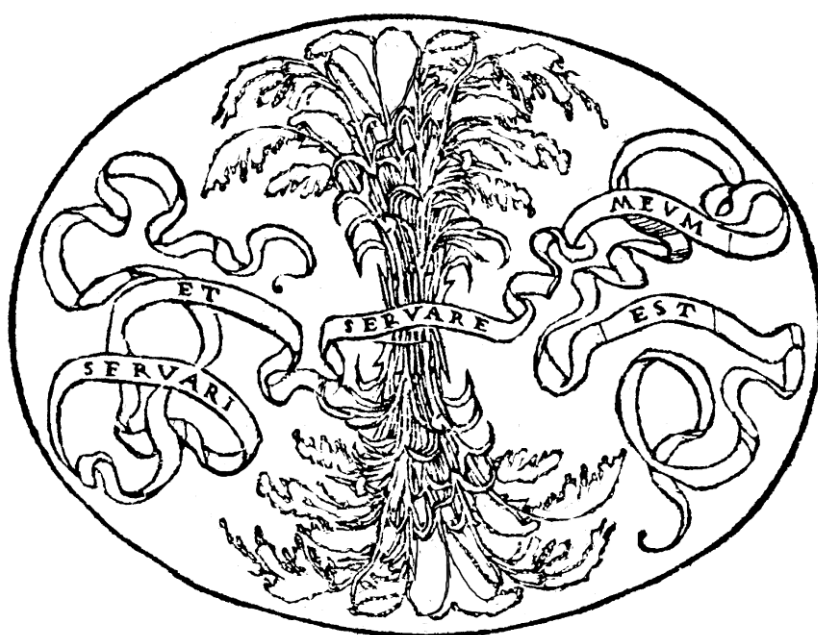


STUDI
DI
MEMOFONTE

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

VASARI, ARMENINI, ZUCCARI PITTORI E SCRITTORI

Giorgio Vasari

Nel profilo biografico di fra' Filippo Lippi racchiuso nelle *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, sia nella Torrentiniana sia nella Giuntina¹, Giorgio Vasari, narrandone con vivacità la vita singolarmente avventurosa, riferisce della sua cattura nel mare di Ancona «dalle fuste de' Mori che per quei luoghi scorrevano». Ridotto in schiavitù e condotto in Barberia, Filippo vi passò diciotto mesi, alla fine dei quali venne liberato nelle condizioni qui di seguito descritte :

Ma perché un giorno, avendo egli [fra' Filippo] molto in pratica il padrone, gli venne comodità et capriccio di *ritrarlo*; preso un carbone spento del fuoco, con quello tutto intero lo ritrasse co' suoi abiti indosso alla moresca in un muro bianco. *Onde essendo* dagli altri schiavi detto questo al padrone, perché a tutti un miracolo pareva, non s'usando il disegno nè la pittura in quelle parti; ciò fu *causa della sua liberazione* dalla catena dove per tanto tempo era stato tenuto².

Lo storico aretino dà prova non solo di saper conferire una prospettiva romanzesca al racconto, ma anche di far emergere dai fatti narrati quella «anima dell'istoria; e quello che invero insegna a vivere e fa gli uomini prudenti»³, seguendo i propositi dichiarati nel *Proemio* a questa seconda parte delle *Vite*. Nell'episodio raccontato con vivacità, il pittor fiorentino mostra la forza dell'arte imitativa dovuta al suo realismo. Tale arte creata da ingegni eccellenti e rari suscita ammirazione incondizionata persino «in quelle parti» dove «non [usa] il disegno né la pittura»⁴. Per questo la virtù professionale elogiata in apertura della biografia di Filippo Lippi procura fama, «rispetto», nonché libertà quale premio per le «fatiche che si patiscono per imparare»⁵.

Al *Proemio* della seconda parte testé citato Giorgio Vasari consegna le sue riflessioni sui compiti dello storico, indicando come modelli quegli autori:

¹ Apparse in stampa la prima volta nel 1550 a Firenze per i tipi dello «stampator ducale» Lorenzo Torrentino, le *Vite* furono riproposte in una nuova edizione ampliata, presso i Giunti nel 1568: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste et ampliate, con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, et de' morti, dall'anno 1550 insino al 1567*, con un volume che contiene la prima e la seconda parte e altri due volumi divisi in: *Primo volume della Terza Parte* e *Secondo et ultimo volume della Terza Parte nel quale si comprendano le nuove Vite dall'anno 1550 al 1568* (cfr. VASARI/MILANESI 1878-1885; VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987). D'ora in poi indicherò con la sigla T la Torrentiniana (VASARI 1550) e con la G la Giuntina (VASARI 1568). Nelle trascrizioni dal testo a stampa cinquecentesco si distinguono *u* e *v* e si rende *-ij* con *-ii*; viene ammodernato l'uso delle maiuscole e delle minuscole, degli apostrofi e degli accenti e si scrive sempre *nè* congiunzione; s'interviene sporadicamente nell'uso dei segni d'interpunzione. Si conserva la grafia etimologizzante (*herbe*) e si mantengono le oscillazioni nell'uso delle consonanti doppie e scempie; si rende uniforme la divisione delle seguenti parole: *nientedimanco*, *nondimeno*, *invero*, *indosso*, *perché*, *perciò che*, *poiché*, *sì che*, *sì come*. E si mantiene la scrizione, separata delle preposizioni articolate *a i*, *ne gli*, *ne in*, *nè* ecc. Si sciolgono le abbreviazioni, senza darne indicazione; *et* è trascritto *e*; si dividono le forme univerbate di tipo *laquale*. Se non diversamente specificato, tutti i corsivi nei brani vasariani citati nel primo paragrafo sono di chi scrive e indicano le variazioni testuali nelle due edizioni a confronto.

