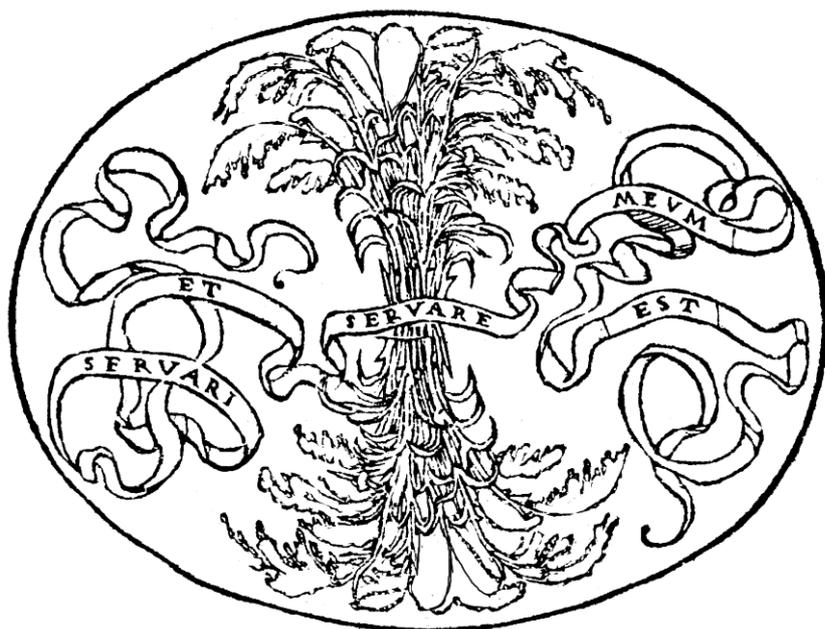


STUDI
DI
MEMOFONTE

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

**NON MICHELANGELO GIOVANE O SUL 1530,
MA ANTONIO NOVELLI VERSO IL 1630:
UNA STATUA INCOMPIUTA PER IL CICLO DEI *MESIE* DELLE *STAGIONI*
DI MARIA DE' MEDICI, REGINA MADRE DI FRANCIA**

con la collaborazione di Sara Ragni

Protagonista di queste pagine è una notevole statua in marmo apuano di un giovane nudo, grande più del naturale, che si conserva da sempre a Firenze in mani private, avendo cambiato più volte proprietario nel corso dei secoli sia per compravendita che per eredità (Figg. 1-9). L'uomo, esibito in raggianti nudità eroica, è stato intagliato *ex uno lapide* con tutta la base, insieme alla quale raggiunge i 211-212 centimetri complessivi d'altezza. La base, un basso parallelepipedo di pianta quadrata, presenta larghezze lievemente diverse a seconda dei lati: circa 66,5 centimetri sul davanti, circa 65 dalla banda opposta, 55 a sinistra di chi la guardi di fronte, 54,5 a destra. Gli spessori di tale pedana sono ancora più diseguali, poiché, essendo tagliati irregolarmente lungo entrambi i profili superiore e inferiore di ogni lato, crescono sul davanti da un minimo di 2,5 fino a un massimo di 11,5 centimetri; nella parte opposta giungono dai 7,5 fino ai 13,5 centimetri; a sinistra si mantengono tra i 10,5 e i 13,5 centimetri; e a destra fra i 3 e i 7,5 centimetri. Concepita con molta attenzione alla *ponderatio* classica, la figura si sostiene principalmente sulla gamba sinistra, mentre la destra scarta dalla propria parte e arretra in diagonale, come ad accennare un moto incipiente. Il braccio sinistro, dopo una tenue curvatura del gomito all'indietro, si riposa con la mano presso l'anca corrispondente. L'arto superiore impegnato è invece il destro, piegato di netto al gomito e quasi puntato con il pugno contro l'area parietale destra del capo. La sicurezza di tale postura, già molto salda, è definitivamente rinforzata da un folto mantello che il giovane indossa con assoluta negligenza, senza curarsi che esso gli caschi a terra per più di metà della sua massa, accumulandosi dietro la gamba sinistra in una sorta di cono tortile che sale in direzione della natica e crea quindi un puntello efficacissimo per la statica. D'altronde, il mantello, ancorato al torso per mezzo di una bandoliera che attraversa il petto dalla spalla destra fino all'anca sinistra, quasi non nasconde neppure un centimetro della nudità dell'uomo, poiché quella metà di manto che non si è ancora ammonticchiata sulla pedana è tutta raccolta dietro la schiena e

Le ricerche preliminari d'archivio sulle famiglie Tempi e Fabbroni, per ricostruire la storia della statua che dà il titolo a questo contributo, sono state condotte, sulla base di un'attribuzione condivisa ad Antonio Novelli, da Francesco Caglioti e Sara Ragni: al primo di essi è stato affidato lo studio dell'opera dagli attuali proprietari, mentre alla seconda si deve il suo collegamento iniziale con la notizia di Filippo Baldinucci sul lavoro di Novelli per Maria de' Medici. La parte restante delle indagini documentarie, le indagini iconografiche e bibliografiche, le acquisizioni fotografiche e la stesura del saggio e di tutti i suoi apparati sono di Caglioti. Siamo molto riconoscenti ad Angelo Tartuferi, direttore del Museo di San Marco a Firenze, a padre Fabrizio Cambi, rettore del convento domenicano di San Marco, a Felice Pezzano, sagrestano della chiesa di San Marco, a Jennifer Celani, funzionaria storica dell'arte del Quartiere di San Giovanni, e a Calogero Ragusa, dirigente della Prefettura di Firenze per conto del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno (FEC), per aver concesso e agevolato in ogni modo le nostre riprese fotografiche – realizzate da Bruno Bruchi (Siena) – nel vestibolo della sagrestia di San Marco e nel Chiostro di Sant'Antonino, rimessi in collegamento per noi grazie alla riapertura straordinaria della porta tra i due, oltretutto nel Lapidario sottostante al chiostro. Ringraziamo vivamente il conte Niccolò Pandolfini per averci gentilmente aperto le porte di Palazzo Pandolfini in Via San Gallo a Firenze; la marchesa Maria Petra Bargagli Petrucci Bevilacqua Ariosti per averci usato la medesima cortesia in Palazzo Tempi Bargagli Petrucci; e l'ingegner Maurizio Seracini, attuale affittuario dell'appartamento al piano nobile del medesimo edificio verso Piazza Santa Maria sopr'Arno, per la pronta ospitalità durante le riprese fotografiche della replica novecentesca in gesso della statua che è oggetto del nostro saggio. Un grazie sentito, infine, a Riccardo Rossi Menicagli, dell'Archivio di Stato di Firenze, alla fototeca della Bibliotheca Hertziana di Roma, e a tutto il personale della biblioteca e della fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz.

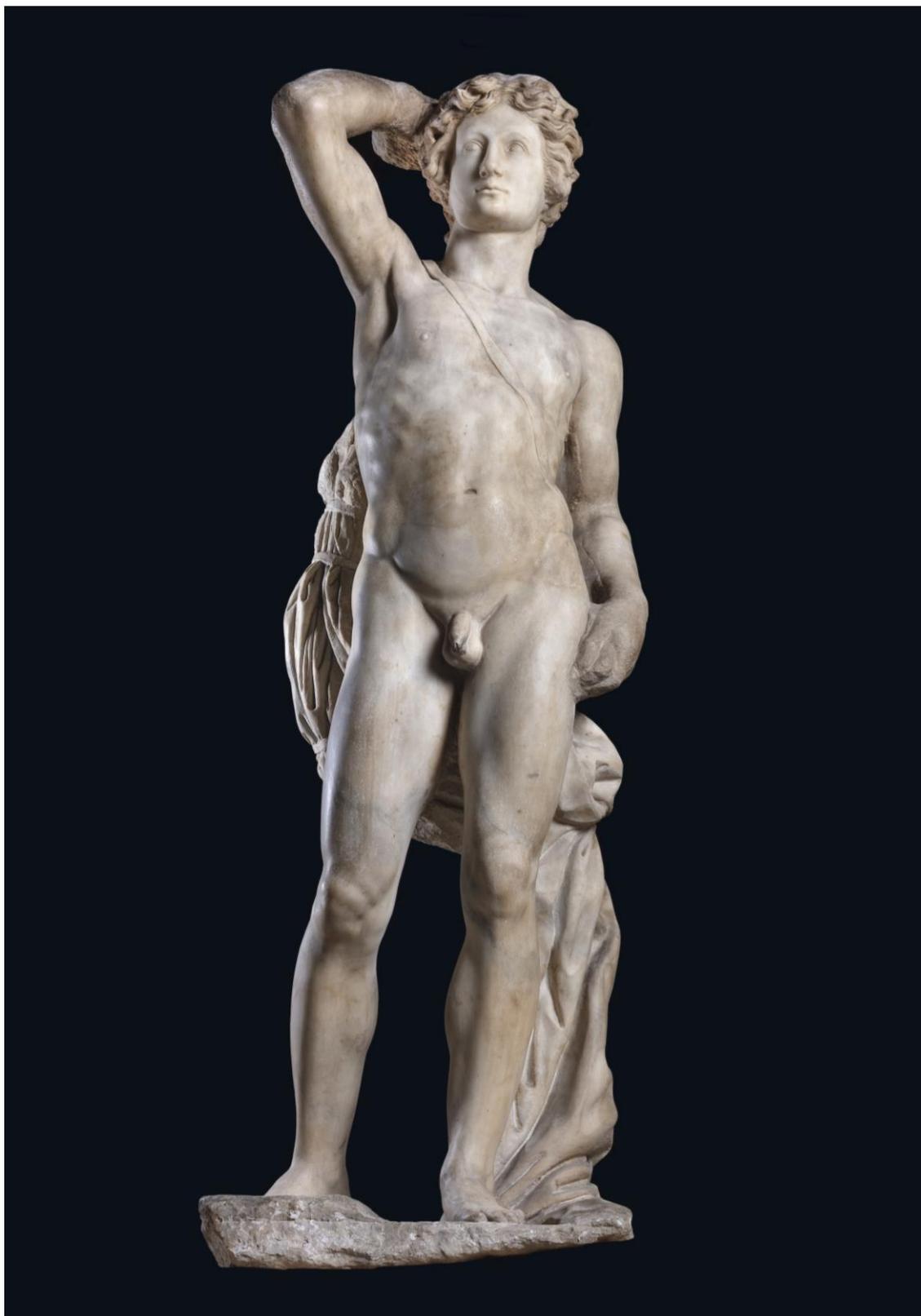


Fig. 1: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*, 1628-1630 circa. Firenze, proprietà privata

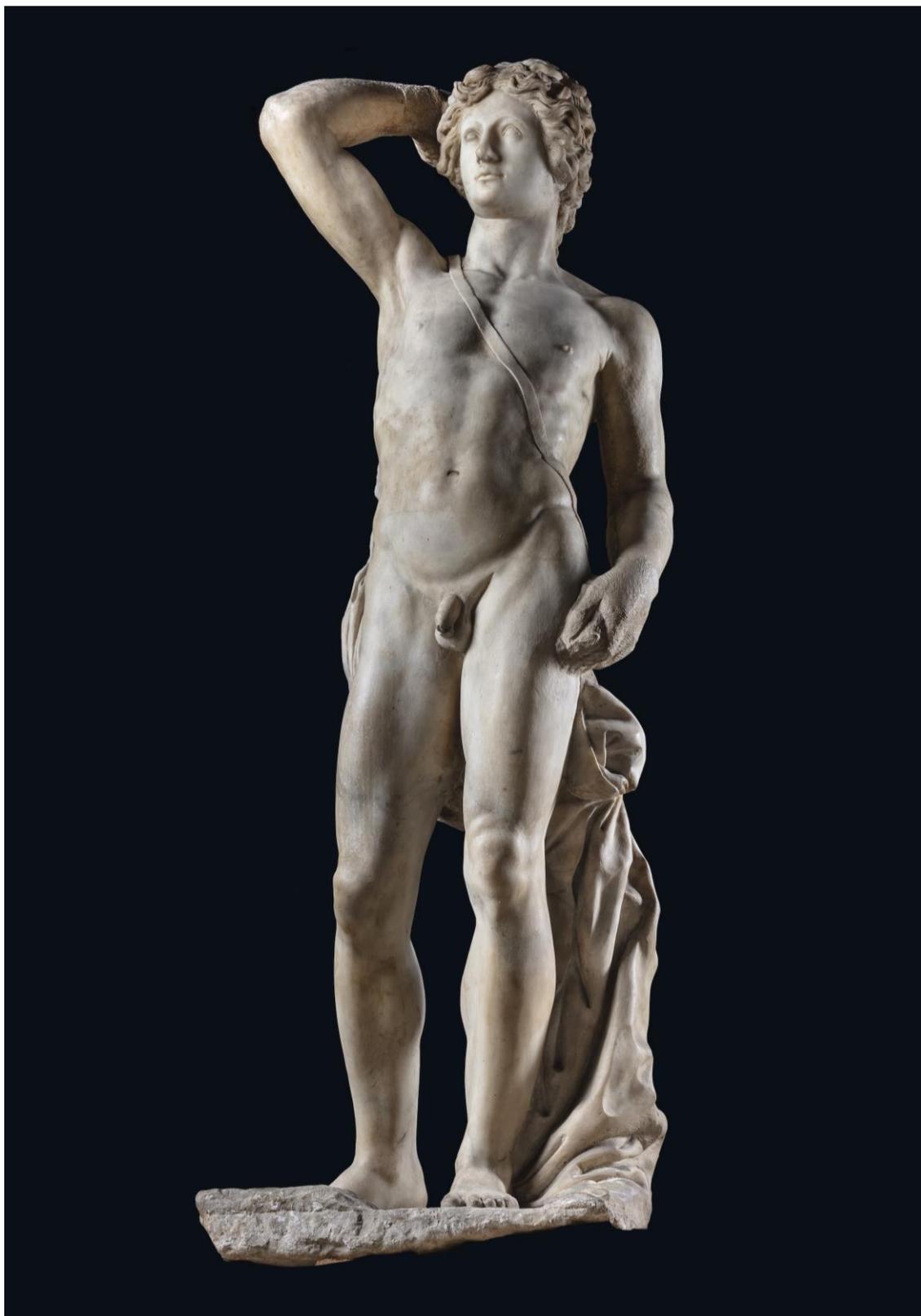


Fig. 2: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata



Fig. 3: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata



Fig. 4: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata

strizzata da tre giri di nastro in una sorta di festone che scende dalla spalla destra verso il tergo della coscia sinistra, aggirando largamente il tronco e i glutei, del tutto scoperti. Per non mettere in pericolo questo gioco virtuosistico del marmo, il maestro ha pensato bene di lasciarne un tenone tra l'indumento e il gluteo destro, elaborandolo in guisa di un lembo ribelle del tessuto (Figg. 6-7).

Nelle condizioni attuali, la statua, che ha tutta l'aria di essersi preservata ottimamente, denuncia nondimeno, e senza possibilità d'equivoco, un lavoro non finito. In particolare, sono soltanto sbazzate la mano destra (Fig. 11), la sezione superiore del cordone di manto all'altezza della schiena, e infine l'intera base (dove la sua irregolarità, anche nelle differenti quote dei quattro angoli, di cui quello anteriore sinistro è addirittura vistosamente sopraelevato, quasi fino a raddoppiare lo spessore di questa parte; Fig. 10). Assai ben formati, ma non ripassati con gli strumenti più avanzati, e tanto meno con pomici, gessi, cuoi o paglie, sono poi la metà posteriore della testa, la schiena, la natica destra, il resto del manto, il tergo del braccio sinistro e tutta la mano corrispondente, il tergo dell'omero destro e tutto l'avambraccio corrispondente. Varie altre zone qua e là mancano della cosiddetta 'ultima mano': tra le altre, la parte anteriore della chioma, la bandoliera, e il sesso, dove un cuscinetto di marmo tra la sporgenza del pene e lo scroto sottostante era evidentemente destinato a scomparire quasi in fase estrema di fatica.

Tale stato di incompiutezza, una certa classicità senza tempo della figura, l'assenza di un qualunque suo attributo iconografico peculiare e il lungo permanere del marmo in mani particolari sono all'origine delle difficoltà che l'opera ha incontrato finora presso gli studi, i quali l'hanno tuttavia conosciuta attraverso almeno cinque pubblicazioni: due di Alessandro Parronchi (1969 e 1975), convinto di aver avvistato nella statua il perduto *Ercole* giovanile di Michelangelo (1492-1493 circa)¹; altre due del medesimo studioso (1989 e 1992), volte a confermare l'attribuzione michelangiolesca ma a cambiarne completamente cronologia, iconografia e destinazione, in favore di una delle figure mai ultimate del corredo statuario della Sagrestia Nuova di San Lorenzo (1526-1534)²; e una di Claudio Pizzorusso (1989), con il suggerimento di interpretare il giovane come un *David*, di dirottarlo verso il 1630, e di candidare alla sua realizzazione uno dei due fratelli Pieratti (Domenico e Giovan Battista)³.

Nelle pagine che seguono, divise *grosso modo* in cinque sezioni, si procederà innanzitutto a ripercorrere la fortuna critica accidentata dell'opera, documentandone non solo le voci edite, ma pure alcune inedite, ed esprimendo le nostre opinioni, nate indipendentemente da esse, ma sviluppate poi comunque in accordo o in disaccordo con quanto si ricava dal loro vaglio (1). Nel paragrafo successivo le opinioni si assesteranno in conclusioni, ovvero nella restituzione attributiva del marmo alla mano di Antonio Novelli (1599-1662) (2). Si passerà quindi a rintracciare a ritroso le vicende esterne della statua negli ultimi secoli, fin verso l'inizio del Settecento (3). Si arriverà poi, con la scorta della restituzione in pro di Novelli, a individuarne la genesi nel 1628-1630 circa, come lavoro destinato a Parigi e a Maria de' Medici insieme a diciassette altre figure compagne, ma rimasto tuttavia incompiuto *ex abrupto* a causa delle disavventure della committente, decaduta dal suo ruolo di regina madre di Francia e partita repentinamente e per sempre in esilio (1631-1642) (4). Nella sezione terminale, oltre a individuare le aree esterne del complesso parigino del Lussemburgo come meta mancata di tutte quelle statue, dodici delle quali intitolate ai *Mesi* dell'anno, spiegheremo perché nel giovane marmoreo di Novelli si debba ravvisare la personificazione del *Maggio*; e suggeriremo che i *Mesi* di Maria de' Medici, benché mai finiti e arrivati a destinazione, aprirono la strada ai cicli statuari di *Mesi* realizzati in Francia sotto il Re Sole e, più oltre, presso varie corti del Sacro Romano Impero e della Russia (5).

¹ PARRONCHI 1969 e 1975a.

² PARRONCHI 1989 e 1992.

³ PIZZORUSSO 1989, pp. 98-99 e nota 52, figg. 96-97d.

1. *Prime indagini e posizioni critiche sulla statua (1941-2007)*

Nel corso degli ultimi ottant'anni all'incirca i proprietari via via succedutisi nel possesso del giovane di marmo hanno chiesto a numerosi esperti di provarsi a scioglierne l'enigma. Almeno cinque di essi, per quel che ne sappiamo, hanno prodotto delle dichiarazioni o degli studi che, pur messi su carta, non sono stati affidati alle stampe, così come si accennava di già. Li dovremo adesso considerare indistintamente tutti, e insieme con le pubblicazioni di Parronchi e Pizzorusso, perché abbiamo l'obbligo di riconoscere, in mezzo ai tentativi che riteniamo sterili, anche quelli che, pur non avendo condizionato le nostre conclusioni (al pari degli altri), vi si sono però approssimati almeno in parte.

Il nostro racconto comincia in verità con una lacuna, ovvero con una perizia di Leo Planiscig (1887-1952) in favore di Michelangelo, andata a quanto pare dispersa. Dopo aver sentito ricordare tale testo dalla voce degli attuali proprietari, depositari di una trasmissione orale ininterrotta, ne abbiamo rinvenuto una chiara menzione entro uno dei tanti testi inediti dedicati alla statua da Parronchi, e conservati oggi nel suo fondo d'archivio presso la Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Siena (ex-convento di San Francesco)⁴. Poiché, come si vedrà più oltre, fino al 1941 la statua è rimasta al di fuori di qualsiasi giro di conoscitori e storici dell'arte, il parere di Planiscig si dovrà datare agli anni della Seconda guerra o poco dopo la Liberazione, quando Planiscig viveva stabilmente a Firenze (dal 1938), frequentando gli ambienti del mercato artistico e del collezionismo ancora più assiduamente che in passato, e ricoprendovi forse il ruolo di massimo esperto di scultura del Rinascimento⁵.

Messo da parte Planiscig, il primo studioso ad aver vantato una nozione approfondita dell'opera, a partire, secondo il suo ricordo, dal 1932-1934, ma in realtà – come si è appena accennato e si preciserà tra poco – al più presto dal 1941-1942, è Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987). Siccome, tuttavia, è esistito ed esiste con sicurezza un suo unico memoriale sulla statua, e reca la data «Firenze, 15 gennaio 1981», il racconto dovrà dare la precedenza al già citato Parronchi (1914-2007), autore di un opuscolo del 1969 intitolato *L'Ercole Strozzi di Michelangelo*: ovvero la figura, secondo lui, della quale ci occupiamo in queste pagine. Per sua stessa ammissione nell'*Avvertenza* iniziale al lettore, Parronchi conosceva il marmo solo «su un gruppo di fotografie» fornitigli dal proprietario, senza che gli fosse «mai stato consentito di vedere l'originale», e senza sapere «dove si trovi», né dove si fosse mai trovato negli ultimi secoli⁶. Tante e tali limitazioni non gli impedirono di frenare il proprio entusiasmo per quella che riteneva una scoperta sensazionale (tutti cercano fin dall'Ottocento l'Ercole michelangiolesco, e nessuno l'ha mai incrociato finora). La pubblicazione, da lui stampata in proprio, e nella quale egli ebbe la possibilità (il permesso) di utilizzare una sola immagine della statua, andò verosimilmente in porto senza il pieno consenso della proprietà, turbata forse – e lo si comprenderebbe – dall'avventatezza delle sue proposte.

Parronchi, dunque, credeva che la figura fosse quel capolavoro giovanile di Michelangelo che, scolpito nel 1493 circa per i Medici (ma tale commissione non si conosceva

⁴ BUUSS, fondo Alessandro Parronchi, scatola 43 (*Michelangelo III*), fasc. 35 (i fascicoli di questa scatola dedicati alla statua e al tema dell'Ercole michelangiolesco giovanile vanno dal 26 al 35). Nessuna traccia della statua sembra essersi invece conservata nel fondo delle fotografie di Planiscig confluito circa settant'anni fa nella fototeca storica del Museo Nazionale del Bargello, al cui primo riordinamento, dopo molti decenni iniziali di chiusura, si è lungamente dedicato Francesco Caglioti per tutti gli anni Novanta del secolo scorso.

⁵ Nelle carte del fascicolo citato alla nota precedente Parronchi assegna al testo di Planiscig una data «c. 1945».

⁶ PARRONCHI 1969, *Avvertenza*, p.n.n.; PARRONCHI 1975a, p. 35. Come avrebbe precisato PARRONCHI 1989, p. 16, il suo incontro meramente fotografico con la statua aveva avuto luogo «nell'ottobre del 1967», e le immagini messegli a disposizione furono «una ventina». Questa e altre affermazioni a stampa che ritroveremo in seguito sul conto della statua da parte di Parronchi sono più volte avvalorate dall'ampia documentazione inedita dello studioso fiorentino conservatasi nel suo fondo archivistico oggi senese (*supra*, testo e nota 4).

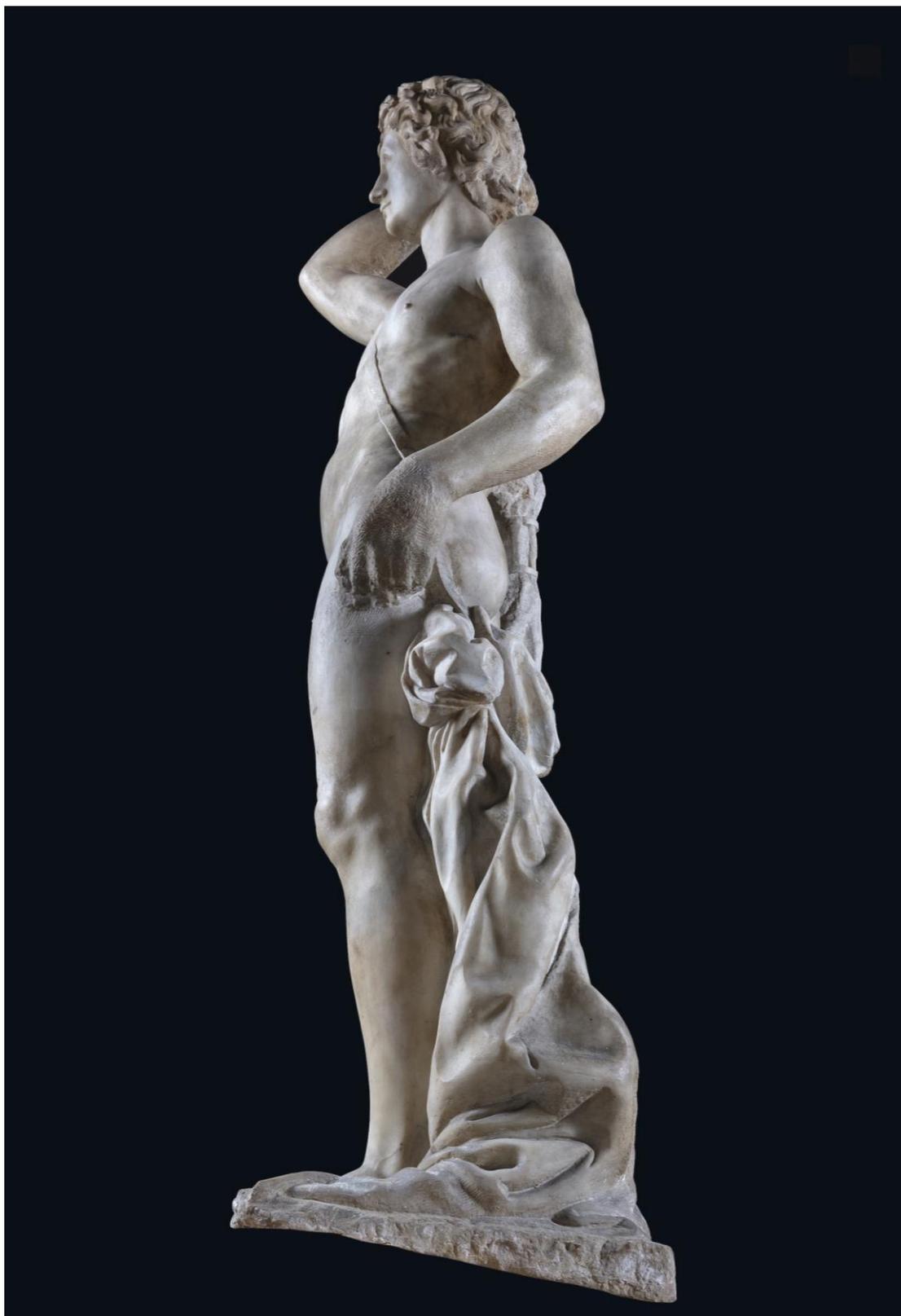


Fig. 5: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata



Fig. 6: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata



Fig. 7: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata



Fig. 8: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata



Fig. 9: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata

ancora nel 1969, e sarebbe stata scoperta solo nel 2000)⁷, era passato dopo il loro esilio del 1494 agli Strozzi, e nel 1529 era giunto alla corte di Francesco I di Francia, facendo infine perdere ogni traccia di sé nel primo Settecento, quando fu rimosso dai giardini della reggia di Fontainebleau⁸. Non frenavano l'attribuzione michelangiotesca non solo gli infiniti ostacoli stilistici, che Parronchi non coglieva, e a cui accenneremo tra poco, ma anche altri elementi più oggettivi, come l'incompiutezza dell'opera: inconcepibile e inaccettabile per tutti i primi marmi che Michelangelo consegnò ai propri committenti (almeno fino al *David* della Signoria fiorentina, alla *Madonna* di Bruges e ai quattro *Santi* della Cappella Piccolomini a Siena), essa veniva invece ritenuta da Parronchi affatto coerente con la mentalità e i modi del giovane artista, in un *ludus* inventivo a briglie sciolte, nel corso del quale la serietà della filologia e della critica storica abdicava completamente alla visione romantica e solipsistica dell'esegeta. Del resto, nel procedere della sua ricostruzione, Parronchi arrivava a congetturare persino che la celebre *Zuffa dei centauri* di Casa Buonarroti, anch'essa non finita, fosse nata come rilievo narrativo da incastonare nella fronte del piedistallo dell'*Ercole*, quasi che quest'ultimo dovesse presentarsi come una *Madonna* o un *Santo* sul proprio scannello, alla maniera – si potrebbe aggiungere – delle tante statue sacre scolpite in Sicilia, durante tutto il Rinascimento, da Domenico e Antonello Gagini e dai loro innumerevoli colleghi e seguaci⁹.

Nello scritto del 1969 affiorava un'ulteriore idea, che Parronchi avrebbe poi ripreso e svolto nel 1989 fino a farsene guidare verso una nuova frontiera. La *Venere stante con due amorini* di Palazzo Pitti, restituita nel 1958 da Herbert Keutner a Vincenzo Danti, passata nel 1965 a Casa Buonarroti per interessamento dell'allora direttore Charles de Tolnay nell'illusione che avesse invece rapporti diretti con Michelangelo, e riconosciuta oggi quietamente a Danti medesimo¹⁰, veniva anch'essa considerata da Parronchi come un aborto del giovane Michelangelo, e accostata al presunto *Ercole* in una sorta di coppia nella quale l'eroe avrebbe dovuto esser letto anche come *Sole*, e l'eroina avrebbe figurato anche come *Luna*. Pure in questo caso, a parte l'incompatibilità di stile, nulla contava per Parronchi, a quanto sembra, un dato ben altrimenti vincolante come i trenta centimetri di scarto tra il supposto *Ercole* e la *Venere*, alta solo 182 centimetri¹¹.

Si potrebbe facilmente liquidare in blocco e senz'altro questa materia come frutto degli appassionati parti poetici dello studioso, il quale ha inseguito per tutta la vita le sue chimere michelangiotesche, illudendosi soprattutto di ritrovare ognuna delle numerose opere documentate e disperse dello scultore, specialmente del tempo giovanile, dalla *Testa di Fauno* del Giardino di San Marco al *Crocifisso* di Santo Spirito, dall'*Ercole* al *San Giovannino* mediceo, dal *Cupido dormiente* al *Cupido* di casa Galli, fino al *Giulio II* in bronzo di Bologna e poi a numerose altre opere neppure mai testimoniate¹². Tutto ciò, per di più, Parronchi lo tentava

⁷ CAGLIOTI 2000, in particolare I, pp. 262-265 e note 160-171.

⁸ Sul trasferimento da Firenze alla Francia si veda per tutti ELAM 1993, *passim*, in particolare pp. 58-60 e note 87-100, pp. 98, n. 9, 102, n. 13, e 107, n. 20, e fig. 3. La migliore sintesi sulla statua, e specialmente sulle sue vicende francesi e sul suo aspetto originario, rimane quella di COX-REARICK 1995, in particolare pp. 302-313, n. IX-5, e note 132-192 (pp. 462-463). Si veda anche *infra*, nota 19.

⁹ La ricostruzione grafica del montaggio dell'*Ercole* sopra la *Zuffa* pensato da Parronchi è in PARRONCHI 1975a, p. 57, fig. A.

¹⁰ KEUTNER 1958; TOLNAY 1965, pp. 91-92; TOLNAY 1966; D. Zikos, scheda n. 14, in VINCENZO DANTI 2008, pp. 334-337.

¹¹ A dire il vero, nel 1969 Parronchi non conosceva ancora le misure precise del suo *Ercole*, di cui gli risultava solo che era «più grande del vero» (p. 2; PARRONCHI 1975a, p. 36). Ma l'appaiamento con la *Venere*, identificata poi senz'altro come una *Luna*, sarebbe stato da lui rilanciato nel 1989 anche al cospetto delle dimensioni esatte del giovane marmoreo, ora reinterpretato senz'altro come un *Sole* (cfr. *infra*).

¹² Ripercorrere l'intera bibliografia di Parronchi su Michelangelo sarebbe tanto faticoso quanto sterile. Basta dunque rinviare ai sei volumi delle sue *Opere giovanili di Michelangelo* (PARRONCHI 1968-2003), che a tratti incorporano singoli saggi anticipati in altre sedi, e ampliati o ridotti, o comunque ritoccati, per la ristampa. Delle più di venti attribuzioni michelangiotesche di Parronchi, solo una sopravvive, ovvero la figura di un giovane

chiamando a raccolta un arco cronologico di storia della scultura che va dall'età classica romana fino al pieno Seicento se non oltre (attraverso opere di Donatello, di Mino da Fiesole, di Francesco da Sangallo e di molti altri ancora), e combattendo strenuamente le ben rare riscoperte di veri lavori michelangiolieschi dovute ad altri colleghi (*in primis* il *Crocifisso* ligneo pubblicato tra il 1963 e il 1964 da Margrit Lisner)¹³, o trascurando del tutto le piste per ritrovarli che erano state dischiuse da altri ancora (il *San Giovannino* di Úbeda)¹⁴.



Fig. 10: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)* (particolare). Firenze, proprietà privata

arciere ormai mutilo delle braccia e della parte inferiore delle gambe, cioè il *Cupido-Apollo* di casa Galli a Roma, comparso come di Michelangelo fin dal 1902 a un'asta londinese di Stefano Bardini, ma poi dimenticato da tutti, e riscoperto da Parronchi sulla base di una vecchia foto, senza conoscerne la collocazione ai suoi tempi, e credendo che si trattasse non della statua Galli, ma di un *Apollo* per Piero di Lorenzo de' Medici: PARRONCHI 1968. Dopo che per quasi trent'anni la proposta di Parronchi era rimasta risucchiata nel labirinto solitario delle sue ricerche, la restituzione a Michelangelo avvenne infine contestualmente all'avvistamento dell'originale a New York, nella sede dei Servizi Culturali dell'Ambasciata Francese: WEIL-GARRIS BRANDT 1996 e 1997. Oggi il marmo è notoriamente in deposito presso il Metropolitan Museum of Art. Da ultimo: CAGLIOTI 2018 (con la bibliografia dopo il 1996-1997).

¹³ LISNER 1963 e 1964.

¹⁴ Per la statua spagnola si veda CAGLIOTI 2000, I, p. 315, nota 89, e poi CAGLIOTI 2012, dove il processo di recupero è ripartito da GÓMEZ-MORENO 1930.



Fig. 11: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)* (particolare). Firenze, proprietà privata

Eppure, visto che i più frequenti tra i recuperi pseudo-michelangioleschi di Parronchi coinvolgono opere del Cinquecento maturo e del Seicento e che l'attribuzione del giovane marmoreo a Michelangelo era stata precorsa da Planiscig circa vent'anni prima e sarebbe stata rilanciata nel 1981 da Raghianti, conviene spendere qualche parola su un punto debole e cronico dei moderni studi michelangioleschi. Con eccezioni assai sparute, fin dal loro insorgere nel pieno Settecento e fino a quindici anni fa al più presto (il piccolo *Crocifisso* ligneo giunto al Museo del Bargello di Firenze nel 2008)¹⁵ essi hanno cercato sempre e indefessamente le opere giovanili scomparse dello scultore – documentate o presunte – tra i marmi e i legni anonimi o mal attribuiti dei secoli XVI-XVII, cioè tra le cose 'alla Michelangelo', nell'ingenua e del tutto antistorica pretesa, larghissimamente condivisa, che l'arte del maestro non avesse vissuto un'infanzia, un'adolescenza e una prima giovinezza alla stregua di chiunque altro, ma solo una maturità perenne, esplosa il giorno stesso della prima vocazione al mestiere. Tale mentalità e tale attitudine spiegano non solo gli abbagli di Parronchi, ma anche tutti i riconoscimenti fallaci messi avanti da altri per il *Crocifisso* di Santo Spirito o per il *San Giovannino* mediceo. Siccome il seguito di queste pagine ci porterà nel

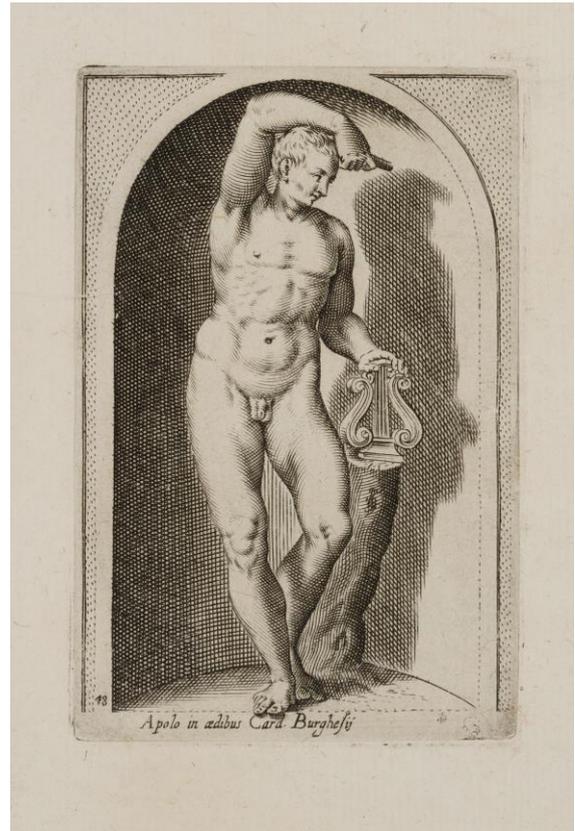
¹⁵ PROPOSTA PER MICHELANGELO GIOVANE 2004; MICHELANGELO GIOVANE 2008.

mondo di Antonio Novelli verso il 1630, si potranno ricordare qui utilmente, senza uscire fuori di traccia, il pastore *Aristeo* dei Musei di Berlino, ma disperso alla fine della Seconda guerra mondiale nel maggio 1945, ossia un'opera di Domenico Pieratti intorno al 1625-1630, nella quale Wilhelm Bode, il principe dei conoscitori, identificò per decenni, seguito da moltissimi, il *San Giovannino* mediceo; oppure il *San Giovannino* di Giovanfrancesco Susini, 1635 circa, oggi a Washington, National Gallery of Art, pubblicato anch'esso come autografo michelangiolesco, con gran risalto, nel 1964 (cinquecentenario della morte del Buonarroti)¹⁶.

Se quest'approccio a Michelangelo, malgrado certi vistosi smascheramenti recenti, non è ancora del tutto estinto, sembra invece nettamente progredita negli studi dell'ultimo secolo la conoscenza della scultura fiorentina del Cinquecento inoltrato e soprattutto del Seicento, e, con ciò, della forte e inoppugnabile presa che Michelangelo ebbe su quella tradizione. Il giovane marmoreo di cui trattiamo sarebbe stato impossibile senza la nudità eroica, sovradimensionata e iconograficamente reticente di Michelangelo, senza il suo senso intimamente carnale del marmo, senza certi suoi gesti enfatici e nello stesso tempo estenuati come il pugno destro portato sopra la nuca, o senza – soprattutto – il suo modo di aggredire via via il blocco lapideo con i vari strumenti di bottega; e persino senza la finta negligenza di un accessorio come il mantello abbandonato dietro la schiena (al pari del *Genio della Vittoria* oggi in Palazzo Vecchio a Firenze). Ma tale devozione ai momenti più appariscenti e più facilmente penetrabili e memorabili dell'universo michelangiolesco è rimasta sempre, e per fortuna, rapsodica, perché ha convissuto con l'incomprensione o l'indifferenza verso i principi fondamentali del pensiero di Michelangelo scultore. Il nostro giovane di marmo non avrebbe potuto e non potrebbe essere di nessuna fase del percorso di Michelangelo, in primo luogo perché quest'ultimo non ha mai adottato così fedelmente – verrebbe da dire religiosamente o scolasticamente – il canone classico della ponderazione (si vedano in queste pagine, tra le illustrazioni disponibili, le Figg. 15-16). Né Michelangelo ha mai tributato al passato greco-romano, di cui pure è stato una spugna formidabile, quel rispetto quasi archeologico per cui il giovane marmoreo si trova a sfoggiare un'acconciatura degna di un *Apollo*. Michelangelo rivisto alla luce dell'antico, o l'antico rivisto alla luce di Michelangelo, possono essere formule entrambe adatte per significare – con tutti i pregi e i limiti di simili battute – il senso comune della scultura monumentale fiorentina di maggior successo nei cento anni successivi alla morte del maestro, almeno in ambito profano. E davanti al giovane atleta di queste pagine ci chiediamo se l'autore, pur condotto verso l'atto del braccio sollevato e insieme introflesso dagli esempi di alcuni *Prigioni* e di alcune *Parti del giorno* nella Sagrestia Nuova, non l'abbia più o meno consapevolmente riletto alla luce – ancora una volta – di certi tipi statuari classici di *Apollo*, con il braccio destro portato ostentatamente sopra e dietro la testa, di cui soprattutto a Roma si davano fin dal Quattrocento alcune attestazioni illustri, note anche a Firenze – in prosieguo di tempo – per via di disegni e di stampe (Figg. 12-14)¹⁷.

¹⁶ Per l'intera vicenda critica del *San Giovannino* michelangiolesco e per la sua conclusiva individuazione nella statua di Úbeda, danneggiata molto gravemente poco dopo lo scoppio della Guerra Civile spagnola (1936), si rimanda a CAGLIOTI 2012. Qui è, anche, la restituzione a Susini del *San Giovannino* oggi a Washington, scoperta anticipata dall'autore alla National Gallery of Art fin dal 2005, permettendo l'acquisto sicuro dell'opera da parte del museo.

¹⁷ Per non appesantire i riferimenti, basti citare l'*Apollo citaredo* che alla fine del Quattrocento era nella collezione Della Valle e che, finito quasi un secolo dopo a Villa Medici, sarebbe stato traslato nel tardo Settecento, sotto i Lorena, proprio a Firenze (oggi è nel corpo mediano della facciata della villa del Poggio Imperiale, a sinistra del portico d'ingresso): BOBER–RUBINSTEIN 1986, pp. 84-85, n. 35; BOBER–RUBINSTEIN 2010, pp. 84-85, n. 35. Siccome più avanti si arriverà a una datazione della nostra statua verso il 1630, converrà rilevare che nella raccolta di incisioni di statue antiche allora più fresca di stampa, quella del francese Philippe Thomassin (1610-1622 circa), l'*Apollo della Valle-Medici*, all'epoca «in viridario Magni Ducis Etruriæ», compare insieme a due esemplari di *Apollo Liceo* col braccio destro in posa analoga, entrambi «in ædibus Cardinalis Burghesii» (ma il primo è indicato da Thomassin come «Orpheus»): THOMASSIN/GALLOTTINI 1995, pp. 20, n. 5 (il primo *Apollo Liceo*), 44-47, n. 19 (*Apollo della Valle-Medici*), e 98-99, n. 48 (il secondo *Apollo Liceo*).



Figg. 12-14: Philippe Thomassin, *Orpheus in adibus Card. Burghesii* [sic], *Apolo in adibus Card. Burghesii* e *Apolinus in viridario Magni Ducis Etruria*, in Philippe Thomassin, *Antiquarum statuarum urbis Romae liber primus*, Roma 1610-1622 circa, nn. 5, 48 e 19

La riedizione che Parronchi fece nel 1975 del suo opuscolo del 1969 all'interno del volume *Il paragone con l'antico*, secondo di una serie di *Opere giovanili di Michelangelo* che, cominciata nel 1968, si sarebbe conclusa soltanto nel 2003 con un totale di sei tomi, non offre, tra le censure e le aggiunte apportate alla *princeps*, nulla di veramente sostanziale sul conto della statua¹⁸. L'autore, nondimeno, inseriva sotto il numero 18 una lunga nota in cui provava a ribadire e a difendere l'identificazione con l'*Ercole* di Fontainebleau a dispetto delle ulteriori difficoltà sorte nel frattempo a causa della nuova bibliografia d'oltralpe e delle sue precisazioni – su documenti d'epoca – circa l'aspetto di quell'eroe di marmo perdutosi nel Settecento¹⁹. Egli, inoltre, depennava in due diversi punti altrettanti paragrafi, con le relative note, dedicati alla *Venere* di Casa Buonarroti: e si adattava a spiegare quei tagli in una breve appendice sulla stessa statua, ora riferita, dopo un cambio di parere tanto disinvolto quanto tipico di lui, a Battista Lorenzi (Battista del Cavaliere) nel 1563²⁰. Diciamo «si adattava» poiché, per onesta confessione di Parronchi medesimo, l'appendice era solo un ripiego improvvisato, suggeritogli dall'urgenza editoriale di riempire, tramite le relative foto di corredo, sei pagine lasciate in bianco fino all'ultimo momento nel montaggio del libro, con tanto di numerazione progressiva delle immagini, nella speranza di inserirvi invece il presunto *Ercole*: e infatti dopo la *Venere*, ottimamente illustrata dalle figg. 2-6, e dopo un dettaglio dell'*Aretusa* di Lorenzi alla fig. 7, l'apparato delle figg. 8a-15c serve di nuovo, e ancora, al discorso sull'*Ercole* inaugurato dalla fig. 1.

Nel 1981 fu la volta del testo privato di Ragghianti. La prima cosa che colpisce di esso è l'ostentato silenzio su Parronchi e su tutte le sue elucubrazioni, ovviamente ben note allo scrivente. Fin dall'attacco, inoltre, Ragghianti rivendicava non solo la propria precedenza nello studio della figura marmorea, ma anche che tutto ciò dovesse essere cosa risaputa: «Ho veduto e studiato negli anni 1932-34, com'è noto, la grande statua in marmo rappresentante un giovane atleta nudo» ecc. Il bisogno di rimarcare tale punto era così forte che lo studioso retrodatava di quasi un decennio, se non di più, il proprio incontro con l'opera. Una mano successiva, forse di qualche proprietario del marmo, avrebbe più tardi corretto a penna le date dattiloscritte trasformandole in «1941-42», nella solida consapevolezza che la statua, rimasta nascosta a qualunque studioso fino al 1941 nel chiuso di un antico palazzo fiorentino, e immessa solo a quel tempo nel mercato antiquario, era stata mostrata a Ragghianti non prima di allora. Chi ha vergato la data «1941-42» ha peraltro dimenticato di correggere a p. 2 dello scritto un passaggio in cui Ragghianti sosteneva di aver espresso nel 1939 un giudizio sul

¹⁸ PARRONCHI 1975a.

¹⁹ PARRONCHI 1975a, p. 41, nota 18. Quantunque la ricerca sull'*Ercole* francese di Michelangelo sia ancora in alto mare (se non è invece fallita per sempre), sembra opportuno dare per ora il credito di gran lunga maggiore alla proposta che fece TOLNAY 1964 – e che COX-REARICK 1995 ha ulteriormente sostanziato (*supra*, nota 8) – di riconoscere un ritratto diretto e fedele dell'opera in un disegno di Rubens al Louvre (inv. 20213 recto; Fig. 15). Alle tante ragioni che depongono in suo favore si deve aggiungere il carattere essenzialmente michelangiolesco, almeno nei marmi giovanili e finiti, del rapporto compiaciuto, non meno in senso tattile che visivo, tra la nudità dell'eroe e il drappo lungo ma esiguo che la panneggiava molto parzialmente dalla testa ai piedi (se non era una *leonté*). Ancora più peculiare per Michelangelo, nella statua disegnata da Rubens, è l'affondo della mano sinistra in quel drappo, tale da anticipare dapprima l'affondo della mano sinistra del *Bacco* del Bargello nella pelle di felino che l'accompagna, e poi, soprattutto, quello della mano sinistra nel sudario della prima versione del *Cristo* della Minerva, approdata durante il Seicento nella chiesa di San Vincenzo Martire a Bassano Romano (e recuperata da BALDRIGA 2000, con DANESI SQUARZINA 2000; Fig. 16). Per via di quest'ultimo riscontro si arriva infine a scoprire che tra l'*Ercole* di Rubens e il *Cristo* di Bassano si danno troppe altre corrispondenze – di postura, di bilanciamento, di sviluppo muscolare – per poter essere casuali. Si scopre, insomma, una nuova occorrenza di quell'ossessione di Michelangelo per le proprie invenzioni formali che lo accompagnò nel corso di un'intera vita, dal *Crocifisso* ligneo di Santo Spirito fino al *Cristo* della *Pietà* Rondanini, dal *Cupido-Apollo* Galli (New York: *supra*, nota 12) fino al secondo *Cristo* della Minerva e all'*Apollo* Valori del Bargello: CAGLIOTI 2017 e 2018. Se si escludono il diverso orientamento della testa e la diversa azione del braccio destro impegnato a trattenere la croce, il *Cristo* di Bassano si offre sostanzialmente come un ritorno d'autore, circa vent'anni dopo, all'invenzione statuaria dell'*Ercole* tramandatoci da Rubens.

²⁰ PARRONCHI 1975b.

rapporto tra Michelangelo e l'antico «avendo in mente anche questa statua», e non solo il *Bacco Riario-Galli*²¹.

Tanto zelo da parte di Ragghianti era palesemente dovuto al fatto che anche lui era persuaso in pieno del riferimento a Michelangelo giovane, ma con due varianti significative: non gli piaceva l'identificazione come *Ercole* (e dunque il nesso con la Francia), sebbene non riuscisse a opporvi nessuna alternativa soddisfacente (una seconda opzione da lui considerata, ma fatta infine rientrare, era quella di «un *David* che avanza col suo mantello raccolto, e tiene nella mano levata la pietra da scagliare», p. 8); e credeva che la flagrante incompiutezza della statua fosse stata infelicemente corretta da un tentativo appena più tardo di terminarla nel volto, così da conformarne il soggetto come *Apollo*. Tale intervento, che Ragghianti attribuiva a Giovanfrancesco Rustici tanto convintamente quanto senza circostanziarlo, avrebbe dovuto spiegare secondo lo studioso l'incoerenza tra la complessione vigorosa – più precisamente «erculea» – della figura (p. 2) e il suo viso un po' trasognato, «d'ellenismo sensuale», evidentemente per nulla michelangiolesco, laddove Ragghianti si sarebbe aspettato da quel volto «un effetto monitorio», una «austera volontà assertiva e dominante» (p. 7). Sia come sia, Ragghianti non si scostava quasi per nulla dalla datazione che sarebbe spettata alla statua se fosse stata l'*Ercole* passato a Fontainebleau, e concludeva a favore del «periodo tra il 1494 e il 1496-97» (p. 8): anche lui, quindi, sicuro al pari di chiunque, o pressoché chiunque, che Michelangelo fosse nato come Minerva dalla testa di Giove, cioè già armato di tutto punto, e che di conseguenza un'opera quale il *Crocifisso* di Santo Spirito non potesse «essere in nessun modo il timido sottile nudino dipinto» riscoperto da Margrit Lisner (pp. 4-5).

Malgrado che Ragghianti fosse o fosse stato in rapporti più diretti e più facili di Parronchi con i proprietari del giovane marmoreo, anche a lui la provenienza dell'opera rimase preclusa: una lacuna, questa, che, a giudicare dal suo completo silenzio a tal proposito, doveva incuriosirlo o inquietarlo assai meno rispetto a Parronchi.

Nel 1989 uscirono negli stessi giorni, cioè senza poter tenere conto l'uno dell'altro, il secondo ampio studio di Parronchi sulla statua, riprodotta finalmente in quattordici foto d'insieme e di dettaglio, e un brano e una foto a essa dedicati da Claudio Pizzorusso all'interno del suo volume sulla scultura fiorentina del Seicento, *A Boboli e altrove*.

Parronchi era entrato nel frattempo in termini diversi con i proprietari, aveva esaminato l'originale dell'opera nel 1982 (significativamente un anno dopo la stesura dello scritto di Ragghianti), e ne aveva infine appreso la provenienza da Palazzo Tempi in Piazza Santa Maria sopr'Arno (divenuto Bargagli Petrucci nel 1878 e fino a oggi, in conseguenza di una lunga trafila ereditaria; Figg. 50-51). Tutto lascia credere che le vicende di questo edificio, note a Parronchi sulla base del repertorio dei palazzi storici fiorentini pubblicato nel 1972 da Leonardo Ginori Lischi²², abbiano giocato un ruolo determinante nello spingerlo ad abbandonare l'identificazione con l'*Ercole* michelangiolesco attestato a Fontainebleau ancora all'aprirsi del Settecento, ossia in un'epoca in cui c'era il forte rischio che il giovane di marmo fosse già presente a Palazzo Tempi. Più che dai Tempi, titolari dello stabile a far data dal 1654,

²¹ L'inattendibilità della data «1932-34» si trova evidenziata a penna anche da Alessandro Parronchi ai margini della copia a lui pervenuta del testo di Ragghianti: BUUSS, fondo Alessandro Parronchi, scatola 43 (*Michelangelo III*), fasc. 27. Su tali fogli Parronchi ha aggiunto varie altre glosse, tra l'ironico e il contrariato, relative ad alcune involuzioni sintattiche, a certe lacune di informazione michelangiolesca, e soprattutto a quelli che riteneva plagî di proprie idee sulla statua e sul suo presunto autore. Non manca, ovviamente, neppure la contestazione della data «1939». Il riferimento vago a quest'ultima che Ragghianti fa nel proprio testo si scioglie bibliograficamente in RAGGHIANI 1946, dove le pp. 152-156, n. XXII, sono intitolate *Michelangelo gratuito* e datate in calce «1939»: qui si citano il *Bacco* e altre cose michelangiolesche, ma non si dice nulla della nostra statua, del tutto assente dal corpus sterminato degli scritti dello studioso.

²² GINORI LISCHI 1972, II, pp. 659-664, n. 105.



Fig. 15: Peter Paul Rubens, *L'Ercole di Michelangelo nei giardini della reggia di Fontainebleau*, tra il 1622 e il 1627 circa. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (inv. 20213 recto)



Fig. 16: Michelangelo, 1514-1516, e ignoto continuatore romano di primo Seicento, *Cristo redentore*. Bassano Romano (Viterbo), chiesa di San Vincenzo Martire

sembra peraltro che Parronchi fosse attratto in particolare dalla figura di Belisario Vinta, costruttore del nucleo principale del palazzo odierno tra Cinque e Seicento, e segretario di ben quattro granduchi di Toscana, da Cosimo I fino a Cosimo II. Tale nesso con i Medici, su cui tuttavia Parronchi preferì non indugiare, doveva stuzzicare particolarmente lo studioso a causa della nuova genesi che egli assegnava ora alla statua 'michelangiolesca', ovvero una destinazione originaria a una delle dodici nicchie vuote nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo: quattro ai lati dei due *Duchi* e otto sopra le porte²³.

Quantunque il saggio di Parronchi non rechi il benché minimo accenno allo scritto di Ragghianti, sappiamo che Parronchi l'aveva letto²⁴. Non sembra perciò nient'affatto casuale la piena convergenza con Ragghianti sul disagio provato anche da Parronchi per l'apparente contrasto tra il volto del giovane marmoreo e il suo corpo: «Questa faccia sorprende per un aspetto quasi androgino, che non si concilia con la più comune iconografia di Ercole, alla quale corrisponde invece il resto della corporatura, maschia e possente»²⁵. Tale presunta discrasia induceva Parronchi, esattamente come Ragghianti, non solo a scartare ormai l'identificazione con un *Ercole*, ma anche a stimare che nel viso del giovane fosse intervenuto più tardi un secondo scultore, identificato questa volta con Vincenzo Danti. E non basta: poiché la capigliatura del giovane gli pareva troppo simile a quella del *San Damiano* di Raffaello da Montelupo nella medesima Sagrestia Nuova per non essere della stessa mano, egli aggiungeva Montelupo tra i co-autori della statua: ovviamente con Michelangelo, e ben prima di Danti²⁶.

L'ultima parola di Parronchi sulla figura è, in sintesi, la seguente: essa sarebbe nata quarant'anni dopo l'epoca da lui difesa nel 1969 e nel 1975, ossia negli ultimi tempi del lavoro statuario di Michelangelo e dei suoi collaboratori alla Sagrestia Nuova, tra il 1530 e il 1534; sarebbe stata un *Sole*, da inserire nella tomba di Giuliano di Nemours, e precisamente nella nicchia a destra del riguardante, mentre nella nicchia a sinistra sarebbe dovuta andare, in quanto *Luna*, la *Venere* di Casa Buonarroti; l'interruzione definitiva del lavoro da parte di Michelangelo nel 1534 avrebbe portato a una ripresa di entrambe le figure per mano di Danti circa trent'anni dopo: ripresa tanto isolata quanto vana. Ancora una volta, per Parronchi la differenza di trenta centimetri tra l'ex-*Ercole* ora *Sole* e l'ex-*Venere* ora *Luna* non importava nulla, così come non importava (e lo ammetteva esplicitamente) che i vani delle nicchie del sepolcro di Giuliano siano alti 198 centimetri, ovvero quindici centimetri in meno di quel *Sole*

²³ La fascinazione di Parronchi per il presunto nesso Michelangelo-Vinta, serpeggiante nel testo a stampa del 1989, trova piena conferma in un'intera cartella del suo archivio personale, densa di note e trascrizioni tratte dal fondo *Mediceo del Principato* dell'Archivio di Stato di Firenze e relative alla missione di Belisario Vinta in Francia nel 1600-1601 al seguito di Maria de' Medici novella sposa di Enrico IV, così come ai suoi strascichi fiorentini: BUUSS, fondo Alessandro Parronchi, scatola 43 (*Michelangelo III*), fasc. 33. È grosso il sospetto che Parronchi, dopo aver appreso di Palazzo Tempi, sulle prime sperasse di scoprire che l'*Ercole* michelangiolesco di Fontainebleau fosse tornato a Firenze come dono di Enrico IV, o di Maria, a Vinta. Una volta rassegnatosi infine alla vanità di tale auspicio, l'ipotesi, anch'essa inverosimile ma meno azzardosa, che Vinta avesse ottenuto dai Medici la statua poi Tempi sospinse Parronchi a cercare l'origine del marmo negli ultimi anni fiorentini di Michelangelo, quelli della Sagrestia Nuova.

²⁴ *Supra*, nota 21.

²⁵ PARRONCHI 1989, p. 19; PARRONCHI 1992, p. 46. Sulla propria copia della perizia di Ragghianti (*supra*, nota 21) Parronchi aveva vergato a p. 7 l'insofferenza per la reticenza iconografica del collega: «Allora, Apollo, David o ... Ercole?». Alla fine, tuttavia, tenne conto di questa cautela, ma in maniera, come spesso, non cauta.