² G, I, p. 386. «*Ma advenne* un giorno che avendo egli [fra' Filippo] molto in pratica il padrone, gli venne comodità e capriccio *di dipignerlo*; per il che preso un carbone spento del fuoco, con quello tutto intero lo ritrasse co' suoi abiti indosso alla moresca in un muro bianco. *Fu* dagli altri schiavi detto questo al padrone, perché a tutti un miracolo pareva, non s'usando il disegno nè la pittura in quelle parti; e ciò fu *cagione di dargli premio, e di liberarlo da la catena* dove per tanto tempo era stato tenuto» (T, pp. 394-395).

³ T, p. 224; G, I, p. 141 [sic 241].

⁴ T, p. 395; G, I, p. 386.

⁵ Il passaggio soltanto in T, pp. 392-393.

che conoscevano la istoria essere veramente lo specchio della vita umana, non per narrare asciuttamente i casi occorsi a un principe *od a una* repubblica, ma per avvertire i giudizi, i consigli, i partiti et i maneggi degli uomini, cagione poi delle felici et infelici azzioni⁶.

Dunque la storia degli artefici del disegno prevede sia la descrizione «di quello che hanno fatto», sia l'analisi critica dei modi e delle maniere del loro agire artistico. Per agevolare la ricezione di così articolata «istoria» degli artisti, Vasari inaugura entrambe le edizioni delle *Vite* con una ricchissima trattazione dedicata ai «segreti», ovvero al patrimonio di saperi delle «professioni e arti ingegnose che [...] derivano dal disegno, il quale è capo necessario di tutte»⁷.

Questa articolata «introduzione», detta *Le teoriche*, fornendo una base del sapere tecnico circa i materiali, gli strumenti e i procedimenti adottati per «lavorare» e «condurre a perfezione» un'opera d'arte, prepara il lettore a recepire e a giudicare la complessità e lo stile (o meglio, la *maniera*) dei manufatti delle botteghe e dei cantieri, e a inquadrare le figure di artisti. Fin dai capitoli sulle tecniche dell'architettura, della scultura e della pittura si osserva la vividezza illustrativa che successivamente, nelle singole vite come pure nei proemi sulle epoche artistiche, caratterizzerà le parti narrative e le descrizioni di opere d'arte. Giorgio Vasari sa restituire sulla pagina il ritmo di un processo produttivo, ricreando i passaggi di una messa in opera: per mettere in opera per

Ma per mettere in opera questo lavoro si fa così: quando vogliono cominciare, cioè ingessato che hanno le tavole o quadri, gli radono, e datovi di dolcissima colla quattro o cinque mani con una spugna, vanno poi macinando i colori con olio di noce o di seme di lino (benché il noce è meglio, perché ingialla meno), e così macinati con questi olii, che è la tempera loro, non bisogna altro, quanto a essi, che distenderli col pennello. Ma conviene far prima una mestica di colori seccativi, come biacca, giallino, terre da campane, mescolati tutti in un corpo et d'un color solo, et quando la colla è secca impiastrarla su per la tavola. *E poi batterla con la palma della mano tanto ch'ella venga egualmente unita e distesa per tutto: il che molti chiamano l'imprimatura*⁸.

E, specie nei capitoli modificati nella Giuntina, le architetture sintattiche riflettono le fasi operative; le subordinate implicite preposte alle principali nei periodi successivi connettono strettamente un passaggio all'altro:

Dopo, distesa detta mestica o colore per tutta la tavola, si metta sopra essa il cartone che averai fatto con le figure e invenzioni a tuo modo. E sotto questo cartone se ne metta un altro tinto da un lato di nero, cioè da quella parte che va sopra la mestica. Apuntati poi con chiodi piccoli l'uno e l'altro, piglia una punta di ferro overo d'avorio o legno duro e va sopra i proffili del cartone segnando sicuramente, perché così facendo non si guasta il cartone⁹.

Ne scaturisce una notevole coesione e coerenza testuale che viene rafforzata dall'impiego costante di connettivi interfrasali. Al livello testuale, gli elementi di ripresa (*questo, così, il che, nel medesimo modo*, ecc.), anticipano le spiegazioni («Il che si fa in questa maniera»)¹⁰, e marcano le conclusioni delle singole unità tematiche («Et questo è il vero modo di condurre tali opre a

⁶ *Proemio della seconda parte delle Vite*, T, pp. 223-224; G, I, p. 141 («[...] o d'una Republica[...]»).

⁷ *Introduzione*, cap. XXXV: T, p. 110; G, I, p. 66.

⁸ *Introduzione*, cap. XXI, G, I, p. 52; «[...] et così macinati con questi olii, che è la tempera loro, non bisogna altro quanto a essi, che distendergli col pennello. Ma conviene far prima una mestica di colori seccativi, come biacca, Giallino, Terre da campane, mescolati tutti in un corpo et un color solo, et quando la colla è secca impiastrarla su per la tavola: il che molti chiamano *la imprimatura*» (T, pp. 85-86).

⁹ G, I, p. 52; si cita il testo del tutto riscritto nella seconda edizione.

¹⁰ *Introduzione*, cap. XXVI: T, p. 90; G, I, p. 55.

fine»¹¹. Invece, gli esordi dei capitoli e delle unità tematicamente omogenee vengono segnati dai predicati in posizione iniziale assoluta: «Sogliono gli scultori, quando vogliono lavorare una figura di marmo, fare per quella un modello»¹²; «Usano gl'artefici eccellenti quando vogliono gittare o metallo o bronzo figure grandi, fare nel principio una statua di terra [...]»¹³; «Solevano gli antichi nel volere fare volte o incrostature o porte o finestre o altri ornamenti di stucchi bianchi fare l'ossa disotto di muraglia [...]»¹⁴; «Hanno i pittori un'altra *sorte* di pittura»¹⁵.

E per rimarcare la suddivisione dei passaggi, all'interno di un'ampia e articolata esposizione su di un argomento, compaiono le frasi presentative, di solito con verbo in prima posizione: «Sono nelle montagne di Carrara [...] molte sorti di marmi»¹⁶; «Vedesi ancora sulla piazza della Ritonda una bellissima cassa fatta per la sepoltura [...]»¹⁷. Soprattutto nella descrizione di pratiche artistiche, oltre alle congiunzioni *e* e *ma* usate in funzione di connettivi e poste all'inizio del periodo, Vasari si serve di una ricca gamma di avverbi e locuzioni avverbiali: *appresso* («Appresso, quando il vetro è cotto e bene stagionato [...], con certe cucchiaie lunghe di ferro si cava il vetro caldo»¹⁸), *come*, *di/da poi*, *e poi*, e *ancora* («Ombrasi ancora con altri diversi colori altre sorti di chiari et scuri»¹⁹) per scandire le tappe della narrazione e per enucleare le puntuali valutazioni critiche e tecniche, che inquadrano le opere in una dimensione storica e geografica. Infatti, fin dall'«introduzione» intorno alle tre arti, l'artista e storico circostanzia le descrizioni tecniche indicando le città che ospitano le opere di artisti oppure i luoghi noti per le tecniche o i materiali:

La trasparenza consiste nel saper fare *eleggione* di vetri che siano lucidi per se stessi. Et in ciò meglio sono i francesi, fiamminghi *et inghilesi* che i veniziani: perché i fiamminghi sono molto chiari et i veniziani molto carichi di colore²⁰.

Così nell'edizione Giuntina si circostanzia il luogo e si aggiungono i particolari sulle misure:

Nascono queste [pietre che tendono al nero] nella riviera di Genova, *in un luogo detto Lavagna, e se ne cavano pezzi lunghi X braccia*²¹.

Nel capitolo «Del dipingere a olio», in una veloce rassegna, Vasari ricorda l'inventore della nuova tecnica Jan van Eyck, e i pittori fiamminghi che la adoperarono, e poi Antonello da Messina che, dopo molti anni consumati in Fiandra ad impararla, la insegnò agli italiani. Così nella vita di Antonello il pittore aretino torna a illustrare in modo particolareggiato ed entusiastico questa «maniera del colorire» e le vicende legate alla sua diffusione in Italia. Alla scrittura prettamente tecnica, articolata e fluente, Vasari unisce un racconto ben circostanziato, ma vivace grazie a un registro colloquiale di stile novellistico:

¹¹ *Introduzione*, cap. XXVI: T, p. 88; G, I, p. 54.

¹² *Introduzione*, cap. IX: T, p. 56; G, I, p. 33.

¹³ *Introduzione*, cap. XI: G, I, p. 37; «Usano gl'artefici eccellenti, quando vogliono gittare *di materia*, o metallo o bronzo figure grandi [...]» (T, p. 62).

¹⁴ *Introduzione*, cap. XIII: T, p. 68; G, I, p. 41.

¹⁵ *Introduzione*, cap. XXVI: G, I, p. 55; «Hanno i pittori un'altra *specie* di pittura» (T, p. 90).

¹⁶ *Introduzione*, cap. I: T, p. 29; G, I, p. 15.

¹⁷ *Introduzione*, cap. I: T, p. 24; G, I, p. 12.

¹⁸ *Introduzione*, cap. XXVIII: T, p. 95; G, I, p. 58.

¹⁹ *Introduzione*, cap. XXV: T, p. 90; G, I, p. 55.