²⁶ Fa chiarezza in tal senso il confronto tra PARRONCHI 1989, pp. 28-29, e PARRONCHI 1992, p. 56 e tavv. 56-57: sebbene il testo relativo alle due capigliature non muti e neppure il loro accostamento fotografico, la didascalia della tav. 56, che per la foto corrispondente del 1989 – senza numero – recava la generica indicazione «*Il Sole* (part.)», recita invece «Michelangelo e aiuti (Raffaello da Montelupo?)», *Il Sole*, i capelli», mentre le altre illustrazioni della statua sono intestate a «Michelangelo» da solo, «a Michelangelo e aiuti» e a «Michelangelo e Vincenzo Danti».

che avrebbe dovuto andarvi dentro²⁷. Con leggerezza appena minore, Parronchi si sbarazzava del riferimento secco della *Venere* di Casa Buonarroti a Battista Lorenzi sul 1563 che egli aveva formulato nel 1975, e approdava all'ultima di tre attribuzioni nell'arco di due decenni per la stessa statua; riepilogando: Michelangelo quasi ventenne; Lorenzi; Michelangelo quasi sessantenne e Danti.

Nel ripubblicare il saggio del 1989 tre anni più tardi all'interno del quarto volume delle *Opere giovanili di Michelangelo*, intitolato *Palinodia michelangiolesca* (1992), Parronchi lo sottopose a pochi ritocchi di scarso peso per noi, sia nel testo che nell'apparato illustrativo²⁸. E, contrariamente ai propri modi in questi volumi, sempre attenti a registrare i dissensi a stampa sopraggiunti nel frattempo da parte dei colleghi, non tenne conto dei saggi secenteschi di Pizzorusso, che erano usciti da tre anni, e che egli stesso conosceva più di chiunque altro, avendoli presentati proprio lui per la pubblicazione all'Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria'²⁹. L'omissione del 1992 si sarebbe ripetuta nel 1996, anno del quinto volume delle *Opere giovanili di Michelangelo*, dal titolo *Revisioni e aggiornamenti*, dove Parronchi avrebbe ripercorso velocemente, e ripetuto, le proprie opinioni del 1989 all'interno di un nuovo capitolo sull'*Ercole* michelangiolesco di Fontainebleau³⁰. Infatti, coerente fino all'ultimo col proprio carattere, lo studioso, avendo dovuto abiurare il 'ritrovamento' originario di quella statua dispersa (1969), non si era mai dato per vinto, e proponeva adesso un ulteriore e per lui definitivo *Ercole*, noto, ancora una volta, solo attraverso la mediazione di alcune fotografie. In tale circostanza, se il soggetto della statua era finalmente quello giusto, lo stile e la qualità si allontanavano ancor di più dal bersaglio michelangiolesco. Ma questa è un'altra storia rispetto al nostro tema.

Le due pagine dedicate da Pizzorusso al giovane marmoreo, benché costruite su un'unica foto (la stessa pubblicata da Parronchi nel 1969) e senza poter conoscere l'originale dell'opera e la sua provenienza, avevano finalmente aperto una pista esegetica nuova e positiva sul caso. Pizzorusso aveva colto, e riprodotto, confronti parlanti con almeno quattro marmi di Domenico e Giovan Battista Pieratti, tali da suggerire un'attribuzione a uno dei due fratelli, e aveva concluso la sua breve e prudente digressione sulla statua, ribattezzata come *David*, con alcune riflessioni, tuttora attuali, sulla persistenza della tradizione cinquecentesca nel Seicento fiorentino, tanto pittorico che scultoreo³¹.

È in sintonia con tale approccio una breve relazione sul giovane marmoreo firmata da Francesco Vossilla, e intitolata *Una figura di Antonio Novelli*. Non è datata, ma dovrebbe essere del 2004, perché è citata da uno scritto dell'antiquario John Winter che reca l'indicazione «Milano, 22 febbraio 2005», e perché un breve articolo del medesimo Vossilla apparso nel 2003 (con la data editoriale 2000-2001), e da lui ricordato nelle note della propria relazione, tratta di Novelli ma non fa menzione della statua³². Per quanto sollecitata molto verosimilmente da uno dei proprietari dell'opera, di certo al corrente dell'origine Bargagli Petrucci, la relazione non si cura affatto di quest'aspetto, e punta tutto sullo stile, pervenendo

²⁷ PARRONCHI 1989, pp. 26-27, rimuoveva l'aporia adducendo che l'altezza massima del presunto *Sole* si svilupperebbe solo sul davanti, e si sarebbe dunque risolta al di fuori della nicchia (cfr. anche PARRONCHI 1992, pp. 55-56); ma bastano tutte le numerose foto d'insieme da lui utilizzate a dimostrare che è vero l'esatto contrario.

²⁸ PARRONCHI 1992. Le illustrazioni sono comunque più numerose e ampie che nel 1989, e includono ben due tavole (la 63 e la 65) con i fotomontaggi del preteso *Sole* e della pretesa *Luna* entro la tomba di Giuliano di Nemours.

²⁹ Per quest'ultimo dato: PIZZORUSSO 1989, p. 10.

³⁰ PARRONCHI 1996.

³¹ PIZZORUSSO 1989 (come alla nota 3). Tale filone di indagine e d'interpretazione sarebbe stato sviluppato dallo studioso fino alla mostra *Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento*, da lui curata nel 2014 insieme ad Alessandra Giannotti (*PURO, SEMPLICE E NATURALE* 2014).

³² VOSSILLA 2003.

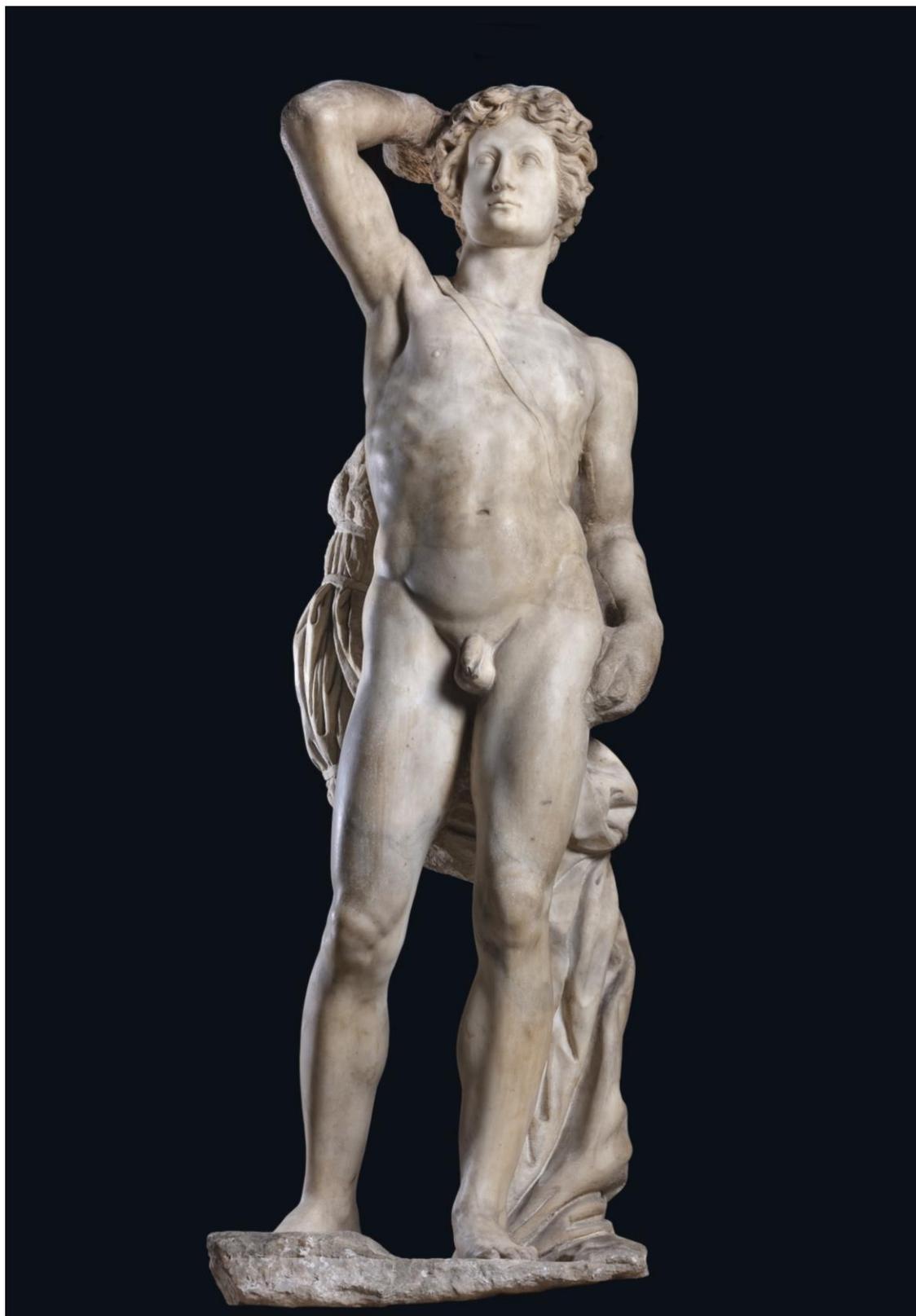


Fig. 17: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata



Fig. 18: Antonio Novelli, *Cristo risorto*, 1639 circa - 1641. Firenze, chiesa di San Marco, ricetto della sagrestia



Fig. 19: Antonio Novelli, *San Giovanni Evangelista*, 1641-1645 circa. Firenze, chiesa dei Santi Michele e Gaetano



Fig. 20: Antonio Novelli, *San Simone*, 1641-1645 circa. Firenze, chiesa dei Santi Michele e Gaetano

finalmente a pochi ma essenziali confronti con le opere di Novelli, che andranno ripresi e incrementati da noi più oltre: il *Cristo risorto* nel ricetto della sagrestia di San Marco; il *Polifemo* del Casino Mediceo di Via della Scala (già Orti Oricellari); il *Martirio* nella Cappella Pucci presso la Santissima Annunziata; e la *Vergine* nella Cappella del Rosso ai Santi Michele e Gaetano. Tali riscontri conducono l'autore a una datazione della statua, identificata con un *David* come già in Pizzorusso, «intorno al 1640» (p. 3).

La successiva relazione di John Winter sulla statua, ancora più breve (due pagine), è piuttosto una scheda redatta secondo il ruolo mercantile dell'autore, che dunque elenca asciuttamente la provenienza Bargagli Petrucci, la bibliografia edita e inedita, e, prima di concludere con una propria stima venale, rimarca in breve la polarità tra le soluzioni michelangioliche di Parronchi e Ragghianti e il loro rigetto da parte de «gli studiosi più giovani», con i quali Winter tendeva a convenire. Dopo i due fratelli Pieratti di Pizzorusso e dopo il Novelli di Vossilla, Winter consigliava nondimeno «di aggiungere il nome di Giovanni Battista Caccini ai possibili autori», cioè di uno scultore più anziano di due generazioni rispetto agli altri tre, premettendo infatti «che la scultura è successiva a Michelangelo, [e] al limite potrebbe essere del tardo '500, ma molto più probabilmente del '600». Siccome Caccini morì nel 1613, la cronologia secentesca di Winter sembrerebbe quindi da contenersi entro tale anno.

Che le aperture di Pizzorusso e di Vossilla verso il Seicento ormai maturo non avessero fatto breccia lo conferma l'ultima relazione inedita sulla statua, firmata da Carlo Milano nel marzo 2007, intitolata *Statua di un giovane eroe, probabilmente Adone*, e orientata tutta a favore del giovane Bartolomeo Ammannati, «entro gli anni '40 del Cinquecento» (p. 8). Nessuno spazio è accordato ai pareri precedenti, se non per le semplici elencazioni della più antica voce di Parronchi (1969) e del volume di Pizzorusso nell'insieme miscelaneo della nota bibliografica finale (p. 14). La notizia della permanenza della statua in Palazzo Bargagli Petrucci fino al primo Novecento, messa a riscontro con il repertorio di Ginori Lisci come già aveva fatto Parronchi nel 1989, rimane un elemento di curiosità senza seguito. L'interesse dell'autore, una volta spacciato il quesito iconografico mediante l'ipotesi di un *Adone* (pp. 4 e 6), si concentra tutto sulla dimostrazione stilistica, affidata perlopiù a dettagli specifici come la muscolatura del tronco o la conformazione dei piedi, che valgono soltanto a documentare il fascino irresistibile e duraturo di ogni gesto lapideo di Michelangelo non solo presso i collaboratori più stretti, ma anche presso gli altri colleghi, i rivali, i posterì.

2. Restituzione della statua ad Antonio Novelli

Ben diversi dai confronti particolari tentati da Carlo Milano con Ammannati, e assai più eloquenti, sono quelli di Pizzorusso con i fratelli Pieratti. Ma quelli con Novelli, avviati da Vossilla, sono ancora più promettenti, e possono praticamente ampliarsi fino a coprire l'intero spettro dei quesiti formali posti dal giovane di marmo.

In primo luogo, poiché nell'attribuzione sicura di un'opera d'arte debbono tornare coerentemente non solo l'invenzione e l'esecuzione dei dettagli, ma in primo luogo il pensiero d'insieme, si dovrà notare che la ponderazione pacifica della nostra figura è stata adottata da Novelli, più o meno con gli stessi accorgimenti ed esiti, in almeno cinque delle sue statue in marmo documentate e superstiti: il *Cristo risorto* di San Marco (1639 circa - 1641), già invocato da Vossilla per altri paragoni (Figg. 17-18); il *San Giovanni Evangelista* e il *San Simone* ai Santi Michele e Gaetano (1641-1645 circa; Figg. 19-20); la grande *Legge Mosaica*



Fig. 21: Antonio Novelli, *Legge Mosaica*, 1635-1638. Firenze, Palazzo Pitti, Grotta di Mosè

Antonio Novelli verso il 1630:
una statua incompiuta per il ciclo dei *Mesi* e delle *Stagioni* di Maria de' Medici



Fig. 22: Antonio Novelli, *Legge Mosaica*. Firenze, Palazzo Pitti, Grotta di Mosè



Fig. 23: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata



Fig. 24: Antonio Novelli, *Legge Mosaica*. Firenze, Palazzo Pitti, Grotta di Mosè

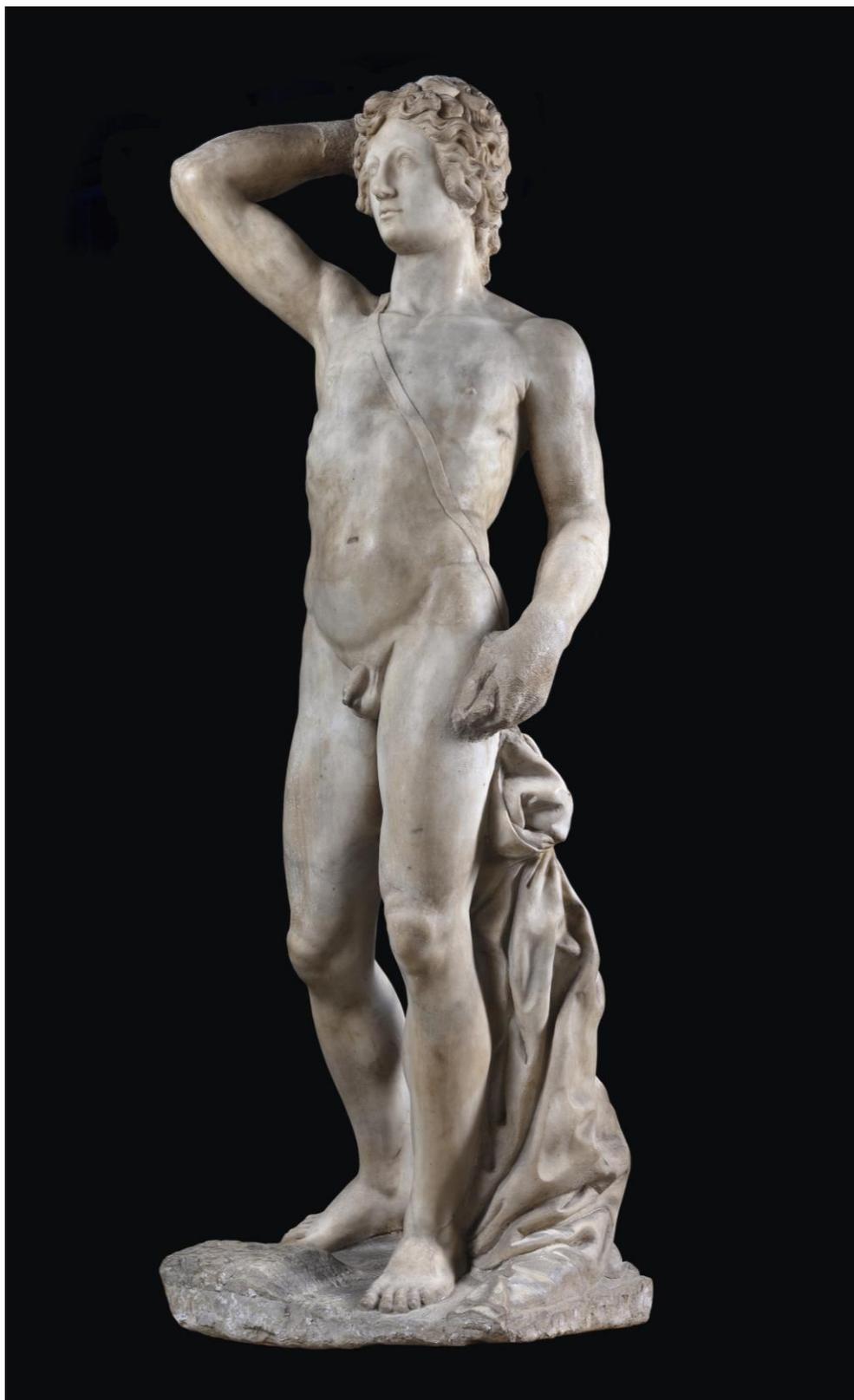


Fig. 25: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata



Fig. 26: Antonio Novelli, *Legge Mosaica* (particolare). Firenze, Palazzo Pitti, Grotta di Mosè



Fig. 27: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)* (particolare). Firenze, proprietà privata



Fig. 28: Antonio Novelli, *Gloria*, 1651-1657 circa. Firenze, chiesa della Santissima Annunziata, Cappella Pucci

nella Grotta di Mosè a Palazzo Pitti (1635-1638; Figg. 21-27); e la *Gloria* nella Cappella Pucci all'Annunziata (1651-1657 circa; Fig. 28)³³. L'ordine non diacronico di tale elenco segue piuttosto una gradazione decrescente di evidenza, che tuttavia non implica diminuzione di fratellanza inventiva: semplicemente, il *Cristo risorto* ostenta quest'ultima nel modo più pieno a causa della comune nudità virile, mentre le altre quattro figure sono lautamente coperte di panni, il che significa occultate, e la *Gloria* ripropone sì il loro schema, cioè lo stesso del giovane marmoreo, ma in controparte. Nel *Cristo risorto* già Vossilla ha rilevato la stessa soluzione del mantello «che scivola verso il basso» (p. 2): non si tratta, tuttavia, solo di un vezzo stilistico, ma di un espediente assai meditato per costruire il bilanciamento di una figura che, essendo quasi del tutto nuda, non avrebbe avuto se non le piante dei piedi per aderire a terra (Figg. 29-30). Non a caso il drappo cascante ricorre, si direbbe *a fortiori*, nel *Polifemo* colossale «di mattoni e stucchi» (Filippo Baldinucci) per il casino del cardinale Giovancarolo de' Medici in Via della Scala (1652-1657 circa; Figg. 31, 33), dove la sua caduta dai lombi del ciclope fino al suolo funziona da terza gamba, e la clava a riposo da quarta gamba. Inoltre il drappo del gigante è acconciato intorno ai fianchi, scoprendo in parte il sesso e le natiche, con la stessa finta negligenza del sudario nel *Cristo risorto* e del mantello nel giovane marmoreo.

Questo panno del *Polifemo* consente di aprire la rassegna dei raffronti di esecuzione e di dettaglio che nel giovane di marmo parlano inequivocabilmente di Novelli (Figg. 31-34). Non solo il panno s'intreccia in ambedue i casi con un lungo elemento filiforme di sostegno (che nel *Polifemo* è un canapo e non un nastro), e non solo «risulta agganciato in modo consimile sotto le natiche in entrambe le statue» (Vossilla, pp. 2-3), ma ogni volta, nel venir giù, quasi si accartoccia, accogliendo in sé i medesimi scavi irregolari e profondi, come se la stoffa fosse impregnata d'amido ormai asciutto.

L'effigie del giovane, coronata da una doppia arcata di lunghi riccioli e improntata nel volto glabro a una spersonalizzazione da classicità perenne, denuncia una stretta consanguineità con altre teste maschili e femminili di Novelli: tra quest'ultime spiccano la *Legge mosaica* (Figg. 35-36, 38-41) e la *Gloria* Pucci (Fig. 28), e persino la *Vergine* in cima alla mostra d'altare nella Cappella del Rosso ai Santi Michele e Gaetano (1641-1645 circa; Fig. 37); il *Martirio* Pucci, sorta di *San Sebastiano* ipostatizzato, ha capelli ancora più mossi e lo stesso viso, che però è quasi irriconoscibile per quanto è stravolto a servizio dell'iconografia³⁴.

Infine, la nudità atletica e sensuale del giovane marmoreo, pur rientrando in una tradizione classica e post-classica troppo canonica e troppo affollata per instradare da sola un'attribuzione, completa perfettamente una diagnosi stilistica cui non manca ormai nient'altro. Qui basta il *Cristo risorto* di San Marco, percorso attraverso il petto da una medesima bandoliera, ad adempiere il compito. Dalle spalle in giù esso è, di fatto, quasi tutto intercambiabile con il giovane marmoreo: nel dispiegarsi dell'ascella destra e nel risalto compiaciuto dei pettorali e delle costole, così come dei muscoli obliqui esterni dell'addome in aggetto sul bacino; nelle ginocchia iper-plastiche; nell'enfasi dei fasci muscolari delle gambe (Figg. 42-49)³⁵.

³³ Per la cronologia delle opere di Novelli facciamo capo all'utilissima voce monografica di Dimitrios Zikos nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (ZIKOS 2013).

³⁴ C. Caneva, ne *IL SEICENTO FIORENTINO* 1986, II (*Disegno – Incisione – Scultura – Arti minori*), p. 448, seguita dal dattiloscritto di Vossilla, p. 3, vi ha letto plausibilmente un'occorrenza dell'immensa fortuna del cosiddetto *Alessandro morente*.

³⁵ Dal momento che in questo saggio il ricordo degli scritti di Parronchi ha dovuto prendere non poco spazio, vale la pena di aggiungere da ultimo che lo studioso, con un'ulteriore e coerente inversione cronologica tra Cinque e Seicento, era convinto che il *Cristo risorto* di Novelli fosse in realtà il *Salvatore* commissionato nel 1502 ad Andrea Sansovino, e mai eseguito, per il fastigio della 'residenza' del gonfaloniere fiorentino nella Sala Grande del Consiglio in Palazzo della Signoria (PARRONCHI 1988-1989, poi come PARRONCHI 2003). Ancora una volta, la proposta non ha riscosso nessun consenso. Sul *Cristo risorto* di Novelli si veda anche *infra*, testo e nota 81.



Fig. 29: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata

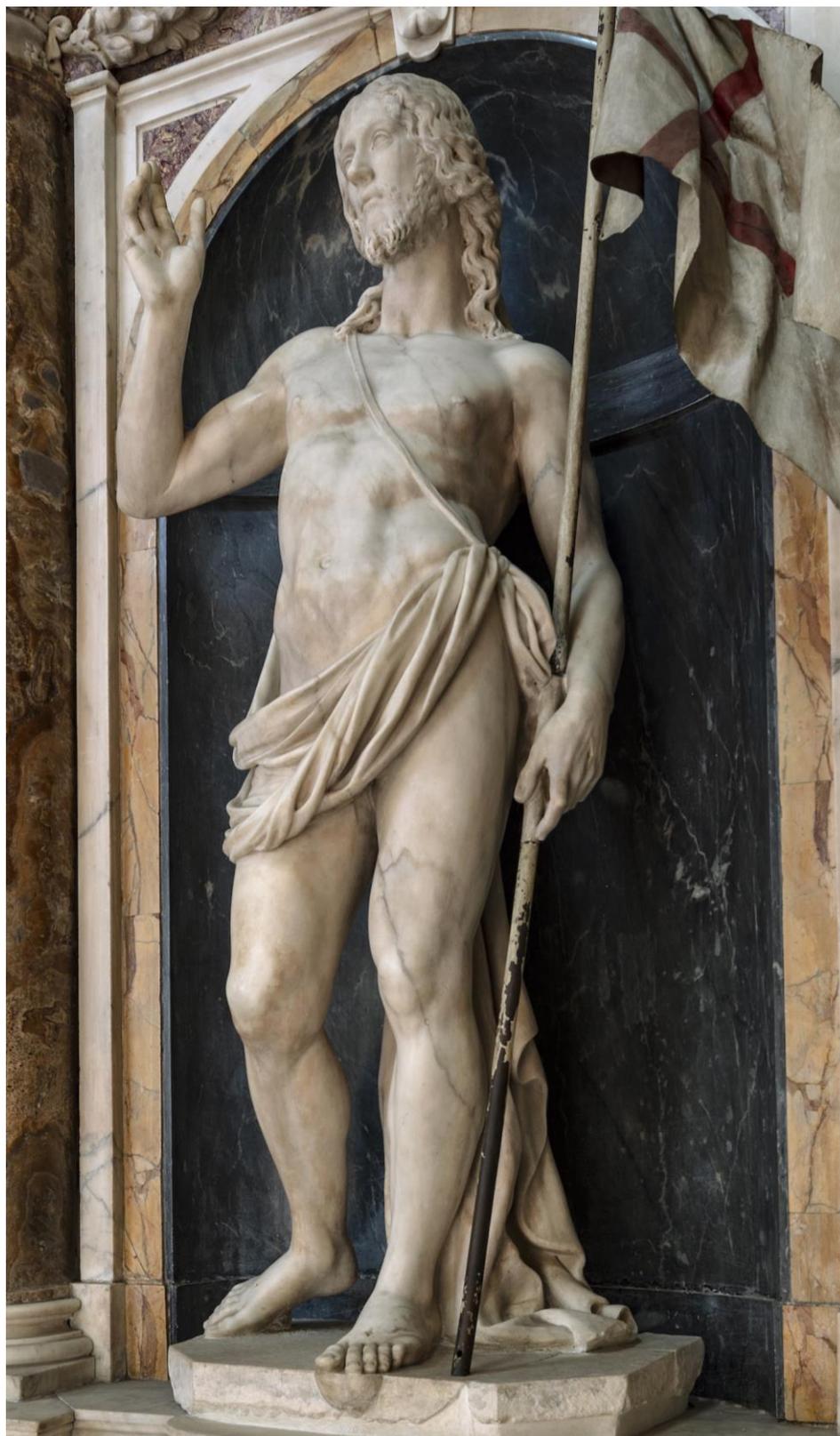


Fig. 30: Antonio Novelli, *Cristo risorto*. Firenze, chiesa di San Marco, ricetto della sagrestia



Fig. 31: Antonio Novelli, *Polifemo*, 1652-1657 circa. Firenze, Casino Mediceo di Via della Scala (Orti Oricellari), giardino

3. *Vicende della statua di Novelli negli ultimi tre secoli*

È possibile che un lavoro tanto ambizioso di Novelli non abbia lasciato alcuna traccia di sé nella documentazione del Seicento fiorentino, a cominciare dalle celebri *Notizie* di Filippo Baldinucci? Certamente la genericità elusiva della sua iconografia non indirizza, a tutta prima, verso nessun collegamento obbligato con le fonti secondarie: ma finiremo per scoprire come anche quella proprietà che non è però una caratteristica abbia, invece, il suo perché.



Fig. 32: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata



Fig. 33: Antonio Novelli, *Polifemo*. Firenze, Casino Mediceo di Via della Scala (Orti Oricellari), giardino

Prima di affrontare tali domande, conviene nondimeno ripartire, alla buon'ora, dalla provenienza della statua, ovvero da un dato che, pur noto quasi a tutti, non ha stimolato finora verifiche puntuali. Il *dossier* che ha accompagnato il marmo negli ultimi ottant'anni, ampliandosi di proprietario in proprietario, si apre con una quietanza del 14 ottobre 1941: il venditore, professor Gino Bargagli Petrucci (botanico dell'Ateneo fiorentino), nell'attestare il saldo della figura, «esistente nel salone del palazzo del sottoscritto» (Figg. 50-51), da parte dell'antiquario



Fig. 34: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata



Fig. 35: Antonio Novelli, *Legge Mosaica* (particolare). Firenze, Palazzo Pitti, Grotta di Mosè

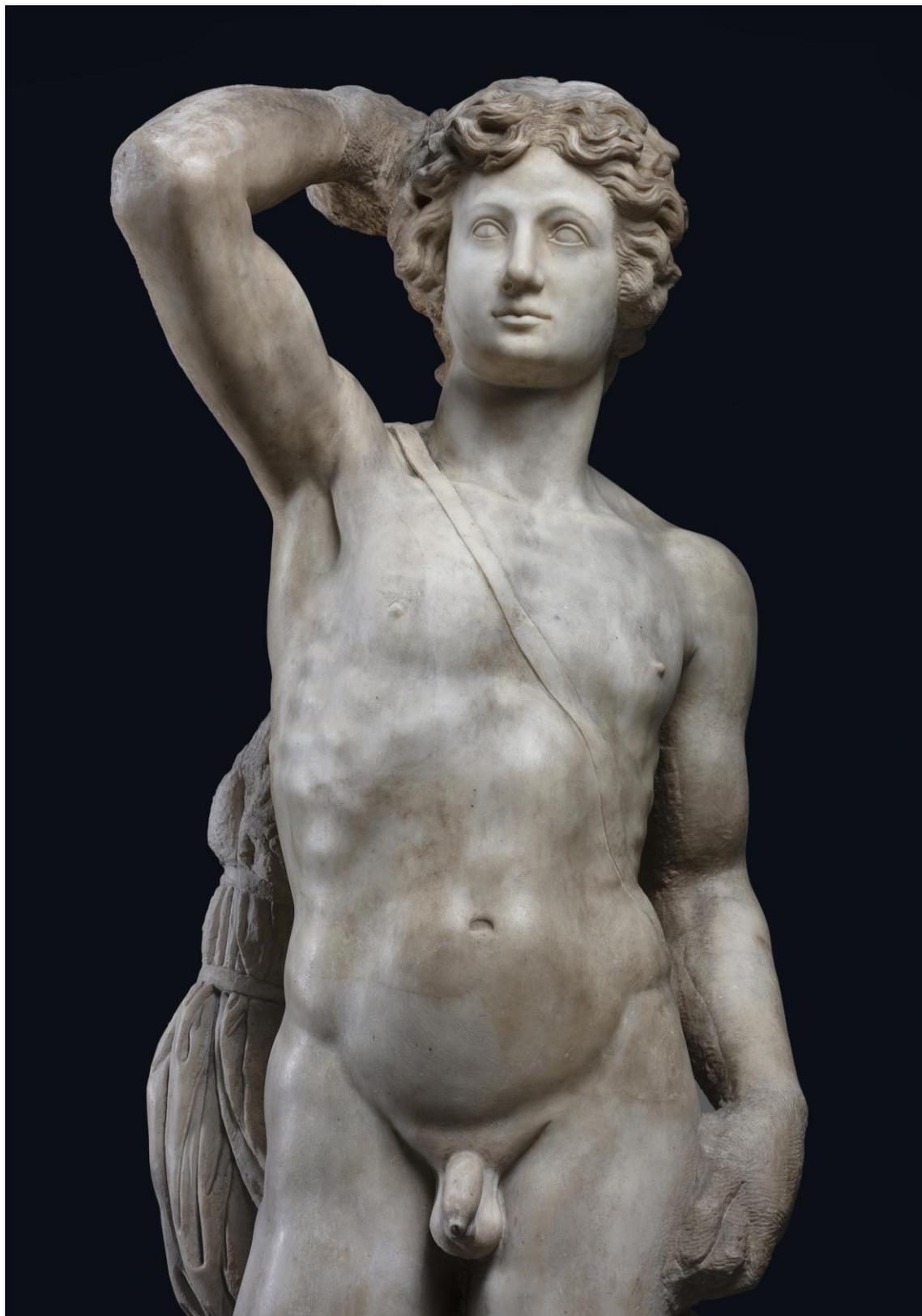


Fig. 36: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)* (particolare). Firenze, proprietà privata



Fig. 37: Antonio Novelli, *Vergine Maria*, 1641-1645 circa. Firenze, chiesa dei Santi Michele e Gaetano, Cappella del Rosso

Livio Bruschi, dichiarava che essa non si trovava ancora nelle mani del compratore, il quale l'avrebbe tuttavia ritirata presto, «sostituendola con altra in gesso della medesima grandezza ed il più possibile simile a quella venduta». Quando, nel 1972, Leonardo Ginori Lisci affermava che in quel medesimo salone al piano nobile di Palazzo Tempi, «nella parete posta di fronte alle finestre, una grande nicchia contiene una statua classica ed è sormontata da un grandioso stemma dei Tempi in stucco colorato, con due putti che sorreggono la recente corona marchionale»³⁶, non si trattava di un grave anacronismo indegno dell'autore, ma di una confusione, forse in buona fede, con il calco progettato nel 1941. Tale calco, mai preso in considerazione da nessuno tra coloro che si siano occupati della statua di Novelli, andò in effetti là dove doveva andare, ed esiste ancora là dove deve stare, cioè «nel salone del palazzo» e nella nicchia «di fronte alla finestre, [...] sormontata da un grandioso stemma dei Tempi in stucco colorato, con due putti che sorreggono la recente corona marchionale» (Fig. 52)³⁷. Fatto salvo lo scambio tra originale e copia, accortamente voluto da Gino Bargagli Petrucci per non stravolgere un elemento antico d'arredo e con esso l'insieme degli ornati della sala, il nicchione si rivela subito per una creazione in sé coerente del primo Settecento, di poco successiva alla promozione marchionale dei Tempi (1714), e coeva alla maggior parte degli importanti affreschi e stucchi che, pur dopo i bombardamenti bellici del 1944, specialmente dannosi per l'edificio, lo decorano ancora, soprattutto al piano nobile³⁸. Stucchi e affreschi sono in prevalenza il frutto di una vasta e dispendiosa campagna di modernizzazione e di sontuosa nobilitazione dei vari appartamenti del palazzo sostenuta dal senatore e poi marchese Ludovico Tempi (1651-1725), succeduto al padre, senatore Leonardo, come secondo proprietario del complesso nella linea del suo casato (l'acquisto Tempi aveva avuto luogo nel 1654). Abilissimi pittori di grido o comunque alla moda quali Pier Dandini, Matteo Bonechi, Ranieri del Pace e Giovanni Camillo Sagrestani si avvicendarono nella briosa decorazione delle volte, ciascuno con la propria bottega o in associazione con i colleghi, durante il primo quarto del Settecento³⁹. In particolare, Sagrestani dipinse nel 1706 o poco prima la volta del salone, completata da quadrature di Giuseppe Tonelli, ma andata perduta nel 1944⁴⁰.

Il nicchione con la statua di Novelli, perfettamente proporzionato a essa, fu con ogni evidenza scavato apposta per ospitarla, e quindi è più che ragionevole credere che essa vi sia rimasta senza interruzione per quasi due secoli e mezzo, così come confermano infatti due inventari del 1816 e del 1845⁴¹ e una stima del palazzo effettuata nel 1901⁴². Con la reticenza

³⁶ GINORI LISCI 1972, II, p. 663.

³⁷ Le foto professionali della nicchia e della sua statua sono rese particolarmente difficili dalla presenza di moderne scaffalature d'ufficio che ingombrano ai giorni nostri l'antico salone dei Tempi.

³⁸ Per le vicende del palazzo, oltre a GINORI LISCI 1972, II, pp. 659-664, n. 105, si veda FARNETI 1995, pp. 299-310 e note, che contiene *passim* utili piante dei tre livelli principali dell'edificio (tra cui la nostra Fig. 53) e una sua sezione trasversale nord-sud, considerata da ovest, cioè da Piazza Santa Maria sopr'Arno, dove il 'salone', definito «sala maggiore», mostra in fondo, cioè al centro della parete est, la sagoma della nicchia della statua di Novelli (p. 300, fig. 100).

³⁹ Su tali imprese si veda complessivamente LEONELLI 2016 (con bibliografia e nuovi documenti), che sostituisce del tutto FARNETI 1995, pp. 299-310 e note, confusa e trascurata per questa parte.

⁴⁰ LEONELLI 2016, p. 107 e note 66-67, fig. 68 (e GINORI LISCI 1972, II, p. 661, fig. 528).

⁴¹ Per il 1816: ASF, MMTV/BP, 105 (in costola: *Tempi. Affari diversi. Filza XIII*), ins. 11, *Inventari e scritte di locazione, cc.n.n., Inventario dei mobili, biancheria, argenteria ed altro consegnato a madama Phillips, fittuaria di un quartiere composto di n° 12 stanze situate al primo piano nel palazzo dell'ill.mo sig. marchese Luigi Tempi e da esso affittato alla predetta per il tempo e termine di mesi tre, come dalla scritta de' 15 novembre 1816*, c. [1]r, «Stanza n° 1. [...] Una statua di marmo e quattordici busti simili». Per il 1845: ivi, 77 (in costola: *Affari diversi dall'anno 1845 all'anno [vacat]. K. 5^{to}*), ins. [1] (= 219 della serie K), *Inventari e note di biancheria della nobile casa Tempi*, fasc. [1], *Inventario generale del mobiliare etc. del Palazzo Tempi*, c. [1]r, «Primo piano. Salone d'ingresso. Una statua di marmo in una nicchia, e quattordici busti parimenti di marmo attorno le mura, con sua mensola [sic] di gesso».

⁴² ASF, MMTV/BP, 132 (in costola: *Filza n. XIII – Bargagli M.se Cav. Piero*), *Affare n.° 3, Bargagli m.se Pietro e Bargagli m.se Giovanni. Note di trascrizioni*, fasc. [2], *Stima di tutte le fabbriche di proprietà della nobile casa Bargagli situate nella comunità di Firenze e dettagliatamente descritte nell'allegato di lettera A che corredata questo fascicolo*, 1901, e fasc. [3], *Allegato A*, p. 8, n. VIII.1: «[...] ed in una nicchia a destra dell'entrata [del salone] èvvi una statua in marmo di Carrara».



Fig. 38: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)* (particolare). Firenze, proprietà privata



Fig. 39: Antonio Novelli, *Legge Mosaica* (particolare). Firenze, Palazzo Pitti, Grotta di Mosè



Fig. 40: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)* (particolare). Firenze, proprietà privata



Fig. 41: Antonio Novelli, *Legge Mosaica* (particolare). Firenze, Palazzo Pitti, Grotta di Mosè

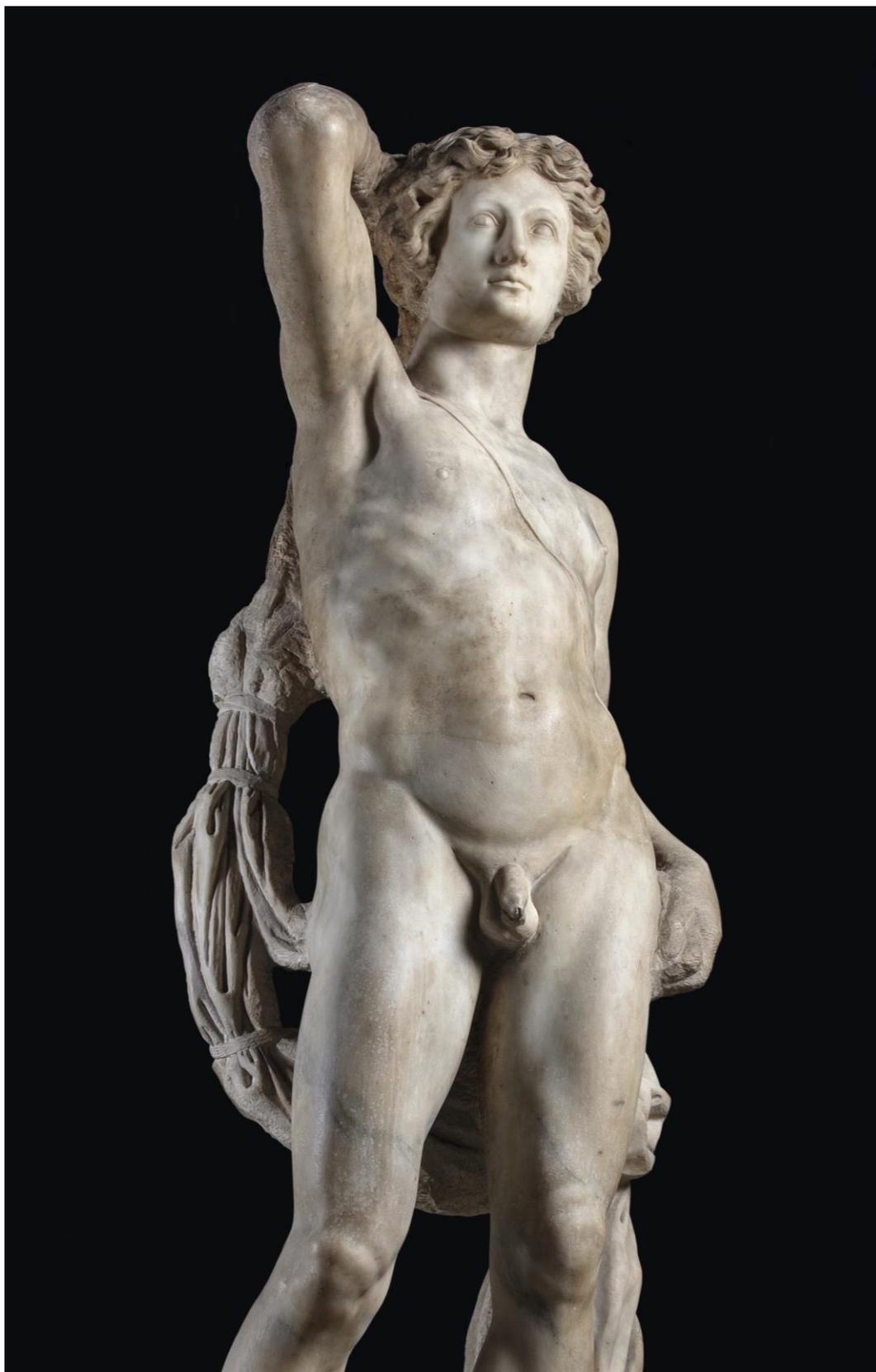


Fig. 42: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)* (particolare). Firenze, proprietà privata



Fig. 43: Antonio Novelli, *Cristo risorto* (particolare). Firenze, chiesa di San Marco, ricetto della sagrestia



Fig. 44: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata

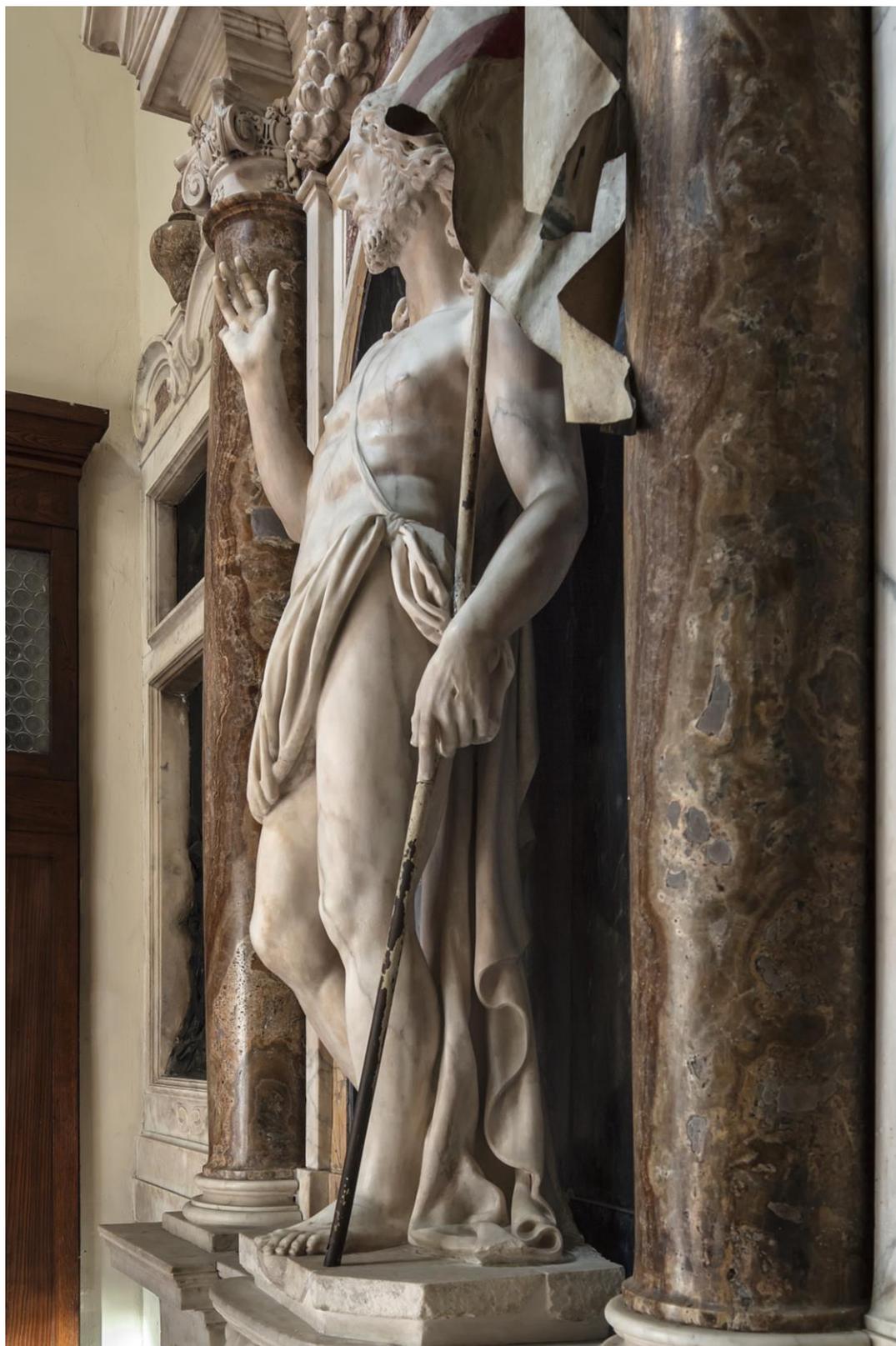


Fig. 45: Antonio Novelli, *Cristo risorto*. Firenze, chiesa di San Marco, ricetto della sagrestia



Fig. 46: Antonio Novelli, *Cristo risorto* (particolare). Firenze, chiesa di San Marco, ricetto della sagrestia



Fig. 47: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)* (particolare). Firenze, proprietà privata



Fig. 48: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)* (particolare). Firenze, proprietà privata



Fig. 49: Antonio Novelli, *Cristo risorto* (particolare). Firenze, chiesa di San Marco, ricetto della sagrestia



Fig. 50: Firenze, Palazzo Tempi (già di Belisario Vinta) in Piazza Santa Maria sopr'Arno, poi Marzi Medici e Vettori, oggi Bargagli Petrucci, veduta da nord

tipica di tali documenti, che parlano davvero agli storici dell'arte solo quando si riesca a incrociarli tuttora con le opere o con altre carte d'archivio, essi menzionano la «statua» senz'altro. Ma leggendo per intero quelle liste, e poi l'utile bibliografia fiorita di recente sul mecenatismo e collezionismo dei Tempi⁴³, si comprende che il giovane marmoreo di Novelli era non solo l'unica «statua» del salone, ma anche la statua principale del palazzo, quasi la sua 'statua' per antonomasia. In effetti il nicchione che lo ospitava è perfettamente di fronte alla finestra mediana delle tre dell'ambiente che danno su Piazza Santa Maria sopr'Arno (Fig. 53), il che significa che è in asse con il grande portale dell'edificio, ancora oggi sormontato dal busto del granduca Cosimo II fattovi apporre dal fondatore Belisario Vinta (Fig. 51)⁴⁴.

Nel corso di un'esistenza plurisecolare, il salone di Palazzo Tempi ha ricevuto la sua prima ma anche principale menzione a stampa nella guida fiorentina di Giovanni Cinelli (1677), dove l'assenza della statua di Novelli, a contrasto con la presenza di «molte teste di marmo, fino al numero di dodici fra moderne ed antiche», è ben più di una semplice spia di un

⁴³ Oltre a LEONELLI 2016, ci riferiamo a LEPORATTI 2015 e alla tesi di laurea magistrale di questa stessa autrice (LEPORATTI 2010-2011), che abbiamo consultato grazie alla sua relatrice Donatella Pegazzano, e dalla quale, peraltro, non emergono notizie particolari sulla statua del salone.

⁴⁴ *Supra*, nota 38.

allestimento non ancora messo in opera⁴⁵. In un contesto espositivo siffatto, quando una statua con le proprietà formali della nostra fu introdotta trenta-quarant'anni più tardi, e da protagonista assoluta, dovette e doveva fare la figura di un cimelio classico: equivoco, si direbbe, talmente inesorabile da riecheggiare ancora, dopo quasi tre secoli, nelle pagine di Ginori Lisci. Al momento dell'arrivo della statua nel salone Tempi, Novelli era morto da ben più di quarant'anni (1662). Se lo stile dell'opera non fosse bastato a produrre l'errore antico-moderno, vi si aggiungeva quel tanto di distanza temporale dalla sua genesi che serviva a cancellare ogni memoria di quest'ultima⁴⁶. Tutto ciò, unito all'incompiutezza della statua, apre



Fig. 51: Firenze, Palazzo Tempi, oggi Bargagli Petrucci, veduta da ovest

⁴⁵ «[...] entrando in Sala, si veggono molte teste di marmo, fino al numero di dodici fra moderne ed antiche, fra le quali un *Quinto Fabio* ed un *Caracalla* sono maravigliose ed, oltre la bellezza, ben conservate» (BOCCHI/CINELLI 1677, p. 281).

⁴⁶ È utile ricordare che Cinelli (ivi) registra «in un salotto» contiguo al salone di Palazzo Tempi il «San Giovanni Batista nel deserto di mano del Pieratti», ovvero il *Battista seduto su una roccia* di Domenico Pieratti entrato al Metropolitan Museum of Art di New York nel 2006. Il brano vale qui non tanto per l'*ante quem* della presenza dell'opera in una sede ove sarebbe rimasta anch'essa fino al primo Novecento, quanto perché testimonia almeno un'altra statua di scultore fiorentino recente ma defunto (nel 1656) acquisita dai Tempi. In tale caso, però, il soggetto cristiano del marmo, prim'ancora di sollecitare il ricordo preciso del suo autore, scongiurava il rischio di una confusione con l'antico, come sarebbe stato invece poco più tardi per Novelli.



Fig. 52: Calco in gesso del *Maggio (Apollo)* di Antonio Novelli, 1941. Firenze, Palazzo Tempi, oggi Bargagli Petrucci, salone al piano nobile, parete est

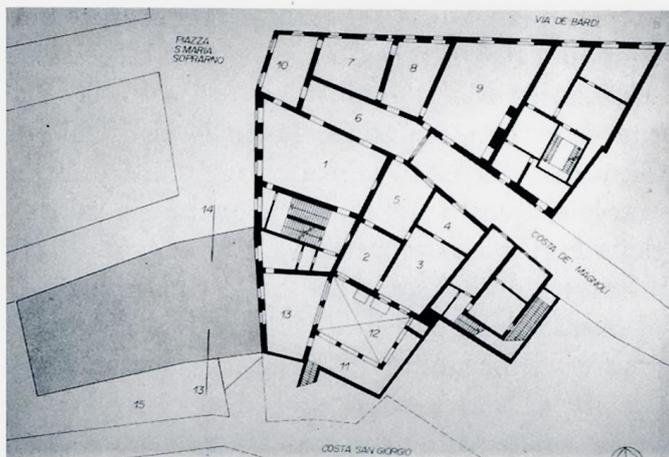


Fig. 103. Firenze, Palazzo Tempi, pianta con ipotesi d'identificazione degli ambienti del primo livello. In grigio parti distrutte nel 1943. Legenda: 1, Salone d'ingresso; 2, *Sala delle adunanze*; 3, *Camera da letto del Marchese*; 4, *Stanza annessa alla Sala delle adunanze*; 5, Salotto; 6, Galleria dei Quadri; 7-10, Salotti su via de' Bardi; 11, Cucine a livello sotterraneo; 12, Corte; 13, *Quartiere d'estate della Marchesa*; 14, *Quartiere buono*; 15, Giardino (da inventari conservati in Firenze, AS, Marzi Medici Tempi..., f. 77, fasc. 219 e f. 109).

Fig. 53: Firenze, Palazzo Tempi, oggi Bargagli Petrucci, pianta del piano nobile secondo FARNETTI 1995, p. 305, fig. 103: nel salone (segnato 1) la nicchia al centro della parete est è quella del *Maggio* (*Apollo*) di Antonio Novelli

pianamente la strada alla conclusione che essa fosse un avanzo postumo della bottega del suo autore: una condizione, questa, che nella storia millenaria della scultura in marmo si è ripetuta assai più volte di quante i moderni studiosi, e persino gli specialisti, siano inclini a credere, dimentichi come sono troppo spesso che, quando un maestro autonomo e di successo veniva a mancare, c'era sempre la necessità di svuotare la sua bottega di marmi a vari stadî di lavorazione, ma senza spreccarne una sola scheggia⁴⁷.

⁴⁷ Una storia delle sculture lasciate incompiute dai loro maestri e riutilizzate dopo le loro morti è ancora tutta da ricostruire, specialmente dal Quattrocento in poi. Al suo interno, una sezione particolare meriterebbero le opere che, a causa dei loro soggetti profani, o trattati in stile profano, sono state reimpiegate come antiche, in maniera più o meno forzosa, ma comunque non traumatica, al pari della statua Tempi. Presso CAGLIOTI 2013 e 2024 si affrontano alcuni casi esemplari offerti sulla metà del Cinquecento dai giardini della Villa Brenzoni (oggi Guarienti di Brenzone) a Punta San Vigilio sul Lago di Garda: i tre elementi della pala d'altare di Giovanni Dalmata per la Sala Capitolare della Scuola Grande di San Marco a Venezia, rifiutata dai committenti (1498-1500), e – soprattutto adatta al confronto con la statua Tempi – la *Eva* per la tomba del doge Andrea Vendramin († 1478) già in Santa Maria dei Servi e poi ai Santi Giovanni e Paolo di Venezia, statua mai terminata da Tullio Lombardo, e dunque mai accoppiata al celebre *Adamo* oggi al Metropolitan Museum of Art di New York, ma infine allestita a Villa Brenzoni in guisa di *Venera*. In queste nostre pagine, il primo *Redentore* di Michelangelo per la Minerva di Roma, oggi a Bassano Romano (Fig. 16), fornisce invece la controprova di una figura così manifestamente cristiana, per quanto ispirata all'antico, e così sufficientemente condotta avanti nella sbazzatura, da serbare la propria identità iconografica originaria attraverso qualsivoglia rilavorazione di buon livello. Forse l'episodio più eclatante di una moderna 'scultura' non finita che sia stata spacciata e poi confusa per antica non riguarda però un marmo ma un bronzo, ed è la *Testa Carafa* di Donatello a Napoli (su cui si veda per tutti F. Caglioti, scheda n. 4.1, in *RINASCIMENTO VISTO DA SUD* 2019, pp. 318-319, con bibliografia). Avanzi di bottega a parte, anche il riuso antiquario di opere moderne perfettamente compiute è poco frequentato in quanto tale dagli studi. Un

4. Antonio Novelli, l'abate Leonardo Fabbroni degli Asini e le diciotto statue di Maria de' Medici

Nella biografia di Antonio Novelli scritta da Filippo Baldinucci, e inclusa nella *princeps* del sesto e ultimo volume delle sue *Notizie*, stampata postuma nel 1728, compare a un tratto il seguente, fugace passaggio:

Ad istanza dell'abate Fabbroni, [Novelli] fece per la Maestà della regina Maria de' Medici, principessa di Toscana, moglie di Arrigo IV re di Francia, due statue di quattro braccia, che rappresentavano due Mesi dell'anno⁴⁸.

Quattro braccia sono, con arrotondamento lieve e ben lecito in un caso come questo, la misura della statua ex Tempi, alta, a rigor di precisione, tre braccia e due terzi. Ma un accenno così reticente rimarrebbe poco meno che inspiegabile se non lo si connettesse a un passo alquanto più lungo anticipato da Baldinucci nelle 'notizie', peraltro brevi, di Chiarissimo Fancelli, all'interno del medesimo volume:

Ebbe il Fancelli dall'abate Fabbroni incumbenza di fare diciotto statue per la Maestà della Regina di Francia, detta la Regina Madre, nelle quali dovevansi rappresentare i dodici Mesi dell'anno, le quattro Stagioni, il Tempo e la Fortuna: delle quali è fama che egli quattro solamente ne conducesse, due toccassero a fare ad Antonio Novelli, una a Lodovico Salvetti, un'altra a Francesco Generini, ed una finalmente a Bartolommeo Cennini. Ne furono anche intagliate due altre da scultore assai ordinario, cioè una femmina con alcune spighe ed un maschio con grappoli d'uva, cioè l'Estate e l'Autunno, le quali restarono in Via di San Gallo nel Palazzo de' Pandolfini, abitato in quel tempo dall'abate Fabbroni suddetto, e le possiede oggi il senatore Ruberto Pandolfini, padrone del palazzo⁴⁹.

Questo è tutto ciò che si sa, a oggi, di tale vicenda: Baldinucci non ne parla mai più altrove, e la letteratura moderna si è limitata finora a riprenderne tal quale il resoconto nelle rare pagine sugli scultori coinvolti (in particolare Novelli, Fancelli e Cennini, giacché la fortuna di Salvetti Generini è cosa ancora più magra)⁵⁰. Né sembra che gli studi sempre più copiosi sul mecenatismo artistico di Maria de' Medici si siano mai incuriositi al fatto⁵¹. Infine, l'*Estate* e l'*Autunno* dello «scultore assai ordinario» non si trovano più in Palazzo Pandolfini di Via San Gallo *ab immemorabili*⁵². Eppure il numero di diciotto statue elencate da Baldinucci e le

intero genere di pezzi vocati a una simile sorte quasi fin dalla nascita è quello dei profili marmorei quattrocenteschi e proto-cinquecenteschi di eroi ed eroine dell'antichità, poi sopravvissuti grazie alla loro reinterpretazione pseudo-classica nel collezionismo e nel grande arredo domestico dal Seicento fino all'Ottocento (CAGLIOTI 2008): si tratta dello stesso capitolo di storia del gusto nel quale rientra, su scala monumentale, il recupero della statua di Novelli in Palazzo Tempi.

⁴⁸ BALDINUCCI 1681-1728, VI (1728), p. 341; BALDINUCCI/RANALLI 1845-1847, IV (1846), pp. 421-422.

⁴⁹ BALDINUCCI 1681-1728, VI (1728), p. 136; BALDINUCCI/RANALLI 1845-1847, V (1847), pp. 67-68.