²⁰ *Introduzione*, cap. XXXII: G, I, p. 92; «La Trasparenza consiste nel saper fare *eleggione* di vetri che siano lucidi per se stessi. Et in ciò, meglio sono i francesi, o fiamminghi *che e' si siano*, che i veniziani: perché i fiamminghi sono molto chiari, et i veniziani molto carichi di colore» (T, p. 102).

²¹ *Introduzione*, cap. I: G, I, p. 18; «Nascono queste nella riviera di Genova, *et i pittori se ne servono a lavorarvi su le pitture a olio*» (T, p. 33).

Et in Bruggia pervenuto prese dimestichezza grandissima col detto Giovanni, *facendogli* presente di molti disegni alla maniera italiana et d'altre cose; talmente che per questo, per l'osservanza d'Antonello et per *trovarsi esso* Giovanni già vecchio, *si contentò* che Antonello vedesse l'ordine del suo colorire a olio; *onde* egli non si partì di quel luogo che ebbe *benissimo* appreso quel modo di colorire, *che tanto* desiderava. *Né dopo molto, essendo Giovanni morto, Antonello se ne tornò di Fiandra* per riveder la sua patria, e per far l'Italia partecipe di così utile, bello et comodo segreto. *Et stato pochi mesi a Messina, se n'andò a Vinezia dove, per essere persona molto dedita a' piaceri e tutta venerea, si risolvé abitar sempre, e quivi finire la sua vita dove aveva trovato un modo di vivere a punto secondo il suo gusto. Per che messo mano a lavorare, vi fece molti quadri a olio, secondo che in Fiandra aveva imparato, che sono sparsi per le case de' gentiluomini di quella città, i quali per la novità di quel lavoro vi furono stimati assai*²².

Vasari, riscrivendo il testo, nella seconda edizione rende il periodare più coeso. Nella *Vita di Antonello da Messina*, per esempio, ricorre alla frase complessa implicita «Né dopo molto, essendo Giovanni morto, se ne tornò di Fiandra», sostituendo il periodo costruito con le frasi in prevalenza esplicite «Ora, mentre che egli stava fra el sì et il no di partirsi, Giovanni si morì».

Giovan Battista Armenini

Armenini è un pittore che dopo nove anni di pellegrinaggi in lungo e in largo per la Penisola, ormai vestito l'abito talare, decide di «raccolgere in scrittura [...] alcune regole e precetti i quali sono come fondamenti immutabili dell'arte»²³. Egli adotta nel suo trattato *De' veri precetti della pittura* (Ravenna 1586) la maniera vasariana di parlare delle tecniche in riferimento a opere e a personalità artistiche, imprimendo nei giudizi la propria individualità di critico. Molte notizie presentate da Armenini hanno come fonte l'opera di Vasari, e i *Precetti* riecheggiano formalmente le *Vite* giuntine, sia nelle riprese dei modi di organizzare il discorso, sia nel lessico, a confermare la fortuna della testualità e della terminologia critica vasariana, fondata sul registro colloquiale toscano. Così Armenini, trattando di invenzione ingegnosa e di estro artistico si serve di *bizzarro* e *bizzarrie*, *ghiribizzi* e *capricci*, di fatto dimostrando che il lessico della critica d'arte di Giorgio Vasari si è accasato nella letteratura artistica dell'epoca. Ecco il capitolo «Onde gli antichi cavarono le grottesche chiamate da loro chimere» in cui Armenini inserisce le notizie e le formule vasariane, riscrivendo in forma di riassunto le informazioni ricavate dal capitolo XXVII dell'«introduzione» («Come si lavorino le grottesche sullo stucco») e dalla biografia di Giovanni da Udine:

Conciosia che questo modo di dipingere *sia fuori d'ogni uso di regole, e sia pieno d'ogni licenza*, dove che a chi più bei *capricci e più grate fantasie rappresentar le sapesse con colori, quello veniva riputato essere il più eccellente tra gli altri*, e perciò *ci sono i partimenti, i fregi* ed i colori così ben divisati, che se ben il tempo gli ha condotti in modo, che appena si discerne, nondimeno dai più begli ingegni e più studiosi son tuttavia con gran stupore ammirati, ritratti e ricercati con tutte le sue forze. Quivi ci

²² G, I, pp. 376-377; «Et in Bruggia pervenuto, prese dimestichezza grandissima co 'l detto Giovanni; al qual fece presente di molti disegni alla maniera Italiana, et altre sue cose talmente che per questo, e per esser Giovanni già vecchio, non si curò che Antonello vedesse l'ordine del suo colorire a olio, et così non si partì egli di quel luogo sino a che ebbe appreso eccellentemente quel colorire; come egli medesimo desiderava. Ora mentre che egli stava fra el sì et il no di partirsi, Giovanni si morì, et Antonello desideroso di tornare in Italia per rivedere la sua patria, e per fare il paese partecipe di sì comodo et utile segreto se ne ritornò in quella, et capitato in Venezia, per essere persona molto dedita a' piaceri, et tutta venerea piacendoli quel modo di vivere, si risolvé abitare in quella; et vi fece molti quadri, coloriti nella maniera a olio che egli di Fiandra aveva portata; che sono sparsi in molte case di que' gentiluomini, i quali per la novità di quel lavoro furono stimati assai» (I, p. 383).

²³ *Proemio*, ARMENINI 1586, p. 2. Cfr. CASTELUOVO 1988, p. VII.

sono *li stucchi, le figurine, i festoni, gli ornamenti* e le mascare, le quali sono vivissime: né mi stenderò sopra i campi di essi, che erano fatti d'oro e di colori finissimi e durabili, in tanto che ancora n'apportano allegria e consolazione mirabile ai riguardanti: *e colui che di novo le discoperse e mise in uso, e chi meglio degli altri in Roma le dipinse fu Giovanni da Udine*, come si è detto altrove, il quale come *uomo d'ingegno sottile, vago e curioso della novità e delle bellezze che tuttavia si veniva scoprendo al suo tempo delle cose antiche*, avendo egli inteso che *si cavava vicino a S. Pietro in Vincola fra le ruine del palazzo di Tito per trovar statue*, vi andò e scoperse alcune stanze così dipinte con gran meraviglia d'ogniuno, le quali erano al modo predetto piene di *compartimenti di stucchi sottili e di pitture, con sì diverse bizzarrie*, ed in copia tante e così bene intese, che tutta Roma vi concorse; alle quali si messe intorno Giovanni con tanto amore e desiderio, e le ritrasse tanto, che alla fine le imparò di maniera, che mai alcuno, dopo lui, ha potuto arrivarli di un gran pezzo, siccome ci è manifesto per le molte sue pitture ed opere in tal maniera. *Fu egli ancora quello che ritrovò la vera materia dello stucco degli antichi*, il quale era stato prima cerco da' più sofisticchi cervelli che fossero in Roma, per lunghissimo tempo inanzi, e certo che si può dire, che *per lo studio, per le fatiche e per l'ingegno di questo artefice siano state ridotte le chimere nella sua antica bellezza di prima*, delle quali poi cavandosi tuttavia, come s'è detto, dalle ruine, se ne scopersero di molte in simil luoghi, i quali non più camere sono, *ma grotte e caverne sotto i monti e sotto le vigne di Roma; laonde grottesche si sono perciò chiamate*, poi le chimere *avendo preso il nome dal luogo dove ritrovate si sono*. Ma di queste si servono i pittori moderni per abbellire e per ornare vari luoghi che sono *scompartiti* per i palagi e per le case, i quali conoscono che poco altro vi possa comparir meglio, i quali sono loggie, studj, giardini, camere, cortili, scale, bagni, stufe, anditi ed ogni sorte di vani minori, insieme con gli altri predetti ornamenti²⁴.

Si leggano a confronto i due brani originali di Giorgio Vasari, il primo:

Le grottesche sono una *spezie* di pittura *licenziose e ridicole* molto, fatte dagl'antichi per ornamenti di vani, dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria; per il che facevano in quelle tutte sconciature di monstri per strattezza della natura e per gricciolo e *ghiribizzo* degli artefici, i quali fanno in quelle cose senza alcuna regola, apiccando a un sottilissimo filo un peso che non si può reggere, a un cavallo le gambe di foglie, a un uomo le gambe di gru, et infiniti sciarpelloni e passerotti; e chi più stranamente se gli immaginava, quello era tenuto più valente. Furono poi regolate, e per fregi e spartimenti fatto bellissimi andari; così di stucchi mescolarono quelle con la pittura²⁵.

E il secondo:

Non molto tempo dopo, cavandosi da San Piero in Vincola fra le ruine et anticaglie del palazzo di Tito per trovar figure, furono ritrovate alcune stanze sotterra, *ricoperte tutte e piene di grotteschine, di figure piccole e di storie, con alcuni ornamenti di stucchi bassi*. Per che andando Giovanni con Raffaello, che fu menato a vederle, restarono l'uno e l'altro stupefatti della freschezza, bellezza e bontà di quell'opere, parendo loro gran cosa ch'elle si fussero sì lungo tempo conservate: ma non era gran fatto, non essendo state tócce né vedute dall'aria, la quale col tempo suole consumare, mediante la varietà delle stagioni, ogni cosa. Queste grottesche adunque (*che grottesche furono dette dell'essere state entro alle grotte ritrovate*), fatte con tanto disegno, con sì varii e *bizarr*i capricci, e con quegli *ornamenti di stucchi sottili, tramezzati da varii campi di colori*, con quelle storiottine così belle e leggiadre, *entrarono di maniera nel cuore e nella mente a Giovanni*, che datosi a questo studio, non si contentò d'una sola volta o due disegnarle e ritrarle; *e riuscendogli il farle con facilità e con grazia, non gli mancava se non avere il modo di fare quelli stucchi sopra i quali le grottesche erano lavorate*. [...] [Raffaello

²⁴ ARMENINI 1586, pp. 194-195. I corsivi di questo brano, come dei successivi, sono di chi scrive e, diversamente dal paragrafo precedente, indicano le affinità tra autori diversi.