⁵⁰ Con l'eccezione di Novelli e Fancelli, titolari di specifiche 'notizie' baldinuciane, nessuno degli scultori del ciclo statuario per Maria de' Medici ha mai beneficiato finora di studi anche brevi a carattere monografico. Mentre per Novelli e Fancelli conviene rifarsi soprattutto alle rispettive voci nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (ZIKOS 2013 e BELLESI 1994), per Cennini, Generini e Salvetti si veda *REPERTORIO* 1993, I, pp. 40 e 74 (Cennini), 48 e 83 (Generini), 58-59 e 96 (Salveti); II, figg. 89-91 (Cennini) e 282-283 (Generini); e III, figg. 479-482 (Salveti). Qui, naturalmente, figurano anche Fancelli (I, pp. 43 e 77, e II, figg. 130-133) e Novelli (I, pp. 53-54, e II, figg. 360-370). Su Cennini si aggiungano tuttavia PEGAZZANO 2018, pp. 273-275 e note 93-100 (p. 279), figg. 35-36; e S. Benassai, scheda n. 6, in *PLASMATO DAL FUOCO* 2019, pp. 532-534.

⁵¹ Si vedano per tutti MARROW 1978; *MARIE DE MEDICIS ET LE PALAIS DU LUXEMBOURG* 1991; *LE "SIÈCLE" DE MARIE DE MEDICIS* 2002(2003); *MARIE DE MEDICIS: UN GOUVERNEMENT PAR LES ARTS* 2003; e GALLETTI 2012.

⁵² Vi sono tuttavia registrate da un inventario del 1784 e da una descrizione manoscritta del 1803 circa. Per l'inventario del 1784: BIGAZZI 1984, p. 108 e nota 59 (p. 110), la quale cita il dettato antico come «due statue a figura intera, una rappresentante Bacco e l'altra l'Autunno», con aderenza quasi piena all'originale (BNCF, ms. Tordi 488, cc. n.nn., *Inventario di tutti i quadri e statue ritrovati in essere alla morte del signor conte Agnolo Pandolfini [...]*, c. [11]v: «n.º due statue di figura intera, una rappresentante Bacco e l'altra l'Autunno»); e CARRARA SCRETI 2020, p.

dimensioni di «quattro braccia» da lui assegnate alle due statue di Novelli – cioè, in definitiva, a ogni elemento della serie – denunciano all’istante un’impresa straordinaria, pienamente giustificata dal rango e dalle azioni grandiose della committente.

Prendendo per attendibile la testimonianza di Baldinucci (non c’è nessuna ragione di non farlo), si ricava che il ciclo di diciotto statue profane rimase interrotto a un dipresso a metà, se non prima. Solo undici figure erano state date in carico, a sei diversi maestri: e se il sesto di loro, talmente «ordinario» da non meritare di essere esplicitato per nome e cognome, veniva comunque ricordato con gli altri, forse per le sette figure restanti non si era nemmeno giunti a individuare gli autori possibili. D’altronde, mentre le due statue di Novelli e le due dello scultore «ordinario» erano pervenute a buon punto, non è ugualmente certo che le quattro di Fancelli e le tre di Cennini, Generini e Salvetti fossero state recate avanti. Dei loro successivi destini Baldinucci non dice nulla, così come tace peraltro quelli delle due figure di Novelli. Possiamo a ogni modo star certi che nessuna di queste opere partisse per la destinazione auspicata. Quando, tra il 1623 e il 1627, la corte granducale di Firenze si era spesa nel procurare in dono alla consanguinea regina madre di Francia dieci teleri di *Fasti medicei* per il Gabinetto Dorato al Palazzo del Lussemburgo, i dipinti, distribuiti tra altrettanti pittori, erano stati incassati alla volta di Parigi non prima che fossero pronti tutti, sebbene la natura assai più maneggevole dei singoli pezzi – almeno a paragone con le statue – ne avesse potuto consigliare o avrebbe potuto permettere anche una partenza alla spicciolata⁵⁵.

Un’interruzione così precoce dell’impresa statuaria induce agevolmente il sospetto che a essa si cominciasse a provvedere troppo tardi, cioè solo poco avanti la definitiva caduta in disgrazia della regina madre, spinta dal figlio Luigi XIII a ritirarsi a Compiègne nel febbraio 1631, e da lì fuggita verso le Fiandre e i Paesi Bassi nel luglio successivo, uscendo per sempre dai confini di Francia. Chiarissimo Fancelli, responsabile di ben quattro delle diciotto statue per Maria, sarebbe morto nella primavera 1632, e quindi, a voler credere che mettesse mano sui marmi ampiamente, si dovrebbe concludere che egli fosse il primo maestro contattato: il che tornerebbe a perfezione col fatto che Baldinucci si concentra sul ciclo statuaria francese nelle ‘notizie’ di lui, facendo anzi del ciclo stesso la ‘notizia’ principale per Fancelli.

La cronologia alla svolta dal terzo al quarto decennio del Seicento per le statue della regina madre di Francia è ora pienamente confermata da una lettera che Luca Fabbroni degli Asini scrisse da Parigi il 20 aprile 1629 al fratello Leonardo in Firenze, ovvero all’«abate Fabbroni» menzionato da Baldinucci, sebbene a quella data il titolo abbaziale Leonardo non

99 e nota 70, la quale, senza ricordare Bigazzi, la corregge implicitamente menzionando con parole proprie «le statue dell’*Estate* e di *Bacco* (*Autunno*)»; e peraltro, leggendo e trascrivendo Baldinucci di corsa, non solo attribuisce le due figure a Chiarissimo Fancelli, ma mette tra virgolette, come dettato del biografo, «al tempo che ci stava un certo abate Fabroni»: p. 85 e nota 19. Per la descrizione del 1803 circa: BIGAZZI 1984, pp. 112-117, n. 2 (p. 114); e BALLONI 2020, pp. 109-110 e nota 22 (p. 111), il quale pure lui non ricorda Bigazzi, e dipende da un diverso testimone manoscritto. La *Venere con Cupido al suo fianco* tuttora in Palazzo Pandolfini pubblicata monograficamente come di Chiarissimo Fancelli presso CARDINI 2020 non sembra spettargli, essendo cosa secentesca più tarda, con un Cupido ormai sensibile ai modi di Ferdinando Tacca. Ancora più remota dal segno è però ovviamente l’attribuzione a Giuseppe Piamontini sul 1700 pubblicata nello stesso anno da altri due autori (CARRARA SCRETI 2020, p. 97 e note 64-67, p. 98, fig. 17, e p. 99 e nota 70; BALLONI 2020, p. 103) sulla falsa base delle carte antiche che danno in Palazzo Pandolfini un «gruppo di naturale che rappresenta Amore in braccio a Venere» (così lo stesso Piamontini scrivendo di sé). Oltre allo stile, che non potrebbe darsi più in contrasto, non tornano né l’attitudine delle due figure né il formato (inferiore al naturale, con i suoi 140 centimetri di altezza). Per la vera *Venere* di Piamontini un tempo Pandolfini, firmata e datata 1711, e nota al momento solo attraverso una foto antiquariale statunitense del 1949, esistono d’altronde già DRAPER 1974, e BELLESI 2008, pp. 63-65 e note 153-159, p. 65, fig. 68, e pp. 65-66. La *Venere con Cupido* tuttora Pandolfini è stimata senz’altro settecentesca da GIANNOTTI 2023, p. 295 e nota 17 (p. 302), in un contributo dedicato per intero a un’altra *Venere con Cupido*, poco più grande del naturale, in Villa La Pietra a Firenze, che la studiosa riferisce al medesimo Chiarissimo Fancelli in forma dubitativa, e che è assai più plausibile come cosa di questo maestro.

⁵⁵ BLUNT 1967a e 1967b; MARROW 1979; R. Contini, schede nn. 55-61, in *MARIE DE MÉDICIS: UN GOUVERNEMENT PAR LES ARTS* 2003, pp. 181-191.

potesse ancora vantarlo, ma fosse ormai prossimo a raggiungerlo⁵⁴. Qui si rende opportuna una qualche digressione sui due fratelli Fabbroni (o Fabroni, con tipica oscillazione antica), personaggi tutt'altro che irrilevanti negli ultimi due decenni a un dipresso della vita di Maria de' Medici, fino alla sua morte a Colonia il 3 luglio 1642.

Figli di un altro Leonardo e di Isabella degli Asini (dalla quale mutuarono il secondo cognome), Luca e Leonardo appartenevano al ramo fiorentino di una schiatta che nei secoli precedenti aveva coltivato i propri titoli di fama soprattutto a Pistoia, mettendo poi nuove radici non solo a Firenze, ma anche a Marradi e nella Romagna toscana⁵⁵. Sempre legatissimi l'uno con l'altro, e, di più, alleati tra loro nel perseguire ambizioni per metà identiche e per metà complementari, i due fratelli intrecciarono fittamente le loro carriere di uomini di corte, facilitati dal vantaggio di un'antica devozione familiare alla casa dei Medici. Luca prese le mosse all'ombra della granduchessa Cristina di Lorena, ma, passato in Francia come segretario dell'ambasciatore mediceo Matteo Bartolini nel 1614, finì per inserirsi nei ranghi della regina Maria – abbandonando quindi il servizio granducale diretto – allorché nel 1618 Bartolini fu espulso dalla corte di Luigi XIII mentre Maria era ormai relegata a Blois. La fedeltà con cui Luca seguì la sovrana in questa sua prima estromissione dal potere sarebbe durata senza sosta fino alla morte di lei. Nel 1623 egli ne divenne guardarobiere maggiore, accrescendo di giorno in giorno la propria posizione, e acquisendo un peso decisivo nel corso dell'ultimo e giovogico esilio della sovrana. Man mano che negli anni Trenta e nei primi Quaranta – in moto tra i Paesi Bassi spagnoli e quelli protestanti, l'Inghilterra e la Germania – la cerchia di Maria si restringeva, Luca, riconosciuto da lei anche come astrologo, vi assumeva una visibilità sempre più ingombrante e sempre più scandalosa agli occhi dei nemici della principessa (Richelieu *in primis*, in attrito con Fabbroni fin da quando erano entrambi alle dipendenze della stessa signora), e giunse a svolgere le funzioni di primo ministro di una corona senza Stato. Le ultime volontà che Maria dettò a Colonia il 2 luglio 1642, un giorno prima di morire, e che furono date alle stampe già un anno dopo, non solo mettono in scena Fabbroni e sua moglie tra i primi beneficiari, ma investono il primo come servitore così fidato da poter scegliere a propria discrezione i doni personali che la regina decaduta, con una generosità del tutto fuori controllo, riservava a papa Urbano VIII, al cardinal nipote Francesco Barberini, ai nunzi ordinario e straordinario presenti allora nella città elettorale (Fabio Chigi, poi cardinale e quindi papa Alessandro VII; Carlo Rossetti, poi cardinale), al granduca Ferdinando II e a numerosi altri destinatari, giù giù fino alla madre del cardinale Barberini (Costanza Magalotti), alle congregazioni degli agostiniani, dei cappuccini e dei carmelitani scalzi di Colonia, e alle «pauvres filles» cittadine, «pour les marier»⁵⁶. Non è a caso che uno scrittore *emunctæ naris* e *super partes* come il futuro cardinale Sforza Pallavicino, nella *Vita di Alessandro VII* (1655-1659), dica il testamento della regina «tutto composto a suggestione del favorito»⁵⁷. La figura di Fabbroni affiora dunque costantemente in tutti i carteggi e le cronache che riguardano le gesta e le disavventure mature ed estreme di Maria, e poi in tutta la bibliografia moderna che ne discende⁵⁸. E nei testi tra Sei e Settecento la sua nomea prevalente, assai fosca, è come

⁵⁴ BNCF, ms. Magliabechiano XXVI, 168 (*olim* Stroziano in folio 920), *Historia della famiglia [sic] de' Fabbroni scritta dall'abate Leonardo Fabbroni, e scritture e notizie diverse di detta famiglia, gran parte originali. Del senatore Carlo di Tommaso Strozzi, 1670* (di mano di Luigi figlio di Carlo), cc. 232r-237v. I passi di nostro interesse all'interno della lettera saranno riportati più avanti nel testo.

⁵⁵ Per i Fabbroni tutti, ma anche per Luca e Leonardo, si deve partire da CROLLALANZA 1880-1881 (Luca e Leonardo sono in particolare alla tav. III e alle pp. 317-318, nn. 43-44). Qui è messo già a frutto qua e là il manoscritto Stroziano citato alla nota precedente, dal quale estrarremo altri materiali inediti nelle prossime pagine e note.

⁵⁶ Dopo la *princeps* del 1643, il testamento di Maria si può leggere anche nell'edizione delle *ARCHIVES CURIEUSES DE L'HISTOIRE DE FRANCE* 1838, pp. 167-182, dove Fabbroni e sua moglie occorrono *passim*.

⁵⁷ PALLAVICINO/GIORDANI 1839-1840, I (1839), p. 106.

⁵⁸ Alcune voci della letteratura più antica saranno evocate nelle prossime note. Di quella moderna si veda soprattutto DUBOST 2009, *ad indicem*, e in particolare pp. 574, 575, 588, 747 e note 14-17 (p. 964), 777 e nota 33

perniciosissimo astrologo giudiziario, pronto a rovinare la regina con predizioni incautamente o subdolamente fallaci, prima fra tutte quella sulla morte prematura di Luigi XIII, che non avrebbe dovuto superare i trent'anni di vita, e dunque il 1631, e che già nel ventottesimo anno (1629) avrebbe dovuto fronteggiare una congiuntura calamitosa⁵⁹.

Leonardo, rimasto in Toscana quasi come luogotenente di Luca, fu da costui coinvolto sempre più nei favori e negli affari della regina, sino a guadagnarsi nel 1632 il titolo di suo elemosiniere ordinario e nel 1635 l'incarico di suo 'residente' a Roma, presso la corte pontificia. Quest'ultimo ruolo egli tenne stretto fino alla scomparsa della padrona, in un susseguirsi tragicomico di contese e contestazioni diplomatiche, di sgarbi d'etichetta e di incidenti di protocollo che lo investirono più e meno direttamente, e che, allargandosi alle corti e alle cancellerie di quasi tutta Europa, ruotavano in definitiva attorno ai diritti che una regina ormai non più reggente, ma madre di un re e di due regine in carica nei maggiori paesi del continente, poteva attribuirsi nel tenere un proprio delegato personale presso un capo di Stato (e quale capo, ovviamente)⁶⁰.

La commissione delle diciotto statue cadde in un momento davvero nodale non solo per Maria, ma anche per i due Fabbroni. I mesi a cavallo tra il 1628 e il 1629 furono un periodo tutto sommato ancora positivo nel percorso della regina madre, che poté proprio allora cominciare ad abitare con agio quel Lussemburgo cui dedicava fin dal 1611 i suoi maggiori sforzi di costruttrice e di committente di arti figurative, compiacendosi di tale traguardo con un animo del tutto inconsapevole della rovina imminente⁶¹. Con ben altra consapevolezza, in quegli stessi mesi i Fabbroni, dopo anni di laboriosi preparativi, riuscirono a conseguire tramite lei il tanto agognato salto di scala sociale. Nel 1627, poco dopo che il duca Gastone d'Orléans, fratello di Luigi XIII e prediletto della madre, era rimasto immaturamente vedovo della giovanissima Maria di Borbone-Montpensier, Luca, che fino a quel momento era stato anche maggiordomo di tale principessa, era stato mandato da Maria in missione segreta presso la corte di Firenze, consenzienti a malincuore il re, la regina consorte Anna d'Austria, il cardinale di Richelieu e Gastone stesso, per vagliare le prospettive di un matrimonio tra quest'ultimo e una

(p. 968), 818-819, 832-833 e note 23-26 (p. 977), 852; non si manchi di aggiungervi, benché più parco di riferimenti puntuali, TABACCHI 2012, *ad indicem*.

⁵⁹ Si legga in particolare SIRI 1676-1679, VI (1679), pp. 266-267, 495-496, 499, 664, 791, 793, 794. Attingendo da loci diversi di tale fonte, ma tematicamente connessi (ovvero le pp. appena citate e p. 508), LE CLERC 1694, I, p. 414, salda in un'unica narrazione drammatica le profezie funeste di Fabbroni a carico del re (sulle quali cfr. anche p. 352) e quella di segno opposto, e perciò fortunata e di gran lunga più celebre, emessa da Tommaso Campanella, che, interpellato da Richelieu, avrebbe sentenziato che Gastone d'Orléans, fratello del sovrano, non gli sarebbe succeduto giammai («Imperium non gustabit in æternum»). Attraverso Le Clerc, un secolo dopo il nome di Fabbroni sarebbe approdato con un marchio indelebile d'infamia nel Portogallo antigesuitico del Marchese di Pombal. Cfr. infatti SEABRA DA SYLVA 1767, p. 203, n. 352; citiamo tuttavia non da questa *princeps* in portoghese, ma dall'edizione latina di poco successiva: «Maximam hanc vim prætensarum prophetiarum eo tempore sparsere regulares prædicti [*i gesuiti*], quo fanaticum illum credendi similibus imposturis vel apud illuminatissimos populos et viros fecerant ita communem ut impostor Lucas Fabronius, cum miserabilis esset œconomus reginæ matri Ludovici XIII Gallorum regis, persuaserit fore ut rex eius filius trigesimum ætatis annum non attingeret, quod ille certo eventurum ex astrologia judiciaria se novisse affirmabat. Cui superstitioni fidem habere visus est ipse cardinalis Richelius, vir alias iudicii subactissimi, ut, de ea re sollicitus, non ante acquieverit quam, postquam de illo prognostico consulens patrem Campanellam, audivit ab eo: 'Numquam Aurelianensem ducem in Gallia regnaturum'» (SEABRA DA SYLVA 1771, pp. 152-153, n. 352).

⁶⁰ Tra le varie narrazioni della vicenda scegliamo PALLAVICINO/GIORDANI 1839-1840, I (1839), pp. 102-107; SIRI 1676-1679, VIII (1679), pp. 271-287 (dove però Lionardo diventa Luca, e viene fatto andare definitivamente via da Roma prima del tempo); e LE CLERC 1694, II, pp. 208-211 (che sembra far capo a Siri per la cronologia). Ma si vedano anche alcuni documenti originali in BNCF, ms. Magl. XXVI, 168 (*supra*, nota 54), cc. 1r-7v e 266r; e in ASF, *Miscellanea medicea*, 18, fasc. 5, [Istruzioni della Regina Madre a Lionardo come suo residente in Roma]; e ivi, 358, fasc. 13, *Affronto ricevuto in Roma dall'abate Fabroni, residente della Regina Madre, dal cardinale Orsino* (1642; s'intenda il cardinale Virginio e non il cardinale Alessandro indicato dall'inventario a stampa del fondo, *MISCELLANEA MEDICEA* 2009, p. 687, e tuttavia scomparso fin dal 1626).

⁶¹ Cfr. GALLETTI 2012, *passim*, in particolare 99-100 e note 56-59, 233.



Fig. 54: Firenze, convento di San Marco, Chiostro di Sant'Antonino, porta di accesso al ricetto della sagrestia



Fig. 55: Monumento funerario della famiglia Fabbroni, 1629-1647 circa, con affreschi di Cecco Bravo che includono il *Crocifisso adorato da san Domenico* del Beato Angelico, 1442 circa. Firenze, convento di San Marco, Chiostro di Sant'Antonino

delle biscugine Margherita e Anna, sorelle del granduca Ferdinando II (e più tardi rispettivamente duchessa di Parma e Piacenza e arciduchessa d'Austria e contessa del Tirolo): fu una trama tanto complicata, lunga ed estenuante quanto vana, della quale nondimeno l'agente, suo primo ideatore, approfittò per lucrare da Maria consensi oltre misura⁶². Al culmine di questa vicenda, che fu toccato appunto nel 1629, Luca venne creato visconte di Domart in Piccardia⁶³ e si ammogliò con Louise Pisseleu d'Heilly, figlia di una Gondi di Francia e pronipote *ex patre* della Duchessa d'Étampes favorita di re Francesco I: anche la sposa gli fu ovviamente procurata da Maria, e fu da lui impalmata al Lussemburgo nell'estate di quell'anno, alla presenza della regina madre e della regina Anna⁶⁴. Leonardo, per parte sua, fu nominato 'signore di Gré'⁶⁵, abate e commendatario perpetuo dell'abbazia cistercense della Valle Benedetta nella diocesi di Lione (più propriamente, Notre-Dame de Valbenoîte à Saint-Etienne de Furan, nel Forez), e – lo abbiamo già accennato – elemosiniere ordinario della regina madre⁶⁶. Vari anni più tardi, nel novembre 1642, cioè, molto sintomaticamente, poco dopo la scomparsa di Maria, quando i titoli e le entrate francesi dei Fabbroni erano perciò a rischio, l'imperatore Ferdinando III provvide a puntellare robustamente lo *status* dei due fratelli, ormai di nuovo fiorentini, nominandoli entrambi conti dell'Impero insieme alle loro eventuali discendenze in perpetuo⁶⁷. Morto Luca senza figli nel febbraio 1648, Leonardo pensò bene, e immediatamente, di subentrargli come nuovo possibile capofamiglia, e nello stesso mese sposò a Torino, presso Madama Reale Cristina, figlia della regina Maria e reggente del Ducato di Savoia, e alla presenza di tutta la sua corte, un'altra gentildonna francese, Marie-Madaleine Gouffier, figlia di una sorella di Louise Pisseleu, della quale ultima diveniva dunque cognata oltreché nipote. Leonardo sarebbe tuttavia morto nel maggio 1649, anche lui senza figli⁶⁸. E le due vedove Fabbroni sarebbero rimaste nella nuova patria toscana, sotto la protezione della granduchessa Vittoria della Rovere, per un seguito familiare e patrimoniale che esula ormai dai nostri interessi: in particolare, Louise, serbatasi contessa vedova Fabbroni fino alla fine dei suoi giorni, sarebbe stata vicinissima alla granduchessa, e sua segretaria di fatto; e Marie-Madaleine Gouffier si sarebbe risposata con Charles Dudley duca di Nortumbria, cioè di Northumberland per riconoscimento imperiale a dispetto della corona inglese⁶⁹.

Luca Fabbroni è già sparsamente noto alla bibliografia su Maria committente e collezionista perché, fungendo da ponte tra lei e la corte di Firenze per via di lettere o in presenza, fu spesso incaricato di negozi artistici, quasi sempre accorpati a svariate e più pressanti ragioni diplomatiche, e talvolta, a quanto pare, utilizzati per nasconderle⁷⁰. Nel 1626, tra l'altro, avendo ispezionato di persona i *Fasti medicei* che si dipingevano allora a Firenze per Maria, aveva espresso un giudizio sprezzante e praticamente senz'appello sulla loro qualità, indegna degli appartamenti della sua padrona al Lussemburgo: «quadri [...] di lavoro tanto dozzinale

⁶² SIRI 1676-1679, VI (1679), pp. 264-277, 322-346, 351-357, 398-401, 428-442, 493-502, e poi ancora oltre, *passim* (ma senza più esplicitare il nome di Fabbroni); DUBOST 2009, pp. 760-761 e nota 66 (p. 966).

⁶³ Non è chiaro se Domart-en-Ponthieu o Domart-sur-la-Luce, situate nella stessa regione e a quel tempo infeudate entrambe con titolo vicecomitale.

⁶⁴ DUBOST 1997, p. 283, n. 50, e nota 10, p. 286 e p. 287; DUBOST 2009, p. 747 e nota 17 (p. 964).

⁶⁵ Sembrerebbe trattarsi di Grez in Piccardia, nell'odierno cantone di Grandvilliers.

⁶⁶ Per la dignità abbatiale di Leonardo si veda in particolare BNCF, ms. Magl. XXVI, 168, c. 251r-v. Un esemplare del brevetto di elemosiniere ordinario di Maria è ivi, c. 246r-v.

⁶⁷ Nel ms. BNCF, Magl. XXVI, 168, le cc. 254r-257v recano a stampa il *Diplomatis Caesaris exemplum quo illustrissimus d. Lucas Fabronius vice comes de Domart et illustrissimus d. Leonardus eius frater [sic, pro frater] abbas Vallis Benedictæ, ex origine patritij Pistorienses, ultra centum annorum Florentiæ commorantes, creati fuerunt comites Sacri Romani Imperij anno 1642, una cum tota eorum prole in perpetuum* («Florentiæ, Apud Dominicum Giraffium, MDCXLVI»); si veda anche *infra*, testo e note 74 e 76-80.

⁶⁸ Per le nozze torinesi: DE TURIN 1648.

⁶⁹ BARONI 1875, pp. 63-64, 68, 70-72; LEADER 1895, pp. 140 sgg. *passim*, MODESTI 2020, pp. 49-50 e note 24-37 (pp. 64-65).

⁷⁰ MARROW 1978, in particolare pp. 86 e nota 99 (p. 129), 106-107 e nota 156 (p. 134), 108, 111, 113, 211-213, nn. 49-52, 218, nn. 69-70, e 219-221, nn. 72-75.



Fig. 56: Monumento funerario della famiglia Fabbioni (particolare). Firenze, convento di San Marco, Chiostro di Sant'Antonino

che ai rari ornamenti del palazzo di Sua Maestà sarebbero cosa molto sproporzionata»⁷¹.

Che Luca e Leonardo non fossero certo sprovveduti in fatto d'arte lo mostra la sepoltura di famiglia che sempre sul 1629, e come sempre con intesa perfetta tra di loro, essi stavano allestendo nel convento di San Marco a Firenze. Qui, dove la discendenza dei Fabbroni possedeva di già alcuni avelli, Luca e Leonardo, con mossa al solito abilissima, riuscirono non solo a conquistarsi un nuovo luogo funerario di tutta evidenza e di tutto prestigio, ma anche ad allestirvi un insieme di grand'effetto mediante una spesa tutto sommato limitata (Fig. 55). Grazie alla condiscendenza dell'allora priore Girolamo Soderini, fu loro accordato dal capitolo dei frati predicatori l'affresco del Beato Angelico con il *Crocifisso adorato da san Domenico* in capo al braccio occidentale del Chiostro di Sant'Antonino, cioè in asse con l'ingresso al chiostro dalla piazza, e accanto alla porta di arrivo dal ricetto della chiesa e della sagrestia⁷²: lo stesso ricetto nel quale un decennio più tardi, quando il cantiere dei Fabbroni non era ancora chiuso, sarebbe arrivato, per via di un'altra committenza, il *Cristo risorto* di Novelli (Fig. 54)⁷³. Pur facendo rifilare e mutilare tutt'intorno al perimetro (con l'eccezione della base) quella purissima immagine quattrocentesca, nata in forma di arco pieno, per includerla entro una cornice mistilinea di marmi policromi sorretta da un alto zoccolo con un lungo epitaffio autocelebrativo della casa, e «pieno di vanità» (Stefano Rosselli, 1657), i due Fabbroni compensarono l'oltraggio al grande maestro del Rinascimento in virtù di uno squisito intervento pittorico e scenografico di Cecco Bravo⁷⁴. Chiamando ingegnosamente a

⁷¹ Ivi, pp. 83, 86 e 213, n. 54; MARROW 1979, pp. 786 e 791, n. 27.

⁷² ROSSELLI 1657, pp. 1448-1449, n. 161; RICHA 1758, pp. 128-129. Cfr. anche DEL MIGLIORE 1684, p. 220.

⁷³ Si veda avanti, testo e nota 81.

⁷⁴ «Luca e Leonardo Fabbroni [...] fecero scolpire questa lunga iscrizione piena di vanità, la quale nientedimeno ho voluto registrare di parola in parola, acciò chi leggerà questo ricordo conosca che si può dire e scrivere una cosa per un'altra con qualche garbo e con qualche grazia» (ROSSELLI 1657, p. 1448, n. 161): «FABRONIA DOMVS PISTORII NOBILIS, ET VETVSTA NON BELLVM QVO SEMP(ER) FLORVIT, SED CIVILES TVRBAS, ATQ(VE) DISCORDIAM FVGIENS | IN ÆMILIAM CONCESSIT, VBI CCL AB HINC ANNIS MARRADIVM STATVIT MVLTI EX PRIMORIBVS AMORIS VINCVLVM IN COMMVNE GENTIS | NOMEN ADSCITIS ATQ(VE) EO POTENTLÆ CREVIT VT IIII MILITVM TRIBVNOS DEDERIT DVOQ(VE) ARMATORVM | MILLIA COLLIGERE ET DIFFICILLIMIS REIP(VBLICÆ) TEMPORIBVS NON INVILEM OPERAM EI PRÆSTARE POTVERIT PACIS ARTIBVS ENITVIT | PRINCIPIBVS HOSPITIBVS DOMVM APERIENS INTER QVOS ANNO M D VI LVLIVM II P(ONTIFICEM) M(AXIMVM) PROPRIIS | IMPENSIS, REGIOQ(VE) CVLTV EXCEPT PONTIFEX MAGNIFICENTIAM DEMIRATVS VT FABRONII VECTIGALIVM | IMMVNES ESSENT A FLORENTINIS PONTIFICIO DIPLOMATE IMPETRAVIT: HÆC NON MEDIOCRIA, SED PRÆCIPVVM DECVS ERGA SER(ENISSIMAM) | MEDICEAM FAMILIAM FIDELISSIMVM, ET NVNQVAM INTERRUPTVM OBSEQVIVM, QVÆ MAIORVM GLORIE DEBITA | POSTERIS AD EMVLANDVM EXEMPLAR PROPOSVERE, | LVCAS FABRONIVS LEONARDI F(ILIVS), COMES IMPERII, V(ICE) COMES DE DOMART | MARIE GALLIÆ ET NAVARRÆ REGINÆ VESTIARIIS MAGNVS PRÆFECTVS, ATQ(VE) EIVS IN AVLA, PRIMARIAM AD | DIGNITATEM, AC GENERALEM SVPERINTENDENTIAM, VT SVPREMVS MINISTER EVECTVS, PLVRIMISQ(VE) LEGATIONIBVS | AD MAXIMOS ÆVROPE PRINCIPES FIDELITER FVNCTVS, | ET LEONARDVS EIVS FRATER COMES ITIDEM IMPERII V(ICE) COMES DE DOMART AD DIVERSOS ITALIÆ PRINCIPES | ROMÆ PRÆSERTIM SEPTTEM ANNIS PRO EADEM REGINA LEGATVS» («Fabronia domus, Pistorii nobilis et vetusta, non bellum quo semper floruit, sed civiles turbas atque discordiam fugiens, in Æmiliam concessit, ubi CCL ab hinc annis Marradium statuit multis ex primoribus amoris vinculum in commune gentis nomen adscitis, atque eo potentiae crevit ut IIII militum tribunos dederit duoque armatorum millia colligere et difficillimis Reipublicae temporibus non inutilem operam ei prestare potuerit. Pacis artibus enituit, principibus hospitibus domum aperiens, inter quos anno MDVI lulium II pontificem maximum propriis impensis regioque cultu exceptit. Pontifex, magnificentiam demiratus, ut Fabronii vectigalium immunes essent a Florentinis pontificio diplomate impetravit. Hæc non mediocria, sed præcipuum decus erga serenissimam Mediceam familiam fidelissimum et nunquam interruptum obsequium, quæ maiorum gloriæ debita posteris ad emulandum exemplar proposuere Lucas Fabronius Leonardi filius, comes Imperii, vice comes de Domart, Mariæ Galliæ et Navarræ reginæ vestiariis magnus prefectus atque eius in aula primariam ad dignitatem ac generalem superintendentiam ut supremus minister evectus, plurimisque legationibus ad maximos Æuropæ principes fideliter functus, et Leonardus eius frater, comes itidem Imperii, vice comes de Domart, ad diversos Italiæ principes, Romæ præsertim, septem annis pro eadem regina legatus»). La trascrizione è nostra, dalla lapide direttamente e non dal Rosselli. La riquadratura in marmo mischio grigio-nero che incorniciava l'epitaffio, e che è ben documentata dalle fotografie prima del 2005 (per es. quelle a colori in HOOD 1993, pp. VIII, fig. 1, XVI, fig. 3, e 146, fig. 139), è stata purtroppo sostituita in quell'anno, per garantire la salvaguardia degli affreschi soprastanti, con una griglia della stessa estensione, idonea all'aereazione del muro.



Fig. 57: Lastra terragna e chiusino dell'avello della famiglia Fabbroni, 1732 e 1804. Firenze, convento di San Marco, Lapidario (dal Chiostro di Sant'Antonino)

raccolta finanche ricordi donatelliani e masaceschi, oltreché sarteschi e pontormeschi, Cecco simulò ai due fianchi della cornice due specchiature di pietra riquadrate, davanti alle quali si aprono altrettante ribalte su cui spiccano a sinistra la *Vergine dolente* e a destra l'*Evangelista*, mentre sopra le loro teste pendono dei festoni e, in cima alle specchiature, due gruppi di putti si annidano entro la centina del muro. In tal modo il *Calvario* paesistico essenziale dell'Angelico divenne un più ampio *Calvario* da sacra rappresentazione, finzione nella finzione. Ne sortì, insomma, un inedito e raffinato insieme unitario, che spesso sfugge agli studi moderni, intenti a stringere il loro interesse sul solo Angelico o sul solo Cecco, trascurando del tutto l'unità del monumento fabbroniano⁷⁵.

Quest'ultimo si espande a sinistra e a destra dello zoccolo epigrafico – e delle due specchiature con panoplie che lo mettono in mezzo – in due stemmi marmorei, il primo tutto dei Fabbroni, con la mitria abbaziale di Leonardo in capo, e il secondo bipartito con le armi Fabbroni e Pisseleu d'Heilly, e sormontato da una corona (Fig. 56). Tale disposizione curiosamente paratattica degli elementi lapidei si spiega alla luce di quanto Luca scriveva a Leonardo nella lettera già ricordata del 20 aprile 1629: «Il sepolcro di San Marco, Vostra Signoria non vi faccia ancora mettere le nostre arme, poiché spero che ve le metteremo con una bella corona di conte, et però aspetti, et tiri avanti il resto»⁷⁶. In effetti la corona dello stemma a destra è comitale (non vicecomitale), e l'epitaffio non tralascia di registrare il titolo di conti dell'Impero, rivelando così che l'apparato inferiore della tomba fu concluso solo nel 1642 o poco più tardi⁷⁷: forse addirittura direttamente nel 1647, anno leggibile un tempo nella lastra funeraria della madre Isabella degli Asini, in marmi policromi e bronzo, che giaceva nel pavimento ai piedi dell'insieme, completandolo. Tale «dastrone», che Stefano Rosselli diceva «bellissimo»⁷⁸, fu giudicato tuttavia in cattivo stato fin dal 1732, quando gli eredi Fabbroni lo sostituirono con un altro assai più corrente, ma sempre dotato di corona comitale e aquila dell'Impero: rimasto in opera fino alla grande alluvione del 1966 insieme a un ulteriore chiusino dinastico del 1804, il marmo fu poi rimosso a sua volta, insieme a quasi tutte le infinite memorie funerarie del chiostro, e si trova oggi murato nel pavimento del Lapidario sotterraneo del chiostro stesso (Fig. 57)⁷⁹. Un ultimo elemento del complesso sepolcrale dei

⁷⁵ Prova ultima di questa disattenzione, fino alla trascuraggine, è adesso, sul versante secentesco, il *Cecco Bravo* di BALDASSARI 2024, dove la scheda dedicata all'insieme in San Marco (I, pp. 250-251, n. 2, di Virginia Comoletti), tra le varie lacune e omissioni, riduce le foto ai due Dolenti, il secondo dei quali è preso per il «Battista», e s'inventa la data 1628 e il nome di fra Girolamo Soderini nell'epitaffio dei Fabbroni (*supra*, nota 74). In considerazione del tratto di centina angelichiana che Cecco ha lasciato in alto, HOOD 1993, p. 148, ha supposto che l'affresco quattrocentesco contenesse, con il Crocifisso e san Domenico, anche la Vergine e san Giovanni Evangelista (come nel celebre *Calvario* staccato dell'Angelico al Louvre, ma con un'ampiezza d'arco meglio comparabile con il *Calvario* a quattro figure nella cella 25 del convento di San Marco). Non osiamo tuttavia postulare tanta audacia iconoclastica da parte dei frati domenicani e dei committenti secenteschi, per i quali ultimi Cecco avrebbe potuto intervenire con non minore fantasia anche risparmiando i due *Dolenti*, mentre la rifilatura di parti neutre come il cielo e la terra per far spazio a due *Dolenti* che mancavano doveva sembrare un'operazione poco meno che opportuna.

⁷⁶ BNCF, ms. Magl. XXVI, 168 (*supra*, nota 54), c. 237r.

⁷⁷ In BNCF, ms. Magl. XXVI, 168, c. 268r, c'è una bozza dell'epitaffio che risale al 1629 al più tardi, perché il testo, una volta arrivato al nome di Luca, definito «*Mariæ Galliarum Reginæ vestiariis mag(nus) (præfectus)*», si arresta, lasciando dello spazio vuoto prima e dopo tale apposizione per l'aggiunta di altre cariche, come poi nella versione marmorea definitiva.

⁷⁸ ROSSELLI 1657, p. 1449, n. 161.

⁷⁹ Un confronto fotografico fra i due stati della tomba Fabbroni e delle sue circostanze prima e dopo il 1966 si vede in *PER LA TUTELA DEI BENI ARTISTICI* 1971, tavv. 42-43. Il commento a p. 94, che depreca giustamente il cambiamento, si concentra soprattutto sulla rimozione (temporanea) degli affreschi di Cecco Bravo. Poiché gli epitaffi del 1732 e del 1804 risultano ancora inediti, e poiché quello del 1732 si legge ormai a stento, approfittiamo di questa nota per trascriverli entrambi: «D . O . M . | LVCAS ET LEONARDVS FABRONII FRATRES | COMITES IMPERII VICI COMITES DE DOMART | PATRITII PISTORIENS(S) QVOD MAIORES CONDIDERE | SEPVLCRVM AVGVSTIORE SPECIE NOBILITATVM | IN HVNC LOCVM [EX] MENTE ISABELLE ASINLE | NOBILISS(MÆ) AC PIENISSIMÆ MATRIS CVM AVIS | IACENTIS TRADVXERVNT ANNO SALVTIS | MDCXXXVII STEPHANVS ET FRATRES | FABRONII CAROLI FILII INSTAVRARVNT AN(NO) | MDCCXXXII» («Deo Optimo Maximo. Lucas et Leonardus Fabronii fratres, comites Imperii, vici comites de Domart,



Fig. 58: Acquisantiera della famiglia Fabbroni, secoli XV-XVII. Firenze, convento di San Marco, Chiostro di Sant'Antonino

patritii Pistorienses, quod maiores condidere sepulcrum augustiore specie nobilitatum in hunc locum [ex] mente Isabellæ Asiniæ nobilissimæ ac pietissimæ matris, cum avis iacentis, traduxerunt anno Salutis MDCXXXXVII. Stephanus et fratres Fabronii, Caroli filii, instaurarunt anno MDCCXXXII); e «AVITVM . GENTIS . SVAE . MONVMENTVM | LVCAS . FABRONIVS . EQVES . ORD(INIS) . S(ANCTI) . STEPH(ANI) | RESTAVR(ANDVM) . CVRAVIT . A(NNO) M.D.CCC.IV » («Avitum gentis suae monumentum Lucas Fabronius, eques ordinis Sancti Stephani, restaurandum curavit anno MDCCCIV»). Dal riscontro con ROSSELLI 1657, p. 1449, n. 161, si desume che il testo del 1732 ricopia alla lettera, fino all'indicazione «MDCXXXXVII», quello messo in opera appunto nel 1647, ma tralasciando la preposizione «ex», che abbiamo dunque posto tra quadre.

Fabbroni nel Chiostro di Sant'Antonino è, nell'angolo a destra della porta verso il ricetto della chiesa e della sagrestia (Figg. 54-55), una piccola acquasantiera marmorea quattrocentesca a parete, in forma di mezza coppa baccellata pensile, su cui è stata murata una valva di conchiglia 'in stile' sormontata da un'arme Fabbroni insignita di corona e di aquila bicipite



Fig. 59: Firenze, convento di San Marco, ricetto della sagrestia



Fig. 60: Matteo Rosselli (progettista), Antonio Novelli (scultore), Francesco Conti (metallurgo), monumento funerario del cavaliere Agnolo Ganucci, 1639 circa - 1641. Firenze, convento di San Marco, ricetto della sagrestia

dell'Impero (anche in questo caso, dunque, un montaggio posteriore al 1642; Fig. 58)⁸⁰.

Già che l'acquasantiera dei Fabbroni ci ha attirati sulla soglia del ricetto tra la chiesa e la sagrestia di San Marco, proprio di fronte al *Cristo risorto* di Novelli (Fig. 54), ci sia permesso,

⁸⁰ La valva di conchiglia, l'armeria e l'aquila sono scolpite nello stesso pezzo di marmo; ma la valva deve averne sostituito una analoga che aveva accompagnato la coppa *ab origine*, in conformità a tale specifica tipologia quattro-cinquecentesca fiorentina di pile per l'acqua benedetta. Uno degli esempi migliori, dal quale la tipologia potrebbe essersi addirittura originata, è quello di Antonio Rossellino per lo Spedale degli Innocenti (1461), e cioè a pochi passi dalla tomba Fabbroni (oggi è nel Chiostro Grande, a destra della porta che va in chiesa): BACCI 2017, in particolare pp. 60-61 e 180-181, n. 1.25, e figg. 175-179.

prima di tornare definitivamente alle statue di Maria de' Medici, un capoverso digressivo in onore di quel vestibolo e del suo artista principale, considerato che egli è comunque il protagonista di queste pagine. Negli stessi tempi in cui i Fabbroni trasformavano l'affresco dell'Angelico nel loro sepolcreto, il cavaliere Agnolo Ganucci, committente del *Cristo risorto*, convertiva di fatto il ricetto nel proprio monumento funebre: la nicchia con la statua, traguadabile dal braccio settentrionale del Chiostro di Sant'Antonino attraverso la porta che le sta di fronte, si amplia in un frontespizio a parete intera – disegnato da Matteo Rosselli e coronato dallo stemma dell'ordine equestre del Santo Sepolcro di Gerusalemme – nel quale i rilievi bronzei di Francesco Conti a sinistra e a destra completano un ciclo della Passione e Resurrezione (il *Compianto sul Cristo morto*, le *Marie al Sepolcro*); e il tutto sovrasta con solennità l'intero ambiente (Figg. 59-60)⁸¹. Non sembra casuale che tra i due trittici funerari dei Fabbroni e di Ganucci vi sia contiguità di spazi, oltreché concomitanza di date. Il cantiere di Ganucci fu avviato, a dire il vero, circa un decennio dopo quello dei Fabbroni, ma, con impegno finanziario ben maggiore, si concluse prima dell'altro (1640-1641). Così come i Fabbroni si conquistarono e hanno poi dominato fino a oggi l'intera prospettiva del portico ovest del Chiostro di Sant'Antonino, Ganucci presidiava quella del portico nord, almeno fintantoché la demanializzazione ottocentesca del convento non ha avuto la triste conseguenza di far chiudere l'uscio tra il ricetto della sagrestia e il chiostro: solo a battenti riaperti il frontespizio del *Cristo risorto* ritrova al meglio la sua ragion d'essere, sia pure con le limitazioni dovute all'inferriata moderna, parzialmente fissa (Fig. 54).

La lettera che Luca Fabbroni scrisse il 20 aprile 1629 al fratello Leonardo è il medesimo, lungo testo che allude in tre diversi passaggi al ciclo delle statue della regina Maria. Quest'ultima, come altre volte, doveva averne affidato il progetto a Luca, e Luca doveva averlo girato al fratello sia perché la mole dell'impegno rendeva indispensabile un regista di stanza a Firenze, sia perché Leonardo cogliesse con ciò l'occasione di dar prova di sé alla regina, in vista della promozione ecclesiastica francese. L'intraprendenza e la spregiudicatezza che non poche fonti secentesche rinfacciano a Luca (fino alla rapacità), e che vengono confermate dagli studi moderni su Maria (di nuovo fino alla rapacità), trapelano anche dai pochi accenni dedicati all'affare delle statue. Alla data del 20 aprile 1629 Leonardo aveva a disposizione un congruo anticipo arrivatogli dalla regina madre per compensare gli scultori fiorentini; ma Luca, nell'esortare in tutti i modi il fratello a concludere degli acquisti fondiari tali da rimpinguare al più presto il loro patrimonio per far bella figura con la promessa sposa di Luca stesso, non si peritava di ordinargli che nel frattempo si avvalesse della dotazione di Maria, come peraltro Leonardo aveva già cominciato a fare:

[...] et però Vostra Signoria non manchi subito subito di finire di fare dette compre. Quella de' beni di Gianotto so già che Vostra Signoria l'ha fatto [*sic*], cioè mi immagino di sicuro che l'abbia fatta con l'essersi valsuta de' denari della Regina, come Vostra Signoria mi scrisse già già; et perché io ho rimesso a Vostra Signoria due mila scudi, come haverà già veduto, Vostra Signoria pigli dei detti due mila scudi quello che ci bisognerà per comprare quelle terre alla spezzata tutte, et il podere di quei da Prato, et io sabato che viene [21 aprile, o forse 28] rimetterò nuovi [*ms.*: nuvi] denari a Vostra Signoria sicuramente, et però si serva pure di tutto quello che ha in mano della Regina, ché con i nuovi [*ms.*: nuvi] denari che rimetterò a Vostra Signoria Lei farà poi tirare innanzi le statue di Sua Maestà, ma perché è necessario che queste compre si facciano ora tutte prontamente, acciò il signor Piero [Gondi] vegga chiaramente che questo è, et lo posso scrivere col primo ordinario il tutto ordinatamente⁸².

⁸¹ Per l'attestazione di Matteo Rosselli come progettista del monumento Ganucci si vedano i documenti presso PARRONCHI 1986, pp. 89-105, n. 5, in particolare p. 90 e nota 5 (pp. 92-93). Sui rilievi di Conti, soprattutto: PIZZORUSSO 1989, pp. 119-121 e note 15-17, figg. 112-113. Possiamo aggiungere qui che l'epitaffio al di sotto del *Cristo risorto* è attribuito attendibilmente a Francesco Rondinelli da BOLDONI 1660, p. 99, n. LXXXVI.

⁸² BNCF, ms. Magl. XXVI, 168, c. 233r-v.

E poi più avanti, con insistenza quasi ossessiva:

Et sopra tutto Vostra Signoria termini interamente queste compre di Romagna, poiché sabato promossimo [sic], infallibilmente, rimetterò a Vostra Signoria de' denari, et non importa che le statue ritardino un mese davantaggio, et però si prevalga dei denari che ha in mano della Regina et termini queste compre, poiché è necessario che il signor Piero Gondi le vegga chiare, acciò lo possa scrivere qui alla sua signora parente [«Madama de Helly», ovvero Louise Pisseleu, orfana di Maria Gondi di Francia], et è necessario farlo presto⁸³.

Ancora oltre, e verso la chiusura della lettera, Luca scriveva:

La Regina è in pratica di comprare a Venentia [sic] vicino a dug[e]nto statue che erano del Duca di Mantua morto. Vostra Signoria non lo dica a' nostri scultori che fanno ora queste, ma sempre gli mantenga in buona speranza⁸⁴.

A parte la notizia, già ben nota per altre strade, dell'interessamento di Maria alla celebre eredità del duca Vincenzo II Gonzaga, figlio della defunta duchessa Eleonora de' Medici sua sorella, emerge anche qui la disinvoltura con cui Luca trattava la pratica delle statue allora in corso a Firenze, pratica evidentemente a rischio di arenarsi se Maria avesse di colpo mandato a segno un'ingente acquisizione in blocco come quella mantovana⁸⁵.

Tanta audacia da parte di Luca sembrerebbe essere stata quasi premiata, meno di due anni dopo, dall'esilio della regina, il quale mandò a monte la campagna scultorea fiorentina senza che lui e Leonardo, a quanto sembra, vi rimettessero la faccia con Maria o con la corte granducale (mentre nulla sappiamo degli artisti malcapitati). Morta Maria, tra il 1643 e il 1644 i Medici avrebbero difeso con ogni puntiglio Luca Fabbroni contro la regina Anna d'Austria e il suo primo ministro cardinale Mazzarino, i quali avevano pattuito con Luca di ricomperargli un'ingente quantità di perle lasciatagli dalla regina madre. Ma Luca si era affrettato subito dopo a cederne una parte ad altri acquirenti, sollevando un'agitazione diplomatica che coinvolse per mesi, insieme alle due corti di Parigi e Firenze, anche un gruppetto di cardinali: oltre a Mazzarino e a Carlo de' Medici, almeno Gasparo Mattei, Alessandro Bichi e Girolamo Grimaldi⁸⁶.

5. *Le statue di Maria de' Medici per il Lussemburgo a Parigi e il Maggio di Antonio Novelli*

È tempo, tuttavia, di tornare alle diciotto statue fiorentine di Maria de' Medici, occupandosi, per finire, della loro destinazione mancata e della loro iconografia.

Né Baldinucci né le carte Fabbroni nominano mai il Lussemburgo. Questa è nondimeno una conclusione di quelle che, pur essendo, in senso stretto, mere ipotesi, possono vantare la consistenza della certezza⁸⁷. Verso la fine degli anni Venti, tutti i pensieri di Maria committente

⁸³ Ivi, c. 235r-v.

⁸⁴ Ivi, c. 237r.

⁸⁵ I documenti più noti sull'effimera interferenza di Maria con la svendita delle statue di Mantova passate poi alla corte di Carlo I d'Inghilterra, suo genero, sono nel libro classico dedicato alla fine del grande collezionismo Gonzaga, ovvero LUZIO 1913, pp. 159-165 *passim* (dal febbraio all'ottobre 1629), e 76-77 e note 2 e 4 (commentario di Luzio).

⁸⁶ Il nucleo più compatto di scritture relative a questo affare è in ASF, *Mediceo del Principato*, 6399, olim 6382 (*Cause e interessi di particolari*, filza VI, D-E-F), ins. 4, cc. 549r-553v e 558r-560v. Ma si può immaginare agevolmente che vari altri documenti a esse connessi siano sparsi negli archivi degli antichi corrispondenti dei Medici.

⁸⁷ Vi si sono infatti già avvicinati, sia pure marginalmente e di sfuggita, CHAPPELL 2002(2003), p. 24 e nota 87, e poi CARDINI 2020, p. 65 e nota 16. Il primo, con la scorta di Baldinucci, inserisce Novelli in un elenco di artisti toscani operosi per Maria (unico tra gli scultori dei *Mesi*), e intende che le sue due statue partirono realmente per Parigi, «presumably for the Luxembourg garden».



Fig. 61: Jacques Gomboust, *Lutetia/Paris*, pianta prospettica, 1652, particolare con il complesso del Lussemburgo. Parigi, Bibliothèque Nationale de France

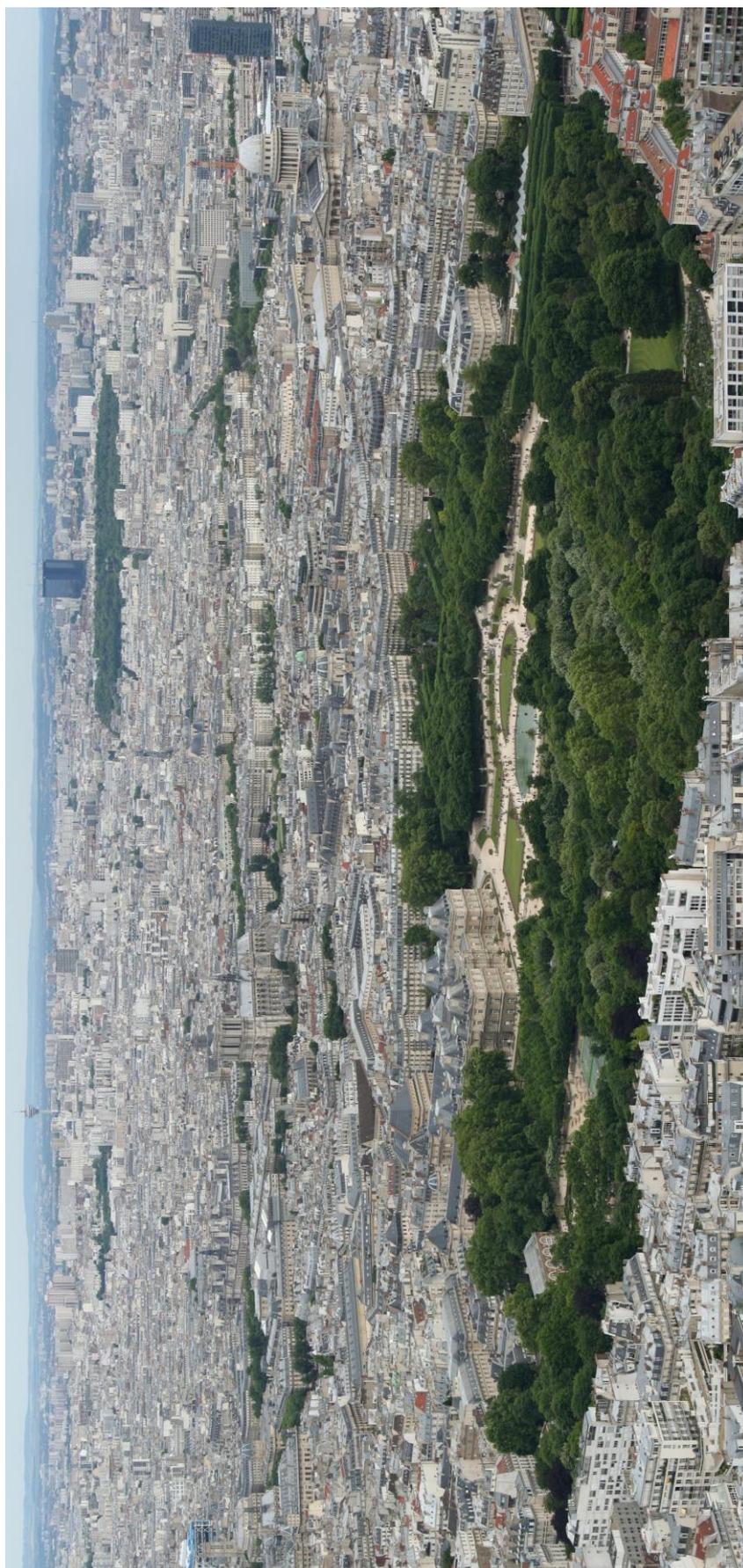


Fig. 62: Il complesso del Lussemburgo a Parigi oggi, veduta da sud-ovest (dall'alto della Tour Montparnasse)



Fig. 63: Reggia di Versailles, facciata principale verso i giardini, particolare dell'avancorpo settentrionale, con le statue di *Febbraio*, *Gennaio*, *Dicembre* e *Novembre*, la prima originale del 1670-1672 (Gaspard e Balthazar Marsy) e le altre in copie ottocentesche

erano concentrati come non mai sul suo palazzo parigino (Figg. 61-62)⁸⁸. È una serie, straordinaria come questa, di diciotto statue con i *Mesi*, le *Stagioni*, il *Tempo* e la *Fortuna*, pensata evidentemente per un giardino di grande estensione, rientrava in pieno nel respiro dei cantieri per le parti esterne del Lussemburgo, inaugurati nel 1625⁸⁹. L'unica alternativa avrebbe potuto essere un'esposizione sempre all'aperto, e sempre ovviamente al Lussemburgo, ma aggregata al prospetto di un edificio immerso nel verde, come sarebbe stato nella Reggia di Versailles circa quarant'anni dopo (1670-1672), quando dodici statue allegoriche dei *Mesi*, assegnate a non meno di quattro scultori (tra cui i due fratelli Gaspard e Balthazar Marsy), e alte ciascuna poco più dell'equivalente di quattro braccia fiorentine, furono erette a gruppi di quattro in cima ai tre avancorpi della facciata principale del palazzo verso i giardini (con l'aggiunta di un *Apollo* e di una *Diana* nell'avancorpo centrale circa un decennio più tardi; Figg. 63-64)⁹⁰. Quasi tutti gli scultori ingaggiati dai Fabbroni avevano o avrebbero lavorato per Pitti e Boboli: le loro diciotto statue mai finite sarebbero quindi valse a rafforzare quel senso di continuità e travaso tra Firenze e Parigi che fornisce da sempre, malgrado tutte le specificità della declinazione francese, la prima chiave d'accesso interpretativo alla vicenda del Lussemburgo⁹¹.

⁸⁸ In particolare GALLETTI 2012, *passim*.

⁸⁹ Ivi, in particolare pp. 125-133 e note, 218-223 e note.

⁹⁰ Per due interventi a carattere monografico su questa serie: SOUCHAL-MOUREYRE 1972, pp. 72-77 e note 9-17 (pp. 109-110); e MOUREYRE 2008.

⁹¹ Si è fortemente tentati di ricondurre alle diciotto statue di Baldinucci la seguente operazione contabile della tesoreria di Maria per il 5 febbraio 1631, secondo un documento pubblicato presso GALLETTI 2012, p. 247: «Audict Dominicque Fournier, marchand marbrier, la somme de quatre cent livres tournois à luy ordonnée par autre ordonnance de ladite feue dame royne, signée Marie et plus bas Cotignon en datte du cinquiesme jour de

Vero è, peraltro, che nella lunga storia di Boboli non c'è mai stato un ciclo statuario di *Mesi*; e che nei giardini italiani dal Rinascimento in poi non sembrano essersi date occorrenze simili, almeno di qualche fama (manca tuttavia una ricognizione mirata del genere, per quanto ne sappiamo)⁹². L'ampia portata di un tale investimento sontuario avrebbe limitato gli episodi anche oltr'alpe: dalla Francia al Sacro Romano Impero e alla Russia si conoscono comunque diversi casi sparsi, però tradotti non – come a Firenze – nel pregiatissimo marmo di Carrara scelto dalla regina Maria, ma nelle più abbordabili pietre locali⁹³. Specialmente nel nostro paese, ma non solo, dopo i picchi meravigliosi raggiunti nei rilievi scultorei d'età romanica e



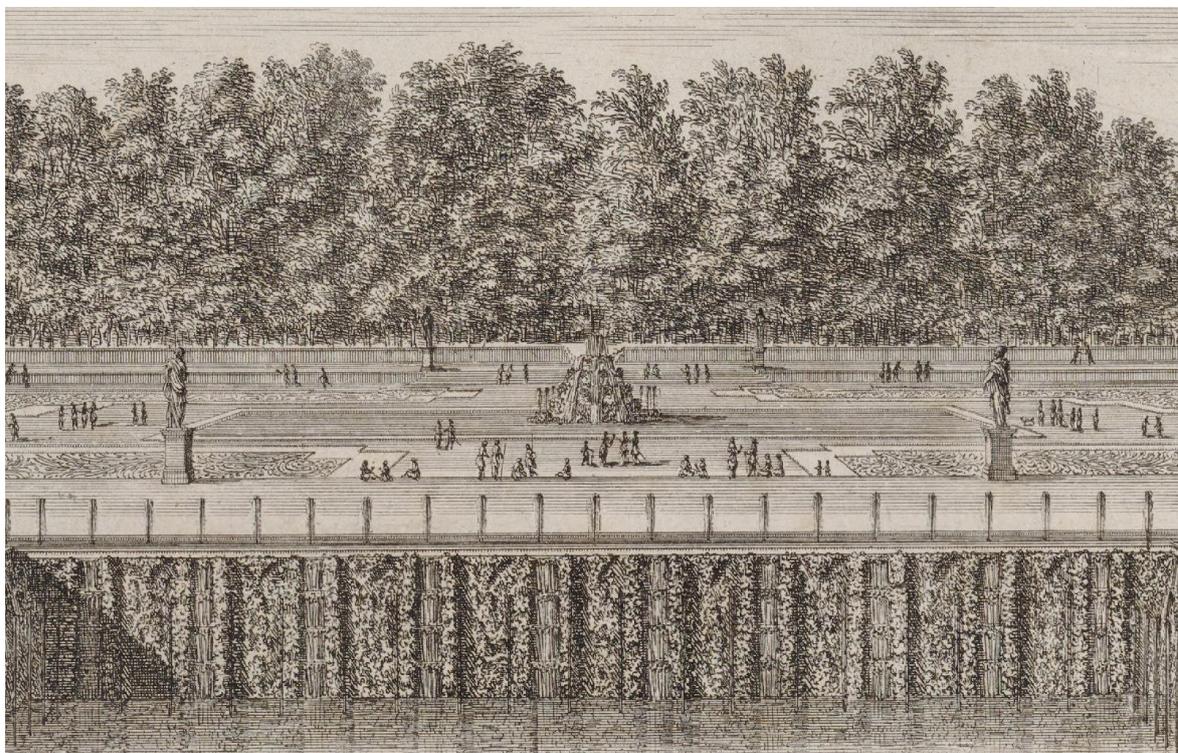
Fig. 64: Reggia di Versailles, facciata principale verso i giardini, veduta da sud-ovest

febvrier mil six cens trente un, et à luy ordonnée par advance sur les frais qu'il luy convient faire à la conduite des statues de marbre que Sa Majesté luy a commandé faire venir d'Italie pour l'ornement de son palais de Luxembourg, ainsy que plus au long est contenu et déclaré par la susditte ordonnance [...]».

⁹² Forse il caso oggi meno malnoto è quello, curioso anche per il suo successivo cambio di sede dalla Lombardia a Roma, dei dodici *Mesi* già in altrettante nicchie dell'anfiteatro d'ingresso del Palazzo o Castello Visconti a Brignano Gera d'Adda, che sono figure statuarie dei primi anni Venti del Settecento messe in vendita tra fine Ottocento e inizio Novecento, e approdate poco dopo con altre sculture Visconti, per volontà dei celebri coniugi e collezionisti statunitensi George Washington Wurts e Henrietta Tower, nel loro giardino di Villa Sciarra, dove sono esposte tuttora. La scoperta della vicenda si deve a PACIA 1992a (con PACIA 1992b); si vedano anche BENOCCI 2007, pp. 30, tav. XXII, 34-35, tavv. XXVI-XXVII, e 143-169 *passim*; e PACIA 2008, pp. 78-79.

⁹³ Non esiste ancora, a quanto pare, una bibliografia specifica sui *Mesi* nella statuaria d'età barocca. Per alcuni cicli già studiati in ambito regionale si veda *infra*.

Antonio Novelli verso il 1630:
una statua incompiuta per il ciclo dei *Mesi* e delle *Stagioni* di Maria de' Medici



Figg. 65-66: Israël Silvestre, *Veüe du Chasteau de Fontainebleau du costé du grand Canal* / *Prospectus Regiae Fontisbellaquei a parte majoris Alvei*, 1678 (insieme e particolare con quattro delle dodici statue dei *Mesi*). Parigi, Bibliothèque Nationale de France



Figg. 67-70: *Maggio, Luglio, Settembre e Dicembre*, quattro dei *Dodici Mesi* realizzati in piombo e stagno dorati su disegni di Charles Le Brun da nove maestri tra i quali François Girardon per il Salone Ottagono o dei Mesi nell'Appartamento dei Bagni al pianterreno della reggia di Versailles, 1674-1676. Incisioni di Simon Thomassin (*Maggio*), Jean-Charles Flipart (*Luglio*), Louis Surugue (*Settembre*) e Louis Crépy (*Dicembre*) in MONICART 1720, tavv. fuori testo tra le pp. 66-89



Figg. 71-74: Giovanni Bonazza, *Marzo*, *Aprile*, *Maggio* e *Giugno* (alcuni in copia moderna), 1720 circa. Puškin (San Pietroburgo), Tsarskoe Selo, Palazzo di Caterina, giardini



Figg. 75-76: Altare astrologico di Gabii, secoli I-II d.C. (insieme e particolare con il tripode di Apollo e i Gemelli). Parigi, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines



Fig. 77: Castello di Veltrusy/Weltrus (Boemia), veduta aerea

gotica, parrebbe che l'iconografia dei *Mesi* continuasse a fiorire piuttosto nelle pagine miniate, nei dipinti murali, negli arazzi e nei fogli a stampa, cioè laddove si poteva distendere più agevolmente la ricchezza di mutazioni e significazioni connesse allo scorrere del tempo, mentre nella moderna statuaria, riformata un po' ovunque sull'essenzialità iconografica di quella antica, non era certo cosa facile sintetizzare o simboleggiare tutto ciò.

Già l'antichità classica, evitando le statue, aveva adoperato per i *Mesi* soltanto le figurazioni piane, o almeno di qualche larghezza di supporto: dai vasi alle pitture murali, dai rilievi in pietra o in marmo ai mosaici e ai vetri dipinti. All'interno di tale spettro di tecniche più 'loquaci', essa aveva esplorato altrettanta molteplicità di soluzioni iconografiche, che mettevano di volta in volta in campo personificazioni di genere maschile e/o femminile, oppure le divinità tutelari dei singoli mesi, con o senza attributi desunti dal ciclo climatico e dalle attività umane che vi si connettevano, e con o senza i segni zodiacali corrispondenti⁹⁴. Per senso dell'antico, o per l'irresistibile natura intrinseca del tema, tanta abbondanza di scelte avrebbe provato a riesplodere pur entro i limiti già detti della statuaria d'Età moderna. Committenti e scultori optarono a volte per le sole personificazioni femminili (nella facciata

⁹⁴ Bastino per tutti i rinvii a PARRISH 1992 e a PARODO 2017.



Figg. 78-81: *Giugno, Agosto, Novembre, Dicembre*, particolari del ciclo dei *Dodici Mesi* in pietra, seconda metà del secolo XVIII. Castello di Veltrusy/Weltrus, *parterre* d'ingresso

di Versailles; o ancora nella *Fontana dei Mesi* al Parco del Valentino a Torino, 1897-1898)⁹⁵; altre volte per le sole figure maschili (nel *Grand Parterre* del Castello di Fontainebleau, per un ciclo del 1664-1669 precocemente scomparso [Figg. 65-66]⁹⁶; nei giardini del Palazzo di Caterina a Tsarskoe Selo, dove però rimangono oggi solo quattro busti, e non statue, da *Marzo* a *Giugno* [Figg. 71-74]⁹⁷; e nell'anfiteatro d'ingresso del Palazzo o Castello Visconti a Brignano Gera d'Adda)⁹⁸; altre volte per la promiscuità di entrambi i generi (nei giardini dei castelli di Diesbar-Seußlitz in Sassonia⁹⁹, di Lysá nad Labem/Lissa an der Elbe, in Boemia¹⁰⁰, e di Veltrusy/Weltrus, sempre in Boemia [Figg. 77-81])¹⁰¹; altre ancora per una serie di genî adolescenti alati (già tutt'intorno al Salone Ottagono o dei Mesi nell'Appartamento dei Bagni al pianterreno di Versailles, 1674-1676; Figg. 67-70)¹⁰²; e altre ancora per una schiera di putti (nel *Grosser Garten* del Belvedere di Vienna¹⁰³, o nell'attico dell'ottocentesca Mühlbrunnenkolonnade di Karlovy Vary/Karlsbad)¹⁰⁴. Si sarebbe rinnovata anche in questi casi la varietà degli attributi, che neppure le innumerevoli e puntigliose edizioni dell'*Iconologia* di

⁹⁵ Cfr. da ultimo BODRATO-PERIN 2009 (anche per la bibliografia); e TEPPATI LOSÈ-SAMMARTANO *ET ALII* 2020. Nessuno di questi due contributi tocca, tuttavia, l'aspetto iconografico.

⁹⁶ Su di esso si veda ora soprattutto MARAL 2015, in particolare pp. 36-38 e note 194-214 (p. 360), e p. 467, nn. S.29-S.30, il quale se ne occupa a causa della presenza di François Girardon tra i sei scultori ingaggiati, ma è utile, più in generale, per l'intero ciclo, forse su disegni di Charles Le Brun. Dei *Mesi* di Fontainebleau, trasferiti a Versailles pochi anni dopo la loro realizzazione, e facendo perdere ogni traccia di sé fino a oggi, sopravvivono poche testimonianze visive, tra le quali l'unica d'insieme è la stampa di Israël Silvestre con la veduta complessiva del *Grand Parterre* o *Parterre du Roi* o *Jardin du Tivoli* da est nel 1678: le chiome degli alberi ai due fianchi del quadro nascondono due delle dodici statue, ovvero quelle agli angoli sud-est e nord-est dello schema (nostre Figg. 65-66). Già nel 1685 circa un disegno con la vista dello stesso *Parterre*, ma da sud, per mano forse di Gabriel Pèrelle, mostra nitidamente le dodici basi dei *Mesi* ormai prive delle loro statue (MARAL 2015, p. 36, fig. 20). Sull'aspetto dei *Mesi* come giovani uomini seminudi in pose eroiche, ciascuno scortato dal proprio segno zodiacale, gettano luce sia due modelli piccoli di mano di Girardon (per le statue dell'*Ottobre* e del *Novembre*) ritratti nelle celebri stampe della sua *Gallerie* (MARAL 2015, in particolare pp. 388, fig. 317, 390, fig. 319, 421 e 481, nn. Sem.5-Sem.6), sia un disegno di Charles Le Brun all'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi (inv. Le Brun 1165), preparatorio per il *Marzo* cominciato da Thibault Poissant e terminato da Etienne Le Hongre: SOUCHAL-MOUREYRE-DUMUIS 1976-1991, II (1981), p. 307, fig. della scheda 21.

⁹⁷ *Infra*, nota 106.

⁹⁸ *Supra*, nota 92.

⁹⁹ In assenza di contributi monografici e illustrati, rinviamo a un'opera repertoriale come DEHIO/BECHTER, FASTENRATH *ET ALII* 1996, pp. 90-93, in particolare 92-93. Utili fotografie delle singole statue (in bianco e nero) si trovano in rete nel sito *Bildindex der Kunst & Architektur* della Philipps-Universität Marburg, mediante la ricerca topografica.

¹⁰⁰ DÖRFLOVÁ 2013; ADAMCOVÁ 2016.

¹⁰¹ VELC 1904, pp. 371-372; WENIG 1917, tavv. 13-15; WIRTH-BENDA 1954, p. B-285. Anche di questa coorte statuaria si trovano buone foto (in bianco e nero) nel sito telematico *Bildindex der Kunst & Architektur* della Philipps-Universität Marburg, *ad locum*.

¹⁰² Pure su questo ciclo di *Mesi*, realizzato in piombo e stagno dorati da nove maestri su disegni di Charles Le Brun, si veda per tutti MARAL 2015, in particolare pp. 104-105 e note 871-891 (p. 365), e p. 471, nn. S.67-S.68, il quale ne scrive perché due figure erano di Girardon. Dell'intera serie, rimossa poco prima del 1765 e mandata a fondere nel 1772, resta fedele documentazione visiva nelle incisioni di vari autori tratte dai disegni di Le Brun e stampate presso MONICART 1720, tavv. fuori testo tra le pp. 66-89 (nostre Figg. 67-70), senza che sia possibile connettere ciascun *Mese* a un autore certo. Maral, nondimeno, è orientato ad assegnare a Girardon l'*Aprile* e il *Maggio* (MARAL 2015, pp. 104-105, figg. 64 e 66).

¹⁰³ AURENHAMMER 1956, in particolare p. 88, fig. 6 (A.1-A.12), e p. 104. I putti odierni sono dello scultore ottocentesco Hanns Gasser, ma ne sostituiscono altri analoghi del tempo del principe Eugenio di Savoia, e nella loro stessa collocazione ai fianchi delle due scalee del giardino. I sei putti disposti tre per lato lungo la scalea ovest sono visibili presso KLEINER 1731-1740, parte VII (1737), tav. [4].

¹⁰⁴ Mancando un comodo testo di riferimento, è più agevole e utile ricorrere a una ricerca fotografica direttamente in rete, sotto il nome dell'edificio.

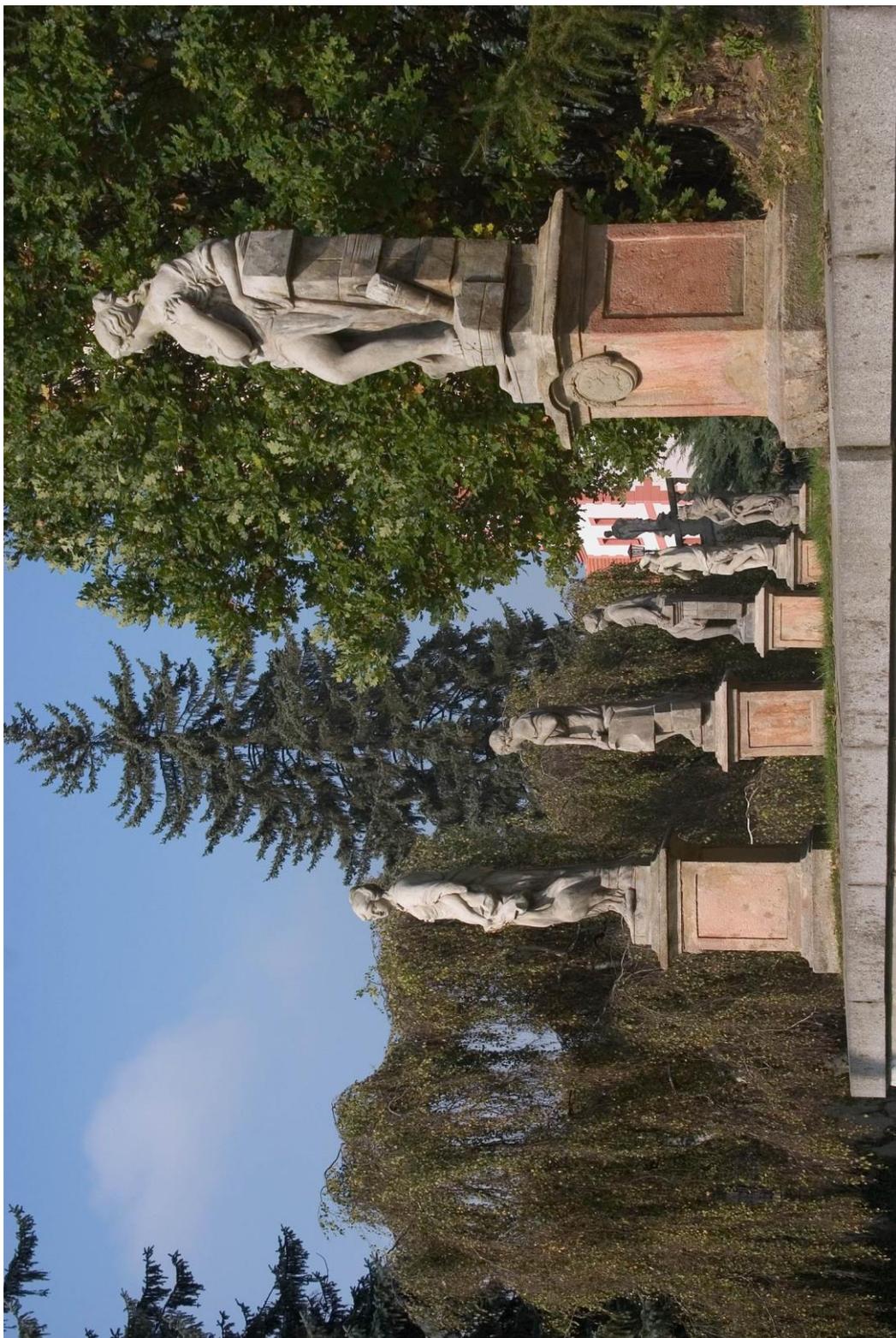


Fig. 82: Lnáře/Schlüsselburg (Boemia), Castello, giardini, particolare con alcune statue del ciclo dei *Dodici Mesi* sui *Segni dello Zodiaco*, 1780 circa (in prima posizione, *Diana sul Sagittario*)



Fig. 83: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)* (particolare). Firenze, proprietà privata

Cesare Ripa, a partire già dal 1593 ma soprattutto dal 1603, sarebbero state in grado di prevedere, contenere o normare appieno¹⁰⁵.

La statuaria più classicheggiante ed eroica reclamava tuttavia un eloquio sobrio ed essenziale. Due delle serie meglio note finiscono infatti per ridurre i simboli allo stretto indispensabile. Nei quattro busti di Tsarskoe Selo, il veneziano Giovanni Bonazza (1654-1736) propone altrettanti giovani uomini scioltamente drappeggiati e fantasiosamente chiamati, per ognuno dei quali è il segno zodiacale entrante nel corso del mese a offrire l'unica connotazione davvero propria: talora inserito bizzarramente nell'acconciatura (*Marzo, Giugno*; Figg. 71, 74), talaltra appuntato come fermaglio sul petto (*Aprile, Maggio*; Figg. 72-73)¹⁰⁶. I dodici *Mesi* del Castello di Veltrusy/Weltrus (Fig. 77), uomini e donne anch'essi variamente panneggiati e atteggiati, ma privi di caratterizzazioni fisionomiche cogenti in rapporto ai soggetti (Figg. 78-79, 81), si caricano di qualche attributo speciale solo in pochi casi (per es. *Novembre*, che sospende dei grappoli d'uva sulla spalla destra; Fig. 80); i due tipi di mezzi che diversificano di figura in figura la serie sono invece un grande scudo con il segno zodiacale che ognuna di esse esibisce con posa difforme dalle altre, e la vistosa epigrafe del nome alla base di ciascuna statua (Figg. 78-81)¹⁰⁷.

Quest'approccio tra il sintetico e l'allusivo era stato sperimentato pur esso di già durante l'antichità classica, che anch'essa, in alcune circostanze, si era liberata delle peculiarità fisionomiche e degli attributi perfino laddove le tecniche avrebbero consentito minore asciuttezza (pitture murali, mosaici, vetri dipinti): erano i *tituli* e/o i segni zodiacali a far la differenza¹⁰⁸. Sempre l'antichità aveva talvolta ipostatizzato all'estremo l'avvicendamento dei dodici mesi puntando sulla relazione esclusiva tra il segno zodiacale di ciascuno e la sua divinità tutelare nel novero delle dodici dell'Olimpo. Tale 'parentela' è resa icasticamente in figure dal cosiddetto 'altare astrologico' di Gabii (scavato nel 1792 e migrato al Louvre non molto dopo con la Collezione Borghese; Fig. 75), dove ai busti dei dodici dèi olimpî che ruotano entro la corona circolare della faccia superiore fanno eco, lungo l'alzato del basso cilindro, dodici coppie di figure, ciascuna composta da un attributo del nume e dal segno zodiacale sotto la sua tutela (per es. il tripode e i Gemelli per Apollo; Fig. 76)¹⁰⁹. Un secolo all'incirca prima di questo marmo, ascrivibile al classicismo dei tempi fra Traiano e Adriano, nel secondo libro dei suoi *Astronomica* il poeta latino Manilio aveva messo in versi le corrispondenze tra le divinità dell'Olimpo e le costellazioni zodiacali, dando fuori una sinossi che di fatto riordinava e normalizzava tradizioni risalenti alla notte dei tempi¹¹⁰.

Più diretto e longevo di qualunque testimonianza figurativa antica, il canone di Manilio, autore riscoperto definitivamente nel Quattrocento, e per sempre divenuto una delle fonti primarie sull'astronomia e astrologia classiche, avrebbe regalato all'iconografia profana e pagana dell'Età moderna alcuni momenti cruciali. Al primo posto si dovranno ricordare qui – elogiando come di prammatica gli studi pionieristici di Aby Warburg su di esse (1912) – le pareti del Salone dei Mesi nel Palazzo di Schifanoia a Ferrara, dove ogni campata a fresco accoglie nella fascia superiore il trionfo della divinità olimpica del tempo dell'anno, mentre la

¹⁰⁵ Oltre a RIPA/MAFFEI-PROCACCIOLI 2012, si può consultare il ricco sito monografico in rete *Iconologia di Cesare Ripa*, curato dal Laboratorio di Metodologie Informatiche per la Storia dell'arte dell'Università degli Studi di Pisa (LIMES) sotto la direzione scientifica di Sonia Maffei.

¹⁰⁶ Si veda per tutti ANDROSOV 2004, pp. 188, fig. 98, 189, fig. 99, 192, e 354-355, nn. 35-38 (con altra bibliografia), dove va però rilevata una confusione tra il *Maggio* e il *Giugno* sia nei testi che nelle immagini: il *Maggio* è evidentemente il busto con i *Gemelli* sul petto, e il *Giugno* quello con le spighe tra i capelli e il *Cancro* in cima alla fronte (quest'ultimo assai meglio visibile nella fig. 98 di Androsov che nella foto utilizzata qui da noi).

¹⁰⁷ *Supra*, nota 101.

¹⁰⁸ PARRISH 1992, in particolare t. 1, p. 483, nn. 3-6, e t. 2, pp. 258-260, nn. 3-6.

¹⁰⁹ Ci limitiamo a rimandare ivi, t. 1, p. 488, n. 29, e t. 2, p. 271, n. 29; e a PARODO 2017, in particolare pp. 32-34, n. 2, e note 240-274, pp. 177-178, n. A.2, e p. 217, fig II.

¹¹⁰ Manilius, *Astronomicon libri V*, II, vv. 433-447.

fascia mediana sottostante è imperniata nel segno zodiacale¹¹¹. Ma è molto rappresentativa anche la volta della Camera dei Venti in Palazzo Te a Mantova, dove Giulio Romano e i suoi hanno collocato le dodici personificazioni dei *Mesi* in altrettanti esagoni verticali dipinti, i dodici *Zegni dello Zodiaco* in altrettanti rettangoli in stucco, e, al centro, i dodici *Dei dell'Olimpo* in dieci esagoni orizzontali dipinti e in due rettangoli in stucco¹¹². Sempre il passo di Manilio, che nel frattempo aveva avuto le sue numerose riprese letterarie (tra cui una di Marsilio Ficino), spiega ancora, verso la fine dell'*Ancien Régime*, il ciclo statuario dei dodici *Dei dell'Olimpo* nel giardino del Castello di Lnáře/Schlüsselburg in Boemia, dove ai piedi di ogni figura, eretta sopra il suo plinto, corrisponde il segno zodiacale che essa protegge, racchiuso entro un clipeo al culmine del plinto stesso (Fig. 82)¹¹³.

Con ciò si arriva all'identificazione di uno dei *Mesi* di Maria de' Medici nella nostra statua di Novelli, ovvero in un giovane atletico che non né un *David* né un *Adone*, mentre tiene qualcosa di un *Ercole* e, come abbiamo visto, ancor più di un *Apollo*, senza tuttavia ostentare gli attributi consueti e scontati. Prima di andare oltre, di questa statua incompiuta è doveroso richiamare un dettaglio secondario ma non perciò insignificante (e finora mai avvistato da chi ci ha preceduti): è la cospicua riserva di marmo non sbizzato, alta 4,5 centimetri, nell'angolo anteriore sinistro della base, in un punto in cui nessuna necessità tecnica o statica richiedeva un simile accorgimento, capace addirittura di ostacolare il lavoro d'intaglio (Fig. 83). Qui è evidente che Novelli ha predisposto del materiale utile per scolpire un dettaglio figurativo poi mai affrontato. Era un segno zodiacale discreto e subordinato e tuttavia irrinunciabile come a Tsarskoe Selo, a Veltrusy/Weltrus o a Lnáře/Schlüsselburg? Se sì, saranno stati allora i Gemelli, che entrano nel mese di Apollo, Maggio: è questa, infatti, la denominazione decisamente più verosimile da assegnare alla statua di Novelli.

Che il progetto statuario di Maria de' Medici per il Lussemburgo, affidato a scalpelli arcidevoti al puro dettato classico della scultura, trovasse nel canone olimpico-zodiacale di Manilio lo spunto più congeniale e funzionale per tradurre il tema dei *Mesi* in *signa* marmorei imperturbabili appare quasi ovvio, se solo si ricorda chi fosse non solo il più ascoltato consigliere della regina madre ai tempi della commissione, ma anche il primo intermediario tra lei e i maestri fiorentini. Luca Fabbroni degli Asini, astrologo ufficiale di Maria, che lo consultava senza requie e perduto, non poteva non avere Manilio tra i suoi *livres de poche*. E, di certo, tra le nozioni per lui più elementari c'era anche la possibilità di immaginarsi i Gemelli non necessariamente come Dioscuri, ma, seguendo altri testi classici (Varrone, Igino), come Apollo ed Ercole¹¹⁴: un'opzione, quest'ultima, che sembra aver improntato anch'essa la statua di Novelli, ovvero una sorta di Apollo erculeo o di Ercole apollineo.

Il manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze che raccoglie le carte più succose per la storia dei due fratelli Fabbroni, e dal quale abbiamo estratto le istruzioni spedite nel 1629 da Luca a Leonardo sulle statue della regina madre, ci restituisce pure un lunghissimo oroscopo indirizzato da Luca alla sua padrona (Fig. 84). In queste pagine, dal sapore oggi involontariamente auto-ironico, l'astrologo di corte s'industriava a spiegarle perché lei, il duca d'Angiò (ovvero il suo figlio prediletto Gastone d'Orléans) e il cardinale di Richelieu non potessero che andare faustamente d'accordo, in virtù delle congiunzioni astrali delle loro

¹¹¹ Il bacino attualmente più generoso per le descrizioni degli affreschi e per la loro documentazione fotografica è *IL PALAZZO SCHIFANOIA* 2007 (senza bisogno di specificare pp. e tavv., dato il netto prevalere del ciclo dei *Mesi* all'interno della compagine monumentale del luogo, così come di quella editoriale).

¹¹² La maggior ricchezza di descrizioni e di immagini è data da BELLUZZI 1998, [I] (*Testo / Text*), in particolare pp. 390-398, e [II] (*Atlante / Atlas*), pp. 282-301, tavv. 512-552.

¹¹³ HADRAVOVÁ 2019 (incentrata sull'iconografia).

¹¹⁴ Varro, *De re rustica libri III*, II, 1.7; e Hyginus, *Astronomicon libri IV*, II, 22; cfr. GURY 1997, t. 1, p. 491, utile anche per le risultanze iconografiche antiche (t. 1, p. 494, nn. 18-19, e t. 2, p. 321, nn. 18 e 19.3).

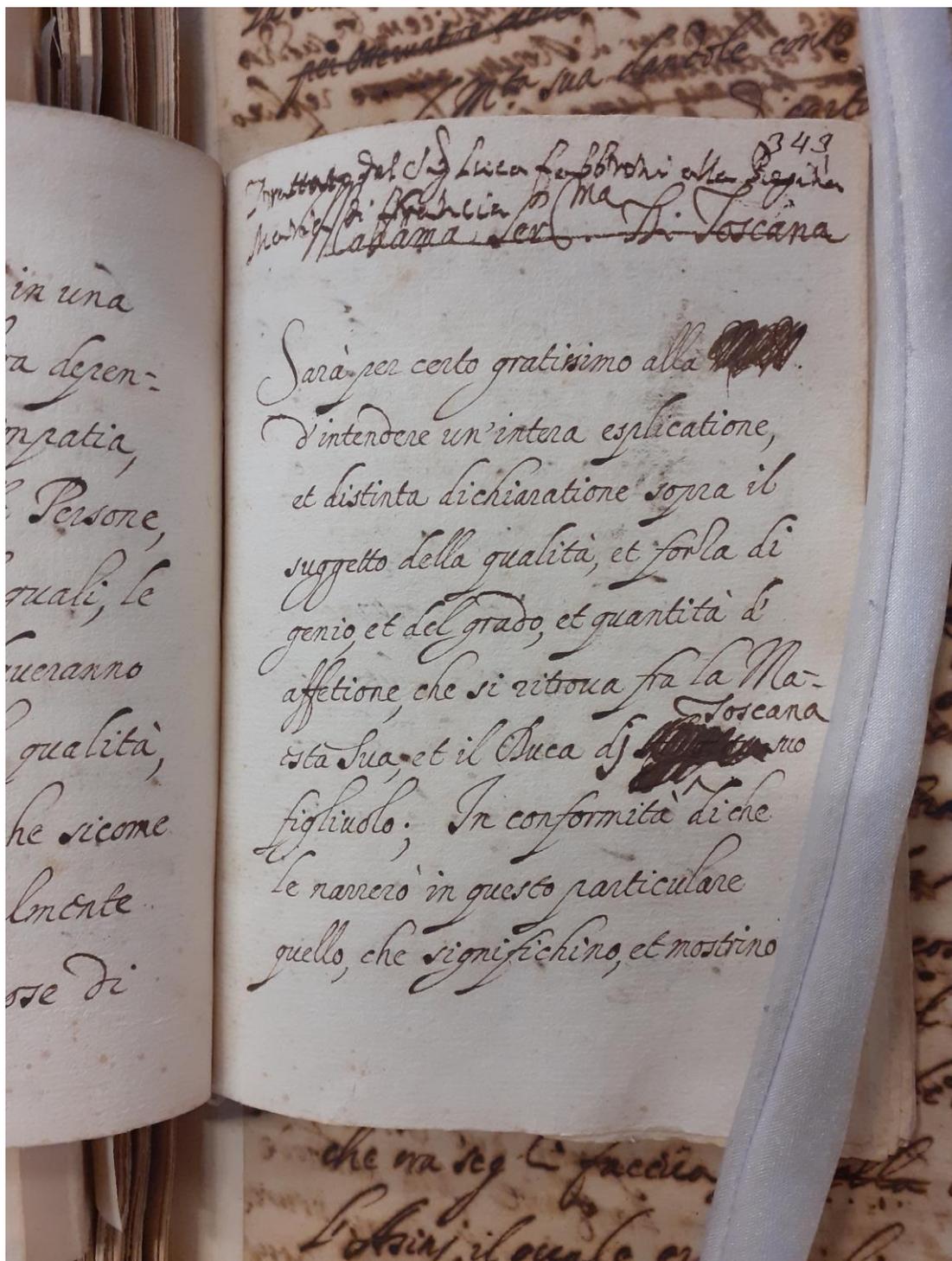


Fig. 84: Trattato del signor Luca Fabbroni alla regina Maria di Francia. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. XXVI, 168 (olim Stroziano in folio 920), cc. 307r-350v, particolare con la c. 343r (olim p. 1)

rispettive nascite¹¹⁵. Dovevano essere i tempi, intorno al 1628-1629, in cui Maria s'illudeva ancora di riuscire a tenere sotto controllo la presa sul potere. La storia si sarebbe incaricata di dimostrare assai presto tutto il contrario a lei e al mondo, lasciando a mezzo molti suoi progetti, e arrestando il lavoro di Novelli nella forma in cui lo ritroviamo oggi.

Se i propositi di Maria per i *Mesi* del Lussemburgo naufragarono, il loro ricordo non rimase tuttavia sterile. Sotto Luigi XIV, suo nipote ed erede, i sovrintendenti, gli architetti, gli scultori e i fonditori della corona borbonica s'incaricarono di riprendere e di recare in porto per ben tre volte nel giro d'una dozzina d'anni quell'ambizione statuaria (1664-1676), ogni volta associando strettamente ciascun *Mese* al suo segno zodiacale: nel *Grand Parterre* di Fontainebleau (Figg. 65-66), nella facciata principale di Versailles verso il parco (Figg. 63-64) e nell'appartamento di questa reggia riservato a Madame de Montespan (Figg. 67-70). Fu a partire dalla Francia del Re Sole che la moda dei *Mesi* statuarî raggiunse infine la Mitteleuropa imperiale e San Pietroburgo.

Copyright delle immagini:

Bibliotheca Hertziana, Roma (Roberto Sigismondi): fig. 16; Bibliothèque Nationale de France, Parigi: figg. 61, 65-66; Bildarchiv Foto Marburg, Marburg: figg. 31, 33; Bruno Bruchi, Siena: figg. 1-11, 17-18, 23, 25, 27, 29-30, 32, 34, 36, 38, 40, 42-49, 52, 54-60, 83; Cristian Bortes, Cluj-Napoca (Romania), Wikimedia Commons: figg. 63-64; Ergane, Wikimedia Commons: figg. 78-81; Flickr, autore anonimo: fig. 62; Francesco Bini (Sailko), Wikimedia Commons: fig. 50; Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi, Firenze: figg. 19, 37; Kunsthistorisches Institut, Firenze: figg. 20, 28; Kunsthistorisches Institut, Firenze (Roberto Sigismondi): figg. 21-22, 24, 26, 35, 39, 41; Igor Gordeev, Federazione Russa, Wikimedia Commons: figg. 71-74; Marek Šaroch, Repubblica Ceca: fig. 77; Musée du Louvre, Parigi: fig. 15; Musée du Louvre, Parigi (Hervé Lewandowski): fig. 76; Musée du Louvre, Parigi (Tony Querrec): fig. 75; Ricardalovesmonuments, Repubblica Federale di Germania, Wikimedia Commons: fig. 51; Sara Ragni, Firenze: fig. 84; Tvrze Lnář, Repubblica Ceca: fig. 82; da FARNET 1995: fig. 53; da MONICART 1720: figg. 67-70; da THOMASSIN 1610-1622 circa: figg. 12-14.

¹¹⁵ BNCF, ms. Magl. XXVI, 168, cc. 307r-350v. Il testo, in copia non autografa, è sopravvissuto integro, ma presenta vari problemi codicologici e filologici che ne appannano la prima lettura. Innanzitutto, è rilegato in sei gruppi di fogli montati a ritroso, che tuttavia si ricompongono pazientemente grazie alla paginazione originaria da 1 a [88]: cc. 307r-314v (*olim* pp. 73-[88]), 315r-322v (*olim* pp. 57-72), 323r-330v (*olim* pp. 41-56), 331r-338v (*olim* pp. 25-40), 339r-342v (*olim* pp. 17-24), 343r-350v (*olim* pp. 1-16). Inoltre, sulla copia calligrafica è intervenuta una seconda mano, compatibile con quella di Luca Fabbroni, che ha cancellato il più possibile, ma goffamente e non completamente, i riferimenti alla regina madre («V[ostra] M[aestà]» e «M[aestà] V[ostra]»), al duca d'Angiò (il «Duca d'Angiò», o semplicemente il «Duca») e a Richelieu (il «Cardinale di Richelieu», o il «Cardinale» soltanto), e li ha rispettivamente sostituiti spesso, ma non sempre, con altri a Maria Maddalena d'Austria granduchessa di Toscana («V[ostra] Al[te]z[za]» o «Al[te]z[za] V[ostra]»), al granduca Ferdinando II suo figlio (il «G[ran] Duca» o «G[ran] Duca di Toscana», ma assai più spesso il «Duca» soltanto, senza cioè modificare il testo originario; e talvolta, persino, il «Duca di Toscana»), e a un non meglio identificato «consigliero» (quasi sempre abbreviato in «Cons.», ma in «Consig.ro» a p. 70 = c. 321v). Questa stessa mano, infine, ha aggiunto in testa a p. 1 (c. 343r) il vocativo «Madama Serenissima di Toscana». Non è chiaro se tutto ciò sia conseguenza della semplice volontà di censurare un documento verso il quale, a partire dal 1631, l'autore non poteva che provare un imbarazzo crescente di anno in anno, oppure del progetto, davvero sfacciato, di riciclare l'oroscopo per la corte fiorentina. In questo secondo caso, le correzioni dovrebbero assegnarsi al medesimo 1631, visto che Maria Maddalena d'Austria morì il 31 ottobre di quell'anno. Nel primo caso, è invece possibile qualunque momento fino al febbraio 1648, data di morte di Luca Fabbroni. A ogni modo, Carlo di Tommaso Strozzi ha poi cassato alla c. 343r il rigo «Madama Serenissima di Toscana» e vi ha correttamente sovrapposto il titolo «Trattato del signor Luca Fabbroni alla regina Maria di Francia».

SIGLE ARCHIVISTICHE

ASF = Firenze, Archivio di Stato
BNCF = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
BUUSS = Siena, Università degli Studi, Biblioteca Umanistica
MMTVBP = *Marzi Medici Tempi Vettori Bargagli Petrucci*

BIBLIOGRAFIA

ADAMCOVÁ 2016

K. ADAMCOVÁ, *Sochy v zámeckém parku v Lysé nad Labem*, «Acta Universitatis Carolinae: Philosophica et Historica», 2016, 1, «Studia Historiae Artium II», pp. 205-224.

ANDROSOV 2004

S.O. ANDROSOV, *Petr Velikij i skulptura Italii / Pietro il Grande e la scultura italiana*, Venezia-San Pietroburgo 2004.

ARCHIVES CURIEUSES DE L'HISTOIRE DE FRANCE 1838

Archives curieuses de l'histoire de France depuis Louis XI jusqu'à Louis XVIII, ou Collection de pièces rares et intéressantes [...], s. 2, V, Parigi 1838.

AURENHAMMER 1956

H. AURENHAMMER, *Ikunographie und Ikonologie des Wiener Belvederegartens*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», XXI (n.s., XVII), 1956, pp. 86-108.

BACCI 2017

F.M. BACCI, *Acquasantiere, fonti battesimali e lavabi. Per una storia dell'arredo lapideo nella Firenze del Quattrocento*, tesi di Dottorato, tutore prof. A. De Marchi, Università degli Studi di Firenze [2017].

BALDASSARI 2024

F. BALDASSARI, *Cecco Bravo*, I-II, Todi 2024.

BALDINUCCI 1681-1728

F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua [...]*, I-VI, Firenze 1681-1728.

BALDINUCCI/RANALLI 1845-1847

F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua [...]* (1681-1728), con nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli, I-V, Firenze 1845-1847.

BALDRIGA 2000

I. BALDRIGA, *The First Version of Michelangelo's Christ for S. Maria sopra Minerva*, «The Burlington Magazine», CXLII, 1173, 2000, pp. 740-745.

BALLONI 2020

S. BALLONI, *I Pandolfini dall'Ottocento alla contemporaneità*, in *I PANDOLFINI E IL PALAZZO 2020*, pp. 100-131.

BARONI 1875

[G. BARONI], *La parrocchia di S. Martino a Majano: cenni storici*, Firenze 1875.

BELLESI 1994

S. BELLESI, *Fancelli, Chiarissimo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIV, Roma 1994, pp. 523-525 (disponibile anche on-line).

BELLESI 2008

S. BELLESI, *I marmi di Giuseppe Piamontini*, Firenze 2008.

BELLUZZI 1998

A. BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova / The Palazzo Te in Mantua*, I-II, Modena 1998.

BENOCCI 2007

C. BENOCCI, *Villa Sciarra-Wurts sul Gianicolo: da residenza aristocratica a sede dell'Istituto Italiano di Studi Germanici*, Roma 2007.

BIGAZZI 1984

I. BIGAZZI, *Da Giannozzo alla 'vaga' Eleonora. Ricerche d'archivio, in Raffaello e l'architettura a Firenze nella prima metà del Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di A. Calvani, Firenze 1984, pp. 101-117.

BLUNT 1967a

A. BLUNT, *A Series of Paintings Illustrating the History of the Medici Family Executed for Marie de Médicis – I*, «The Burlington Magazine», CIX, 774, 1967, pp. 492-498.

BLUNT 1967b

A. BLUNT, *A Series of Paintings Illustrating the History of the Medici Family Executed for Marie de Médicis – II*, «The Burlington Magazine», CIX, 775, 1967, pp. 560, 562-566.

BOBER–RUBINSTEIN 1986

P.P. BOBER, R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Londra-Oxford 1986.

BOBER–RUBINSTEIN 2010

P.P. BOBER, R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, seconda edizione, riveduta e aggiornata, Londra-Turnhout 2010.

BOCCHI/CINELLI 1677

F. BOCCHI, *Le bellezze della città di Firenze [...] (1591)*, ampliate e accresciute da G. CINELLI, Firenze 1677.

BODRATO–PERIN 2009

E. BODRATO, A. PERIN, *La Fontana dei Mesi nel Parco del Valentino a Torino: documenti inediti*, «Studi Piemontesi», XXXVIII, 2009, pp. 115-119.

BOLDONI 1660

O. BOLDONI, *Epigraphica, sive elogia inscriptionesque, quodvis genus pangendi ratio, ubi de inscribendis tabulis, symbolis, chypeis, trophaeis, donarijs, obeliscis, aris, tumulis, musaeis, hortis, villis, fontibus, et si qua*

sunt alia huiusmodi monumenta, facili methodo dissertatur, subiectisque exemplis antiquis ac recentibus, nonnullis etiam ex utriusque nondum vulgatis, praecepta dilucidantur. [...], Perugia 1660.

CAGLIOTI 2000

F. CAGLIOTI, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, I-II, Firenze 2000.

CAGLIOTI 2008

F. CAGLIOTI, *Fifteenth-Century Reliefs of Ancient Emperors and Empresses in Florence: Production and Collecting*, in *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, atti del convegno organizzato dal Center of Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art (Washington 7-8 febbraio 2003), a cura di N. Penny, E.D. Schmidt («Studies in the History of Art», 70), Washington-New Haven-Londra 2008, pp. 66-109.

CAGLIOTI 2012

F. CAGLIOTI, *Il 'San Giovannino' mediceo di Michelangelo, da Firenze a Úbeda*, «Prospettiva», 145, 2012, pp. 2-81.

CAGLIOTI 2013

F. CAGLIOTI, *Venezia sul Lago di Garda: l'altare di Giovanni Dalmata per la Scuola Grande di San Marco*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LV, 2013, pp. 182-237.

CAGLIOTI 2017

F. CAGLIOTI, *Michelangelo the Sculptor: A Lifetime of Formal Obsessions*, in C.C. BAMBACH, *Michelangelo Divine Draftsman and Designer*, catalogo della mostra, con contributi di C. Barry, F. Caglioti, C. Elam, M. Marongiu, M. Mussolin, New York-New Haven-Londra 2017, pp. 279-286, 354.

CAGLIOTI 2018

F. CAGLIOTI, *Michelangelo scultore: i problemi dell'attività giovanile e il 'Cupido' Galli di Manhattan*, «Paragone. Arte», LXIX, 815 (s. 3, 137), 2018, pp. 3-29 e tavv. 1-43.

CAGLIOTI 2024

F. CAGLIOTI, *Sul reimpiego antiquario del moderno: la Venere di Punta San Vigilio, già Eva di Tullio Lombardo per la tomba del doge Andrea Vendramin*, in «Oculus Eruditos», comunicazioni scritte dell'Incontro per festeggiare Carlo Gasparri (Napoli 10-11 giugno 2024), Napoli 2024, pp. 21-22.

CARDINI 2020

A. CARDINI, *Venere e Cupido di palazzo Pandolfini a Firenze: una scultura inedita di Chiarissimo Fancelli*, in *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, a cura di M. Betti, C.P. Brovadan, Firenze 2020 (disponibile solo on-line), pp. 59-67.

CARRARA SCRETI 2020

F. CARRARA SCRETI, *La famiglia e il suo palazzo tra il XVI e il XVIII secolo*, in *I PANDOLFINI E IL PALAZZO* 2020, pp. 78-99.

CHAPPELL 2002(2003)

M. CHAPPELL, *The Artistic Education of Maria de' Medici*, in *LE "SIÈCLE" DE MARIE DE MEDICIS* 2002(2003), pp. 13-25 e figg. 1-9.

COX-REARICK 1995

J. COX-REARICK, *The Collection of Francis I: Royal Treasures*, Anversa-New York 1995.

CROLLALANZA 1880-1881

G.B. DI CROLLALANZA, *Cenni storici e genealogici della famiglia Fabbroni*, «Giornale araldico-genealogico-diplomatico pubblicato per cura della R. Accademia Araldica Italiana», VIII, 1880-1881, pp. 289-319.

DANESI SQUARZINA 2000

S. DANESI SQUARZINA, *The Bassano 'Christ the Redeemer' in the Giustiniani Collection*, «The Burlington Magazine», CXLII, 1173, 2000, pp. 746-751.

DEHIO/BECHTER, FASTENRATH ET ALII 1996

G. DEHIO, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Sachsen I. Regierungsbezirk Dresden*, a cura di B. BECHTER, W. FASTENRATH ET ALII, Monaco-Berlino 1996.

DEL MIGLIORE 1684

F.L. DEL MIGLIORE, *Firenze città nobilissima [...]. Prima, seconda e terza parte del Primo Libro*, Firenze 1684.

DE TURIN 1648

De Turin, le 9 Fevrier 1648, «Gazette [de Lyon]», 1648, 40, p. 349.

DI STASI 2014

M. DI STASI, *Stefano di Francesco Rosselli antiquario fiorentino del XVII sec. e il suo sepoltuario*, Firenze 2014.

DÖRFLOVA 2013

J. DÖRFLOVA, *Sochařská výzdoba zámecké zahrady v Lysé nad Labem / Statues in Lysá nad Labem Castle Garden*, tesi di Laurea, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická Fakulta, Praga 2013.

DRAPER 1974

J.D. DRAPER, *Giuseppe Piamontini's 'Amore in braccio a Venere'*, «Antichità Viva», XIII, 6, 1974, pp. 44-45.

DUBOST 1997

J.-F. DUBOST, *La France italienne: XVI^e-XVII^e siècle*, Parigi 1997.

DUBOST 2009

J.-F. DUBOST, *Marie de Médicis: la reine dévoilée*, Parigi 2009.

ELAM 1993

C. ELAM, *Art in the Service of Liberty: Battista della Palla, Art Agent for Francis I*, «I Tatti Studies», V, 1993, pp. 33-109.

FARNETI 1995

F. FARNETI, *Il palazzo e la villa della famiglia Tempi a Firenze*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'Illuminismo*, atti del convegno (Firenze 9-11 giugno 1994), a cura di G. Simoncini, I-II, Firenze 1995, I, pp. 299-314.

GALLETTI 2012

S. GALLETTI, *Le Palais du Luxembourg de Marie de Médicis, 1611-1631*, Parigi 2012.

GIANNOTTI 2023

A. GIANNOTTI, *Una Venere per Chiarissimo Fancelli scultore medico nella collezione Acton-Mitchell di Villa La Pietra a Firenze*, in *Nelle terre del marmo. Maestri e geografia nella scultura del Cinquecento / In the Lands of Marble. Masters and Geography in Sixteenth-century Sculpture*, a cura di A. Bartelletti, G. Donati, A. Galli («Acta Apuana», XVIII-XX, 2019-2021), Castelnuovo di Garfagnana - Ospedaletto (Pisa) 2023, pp. 291-305.

GINORI LISCI 1972

L. GINORI LISCI, *I palazzetti di Firenze nella storia e nell'arte*, I-II, Firenze 1972.

GÓMEZ-MORENO 1930

M. GÓMEZ-MORENO, *Obras de Miguel Ángel en España*, «Archivo Español de Arte y Arqueología», VI, 1930, pp. 189-197.

GURY 1997

F. GURY, *Zodiacus*, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, VIII. *Thespiades - Zodiacus*, tt. 2, Zurigo-Düsseldorf 1997, t. 1, pp. 490-497, e t. 2, pp. 319-323.

HADRAVOVÁ 2019

A. HADRAVOVÁ, *Manilius's Symbolism in the Park Sculptures of the Lnáře Castle*, in *The Stars in the Classical and Medieval Traditions*, a cura di A. Hadravová, P. Hadrava, K. Lippincott, Praga 2019, pp. 253-270.

HOOD 1993

W. HOOD, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven-Londra 1993.

IL PALAZZO SCHIFANOIA 2007

Il Palazzo Schifanoia a Ferrara / The Palazzo Schifanoia in Ferrara, a cura di S. Settis, W. Cupperi, I-II, Modena 2007.

IL SEICENTO FIORENTINO 1986

Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, catalogo della mostra, I-III, Firenze 1986.

I PANDOLFINI E IL PALAZZO 2020

I Pandolfini e il palazzo: l'impronta di Raffaello architetto, a cura di S. Balloni, [Firenze 2020].

KEUTNER 1958

H. KEUTNER, *The Palazzo Pitti 'Venus' and Other Works by Vincenzo Danti*, «The Burlington Magazine», C, 669, 1958, pp. 426-431.

KLEINER 1731-1740

[S. KLEINER], *Résidences mémorables de l'incomparable héros de notre siècle, ou représentation exacte des édifices et jardins de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince Eugène François duc de Savoie et de Piémont [...]. Le tout levé et désigné sur le lieu par le sieur Salomon Kleiner [...] / Wunderwürdiges Kriegs- und Siegs-Lager des unvergleichlichen Helden unserer Zeiten oder eigentliche Vor und Abbildungen der Hoff- Lust- und Garten-Gebäude dess durchlauchtigsten Fürstens und Herrn Eugenii Francisci Herzogen zu*

Savoyen und Piemont [...] nach dem Leben abgezeichnet durch Herrn Salomon Kleiner [...], Augusta 1731-1740.

LEADER 1895

J.T. LEADER, *Life of Sir Robert Dudley, Earl of Warwick and Duke of Northumberland*, Firenze 1895.

LE CLERC 1694

[J. LE CLERC], *La vie du cardinal duc de Richelieu, principal ministre d'Etat de Louis XIII roi de France et de Navarre*, I-II, Colonia 1694.

LEONELLI 2016

L. LEONELLI, *Le dimore dei Tempi – Il palazzo fiorentino, oggi Bargagli Petrucci*, in *Fasto privato: la decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine*, a cura di M. Gregori, M. Visonà, I-III, Firenze 2012-2016, III. *Dal tardo Barocco al Romanticismo*, 2016, pp. 101-115, 273-283 tavv. XXXII-XL.

LEPORATTI 2010-2011

G. LEPORATTI, *La famiglia Tempi: storia di mecenati e collezionisti*, tesi di Laurea Magistrale, relatrice prof.ssa D. Pegazzano, Università degli Studi di Firenze, A.A. 2010-2011.

LEPORATTI 2015

G. LEPORATTI, *Tempi*, in *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, a cura di C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, Ospedaletto (Pisa) 2015, pp. 261-285.

LE "SIÈCLE" DE MARIE DE MEDICIS 2002(2003)

Le "siècle" de Marie de Médicis, atti del seminario della Cattedra di Retorica e Società in Europa (secoli XVI-XVII) sotto la direzione di Marc Fumaroli, dell'Académie Française (Parigi 21-23 gennaio 2000), a cura di F. Graziani, F. Solinas, numero speciale di «Franco-Italica», 21-22, 2002(2003).

LISNER 1963

M. LISNER, *Der Kruzifixus Michelangelos im Kloster S. Spirito in Florenz*, «Kunstchronik», XVI, 1963, pp. 1-2, 13-17.

LISNER 1964

M. LISNER, *Michelangelos Kruzifixus aus S. Spirito*, «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», s. 3, XV, 1964, pp. 7-36.

LUZIO 1913

A. LUZIO, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28: documenti degli archivi di Mantova e Londra raccolti ed illustrati*, Milano 1913.

MARAL 2015

A. MARAL, *François Girardon (1628-1715): le sculpteur de Louis XIV*, Parigi 2015.

MARIE DE MEDICIS ET LE PALAIS DU LUXEMBOURG 1991

Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg, catalogo della mostra, a cura di M.-N. Baudouin-Matuszek, Parigi 1991.

MARIE DE MÉDICIS: UN GOUVERNEMENT PAR LES ARTS 2003

Marie de Médicis: un gouvernement par les arts, catalogo della mostra, a cura di P. Bassani Pacht, T. Crépin-Leblond, N. Sainte Fare Garnot, F. Solinas, Blois-Parigi 2003.

MARROW 1978

D. MARROW, *The Art Patronage of Maria de' Medici*, tesi di Dottorato, University of Pennsylvania, Philadelphia 1978.

MARROW 1979

D. MARROW, *Maria de' Medici and the Decoration of the Luxembourg Palace*, «The Burlington Magazine», CXXI, 921, 1979, pp. 783-788, 791.

MICHELANGELO GIOVANE 2008

Michelangelo giovane: il Crocifisso ritrovato, catalogo della mostra, a cura di C. Acidini, G. Gentilini, Torino 2008.

MISCELLANEA MEDICEA 2009

Archivio di Stato di Firenze. *Miscellanea medicea*, II. (201-450), inventario a cura di B. Biagioli, G. Cibeï, V. Vestri, coordinamento scientifico e revisione di P. Marchi, Roma 2009.

MODESTI 2020

A. MODESTI, *Women's Patronage and Gendered Cultural Networks in Early Modern Europe: Vittoria della Rovere, Grand Duchess of Tuscany*, New York-Londra 2020.

MONICART 1720

J.-B. DE MONICART, *Versailles immortalisé par les merveilles parlantes des bâtimens, jardins, bosquets, parcs, statues, groupes, termes et vases de marbre, de pierre et de métaux, pieces d'eaux, tableaux et peintures qui sont dans les châteaux de Versailles, de Trianon, de la Ménagerie et de Marly [...]. Tome premier [...]* / *Versaliarum consecrata memoria per thaumata loquacia ædium, lucorum, septorum, statuarum, congestarum figurarum, terminorum, vasorum e lapide, marmore aut metallis, aquarum stagnantium, delabentium et subsilentium, tabellarum et picturarum quæ videas in castellis Versaliensi, Trianonensi, Marliaco et alio præterea in quo volatilia et animalia omne genus ad oblectandum Regem asservantur [...]. Tomus primus [...]*, Parigi 1720.

MOUREYRE 2008

F. DE LA MOUREYRE, *Réflexions sur le style des statues aux façades du château de Versailles*, «Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles», 2008 (disponibile solo on-line).

PACIA 1992a

A. PACIA, *Le sculpture di Villa Sciarra*, in PACIA–PICCININNI 1992, pp. 20-35.

PACIA 1992b

A. PACIA, *Iconologia e forma degli arredi scultorei nell'originario progetto lombardo*, in PACIA–PICCININNI 1992, pp. 36-42.

PACIA 2008

A. PACIA, *Giovanni Ruggeri e il progetto delle coffee houses del Castello Visconti di Brignano*, in *La nobiltà lombarda: questioni storiche ed artistiche*, atti del convegno (Brignano Gera d'Adda 4 giugno 2005), a cura di A. Spiriti, Brignano Gera d'Adda-Treviolo 2008, pp. 71-80.

PACIA–PICCININNI 1992

A. PACIA, R. PICCININNI, *Villa Sciarra: interpretazione romana di una villa lombarda*, Roma 1992.

PALLAVICINO/GIORDANI 1839-1840

S. PALLAVICINO, *Della vita di Alessandro VII libri cinque, opera inedita [...], tratta dai migliori manoscritti esistenti nelle biblioteche di Roma (1656-1659)*, [a cura di P. GIORDANI], I-II, Prato 1839-1840.

PARODO 2017

C. PARODO, *Immagini del tempo degli dei, immagini del tempo degli uomini: un'analisi delle iconografie dei mesi nei calendari figurati romani e bizantini e del loro contesto storico-culturale*, Oxford 2017.

PARRISH 1992

D. PARRISH, *Menses*, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, VI. *Kentauroi et Kentaurides - Oiax*, tt. 2, Zurigo-Monaco 1992, t. 1, pp. 479-500, e t. 2, pp. 256-271.

PARRONCHI 1968

A. PARRONCHI, *Il «Dio d'amore» per Iacopo Galli (e l'«Apollo» per Piero de' Medici?)*, in PARRONCHI 1968-2003, I, Firenze 1968, pp. 131-148 e tavv. 78-95.

PARRONCHI 1968-2003

A. PARRONCHI, *Opere giovanili di Michelangelo*, I-VI, Firenze 1968-2003.

PARRONCHI 1969

A. PARRONCHI, *L'Ercole Strozzi di Michelangelo*, [Firenze] 1969.

PARRONCHI 1975a

A. PARRONCHI, *L'Ercole Strozzi*, in PARRONCHI 1968-2003, II. *Il paragone con l'antico*, Firenze 1975, pp. 35-60 e tavv. 1 e 8a-15c.

PARRONCHI 1975b

A. PARRONCHI, *Note sulla Venere*, in PARRONCHI 1968-2003, II. *Il paragone con l'antico*, Firenze 1975, pp. 61-64 e tavv. 2-7.

PARRONCHI 1986

La Chiesa Fiorentina presenta: Capolavori di scultura fiorentina dal XIV al XVII secolo [...], a cura di A. Parronchi, Firenze 1986.

PARRONCHI 1988-1989

A. PARRONCHI, *Proposta per il Risorto del ricetto di San Marco*, «Labyrinthos», 13-16, 1988-1989, pp. 95-106.

PARRONCHI 1989

A. PARRONCHI, *Michelangelo per la Sagrestia Nuova: proposte di restituzione dell'arredo scultoreo*, «Eidos. Rivista di arti, letteratura e musica», n.s., 4, 1989, pp. 14-31.

PARRONCHI 1992

A. PARRONCHI, *Proposte di restituzione dell'arredo scultoreo della Sagrestia Nuova*, in PARRONCHI 1968-2003, IV. *Palinodia michelangiolesca*, Firenze 1992, pp. 39-59 e tavv. 38-65.

PARRONCHI 1996

A. PARRONCHI, *L'Ercole*, in PARRONCHI 1968-2003, V. *Revisioni e aggiornamenti*, Firenze 1996, pp. 23-31 e tavv. XX-XXXIX.

PARRONCHI 2003

A. PARRONCHI, *Proposta per il Risorto del ricetto di San Marco*, in PARRONCHI 1968-2003, VI. *Con o senza Michelangelo*, Firenze 2003, pp. 33-39 e figg. 42-57 (edizione originale PARRONCHI 1988-1989).

PEGAZZANO 2018

D. PEGAZZANO, *La scultura in Ognissanti dal Trecento al Seicento*, in *San Salvatore in Ognissanti: la chiesa e il convento*, a cura di R. Spinelli, coordinamento scientifico di C. Sisi, Firenze 2018, pp. 254-279.

PER LA TUTELA DEI BENI ARTISTICI 1971

Per la tutela dei beni artistici e culturali, a cura di M. G[regori], numero monografico di «Paragone. Arte», XXII, 257, 1971.

PIZZORUSSO 1989

C. PIZZORUSSO, *A Boboli e altrove: sculture e scultori fiorentini del Seicento*, Firenze 1989.

PLASMATO DAL FUOCO 2019

Plasmato dal fuoco: la scultura in bronzo nella Firenze degli ultimi Medici, catalogo della mostra, a cura di E.D. Schmidt, S. Bellesi, R. Gennaioli, Firenze 2019.

PROPOSTA PER MICHELANGELO GIOVANE 2004

Proposta per Michelangelo giovane: un Crocifisso in legno di tiglio, catalogo della mostra, a cura di G. Gentilini, Firenze-Torino 2004.

PURO, SEMPLICE E NATURALE 2014

Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento, catalogo della mostra, a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Firenze 2014.

RAGGHIANI 1946

C.L. RAGGHIANI, *Miscellanea minore di critica d'arte*, Bari 1946.