²⁵ *Introduzione* cap. XXVII: G, I, p. 56; «Le grottesche sono una *specie* di pittura *licenziosa et ridicola* molto, fatte dagl'antichi per ornamenti di vani, dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria; per il che facevano in quelle, tutte sconciature di monstri, per strattezza della natura; et per gricciolo, et *ghiribizzo* degli artefici [...]» (T, pp. 91-92)

fece fare a Giovanni] tutte quelle volte di stucchi, con bellissimo ornamenti, ricinti di grottesche simili all'antiche, e *con vaghissime e capricciose invenzioni*, pietre delle più varie e stravaganti cose che si possano immaginare. E condotte di mezzo e basso rilievo tutto quell'ornamento, lo tramezzò poi di storiette, di paesi, di fogliami e varie fregiature, nelle quali fece lo sforzo quasi di tutto quello che può far l'arte in quel genere. *Nella qual cosa egli non solo paragonò gl'antichi, ma, per quanto si può giudicare dalle cose che si son vedute, gli superò; perciò che quest'opere di Giovanni per bellezza di disegno, invenzione di figure e colorito, o lavorate di stucco o dipinte, sono senza comparazione migliori che quell'antiche [...]*²⁶.

Anche per la stesura del capitolo dedicato ai modelli fabbricati dai pittori per ritrarre correttamente le proporzioni della figura umana, Armenini ricorre alle *teoriche* vasariane sulla scultura, riusando i seguenti passaggi del IX capitolo dell'«introduzione» e incastonando nel proprio testo le singole tessere lessicali:

Ma per mostrarvi come la cera si lavora, diremo del lavorare la cera e non la terra. Questa, per renderla più morbida, vi si mette dentro un poco [di] *sevo e di trementina e di pece nera*, delle quali cose *il sevo* la fa più arrendevole e *la trementina* tegnente in sé, e la pece le dà il colore nero e le fa una certa sodezza dappoi ch'è lavorata, nello stare fatta, *che ella diventa dura*. E chi volesse anco farla d'altro colore, può agevolmente, perché *mettendovi dentro terra rossa* ovvero cinabrio o minio *la farà giuggiolina o di somigliante colore*; se verderame, verde; et il simile si dice degli altri colori. Ma è bene da avvertire che *i detti colori* vogliono esser fatti in polvere e stiacciati e, *così fatti, essere poi mescolati con la cera, liquefatta che sia*. Fassene ancora - per le cose piccole e per fare medaglie, ritratti e storiette et altre cose di basso rilievo - della bianca, e questa si fa mescolando con la cera bianca *biacca* in polvere, come si è detto di sopra. Non tacerò ancora che i moderni artefici hanno trovato il modo di fare nella cera *le mestiche di tutte le sorti* colori [...]. Ma per tornare al modo di fare la cera: *acconcia questa mistura e insieme fonduta, fredda ch'ella è, se ne fa i pastelli*, i quali nel *maneggiarli dalla caldezza delle mani si fanno come pasta, e con essa si crea una figura a sedere, ritta o come si vuole* [...]; et a poco a poco col giudizio e le mani lavorando, crescendo la materia, *con i stecchi d'osso, di ferro o di legno si spinge indentro la cera, e con mettere dell'altra sopra si aggiugne e raffina, finché con le dita si dà a questo modello l'ultimo pulimento*. E finito ciò, volendo fare di quegli che siano di terra, si lavora a similitudine della cera, *ma senza armadura di sotto o di legno o di ferro perché li farebbe fendere e crepare*; e mentre che quella si lavora, perché non fenda con un panno bagnato si tien coperta fino che resta fatta²⁷.

Come si vede dall'esempio vasariano allegato, Armenini si serve più che consapevolmente delle *Vite*:

Ora con quali misture e materia si facciano poi i modelli di cera, io dico che tra questa perché ella sia più agevole a maneggiarsi, e che abbia più nervo, e nell'indurirsi che resti più forte, alcuni *ci mesticano sevo, termentina e pece nera*, altri per terzo dell'olio di lino, rilieva con un poco di terra rossa, acciò poi si faccia dura, e *gli dà il color rosso*, ed altri *termentina e biacca*, e quali di queste incorporate insieme in un pignattino al fuoco, di modo che di poi raffreddata se ne faccia *pastelli*, con i quali *componendo le figure per il calor delle mani si vien conservando sempre morbida a modo suo*. Ma *quelli che fanno di creta debbono torla che sia stata colata e netta bene, con la qual si abozza poi quel che si vole, mentre che è alquanto morbida e raffermata, si finisce con stecchi di osso, o di ferro, o di legno, e con un pennelletto di vaio si pulisce*, e si fa liscio a chi piace volerli in tal guisa, e non se li può fare *armadura sotto, né di legno, né di ferro, né d'altro, perché si fendono e crepano quando le s'indurano*²⁸.

²⁶ G, III, p. 578-579.

²⁷ *Introduzione*, cap. IX: G, I, p. 34; T, p. 56.