REPERTORIO 1993

Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento, a cura di G. Pratesi, consulenza scientifica di U. Schlegel, S. Bellesi, biografie a cura di S. Blasio, I-III, Torino 1993.

RICHA 1758

G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, I-X, Firenze 1754-1762, VII. *Del Quartiere di S. Giovanni parte terza, con appendice*, 1758.

RINASCIMENTO VISTO DA SUD 2019

Rinascimento visto da Sud: Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500, catalogo della mostra, a cura di D. Catalano, M. Ceriana, P. Leone de Castris, M. Ragazzino, Napoli 2019.

RIPA/MAFFEI-PROCACCIOLI 2012

C. RIPA, *Iconologia* (1603), a cura di S. MAFFEI, testo stabilito da P. PROCACCIOLI, Torino 2012.

ROSSELLI 1657

S. ROSSELLI, *Sepoltuario fiorentino, ovvero descrizione delle chiese, cappelle e sepolture, loro armi et iscrizioni della città di Firenze e suoi contorni* [...], MDCLVII, ms. ASF, *Manoscritti*, 624 (in appendice fotografica a DI STASI 2014).

SEABRA DA SYLVA 1767

J. SEABRA DA SYLVA, *Dedução chronologica e analytica. Parte primeira, na qual se manifestão pela successiva serie de cada hum dos Reynados da monarchia Portugueza, que decorrerão desde o governo do Senhor Rey D. João III até o presente, os horrosos estragos que a Companhia denominada de Jesus fez em Portugal e todos seus dominios* [...], Lisbona 1767.

SEABRA DA SYLVA 1771

J. SEABRA DA SYLVA, *Deductio chronologica et analytica. Pars prima, ubi instituta serie minime interrupta singulorum regum qui a domino Joanne III ad hæc usque tempora Lusitanæ monarchiæ imperitarunt horrendæ manifestantur clades a Jesuitica Societate Lusitaniæ ejusque coloniis præmeditata quadam ratione constantique et immutabili systemate illatæ* [...], Lisbona 1771.

SIRI 1676-1679

V. SIRI, *Memorie recondite dall'anno 1601 fino al 1640 [poi fino all'anno 1641]*, I-VIII, Ronco [Scrivia], poi Parigi, infine Lione 1676-1679.

SOUCHAL–MOUREYRE 1972

F. SOUCHAL, con la collaborazione di F. DE LA MOUREYRE, *Les statues aux façades du château de Versailles*, «Gazette des Beaux-Arts», CXIV (s. 6, LXXIX), 1972, pp. 65-110.

SOUCHAL–MOUREYRE–DUMUIS 1976-1991

F. SOUCHAL, con la collaborazione di F. DE LA MOUREYRE e H. DUMUIS, *French Sculptors of the 17th and 18th Centuries – The Reign of Louis XIV*, I-IV, Oxford-Londra 1976-1991.

TABACCHI 2012

S. TABACCHI, *Maria de' Medici*, Roma 2012.

TEPPATI LOSÈ–SAMMARTANO ET ALII 2020

L. TEPPATI LOSÈ, G. SAMMARTANO ET ALII, *Challenging Multi-sensor Data Models and Use of 360 Images. The Twelve Months Fountain of Valentino Park in Turin*, in *International Conference Florence Heri-Tech: the Future of Heritage Science and Technologies*, atti del convegno (14-16 ottobre 2020), numero monografico di «IOP Conference Series: Materials Science and Engineering», 949, 2020, II, pp. 489-497 (disponibile anche on-line).

THOMASSIN/GALLOTTINI 1995

P. THOMASSIN, *Antiquarum statuarum urbis Romæ liber primus (1610-1622)*, a cura di A. GALLOTTINI, volume speciale del «Bollettino d'arte», 1995.

TOLNAY 1964

C. de TOLNAY, *L'Hercule de Michel-Ange à Fontainebleau*, «Gazette des Beaux-Arts», CVI (s. 6, LXIV), 1964, pp. 125-140.

TOLNAY 1965

C. de TOLNAY, *Contributi michelangioleschi – I. Un prigioniero sconosciuto per la tomba di Giulio II di Michelangelo*, «Commentari», XVI, 1965, pp. 85-92.

TOLNAY 1966

C. de TOLNAY, *La Venere con due amorini già a Pitti ora in Casa Buonarroti*, «Commentari», XVII, 1966, pp. 324-332.

VELC 1904

Archaeologická kommise při České akademii císaře Františka Josefa pro Vědy, Slovesnost a Umění, *Soupis památek historických a uměleckých v království Českém*, XX, F. VELC, *Politický okres Slanský*, Praga 1904.

VINCENZO DANTI 2008

I grandi bronzi del Battistero: l'arte di Vincenzo Danti, discepolo di Michelangelo, catalogo della mostra, a cura di C. Davis, B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2008.

VOSSILLA 2003

F. VOSSILLA, *Da Giovanni Caccini al Seicento: considerazioni sulle fonti di alcuni scultori fiorentini del XVII secolo (I)*, «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 7-8, 2000-2001(2003), pp. 31-44.

WEIL-GARRIS BRANDT 1996

K. WEIL-GARRIS BRANDT, *A Marble in Manhattan: the Case for Michelangelo*, «The Burlington Magazine», CXXXVIII, 1123, 1996, pp. 644-659.

WEIL-GARRIS BRANDT 1997

K. WEIL-GARRIS BRANDT, *More on Michelangelo and the Manhattan Marble*, «The Burlington Magazine», CXXXIX, 1131, 1997, pp. 400-404.

WENIG 1917

A. WENIG, *Veltrusy, park a zámek*, Praga 1917.

WIRTH-BENDA 1954

Z. WIRTH, J. BENDA, *Burgen und Schlösser der Tschechoslowakei*, Praga 1954.

ZIKOS 2013

D. ZIKOS, *Novelli, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, [LXXVIII], Roma 2013 (disponibile solo on-line).

ABSTRACT

Questo saggio è incentrato su una grande, importante e poco nota statua marmorea incompiuta di un giovane nudo che si conserva da sempre a Firenze in mani private, e che ha dato filo da torcere agli specialisti per l'attribuzione e per l'iconografia, i soli quesiti affrontati fin qui. Presentata più volte come di Michelangelo da Alessandro Parronchi (1969, 1975, 1989, 1992), ma a lui riferita già da Leo Planiscig (1941 circa) e poi da Carlo Ludovico Ragghianti (1981) attraverso dichiarazioni peritali inedite, la figura è stata ripubblicata da Claudio Pizzorusso come cosa secentesca di uno dei due fratelli Pieratti (1989), quindi spostata su Antonio Novelli da una nuova perizia (Francesco Vossilla, 2004), accostata a Giovanni Caccini da una perizia ulteriore (John Winter, 2005), e infine ricondotta al Cinquecento e a Bartolomeo Ammannati da una perizia ancora diversa (Carlo Milano, 2007). Ragghianti era convinto che dopo Michelangelo anche Giovanfrancesco Rustici fosse intervenuto sul marmo. E Parronchi, più tardi, inclinava a una simile sovrapposizione di ruoli proponendo non uno ma due successori di Michelangelo nel medesimo lavoro: prima Raffaello da Montelupo, poi Vincenzo Danti. Il giovane è stato di volta in volta inteso come *Ercole* (Parronchi, 1969 e 1975), *David* (Pizzorusso, Vossilla), *Sole* (Parronchi, 1989 e 1992) e *Adone* (Milano): Ragghianti lasciava indeciso il soggetto, ma credeva che Rustici avesse provato a farne un *Apollo*. Sia lui che Parronchi, in definitiva, ricorrevano all'ipotesi dell'autore doppio (o triplo) per comprendere l'ambiguità iconografica della figura.

Riprendendo da zero l'analisi formale della statua, nella quale non è possibile ravvisare che un unico maestro, questo contributo stabilisce come primo punto fermo, sulla base di confronti figurativi serrati, la paternità di Antonio Novelli. Viene poi ricostruita la provenienza dell'opera da Palazzo Tempi (oggi Bargagli Petrucci) in Piazza Santa Maria sopr'Arno, rimontando indietro fino ai primi anni del Settecento, quando la figura fu allestita entro una nicchia del salone al piano nobile che ne sancì il ruolo di statua principale di quel grandioso edificio. L'incompiutezza del marmo e l'onore che gli fu conferito dai Tempi come cimelio antico si spiegano con la sua provenienza dalla bottega stessa di Novelli, ove dovette rimanere lungamente inutilizzato a causa di una commissione non andata a buon fine.

La figura ha tutti i requisiti (di genere, di misure, di punto di stile) per essere identificata con una delle diciotto statue dei *Mesi*, delle *Stagioni*, del *Tempo* e della *Fortuna* cui Novelli, secondo le *Notizie* di Filippo Baldinucci, attese insieme ad altri colleghi fiorentini (tra i quali Chiarissimo Fancelli, Lodovico Salvetti, Francesco Generini e Bartolomeo Cennini) su commissione di Maria de' Medici, regina madre di Francia. Il vasto ciclo fu cominciato poco prima della caduta in disgrazia di Maria nel 1631, e rimase perciò interrotto, senza mai partire per la Francia, e senza mai entrare poi nella bibliografia moderna. A Firenze gestiva la commissione un «abate Fabbroni», ovvero il fiorentino Leonardo Fabbroni degli Asini, più volte agente della regina in Italia in virtù dei buoni uffici del fratello Luca, cortigiano di Maria e personaggio-chiave dei suoi anni d'esilio tra i Paesi Bassi, l'Inghilterra e Colonia (1631-1642). Una lettera inviata da Luca a Leonardo nell'aprile 1629, oggi alla Biblioteca Nazionale di Firenze, fornisce preziose notizie inedite sull'impresa statuaria, la cui precisa destinazione non è esplicitata da nessuna fonte antica, anche perché era ed è del tutto ovvio che essa potesse essere solo il complesso del Lussemburgo a Parigi.

È ragionevole individuare in Luca, che Maria portava in palma di mano soprattutto come astrologo, l'iconografo del ciclo dei *Mesi*, o almeno colui che lo volle ispirato agli *Astronomica* di Manilio, poema nel quale è fissato il canone classico dell'appaiamento tra ogni mese e una delle dodici divinità dell'Olimpo. La statua non finita di Novelli avrebbe rappresentato *Apollo*, cioè *Maggio*, mentre la riserva di marmo grezzo che è rimasta sull'angolo anteriore sinistro della base avrebbe dovuto diventare il segno dei Gemelli. Quest'ultimi,

secondo Varrone e Igino, erano Apollo ed Ercole piuttosto che i Dioscuri: e la coppia Apollo-Ercole potrebbe riflettersi nel carattere ancipite della figura di Novelli, una sorta di Apollo erculeo o Ercole apollineo.

Quella dei dodici *Mesi* per un ciclo di grandi statue all'antica si rivela una scelta ambiziosa e senza precedenti nell'Europa del 1628-1630 circa. Essa dovette essere all'origine della discreta fioritura di serie statuarie analoghe che ebbe luogo nella Fontainebleau e nella Versailles del Re Sole, nipote ed erede di Maria, e poi nei castelli della Sassonia, della Boemia, dell'Austria e a San Pietroburgo, connotando fortemente il gusto delle corti barocche su scala continentale sin verso la fine dell'*Ancien Régime*.

A margine dei temi conduttori del saggio, si offrono nuovi apporti e precisazioni sull'aspetto originario dell'*Ercole* giovanile di Michelangelo, sul deposito funerario di famiglia creato da Luca e Leonardo Fabbroni intorno al *Crocifisso* del Beato Angelico nel Chiostro di Sant'Antonino a San Marco, e su quello a esso contiguo creato da Agnolo Ganucci intorno al *Cristo risorto* di Antonio Novelli nel vestibolo della sagrestia del celebre convento domenicano fiorentino.

This essay focuses on a large, important and little-known unfinished statue of a young male nude, in private hands in Florence since time immemorial, whose attribution and iconography – the only issues addressed hitherto – have been puzzling scholars for decades. Attributed to Michelangelo by Alessandro Parronchi in a number of different publications (1969, 1975, 1989, 1992), by Leo Planiscig before him (ca 1941) and by Carlo Ludovico Ragghianti (1981) in unpublished expertises, the statue was republished by Claudio Pizzorusso as a 17th century work by one of the two Pieratti brothers (1989), attributed to Antonio Novelli in a later expertise by Francesco Vossilla (2004), given to Giovanni Caccini in an expertise by John Winter (2005), and finally restored to the 16th century and assigned to Bartolomeo Ammannati in an expertise by Carlo Milano (2007). Ragghianti also believed that Giovanfrancesco Rustici had turned his hand to the statue after Michelangelo, while Parronchi, some time later, mooted a similar overlapping of roles but he suggested that Michelangelo was succeeded by two sculptors rather than just one: first Raffaello da Montelupo and then Vincenzo Danti. The subject has been variously interpreted as *Hercules* (Parronchi, 1969 and 1975), *David* (Pizzorusso, Vossilla), the *Sun* (Parronchi, 1989 and 1992) and *Adonis* (Milano). Ragghianti, for his part, left the subject hanging, but he argued that Rustici had attempted to transform it into an *Apollo*. Ultimately, both he and Parronchi fell back on the hypothesis of two (or three) sculptors to explain the figure's iconographical ambiguity. And while Parronchi initially voiced the hope that it might be the *Hercules*, a youthful work by Michelangelo, that was taken to France in the 16th century and lost in the 18th, he ended up opting for an image of the *Sun*, on which Michelangelo had begun to work in his mature years, intended for the Medici's New Sacristy in San Lorenzo.

Embarking from scratch on a formal analysis of the statue, which cannot possibly be the work of more than one sculptor, this essay establishes, as an unassailable given on the basis of close figurative comparisons, that it is by the hand of Antonio Novelli. The essay then proceeds to reconstruct the statue's provenance from Palazzo Tempi (now Bargagli Petrucci) in Piazza Santa Maria sopr'Arno, going back to the early years of the 18th century when it was placed in a niche in the great hall on the *piano nobile*, thus underscoring its role as the most important statue in this grand building. The fact that the statue was unfinished, and the honour afforded it by the Tempi as an ancient keepsake, can be explained by its provenance from Novelli's workshop, where it had gone unheeded for years as part of a commission never successfully completed.

The statue has every attribute (in terms of its genre and dimension and of the stylistic moment in Novelli's career) needed to allow us to identify it as one of the eighteen statues of the *Months*, the *Seasons*, *Time* and *Fortune* commissioned, according to Filippo Baldinucci in his *Notizie*, from Novelli and other Florentine sculptors (among whom were Chiarissimo Fancelli, Lodovico Salvetti, Francesco Generini and Bartolomeo Cennini) by Marie de Médicis, the dowager Queen of France. This vast cycle was begun shortly before Marie fell out of favour in 1631 and was thus never completed, without ever being shipped to France and without ever subsequently earning a mention in modern bibliography. The agent handling the commission in Florence was a certain «abate Fabbroni», in other words the Florentine Leonardo Fabbroni degli Asini, who acted in Italy on the Queen's behalf on more than one occasion through the good offices of his brother Luca, a member of Marie's court and a key figure in the years she spent in exile in the Low Countries, England and Cologne (1631-1642). A letter from Luca to Leonardo dated April 1629, now in the Biblioteca Nazionale in Florence, provides us with valuable, hitherto unpublished information regarding the statuary, whose precise destination is not explicitly mentioned in any period source – it being obvious both at the time and to us today that it could only have been commissioned for the Palais du Luxembourg complex in Paris.

It makes perfect sense to argue that Luca, whom Marie held in great esteem, particularly as her astrologer, was the iconographer of the cycle of the *Months*, or at least the man who suggested that it should draw its inspiration from Manilius's *Astronomica*, a poem that set the classical standard for pairing each month with one of the twelve Olympian deities. Novelli's unfinished statue would have depicted *Apollo*, i.e. *May*, while the unhewn marble on the left-hand corner at the front of the base would have been carved into the *Zodiac* sign of Gemini, the twins. According to Varro and Hyginus, the 'twins' in question were Apollo and Hercules rather than the Dioscuri (Castor and Pollux), so the pair represented by Apollo and Hercules may be reflected in the ancipital nature of Novelli's figure: a kind of Herculean Apollo or an Apollonian Hercules, if you will.

The choice of the twelve *Months* for a series of large classicising statues was both ambitious and unprecedented in Europe around 1628-1630. It was, however, responsible for the considerable flowering of similar sculpture cycles in Fontainebleau and Versailles under the Sun King Louis XIV, Marie's grandson and heir, and subsequently in the castles and palaces of Saxony, Bohemia, Austria and Saint Petersburg, playing a major role in forging court taste throughout Europe in the age of the Baroque, almost until the end of the *Ancien Régime*.

Alongside its principal themes, the essay also offers new evidence and information regarding the original aspect of Michelangelo's youthful *Hercules*, the Fabbroni family monument erected by Luca and Leonardo around Fra' Angelico's *Saint Dominic Adoring the Crucified Christ* in the Chostro di Sant'Antonino in San Marco, and the neighbouring monument created by Agnolo Ganucci around Antonio Novelli's *Risen Christ* in the sacristy vestibule in that celebrated Dominican convent in Florence.

**VASARI, ARMENINI, ZUCCARI:
ARTE, STORIA, FONTI, LESSICO, FILOSOFIA**

**a cura di
Vita Segreto**

INTRODUZIONE

«O viva face del'humana mente,
 Scintilla e raggio del divin Fattore,
 Ch'in tetro carcer scopri il tuo splendore
 Qual vivo sol, qual diva luce ardente.
 O triplicato lume, alto concetto,
 Ch'allumi l'intelletto,
 E spargi a mille a mille
 Vivissime faville.
 Da te alimento e vita
 Han l'opre humane, e cognition compita»
 Federico Zuccari, 1604¹

Volendo individuare, nel Cinquecento italiano, uno spartiacque nel percorso di autoriflessione degli artisti, inaugurato dal *Libro di pittura* collazionato da Francesco Melzi sui manoscritti di Leonardo da Vinci (1540 circa), un discrimine nel discorso teorico intorno alle arti del disegno, la mia scelta non può che cadere su un testo visivo: il *Pittore della Vera Intelligenza con un Lamento della Pittura* di Federico Zuccari (Fig. 1), l'incisione a due rami stampata nel 1579 dal tipografo Giorgio Marescotti per il cavaliere Niccolò Gaddi, luogotenente dell'Accademia del Disegno e membro dell'Accademia Fiorentina².

Il «Pittore dentro al suo studio, tenendo l'occhio e la mente saldi nella vera intelligenza che nuda gli sta davanti, niente curando l'invidia e gl'impedimenti umani»³ – creduto fino ai più recenti studi un autoritratto di Federico⁴ – rappresenta in realtà il fratello Taddeo. Il confronto con il contemporaneo doppio ritratto degli Zuccari nella Cupola di Santa Maria del Fiore⁵ non lascia margine al dubbio e fornisce una nuova chiave ermeneutica per un'opera che è da considerare, più che «una macchinosa allegoria contro le critiche»⁶, un «buono et utile avvertimento», cioè un «ragionamento – in termini figurativi – che stoglie da gli errori, indirizzando alla virtù»⁷.

Dunque, il *Pittore della Vera Intelligenza* è sì una personale, meditata risposta di Federico ai suoi detrattori, che gli preferiscono Giorgio Vasari⁸ (anche Giovan Battista Armenini sarà uno

¹ È il «madrigale del Sonnachioso Accademico Insensato», *alias* Federico Zuccari – intriso di rinvii a Petrarca, Leonardo, Ariosto e Tasso – che il pittore pone tra i dieci componimenti celebrativi che aprono l'*Origine et progresso dell'Accademia del Disegno* (ZUCCARI-ALBERTI 1604, p.n.n.); cfr. anche l'altro componimento di sua ispirazione, a p. 50: «Tre pratiche congiunte, e una scienza, / E nostra intelligenza. / Chi separar ci vole / Toglie la luce al sole. / Ch'una catena siamo / D'occhi, di piè, di mano».

² Un documento inedito (Firenze, Biblioteca Marucelliana, ms. B.III.53, c. 9r, 20 gennaio 1578) annovera Niccolò Gaddi tra i candidati alla carica di console dell'Accademia Fiorentina insieme a Marcello Adriani il Giovane, Luigi Alamanni, Bernardo Davanzati, Lorenzo Giacomini, Agnolo Guicciardini (luogotenente del Disegno nel 1565), Giovanni Niccolini e altri.

³ Firenze, GDSU, inv. 1451 st. sc. 7. Nell'analitica didascalia posta nel margine inferiore della stampa si legge: «Federigo Zuccaro pittore eccellente, considerato la infelicità de i virtuosi, la disegnò [...]».

⁴ Vedi tra gli studi più recenti THOMPSON 2008 e GIFFI 2023, entrambi con altra bibliografia.

⁵ Valga anche il raffronto con il *Ritratto di Taddeo*, attribuito a Federico, nelle Gallerie degli Uffizi e con il *Ritratto* (o *Autoritratto*) di Federico Zuccari nei Musei Capitolini di Roma; mentre è produttivo il confronto tra il copricapo che indossa Taddeo nella stampa e quello indossato da Francesco da Sangallo nell'autoritratto di marmo bianco in bassorilievo (Fiesole, Chiesa di Santa Primerana), replicato nelle sue medaglie in bronzo.

⁶ HEIKAMP 1997, p. 145.

⁷ CRUSCA IN RETE 2000-2004, alla voce «avvertire». Vedi anche ZUCCARI/ALBERTI 1604, pp. 3-5.

⁸ GAMBERINI 2017, con altra bibliografia.

di loro, sebbene non sia chiaro in quale momento)⁹. Tuttavia, nel farne protagonista Taddeo, Federico esplicita i reali obiettivi del suo pubblico ammonimento: la biografia di Taddeo e le «Teoriche» che Vasari pubblica nella Giuntina, già letta e postillata da Zuccari negli esemplari oggi a Parigi (Bibliothèque Nationale de France) e a Siena (Biblioteca degli Intronati)¹⁰.

L'Aretino non ha soltanto mancato di riconoscere a Taddeo ciò che merita, l'«eccellenza del disegno» di un Raffaello d'Urbino o la «perfezione dell'arte del disegno» di un Michelangelo Buonarroti, quella fierezza, intelligenza e grazia che sarà Federico a riconoscergli in una postilla alla Giuntina¹¹; ma ha commesso un grave «errore» concettuale¹². L'«intelligenza del pittore» e la «profondissima intelligenza nell'arte del disegno», di cui Vasari scrive nell'«Introduzione» del 1568 (capp. XVIII e XXIX)¹³, non è altro – secondo Federico – che il mero «disegno esterno oprato e fabricato»¹⁴. All'«intelligenza» che Vasari connette alla prassi e all'esercizio delle professioni del disegno (l'arte in senso stretto)¹⁵ Federico contrappone la «vera intelligenza», ossia quel «lucidissimo specchio» nel quale l'intelletto «vede chiaramente et espressamente» il buono e il bello, e tutte «le cose rappresentate in lui»¹⁶. È la «medesima intelligenza» dalla quale, per Michelangelo, nella lettera a Benedetto Varchi¹⁷, scaturiscono la pittura e la scultura, ed è la «prima intelligenza», distinta dall'«intelligenza di disegno, o pratica di mano»¹⁸, senza la quale – scrive Anton Francesco Doni a Giovan Angelo Montorsoli¹⁹ – non si «fa nulla», perché – la chiosa è in Paolo Pino – «noi pittori siamo intelligenti nell'arte nostra teoricamente senza l'operare»²⁰.

Negli anni del secondo soggiorno fiorentino di Federico, 1575-1579, Taddeo, l'artista per antonomasia che ha intelletto e giudizio saldi nella «vera intelligenza», diventa per il fratello l'*exemplum virtutis* da proporre e diffondere – attraverso un'opera grafica straordinaria per dimensioni, fonti visive e testuali – tra i «virtuosi» e i giovani dell'Accademia medicea del Disegno. È di questa fase, a mio giudizio, il ritratto disegnato a quattro matite di Chatsworth House²¹ (Fig. 2), in cui Federico rappresenta il fratello come il nuovo Apelle²².

La novità concettuale e teorica contenuta nel *Pittore della Vera Intelligenza*, infatti, non può essere compresa appieno se non la si legge insieme al libro dei disegni con la *Vita di Taddeo*

⁹ ARMENINI 1587, p. 155.

¹⁰ Scrive Federico a margine della vita del fratello nell'esemplare della Giuntina oggi nella Biblioteca degli Intronati di Siena (MAZZAFERRO 2016, 2021): «[Vasari] di Tadeo anchora tralasa [al]chune cose che sarebano utile e buone per esempio [dei] giovani, come si a[c]quista la virtù e avanzare e rubare il tempo», e ancora: «se [Taddeo] fosse stato fiorentino, l'avrebbe lodato di altra maniera, come merita lode supreme, ma dice quello che non può tacere, et altrove, ove dovrebbe tacere, cichala apasionato senza ragione alchuna».

¹¹ *Ibidem*.

¹² L'«errore del Vasari» è discusso in ZUCCARI 1607, pp. 52-53.

¹³ VASARI 1568, I, pp. 50, 57.

¹⁴ ZUCCARI/ALBERTI 1604, p. 18.

¹⁵ Federico Zuccari è il primo a definire, distinguendoli, i termini e i concetti di arte, precetto, esercizio, pratica, professione, studio, scienza del disegno distinta in pittura, scultura e architettura. Vedi ZUCCARI/ALBERTI 1604, *passim*, e ZUCCARI 1607, *passim*.

¹⁶ ZUCCARI/ALBERTI 1604, p. 18.

¹⁷ VARCHI 1549, p. 155.

¹⁸ DONI 1549, c. 34v.

¹⁹ DONI/PEPE 1970, p. 94.

²⁰ PINO 1548, c. 10v.

²¹ Chatsworth, The Devonshire Collection, inv. n. 908; cfr. ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, I, pp. 238 e 262, nota 101. Le dimensioni del foglio, mm 285 x 205, testimoniano che si tratta della pagina di un libro disegnato in 4° di carta *reale*.

²² Si vedano i ritratti già richiamati nella nota 5. Per l'uso dei quattro colori in Apelle, vedi PLINIO, XXXV, 92; a Parrasio, definito da Plinio «*maximus pictor*», poi tradotto da Cristoforo Landino «principe dell'arte», allude il titolo che Federico sceglie per guidare l'Accademia romana del Disegno: «principe dell'Accademia». Taddeo come Apelle, Federico come Parrasio, ossia il pittore che vinse Zeusi (Plinio XXXV, 60 e 65): come non pensare a un confronto velato con Giorgio Vasari, che nel 1572 rappresentò sé stesso come Zeusi nella Sala Grande della sua casa fiorentina (NARDINOCCHI 2011)?

(Los Angeles, Getty Museum), realizzato nello stesso periodo come riscrittura della biografia vasariana²³, e alla proposta di riforma degli studi artistici, pronunciata da Federico nel 1578-1579 durante una tornata dell'Accademia del Disegno²⁴; il suo obiettivo – raggiunto prima a Roma e più tardi a Mantova – è un cambiamento del paradigma degli studi artistici e dell'artista: dall'accademia di Borghini e Vasari, «di fare et non di ragionare»²⁵, all'accademia di Zuccari, del «ragionare», «discorrere», «comprendere», «studiare» per «bene operare»²⁶.

Alla luce di tale premessa, questa raccolta di saggi – che è nata dal convegno internazionale del 2019 dal titolo *Vasari, Armenini, Zuccari* presso l'Accademia di San Luca²⁷ ed è proseguita nell'ambito dell'*Edizione Nazionale delle opere di Federico Zuccari* – si propone di avviare uno studio delle relazioni che intercorrono tra le *Vite* di Vasari, i *Precetti* di Armenini e gli scritti di Zuccari. La fase storica che va dalla Giuntina del 1568 all'*Idea* del 1607 può, in effetti, definirsi 'eroica' a motivo dell'eccezionale lavoro intellettuale svolto dai tre pittori-umanisti per affermare, attraverso la scrittura e una particolare lingua scritta, un discorso illustre sul divenire storico, i presupposti umanistici e i fondamenti epistemologici dell'operare artistico, nel contesto e all'indirizzo delle accademie letterarie e filosofiche e del Disegno, che frequentano o promuovono.

Partendo da ambiti disciplinari molteplici (storia dell'arte e della critica d'arte, storia della lingua, storia della filosofia) e da punti di attacco metodologico diversi, gli undici saggi qui riuniti restituiscono una prima lettura, comparata e critica, dei principali testi di Vasari, Armenini e Zuccari, evidenziando continuità e variazioni di un dialogo imprescindibile, nel quale ogni scarto, ogni contrasto è indice di una visione tesa non solo a un superamento, ma a una differente visione dell'artista e del processo creativo, della funzione dell'uno e delle condizioni epistemologiche dell'altro. Ne è conferma il convergere negli scritti di Federico Zuccari – eterogenei per tipologia, funzione e destinazione, ma internamente coerenti – di una elaborazione speculativa indiscutibilmente indice di una consapevolezza volta a proporre o, meglio, ad affermare, un nuovo paradigma, una nuova figura di artista universale²⁸. La correlazione poi tra testi teorici e testi visivi, evidenziata in alcuni saggi, ha il compito di proiettare quella prima lettura nella prospettiva più ampia della storia della cultura e delle idee in Italia e in Europa, tra Cinque e Seicento.

Il saggio di Genevieve Warwick, *Filarete's Compass: Renaissance Technologies of «Disegno»*, posto in apertura, introduce una questione che, in forma esplicita o sottintesa, sostanzia la

²³ WAŻBIŃSKI 1987, I, pp. 310-313, 318-331.

²⁴ Nel cosiddetto *Memoriale* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. F.N. II.IV.311, par. 6. cc. [134]-[137]), il passaggio zuccariano «essendo un'anima in dua corpi, pittura et scultura, et l'intelligenza del disegno, l'anima propria, conviene et al'una et al'altra, l'una e l'altra pratica e scienza» è una sorta di parafrasi dalla riportata lettera di Michelangelo a Benedetto Varchi. Nel 1594 Zuccari dirà che «il fine [dell'artista] è di studiare, non finir, non cessare»: cfr. ZUCCARI/ALBERTI 1604, p. 72.

²⁵ LORENZONI 1912, pp. 11-14.

²⁶ ZUCCARI/ALBERTI 1604, p. 14 e *passim*.

²⁷ Il convegno internazionale *Vasari, Armenini, Zuccari. Intelligenza, Giudizio, Disegno. Dalla storia alla teoria dell'arte. 1568-1607*, a cura di Vita Segreto e di Francesco Moschini, è stato organizzato presso l'Accademia Nazionale di San Luca in collaborazione con la Fondazione Memofonte e la Società Italiana di Storia della Critica d'Arte, sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica (Roma, Palazzo Carpegna, 12-14 dicembre 2019). L'*Edizione Nazionale delle opere di Federico Zuccari* è stata istituita nel 2021 con il decreto del Ministro della Cultura 77/2022.

²⁸ ZUCCARI 1607, p. 34: «perché non solo convien sapere la semplice pratica, ma haver la cognitione più intima et singular delle cose che professano, et gli raccordo che l'intelletto nostro sempre desidera di sapere né mai s'acqueta se non nella verità, et in quella particolarmente si rallegra; però è cosa degna di mille lodi il sapere, né senza discorso si può intendere, et il saper molte cose della natura, et il filosofare sopra le proprie professioni fa l'artefice universale, copioso et dotto, la cui filosofia et discorsi rendono sempre l'intelligenza et la pratica più sicura e certa».

riflessione di altri contributi, vale a dire l'idea che il processo di concettualizzazione del «disegno» (rilievo architettonico, finestra, riflesso speculare del campo visibile, segno), da Filarete e Brunelleschi a Zuccari e Annibale Carracci, sia da considerare in stretta congiunzione con la pratica. È proprio nell'abilità di un 'fare' fondato sulle conoscenze matematico-geometriche che prende forma la resa proporzionale e prospettica propugnata dalla trattatistica quattrocentesca. Il compasso, strumento di perfezione, la finestra prospettica e lo specchio – «maestro dei pittori» per Leonardo da Vinci – assurgono, dall'autoritratto del Filarete a quello di Carracci, a metafore dell'artista e della sua arte. Anche Zuccari, del resto, nel trattato *Idea*, invita chi filosofando desidera «comprendere che cosa sia disegno in generale» a immaginare che, «come lo specchio è termine e oggetto del vedere e in lui si veggono le cose risplendere, così il disegno è termine e oggetto conosciuto, entro al quale conosce l'intelletto le cose in lui rappresentate».

Nella «Introduzione» della *Torrentiniana* e della *Giuntina*, Vasari fornisce nozioni sul sapere tecnico, sui materiali e sugli strumenti, indispensabili per capire come gli artisti hanno operato e per preparare il lettore a giudicarne la complessità e lo stile: «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», scrive Anna Maria Siekiera in avvio del suo contributo, *Vasari, Armenini, Zuccari pittori e scrittori*, che si sviluppa in una raffinata analisi delle architetture sintattiche, delle scelte linguistiche e testuali dei tre autori. Il periodare più coeso e l'organizzazione del discorso della *Giuntina* riecheggiano nella scrittura di Armenini, i cui *Preceppi* (1586) fanno da cassa di risonanza di un lessico critico oramai «accasato nella letteratura artistica dell'epoca», a dimostrazione di un superamento di marcati regionalismi. La struttura sintattica si complica e si addensa nella scrittura di Zuccari, più propenso alla elaborazione filosofica condita da figure allegoriche; sebbene l'impronta vasariana ritorni nella terminologia tecnica, la scelta di forme verbali come l'«inostrarsi» – cioè il farsi illustre – della sua *Idea* grazie alla dedica al Duca di Savoia, l'uso metaforico della parola «corpo», ne irradiano la speculazione intellettuale.

Ritornando sul confronto tra *Torrentiniana* e *Giuntina* in merito alla *Vita* di Pietro Perugino, Cristina Galassi, nel saggio «A l'arte vera e perfetta» *fu molto vicino: Pietro Perugino in Vasari, Armenini e Zuccari*, propone un'analisi che, facendo perno sulle ben note modifiche della seconda edizione – come la rimozione degli epitaffi e dei commenti positivi, «a tutto vantaggio di una più massiccia documentazione che tende all'eshaustività» –, porta lo sguardo ben oltre la biografia dell'artista umbro. Mantenendo la riflessione ben aderente ai testi vasariani e alla loro costruzione narrativa e lessicale, la studiosa riconsidera gli intenti dell'Aretino, che nell'abile utilizzo di espedienti messi in atto per condurre a compimento il processo denigratorio a carico del pittore (esemplare il giudizio di «goffo nell'arte» fatto pronunciare a Michelangelo), rivela suo malgrado il ruolo del Perugino quale 'artista cerniera' di una 'maniera quasi moderna', capace di creare una scuola e abile nel riproporre modelli per rispondere alle logiche della domanda devozionale. Nella parte conclusiva il saggio cuce l'opera di Vasari a quelle di Armenini e di Zuccari. Se i *Preceppi* si allineano alla visione dei fenomeni artistici dell'Aretino, mancano tuttavia della prospettiva storica, cosicché il Perugino viene inserito nell'ampia categoria dei primitivi. Di contro Federico Zuccari, che non menziona il Vannucci né nell'*Idea*, né nel *Passaggio per Italia*, lo accosta al Mantegna nei versi del *Lamento della pittura*: «ingegni pellegrini [...], ch'a l'arte vera e perfetta fur molto vicini».

Partendo dal commento sulle opere del Caravaggio nella Cappella Contarelli, «io non ci vedo altro che il pensiero di Giorgione nella [sua] tavola del Santo», che Giovanni Baglione attribuisce a Federico Zuccari, Marco Ruffini, nel saggio *Caravaggio e Giorgione, a partire da*

Vasari, richiama l'attenzione sulla fortuna del pittore veneto a Roma e sull'influenza che esercitò sul Caravaggio. La disamina è condotta sulla rilettura delle due edizioni vasariane delle *Vite* e sui giudizi relativi al 'naturalismo' e all'utilizzo della pittura a olio su muro. È questa particolare tecnica a farsi veicolo della buona reputazione di Giorgione negli scritti di Armenini e di Zuccari. In particolare Zuccari, che studia le opere del pittore di Castelfranco durante i soggiorni veneziani, ne ammira la grandezza e la maestà congiunte alla tenerezza e alla grazia, e quel modo di concepire la pittura di storia, che egli rivede nelle tele caravaggesche in San Luigi dei Francesi. Dopo aver dilatato lo sguardo da Vasari a Bellori, Ruffini restringe l'obiettivo sulla suggestiva immagine dell'angelo musicante del Caravaggio nel *Riposo nella fuga in Egitto*, modellato sul nudo femminile di spalle della stampa del *Pittore della Vera Intelligenza con un Lamento della Pittura* del 1579, nudo che a suo dire è una personificazione della pittura e, come l'angelo caravaggesco, una metafora di un ideale di bellezza.

Il saggio di Eva Struhal, *«Precetti»: Reflections on the relationship between artistic practice and theory*, intende riequilibrare il rapporto tra la pratica e la teoria dell'arte, che ha informato il lavoro di tanti studiosi. Tenendo conto di nuove e recenti revisioni, in particolare provenienti dall'ambito degli studi di storia della scienza, la studiosa prende a riconsiderare il concetto di 'precetto' e il suo significato: principio, abitudine o meglio insieme di regole, come indica Vasari quando scrive degli artisti che affollano la Cappella Brancacci allo scopo di imparare «et apprendere i precetti e le regole del far bene da le figure di Masaccio». L'analisi prende le mosse dagli scritti di Leonardo da Vinci per arrivare al *De' veri precetti della pittura* di Armenini, definito «a 'museum' of artistic practice». Se in Leonardo la concisione è la cifra stessa dell'efficacia e veridicità dei suoi appunti manoscritti, Armenini compone un impegnativo trattato umanistico, nel quale le regole sono le àncore a cui affidare il riscatto dell'arte della pittura dal suo inesorabile (supposto) declino. All'opposto, Federico Zuccari ridimensiona la centralità dei precetti, specie se troppo 'meccanici' come quelli leonardeschi, ma la pratica mantiene la sua importanza, come attesta l'interdipendenza tra ciò che Zuccari definisce «disegno speculativo» e ciò che definisce come «disegno pratico». Anche nel tardo Seicento, per Filippo Baldinucci, che pure diffida delle regole precostituite, la riflessione sulla pratica artistica è un aspetto centrale del pensiero e alimenta la scrittura del suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681).

Elisa Acanfora, nel saggio *La teoria artistica di Armenini attraverso il mito di Michelangelo*, propone una rilettura dei *Precetti* di Armenini, considerati a lungo alla stregua di un manuale di avvertimenti pratici o di un trattato segnato da un accentuato moralismo in linea con il pensiero controriformato. Tenendo la figura di Michelangelo come punto di osservazione, la studiosa restituisce al testo una consistenza teorica che ha radici nel portato umanistico del pensiero armeniniano. Da ciò deriva una visione 'programmatica' che, sostituendo Roma a Firenze, non solo ridisegna la geografia artistica, ma indica alcuni precetti «per superare o almeno tentare di sanare la parabola involutiva» prospettata da Vasari. La copia dalle opere dei «buoni artefici» – soprattutto gli «ignudi» della Sistina – come regola centrale nella formazione del giovane artista, il riconoscimento del valore di Raffaello non per scardinare il mito del divino Buonarroti, come in Dolce, ma per dare conto della «maniera moderna», la questione del colore e del disegno non più in opposizione e la predilezione per le mirabili «vedute dal disotto insù» del Correggio a Parma sono tra gli argomenti che fanno dell'opera di Armenini una via di accesso alla letteratura artistica del Seicento.

Il giudizio ingeneroso di Luigi Lanzi sull'*Idea* di Federico Zuccari, colpevole di avere espresso «non tanto precetti, quanto specolazioni tratte di mezzo alla peripatetica» con un linguaggio astruso opposto a quello piano di Vasari, fin nei titoli impastati di «pinguedini»,

offre lo spunto a Salvatore Carannante, nel saggio *La «vera filosofia d'Aristotele». Forme e significati della presenza aristotelica nell'Idea di Federico Zuccari*, di ripercorrere il trattato di Federico per mettere in luce le fonti filosofiche del suo complesso apparato concettuale. Il contributo costituisce l'avvio di una più estesa ricognizione, che rende già esplicita la sostanza filosofica del testo e la profondità delle conoscenze del pittore-teorico, veicolate dalle forme dell'organizzazione del sapere tra Cinque e Seicento. Prima mediazione dei molteplici riferimenti aristotelici sono i volgarizzamenti di Bernardo Segni, editi tra il 1545 e il 1550, ai quali si affiancano le letture di numerosi autori, tra cui Pomponio Torelli e Lodovico Dolce, quest'ultimo non solo estimatore di Aristotele, «principe dei filosofi», ma probabilmente il tramite di una più sfumata interpretazione del tradizionale contrasto Platone/Aristotele. Nell'*Idea* di Zuccari, un ruolo significativo nell'elaborazione del pensiero dello Stagirita è svolto da Tommaso d'Aquino, specie per la considerazione dell'anima come «duogo delle forme», come realtà formata, a conferma della centralità delle fonti peripatetiche per la comprensione dei testi e della loro concettualizzazione.

Maria Giulia Aurigemma, nel saggio *Pareri in postille, per gli avvii critici di Federico Zuccari*, intreccia filologia e analisi comparativa nell'esegesi delle postille di Federico a tre esemplari della Giuntina di Giorgio Vasari, conservate a Parigi, Siena e Madrid. Nella decodifica delle note a margine, l'attenzione della studiosa è rivolta all'uso di specifici termini e concetti, confrontando con il lessico vasariano e con il vocabolario di altri scritti di Zuccari, e ai loro significati nei diversi contesti, come nel caso della parola 'intelligenza'. Le considerazioni della studiosa sugli esemplari di Parigi e di Madrid aprono a nuove linee interpretative del rapporto tra Vasari e Zuccari e a un suggestivo giudizio complessivo sul Vadese lettore della Giuntina, «quale testimone militante del contemporaneo». Nelle postille all'esemplare già Saracini, acquistato di recente all'asta dalla Biblioteca degli Intronati di Siena, quell'attitudine militante si esemplifica nelle annotazioni su Tiziano, particolarmente esplicite per quanto riguarda la considerazione dell'artista veneziano e della 'scuola veneta' in generale. L'attenta disamina delle note alla *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador pittore*, omesse da Gaetano Milanesi nella sua edizione delle *Vite*, e del lessico utilizzato da Zuccari consente alla studiosa di avanzare l'ipotesi di una datazione dell'esemplare senese alla metà del 1576.

Il contributo di Franca Varallo, *Tra «Idea» e «disegno»: la narrazione di sé nel Passaggio per Italia di Federico Zuccari*, prende in considerazione il libro stampato a Bologna nel 1608, nello specifico la parte relativa al soggiorno presso la corte di Carlo Emanuele I a Torino, per effetto dell'incarico per l'allestimento pittorico della Grande Galleria. Il testo, in forma epistolare, è stato considerato dalla letteratura critica come una sorta di racconto aneddotico e descrittivo, privo di aspetti in dialogo con gli scritti teorici di Zuccari. La studiosa ne propone una lettura che, attraverso l'esame dei differenti registri linguistici e dell'architettura narrativa, mira a riconsiderare l'impianto complessivo del testo in relazione alla costruzione di un'ipotizzata autobiografia esemplare. L'intreccio dei generi letterari e la studiata sequenza dei fatti – dalla visita ai Sacri Monti al miracoloso salvataggio durante il viaggio a Vicoforte, fino alla celestiale visione del Duca e delle Principesse di Savoia dalla Stanza del Paradiso, dove Federico è alloggiato – sono interpretati come le tappe conclusive di un percorso 'iniziatico', l'atto finale di una 'celebrazione di sé' che, nel rapporto privilegiato con il sovrano sabauda – al quale Federico dedicò il suo *magnum opus* (*L'Idea de' pittori, scultori et architetti*, Torino 1607) –, dà corpo e compimento al paradigma dell'«intellettuale e divino artefice».

Macarena Moralejo Ortega, nel saggio *Ripensare l'Idea: scrittura e pittura nel soggiorno spagnolo di Federico Zuccari (1585-1589)*, porta l'attenzione su uno degli episodi più importanti dell'attività pittorica di Federico Zuccari in Spagna: la commissione di Filippo II per gli armadi-reliquiari

in San Lorenzo de l'Escorial, costruiti tra il 1584 e il 1585 dall'ebanista di origine italiane Pedro de Mola. Federico è incaricato di dipingere le ante, concepite come «due porte di organo», con l'*Annunciazione* per il reliquiario delle Sante e con il *San Girolamo* per il reliquiario dei Santi. Sulla base della lettera aperta agli amici veneziani (1586), del *Libro de la pittura antigua* di Francisco de Holanda (1562), degli *Esercizi spirituali* di Ignazio da Loyola (1548), di documenti inediti e del cosiddetto 'taccuino veneziano', il saggio ricostruisce la storia di quella committenza in rapporto al concetto di «intelligenza et idea che ci fa scrivere et operare tutte le cose» e in relazione ai modelli pittorici a cui si ispira: le ante d'organo di Paolo Veronese nelle chiese veneziane di San Sebastiano e di San Geminiano. L'analisi delle fonti testuali e visive e il confronto con i fogli disegnati, conservati in molte collezioni europee, consentono alla studiosa di restituire il progetto originale di Zuccari, modificato dopo la sua partenza dal pittore Juan Gómez, e di analizzare il ruolo svolto dal Vadese nel contesto artistico spagnolo fino alla fama da lui raggiunta, nonostante le critiche suscitate dalle sue opere.

Chiude il volume il mio saggio *Circa 1605, Zuccari e Rubens in Mantova: la Lettera a' Principi e la Trinità Gonzaga*, che propone una ricostruzione del contesto culturale di Mantova nei primi anni del Seicento, in particolare del periodo tra il Natale del 1604 e il giugno 1605, quando i pittori Federico Zuccari e Pietro Paolo Rubens, i gesuiti Antonio Possevino e Alessandro Caprara, e l'editore Francesco Osanna sono impegnati con la corte dei duchi Vincenzo I Gonzaga ed Eleonora de' Medici. Rubens progetta e dipinge la grande tela con la *Famiglia Gonzaga in contemplazione della Santissima Trinità* per la Chiesa del Collegio dei Gesuiti, mentre Zuccari e Osanna pubblicano l'*editio princeps* della *Lettera a' Principi con un Lamento della Pittura* nella stamperia ducale degli Osanna. L'una e l'altra opera, fortemente debitrice verso il 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 quell'epoca, testimonia una comunanza di aspirazioni, di fonti e di 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 giovane «desideroso» che incarna il paradigma del nuovo artista universale educato secondo i principi e i metodi della moderna Accademia del Disegno: quel «pictor historicus» in grado non solo di dare forma attraverso invenzione, disegno e arte a un'inedita visione concettuale, ma di fissare nelle sue pitture il «verum» e il «sensum» della «legitima historia et perfecta».

Nel corso della realizzazione di questo volume ho contratto un gran numero di debiti. Desidero innanzi tutto rivolgere i più sentiti ringraziamenti a Donata Levi e a Francesco Caglioti, presidente e vicepresidente della Fondazione Memofonte, e a Flavio Fergonzi, Nicoletta Maraschio e Diana Marta Toccafondi, del Consiglio direttivo. Alla loro fiducia e stima devo la straordinaria opportunità di pubblicare nella rivista fondata da Paola Barocchi. Voglio anche ringraziare Claudio Brunetti, Martina Nastasi e Mara Portoghese della Redazione per l'incessante disponibilità e l'eccellente lavoro svolto. Il contributo critico dei Revisori anonimi di «Studi di Memofonte» è stato prezioso.

Sono particolarmente grata, per i consigli, il supporto e l'amicizia, a Marco Biffi, Salvatore Butera, Salvatore Carannante, Catherine Goguel, Giovanna Falcone e Francesco Federico, Peter M. Lukehart, Gianfranco e Marta Lusini, Stefania Mason, Enrico Mattioda, Giovanni Mazzaferro, Francesco Moschini, Steven Nelson, Ciro Perna e al Comitato scientifico dell'*Edizione Nazionale delle opere di Federico Zuccari*. La mia speciale riconoscenza,

infine, a Monsignor Daniele Libanori e ai Padri Giuseppe Amigoni †, Giuseppe Impastato, Francesco Tata, tutti della Compagnia di Gesù.

Il volume è dedicato alla cara amica e insigne studiosa Annamaria Siekiera, la cui persona e i cui lavori scientifici sul lessico artistico, in particolare vasariano, e sui rapporti tra artisti e letterati dell'Accademia degli Alterati, sono stati e continueranno a essere motivo di ispirazione e di incoraggiamento per proseguire lungo la strada qui tracciata.

E, alla fine di tutto, a mia Madre.



Fig. 2: Federico Zuccari, *Ritratto di Taddeo Zuccari (come Apelle?)*, 285x205 mm, Chatsworth, The Devonshire Collection, inv. n. 908

BIBLIOGRAFIA

Fonti d'archivio

Firenze, Biblioteca Marucelliana, *Accademia Fiorentina*, Ms. B.III.53.
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. Fondo Nazionale II.IV.31.

Fonti digitali

CRUSCA IN RETE 2000-2004
Lessicografia della Crusca in rete, consultabile on-line www.lessicografia.it, 2000-2004.

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.

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

DONI/PEPE 1970
A.F. DONI, *Disegno. Fac-simile dell'edizione 1549*, a cura di M. PEPE, Milano 1970.

DONI 1549
A.F. DONI, *Disegno*, Venezia 1549.

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.

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

HEIKAMP 1997
D. HEIKAMP, *Federico Zuccaro e la cupola di Santa Maria del Fiore: La fortuna critica dei suoi affreschi*, in *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, atti del convegno (Sant'Angelo in Vado 28-30 ottobre 1994), a cura di B. Cleri, Milano 1997, pp. 139-157.

LORENZONI 1912
A. LORENZONI, *Carteggio artistico inedito di Don Vincenzio Borghini*, Firenze 1912.

MAZZAFERRO 2016

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

MAZZAFERRO 2021

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

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 e G. Pirazzoli, Firenze 2011, pp. 138-146.

PINO 1548

P. PINO, *Dialogo della pittura*, Venezia 1548.

THOMPSON 2008

W. THOMPSON, *Federico Zuccaro's Love Affair with Florence: Two Allegorical Designs*, «Metropolitan Museum Journal», 43, 2008, pp. 75-97.

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

VARCHI 1549

B. VARCHI, *Due lezioni*, Firenze 1549.

WAŻBIŃSKI 1987

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

ZUCCARI 1607

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

ZUCCARI-ALBERTI 1604

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

FILARETE'S COMPASS: RENAISSANCE TECHNOLOGIES OF *DISEGNO*

In Filarete's bronze-relief self-portrait of 1445 for the doors of Saint Peter, the Florentine artist-architect depicted himself with a circle immediately above his head, as the draughtsman's sign of the compass he holds in his hands (Fig. 1). The self-portrait may be read as an artistic signature in which the circle and the compass mark the artist's knowledge of Euclidian geometry and thus his claim to the noble attribute of artistic *giudizio*. Reputed to have been Lorenzo Ghiberti's pupil, Filarete was heir to his teacher's skill in the arts of metalwork for the *Gates of Paradise* at the Florentine Baptistery. It was also in Ghiberti's workshop that Filarete apparently gained his Greek pseudonym to signify his love of *virtù*. Thus, in Filarete's signature relief for his own great doors in Rome, the artist placed his self-portrait under the sign of the compass in order to claim a mathematical foundation for the arts of *disegno* in his name¹.

Such fifteenth-century conceptions of *disegno* bring out a mathematically-derived orientation to the term shaped by the exigencies of perspectival design for the purposes of architectural projection that continued to be both residual and contested within its subsequent early modern formulations. The late sixteenth-century texts of Giorgio Vasari, G.B. Armenini, and Federico Zuccari, in their leading discussions of this critical term, were thus heirs to an early Renaissance geometer's conceptualisation of the arts of *disegno*. Tied to the development of mathematical perspective arising first in fifteenth-century architectural renderings, such a geometer's definition would be variously reflected, refuted, and reframed over the following century. Consequently, artistic tracts of circa 1600 in the wake of Vasari debated a conflicted nest of definitions of *disegno* deriving from the longer history of the term. Howsoever united under the broad sign of thought – as *giudizio*, *ingegno*, *idea*, *concetto* – *disegno* or design was married with its manual practice through drawing, also termed *disegno*, which was understood as its visible manifestation. This theoretical conceptualization of *disegno* as both idea and graphic sign, as it was defined by Vasari and Zuccari, enjoyed close connections with the Florentine and Roman academies of the arts. Born under its aegis, *Disegno* was their titular appellation. Within academic instruction, these theorists of art understood drawing as a key form of pedagogy, and the means for the acquisition of visual knowledge of all kinds². The lesson is exemplified in the Jesuit François d'Aguilon's pedagogical tract on the mathematics of optics with illustrations by Rubens of 1613 (Fig. 2). Here Rubens demonstrates the projection of a sphere – represented by the geometric configuration of circles within an armillary sphere – into the flat plane of drawing through the computation of a cherub's compass, to illustrate the geometry of his art³. Within academy instruction, mathematical perspective was not simply a technique by which to forge volumetric objects within pictorial space, but the instrumental matrix of a conception of art founded in mimesis⁴.

In keeping with this volume's focus on historical theorizations of *disegno*, this essay casts back to fifteenth-century definitions arising with the early development of mathematical perspective, on the one hand; and on the other, to the ever-widening artistic practice of drawing across the *Cinquecento*. New technologies of printing and the subsequent burgeoning

The research for this article arises from a larger project funded by the Leverhulme Trust, *The Mirror of Art: Painting and Reflection in Early Modern Visual Culture*. In respect of the wide scope of this essay, references to further scholarship given in the notes is of necessity limited to the most pertinent works, which readers can use to access adjacent bibliographies.

¹ HUB 2018; GLASS 2012; HUBERT 2003.

² From a vast literature on shifting and polysemous conceptualisations of *disegno* in the 16th century see the recent summary by THOMAS 2013.

³ AGUILON 1613, p. 452, frontispiece; BERTRAM 2016; DUPRÉ 2008; ZIGGELAAR 2008.

⁴ From a vast literature on perspective see especially PANOFSKY 1991; EDGERTON 1975, 2009; KEMP 1978; DAMISCH 1994; *THE TREATISE ON PERSPECTIVE* 2003; BELTING 2011; *PERSPECTIVE AS PRACTICE* 2019.

of paper production revolutionized artistic practice, and academic training, in which drawing – *disegno* – became the key method and pedagogy. This paper argues for a theorization of the image as *disegno* arising in the first instance from the architectural need for certifiably accurate building designs that could be used for the purposes of construction. As scholars have long noted, Brunelleschi was an experienced surveyor. Sources relate that he spent several years in Rome in his youth with Donatello, recording the measurements of antique buildings in order to draw their ground plans, and so was in full possession of the ancient skills and methods of architectural surveyance⁵. Similarly, Raphael's celebrated letter to Pope Leo X speaks to the continuing importance of architectural surveys of Rome's ancient edifices conducted according to geometrical theory, whose instrumental method was the compass. Raphael's larger point was to distinguish the technical *disegno* of the architect from that of the painter-humanist, of which the former was bound to a certifiable accuracy⁶. Out of this context of architectural surveying stemmed a conceptualization of drawing, or design, as a technically verifiable mimetic image, realized through the geometry of perspective, and manifest in the draughtsman's practice. In Leon Battista Alberti's 1435 consideration of the term, *disegno* represented a 'window-frame' through which the draughtsman views the subject he wishes to represent. Himself an architect, Alberti's theorization of *disegno* signified the pictorialisation of space and volume within the square of a sheet of paper through the conceptual matrix of a perspectival geometry, as in Rubens' optical demonstration print. Others – Brunelleschi, and later Leonardo – further conceived of the Albertian window-view as a mirror reflection of the visible field. In the pictorializing reflection of the mirror, space and volume appeared to the draughtsman already translated into two-dimensional form. Indeed, Alberti had also understood the origins of painting to lie in a mirror reflection, *ad fonte*, cast within the sylvan pool of the Narcissus myth. Hence the conceptualization of *disegno* as a specular metaphor took broad root across the arts of architecture, sculpture, painting, and drawing. The intention of this essay, as the examples of Filarete, Brunelleschi, Alberti, and later Dürer and Leonardo will demonstrate, is to argue that the metaphor of the Renaissance perspectival image as a mimetic mirror was founded in the very instruments of its making⁷.

The mirror-image

Filarete's copious *Libro architetonico*, written in the 1460s, offers a considered reflection towards a theory of the image as a mirroring simulacrum founded in the practice-based methods and instruments of its production. His conceptualisation of the mimetic image arises precisely in his account of the historical development of *disegno* in terms of perspective, which he understood as the science of vision: «Egli [il disegno] è vero, niente di meno... non è cosa vera... è una dimostrazione di quella cosa che tu ritrai o che vuoi dimostrare»⁸.

In so saying Filarete offers a full theorisation of the image as a visual deceit, acknowledging the counterfeit of mimetic art as both truth and illusion. The capacity to represent visual 'truth' within the flat plane of the draughtsman's *disegno* lies precisely in the skill of its deception. Notably, the passage issues from Filarete's discussion of Brunelleschi's

⁵ MANETTI/TOESCA 1927, pp. 9-13; VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, pp. 142-144.

⁶ Raphael to Leo X with Baldassare Castiglione, Ms. 1519 ca, Archivio di Stato Mantova, Ms. Acquisto Castiglione 2016, 2:12; Bayerische Staatsbibliothek Munich, Ms. cod. it. 37b; DI TEODORO 2003.

⁷ ALBERTI/GRAYSON 1980, pp. 36-37, 46-47. On the extant autograph Alberti manuscripts in both Italian and Latin see GRAYSON 1968; and Rocco Sinisgalli's introduction in ALBERTI/SINISGALLI 2011, pp. 3-14. On architectural drawing and fifteenth-century geometrical perspective, DAMISCH 1994 and KEMP 1990. On mirrors and painting, WARWICK 2016.

⁸ FILARETE/FINOLI-GRASSI 1972, II, chap. XXIII, p. 657. From a now-extensive literature on Filarete see MÜLLER 2019 and HUB 2020.

celebrated demonstration of the architect's perspectival image undertaken at the door of Florence Cathedral looking on to the Baptistery, 1415-1420 ca. Key to Filarete's account of Brunelleschi's scientific demonstration of geometrical perspective is the conceptual means of its instrumentation. For Brunelleschi's proof of the visual accuracy of his perspectival system and so of the geometer's certifiable image was a mirror, as the authenticating evidence of his claim. Thus, the mirror reflection served as the technological instrumentation of *disegno* within a Renaissance theory of the image as specular mimesis.

The genesis of Brunelleschi's experiment came from his work as an architect. His aim was to give visible demonstration of the representational accuracy of graphic perspective, in itself an abstraction of mathematical geometry notated through drawing founded in the science of optics. His purpose was to prove visually as well as mathematically that the representation of architecture in drawing according to the principles of geometrical perspective was scientifically reliable. This comprised the critical geometrical ability to work to scale through drawing or architectural rendering. In reduction or enlargement, translating between two- and three-dimensional representation, from drawn ground plans into models, and then buildings, the architectural draughtsman was tasked with designing a technically reliable drawing of a building that could be used as a template for construction. In surveying the buildings of antiquity Brunelleschi worked in reverse: that is, he used the methods of architectural surveying to effect a geometrically accurate representation of a building in the form of a drawing that was understood, in practice-based terms, as a fully realised representation⁹.

Cutting through a swathe of scholarly hypothesis and reconstruction of Brunelleschi's experiment: apparently standing inside the Duomo looking out at the Baptistery, Brunelleschi painted a small demonstration panel of the scene as framed by the doorway, matching the size of a mirror that he used to reflect the scene back to himself. Such a workshop mirror of this date was likely made of burnished steel fashioned into a square plane; thus Brunelleschi clearly conceived of the painted panel and the mirror as a mimetic pair. According to established methods of architectural surveying, Brunelleschi used the mirror reflection of the view as his template for a pictorial translation into the two-dimensional and reduced size of his painted panel. At the centre of his panel Brunelleschi made a small eyehole in the form of a visual pyramid: that is, a pinpoint on the painted side widening conically to accommodate the viewer's eye on the reverse. When the viewer stood inside the Cathedral doors facing out at the view of the Baptistery, as Brunelleschi had done when painting it, and peered through the panel's small eyehole from the back, s/he saw the panel's reflection in the facing mirror, made to look just like the view itself¹⁰. In this pictorial experiment, Brunelleschi's claim was that perspectival rendering could perfectly reproduce the visible world, as if in a mirror reflection. Perspective was now at the very foundation of art's mimesis, and its proof was the mirror-view¹¹.

A key account of Brunelleschi's demonstration of perspective comes from a biography of the artist written in the 1480s by the Florentine scholar-mathematician and architect Antonio di Tuccio Manetti. Manetti brings out the interplay between geometry, optics, and architectural surveying that underpinned Brunelleschi's historic realisation of pictorial perspective¹². A series of illustrations by the seventeenth-century print-maker and perspectivist Abraham Bosse in plates for the French architect-mathematician Girard Desargues' 1648 treatise on perspective for the students of the French Académie explicate the theorem in visual form (Fig. 3). Such visualisation of early Renaissance perspectival theory awaited the

⁹ MANETTI/TOESCA 1927, pp. 9-13; VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, pp. 142-144.

¹⁰ Brunelleschi's experiment is discussed in virtually all accounts of Renaissance perspective; on the lost panels see GRAVE 2010; and for a different point of view, GENTIL BALDRICH 2013.

¹¹ On the cultural history of mirrors see MELCHIOR-BONNET 2001; *THE MIRROR IN MEDIEVAL AND EARLY MODERN CULTURE* 2016; *THE BOOK OF THE MIRROR* 2007; SHUGER 1999; and on their uses by artists, WARWICK 2016.

¹² MANETTI/TOESCA 1927, pp. 9-13.

further development of the printing press and the technical image, thus appearing in publications long subsequent to Brunelleschi's demonstration¹³. While they are not coterminous yet they evidence the extended temporal arc of Brunelleschi's geometric paradigm for the perspectival image. As Manetti describes it in his text, the design of Brunelleschi's conical eyehole was surely intended to correspond to a classical understanding of vision as a pyramid of light rays, which formed the basis of Euclidian optical science. This conceptualisation of vision had received further elaboration among subsequent ancient authors on optics, in the writings of Ptolemy and Lucretius among others. Light's conduct was seen to be manifest in the related science of mirror reflection, or catoptrics, which was understood as the basis of the science of light, as well as the foundation of pictorial representation. Mapping perspective onto a pyramidal understanding of sightlines as coterminous with the conduct of light rays bound the theory of the image to that of Euclidian vision. In its manifold history of translation as of manuscript transmission, and of eventual publication in the 16th century in myriad languages, Euclid's text would come to be titled as often *Optics* as *Perspective*¹⁴. In this historical confluence of terminology, sight and the science of light were fused, in a lexical but also practical elision stemming from the vast range of applied uses for perspectival imagery, from cartography to architecture and engineering. The ability to construct a visual pyramid marking the passage of light into the perspectival recession of space on the surface of a reflecting mirror was understood as the catoptric proof of both optical and perspectival science alike. In Brunelleschi's historic demonstration at the door of the Florentine Cathedral, perspective was now both the science of optical vision and the pictorial method of artistic practice. The classical conception of the image as a simulacrum drew together by analogy the view through a window, the mirror reflection, and the art of painting, just as Brunelleschi had shown. His experiment may thus be read as a visual demonstration of Euclid's optical theory of the specular image.

Whether with reference to Euclid or otherwise, Filarete further suggests that Brunelleschi's experiment arose through practice-based visual observation specifically predicated on the use of mirrors. The passage follows on from an earlier discussion of the use of compasses for the proportional 'sizing' of different objects to be drawn within architectural plans and preparatory compositions for paintings. Thus, the compass and the mirror are in Filarete's view twin instruments of the draughtsman's perspectival practice. After discussing the compass, Filarete then adds:

Se volessi ancora per un'altra più facile via ritrarre ogni cosa, abbi uno specchio e tienello inanzi a quella cotale cosa che tu vuoi fare. E guarda in esso, e vedrai i dintorni delle cose più facili, e così quelle cose ti saranno più appresso, e quelle più lunga ti parranno diminuire. E veramente da questo modo credo che Pippo di ser Brunellesco trovasse questa prospettiva, la quale per altri tempi non s'era usata¹⁵.

In so saying, Filarete makes direct the connection between the practice of architectural survey drawing, and the geometrical theorisation of perspectival design, at the heart of Brunelleschi's experiment. Further, Filarete underscored that the means to its realisation lay in the pictorializing instrument of the mirror reflection, which could then readily be transcribed into drawing. Throughout Filarete's text, the draughtsman's sheet of paper is also described as a window or a mirror, demonstrating the depth of the analogy in both the theory and practice of *disegno*.

¹³ *THE TREATISE ON PERSPECTIVE* 2003, p. 9, as exemplified in ALBERTI/GRAYSON 1980, which was first published in Basel in 1540 from Alberti's Latin manuscript, though Alberti does acknowledge his use of diagrams to illustrate his theorem (cf. *ivi*, p. 75). On Bosse see GOLDSTEIN 2012 and *LES RÈGLES ET LES MANIÈRES* 2016; on Desargues, *DESARGUES* 1994.

¹⁴ SINISGALLI 2012.

¹⁵ FILARETE/FINOLI-GRASSI 1972, II, chap. XXIII, p. 657.

This elision of *disegno* with the window- or mirror-image was explicitly illustrated in texts of instruction for the apprentice draughtsman such as Hieronymus Rodler's *Eyn schön nützlich Büchlin und Underweisung der Kunst des Messens* of 1531, and subsequently in publications such as Bosse and Desargue's 1648 manual on perspective (Figs. 3-4). In practice, the technological means was the drawing grid or squaring device. Like Rodler's illustration, Filarete's advice is to 'square' a sheet of paper in a mirror-image of the view to be depicted, seen through a corresponding grid of string lines. By means of the squaring grid the draughtsman might, with the use of a ruler, draw together the points of a perspectival recession into convergent orthogonal lines. These are, Filarete explains, like the pyramidal lines of vision projected into the image. These lines will converge at a central point, termed by Renaissance surveyors the 'certification point', in recognition of its geometrical accuracy; and by students of optics and geometry the centre point, or the mathematical point of infinity, at which the horizon narrows to a point marking the furthest reach of the pyramid of vision¹⁶. For a proof or demonstration of this geometry it is signal that Filarete advocates Brunelleschi's mirror:

E se meglio vuoi considerare, torrai uno specchio e guarda dentro di esso: vedrai chiaro esser cosi; e se ti fussino al dirimpetto l'occhio, non ti parrebbero se non tutti uguali. E cosi credo che Pippo di ser Brunellesco fiorentino trovasse il modo di fare questo piano, che veramente fu una sottile bella cosa che per ragione trovasse quello che nello specchio ti si dimostra, benché coll'occhio ancora, se ben considerrai, tu vedrai quelle mutazioni e diminuzioni¹⁷.

Here it is clear that, as with Brunelleschi's demonstration panel of the Baptistery, geometrical perspective is understood as visually interchangeable with the view through a window, and its pictorial translation by means of a mirror reflection. This is also the visual argumentation of Rubens' illustration of perspectival projection for Aguilon, in which the circular configuration of the armillary sphere is cast into the two-dimensional plane of drawing by means of reflected light (Fig. 2). It brings together the tripartite method of proof deployed by Brunelleschi at the Cathedral door: window, mirror, painting. The sequential relationship between window view, mirror reflection, and *disegno* runs as a continuing thread through the history of perspectival geometry in Renaissance art theory and practice. Following Brunelleschi's experiment, as scholars have successively noted, both the visual geometry of perspective and the understanding of drawing and painting as a form of mimetic specular 'truth' takes root. This is manifest on the one hand in Masaccio's geometry of foreshortening in the great *Trinity* fresco 1425 ca; and on the other, the studied specular reflection of receding spatial depth in Jan van Eyck's Arnolfini glass tondo mirror reflection of 1434¹⁸. Thus the early Renaissance theorisation of a specular mimesis was intertwined with mathematical perspective, as geometry and catoptrics became increasingly elided within the pictorial process of *disegno*. This is aptly summarised in Cesare Ripa's emblematic pictorialisation of *disegno*, in his *Iconologia*, in which the figure of *disegno's* *virtù*, like Filarete, holds the compass of mathematical measurement in one hand, with the mirror of optical science in the other¹⁹. As heir to both catoptric and geometrical theorisations of the image, Federico Zuccari would also cite the mirror as a metaphor of his art, in his 1607 *Idea de' Pittori*. Linked to the idea of nature itself as a reflection

¹⁶ Panofsky argued the case for one-point perspective as symbolic of visual 'reality' (cf. PANOFSKY 1991); while Gombrich argues for an historical process of artistic 'matching' of art to the visible field (cf. GOMBRICH 1960). The precise delineation of Renaissance perspective remains contested; see further Christopher S. Wood's introduction to his translation of *Die Perspektive als 'symbolische Form'* by Panofsky (WOOD 1991); DAMISCH 1994; ELKINS 1994, *THE TREATISE ON PERSPECTIVE* 2003; BELTING 2011; *PERSPECTIVE AS PRACTICE* 2019.

¹⁷ FILARETE/FINOLI-GRASSI 1972, II, chap. XXIII, p. 653.

¹⁸ For recent discussion of Eyckian optics see VAN EYCK 2020; LEONARDI 2019; HANLEY 2007; on Masaccio's *Trinity*, CAMEROTA 2019; MEY 2012; AIKEN 1995.

¹⁹ RIPA 1618, I, *Disegno*, pp. 142-144; *L'ICONOLOGIA DI CESARE RIPA* 2013; ENENKEL 2019.

of the infinite divine, Zuccari famously conceived of *disegno* as *segno*. In so saying, Zuccari defined the nature of painting as both deceit and verity, like a mirror reflection, whose verisimilitude lies in the skill of its specular fiction²⁰. From the legacy of Filarete's circle and compass, Brunelleschi's mirror-image and Alberti's window-view, Zuccari's theorisation of *disegno* as sign was founded in a mathematical semiosis of the image deriving from the rise of linear perspective as the matrix of a specular and mimetic art.

The Practice of Perspective

As Van Eyck painted his Arnolfini mirror in Bruges, in Florence Alberti was writing his great theorization of the art of painting, *Della pittura*, founded in Brunelleschi's methods. Indelibly bound up with the development of geometrical perspective as the new structuring logic of the mimetic picture plane, Alberti's treatise, following Brunelleschi's example at the Cathedral door, famously conceived of the arts of *disegno* as an open window. This analogy between *disegno*, mirrors, and the picture as a window-view, at play in the depiction of the window alongside the mirror within the Arnolfini portrait's painted reflection, was already at work in Brunelleschi's conceptualization of architectural drawing as the view through a doorway, transposed into the reduced size of a painting and a mirror.

The widespread adoption of the window motif within Renaissance art theory, as an Albertian paradigm of the pictorial arts, would become a parallel to the specular metaphor of drawing and painting and an equivalent definition of *disegno* as the art of mimesis. At the same time, like his friend Brunelleschi to whom he dedicated the Italian edition of his book, Alberti also understood the picture plane in terms of the technology of its making. He theorized the plane as what he termed the 'intersection' between the viewer and subject depicted, which he characterized as a perspectival grid standing at a midpoint between, and intersected by, on the one side the viewer's rays of vision and on the other the converging lines of pictorial space. The long history of re-editions of Alberti's text across the 16th century, newly accompanied by diagrammatic illustrations of his Euclidian theorization of the image, is testament to its continuing place within all subsequent discussion of *disegno*.

In his practice Alberti advocated the use of a framed grid or squaring device such as Filarete described and Rodler illustrated, to embody his conceptualization of the picture plane as an intersection of the rays of vision. In effect this became the technological means of visualizing a Renaissance *disegno*. Standing between the artist's eye and the objects to be depicted, the grid acted like the view through a window or doorway, and the draughtsman's equivalent to a mirror reflection. By means of the squaring device the artist could frame the composition, using it to transpose the perception of the world into two dimensions. Alberti constituted this grid as a workshop-based device made out of a transparent veil of very finely woven cloth like muslin, marked out by parallel lines in a larger thread:

[...] nulla si può trovare, quanto io estimo, più accomodata cosa altra che quel velo, quale io tra i miei amici soglio appellare intersegazione. Quello sta così: egli è un velo sottilissimo, tessuto raro, tinto di quale a te piace colore, distinto con fili più grossi in quanti a te piace paraleli, qual velo pongo tra l'occhio e la cosa veduta, tale che la piramide visiva penetra per la rarità del velo [...] Ultimo a te darà il velo molto aiuto ad imparare dipingere, quando vedrai nel velo cose ritonde e rilevate...²¹

²⁰ ZUCCARI 1607, book I, pp. 6-7. On Zuccari see TADDEO AND FEDERICO ZUCCARO 2007; FEDERICO ZUCCARO 2000; DER MALER FEDERICO ZUCCARI 1999; ACIDINI LUCHINAT 1998-1999; and the extensive historiography of the *Idea* issuing from the fundamental PANOFKY 1968.

²¹ ALBERTI/GRAYSON 1980, pp. 54-56. On Alberti's window-frame see EDGERTON 2009, pp. 126-132; MOFFITT 2002; PARDO 1997.

Like Brunelleschi's mirror, Alberti's intersection was both an instrument of artistic production, and a virtual simulacrum of the work of art in the making. The conflation of the picture plane with the workshop instruments of a mimetic art heightened the proximity between *disegno* as representation, and the processes of its own production. Thus, theory arose in the material instrumentation of practice.

How the mirror is the master of painters

The meeting of art and science in Leonardo's notebooks is nowhere more in evidence than in his discussions of mirrors, seemingly part of an intended treatise in its own right as well as in relation to his planned book on perspective²². Most profoundly he understood the mirror as a parallel to artistic representation in its ability to capture the illusion of all visible things in its reflecting sheen. His longest discussion of the artist's use of the mirror occurs as part of his intended treatise on painting. In a passage titled *Come lo specchio è il maestro dei pittori* he argued: «Un'immagine è una singola superficie, e lo specchio è lo stesso»²³. Theorization of the picture plane in terms of a mirror is here fully intertwined with its practical application.

Elsewhere, Leonardo described the use of a drawing frame, clearly an Albertian window-grid, through which to draw in correct perspectival recession, as in a mirror reflection:

Se ti vuoi assuefare bene ai retti e buoni posati delle figure, ferma un quadro ovvero telaio, dentro riquadrato con fila, infra l'occhio tuo e il nudo che ritrai, e quei medesimi quadri farai sulla carta dove vuoi ritrarre detto nudo sottilmente; di poi poni una pallottola di cera in una parte della rete, che ti serva per una mira, la quale sempre nel riguardare il nudo scontrerai nella fontanella della gola, e se fosse volta di dietro, scontrala con un nodo del collo; e queste fila t'insegneranno tutte le parti del corpo che in ciascun atto si trovano sotto la fontanella della gola, sotto gli angoli delle spalle, sotto le tette, i fianchi ed altre parti del corpo [...] I quadri disegnati possono essere tanto minori che quelli della rete, quanto tu vuoi che la tua figura sia minore che la naturale²⁴.

Whereas Alberti's account focused on the use of the grid from which to draw perspectival orthogonals of spatial recession, as in Filarete's description of the lozenge-like configuration of pavement squares to indicate the illusion of depth, Leonardo instead describes the use of the squaring device to render the volume of bodies. 'The pit of the throat, the angles of the shoulder' – Leonardo centres on the parts of the body involving particularly complex shading to render the visual illusion of their undulating form. The purpose of the correspondence between the squaring device and the squared paper is to enable a diminution in scale as well as accuracy in proportions throughout the process of converting visual perception into the flat plane of a drawing. In this regard it functions as a parallel form to the mirror reflection of

²² As suggested in Leonardo's notes, Milan, Biblioteca Ambrosiana, *Codex Atlanticus*, fol. 250r b, as noted in *THE LITERARY WORKS OF LEONARDO DA VINCI* 1977, II, p. 130.

²³ Bibliothèque Nationale Paris, Leonardo Ms. 2038, fol. 24v, cited in *THE NOTEBOOKS OF LEONARDO DA VINCI* 1938, II, p. 254; BAMBACH 2019, I, pp. 52, 311. From a vast literature on Leonardo's notebooks and their complex anthological history see BAMBACH 2019; *LEONARDO DA VINCI'S CODEX LEICESTER* 2019; FARAGO–BELL–VECCE 2018; the useful summary in *LEONARDO DA VINCI* 2006, pp. 207–208; *LEONARDO ON PAINTING* 1989. Due to the great historical complexities of anthological arrangements of Leonardo's notes, initiated by the artist himself, his subsequent heirs, and thereafter by scholars and editors, the many editions and translations, as well as repetition within the notes themselves made over his lifetime, I have cited directly from the manuscripts with attendant references to published editions. On Leonardo's interests across arts and sciences see especially KEMP 1981; *LEONARDO DA VINCI* 2006; KEMP 2004; for his interests in the representation of ephemeral effects see NOVA 2011.

²⁴ Bibliothèque Nationale Paris, Leonardo Ms. 2038, fol. 24r, cited in *THE NOTEBOOKS OF LEONARDO DA VINCI* 1938, II, p. 254.

Brunelleschi's demonstration, able to reduce in scale as well as to pictorialize, by translating the third dimension into two-dimensional form.

The notebooks suggest that, in Leonardo's practice, the mirror increasingly came to take the place of the grid. While Alberti advocated the use of a mirror as a means of comparison and correction, Leonardo integrated it more profoundly into the ongoing development of pictorialized representation. Like Brunelleschi, he deployed a mirror to reflect the subject of representation in order to transcribe it onto the canvas in much the same way that Alberti's artists worked from what they saw through the squaring device. Thus, Leonardo made the mirror the primary instrument of artistic mimesis. Further, the dimming reflection of the Renaissance mirror offered Leonardo a reduction of local colour into a unifying scale of tonal gradations in concert with his analytical understanding of atmospheric perspective. The shift from a *Quattrocento* representation of perspectival spatial recession to that of a Leonardesque volumetric conception of pictorial depth may be joined to Leonardo's broader reconceptualization of perspective as both atmospheric and linear and so of art itself²⁵.

Throughout his notes Leonardo advocated the artist's mirror as a 'thinking mirror', not merely a mimetic one, asking the painter to imitate its reflection through practice and the judgment of the eye coupled with the use of reason, for it is the «*maestro dei pittori*». Elsewhere Leonardo so fused his art with the mirror that he urged the artist to liken his mind to its surface: «L'ingegno del pittore vuol essere a similitudine dello specchio, il quale si trasmuta... e di tante similitudini si empie, quante sono le cose che gli sono contrapposte»²⁶. Thus Leonardo touched on the related issue of artistic memory, predicated on imitation, which he understood as a compendium of 'mirror' images. He advocated training the artist's visual memory through the repeated practice of drawing, conceptualized as a specular form of imitation. Both the concept and the method of mirror-memory would become instrumental to artistic training in sixteenth-century academies precisely through the medium of drawing, such that *disegno* was tutor to art's memorative capacities. Leonardo touched on the practice of drawing as the instrument of a mirroring mimesis both in terms of the sketchbooks he advised the painter to carry with him, as he always did himself; and as the instrument of an artist's academic study conducted through a practical *disegno*. This is to suggest an equivalence between the mirror metaphor and the medium of drawing under the sign of *disegno*, which Leonardo directly counselled for the formation of artistic memory, advising artists to draw constantly: «Sempre il pittore che vole avere onore delle sue opera, debbe cercare la prontitudine de' sua atti negli atti naturali fatti dalli omini improvviso... e di quelli fare brevi ricordi in su' suoi libretti...»²⁷. In the studio, Leonardo advised drawing as a form of study practiced through the use of various mirror-like instruments, through which to train the judgment of the hand and eye. These included, as pictured in a sketch among his notes in the *Codex Atlanticus*, an 'exemplar' traced on to a thin flat plane of glass, which the artist was then instructed to place on top of his drawing, noting carefully where the tracing did not match the sketch (Fig. 5)²⁸. His device is a flat upright pane, like a window or a sheet mirror, on which to trace the outlines of what he saw. Recalling its theorization as a perspectival instrument, Leonardo termed it a 'perspectograph'. In

²⁵ From a vast literature see *LEONARDO ON PAINTING* 1989, pp. 47-116, especially on the ordering of Leonardo's notes around themes of perspective and the relation between linear, colour and atmospheric perspective; see also ZWIJNENBERG 1999 and *RE-READING LEONARDO* 2009.

²⁶ Biblioteca Ambrosiana Milan, Leonardo Ms. *Codex Atlanticus*, fols 76r a, 184v c, 505v; Bibliothèque Nationale Paris, Leonardo Ms. 2038, fol. 2r; *THE LITERARY WORKS OF LEONARDO DA VINCI* 1977, I, pp. 183-184; *LEONARDO ON PAINTING* 1989, p. 205; *THE NOTEBOOKS OF LEONARDO DA VINCI* 1938, II, p. 235.

²⁷ Biblioteca Apostolica Vaticana, Leonardo, *Libro di pittura*, Ms. *Codex Urbinas* 1270, 1540 ca, pp. 2, 49; *LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI-VECCE* 1995, II, pp. 127, 200.

²⁸ Bibliothèque Nationale Paris, Leonardo Ms. 2038, fol. 24r; Biblioteca Apostolica Vaticana, Leonardo Ms. *Codex Urbinas* 1270, fol. 37v; *LEONARDO ON PAINTING* 1989, p. 206. See further KEMP 1990, especially pp. 170-171, and the compendium of Leonardo's notes on painters' aids in *LEONARDO ON PAINTING* 1989, pp. 191-217.

Leonardo's sketch, a seated draughtsman draws after a globe-shaped armillary sphere, an astronomical model of the circuits of the planets used to derive mathematical measures of space and time. As also in the Rubens print, the armillary sphere was acknowledged as particularly adept to a draughtsman's training in the ability to translate a complex three-dimensional object into its illusionistic rendering on a flat plane. Above, Leonardo's reverse 'mirror' writing denotes the diagram. It is the depiction of the instrument through which the draughtsman views the sphere, bringing together Leonardo's converging interests in the Albertian problem of perspective and the practice of the picture plane. In order to render the visual appearance of the armillary's spherical volume into the two-dimensional surface of a diagram, the draughtsman works by means of the vertically-placed glass pane. The artist looks through a sighting device, to steady the eye, onto a framed pane of glass placed before the object to be depicted. By this means the perspectograph allows the draughtsman to establish the outline and geometrical relation of the parts directly onto the glass before him. In effect, the perspectograph is a window-frame medium of translation, like perspective itself, through which the draughtsman maps the volumetric outline of a complex spherical volume onto a flat plane. Thus, in Leonardo's practice the glass plane takes the place of the Albertian intersection or window through which to draw, as a direct equivalent to a Brunelleschian doorway and mirror reflection. Through its glass field of vision Leonardo's draughtsman can compare his drawing on paper with the view itself. It is a practical application of Alberti's conceptualisation of a painting as a planar intersection of the visual pyramid of rays between the viewing eye and the field of vision. Further deepening the analogy between the glass pane and the plane of intersection, Leonardo argued:

La prospettiva non è altro che vedere uno sito divieto uno vetro piano e ben trasparente sulla superficie del quale siano segnate tutte le cose che sono da esso vetro indietro le quali si possono cõdurre per piramidi al puto dell'occhio e esse piramidi si tagliano sudetto vetro²⁹.

Leonardo's glass pane is Alberti's theoretical window in material form.

Collectively, Leonardo's notes on the mirror and the glass pane theorize their conceptual equivalence with perspectival drawing as well as their practical use as instruments of imitation. This in turn drew on his larger interests in optics, the science of reflected light, and the relationship between reflection and vision. Throughout his practice and in his notes, Leonardo thus knit together by analogy the window with the mirror, likening them both to his art. As with Brunelleschi's demonstration at Florence Cathedral, Renaissance artists and theorists made practical metaphor of their mimetic art through the instruments of its making. Window, mirror, drawing grid, and pictorial image, are visible and conceptual equivalents for the theory and practice of Renaissance *disegno*.

Alberti's window

As Leonardo was collecting his notes for an intended treatise on painting, Dürer was preparing his multi-volume work on artistic measurements, the *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheit* (1525)³⁰. Much criticized by Armenini and Zuccari, this treated the geometry of figural forms in art, and specifically the mathematically proportional

²⁹ Institut de France Library Paris, Leonardo Ms. book A, fol. 1v, cited in *THE NOTEBOOKS OF LEONARDO DA VINCI* 1938, II, p. 369.

³⁰ DÜRER/STRAUSS 1977; PANOFSKY 1943, I, p. 257; Panofsky references use of both the grid and the glass pane method (cf. PANOFSKY 1915, p. 41). See further CACHE 2016; SCHRÖDER 1980; and Dürer's book of proportions DÜRER/HINZ 2011.

representation of complex volumes in the two-dimensional medium of drawing. Their criticism centred precisely on the incursion of mathematic calculation through the use of the architect's ruler and compass, at the expense of the artist's *giudizio dell'occhio* in Michelangelo's felicitous phrase; or the tension between measurement and the mirror as the matrix of Renaissance visual imitation which would later configure the dispute on perspective at the French Académie between Bosse and Desargues and its then-director, Charles Le Brun³¹. At the close of the *Messung* Dürer included a page of illustrations depicting an artist drawing after a three-dimensional object through the use of various glass pane or grid instruments (Fig. 6). As with Brunelleschi's mirror, Alberti's grid, and Leonardo's glass exemplar, which Dürer surely knew, this technological apparatus was the means for translating the appearance of volume into two dimensions. In the upper illustration, a draughtsman draws the outline of a vase onto an upright sheet of glass framed like a picture, or indeed a window, using also a sighting device to keep the position of the viewing eye constant. The sighting device corresponds to the point of the visual pyramid as a mirror reflection of the 'centre' point within the perspectival image. These devices embody the Albertian concept of the 'intersection' in material form, for the distance between the viewing eye, the panel, and the object to be depicted effect the same transpositions of perspectival distance as the corresponding grid of the draughtsman's squaring device. Like a preparatory drawing, the outline on the glass forms the first stage in the artistic translation of the world into the flat field of drawing and painting. As with Leonardo's description and sketch of his glass exemplar, Dürer's illustrations visibly demonstrate the use of a range of optical devices in Renaissance artistic practice to facilitate the translation of observed volume and space into the illusion of drawing's *disegno*.

In this vein Dürer's lower illustration is particularly instructive. It shows a draughtsman seated at a table with a large sheet of squared paper before him on which he has begun to draw. However, his eyes do not follow his hand at this moment; rather, he looks through a sighting device onto an upright framed grid, whose squares correspond to those on the artist's sheet of paper below. Looking through the grid to what lies beyond it, we/the artist observe/s a life-size female nude awkwardly recumbent across the further half of the table, seemingly a sculpture. Clearly, the artist is using the framed grid to establish within its squares where each part of this female anatomy lies, in order to transpose its three-dimensional form onto the squares of his paper. Again, the framed viewing device – in this instance a grid – acts as the method of artistic translation from three into two dimensions. As Dürer stressed in his notes, the framed grid enabled the artist to alter the scale, rendering the imitation either larger or smaller, as wished³². Here Alberti's celebrated metaphor of the picture plane as a 'window' or intersection becomes a working instrument. Its continuing illustration in sixteenth-century prints within manuals on perspective, such as Rodler's and subsequently Bosse's, testifies to its common use within a draughtsman's practice. This history of early modern art's instruments of drawing would culminate in the extensive range and development of optical and perspectival devices described by Galileo's friend and fellow artist-mathematician Ludovico Cigoli in his *Trattato pratico*, which illustrated the growing complexity and elaboration of artists' instruments arising from Leonardo's glass and Alberti's grid³³. In effect, such practice again embodies an Albertian theory of drawing and painting as a window-view. The workshop technologies of Dürer's craft are thus fully entwined with the broad conceptualization of art as a window or mirror, as Brunelleschi had demonstrated, and Alberti and Leonardo had theorized.

³¹ On Michelangelo and the *giudizio dell'occhio* see especially the discussion by SUMMERS 1981, pp. 332-379, and WINNER 1986. On the debate between Bosse and Desargues, and Le Brun, GOLDSTEIN 2012.

³² DÜRER/STRAUSS 1977, p. 435.

³³ CIGOLI/PROFUMO 1992; CAMEROTA 2010. On the practice of perspective see *THE TREATISE ON PERSPECTIVE* 2003; *PERSPECTIVE AS PRACTICE* 2019.

Fatto al specchio

The conjoined functions of the squaring device with the mirror in the years around 1500 take on a particular significance with the rise of self-portraiture. Here the use of the mirror as the technology of a mimetic process was directly instrumental to the developing configuration of this new genre. In fact, Renaissance sources did not use the term self-portrait but defined such images of the self by the instrument of their making: *'fatto al specchio* – made from a mirror'³⁴.

Dürer's youthful self-portrait drawn in a mirror of 1484 brilliantly announces this relationship between artist and instrument in the historical development of the self-portrait (Fig. 7). It is Dürer's earliest self-portrait drawing made as a child, to which he ascribed a date forty years later: «Dz hab jch aws eim spigell nach mir selbs kunterfet jm 1484 jar do ich noch ein kint was. Albrecht Dürer»³⁵. It is only at the later moment of his inscription that Dürer fully recognised the drawing's historical import as an essay in specular imitation of the self, for its destiny was not foreseen at the moment of its making as a child; it was then simply a workshop experiment in the mirror-methods of mimesis. The drawing is itself the size of a small Renaissance mirror, material testament to the inferred equivalence between them. Meticulously rendered in silverpoint, it records Dürer's intent gaze as he scrutinises his reflection in order to draw it, noting the slight distortion of the nose and right cheek in what must be the bowl of a convex mirror formed from blown glass. The young artist's hand is held up in what is surely an act of 'sizing'. With his fingers he gauges the dimensions of a detail of his body as seen in the mirror to capture it accurately in his drawing. Thus Filarete's mathematical sign of the compass is here within the practising 'compass' of the artist's hand and eye, which Michelangelo would later acclaim as the *giudizio dell'occhio*³⁶. This judgment of the eye marked a transcendence from, yet still within, those mathematically-derived perspectival definitions of *disegno* of the compass and the grid, now transposed onto the artist's hand as the direct 'instrument' of the mind itself.

A red chalk self-portrait drawing by Pontormo that dates from the same moment as Dürer's later inscription shows a similar pictorial fusion between the mirror and the drawing, between viewing and making (Fig. 8)³⁷. Here Pontormo stands in a three-quarter profile pose. With his lower arm he draws himself on a sheet of paper directly in front of him, placed just outside the image to the right. As the study of a reflection in a flat mirror Pontormo's image is reversed, with the consequence that the drawing hand appears to be left but in fact would have been right. The other hand extends forward towards the surface of the picture plane, seemingly touching it with the tips of his fingers. The lower fingers are loosely curled into the fist, while the index finger and thumb extend forward in the same gesture of sizing as Dürer. His gaze is directed towards the tips of those fingers. Like Dürer's self-portrait drawings, Pontormo is apparently measuring what he sees in a mirror, his fingers spanning a detail through the judgment of hand and eye. Pontormo would seem to practice Michelangelo's *giudizio dell'occhio* through the medium of *disegno*, to argue in drawing that the artist's true compass should lie in the judgment of the eye, rather than depending on the devices and grids that Dürer had elaborated for artisans in his treatise on measurement, the *Messung*, also of 1525.

In an example of a painting that in many respects served the function of drawing, as a visual experiment and proof of demonstration like Brunelleschi's Baptistery panel: Parmigianino's early self-portrait of 1525 (Fig. 9). Like the 1484 Dürer drawing, it is the work

³⁴ WARWICK 2021; BONAFoux 2007; FLETCHER 1992; VECCHI 1990. From an extensive literature on Renaissance self-portraiture see BURCKHARDT 1860; KOERNER 1993; WOODS-MARSDEN 1998; *SELF-PORTRAIT* 2005; CALABRESE 2006.

³⁵ KOERNER 1993, p. 43.

³⁶ SUMMERS 1981; WINNER 1986.

³⁷ Carol Plazzotta in *RENAISSANCE FACES* 2008, p. 256.

of a young adolescent, also dating to the same moment as Dürer's later inscription of his sheet, and the Pontormo sketch. Here Parmigianino rendered his image on a small convex wood panel he had fabricated to the same dimensions as the convex mirror in which he studied his face, whose tondo frame he depicts on the right. According to Vasari:

per investigare le sottigliezze dell'arte, si mise un giorno a ritrarre se stesso, guardandosi in un specchio da Barbieri di que mezzo tondi. Nel che fare, vedendo quelle bizzarie, che fa la ritondita dello specchio nel girare, che siano le travi de' palchi, che scorcono, e le porte, e tutti gli edifizii, che sfuggono stranamente, gli venne voglia di contrafare per suo capriccio ogni cosa. Laonde fatta fare una palla di legno a tornio, e quella divisa per farla mezza tonda, e di grandezza simile allo specchio, in quella si mise con grande arte à contrafare tutto quello, che vedeva nello specchio, e particolarmente se stesso, tanto simile al naturale, che non si potrebbe stimare, ne credere. E perche tutte le cose, che s'appressano allo specchio crescono, e quelle, che si allontanano diminuiscono, vi fece una mano, che disegnava un poco grande, come mostrava lo specchio, tanto bella, che pareva verissima, e perche Francesco era di bellissima aria, & aveva il volto, e l'aspetto grazioso molto, e piu tosto d'angelo, che d'huomo, pareva la sua effigie in quella palla una cosa divina, anzi gli successe cosi felicemente tutta quell'opera, che il vero non istava altrimenti, che il dipinto, essendo in quella il lustro del vetro, ogni segno di riflessione, l'ombre, & i lumi si proprii, e veri, che piu non si sarebbe potuto sperare da humano ingegno³⁸.

The presence of the mirror's edge within the image reinforces the visual equivalence of the circular form between them. The painting meticulously observes the distortions of the mirror's reflection caused by the rise of the blown glass. This is particularly pronounced in the lozenge-shaped window on the upper left, recognisably that of a reflection in a spherical mirror; and in the exaggerated size of the artist's hand in the foreground. Thus, the image conflates the mirror, which constitutes the instrument of the painting's production, with the material fabric of the panel on which it is painted. In this regard, it maps the practice of self-portraiture, *fatto al specchio*, onto Brunelleschi's perspectival experiment with a mirror at the doors of Florence Cathedral.

The tondo form as the sign of art recurs across a range of early modern specular self-portraits, configured variously as both mirrors and circles, from Filarete's bronze relief at Saint Peter's to Rembrandt's late self-portrait now at Kenwood House. One of some 80 self-portraits in painting, drawing, and etching from across Rembrandt's working life, it depicts the aging artist wearing a painter's smock, tabard, and linen cap, with a palette, brushes, and mahlstick in his left hand. Technical research on the picture's surface suggests this was originally sketched in with the brush in his left hand held up to the canvas, according to the direct reflection of a mirror image then transposed, so documenting materially the use of a mirror by which he composed the work. Behind him, his head is loosely positioned between the outlines of two great circles, both of which are elliptically intercepted by the canvas edge. One runs through the figure of the artist from the head through the painting arm; the other seems to encircle the canvas-within-the-canvas as the emblem of its art. The tondo form surely also suggests Vasari's account of the young Giotto, apparently discovered by Cimabue for his precocious draughtsmanship manifest in the performed execution of a perfect circle, the judgment of hand and eye thus commensurate with the mathematics of the compass-sign. For the story of Giotto's perfect circle comprised within it the artistic authority of the compass, as the tool of artists and architects but also mathematicians, following a Euclidian geometry of perspective as the sign – Zuccari's *di-segno* – of the image itself³⁹.

³⁸ See EKSERDJIAN 2006, p. 130, for discussion of Vasari's slightly differing accounts of the painting from the 1550 to the 1568 edition of his *Vite*; see further FERINO-PAGDEN 2002 and RUBIN 2007.

³⁹ The many scholarly interpretations of Rembrandt's Kenwood self-portrait are summarised by CHAPMAN 1992, pp. 97-101. On the O of Giotto see LADIS 2008; and in relation to the Rembrandt's portrait, MOFFITT 1984.

To conclude with the sign of Giotto's O in the time of Zuccari: a preparatory drawing by Annibale Carracci shows a succession of compositional ideas for a self-portrait bound up with its own specular address in circular form (Fig. 10). To the right is a bust of a man in classical garb surmounted by a roundel. The left side is devoted to two sketches for a painting of himself. Above, he depicts himself in a three-quarter pose, his torso also enveloped in a cloak from which only his right – painting – hand protrudes, looking out to what must be his mirror reflection. To the left just above him, the same cloaked figure appears again within a tondo in reduced scale, so repeating the roundel motif on the drawing's right. Together the sheet suggests a doubled reflection of his figure, seen from behind as well as from the front. As other scholars have argued, this is surely a notation of Annibale's own reflection in a circular mirror, so identifying the specular source of his self-portrait's instrumental means⁴⁰. It further suggests the domain of catoptric experiment, as Leonardo among other artists had demonstrated, following Euclid, in the study of multiple mirror reflection⁴¹. It was one to which Zuccari would return, in defining the ontological nature of painting as both present and impalpably absent, like the sheen of a mirror reflection. Summoning his reader to envisage the image of an art gallery reflected within a large mirror, Zuccari asked them to note:

Io dico, che se si pone uno specchio di finissimo cristalo, che sia grande in una sala ornata di pitture eccellenti, & di statue maravigliose, chiara cosa è, che fissando io l'occhio in quello non pure egli è termine del mio vedere, ma anco oggetto rappresentante chiaramente, & distintamente tutte quelle pitture, e statue à gli occhi miei, & pure in quello non sono quelle pitture, e quelle statue secondo la materia, & sostanza loro; ma solo in lui rilucono col mezzo delle lor forme spirituali. Così devono filosofar quelli, che vogliono intendere che cosa sia Disegno in generale, ciò è immaginarsi che si come lo specchio è termine, & oggetto del vedere, & in lui si veggono le cose risplendere. Così il Disegno è termine, & oggetto conosciuto, entro al quale conosce l'intelletto le cose in lui rappresentate⁴².

Annibale's drawing may be said to intimate Zuccari's equivalence of *disegno* with the mirror reflection of an art collection in its sketched sequence of would-be paintings and busts. As such it is a graphic representation of the specular image launched by Brunelleschi's paired mirror and painting at the door of Florence Cathedral, Alberti's view through a window, and the configuration of *disegno* as the instrument of optical perception at the centre of Renaissance art. Thus, its pictorial argument suggests a working definition of drawing as both theory and practice, or of *disegno* as both conceptual sign and material trace. Both the cleavage and the convergence of *disegno* as a critical term is in large part bound to a history of art-historical translation, as drawing and design are differentiated in English while in Italian they are one. It is a linguistic elision that goes to the centre of Zuccari's theorization of *disegno*, as debated with Vasari and Armenini, but also the longer history of the term within the specular geometries of *Quattrocento* perspective as this essay has sought to demonstrate. In Annibale's self-portrait drawing, Filarete's sign of the compass has become the mirror of *disegno*'s reflective art.

Technical research on the picture's surface suggests this was originally sketched in with the brush in his left hand held up to the canvas, according to the direct reflection of a mirror image then transposed, so documenting materially the use of a mirror by which to compose. Cf. *ART IN THE MAKING* 1988.

⁴⁰ SPARTI 2001; WINNER 1989.

⁴¹ Institut de France Library Paris, Leonardo Ms. B, fol. 28, cited in *THE LITERARY WORKS OF LEONARDO DA VINCI* 1977, I, p. 132, no. 65, with a reproduction of Leonardo's small diagram of an octagonal mirror chamber. It is also discussed by ZWIJNENBERG 1999, p. 183, as the manifestation of Leonardo's 'labyrinthine gaze'.

⁴² ZUCCARI 1607, book I, pp. 6-7.



Fig. 1: Filarete (Antonio di Pietro Averlino), *Self-portrait with assistants*, 1445, St. Peter's Rome. Fabbrica di San Pietro in Vaticano. Photo: Wikimedia Commons



Fig. 2: Peter Paul Rubens, in François d'Aguilon, *Opticorum*, Antwerp, 1613, VI, frontispiece. Photo: Wikimedia Commons

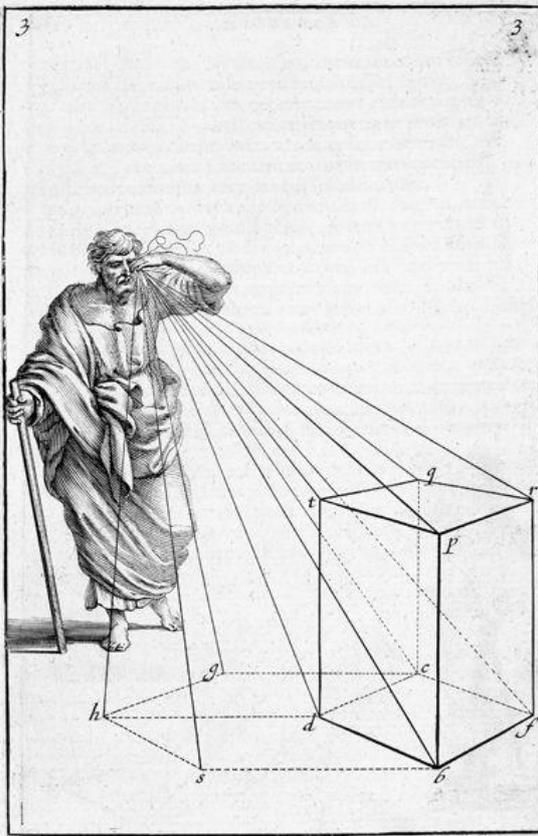


Fig. 3: Abraham Bosse, in Gerard Desargues, *Manière universelle pour pratiquer la perspective*, Paris, 1648. Photo: Bibliothèque Nationale de France, Paris



Fig. 4: Hieronymus Rodler, *Eyn schön nützlich Büchlin und Underweisung der Kunst des Messens*, Simmern, 1531. Photo: Germanisches National Museum Nuremberg



Fig. 5: Leonardo da Vinci, Draughtsman drawing after an astrolabe through a perspectograph, 1480 ca, detail of *Codex Atlanticus*, fol. 5r., Milan: Biblioteca Ambrosiana. Photo: Veneranda Biblioteca Ambrosiana

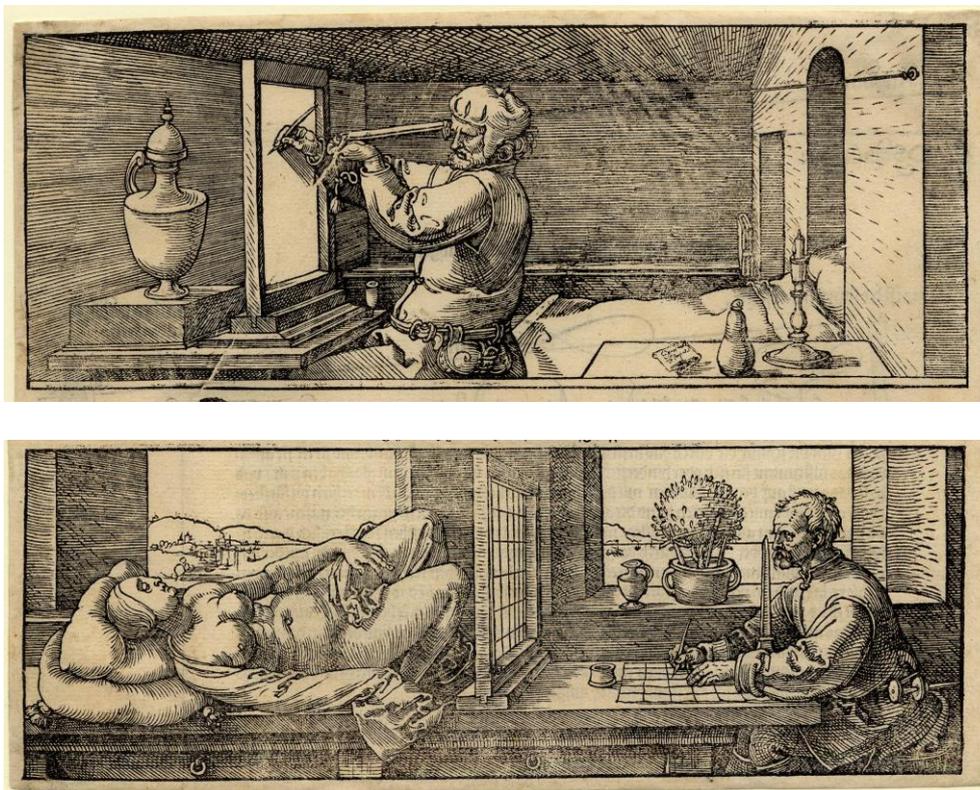


Fig. 6: Albrecht Dürer, *Unterweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit*, Nuremberg, 1525. Photo: The British Museum



Fig. 7: Albrecht Dürer, Self-portrait drawing age 13, 1484, The Albertina Museum Vienna. Photo: Scala Florence



Fig. 8: Jacopo Carucci da Pontormo, Self-portrait, 1525 ca, The British Museum London. Photo: The British Museum



Fig. 9: Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola), Self-portrait, 1525 ca, Kunsthistorisches Museum Vienna. Photo: Scala Florence

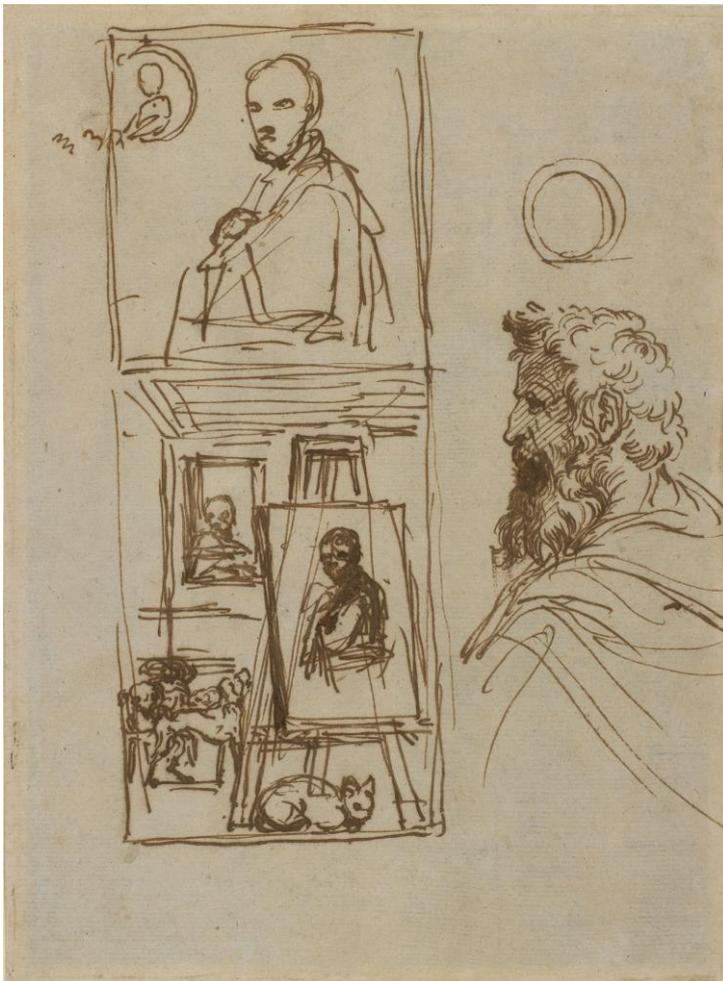


Fig. 10: Annibale Carracci, Study for the self-portrait on an easel, 1603-1604 ca, Windsor Castle Royal Library, Royal Collection Trust. Photo: Wikimedia Commons & Royal Collection Trust © His Majesty King Charles III

BIBLIOGRAPHY

ACIDINI LUCHINAT 1998-1999

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

AGUILON 1613

F. D'AGUILON, *Opticorum libri sex Philosophis juxta ac Mathematicis utiles*, Antwerp 1613.

AIKEN 1995

J.A. AIKEN, *The Perspective Construction of Masaccio's Trinity Fresco and Medieval Astronomical Optics*, «*Artibus et Historiae*», 31, 1995, pp. 171-187.

ALBERTI/GRAYSON 1980

L.B. ALBERTI, *De pictura* (1435), ed. by C. GRAYSON, Rome 1980 (reproduction from L.B. Alberti, *Opere volgari*, III. *Trattati d'arte, Ludi rerum mathematicarum, Grammatica della lingua toscana, Opuscoli amatori, Lettere*, ed. by C. Grayson, Bari 1973).

ALBERTI/SINISGALLI 2011

L.B. ALBERTI, *On Painting. A New Translation and Critical Edition*, ed. and transl. by R. SINISGALLI, Cambridge-New York 2011.

ART IN THE MAKING 1988

Art in the Making: Rembrandt, exhibition catalogue, ed. by D. Bomford, C. Brown, A. Roy, London 1988.

BAMBACH 2019

C. BAMBACH, *Leonardo da Vinci Rediscovered*, I-IV, New Haven-London 2019.

BELTING 2011

H. BELTING, *Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science*, Cambridge (MA) 2011 (original edition *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Monaco 2008).

BERTRAM 2016

G. BERTRAM, *Elevating Optics: The Title Page by Peter Paul Rubens of Franciscus Aguilonius's Opticorum Libri Sex (1613) in its Historical Context*, «*Explorations in Renaissance Culture*», 2, 2016, pp. 212-242.

BONAFOUX 2007

P. BONAFOUX, *Autoritratti o tratto autori, trattoria tuo*, in *Artists' Self-Portraits from the Uffizi*, exhibition catalogue, ed. by G. Giusti, M. Sframeli, Milan 2007, pp. 63-64.

BURCKHARDT 1860

J. BURCKHARDT, *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Basel 1860.

CACHE 2016

B. CACHE, *Toujours l'informe... Géométrie d'Albrecht Dürer*, Lausanne 2016.

CALABRESE 2006

O. CALABRESE, *L'art de l'autoportrait. Histoire et théorie d'un genre pictural*, Paris 2006.

CAMEROTA 2010

F. CAMEROTA, *Linear Perspective in the Age of Galileo: Ludovico Cigoli's Prospettiva pratica*, Florence 2010.

CAMEROTA 2019

F. CAMEROTA, *Masaccio's Elements of Painting: Geometrical Practice in the Trinity Fresco*, in *PERSPECTIVE AS PRACTICE* 2019, pp. 335-360.

CHAPMAN 1992

H.P. CHAPMAN, *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton 1992.

CIGOLI/PROFUMO 1992

CIGOLI (L. Cardi, known as), *Trattato pratico di prospettiva [...] Manoscritto Ms 2660 A del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi* (Ms. 1559), ed. by R. PROFUMO, Roma 1992.

DAMISCH 1994

H. DAMISCH, *The Origin of Perspective*, Cambridge (MA) 1994.

DER MALER FEDERICO ZUCCARI 1999

Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm, proceedings of the international congress of the Bibliotheca Hertziana (Rome-Florence February 23-26, 1993), ed. by M. Winner, D. Heikamp, Munich 1999.

DESARGUES 1994

Desargues en son temps, under the direction of J. Dhombres, J. Sakarovitch, Paris 1994.

DI TEODORO 2003

F.P. DI TEODORO, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X. Con l'aggiunta di due saggi raffaelleschi*, introduction by C. Thoenes, introduction to the first edition by M. Dalai Emiliani, San Giorgio di Piano 2003 (first edition Bologna 1994).

DUPRÉ 2008

S. DUPRÉ, *Aguilón, Vitruvianism and his Opticorum Libri Sex*, in *INNOVATION AND EXPERIENCE* 2008, pp. 53-66.

DÜRER/STRAUSS 1977

A. DÜRER, *The Painter's Manual of Measurement. A Manual of Measurement of Lines, Areas, and Solids by Means of Compass and Ruler [...]*, transl. and with a commentary by W.L. STRAUSS, New York 1977 (original edition *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheit, in Linien ebenen unnd gantzen Corporen*, Nuremberg 1525).

DÜRER/HINZ 2011

A. DÜRER, *Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528)*, with a catalogue of woodcuts, edited, annotated and translated into modern German by B. HINZ, Berlin 2011.

EDGERTON 1975

S.Y. EDGERTON Jr., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York 1975.

EDGERTON 2009

S.Y. EDGERTON, *The Mirror, the Window, and the Telescope. How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*, Ithaca (NY)-London 2009.

EKSERDJIAN 2006

D. EKSERDJIAN, *Parmigianino*, New Haven-London 2006.

ELKINS 1994

J. ELKINS, *The Poetics of Perspective*, Ithaca (NY)-London 1994.

ENENKEL 2019

K.A.E. ENENKEL, *The Invention of the Emblem Book and the Transmission of Knowledge, ca. 1510-1610*, Leiden-Boston 2019.

FARAGO–BELL–VECCE 2018

C. FARAGO, J. BELL, C. VECCE, *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura with a Scholarly Edition of the Editio Princeps (1651) and an Annotated English Translation*, with a foreword by M. Kemp and additional contributions by J. Barone, M. Landrus *et alii*, I-II, Leiden-Boston 2018.

FEDERICO ZUCCARO 2000

Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform, conference proceedings (Rome 1998), ed. by T. Weddigen, Basel 2000.

FERINO-PAGDEN 2002

S. FERINO-PAGDEN, *L'autoritratto del Parmigianino: la consistenza (im)materiale dell'autoritratto di Vienna*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, proceedings of the international conference (Parma June 13-15, 2002), ed. by L. Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo 2002, pp. 67-82.

FILARETE/FINOLI–GRASSI 1972

FILARETE (A. Averlino, known as), *Trattato di architettura* (Ms. 1460 ca), text ed. by A.M. FINOLI, L. GRASSI, introduction and notes by L. Grassi, I-II, Milan 1972.

FLETCHER 1992

J. FLETCHER, *Fatto al specchio: Venetian Renaissance Attitudes to Self-Portraiture*, in *Imaging the Self in Renaissance Italy*, conference proceedings (Boston January 30 - April 3, 2012), ed. by H.T. Goldfarb, Boston 1992, pp. 45-60.

GENTIL BALDRICH 2013

J.M. GENTIL BALDRICH, *La prospettiva: "un buco nella tavoletta" / Perspective: 'a hole in a small piece of wood'*, «Disegnare idee immagini», 46, 2013, pp. 22-29.

GLASS 2012

R. GLASS, *Filarete's Hilaritas: Claiming Authorship and Status on the Doors of St. Peter's*, «The Art Bulletin», 4, 2012, pp. 548-571.

GOLDSTEIN 2012

C. GOLDSTEIN, *Print Culture in Early Modern France. Abraham Bosse and the Purposes of Print*, Cambridge-New York 2012.

GOMBRICH 1960

E.H. GOMBRICH, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London-New York 1960.

GRAVE 2010

J. GRAVE, *Brunelleschi's Perspective Panels: Rupture and Continuity in the History of the Image*, in *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c. 1300-c. 1550*, ed. by A. Lee, P. Péporté, H. Schnitker, Leiden-Boston 2010, pp. 161-180.

GRAYSON 1968

C. GRAYSON, *The Text of Alberti's De Pictura*, «Italian Studies», 1, 1968, pp. 71-93.

HANLEY 2007

S.J. HANLEY, *The Optical Concerns of Jan van Eyck's Painting Practice*, PhD thesis in History of Art, I-II, University of York, 2007.

HUB 2018

B. HUB, *Selbstporträt und Autobiographie. Filaretos Selbstentwurf als »Architekt« der Renaissance*, in *Selbstentwurf. Das Architektenhaus von der Renaissance bis zur Gegenwart*, conference proceedings (Einsiedeln March 3-5, 2016), ed. by D. Boschung, J. Jachmann, Paderborn 2018, pp. 41-94.

HUB 2020

B. HUB, *Filarete. Der Architekt der Renaissance als Demiurg und Pädagoge*, Vienna-Cologne-Weimar 2020.

HUBERT 2003

H.W. HUBERT, *In der Werkstatt Filaretos: Bemerkungen zur Praxis der Architekturzeichnens in der Renaissance*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 2-3, 2003, pp. 311-344.

INNOVATION AND EXPERIENCE 2008

Innovation and Experience in the Early Baroque in the Southern Netherlands. The Case of the Jesuit Church in Antwerp, international colloquium proceedings (Antwerp December 13, 2005), ed. by P. Lombaerde, Turnhout 2008.

KEMP 1978

M. KEMP, *Science, Non-Science and Nonsense. The Interpretation of Brunelleschi's Perspective*, «Art History», 2, 1978, pp. 134-161.

KEMP 1981

M. KEMP, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Cambridge (MA) 1981.

KEMP 1990

M. KEMP, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven-London 1990.

KEMP 2004

M. KEMP, *Leonardo*, New York 2004.

KOERNER 1993

J.L. KOERNER, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1993.

L'ICONOLOGIA DI CESARE RIPA 2013

L'Iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento, proceedings of the international conference (Certosa di Pontignano May 3-4, 2012), ed. by M. Gabriele, C. Galassi, R. Guerrini, Florence 2013.

LADIS 2008

A. LADIS, *Giotto's O. Narrative, Figuration, and Pictorial Ingenuity in the Arena Chapel*, University Park (PA) 2008.

LEONARDI 2019

R. LEONARDI, *Jan van Eyck and His 'Stereoscopic' Approach to Painting*, in *Van Eyck Studies*, proceedings of the XVIIIth symposium for the study of underdrawing and technology in painting (Brussels September 19-21, 2012), ed. by C. Currie, B. Franssen *et alii*, Paris-Leuven-Bristol 2019, pp. 327-349.

LEONARDO DA VINCI 2006

Leonardo da Vinci. Experience, Experiment and Design, exhibition catalogue, ed. by M. Kemp, London 2006.

LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI-VECCE 1995

LEONARDO DA VINCI, *Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, ed. by C. PEDRETTI, critical transcript by C. VECCE, I-II, Florence 1995.

LEONARDO DA VINCI'S CODEX LEICESTER 2019

Leonardo da Vinci's Codex Leicester. A New Edition, ed. by D. Laurenza, M. Kemp, I-IV, Oxford 2019.