²⁸ ARMENINI 1586, pp. 96-97, dal capitolo V, «Della misura dell'uomo tolta dalle statue antiche e dai [da] più naturali, e misurata per due vie, delle minute parti della testa, con quali materie si fanno i modelli, e per quante cause i pittori se ne servono, della facilità di farne molti in breve tempo da valersene bene, e [et] come quelli si vestino per più vie con diverse qualità di panni, e in che modo si imitano, ed [et] in che consista la difficoltà [difficoltà] nel farli bene».

L'artista romagnolo riprende dal suo modello i termini tecnici che, del resto ormai facevano parte del bagaglio lessicale degli scrittori della letteratura artistica italiana, la quale alla fine del Cinquecento non era più segnata da vistosi regionalismi. Si rilevano dunque nella scrittura dei due autori i seguenti termini: *fendere e crepare, trementina e biacca, terra rossa, grottesche, stucco*, e molti altri²⁹.

Accade che anche Armenini ravvivi la trattazione tecnica con un racconto. Così nel capitolo «Della dignità e grandezza della pittura» narra la storia di Giovanni Antonio da Vercelli, detto il Sodoma, «pittore pratico e molto ingegnoso», il quale in virtù della forza imitativa del suo disegno è ripagato del torto subito:

Costui in Siena dimorandosi, come in sua patria, incontrandosi un giorno in uno insolente soldato spagnuolo, che era della guardia della città, perché molto numero di quella gente vi dimorava, tuttavia in quel tempo egli fu dal detto soldato fortemente e villanescamente oltraggiato, del quale egli non sapendo il nome, nemmeno potendo accostarseli, per la loro gran turba a vendicarsi, e perché egli era possente e di gran cuore, si stava ivi con animo di risponderli tosto, perché egli si era al tutto disposto per nessun modo patire che la ingiuria ricevuta si dovesse lasciare impunita con poco onor suo, considerato adunque più vie, *alfin si risolse dover ciò fare col mezzo di quella virtù, con la quale egli era miglior maestro e più sicuro*, perciò egli messosi di rapiatto, incominciò minutamente a riguardare ed a considerare tutto quello ch'era in quella effigie di quello spagnuolo, e tanto fe che per tal via li rimase impresso nell'idea l'istesso naturale di quel volto. Da poi itosene tacitamente a casa si dispose di farlo, *onde si mise sopra un suo picciol quadretto, che vi era rimasto, con pennelli e colori, con molto affetto a formarlo, sicché in breve spazio ogni minuta tinta del natural di quella faccia, con le sue linee, gli parve che gli riuscisse tanto bene che egli si rimase così contento senza farli altra fatica intorno*³⁰.

A emergere con vividezza dalla narrazione sono anche qui, come nella novella di fra' Filippo Lippi, la forza del realismo pittorico e l'eccellenza del disegno di un artefice.

Federico Zuccari

Anche Federico Zuccari, come Armenini, usa l'opera di Vasari, non solo per il lessico, ma soprattutto per le notizie sui pittori e loro tecniche.

La vivacità narrativa non è contemplata dal pittore e teorico vadese nel I libro dell'*Idea de' pittori, scultori, et architetti*, essendo l'autore tutto proteso verso una scrittura scientifica e filosofica adeguata alla speculazione intorno all'operare artistico. E si intuisce fin dal titolo che sia per l'appunto con l'idea dell'arte che si misura il pittore. Se consideriamo che l'opera fu composta nell'epoca ormai dominata dal concettismo, si potrebbe pensare che l'autore abbia voluto fregiare lo scritto con un titolo dal significato ambivalente o persino polivalente. *Idea*, dunque, nel senso di concetto creativo? *Idea*, ispirazione divina? Oppure il titolo allude alla sua *Idea* dell'arte del disegno, dato che nella dedica a Carlo Emanuele di Savoia il pittore stesso gioca sulla polisemia del termine: «questa mia IDEA doveva dedicarsi a V(ostra) Alt(ezza). Serenissima»; «così in virtù sua si inostrarà³¹ questa mia Idea, fiammeggerà ogni carta»; «qual Prencipe potevo io eleggere, che più s'intendesse di queste IDEE»³² (la parola *Idea* è sempre

²⁹ QUAGLINO 2019.

³⁰ ARMENINI 1586, pp. 27-28, dal capitolo III «Della dignità e grandezza della pittura; con quali ragioni e prove si dimostra esser nobilissima e di mirabile artificio; per quali effetti così si tenga, e di quali meriti e lode siano degni gli eccellenti pittori».

³¹ *Inostrare* da OSTRO. Adornar con ostro porpora. Petr. Son. 159. (C) *Vedi quant'arte dora e mperla e nnostra L'abito eletto*. Usato da Zuccari nel significato di *rendere famoso*. Cfr. TB sv.

³² ZUCCARI 1607, libro I, p. 3.

evidenziata in maiuscolo nel testo). Mosso dall'intenzione di scrivere un trattato concettualmente robusto per contrapporsi ai suoi predecessori, Vasari e Armenini, Zuccari sembra più interessato alla filosofia che alla teoria dell'arte. Egli annega la parte strettamente teorica in un'esposizione densa e stilisticamente contorta, in cui occorre districarsi fra le architetture sintattiche complesse, segnate da frasi parentetiche che ne rallentano la lettura.