LEONARDO ON PAINTING 1989

Leonardo on Painting. An Anthology of Writings by Leonardo da Vinci with a Selection of Documents Relating to His Career as an Artist, ed. by M. Kemp, selected and transl. by M. Kemp, M. Walker, New Haven-London 1989.

LES RÈGLES ET LES MANIÈRES 2016

Les règles et les manières. Abraham Bosse et les arts du dessin, under the direction of D. Dauvois, Paris 2016.

MANETTI/TOESCA 1927

A. MANETTI, *Vita di Filippo di ser Brunellesco* (Ms. 1480 ca), [introduzione di E. TOESCA], Florence 1927.

MELCHIOR-BONNET 2001

S. MELCHIOR-BONNET, *The Mirror: A History*, with a preface by J. Delumeau, New York 2001 (original edition *Histoire du miroir*, préface de J. Delumeau, Paris 1994).

MEY 2012

M. DE MEY, *Within and beyond a Computer Reconstruction of Masaccio's Trinity*, in *Ut pictura poësis. Per una storia delle arti visive / For a History of the Visual Arts*, proceedings of the first international congress (Rome-Venosa September 20-23, 2010), ed. by R. Sinisgalli, Poggio a Caiano 2012, pp. 83-110.

MOFFITT 1984

J.F. MOFFITT, «Più tondo che l'O di Giotto». *Giotto, Vasari, and Rembrandt's Kenwood House Self-Portrait*, «Paragone. Arte», 407, 1984, pp. 63-70.

MOFFITT 2002

J.F. MOFFITT, *Capable of Infinite Extension: From the Arabic Interlace to Alberti's velo via Occam's Razor*, «Source», 4, 2002, pp. 25-35.

MÜLLER 2019

G.M. MÜLLER, *Architekturtheorie im Dialog. Antonio Filarete: Libro architetonico, 1464*, in *Das Buch als Entwurf. Textgattungen in der Geschichte der Architekturtheorie. Ein Handbuch*, ed. by D. Erben, Paderborn 2019, pp. 58-91.

NOVA 2011

A. NOVA, *The Book of the Wind. The Representation of the Invisible*, Montreal 2011 (original edition *Il libro del vento. Rappresentare l'invisibile*, Genoa 2007).

PANOFSKY 1915

E. PANOFSKY, *Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlin 1915.

PANOFSKY 1943

E. PANOFSKY, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, I-II, Princeton 1943.

PANOFSKY 1968

E. PANOFSKY, *Idea. A Concept in Art Theory*, Columbia-New York 1968 (original edition «*Idea*». *Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin 1924).

PANOFSKY 1991

E. PANOFSKY, *Perspective as Symbolic Form*, translated by C.S. Wood, New York 1991 (original edition *Die Perspektive als 'symbolische Form'*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg, IV. Vorträge 1924-1925*, ed. by F. Saxl, Leipzig-Berlin 1927, pp. 258-330).

PARDO 1997

M. PARDO, *Veiling the Venus of Urbino*, in *Titian's Venus of Urbino*, ed. by R. Goffen, Cambridge-New York 1997, pp. 108-128.

PERSPECTIVE AS PRACTICE 2019

Perspective as Practice. Renaissance Cultures of Optics, workshop proceedings (Paris September, 2013), ed. by S. Dupré, Turnhout 2019.

RENAISSANCE FACES 2008

Renaissance Faces: Van Eyck to Titian, exhibition catalogue, ed. by L. Campbell, M. Falomir *et alii*, London 2008.

RE-READING LEONARDO 2009

Re-Reading Leonardo. The Treatise on Painting across Europe, 1550-1900, edited and introduced by C. Farago, Farnham 2009.

RIPA 1618

C. RIPA, *Nova iconologia* [...], Padua 1618 (first edition *Iconologia* [...], Rome 1593).

RUBIN 2007

P.L. RUBIN, *Portraits by the Artist as a Young Man. Parmigianino ca. 1524*, The Gerson Lectures Foundation, Groningen 2007.

SCHRÖDER 1980

E. SCHRÖDER, *Dürer. Kunst und Geometrie. Dürers künstlerisches Schaffen aus der Sicht seiner «Underweysung»*, Basel 1980.

SELF-PORTRAIT 2005

Self-Portrait. Renaissance to Contemporary, exhibition catalogue, ed. by A. Bond, J. Woodall, London 2005.

SHUGER 1999

D. SHUGER, *The “I” of the Beholder: Renaissance Mirrors and the Reflexive Mind*, in *Renaissance Culture and the Everyday*, ed. by P. Fumerton, S. Hunt, Philadelphia 1999, pp. 21-41.

SINISGALLI 2012

R. SINISGALLI, *Perspective in the Visual Culture of Classical Antiquity*, Cambridge 2012.

SPARTI 2001

D.L. SPARTI, *Giovan Pietro Bellori and Annibale Carracci’s Self-Portraits. From the Vite to the Artist’s Funerary Monument*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1-2, 2001, pp. 60-101.

SUMMERS 1981

D. SUMMERS, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981.

TADDEO AND FEDERICO ZUCCARO 2007

Taddeo and Federico Zuccaro: Artist-Brothers in Renaissance Rome, exhibition catalogue, ed. by J. Brooks, Los Angeles 2007.

THE BOOK OF THE MIRROR 2007

The Book of the Mirror. An Interdisciplinary Collection Exploring the Cultural Story of the Mirror, ed. by M. Anderson, Newcastle 2007.

THE LITERARY WORKS OF LEONARDO DA VINCI 1977

The Literary Works of Leonardo da Vinci, compiled and edited from the original manuscripts by J.P. Richter, commentary by C. Pedretti, I-II, Oxford 1977.

THE MIRROR IN MEDIEVAL AND EARLY MODERN CULTURE 2016

The Mirror in Medieval and Early Modern Culture. Specular Reflections, conference proceedings (Vancouver March 16-18, 2012), ed. by N.M. Frelick, Turnhout 2016.

THE NOTEBOOKS OF LEONARDO DA VINCI 1938

The Notebooks of Leonardo da Vinci, arranged, rendered into English and introduced by E. MacCurdy, I-II, London 1938.

THE TREATISE ON PERSPECTIVE 2003

The Treatise on Perspective: Published and Unpublished, symposium proceedings (Washington November 7-8, 1997), ed. by L. Massey, monographic issue of «Studies in the History of Art», 59, 2003.

THOMAS 2013

B. THOMAS, *Disegno*, in *Renaissance Keywords*, conference proceedings (Birmingham September 19, 2008), ed. by I. MacCarthy, Leeds 2013, pp. 30-44.

VAN EYCK 2020

Van Eyck. *An Optical Revolution*, exhibition catalogue, ed. by M. Martens, T.-H. Borchert *et alii*, Ghent 2020.

VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, text ed. by R. BETTARINI, secular commentary by P. BAROCCHI, I-VI, Florence 1966-1987.

VECCHI 1990

P. DE VECCHI, *La mimesi allo specchio*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, exhibition catalogue, ed. by B. Passamani, Milan 1990, pp. 59-64.

WARWICK 2016

G. WARWICK, *Looking in the Mirror of Renaissance Art*, in *Art and Technology in Early Modern Europe*, ed. by G. Warwick, R. Taws, special issue of «Art History», 2, 2016, pp. 254-281.

WARWICK 2021

G. WARWICK, "Ritratto allo specchio": *l'idea dell'autoritratto nella prima età moderna*, «Fontes», n.s., 2, 2021, pp. 19-44.

WINNER 1986

M. WINNER, *L'autoritratto di Raffaello e la misura per il nostro occhio: appunti sulla costruzione prospettica della Scuola d'Atene (1510-11)*, in *Tecnica e stile: esempi di pittura murale del Rinascimento italiano*, conference proceedings (Florence 1983), ed. by E. Borsook, F. Superbi Gioffredi, I-II, Cinisello Balsamo 1986, I, pp. 83-94.

WINNER 1989

M. WINNER, *Annibale Carracci's Self-Portraits and the Paragone Debate*, in *World Art. Themes of Unity in Diversity*, acts of the XXVIth International Congress of the History of Art (Washington D.C. 1986), ed. by I. Lavin, I-III, University Park (PA) 1989, II, pp. 509-515.

WOOD 1991

C. WOOD, *Introduction*, in PANOFSKY 1991, pp. 7-24.

WOODS-MARSDEN 1998

J. WOODS-MARSDEN, *Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven-London 1998.

ZIGGELAAR 2008

A. ZIGGELAAR, *Peter Paul Rubens and François de Aguilón*, in *INNOVATION AND EXPERIENCE* 2008, pp. 31-39.

ZUCCARI 1607

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

ZWIJNENBERG 1999

R. ZWIJNENBERG, *The Writings and Drawings of Leonardo Da Vinci. Order and Chaos in Early Modern Thought*, Cambridge 1999.

ABSTRACT

Centred on the role of draughtsman's technologies in the theoretical conceptualisation of *disegno*, this article interrogates the methods of mimesis by Renaissance art theorists from Filarete and Brunelleschi to Zuccaro and Annibale Carracci. Beginning with fifteenth-century definitions of pictorial *disegno* in terms of geometrical perspective, it reframes our understanding of the historical development of Renaissance *imitatio* through the technologies of its instrumentation. It argues that the geometer's tools of compass, setsquare, and mirror, were the means by which technical draughtsmen effected accurate perspectival rendering of the spatial dimensions of land and building surveyance into architectural blueprints and topographical drawing. It thus demonstrates the critical place of the mirror as a key instrument of translation between three and two dimensions that informed Renaissance drawing as *disegno*. It analyses the larger significance of Renaissance *disegno*'s specular conceit in drawing and painting, theory and practice, which extended from the geometry of perspective to the rise of self-portraiture. Through a wide range of sources including treatises, notebooks, prints, paintings and drawings, it charts the development of artistic theories of *disegno* from Alberti to Leonardo, conceptualised as a mirror reflection of the visible field. It thus rewrites our long-held understanding of *disegno* as an Albertian 'window' by demonstrating its conceptual and practice-based foundation in the 'mirror' view of a specular mimesis that would constitute art's fundamental paradigm until early twentieth-century Abstract art.

Incentrato sul ruolo delle tecniche disegnative nella concettualizzazione teorica del *disegno*, questo articolo indaga i metodi di *mimesis* elaborati dai teorici dell'arte rinascimentali, da Filarete e Brunelleschi fino a Zuccaro e Annibale Carracci. A partire dalle definizioni quattrocentesche di *disegno* pittorico in termini di prospettiva geometrica, esso reimposta la nostra comprensione dello sviluppo storico della *imitatio* rinascimentale considerando le tecniche della sua strumentazione. L'articolo sostiene che gli strumenti del geometra, come il compasso, la squadra e lo specchio, erano i mezzi con i quali i disegnatori tecnici realizzavano un'accurata resa prospettica delle dimensioni spaziali di rilievi di territori ed edifici in progetti architettonici e disegno topografico. Esso dimostra pertanto il ruolo chiave dello specchio come strumento di trasposizione dalle tre alle due dimensioni, che caratterizzò il disegno rinascimentale in quanto *disegno*. Esso analizza il più ampio significato del concetto speculare del *disegno* rinascimentale in dipinti e disegni, nella teoria e nella pratica, concetto che si estende dalla prospettiva geometrica alla nascita dell'autoritratto. Attraverso una vasta serie di fonti, che includono trattati, taccuini, incisioni, dipinti e disegni, l'articolo traccia lo sviluppo delle teorie artistiche del *disegno* da Alberti a Leonardo, concepito come riflesso speculare del campo visibile. Riscrive così la nostra tradizionale concezione del disegno, inteso come 'finestra' albertiana, dimostrando che il suo fondamento, sia concettuale sia pratico, rispecchia la mimesi speculare che costituirà il paradigma fondamentale dell'arte fino all'Astrattismo del primo Novecento.

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 sofisticati 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 *bizzarri capricci*, e con quegli *ornamenti di stucchi sottili, tramezzati da varii campi di colori*, con quelle storioline 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 [...]» (I, 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* tenevole 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 veridicamente, verde; et il simile si dice degli altri colori. Ma è bene da avvertire che *i detti colori* vogliono esser fatti in polvere e stacciati 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: accaccia questa mistura e insieme fondata, 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 protesato 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.

**«A L'ARTE VERA E PERFETTA FUMOLTO VICINO»:
PIETRO PERUGINO IN VASARI, ARMENINI E ZUCCARI**

Ma tornando a esso Raffaello, gli fu col tempo di grandissimo disaiuto e fatica quella maniera che egli prese di Pietro, quando era giovanetto, la quale prese agevolmente per essere minuta, secca e di poco disegno; perciò che, non potendosela dimenticare, fu cagione che con molta difficoltà imparò la bellezza degl'ignudi et il modo degli scorti difficili dal cartone che fece Michelagnolo Buonarroti per la sala del Consiglio di Fiorenza: et un altro che si fusse perso d'animo, parendogli avere insino allora gettato via il tempo, non arebbe mai fatto, ancorché di bellissimo ingegno, quello che fece Raffaello; il quale smorbatosi e levatosi da dosso quella maniera di Pietro per apprendere quella di Michelagnolo, piena di difficoltà in tutte le parti, diventò quasi di maestro nuovo discepolo¹.

E «quando Raffaello si diede a voler mutare e migliorare la maniera, non aveva mai dato opera agl'ignudi con quello studio che si ricerca, ma solamente gli aveva ritratti di naturale, nella maniera che aveva veduto fare a Pietro suo maestro, aiutandogli con quella grazia che aveva dalla natura»². Anche Raffaello, secondo Giorgio Vasari, all'inizio dovette subire le limitazioni della maniera «minuta» appresa da Perugino ed è solo grazie a Michelangelo, il quale mostrò «la via della gran maniera e degli ignudi, e quanto e' sappi nelle difficoltà del disegno»³, che riesce a 'smorbarsi', a levarsi di dosso la maniera appresa da Vannucci.

È stato sostenuto da più parti, e recentemente anche da Antonio Paolucci, che, per la «sistematica efficacissima demolizione della personalità del pittore», «la Vita di Perugino è un capolavoro di obliqua malevolenza»⁴. Se questa affermazione è sicuramente condivisibile, credo che vada evidenziato come questo abile processo denigratorio, funzionale del resto, come ha scritto Floriana Conte, al «relativismo storico-geografico» e alla «spregiudicata 'miopia' tosco-romanocentrica declinati da Vasari tra T e G»⁵, si vada precisando, anche per Perugino, proprio nel passaggio dalla Torrentiniana (d'ora in avanti T) alla Giuntina (d'ora in avanti G), quando l'artista, di cui Vasari ha sforbiciato nella nuova edizione epitaffi e commenti positivi a tutto vantaggio di una più massiccia documentazione che tende all'eshaustività, viene definitivamente relegato nella periferia artistica e topografica della Rinascenza italiana insieme agli altri maestri imperfetti della seconda età⁶. Così se il passaggio dalla seconda alla terza epoca in T è segnato dalla «pittura d'una maniera vaga et onorata di colori» di Perugino⁷, in G lascia il posto al disegno «delli ignudi particolarmente» e

¹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV, p. 205 (G) Il passaggio di Raffaello da Perugino a Michelangelo, definito da Vasari come «smorbarsi», è citato anche in GINZBURG 2013b, p. 45.

² VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV, p. 205 (G).

³ Ivi, VI, p. 69 (G).

⁴ PAOLUCCI 2004, p. 25. Sull'argomento si vedano anche CONAWAY BONDANELLA-BONDANELLA 1997; LADIS 1998; SCIOLLA 2004, in particolare pp. 30-31; HILLER VON GAERTRINGEN 2011; VASARI/HILLER VON GAERTRINGEN 2011.

⁵ CONTE 2010, p. 18.

⁶ Cfr. *Proemio della terza parte*, in VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV, pp. 7-8 (T, G): «e furono cagione di levar via una certa maniera secca e cruda e tagliente, che per lo soverchio studio avevano lasciata in questa arte Pietro della Francesca, Lazaro Vasari, Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Pesello, Ercole Ferrarese, Giovan Bellini, Cosimo Rosselli, l'Abate di San Clemente, Domenico del Ghirlandaio, Sandro Botticello, Andrea Mantegna, Filippo e Luca Signorello; i quali, per sforzarsi, cercavano fare l'impossibile dell'arte con le fatiche, e massime negli scorti e nelle vedute spiacevoli, che, sì come erano a loro dure a condurle, così erano aspre a vederle; et ancora che la maggior parte fussino ben disegnate e senza errori, vi mancava pure uno spirito di prontezza, che non ci si vide mai, et una dolcezza ne' colori unita, che la cominciò ad usare nelle cose sue il Francia Bolognese e Pietro Perugino; et i popoli nel vederla corsero come matti a questa bellezza nuova e più viva, parendo loro assolutamente che e' non si potesse già mai far meglio».

⁷ Ivi, III, p. 614.

alla «grazia della invenzione e disposizione delle istorie» del cortonese Luca Signorelli⁸, il cui linguaggio è sicuramente più funzionale, attraverso lo sviluppo delle tappe successive, ad anticipare l'ascesa di Michelangelo, l'eroe che incarna l'epoca della perfezione dell'arte, coincidente, cronologicamente, con il governo di Cosimo I e con il nuovo ruolo assunto a Firenze da Vasari, ormai regista indiscusso dei grandi cantieri di Palazzo Vecchio e degli Uffizi («aperse alla maggior parte delli artefici – scrive Vasari, a proposito di Signorelli – la via all'ultima perfezione dell'arte»⁹).

Ma il cambio della prospettiva interpretativa implica per Perugino anche un ridimensionamento del ruolo riconosciutogli, e questo avviene, nel passaggio da T a G, nonostante Vasari non adotti un criterio di giudizio assoluto ma relativo, che gli consente di analizzare maestri, opere ed epoche tenendo conto del contesto e gli «permette di seguire la curva della storia lungo le sue diverse tappe, e di dare a ciascun artista meritevole di esservi incluso il posto che gli spetta in questo sviluppo»¹⁰. Questo si verifica nonostante che, all'altezza della redazione della G, Vasari conosca molto meglio anche le opere umbre dell'artista, a seguito anche dei nuovi viaggi che ha effettuato nella regione fra 1563 e 1566. Della *Vita* di Perugino nelle due edizioni vasariane, che ho commentato più ampiamente in un convegno organizzato dall'Accademia Petrarca di Arezzo¹¹, mi preme sottolineare in questa sede solo alcuni aspetti: 1) il contributo anche tecnico dato dall'artista allo sviluppo della maniera moderna; 2) la formazione in ambito fiorentino presso la bottega del Verrocchio; 3) l'itinerario artistico di Perugino; 4) il commento sulle opere della prima fase dell'attività dell'artista sia ad affresco sia su tavola, secondo i parametri della «infinita diligenza»¹² nel dipingere figure e paesi e della straordinaria capacità di fare «ritratti di naturale», di adoperare accorgimenti prospettici avanzati e colori molto vivaci; 5) di contro, l'involuzione dell'artista e l'iterazione da parte del pittore di formule stereotipe e di maniera che si registra nella produzione tarda; 6) il superamento del vecchio Perugino oscurato dagli astri nascenti di Leonardo, Raffaello e Michelangelo; 7) il ritratto umano dell'artista, interpretato secondo i concetti di fortuna e virtù; 8) la continuità e la persistenza della sua maniera attraverso la sua scuola.

Il primato, anche ideologico, della nuova età cosimiana si sostanzia nel presentare Firenze – ignoto il «dipintore» non molto valente¹³, primo maestro di Perugino, che però ebbe

⁸ Ivi, III, p. 640 (G).

⁹ *Ibidem*. In generale, per la *Vita* di Signorelli, ivi, pp. 633-640. Sul confronto fra le due edizioni di Vasari, per quanto riguarda Signorelli, si veda GALASSI 2012, con bibliografia sull'argomento.

¹⁰ GINZBURG 2013a, p. 62: l'autrice ha analizzato l'origine di questo giudizio nella tradizione scolastica e l'utilizzo del criterio da parte di Vincenzo Borghini. Su questo criterio di giudizio si veda il *Proemio della seconda parte*. «Né voglio che alcuno creda che io sia sì grosso né di sì poco giudizio che io non conosca che le cose di Giotto e di Andrea Pisano e Nino e degli altri tutti – che per la similitudine delle maniere ho messi insieme nella Prima Parte –, se elle si compareranno a quelle di coloro che dopo loro hanno operato, non meriteranno lode straordinaria né anche mediocre: né è che io non abbia ciò veduto quando io gli ho laudati. Ma chi considererà la qualità di que' tempi, la carestia de' gli artefici, la difficoltà de' buoni aiuti, le terre non belle come ho detto io, ma miracolose, et arà piacere infinito di vedere i primi principii e quelle scintille di buono che nelle pitture e sculture cominciavano a risuscitare» (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, pp. 13-14, T, G con lievi varianti). Sempre in GINZBURG 2013a viene citato anche il brano pubblicato da Vasari nella conclusione in G: «A coloro ai quali paresse che io avessi alcuni, o vecchi o moderni, troppo lodato, e che, facendo comparazione da essi vecchi a quelli di questa età, se ne ridessero, non so che altro mi rispondere, se non che intendo avere sempre lodato non semplicemente, ma, come s'usa dire, secondo che, et avuto rispetto ai luoghi, tempi et altre somiglianti circostanze. E nel vero, comeché Giotto fusse, poniam caso, ne' suoi tempi lodatissimo, non so quello che di lui e d'altri antichi si fusse detto, s'e' fussi stato al tempo del Buonarruoto: oltre che gl'uomini di questo secolo, il quale è nel colmo della perfezione, non sarebbero nel grado che sono, se quelli non fussero prima stati tali e quel che furono innanzi a noi» (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, VI, p. 410).

¹¹ GALASSI 2010-2011(2012).

¹² VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 602 (G).

¹³ Ivi, III, p. 596 (T, G).

il merito di indirizzare precocemente Vannucci verso il centro toscano – come città culla delle arti che «rende gli ingegni liberi per natura» ma che genera, allo stesso tempo, «una cupidità di gloria et onore grandissima»¹⁴, dove l'apprendistato nelle botteghe, la spietata concorrenza fra gli artisti, il vivace dibattito critico e il fiorentino mercato delle commissioni favoriscono la formazione e il successo degli artisti, in contrasto con la decadenza di Roma, e dove giunge anche un giovanissimo Pietro Vannucci, sfuggito alle «estreme calamità» di Perugia¹⁵.

Il racconto delle origini di Pietro, dopo il prologo moralizzante, che si conserva dalla prima alla seconda edizione e che lo dipinge come povero, di modestissime origini (Vasari giunge addirittura a sostenere che, giunto a Firenze, «stette molti mesi, non avendo altro letto, poveramente a dormire in una cassa»¹⁶), è un *topos* letterario¹⁷, smentito dalle notizie documentarie (che dicono, invece, che il padre Cristoforo era un uomo facoltoso, proprietario di terre e case a Città della Pieve), abilmente costruito per motivare la tensione verso la gloria e verso il successo che anima fin dalla fanciullezza l'artista-straccione, presentato come «incarnazione esemplare dell'azione e dei contrapposti risvolti della fortuna nella storia»¹⁸. L'unica variante fra le due versioni riguarda invece la specifica sulla provenienza: nel 1568 Vasari precisa infatti che Perugino era nato a Perugia non genericamente «ad una povera persona» come in T, ma «ad una povera persona da Castello della Pieve detta Cristofano»¹⁹, notizia che presuppone che lo storiografo aretino abbia avuto occasione di conoscere, *de visu*, le opere di Perugino, firmate *Petrus de Chastro Plebis*, e che mantenga, quindi, artatamente, il luogo della nascita a Perugia, perché gli servirà poi per rimarcare il provincialismo dell'artista e il concetto che tutto ciò che di positivo lo riguarda non può che rimandare a Firenze.

Riguardo invece alle «estreme calamità» di Perugia, non corrispondono alla reale situazione artistica e culturale della città, che lo storiografo aretino volutamente presenta nel quadro di una «regione artisticamente retrograda, spiritualmente e culturalmente depressa»²⁰.

Vasari, infatti, conoscendo bene Perugia e il territorio umbro – dove si era più volte recato in vista della redazione delle due edizioni delle *Vite*, come traspare, per esempio, da alcuni passi della biografia di Cimabue, nella quale accenna a un secondo soggiorno nella città di Francesco, che il carteggio vasariano conferma aver avuto luogo tra il 6 e il 12 maggio del 1563, quando si diresse ad Ancona²¹ –, sapeva bene che la città era invece un vivace centro 'minore' del Rinascimento italiano.

Ma il viaggio più documentato in Umbria è quello che data tra il 4 e il 14 aprile del 1566, quando Vasari, dopo aver consegnato ai monaci cassinesi di San Pietro i tre quadri oggi nella Cappella del Sacramento ma allora nel refettorio del monastero²², prosegue verso Assisi, Foligno, Spoleto, sulla traccia dei primitivi toscani artefici della rinascita fiorentina, seguendo ad Assisi le orme di Cimabue e di Giotto, per approdare a Spoleto dove, come avrebbe scritto a Vincenzo Borghini, una volta giunto a Roma, il 14 aprile, avrebbe rivisto, quindi almeno per la seconda volta, «la cappella di Frà Filippo nel Duomo, cosa molto bella»²³.

E se a Perugia era andato in cerca di altri episodi di arte toscana, scrutando le opere di Nicola e Giovanni Pisano, le cui biografie mancano nella prima edizione, o, come ha scritto

¹⁴ Ivi, p. 597 (G).

¹⁵ Ivi, p. 595 (T, G).

¹⁶ *Ibidem* (T, G). Per le critiche al biografismo spicciolo si veda la lettera di Borghini a Vasari del 14 agosto 1564, citata in CECCHI 2010, in particolare p. 9.

¹⁷ Sull'argomento si veda GALASSI 2020-2021(2021).

¹⁸ SCIOLLA 2004, p. 30. In LADIS 1998 i momenti della biografia di Pietro sono scanditi attraverso i concetti opposti di povertà e ricchezza, necessità e virtù, industria e genio, umiliazione e onore.

¹⁹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 596.

²⁰ SCARPELLINI 1977, in particolare p. 630. Sulla vivace situazione artistica perugina si veda MANCINI 1991.

²¹ *DER LITERARISCHE NACHLASS GIORGIO VASARIS 1923-1940*, I, pp. 758-760.

²² VASARI/DEL VITA 1929, p. 93.

²³ *DER LITERARISCHE NACHLASS GIORGIO VASARIS 1923-1940*, II, pp. 228-230.

Pietro Scarpellini²⁴, andando alla caccia di Buonamico Buffalmacco, Lazzaro Vasari, Mino da Fiesole e Piero della Francesca, sempre animato dall'intento di ricostruire la linea progressiva della scuola maestra, doveva nondimeno aver guardato anche alle opere dei pittori umbri, Perugino in testa.

Questi, del resto, sono gli anni in cui Vasari è impegnato nella stesura della G, che, come è ben noto, copre il periodo dall'estate del 1563 al gennaio del 1568.

Non è un caso, quindi, che la T manchi completamente del catalogo delle opere perugine di Vannucci che invece vengono puntualmente registrate nella seconda edizione, comprendendo i massimi capolavori dell'artista, dalla *Pala dei Decemviri*, alla tavola con lo *Sposalizio della Vergine* in Duomo, agli affreschi del Collegio del Cambio, ai dipinti per Monteripido, San Francesco al Prato e per la chiesa di Santa Maria dei Servi, ai politici di Sant'Agostino e San Pietro, quest'ultimo attentamente visionato da Vasari al momento della consegna dei dipinti realizzati, con la supervisione dello stesso Borghini, per il complesso monastico perugino²⁵.

Quanto alle notizie, alle informazioni che assume riguardo agli artisti umbri, Vasari deve molto a una nuova metodologia d'indagine che mette insieme, *ante litteram*, analisi stilistico-iconografica e tecnica, esercitando quella che appare, a tutti gli effetti, come una moderna *connoisseurship*²⁶ (ma anche quella che Wolfgang Kallab chiama «storia orale»²⁷), grazie a una rete di informatori che possiamo provare a individuare negli accademici del Disegno Vincenzo e Egnazio Danti²⁸ ma anche nel pittore assiate Dono Doni, autore di un libro, relativo alle pitture della basilica superiore di San Francesco ad Assisi, di cui ampi stralci si rintracciano in scritti posteriori o da esso dipendenti²⁹, e in Ludovico da Pietralunga, in cui i profili di Niccolò di Liberatore e dello Spagna sono in parte difforni da Vasari³⁰, derivando, probabilmente, da una tradizione autoctona che fa riferimento a Doni, artista, prima allievo dello Spagna e poi passato tra le fila dei michelangioleschi. È ben noto, inoltre, che Vasari si avvantaggiò, per la costruzione della biografia di Vannucci, anche delle testimonianze di scrittori precedenti come Francesco Albertini, il *Libro di Antonio Billi*, l'Anonimo Magliabechiano e Paolo Giovio³¹.

La caparbia di Vannucci di «farsi eccellente» in Firenze fu premiata e Vasari riconosce «che al suo tempo le cose della maniera sua furono tenute in pregio grandissimo»³². È a questo

²⁴ SCARPELLINI 1977, p. 629.

²⁵ DER LITERARISCHE NACHLASS GIORGIO VASARIS 1923-1940, II, p. 226, lettera del 4 aprile da Perugia a Vincenzo Borghini: «do abate et tutto il convento» «inpazzar d'allegrezza, massime il padre abate» che «gli paiono oneste, et lodassi di voi e di me infinitamente; et gli pare, che questo passi il refettorio d'Arezzo. Le sono in refettorio, e lo provato in quello ornamento, et fan divinamente». Sulla consegna dei dipinti si vedano anche VASARI/DEL VITA 1929, pp. 93-94, 98, 108, e MANCINI 1987, p. 123, nota 49. I tre dipinti raffigurano *Eliseo addolcisce i cibi infettati*, *Le nozze di Cana*, *Il miracolo della mensa di S. Benedetto*.

²⁶ Edouard Pommiere riporta un brano di Vasari, utile a descriverne il metodo di studio: prima di occuparsi dei pittori ferraresi e lombardi, lo storiografo vuole vedere le opere «e con l'occhio farne giudizio» (POMMIER 2007, p. 365).

²⁷ KALLAB 1908. Sulla metodologia di Vasari si veda NOVA 2010 e in generale i saggi contenuti nel medesimo volume *LE VITE DEL VASARI / DIE VITE VASARIS* 2010.

²⁸ Dei due artisti, si veda il profilo tracciato in VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, VI, 1987, pp. 249-252 (G).

²⁹ Sul testo, già nel Sacro Convento e oggi scomparso, si veda SCARPELLINI 1977, pp. 640-642, e per la trascrizione di alcuni brani FRATINI 1882, pp. 79-80 (in realtà l'autore è Antonio Cristofani). Sempre a Fratini (ivi, p. 79) si deve l'ipotesi che il libro di Dono Doni fosse stato scritto per rendere un servizio a Vasari stesso, in vista della seconda edizione delle *Vite*. Lo storiografo aretino parla di Doni a proposito di alcuni giovani che «faranno conoscersi più con le opere che con gli scritti» (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, VI, p. 223 (G); fra questi, appunto Dono Doni, di cui menziona le opere a Perugia, Foligno, Assisi, Santa Maria degli Angeli, aggiungendo «do fanno tenere cortese e liberale la gentilezza e cortesia sua» (*ibidem*) interpretato da Pietro Scarpellini come riferimento all'ospitalità offertagli ad Assisi e alle informazioni da lui ricevute. Cfr. SCARPELLINI 1977, p. 641.

³⁰ Su Ludovico da Pietralunga, si vedano SCARPELLINI 1977, pp. 642-665, in particolare pp. 654-665, e LUDOVICO DA PIETRALUNGA/SCARPELLINI 1982.

³¹ Per le fonti consultate da Vasari in relazione alle biografie degli artisti dell'Italia settentrionale si veda FURLAN 2007; per la *Vita* di Giorgione, CONTE 2007.

³² VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 598 (I, G).

punto del racconto biografico che Vasari colloca l'apprendistato presso la prestigiosa bottega di Andrea del Verrocchio («studiò sotto la disciplina di Andrea del Verrocchio»)³³, l'unico tassello certo nella ricostruzione dell'intricata vicenda formativa dell'artista, a cui lo storiografo fa cenno anche nella *Vita* dello stesso Verrocchio, menzionando il suo discepolato insieme a quello di Leonardo³⁴. Vasari è l'unica fonte che menzioni l'apprendistato fiorentino, confermato peraltro dai documenti che ci dicono che Perugino, almeno dal 1472, anno in cui il suo nome compare tra gli iscritti della compagnia di San Luca, si è stabilito a Firenze³⁵, vera fucina di talenti, dove «più che altrove venivano gli uomini perfetti in tutte l'arti e specialmente nella pittura»³⁶, scrive Vasari proprio nella *Vita* di Pietro.

Quel S. Girolamo «vec(c)hio magro et asciutto, con gl'occhi fissi nel Crucifisso, e tanto consumato che pare una notomia», «allora molto stimato da' Fiorentini», che Perugino, stando alla descrizione che compare solo in G³⁷, avrebbe dipinto a Camaldoli doveva costituire una prova di quell'interesse per la definizione anatomica coltivata in ambito verrocchiesco e invece del tutto eccentrica nella produzione peruginesca³⁸.

A distanza di poche righe dal passaggio precedente, Vasari torna ancora una volta sulla fama acquisita da Vannucci, accennando alla *koïnè* pittorica italiana uniformata dal linguaggio di quell'artista non toscano, capacità ritenuta uno dei punti di forza nell'analisi vasariana del linguaggio e del ruolo di Perugino in Italia:

Venne dunque in pochi anni in tanto credito, che de l'opere sue s'empie non solo Fiorenza et Italia, ma la Francia, la Spagna e molti altri paesi dove elle furono mandate: laonde tenute le cose sue in riputazione e pregio grandissimo, cominciarono i mercanti a fare incetta di quelle et a mandarle fuori in diversi paesi con molto loro utile e guadagno³⁹.

A lui dovevano qualcosa i fiorentini Fra Bartolomeo e Mariotto Albertinelli, i maestri robbiani e gli emiliani Francesco Francia e Lorenzo Costa. «E poi – ha scritto giustamente Antonio Paolucci – c'era il caso di Raffaello, che di Perugino era stato indubbiamente allievo e che occupa, con Leonardo e Michelangelo, la fulgida costellazione fissa della grande maniera moderna»⁴⁰.

Qui Vasari introduce un'altra affermazione intrinsecamente significativa, accennando fin da ora a quel fiorentino mercato della devozione che avvia l'artista ai redditizi procedimenti della produzione seriale, al fortunato reimpiego di cartoni e modelli, prassi, quest'ultima, assai diffusa nella cultura quattrocentesca e nello specifico portata ai massimi livelli di efficienza produttiva già nell'atelier polivalente di Andrea del Verrocchio.

Piccole differenze, quasi impercettibili, connotano l'apprezzamento che Vasari esprime a proposito della tavola con il *Compianto sul Cristo morto*, allora nel convento di Santa Chiara a Firenze, oggi presso la Galleria Palatina, opera datata 1495, condotta con «colorito tanto vago e nuovo di colori vivacissimi che e' confermò l'opinione degli artefici dell'essere meraviglioso et eccellente: ma molto più celebre e mirabile negli altri popoli, i quali vedendo la novità della maniera quasi moderna lo esaltarono», che lascia il posto in G a: «fece credere agl'artefici d'avere a essere meraviglioso et eccellente»⁴¹, là dove viene, non solo modificato in peggio il giudizio sull'operato dell'artista, ma viene anche totalmente cancellato quell'accenno a una

³³ *Ibidem*, (T, G).

³⁴ Ivi, p. 542 (G). L'abbinamento con Leonardo era stato già asserito in SANTI/MICHELINI TOCCI 1985, II, p. 674.

³⁵ L'iscrizione, all'Archivio di Stato di Firenze (ASF), Accademia del Disegno, 2: Compagnia di San Luca o dei pittori, *Libro Rosso, Debitori e creditori, e ricordi*, 1472-1520, c. 112v, è pubblicata in VENTURINI 2004, in particolare p. 36.

³⁶ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 597 (T, G).

³⁷ Ivi, p. 598.

³⁸ Si veda il bel saggio VENTURINI 2004, in particolare p. 29.

³⁹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, pp. 598-599 (T, G).

⁴⁰ PAOLUCCI 2004, p. 26.

⁴¹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 599 (T, G).

«maniera quasi moderna», che voleva dire riconoscere a Perugino quel ruolo di cerniera tra le due epoche. Così se le teste di vecchi e quelle delle Marie in entrambe le edizioni sono definite bellissime, il paesaggio in T è «tenuto grandissimo» mentre in G «fu tenuto allora bellissimo, per non si esser ancora veduto il vero modo di fargli come si è veduto poi»⁴², che equivale, ancora una volta, a porre una limitazione temporale alla fortuna e all'apprezzamento del maestro, presto superato dagli artisti, ben altrimenti dotati, della terza età. Con loro verrà messa alle spalle quella «maniera secca e cruda e tagliente, che per lo soverchio studio avevano lasciato in questa arte»⁴³ gli artisti dell'età precedente. Molto più ampia in G anche la descrizione del complesso chiesastico di San Giusto alle Mura, dove erano «di mano del nostro Perugino la maggior parte delle pitture che vi erano» e di cui, già ai tempi di Vasari, si erano conservati solo i dipinti su tavola, essendo andata distrutta, nel 1529, durante l'assedio di Firenze di Filiberto d'Orange, la chiesa con i suoi numerosi affreschi⁴⁴. Fra questi dipinti, Vasari apprezza in particolare il realismo del corpo irrigidito e reso livido dal *rigor mortis* del *Cristo in Pietà* («fra l'altre cose fece il detto Cristo morto così intirizzato, come se e' fusse stato tanto in croce che lo spazio et il freddo l'avessino ridotto così», T e G)⁴⁵.

Vasari, quindi, mostra di conoscere nel dettaglio la vicenda formativa e l'attività fiorentina di Pietro Perugino, che fu certamente prevalente almeno fino al 1504-1505, concetti, questi, che gli servono per recuperare parzialmente l'artista proprio in virtù della sua educazione toscana: Perugino era stato uno di quei maestri che si erano abbeverati alle fonti del Rinascimento fiorentino, studiando la Cappella Brancacci, «teatro di una sorta di pellegrinaggio»⁴⁶, portandolo a condividere anche l'affermazione di Francesco Albertini che, già nel 1510, proprio a proposito degli affreschi perduti di San Giusto alle Mura, aveva scritto che «nel primo et II claustro sono picture di Pietro Perusino, benchè si può dire Florentino, ch'è allevato qui»⁴⁷.

Pur nella notazione tecnica negativa che riguarda le tre tavole per i frati gesuati, che «hanno patito assai e sono per tutto, negli scuri e dove sono l'ombre, crepate»⁴⁸, descrizione ripresa nelle due edizioni, insieme all'osservazione delle straordinarie capacità ritrattistiche dell'artista, quando parla della «vaghezza e pulitezza grande a perfetto fine condotta» dell'affresco della *Natività con i Magi*, commissionatogli fra 1508 e 1509 per la cappella dei Vieri, «dove era un numero infinito di teste variate e ritratti di naturale non pochi»⁴⁹, tra i quali anche il volto del Verrocchio, Vasari, nel brano successivo, anch'esso condiviso in T e G, riconosce un altro merito a Perugino, vale a dire un supremo magistero tecnico. Del resto, la qualità tecnica di Perugino era talmente acclarata e universalmente apprezzata che era impossibile negarla. A proposito del Cristo morto con S. Giovanni e la Madonna, dipinto «sopra le scale della porta del fianco di S. Pier Maggiore» e trasferito, dopo la demolizione

⁴² *Ibidem* (T, G).

⁴³ Ivi, IV, p. 7 (T, G).

⁴⁴ Ivi, III, pp. 599-604.

⁴⁵ Ivi, p. 602.

⁴⁶ POMMIER 2007, p. 218. A riguardo si veda poi VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 132 (T, G).

⁴⁷ ALBERTINI/DE BOER-KWAKKELSTEIN 2010, p. 100.

⁴⁸ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 602 (G): «e ciò avviene perché quando si lavora il primo colore che si pone sopra la mestica perciò che tre mani di colori si danno l'un sopra l'altro non è ben secco, onde poi col tempo nello seccarsi tirano per la grossezza loro e vengono ad aver forza di fare que' crepati: il che Pietro non potette conoscere, perché appunto ne' tempi suoi si cominciò a colorire bene a olio». Sulla difficoltà nell'impiego della tecnica a olio riportata nelle *Vite* di Perugino e Fra Bartolomeo si veda CAVIGLI 2011, in particolare p. 190. Sempre Vasari, nella *Vita* di Fra Bartolomeo, a proposito di un «San Vincenzo» «in legno a olio»: «è peccato che si guasta e crepa tutta, per esser lavorata in su la colla fresca i color freschi, come dissi dell'opere di Pietro Perugino nelli Ingesuati» (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV, p. 98 (G)). Rossella Cavigli segnala la *Vergine col Bambino* di Perugino (Londra, National Gallery) per lo scurimento dell'oltremarino sopra l'azzurrite per l'eccesso di olio. Cfr. CAVIGLI 2011, p. 190.

⁴⁹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 602 (T, G).

settecentesca della chiesa, nel palazzo Albizzi in Borgo degli Albizi⁵⁰, esso era stato lavorato, scrive Vasari, «in maniera che, sendo stato all'acqua et al vento, s'è conservato con quella freschezza come se pur ora dalla man di Pietro fosse finito», poiché «certamente i colori furono dalla intelligenza di Pietro conosciuti, e così il fresco come l'olio; onde obbligo gli hanno tutti i periti artefici, che per suo mez(z)o hanno cognizione de' lumi che per le sue opere si veggono»⁵¹. Già prima di affrontare la biografia dell'artista, Vasari nell'introduzione al capitolo *Del dipingere a olio in tavola e su le tele*, comune alle due edizioni, ne aveva sottolineato il contributo dato allo sviluppo di questa tecnica per la maniera moderna.

Quanto al catalogo di Vannucci, le *Vite* di Vasari sono, anche da questo punto di vista, decisamente esaustive, comprendendo quasi tutte le opere più importanti dell'artista.

Vorrei ancora far notare come anche la considerazione degli affreschi della Cappella Sistina confermi l'utilizzo di un codice interpretativo svalutante applicato all'attività dell'artista che, sia in T sia in G, viene ammesso sì «con molta sua gloria», e a seguito del fatto che la sua «fama» si era sparsa «per Italia e fuori», a lavorare nella cappella papale, ma pur sempre «in compagnia degli altri artefici eccellenti»⁵², solo uno, quindi, dell'équipe dei talentuosi maestri, quasi tutti dell'orbita del Verrocchio, convocati da Sisto IV, misconoscendo ad arte quel ruolo di capofila che invece è ormai riconosciuto al maestro e che avrebbe implicato, da parte di Vasari, anche l'ammissione che, attorno agli anni Ottanta del Quattrocento, Perugino aveva raggiunto un primato che lo poneva su un gradino più alto anche rispetto ai grandi toscani osannati dallo storiografo⁵³. Molto più obiettivo era stato Paolo Giovio che, nel *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus* (1540 circa), aveva scritto, in un brano di temperie preruskiniana:

Nessuno infatti raffigurava con più morbidezza e dolcezza di lui il volto e l'espressione dei santi e soprattutto degli angeli, e ne rese testimonianza lo stesso papa Sisto, che gli dette la palma quando gli artisti più grandi gareggiarono avidamente nel decorare la sua cappella privata,

dove quel «*palmam detulit*» mi pare possa fare riferimento a un primato dell'artista, anche se l'espressione potrebbe anche riferirsi alla volontà, da parte di Giovio, di mostrare come dopo il successo sia stato repentino il cambiamento della terza età⁵⁴.

È a questo punto della *Vita* che Vasari inserisce l'ampio *excursus* sulle opere perugine di Vannucci, *excursus* che manca del tutto in T, dove Vasari si limita a ricordare che Perugino, tornato a Perugia «sua patria», «in molti luoghi della città finì tavole e lavori a

⁵⁰ La notizia è riportata in VASARI/MILANESI 1906, III, p. 577.

⁵¹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 604 (T, G). Vasari, nell'introduzione al capitolo XXI *Del dipingere a olio in tavola e su le tele*, riferisce ad Antonello da Messina l'introduzione in Italia della tecnica a olio, inserendo Pietro Perugino fra i maestri che ne fecero progredire l'uso: «Quest'arte condusse poi in Italia Antonello da Messina che molti anni consumò in Fiandra, e, nel tornarsi di qua da' monti fermatosi ad abitare in Venezia, la insegnò ad alcuni amici, uno de' quali fu Domenico Veneziano, che la condusse poi in Firenze, dove la imparò Andrea dal Castagno che la insegnò agli altri maestri, con i quali si andò ampliando l'arte ed acquistando, – sino a Pietro Perugino, a Lionardo da Vinci et a Raffaello da Urbino –, talmente che ella s'è ridotta a quella bellezza che gli artefici nostri, mercé loro, l'hanno acquistata» (ivi, I, p. 133, T, G).

⁵² Ivi, III, p. 605.

⁵³ Nella *Vita* di Botticelli (ivi, p. 516), sia in T sia in G, assegna all'artista il ruolo di coordinatore delle decorazioni sistine.

⁵⁴ Per la trascrizione e la traduzione del testo si veda GIOVIO/MAFFEI 1999, pp. 202-203: «Nemo enim illo divorum vultus et ora, praesertim angelorum, blandius et suavius exprimebat, vel testimonio Xysti Pontificis, qui ei palmam detulit quum in pingendo domestico templo nobilissimi artifices quaeuosa contentione decertassent». Anche Raffaele Maffei aveva riferito al solo Perugino i dipinti della Cappella Sistina, criticando la mancanza di eloquenza dei volti nei dipinti dell'artista (cfr. MAFFEI 1506, c. 300r). Il brano è ripubblicato in AGOSTI 1988, in particolare p. 61. Riguardo alle opere romane, in G Vasari menziona anche «una loggia ed altre stanze» nel Palazzo dei Santi Apostoli, realizzate su commissione di Sciarra Colonna, che «gli misero in mano grandissima quantità di denari» (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 606).

fresco»⁵⁵. Particolarmente ampio, invece, il brano che in G viene riservato alla descrizione iconografica degli affreschi del Collegio del Cambio, «opera, che fu bellissima e lodata più che alcun'altra che da Pietro fusse in Perugia lavorata» ed «è oggi dagli uomini di quella città, per memoria d'un sì lodato artefice della patria loro, tenuta in pregio»⁵⁶, dove Perugino «fece il suo ritratto che pare vivissimo», un ritratto che, come ha efficacemente sintetizzato Edouard Pommier, «fa di Perugino un uomo illustre di Perugia, accanto agli uomini illustri della storia romana»⁵⁷, rivendicando all'artista l'invenzione o la riscoperta dell'arte della pittura, come celebra il *titulus* di Francesco Maturanzio, autore del programma iconografico. L'epigrafe encomiastica, che è riportata solo in G, costituisce un'affermazione iperbolica che ripropone il *topos* dell'artista eccellente⁵⁸. «L'autoritratto del Collegio del Cambio e il suo *titulus* – ha scritto ancora Pommier – sono un vero e proprio colpo di mano che apre simbolicamente un altro periodo del Rinascimento e costituisce una tappa essenziale nell'invenzione dell'immagine dell'artista»⁵⁹.

Ma è proprio nel momento in cui sembra essere più benevolo il giudizio sulla vicenda umana e artistica di Vannucci che Vasari sferra il suo attacco definitivo alla produzione tarda del pittore umbro, presente peraltro già in T e spiegato con un manierismo deterioro: «aveva Pietro tanto lavorato e tanto gli abbondava sempre da lavorare, che e' metteva in opera bene spesso le medesime cose; et era talmente la dottrina dell'arte sua ridotta a maniera, che' faceva a tutte le figure un'aria medesima»⁶⁰. Forse si tratta solo dell'incapacità vasariana a «leggere dei codici non familiari»⁶¹, oppure di una visione attraverso una finestra sul mondo ma che guarda il mondo da un'angolatura toscana. Ed ecco allora l'iteratività dei soggetti replicati a tal segno da diventare seriali, soprattutto a seguito dell'ingente mole di lavoro che l'atelier di Perugino è chiamato a compiere a partire dal 1494: ecco negato il principio dell'inimitabilità dell'opera d'arte, insieme al reimpiego reiterato di modelli e cartoni di successo⁶², che sono facilmente replicabili anche da allievi e aiuti, l'autoplagio disinvoltato che il maestro trasforma nel marchio distintivo della bottega e che si presta anche alle richieste del nascente mercato della devozione, per il quale l'atelier sforna icone di rassicurante ripetitività. È evidente, tuttavia, la finalità diffamatoria dell'affermazione vasariana essendo ben conosciute, anche da Vasari, le logiche produttive seriali delle botteghe quattrocentesche⁶³, così come appare chiara la lettura del caso di Perugino, alla luce della «invenzione copiosa cinquecentesca», con gli occhi dell'uomo del suo secolo⁶⁴. È ben noto invece come il tema della riproposizione di modelli non vada letto nell'ottica penalizzante di una mancanza di originalità o di una scarsa capacità creativa da parte dell'artista. Secondo un uso ben radicato nella bottega di Verrocchio, dove l'invenzione di nuove iconografie è spesso accompagnata dall'iterazione delle stesse che diventano, al pari dello stile, segni qualificanti e distintivi dell'atelier, la ripetizione dei modelli assume, anche in Perugino, il carattere di una normale prassi produttiva, accettata, condivisa e spesso sollecitata dalla stessa committenza⁶⁵.

⁵⁵ Ivi, pp. 606-607.

⁵⁶ Ivi, p. 607.

⁵⁷ POMMIER 2007, p. 114.

⁵⁸ PELLEGRINO 2004.

⁵⁹ POMMIER 2007, p. 115. Tra l'altro Vasari in G emenda anche l'errore che aveva commesso in T, dove aveva collocato gli affreschi del Cambio dopo la «crisi dell'Annunziata». Cfr. VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, pp. 609-610 (T, G).

⁶⁰ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 608 (T, G).

⁶¹ NOVA 2010, p. 2. L'espressione è riferita alla lettura di Vasari del Fondaco dei Tedeschi.

⁶² Sul riuso del cartone nell'opera di Perugino si veda HILLER VON GAERTRINGEN 2004.

⁶³ Sull'argomento si veda il classico WACKERNAGEL 1994. Per un confronto fra Perugino e la scultura si rimanda a GENTILINI 2004.

⁶⁴ L'espressione è contenuta nel *Proemio* del IV libro. Cfr. VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV, p. 5 (T).

⁶⁵ MANCINI 2004, in particolare p. 131.

Ha ragione Tommaso Mozzati il quale, analizzando il gruppo delle cosiddette *Madonne del davanzale*, che traducono dalla scultura in pittura modelli autografi del Verrocchio, ha affermato che Perugino, «figlio maturo del miglior Quattrocento fiorentino», è in realtà un «rivoluzionario innovatore del linguaggio del rinascimento centro italiano, ripetitore solo della propria consapevole originalità», individuando proprio «nel sistema produttivo capace di diffonderne e alimentarne la maniera» l'eredità più preziosa consegnatagli da quella Firenze in cui si era formato⁶⁶.

Non ha torto, inoltre, Nicoletta Baldini quando afferma che

sebbene gli esordi della bottega di Perugino precedano l'avvento di Savonarola, l'influenza già da prima esercitata, in ambito cittadino, dal domenicano e dai suoi seguaci, inducono a meditare sulle ragioni del successo riscosso dal pittore a partire dagli esordi degli anni novanta, e a domandarsi quanto il plausibile favore dell'*entourage* piagnone possa aver concorso a quella popolarità che spinse l'artista a fermarsi più stabilmente in città⁶⁷.

Lo confermano anche la scelta tecnica delle grandi pale d'altare o dell'affresco per chiese e monasteri, il carattere illustrativo dei soggetti sacri, a cui Perugino, in anticipo sulle prescrizioni conciliari, ricorre, ricercando, nei volti idealizzati e rassicuranti dei santi, dalle vesti semplici, quella facile comunicabilità poi codificata dalla trattatistica postconciliare. È Vasari stesso che autorizza queste riflessioni e che, contrapponendo Perugino a Michelangelo⁶⁸, con un abile colpo di teatro, fa dire a Michelangelo (che nel 1568, all'epoca della pubblicazione della *G*, è già morto da quattro anni), provocato dalle «mordaci parole» di Vannucci (a sua volta intimorito dall'astro nascente di Buonarroti), «ch'egli era goffo nell'arte»⁶⁹.

In questa perfida definizione non si può non leggere tra le righe, nella critica che lo storiografo aretino mette in bocca al sommo artista nei riguardi dell'anziano e ormai superato maestro, una consonanza con quanto asserito nei *Due Dialogi* di Giovanni Andrea Gilio, testo pubblicato a Camerino nel 1564, che stigmatizzava, recependo le prescrizioni dei padri conciliari, gli errori dei «moderni pittori» che non rispettarono la «consuetudine», cioè l'iconografia tradizionale, che consisteva nel «dipingere le sacre immagini oneste e devote, con que' segni che gli son stati dati da gli antichi per privilegio de la santità; il che è paruto a moderni vile, goffo, plebeo, antico, humile, senza ingegno e arte». Michelangelo era appunto uno dei «moderni pittori» e 'goffa' doveva apparirgli la pittura di un artista tardo-quattrocentesco come Perugino («de genti di quel tempo – scrive ancora Gilio – eran più grosse, però attendevano all'antichità non avendo l'ingegno desto né vivo; non potevano fare le loro opere se non goffe»)⁷⁰.

È fin troppo evidente che alla base della considerazione negativa della tarda attività di Vannucci si intravedano, come ha scritto Sonia Maffei, «una concezione evolucionistica dell'arte di impronta pliniana e una valutazione, condivisa dai contemporanei, della pittura del Quattrocento alla luce dell'arte cinquecentesca»⁷¹, condotta verso analoghe riflessioni anche nel *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus* di Paolo Giovio, che efficacemente aveva sintetizzato l'opera tarda del pittore nella definizione *sterilitas ingenii*, contrapponendola alla *stupenda varietas* degli «astri perfetti che si chiamano Leonardo da Vinci, Michelangelo e Raffaello», i quali, «sorti a un tratto dalle tenebre di quell'età, sommersero e fama e nome di lui con le loro opere meravigliose»⁷².

⁶⁶ MOZZATI 2004, in particolare p. 101.

⁶⁷ BALDINI 2004, in particolare p. 91.

⁶⁸ La contrapposizione è già preannunciata in GIOVIO/MAFFEI 1999, pp. 203-205, 208.

⁶⁹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 608 (T, G).

⁷⁰ GILIO/BAROCCHI 1960-1962, p. 30.

⁷¹ GIOVIO/MAFFEI 1999, p. 207.

⁷² Ivi, pp. 203, 205.

Invano il Perugino – scrive ancora Giovio, che ricorda che in gioventù l'artista era stato applaudito e osannato da principi e regnanti – emulando e imitando quelle cose si sforzò di conservare il grado raggiunto, perché l'inaridirsi della sua fantasia lo costrinse a tornare sempre ai volti leziosi in cui si era fissato da giovane, tanto che il suo pudico animo reggeva a stento alla vergogna, mentre quei grandi artisti rappresentavano con stupenda varietà in ogni genere di soggetti le nuda membra di figure maestose e le prementi forze della natura⁷³.

E qui Giovio differisce da Vasari che non dichiara che Perugino avesse cercato di imitare le opere degli artisti più moderni di lui. La fama di quello che un tempo era stato «il meglio maestro d'Italia», come lo aveva definito il banchiere Agostino Chigi in una lettera al padre Mariano del 7 novembre 1500⁷⁴, era ormai in declino. Isabella Gonzaga aveva salutato con una tiepida accoglienza l'arrivo a Mantova, il 30 giugno 1505, della tela di Perugino raffigurante la *Lotta di Amore e Castità*.

Perugino è ancora a Firenze nel 1505, ma nella città stanno avvenendo fatti che cambieranno radicalmente il volto della storia dell'arte. Nel febbraio Leonardo ha appena concluso il cartone per la *Battaglia di Anghiari* e parallelamente Michelangelo sta lavorando al cartone per la *Battaglia di Cascina*. Di fronte a tante, sconvolgenti novità, Perugino reagisce arroccandosi sempre di più nella riproposizione di consumate formule figurative di comprovata ma ormai inefficace presa («e' faceva a tutte le figure un'aria medesima», dice Vasari)⁷⁵.

A queste date sta per consumarsi anche quella che Pietro Scarpellini ha efficacemente dipinto come la «disfatta fiorentina dell'Annunziata»⁷⁶, narrataci in entrambe le edizioni da Vasari⁷⁷, che segna anche la fine del percorso fiorentino di Vannucci. Lo storiografo, infatti, registra lo sconcerto del maestro di fronte a chi criticava la sua *Assunzione di Maria*, ultimata il 4 novembre 1507⁷⁸ per la chiesa dell'Annunziata, facendogli pronunciare le seguenti parole, quasi infantili: «Io ho messo in opera le figure altre volte lodate da voi e che vi sono infinitamente piaciute: se ora vi dispiacciono e non le lodate, che ne posso io?»⁷⁹.

È a questo punto che il maestro ripiega definitivamente in Umbria, dove Vasari, ma solo in G, gli ascrive «alcuni lavori a fresco nella chiesa di San Severo»⁸⁰ (palestra anche del talentuoso allievo Raffaello), insieme ad altri lavori nel territorio perugino e dintorni (non tutti in realtà ascrivibili al maestro), per arrivare alla grande macchina per San Pietro, conservata integra sull'altare maggiore fino allo smembramento tardo-cinquecentesco, grazie alla quale ha modo di studiare la maestria tecnica dell'artista, soprattutto nella scena dell'*Ascensione*, oggi al Musée des Beaux Arts di Lione, «ch'ellè la migliore di quelle che sono in Perugia, di man di Pietro lavorate a olio»⁸¹.

È ormai in coda alla biografia che Vasari, come ha evidenziato anche Antonio Paolucci⁸², assesta il colpo definitivo a Vannucci, dipingendolo, in piena epoca di

⁷³ *Ibidem*. Ulrich Pfisterer descrive i pericoli del successo troppo veloce dovuto a talenti precoci, che verrebbero così distolti dalla perfezione, e porta come esempio, per la decadenza legata all'età, la figura di Pietro Perugino, il cui ingegno, che aveva raggiunto tutti, divenne sterile nel momento in cui tentò di eguagliare la nuova arte di Leonardo, Michelangelo e del suo ex allievo Raffaello e di competere con loro. Cfr. PFISTERER 2018, p. 116.

⁷⁴ Si tratta della lettera conservata a Roma, presso l'Archivio Chigi, Ms. R, V, C, c. 12. La lettera è stata pubblicata in CUGNONI 1879, p. 481.

⁷⁵ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 608 (T, G).

⁷⁶ SCARPELLINI 1984, p. 55.

⁷⁷ Sull'argomento si veda NELSON 2004.

⁷⁸ Anche il *Libro di Antonio Billi*, che rappresenta sul dipinto l'unica fonte prevasariana, esprime un parere negativo: «Finì la parte di dietro Pietro Perugino molto male» (*IL LIBRO DI ANTONIO BILLI* 1991, p. 94).