Nel II libro, dedicato al *disegno esterno* e alle sue specie, anche se la tensione ipotattica non diminuisce, l'autore ravviva il discorso con qualche figura allegorica articolata. Dunque, oltre alla consueta comparazione fra il pittore e l'oratore, spicca la similitudine fra il banchetto regale («convito») e l'inventiva pittorica. Il condimento delle vivande così come la scelta adeguata del vasellame e delle tovaglie diventano la parabola che illustra in maniera pregnante il giusto mezzo nella disposizione e scelta degli ornamenti pittorici, nonché la misura dell'estro artistico:

E sì come le vivande solo ben cotte, e staggionate si portano in tavola, così i concetti più sciolti si pongono in opera, e non tutti i pensieri che non siano limati, et il buon giudizio deve fare la scelta di essi, sì come il prudente scalco ordinare bene la cucina, e tener l'occhio che la tavola sia sempre piena, et a tutti partecipare delle ben condite vivande, e saporito sale, né manchino accorti coppieri a spegnere la sete, che saranno li ben posti et vaghi colori. Il buon giudizio dunque, et il buon gusto tutto ordina, e dispone con il chiaro intelletto³³.

Trattare concretamente degli aspetti pratici del fare artistico incide sul lessico e sulla sintassi del II libro. Alle enumerazioni, quasi essenziali, di opere d'arte, condite con qualche pennellata di osservazione critica, si alternano le concise descrizioni delle tecniche. L'artista marchigiano è soprattutto il conoscitore dei segreti della pittura e della scultura e dell'architettura; adopera anche lui il lessico critico d'impronta vasariana:

Il terzo lo chiameremo disegno pur artificiale, ma fantastico, che sarà di tutte le bizzarrie, capricci, invenzioni, fantasie e ghiribizzi dell'huomo³⁴

Tutta la terminologia promossa dalle *Vite* è recepita nella scrittura d'arte della fine del Cinquecento, come documentano i due trattati di Giovan Battista Armenini e di Federico Zuccari.

Ho aperto il mio saggio con il suggestivo racconto del caso occorso a fra' Filippo Lippi, per mezzo del quale Giorgio Vasari metteva in evidenza la principale virtù dell'arte occidentale: il realismo, in particolare nella ~~la~~ raffigurazione del corpo umano. Voglio concludere con il corpo del tridentino Zuccari. Nel trattato la parola *corpo* appare all'improvviso. È usata in senso metaforico; essa serve al pittore marchigiano a denominare la terza parte del lavoro artistico, cioè la sostanza dell'arte del Disegno, quindi *la sostanza del Disegno*:

Dico dunque che Disegno esterno altro non è, che quello che appare circoscritto di forma senza sostanza di corpo. [...] Disegno intellettivo, e pratico non in due come le altre scienze, e pratiche, ma in tre qualità è compreso. La prima è spetie divina, et immortale unita all'anima intellettiva. Le altre due sono transitorie e mortali. L'essecutione del concetto, e la operatione è sustanza di esso Disegno. [...] Queste tre proprietà le [...] chiameremo Anima, Spirito e Corpo, per così dire³⁵.

³³ Ivi, II, p. 20.

³⁴ Ivi, II, p. 5.

³⁵ ZUCCARI 1607, libro II, pp. 2-3.

Accordando la sua prosa al gusto del concettismo e quindi in cerca di similitudini pregnanti, Zuccari accosta suggestivamente l'anima e lo spirito al corpo, quale opera fattiva dell'artista, il risultato finale dell'idea del disegno.

BIBLIOGRAFIA

ARMENINI 1586

G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura [...] libri tre [...]*, Ravenna 1586.

CASTELNUOVO 1988

E. CASTELNUOVO, *Prefazione*, in G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura* (1586), a cura di M. Gorreri, prefazione di E. Castelnuovo, Torino 1988, pp. VII-XI.

QUAGLINO 2019

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

TB

N. TOMMASEO, B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, I-IV, tt. 8, Torino 1861-1879 (consultabile online <http://www.tommaseobellini.it>).

VASARI 1550

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a tempi nostri [...]*, Firenze 1550.

VASARI 1568

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori [...] di nuovo dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi & de' morti dall'anno 1550 infino al 1567*, I-III, Firenze 1568.

VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987

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

VASARI/MILANESI 1878-1885

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

ZUCCARI 1607

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

ABSTRACT

Partendo da un'analisi di alcune modalità della narrazione e del lessico vasariani, il saggio illustra le riprese da quel modello nei trattati di Giovan Battista Armenini e di Federico Zuccari, mostrando come tutta la terminologia e la testualità presenti nelle *Vite* sia recepita, seppur con modalità e intenti diversi, nella scrittura d'arte della fine del Cinquecento.

Starting from the analysis of some characteristics of Vasari's narrative and lexicon, the essay illustrates the revival of Vasari's model in the treatises by Giovan Battista Armenini and Federico Zuccari, showing how the lexicon and textuality used in the Lives are incorporated, albeit in different ways and with different intentions, in the artistic writing of the late 16th century.