⁷⁹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, pp. 609-610 (T, G).

⁸⁰ *Ivi*, p. 610.

⁸¹ *Ibidem*. Il dipinto era stato menzionato anche ne *IL CODICE MAGLABEGLIANO* 1892, p. 133.

⁸² PAOLUCCI 2004, p. 26.

Controriforma⁸³, come un uomo non allineato sulle convinzioni religiose dell'epoca, secondo un *cliché* che sarà usato anche per Leonardo⁸⁴, una «persona di assai poca religione», che non dava credito all'«immortalità dell'anima» e che, riponendo, materialisticamente, «ogni sua speranza ne' beni della fortuna», faceva «per denari» «ogni malo contratto»⁸⁵, replicando «per avarizia o per non perder tempo»⁸⁶ figure angelicate di Madonne e santi, ai quali di fatto non credeva neppure. Abilmente cassato in G anche il trionfante epitaffio dell'artista, che lo assimilava al pittore di Alessandro Magno, esaltandone l'ispirazione divina – «tutto brillava sotto la mano divina di Pietro, l'Apelle di Perugia» (*Omnia sub Petri (fuit hic Perusinus Apelles) divina referunt emicuisse manu*)⁸⁷ –, non rimaneva, per Vasari, che addentrarsi nell'esame di quella vasta e numerosa scuola peruginesca, egemone in Umbria ma ampiamente diffusa anche in Toscana e in altre regioni italiane, che era l'aspetto che doveva risultare più ostico da digerire allo storiografo aretino. Però Vasari, che aveva dileggiato «l'infinita diligenza» del maestro (termine che ricorre per ben quattro volte nella *Vita* di Perugino⁸⁸ e che si traduceva nella iterazione di vincenti formule stereotipe, poi codificate dalla pittura devota di età controriformata), è anche il primo a insistere, in G, sulla continuità e sulla persistenza della sua maniera⁸⁹ e in qualche modo ad aprire la strada a una comprensione storicizzata di Perugino e del mutamento di gusto operato da lui e dopo di lui dalla sua scuola, di quella che è stata definita, da Roberto Longhi, «l'editoriale di Perugino»⁹⁰.

Il «miracoloso» o «eccellentissimo» Raffaello è naturalmente l'allievo principale che, scrive Vasari, «passò di gran lunga il maestro»⁹¹, ma con Vannucci nella seconda edizione sono registrati numerosi altri artisti, Pinturicchio, omaggiato anche di una singola biografia⁹², e dopo di lui lo Spagna, l'Ingegno, Eusebio da San Giorgio, Giovanni Battista Caporali, Giannicola di Paolo e altri umbri e toscani⁹³.

È probabilmente nel viaggio in Umbria del 1566 che Vasari aveva avuto modo di contattare più da vicino gli allievi e i discepoli di Perugino, di cui fornisce un secco elenco di opere senza meglio qualificarle. Gli unici sui quali si sofferma più diffusamente sono due artisti non perugini, Andrea d'Assisi detto l'Ingegno, definito «il miglior maestro di tutti», che «nella prima giovinezza concorse con Raffaello da Urbino sotto la disciplina di esso Pietro», che a sua volta se ne servì nell'Udienza del Cambio, «dove sono di sua mano figure bellissime»⁹⁴, e Giovanni di Pietro detto lo Spagna, «il quale colorì meglio che nessun altro di coloro che lasciò Pietro dopo la sua morte», costretto a emigrare da Perugia per ripiegare a Spoleto, a causa dell'«invidia dei pittori di quella città»⁹⁵. Quanto a Pinturicchio, che «tenne sempre la maniera di Pietro»⁹⁶, Vasari, nella biografia dedicatagli, bollò l'iperdescrittivismo di sapore goticizzante dell'artista – dotato, ai suoi occhi di uomo del Cinquecento, di tanta, forse troppa, fortuna e

⁸³ Ricordo l'apprezzamento espresso da Gabriele Paleotti per le *Vite* di Vasari (cfr. PALEOTTI/BAROCCHI 1960-1962, p. 340). Il brano è riportato anche da POMMIER 2007, p. 359.

⁸⁴ Sull'argomento si veda CONTE 2010, pp. 20-21.

⁸⁵ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 611 (T, G).

⁸⁶ Ivi, p. 609 (T, G).

⁸⁷ Ivi, p. 611 (T).

⁸⁸ Ivi, p. 602 (T, G).

⁸⁹ Per questi aspetti si veda GALASSI 2004, in particolare, pp. 77-78.

⁹⁰ LONGHI 1955.

⁹¹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 611 (G). Un'espressione non molto diversa è in T. Sull'imitazione delle opere di Perugino da parte di Raffaello, ivi, IV, p. 158 (T, G): «Studiando la maniera di Pietro la imitò così a punto e in tutte le cose che i suoi ritratti non si conoscevano dagl'originali del maestro e fra le cose sue e di Pietro non si sapeva certo discernere».

⁹² Sull'argomento si veda GALASSI 2022.

⁹³ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, pp. 611-614 (T, G) con maggiori approfondimenti in G.

⁹⁴ Ivi, p. 613 (G).

⁹⁵ Ivi, pp. 612-613 (G).

⁹⁶ Ivi, p. 612 (G).

«molta pratica»⁹⁷ – come una testimonianza ancor più provinciale e periferica dell'arte umbra, un'arte buona, per via di quell'uso eccessivo di «ornamenti di rilievo messi d'oro» per palati poco raffinati («per sodisfare alle persone che poco di quell'arte intendevano») ⁹⁸. È in questa biografia, però, che Vasari parla anche di due altri pittori umbri quattrocenteschi, operosi «inanzi che venisse in cognizione Pietro Perugino»⁹⁹, Benedetto Bonfigli e Niccolò di Liberatore¹⁰⁰, da lui impropriamente ribattezzato Alunno¹⁰¹, focalizzando l'attenzione sull'esistenza in Umbria di tradizioni pittoriche ben radicate prima dell'avvento di Perugino.

Tuttavia – avverte Vasari, nell'epilogo – nessuno di tanti discepoli paragonò mai la diligenza di Pietro, né la grazia che ebbe nel colorire in quella sua maniera; la quale tanto piacque al suo tempo, che vennero molti di Francia, di Spagna, d'Alemagna e d'altre provincie per impararla. E dell'opere sue si fece, come si è detto, mercanzia da molti, che le mandarono in diversi luoghi, innanzi che venisse la maniera di Michelagnolo; la quale, avendo mostro la vera e buona via a queste arti, l'ha condotta a quella perfezione, che nella terza seguente parte si vedrà¹⁰².

Se l'elenco dei seguaci di Perugino in T era ridotto ai soli nomi di Raffaello e a quelli di pochi artisti toscani, mentre era totalmente priva di indicazioni riguardo agli artefici umbri, la prima edizione, pur lacunosa da questo punto di vista, si concludeva, però, riconoscendo in maniera oggettiva l'eredità di Perugino in una «pittura d'una maniera vaga et onorata di colori, così nel fresco come all'olio», che aveva uniformato il linguaggio pittorico italiano («durò per Italia a imitarsi fino che venne la maniera di Michele Agnolo Buonarroti») ¹⁰³.

È un altro artista, Bastiano da Sangallo detto Aristotile, che inizialmente era stato a bottega da Perugino, a fornirci le coordinate di quel mutamento e a indicare come lo stile michelangiolesco abbia ormai segnato il passo: «veduta in casa Medici la maniera di Michelangelo», «ne restò sì amirato che non volle più tornare a bottega con Piero, parendoli che la maniera di colui a petto quella del Buonarroti fusse secca, minuta e da non dover in niun modo essere imitata»¹⁰⁴.

Interessanti, a mio avviso, e scarsamente esplorate, anche le considerazioni critiche riservate a Perugino da Giovanni Battista Armenini e Federico Zuccari. Armenini, nei tre libri *De' veri precetti della pittura* (Ravenna 1586), «un testamento inventario della Rinascenza costruito tutto sull'esperienza pratica», come ha scritto Julius von Schlosser nella *Letteratura artistica*¹⁰⁵, si propone soprattutto di esporre con chiarezza e brevità quanto l'esempio peruginesco possa aiutare i giovani pittori a farsi una «bella e dotta e maniera» (ma l'opera si rivolge anche, più generalmente, ai principianti, agli studiosi e agli amatori delle belle arti)¹⁰⁶, ripromettendosi così di contribuire a ristabilire, nella generale decadenza di cui parla esplicitamente nel proemio, «il buon uso e lo studio di far pitture, c'abbi forma di verità»¹⁰⁷. Un vero e proprio manuale che non chiude un'epoca, cioè che non è espressione di un 'autunno del Rinascimento'¹⁰⁸, ma se mai è prolettico agli insegnamenti dell'Accademia di San Luca fondata nel 1593. Per quanto riguarda il suo rapporto con Vasari, Armenini, che

⁹⁷ Ivi, p. 571 (T, G).

⁹⁸ Ivi, p. 574 (G). Una frase non molto diversa è anche in T.

⁹⁹ Ivi, p. 576 (G): la frase di Vasari in realtà è rivolta al solo Bonfigli.

¹⁰⁰ Sull'argomento si veda GALASSI 2021.

¹⁰¹ Per la lettura della *Vita* di Alunno si vedano anche SCARPELLINI 1977, pp. 636-639, e LUNGHI 2003.

¹⁰² VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 614 (G).

¹⁰³ *Ibidem* (T).

¹⁰⁴ Ivi, V, p. 393 (G). Cfr. POMMIER 2007, p. 229. Ma per affermazioni simili riguardo alla maniera degli artisti della seconda età, superati da quelli della terza, si veda sempre VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV, pp. 5-8 (T, G).

¹⁰⁵ SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1977, p. 384.

¹⁰⁶ ARMENINI/GORRERI 1988, p. 15.

¹⁰⁷ Ivi, p. 155. Su Armenini si vedano anche PREVITALI 1962 e GRASSI 1985-1987, II, p. 74.

¹⁰⁸ OSSOLA 2014.

condivide con lo storiografo aretino l'idea di un declino imminente, o già in atto, dell'arte e che da lui riprende la visione ciclica ed evolucionistica dei fenomeni artistici, condensa tuttavia la parabola artistica in un solo secolo e inserisce tali considerazioni in un manuale precettistico e non in un contesto di tipo biografico. Se l'opera di Armenini è, come scrive Schlosser, «uno dei documenti più preziosi per conoscere la pratica degli studi nel periodo del manierismo», viceversa all'autore difetta il senso dello sviluppo storico: «l'età anteriore – sono sempre parole di Schlosser –, preleonardesca, è ormai per lui secondaria, sì da fargli parlare con poco rispetto dei “fantocci” del Vasari, da Cimabue al Perugino»¹⁰⁹. Come ha evidenziato Giovanni Previtali, «la seconda metà del Cinquecento rappresenta, nella cultura artistica italiana, il periodo di più profondo offuscamento della memoria dell'arte ‘pre-raffaellita’» ed «è in questi anni che si diffonde negli ambienti artistici una ‘vulgata’ sull'Italia medioevale devastata dai barbari» che avrà sviluppo nel corso dei due secoli successivi, includendo Armenini e portando a obnubilare, come dice sempre Previtali, «anche il senso della distinzione tra periodo medioevale in senso stretto e periodo ‘pre-raffaellita’», applicando indiscriminatamente al secondo periodo anche la descrizione nata per il primo¹¹⁰. Marina Gorreri ha osservato che fondare la validità dell'arte su di una tradizione non anteriore all'età di Michelangelo sia solo apparentemente contraddittorio e che «la divaricazione dei parametri storicistici impiegati dall'Armenini nel valutare da una parte le opere dei contemporanei e dall'altra quelle dei ‘primitivi’»¹¹¹ sia motivata da ciò che aveva sostenuto Previtali¹¹², cioè dalla decadenza politico-economica da cui deriva un radicalizzarsi dei contrasti, che spinse i sostenitori dell'arte moderna manierista a rinunciare alla difesa dei ‘primitivi’ su base storicistico-progressiva impostata da Vasari, per limitarsi a difendere una tradizione recente che non risale più addietro di Michelangelo¹¹³. Il faentino non prende assolutamente in considerazione i pittori ‘primitivi’, come invece fa Vasari, e arriva a includere nel loro novero – il primo è Giotto – anche Pietro Perugino, con il quale si conclude l'età degli «antichi pittori»¹¹⁴. Per Armenini l'arte nasce con Leonardo e con Giovanni Bellini («il quale, fra le prime scuole de' moderni, egli fu pittore assai noto»¹¹⁵); raggiunge la perfezione con Leonardo, Raffaello, Michelangelo, Tiziano, Correggio, Sebastiano del Piombo, Giulio Romano, Andrea del Sarto, per poi cadere in una crisi profonda che spinge l'autore a cercare di risollevarla, forse ingenuamente, attraverso i veri precetti della pittura. Il giudizio nei confronti dei ‘primitivi’, che dipingono «fantocci», è ripetuto in più passaggi dell'opera ed è molto deciso. Si tratta di una evidente ripresa dal *Proemio* alle *Vite* di Giorgio Vasari: «uscirono delle mani de' maestri di que' tempi quei fantocci e quelle goffezze che nelle cose vecchie ancora oggi appariscono»¹¹⁶.

Vale la pena qui di citare almeno due brani. Il primo riguarda le indicazioni fornite *Sulle difficoltà delle tribune* (capitolo III) in cui si accenna all'età di Giotto e Perugino¹¹⁷. A Perugino, Armenini accenna in altri sei passaggi *De' veri precetti*. Nel capitolo V (*Del modo del dipingere le capelle*):

¹⁰⁹ SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1977, p. 385.

¹¹⁰ PREVITALI 1964, pp. 37-38.

¹¹¹ GORRERI 1988, p. XXVIII.

¹¹² PREVITALI 1964, p. 38.

¹¹³ GORRERI 1988, pp. XXVIII-XXIX.

¹¹⁴ ARMENINI/GORRERI 1988, p. 175.

¹¹⁵ Ivi, p. 202.

¹¹⁶ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, II, p. 2 (T, G). Il termine ricorre per 8 volte nelle *Vite*.

¹¹⁷ «Ma in queste solevano quelli antichi pittori, che furono da l'età di Giotto fino a quella di Pietro Perugino, comporvi dentro di nuovi stravaganti, operando secondo la debolezza di quei tempi, perciò che in queste e nelle volte a mez(z)a botte essi vi facevano un Cristo molto grande nel mez(z)o in maestà, con una palla in mano figurata per il mondo e con l'altra mano che dava la benedizione, et era una con una sedia sopra le nuvole» (ARMENINI/GORRERI 1988, p. 175).

Quelli antichi pittori, che furono al tempo di Pietro Perugino e inanzi qualche anni costumaron molto di fare nelle capelle, ch'essi dipingevano, di molte istorie colorite a fresco, e le più d'esse erano di quei santi a i quali erano intitolate le chiese, con certe prospettive dentro molto stravaganti, le quali, tirate che quelle erano al punto, le coprivano egualmente con colori schietti e divisati a i lor modi, senz'averli una discrezione al mondo. Dipoi poggiavano su l'altare di mez(z)o una loro tavola di forma più larga assai che lunga ovvero alta, fatta di legno e su vi dipingevano a tempera di molte istorie con figurine molto minute e scompartite in quadri et in molte ancora vi facevano alcuni santi in piedi, i quali erano tutti finti in campi d'oro brunito e quelli, con certe colonnette, li venivano tramez(z)ando et il più di esse eran fatte a vite, senza avere pro | porzion di misure o distanza fra esse; e perché vi comparissero meglio quei loro fantocci, vi facevano fra una colonna e l'altra, sopra di essi, certi risalti d'archi et erano tutti pieni di listelli e seguivano all'insù tuttavia con finestre, tondi, cime e tabernacoli, con mill'altri strafori e frascherie, continuando fino alla sommità di quelle, i quali risalti tutti erano messi a oro nel modo predetto¹¹⁸.

È solo con il «discoprirsi l'arte da' successorì» che furono «levate via afatto quelle ruvidezze e minuzie de' passati», raggiungendo esiti «che non hanno invidia a gli ornamenti de' più gloriosi antichi»¹¹⁹. Nell'ottavo capitolo accenna alle caratteristiche tecniche della pittura su muro, su tavola e su tela, in particolare alla tecnica della tempera in voga prima della scoperta della pittura a olio:

Egli è manifesto che gli antichi da ducento anni in qua, per fino al tempo che visse Pietro Perugino, furono sempre intenti nelle loro opere importanti a lavorare quelle a tempera, il che facevano molto sotilmente sopra le tavole, nelle quali vi erano dentro certi rissalti di colonnette fatte con cannellature et a vite, et erano lunghissime oltra modo, con base e capitelli senza misura alcuna né ordine; onde io stimo che la cagion principale, che a ciò fare li movesse, era per poter tramezzar quei loro fantozzi distintamente, con farli ancora i loro campi di oro brunito, oltra che vi era pur per ornamenti molti altri ricinti, rissaltelli e strafori, con certe aguglie et angoli acuti per tutte le cime di quelle, con altre tali frascherie, delle quali ce ne sono ancora le reliquie, secondo che pativa la meschinità di quei tempi; le quali cose, crescendo poi tuttavia il lume del disegno buono, con migliorarsi l'arte, s'andorno a poco a poco rimuovendo¹²⁰.

Considerando, nel capitolo X, l'importanza del «finir bene l'opere», commenta la maniera «tagliante e secca» degli artisti viventi al tempo di Perugino secondo parametri vasariani:

Et è certo che se quei maestri, che furono all'età che visse Pietro Perugino, avessero ben posseduti quegli estremi del far con bella maniera, sì come acquistorno dipoi molti e che non fosse stata tagliante e | secca, nel modo che ancor si vede, io stimo che i posterì di poco gli avrebbero avanzati, perciò che nelle sue cose molto più se gli conosce l'amore e lo stento della diligenza, che d'ogni altra loro parte, la quale è veramente che dà gli estremi dell'arte¹²¹.

Perugino viene ancora citato, nel capitolo XI, insieme a Beccafumi e a Pontorno, come *exemplum* negativo per quanto riguarda le ultime opere realizzate a Firenze, «poiché ad essi in luoghi così onorati e grandi, le loro pitture riuscirono peggio assai di tutte l'altre fatte di prima»¹²².

Nel capitolo XV, dedicato alla «virtù, vita e costumi» di cui «deve essere ornato un pittore eccellente», dopo «Gi(o)tto fiorentino, dal quale si vide uscire la prima luce da quelle

¹¹⁸ Ivi, p. 186. Nella nota 2 Gorreri sottolinea come questa sia la più ampia stroncatura registrata tra le fonti cinquecentesche dei politici medievali.

¹¹⁹ Ivi, pp. 186-187, dove appare chiaro il riferimento alle opere antiche come modelli di bellezza e perfezione.

¹²⁰ Ivi, p. 137, dove, come fa notare Gorreri nella nota 4, la condanna dei politici gotici non raggiunge l'altezza espressiva e l'efficacia di quella vasariana contro i lavori 'tedeschi'.

¹²¹ Ivi, pp. 148-149. Cfr. il *Proemio della terza parte*, già citato alla nota 6.

¹²² ARMENINI/GORRERI 1988, p. 154, dove anche qui abbiamo la ripresa del giudizio negativo vasariano relativo alle opere tarde dell'artista. Cfr. nota 78.

orrende tenebre in che sepolta era»¹²³, e soprattutto dopo «quegli elevati ingegni, i quali diedero gli ultimi fini di perfezzione all'arte», «cominciando da Leonardo Vinci»¹²⁴, Armenini citava le «maggior beffe» e il «maggior scorno» da cui fu colto Pietro Perugino, «il quale non era punto inferiore a Giotto», quando, chiamato a Roma da Sisto IV a dipingere «a prova» nella Cappella Sistina insieme ad altri maestri,

promettendo coloro voler dar maggior premio a chi di loro si portasse meglio a dipingervi sul muro una istoria colorita a fresco; dove, fra gli altri, vi fu un Cosimo Rosselli, pittor fiorentino, il quale, per esser men buono de gli altri in tal opera e conoscendo il suo difetto, fece in modo ch'egli con astuzia prevalse a tutti. Conciosiaché, ridotto ch'egli ebbe la sua istoria in fresco al meglio che seppe, si dispose poi con nuov'arte a ritornarvi sopra, per il che si diede a ricoprirla quasi tutta con finissimi az(z)urri ultramarini e con bellissime lacche di grana e con fiammeggianti cenabri, e così fece a i verdi et a i gialli et appresso, perché il suo aviso riuscisse meglio, diede i lumi ancora a tutta l'istoria con oro finissimo macinato; e tutto ciò ch'egli adoprò in cotal guisa, lo fece confidatosi nella poca intelligenza di chi doveva dare il premio e fare il giudizio qual di esse fosse migliore. E certo ch'egli toccò nel bersaglio, perciò che, venuto il giorno ch'ogni maestro dovea scoprir la sua opera, così egli ancora scoperse la sua e non senza riso de gli altri maestri, schernendolo molto di così vil goffezza; ma andati a veder quelli a cui toccava fare il giudizio e dar la vittoria, col mezzo del predetto premio, al più valente, giunti che furono a quella di Cosimo, gli az(z)urri e l'oro e gli altri fini colori gli abagliorno gli (o)cchi in un subito talmente, che ne ricevette il premio promesso, | come miglior maestro de gli altri; e così, fu poi comandato a Pietro et a gl'altri che dovessero coprir le loro opre di migliori az(z)urri e le dovessero toccar con oro com'era quella di Cosimo, acciò che corrispondessero tutte in un modo; dove che i poveri pittori mez(z)o disperati, si misero a ingoffir tutto quel buono che vi era dentro di lor mano¹²⁵.

Anche in questo caso il brano è un'evidente ripresa della *Vita* vasariana di Cosimo Rosselli¹²⁶. Nella conclusione *De' veri precetti* Armenini cita ancora Perugino a proposito dei «fantozzi» raccolti da Giorgio Vasari: il cerchio si chiude proponendo la dotta maniera tardo-manierista di Taddeo Zuccari, il suo classicismo retrospettivo, come modello da imitare:

Per le quali cose io stimo che quanti fantozzi ha mai raccolto Giorgio Vasari ne i suoi libri, da Cimabue fino a Pietro Perugino, né meno quante opere buone egli ha descritto per fino all'età di Michel Angelo, non sarebbero state bastevoli a farlo di gran lunga eccellente, nel modo ch'era, se non avesse imitato le pedate di quelli. Onde, avendo da me pensato quanto, sopra tal caso, potessero gli insegnamenti buoni, fu cagione principale di farmi errare ne i luoghi predetti, per investigar questi modi; e perciò non era valent'uomo in Italia, con il quale io non cercassi di conferir con esso, | con interrogarlo tuttavia sopra ogni dubbio dell'arte, dove che con pazienza ne traeva il mio intento, parendomi pur di vedere che così fatte arti si potesse pore sotto alcuni termini che fossero permanenti a beneficio de i professori¹²⁷.

Nel 1605 il virtuoso viaggiatore Federico Zuccari pubblicò a Mantova un poema allegorico-satirico in versi endecasillabi intitolato *Lamento della pittura su l'onde venete*, in cui la personificazione della pittura si doleva della sua attuale decadenza dovuta all'inadeguata preparazione artistica e alla mancanza di un interesse sociale per l'arte. Il *Lamento* era preceduto da un appello ai potenti della terra, la *Lettera a' precncipi et signori amatori del disegno, pittura, scultura et architettura*, che esortava a istituire delle Accademie pubbliche in Italia e in

¹²³ Ivi, p. 237.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Ivi, pp. 239-240.

¹²⁶ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 445 (T, G). Gorreri nota come Armenini spostò prudentemente l'accusa di poca intelligenza fatta da Vasari a papa Sisto IV a una generica commissione di esaminatori. Cfr. ARMENINI/GORRERI 1988, p. 240, nota 32.

¹²⁷ ARMENINI/GORRERI 1988, pp. 257-258.

Europa¹²⁸. Pochi anni prima, nel 1593, Zuccari, pittore-filosofo, impregnato di filosofia platonica, aristotelica e scolastica, come ha scritto Luigi Grassi¹²⁹, aveva fondato l'Accademia di San Luca a Roma di cui sarebbe stato eletto 'principe', dedicandosi, da quel momento in poi, soprattutto all'attività teorica. Successivi sono *L'Idea de' pittori, scultori, et architetti*, del 1607, il suo più importante trattato artistico, nel quale prende le distanze da Vasari e Armenini per quanto riguarda il problema teorico del disegno, e il *Passaggio per Italia*, una sorta di reportage di viaggio, edito nel 1608. In nessuno di questi testi si accenna alla pittura di Pietro Perugino. La conoscenza accurata delle biografie vasariane è comprovata dalle postille alle *Vite*, note attraverso tre esemplari¹³⁰, ed è probabile che con queste annotazioni Zuccari avesse inaugurato un genere letterario a scopi autopromozionali, negli anni immediatamente precedenti o seguenti la nomina a primo Principe dell'Accademia di San Luca. Nel *Lamento della pittura su l'onde venete* Zuccari propone una carrellata di nomi di artisti che rappresentano l'«aurora della pittura», prima dell'ascesa di coloro dai quali fu «abbellita compitamente»:

E di quel lieto April furon l'Aurora / un Gentile, e un Giovanni ambo fratelli, / Bellini di cognome, e d'opra ancora. / Se pinsero animali, over uccelli, / Huomini, monti, o valli, o faggi, o pini, / Sempre imitar Natura lor pennelli. / Vi furono altri ingegni pellegrini, / come il Mantegna, e'l Perugino, ch'a l'arte / vera, e perfetta fur molto vicini. / Da questi, ed altri com'il Ciel comparte / gratie diverse, fui diversamente / ornata, ed abbellita in qualche parte¹³¹.

Se ovviamente le considerazioni espresse su Perugino non rientrano, nemmeno in questo caso, in un contesto biografico, è in qualche modo evidente la condivisione della visione evolucionistica di Giorgio Vasari in una prospettiva di progressivo avvicinamento alla perfezione dell'arte. Inoltre va detto che, nonostante non possediamo notizie documentarie sui soggiorni di Federico Zuccari a Perugia, come ha notato giustamente Macarena Moralejo Ortega¹³², è certo che Zuccari fu membro della perugina Accademia degli Insensati, e con il soprannome Il Sonnacchioso, che aveva utilizzato nelle riunioni accademiche, si firma nella *Lettera a' prencipi et signori amatori del disegno, pittura, scultura et architettura*, omettendo la sua appartenenza all'Accademia di San Luca di Roma e anche all'Accademia del Disegno di Firenze dove era stato ammesso già nel 1565.

La definizione di Perugino fornita da Zuccari come di un pittore molto vicino all'«arte vera, e perfetta» potrebbe, dunque, essersi avvantaggiata di una conoscenza diretta delle opere del maestro umbro. È interessante, inoltre, far notare che Vannucci viene avvicinato ad Andrea Mantegna e definito, come lui, uno spirito pellegrino, termine utilizzato anche da Giovanni Santi per connotare l'ingegno, lo spirito bizzarro, eccelso e «pelegrino» del cortonese Luca Signorelli¹³³.

¹²⁸ ZUCCARI/HEIKAMP 1961.

¹²⁹ GRASSI 1985-1987, I, pp. 223-224.

¹³⁰ Sull'argomento si veda SPAGNOLO 2007.

¹³¹ ZUCCARI/HEIKAMP 1961, p. 122.

¹³² MORALEJO ORTEGA 2014(2015).

¹³³ «e' l Cortonese Luca, de ingegno e spir(i)to pelegrino» (SANTI/MICHELINI TOCCI 1985, II, p. 674).

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 1988

G. AGOSTI, *La fama di Cristoforo Solari*, «Prospettiva», 46, 1988, pp. 57-65.

ALBERTINI/DE BOER–KWAKKELSTEIN 2010

F. ALBERTINI, *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia (1510). Un volumetto dedicato all'arte fiorentina*, edizione critica con annotazioni di W.H. DE BOER, a cura di M.W. KWAKKELSTEIN, Firenze 2010.

ARMENINI/GORRERI 1988

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

BALDINI 2004

N. BALDINI, *Perugino a Firenze: la «stanza» di via San Gilio*, in *PERUGINO IL DIVIN PITTORE* 2004, pp. 89-93.

CAVIGLI 2011

R. CAVIGLI, *Vasari e l'eccellenza del fare*, in *Il primato dei toscani nelle Vite del Vasari*, catalogo della mostra, a cura di P. Refice, Firenze 2011, pp. 165-192.

CECCHI 2010

A. CECCHI, *Le Vite del Vasari: una storia «veridica» dell'arte italiana?*, in *LE VITE DEL VASARI / DIE VITE VASARIS* 2010, pp. 9-20.

CONAWAY BONDANELLA–BONDANELLA 1997

J. CONAWAY BONDANELLA, P. BONDANELLA, *Giorgio Vasari, Pietro Perugino, and the History of Renaissance Art*, in *Pietro Perugino. Master of the Italian Renaissance*, catalogo della mostra, a cura di J. Antenucci Becherer, New York 1997, pp. 83-99.

CONTE 2007

F. CONTE, *Osservazioni sulle varianti della Vita di Giorgione di Vasari*, «Annali di Critica d'Arte», III, 2007, pp. 61-102.

CONTE 2010

F. CONTE, *Cronache vasariane per il XXI secolo: rotte di inchiesta*, prefazioni di G.C. Sciolla, M. Rossi, Torino 2010.

CUGNONI 1879

G. CUGNONI, *Note al Commentario di Alessandro VII sulla vita di Agostino Chigi*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», II, 1879, pp. 209-226, 475-490.

DER LITERARISCHE NACHLASS GIORGIO VASARIS 1923-1940

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

FRATINI 1882

G. FRATINI, *Storia della basilica e del convento di S. Francesco in Assisi*, Prato 1882.

FURLAN 2007

C. FURLAN, *Da Vasari a Cavalcaselle. Storiografia artistica e collezionismo in Friuli dal Cinquecento al primo Novecento*, a cura di C. Callegari, P. Pastres, Udine 2007.

GALASSI 2004

C. GALASSI, *Il tesoro perduto. Le requisizioni napoleoniche a Perugia e la fortuna della "scuola" umbra in Francia tra 1797 e 1815*, Perugia 2004.

GALASSI 2010-2011(2012)

C. GALASSI, *Dalla Torrentiniana alla Giuntina: Pietro Perugino e gli artisti umbri del Rinascimento nelle Vite di Giorgio Vasari*, in *Riflettendo su Giorgio Vasari, artista e teorico*, atti del convegno (Arezzo 2011), a cura di F. Conte, supplemento di «Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze», n.s., LXXII-LXXIII, 2010-2011(2012), pp. 89-109.

GALASSI 2012

C. GALASSI, *Con gli occhi di Vasari: Luca Signorelli tra Torrentiniana e Giuntina*, in *Luca Signorelli, de ingegno et spirito pelegrino*, catalogo della mostra, a cura di F. De Chirico, V. Garibaldi et alii, Cinisello Balsamo 2012, pp. 23-29.

GALASSI 2020-2021(2021)

C. GALASSI, *La leggenda dell'artista. L'aneddotica nelle Vite dei pittori umbri del Rinascimento*, in *Cultura economia territorio. La storia come mestiere. Studi in onore di Fabio Bettoni*, a cura di A. Ciuffetti, R. Tavazzi, numero monografico di «Bollettino Storico della Città di Foligno», XLIII-XLIV, 2020-2021(2021), pp. 321-332.

GALASSI 2021

C. GALASSI, «*Anzi che venisse in cognizione Pietro Perugino*»: *Benedetto Bonfigli e Niccolò di Liberatore (detto impropriamente Alunno) nelle Vite di Giorgio Vasari*, in *Finis coronat opus. Saggi in onore di Rosanna Cioffi*, a cura di G. Brevetti, A. Di Benedetto et alii, Todi 2021, pp. 75-79.

GALASSI 2022

C. GALASSI, *Dalla storia alla teoria dell'arte: "fortuna" e "virtù" nella Vita di Vasari di Bernardino Pintoricchio, pittore di "molta pratica" (e poca invenzione)*, in *Il bello, l'idea e la forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, a cura di P. Palazzotto, G. Travagliato, M. Vitella, I-II, Palermo 2022, II, pp. 35-38.

GENTILINI 2004

G. GENTILINI, *Perugino e la scultura fiorentina del suo tempo*, in *PIETRO VANNUCCI IL PERUGINO* 2004, pp. 199-227.

GILIO/BAROCCHI 1960-1962

G.A. GILIO, *Due Dialoghi [...] (1564)*, in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, II, pp. 1-115.

GINZBURG 2013a

S. GINZBURG, *Dietro la Torrentiniana. Alcune radici dell'impianto storiografico e critico delle "Vite" di Giorgio Vasari*, «Figura. Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica», 1, 2013, pp. 51-67.

GINZBURG 2013b

S. GINZBURG, *Vasari e Raffaello*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno (Firenze 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013, pp. 29-46.

GIOVIO/MAFFEI 1999

P. GIOVIO, *Scritti d'arte. Lessico ed efrasi*, a cura di S. MAFFEI, Pisa 1999.

GORRERI 1988

M. GORRERI, *De' veri precetti della pittura*, in ARMENINI/GORRERI 1988, pp. XXI-XXIX.

GRASSI 1985-1987

L. GRASSI, *Teorici e storia della critica d'arte*, I-II, Roma 1985-1987 (edizione originale I-III, Roma 1970-1979).

HILLER VON GAERTRINGEN 2004

R. HILLER VON GAERTRINGEN, *Uso e riuso del cartone nell'opera del Perugino. L'arte fra vita contemplativa e produttività*, in PIETRO VANNUCCI IL PERUGINO 2004, pp. 335-350.

HILLER VON GAERTRINGEN 2011

R. HILLER VON GAERTRINGEN, *Vasari und Perugino. Geschichte einer Verleumdung*, in *Perugino. Raffaels Meister*, catalogo della mostra, a cura di A. Schumacher, Ostfildern 2011, pp. 107-127.

IL CODICE MAGLIABECHIANO 1892

Il Codice Magliabechiano cl. XVII 17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da anonimo fiorentino (1540 ca), a cura di C. Frey, Berlino 1892.

IL LIBRO DI ANTONIO BILLI 1991

Il Libro di Antonio Billi, a cura di F. Benedettucci, Anzio 1991.

KALLAB 1908

W. KALLAB, *Vasaristudien*, con una biografia dell'autore a cura di J. von Schlosser, Vienna-Lipsia 1908.

LADIS 1998

A. LADIS, *Perugino and the Wages of Fortune*, «Gazette des Beaux-Arts», 1552-1553, 1998, pp. 221-234.

LE VITE DEL VASARI / DIE VITE VASARIS 2010

Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione / Die Vite Vasaris. Entstehung, Topoi, Rezeption, atti del convegno (Firenze 13-17 febbraio 2008), a cura di K. Burzer, C. Davis *et alii*, Venezia 2010.

LONGHI 1955

R. LONGHI, *Percorso di Raffaello giovine*, «Paragone. Arte», 65, 1955, pp. 8-23.

LUDOVICO DA PIETRALUNGA/SCARPELLINI 1982

LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della Basilica di S. Francesco e di altri santuari di Assisi (1570 ca)*, in appendice *Chiesa superiore* di Anonimo secentesco, introduzione, note al testo e commentario critico di P. SCARPELLINI, Treviso 1982.

LUNGHY 2003

E. LUNGHY, *Nicolò Alunno nel racconto di Giorgio Vasari*, in *I Da Varano e le arti*, atti del convegno internazionale (Camerino 4-6 ottobre 2001), a cura di A. De Marchi, P.L. Falaschi, I-II, Ripatransone 2003, II, pp. 735-746.

MAFFEI 1506

R. MAFFEI, *Commentariorum urbanorum libri octo et triginta*, Roma 1506.

MANCINI 1987

F.F. MANCINI, *Miniatura a Perugia tra Cinquecento e Seicento*, Perugia 1987.

MANCINI 1991

F.F. MANCINI, *Arte e società nella Perugia dei Baglioni*, in *Una santa, una città*, atti del convegno storico nel V centenario della venuta a Perugia di Colomba da Rieti (Perugia 10-12 novembre 1989), a cura di G. Casagrande, E. Menestò, Spoleto 1991, pp. 61-74.

MANCINI 2004

F.F. MANCINI, *Verso il tramonto: formule consumate e pagine di poesia*, in *PERUGINO IL DIVIN PITTORE* 2004, pp. 129-139.

MORALEJO ORTEGA 2014(2015)

M. MORALEJO ORTEGA, *Federico Zuccari e la sua scuola in Umbria: il contributo pittorico manierista e il ruolo dell'Accademia degli Insensati di Perugia*, «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», CXI, t. 2, 2014(2015), pp. 771-802, 1413.

MOZZATI 2004

T. MOZZATI, *Produzioni in serie, derivazioni e modelli: Perugino e la bottega di Andrea del Verrocchio*, in *PERUGINO IL DIVIN PITTORE* 2004, pp. 95-103.

NELSON 2004

J.K. NELSON, *La disgrazia di Pietro: l'importanza della pala della Santissima Annunziata nella Vita del Perugino del Vasari*, in *PIETRO VANNUCCI IL PERUGINO* 2004, pp. 65-73.

NOVA 2010

A. NOVA, *Giorgio Vasari e i metodi della storia dell'arte*, in *LE VITE DEL VASARI / DIE VITE VASARIS* 2010, pp. 1-6.

OSSOLA 2014

C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, prefazione di M. Praz, Firenze 2014 (edizione originale Firenze 1971).

PALEOTTI/BAROCCHI 1960-1962

G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane diviso in cinque libri* (1582), in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, II, pp. 117-509.

PAOLUCCI 2004

A. PAOLUCCI, *Perugino visto da Giorgio Vasari*, in *PERUGINO IL DIVIN PITTORE* 2004, pp. 25-27.

PELLEGRINO 2004

F. PELLEGRINO, *Topoi e storiografia negli epitaffi vasariani*, in *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere*, atti del convegno di studi (Arezzo 7-8 maggio 2003), a cura di M. Spagnolo, P. Torriti, Montepulciano 2004, pp. 109-130.

PERUGINO IL DIVIN PITTORE 2004

Perugino il divin pittore, catalogo della mostra, a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, Cinisello Balsamo 2004.

PFISTERER 2018

U. PFISTERER, *L'artista procreatore. L'amore e le arti nella prima età moderna*, Roma 2018 (edizione originale *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper*, Berlino 2014).

PIETRO VANNUCCI IL PERUGINO 2004

Pietro Vannucci il Perugino, atti del convegno internazionale di studio (Perugia 25-28 ottobre 2000), a cura di L. Teza, con la collaborazione di M. Santanicchia, Perugia 2004.

POMMIER 2007

É. POMMIER, *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Torino 2007 (edizione originale *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Parigi 2007).

PREVITALI 1962

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

PREVITALI 1964

G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964.

SANTI/MICHELINI TOCCI 1985

G. SANTI, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro duca d'Urbino. Poema in terza rima (Codice Vat. Ottob. Lat. 1305)*, a cura di L. MICHELINI TOCCI, I-II, Città del Vaticano 1985.

SCARPELLINI 1977

P. SCARPELLINI, *Le fonti critiche relative ai pittori umbri del Rinascimento*, in *L'umanesimo umbro*, atti del IX convegno di studi umbri (Gubbio 22-23 settembre 1974), Gubbio 1977, pp. 623-665.

SCARPELLINI 1984

P. SCARPELLINI, *Perugino. L'opera completa*, Milano 1984.

SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1977

J. VON SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, terza edizione italiana aggiornata da O. KURZ, Firenze 1977 (edizione originale *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienna 1924; prima edizione italiana Firenze 1935).

SCIOLLA 2004

G.C. SCIOLLA, *Perugino: traccia per una storia critica*, in *PERUGINO IL DIVIN PITTORE 2004*, pp. 29-45.

SPAGNOLO 2007

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

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962

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

VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987

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

VASARI/DEL VITA 1929

G. VASARI, *Il libro delle Ricordanze*, a cura di A. DEL VITA, Arezzo 1929.

VASARI/HILLER VON GAERTRINGEN 2011

G. VASARI, *Das Leben des Perugino und des Pinturicchio*, a cura di R. HILLER VON GAERTRINGEN, Berlino 2011.

VASARI/MILANESI 1906

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* (1568), con nuove annotazioni e commenti di G. MILANESI, I-IX, Firenze 1906 (edizione originale Firenze 1878-1885).

VENTURINI 2004

L. VENTURINI, «*Benché si può dire Fiorentino, ch'è allevato qui*». *Il giovane Pietro Perugino a Firenze*, in *PIETRO VANNUCCI IL PERUGINO* 2004, pp. 29-47.

WACKERNAGEL 1994

M. WACKERNAGEL, *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte*, premessa all'edizione italiana di E. Castelnuovo, Roma 1994 (edizione originale *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Lipsia 1938).

ZUCCARI/HEIKAMP 1961

F. ZUCCARI, *Lettera a Prencipi et Signori amatori del disegno, pittura, scultura, et architettura* (Mantova 1605), in *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, a cura di D. HEIKAMP, Firenze 1961 (riproduzione anastatica), pp. 104-129.

ABSTRACT

Il contributo intende riprendere e analizzare il ruolo assegnato a Pietro Perugino nelle due edizioni delle *Vite* di Giorgio Vasari soprattutto nel rapporto con la critica successiva di Giovan Battista Armenini e Federico Zuccari. Vasari, oltre a scandirne la formazione in ambito fiorentino, presso il Verrocchio, e l'itinerario artistico complessivo, commenta le opere della prima attività dell'artista secondo i parametri della 'infinita diligenza' nel dipingere figure e paesi e della straordinaria capacità di 'ritrarre di naturale', di adoperare accorgimenti prospettici sofisticati e colori vivissimi soprattutto nella pittura a fresco. Vasari è anche colui che ne coglie, nella produzione tarda, l'involuzione e l'iterazione di formule stereotipe («era talmente la dottrina dell'arte sua ridotta a maniera, ch'è 'faceva a tutte le figure un'aria medesima»), fino al giudizio attribuito a Michelangelo che lo bolla come 'goffo nell'arte'. Ma Vasari è anche il primo a rilevarne il ruolo di artista cerniera con una 'maniera quasi moderna' e la sua abilità nel creare una scuola. Questi giudizi saranno in parte ripresi da Giovan Battista Armenini ne *De' veri precetti della pittura* (1587) che, facendo sua la visione vasariana dell'arte soggetta a sviluppi cronologici, sintetizzandola tuttavia in un solo secolo, lo colloca fra gli 'antichi pittori' che vanno da Giotto fino al Vannucci stesso, e da Federico Zuccari, che, nel *Lamento della pittura* (1605), accomuna i due 'ingeni pellegrini' di Mantegna e del Perugino «ch'a l'arte vera, e perfetta fur molto vicini».

The contribution aims to resume and analyze the role assigned to Pietro Perugino in the two editions of Giorgio Vasari's *Lives* especially in relation to the later criticism of Giovan Battista Armenini and Federico Zuccari. Vasari, in addition to charting his training in the Florentine sphere, at Verrocchio, and his overall artistic itinerary, comments on the works of the artist's early activity according to the parameters of his 'infinite diligence' in painting figures and countries and his extraordinary ability to 'portray by nature', to employ sophisticated perspective devices and vivid colors especially in fresco painting. Vasari is also the one who grasps, in his late production, the involution and iteration of stereotypical formulas («era talmente la dottrina dell'arte sua ridotta a maniera, ch'è 'faceva a tutte le figure un'aria medesima»), up to the judgment attributed to Michelangelo who brands him as 'clumsy in art'. But Vasari is also the first to note his role as a hinge artist with an 'almost modern manner' and his ability to create a school. These judgments will be partly taken up by Giovan Battista Armenini in *De' veri precetti della pittura* (1587), who, making his own Vasari's view of art subject to chronological developments, yet synthesizing it in a single century, places him among the 'ancient painters' ranging from Giotto to Vannucci himself, and by Federico Zuccari, who, in *Lamento della pittura* (1605), lumps the two 'ingenious pilgrims' of Mantegna and Perugino «ch'a l'arte vera, e perfetta fur molto vicini».

CARAVAGGIO E GIORGIONE, A PARTIRE DA VASARI

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

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

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

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

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

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

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

³ BAGLIONE 1642, p. 137.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸ FEDERICI 2021, pp. 268-271.

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

¹⁰ Ivi, p. 44 (T, G).

¹¹ Ivi, p. 8 (solo in T).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸ ARMENINI/GORRERI 1988, p. 231.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁴ RUFFINI 2016.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁴ ZANDRI 1969, p. 340.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, p. 157 (solo in G).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁶ MICHEL/FRIMMEL 1888.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵² Si veda, da ultimo, TERZAGHI 2020.

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁵ BELLORI/BOREA 2009, I, p. 215.

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

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

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



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



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

BIBLIOGRAFIA

ACIDINI LUCHINAT 1998-1999

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

ALBERTI/MALLÉ 1950

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

AMENDOLA 2013

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

ANDERSON 1995

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

ARMENINI/GORRERI 1988

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

AURIGEMMA 2012

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

BAGLIONE 1642

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

BAKER-BATES-CALVILLO 2022

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

BELLORI 1664

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

BELLORI/BOREA 2009

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

BELLUCCI 2010

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

BENSI 1996

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

BENSI 2010

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

BERNARDINI 1996

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

CAVAZZINI 2022

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

CERASUOLO 2010

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

COLLARETA 2022

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

COME DIPINGEVA IL CARAVAGGIO 1996

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

CORNINI 2020

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

DER LITERARISCHE NACHLASS GIORGIO VASARIS 1923-1940

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

DONATI 2014

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

FEDERICI 2021

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

FUMAGALLI 2002

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

GANDOLFI 2021

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

GERARDS-NELISSEN 1983

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

HIRST 1981

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

HOCHMANN 1988

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

IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO 1965-1983

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

INNOCENTE E CALUNNIATO 2009

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

LOMAZZO 1590

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

LORENZONI 2015(2017)

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

LORENZONI 2016

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

LUCCHESI 2017

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

MARÍAS 2017

F. MARÍAS, *Le annotazioni di Federico Zuccari e Luis Tristán alle Vite di Vasari*, in *El Greco. Il miracolo della naturalezza. Il pensiero artistico di El Greco attraverso le note a margine a Vitruvio e Vasari*, a cura di F. Marías, J. Riello, Roma 2017, pp. 353-357.

MARINI 2001

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

MERAVIGLIA SENZA TEMPO 2022

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

MICHIEL/FRIMMEL 1888

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

PETRÒ 2014

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

PIERGUIDI 2022

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

RIDOLFI/HADELN 1914-1924

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

RUFFINI 2016

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

RUFFINI 2021a

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

RUFFINI 2021b

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

SCRITTI D'ARTE DI FEDERICO ZUCCARO 1961

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

SEBASTIANO DEL PIOMBO 2008

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

SEBASTIANO DEL PIOMBO 2010

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

SEGRETO 2020

V. SEGRETO, *Pomaranco dixit. Una parafrasi critica del “Discorso di Messer Cristoforo Roncalli detto in voce e letto nell'Accademia” di Roma il 26 giugno 1594*, in *La scintilla divina. Il disegno a Roma tra Cinque e Seicento*, atti del convegno (Roma 22 ottobre 2018) e altri scritti, a cura di S. Albl, M.S. Bolzoni, Roma 2020, pp. 399-409.

STRINATI 2006

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

TERZAGHI 2020

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

THOMPSON 2008

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

VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987

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

ZANDRI 1969

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

ABSTRACT

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

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

PRECETTI:
REFLECTIONS ON THE RELATIONSHIP BETWEEN
ARTISTIC PRACTICE AND THEORY

In memoriam *Charles Dempsey (1937-2022)*

Up until relatively recently, art history has operated with a strict binary opposition between the concepts of artistic practice and art theory, which considers art treatises and artworks as being informed by different sets of artistic concerns. One result of this distinction has been to separate the knowledge published in treatises from that based on experiences from artistic action, as «living thought and experience»¹. Such a strict theory-practice divide has informed the work of several prominent art historians focusing on early modern art history, such as Donald Posner or Denis Mahon². In response, Elizabeth Cropper and Charles Dempsey were the first to argue for an understanding of artistic practice in conjunction with art-theoretical concerns³. More recently, studies by Pamela H. Smith, Angela Cerasuolo and Christina Neilson have explored overarching questions regarding the relationship between artistic practice and theory and between the handling of materials and ideas⁴. Cerasuolo highlights that artistic technique is a «no-man's-land, [...] lying between art theory and practice»⁵. The author underscores further that in order to understand the relationship between artistic practice and theory we need «to retrace the phases in the making of a painting»⁶.

Important stimuli regarding a revision between our concept of the relationship between theory and practice come from current studies in the history of science. For example, Matteo Valleriani has offered guidelines for organizing elusive practical knowledge. He advocates for the consideration of the differences between artistic knowledge published in treatises and in artworks not as opposing concepts of *episteme* and *techné* but as a variation in externalization of the «same» knowledge in «artefacts such as models, drawings, and texts»⁷. Another study helpful in rethinking the relationship of practice and theory is Pascal Dubourg Glatigny's and Hélène Vérin's book *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*. These two editors consider the act of codifying practical knowledge as an essential characteristic of early modern culture. They also suggest that the «réduction en art» (codification of practical knowledge) is a rewriting and reformulating of practice⁸.

Against the backdrop of the current recalibration between the realms of theory and practice, in this paper I think through the concept of artistic *precetti*, a building block of early modern artistic pedagogy.

I would like to thank Mariaceleste Di Meo, Unmil Karadkar, and the two anonymous peer reviewers for their comments on and help with the text.

¹ For a groundbreaking and early study on the problem of relating artistic theory to practice as one of the central problems of art history, see the *Introduction* of DEMPSEY 2000, pp. VIII-IX.

² MAHON 1947. Posner doubts that the Carracci were «conscious performers from the beginning» (POSNER 1971, I, p. 4). His suspicion of the «intellectual pretensions» of Agostino and Annibale Carracci prompted Charles Dempsey to write his book on *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style* (DEMPSEY 2000).

³ Cropper deepened this approach of considering artistic theory and practice as inseparable categories in CROPPER 1971 and in her book CROPPER 1984. See also CROPPER–DEMPSEY 1996.

⁴ Pamela H. Smith, in a series of studies that shifted the field of art history, highlighted many cases of artistic practice in its intersections with artistic production. See for example SMITH 2004. See also CERASUOLO 2017 and NEILSON 2019.

⁵ CERASUOLO 2017, p. 1.

⁶ *Ivi*, p. 3.

⁷ See the *Introduction* of *THE STRUCTURES OF PRACTICAL KNOWLEDGE* 2017, p. VI.

⁸ See the *Introduction* of *RÉDUIRE EN ART* 2008, pp. 13, 20-23. The editors also highlight that the «réduction en art» is not a simple means of conservation of knowledge, but a reorganisation.

But what are *precetti*, *principes* or *precepts* exactly? The term usually means instructions given verbally, «Principio o regola di condotta, norma, dettame, sentenza stabile, autorevole, indiscussa (che nasce dalla ragione o dalla coscienza morale o deriva dai fondamenti costitutivi di una scienza, di un'attività, di una dottrina, ecc.); ammaestramento pratico»⁹. Dubourg Glatigny and Vérin define precepts as the establishment of a body of rules that guide artistic practice, passed on from experienced artists to their students. Such an understanding of the term becomes also evident from Vasari's use of this word, when he describes the artists flocking into Masaccio's Cappella Brancacci: «a imparar sempre a questa cappella, et apprendere i precetti e le regole del far bene da le figure di Masaccio»¹⁰. *Precetti* therefore describe a body of artistic habits, a system of rules and therefore distinguish themselves from individual *consigli*¹¹. However, since *precetti* are part of any teachable field of knowledge, they have been overlooked as an art-theoretical source.

Leonardo's «precetti»

Perhaps, the best-known use of the term and concept of *precetti* is in Leonardo da Vinci's *Libro di pittura*, known till its first print-publication in Paris in 1651 as «Libro, Discorso, Opinioni, Precetti, Scritti, Aphorismi e Regole»¹². Leonardo's *precetti* are indeed not written in the format of a coherent treatise, but they are short 'aphorisms' or longer passages on theoretical or practical aspects of painting which had a lasting impact on early modern artistic production and culture. Although the term *precetti* served as a *pars pro toto* for the whole treatise, Leonardo's *Libro di pittura*, compiled by Leonardo's student Francesco Melzi, lists only about 30 headings of the original *Libro di pittura* entitled *Precetto* or *Precetti*¹³.

Can we distinguish the nature of *precetto* in the *Libro di pittura* from other categories of text? An interesting example in this respect is a text passage whose title in the manuscript *Urbinas Latinus* 1270 gets converted from *Notizia* to *Precetto*¹⁴. Under the heading *Notizia del giovane disposto alla pittura*, the text mentions that many young men feel a desire to practice *disegno*, but profoundly lack the disposition for this art. This becomes already evident in boys those who draw without diligence and ever add shadows to their drawings. A hand, different from Melzi's and which Pedretti identifies as 'editor' of Melzi's manuscript, adds the heading *Precetto* further down in the text¹⁵. While some of the *precetti* directly address the reader or student of painting, others take an impersonal tone. Therefore, direct address to readers

⁹ See *precetto* in *GDLI*.

¹⁰ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III (1971), p. 300.

¹¹ Such as given, for example, by Cennini (CENNINI/SERCHI 1999).

¹² Up to the publication of Leonardo's *precetti* as a treatise in the 17th century, its titles varied as mentioned in FARAGO-BELL-VECCE 2018, p. XVI. The *Codex Urbinas Latinus* 1270 in the Biblioteca Apostolica Vaticana with the title *Libro di pittura di messer Lionardo da Vinci pittore et scultore fiorentino* is considered the earliest extant version of Leonardo's notes on painting compiled by Francesco Melzi (see LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI-VECCE 1995). On the history of the manuscript see also LEONARDO DA VINCI/MILANESI 1890 and *THE LITERARY WORKS OF LEONARDO DA VINCI* 1977, I, pp. 12-14.

¹³ Usually the titles for each of the text passages are short resumés of the text's content. See, for example: «9. Come il pittore è signore d'ogni sorta di gente e di tutte le cose. Il pittore è padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all'uomo [...]» (LEONARDO DA VINCI/MILANESI 1890, p. 7).

¹⁴ «Noticia del giovane disposto alla pittura: Molti sono gli homini ch'anno desiderio et amore al disegno [...]» (see Francesca Fiorani's site *Leonardo da Vinci & His Treatise on Painting*, www.treatiseonpainting.org <September 12, 2023>, *Libro di Pittura* T0051). On the history of the *Codex Urbinas Latinus* 1270 see also *THE LITERARY WORKS OF LEONARDO DA VINCI* 1977, I, pp. 12-14; «Manus 1. Precetto: Non è laudabile quel pittore che non fa bene se non una cosa sola [...]» (for this text passage see also LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI-VECCE 1995, II, p. 170. Pedretti and Vecce, however, do not mention the change of title and its implications).

¹⁵ *THE LITERARY WORKS OF LEONARDO DA VINCI* 1977, I, pp. 12-13.

within the text is not a required indicator of a *precetto*. However, passages entitled with *precetto* are true to the definition of this word as revealing a fundamental truth about the profession of the painter or basic technical details connected to the art of painting. On the other hand, the word *notizia* could be translated as ‘information’ and, in the *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, is defined as a synonym of ‘cognition’¹⁶. This cognitive aspect of the *notizia* reduces the more universal and philosophical nature of *precetti*¹⁷. I suggest that *notizia* relates to *precetto* in the same way as does the Aristotelian concept of history to that of poetry¹⁸. For example, in his *Poetica* Aristotle underscores that «poetry is more philosophical and more serious than history»¹⁹. In Aristotle, while history focuses on particular, individual facts, poetry and philosophy focus on universals. In his *Poetica*, Aristotle highlights that the historian concentrates on ‘what has happened’ but the poet should say «what sort of things might happen, that is, the things possible according to likelihood or necessity» (Arist., *Poetica*, 1451a 36-38)²⁰. *Precetti* reveal the deep, returning and relevant patterns of the art of painting, combining painterly action and judgment as universal rules of painting, which serve as the foundation of Leonardo’s *scienza della pittura*. Leonardo underscores that with his *Libro di pittura* he uses his proficiency as a writer to author a treatise of painting similar to the literary genre of *Poetica* for poetry: highlighting the nobility of painting, investigating its rules²¹.

From the seventeenth-century reception of the *Libro di pittura* it is evident that it was read true to its aphoristic structure as a list of *precetti*. Such a mode of reading is documented by Nicolas Poussin’s fragmentary treatise or by the natural philosopher Vincenzo Viviani’s mention of the leonardian work as «precetti del Vinci»²².

Leonardo defines the relationship between theory and practice as: «Study the science first, and then follow the practice which results from that science»; and «The painter should study methodically and not leave anything without fixing it in memory»²³. Leonardo’s passage also clarifies that he associated *precetti* with the Aristotelian category of science and not with that of theory, tying it closely to its ‘demonstration’ in the form of an artwork. Thus, the intended role of the *precetti* is to guide the student/artist in his realization of the necessary goal of demonstrating the science-art.

Giovan Battista Armenini’s treatise *De’ veri precetti della pittura* (Ravenna 1586) states that *precetti* could be communicated detached from witnessing the act of artistic production. He recounts a collaboration between Taddeo Zuccari and Daniele Porri da Parma as based entirely on *precetti* or «descritte regole essendo derivate dalle bocche di chi fece le opera buone»²⁴. Daniele da Parma, who was commissioned to decorate a church in Alvito but was

¹⁶ «Quello che risulta dal conoscere» (*VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA* 1612, p. 560).

¹⁷ While the heading *notizia* appears only in that particular case in Leonardo’s treatise, the various text passages entitled *precetti* or *precetto* focus on fundamental attitudes and habits of the universal artist, for example: «Quel pittore che non dubita, poco acquista» (LEONARDO DA VINCI/MILANESI 1890, p. 38); «Precetto, che il pittore non s’inganni nell’elezione della figura» (ivi, p. 52); «Precetto del comporre le istorie: O tu, componitore delle storie, non membrificare con terminati lineamenti [...]» (ivi, p. 74).

¹⁸ HEATH 2009.

¹⁹ See ARMSTRONG 1998, p. 447, and HEATH 2009, p. 68.

²⁰ See in particular ARMSTRONG 1998, p. 447.

²¹ See LEONARDO DA VINCI/MILANESI 1890, pp. 22-23.

²² For the affinity between Poussin’s *Notes on Painting* and Leonardo’s treatise see COLANTUONO 2000. See Filippo Baldinucci’s *Notizie di Matteo Rosselli* (BALDINUCCI/RANALLI 1845-1847, IV (1846), p. 173) for the reference to Vincenzo Viviani’s *Quinto libro degli Elementi d’Euclide* (Florence 1674). See also the first print publication LEONARDO DA VINCI/FRESNE 1651.

²³ LEONARDO DA VINCI/McMAHON 1956, I, p. 47. McMahon mentions that another hand added to the first *precetto* «quello che prima si de’ studiare, o la pratica o la scientia»; while to the second sentence has been added: «Studio del pittore giovane». The idea of practice as science is changed in Giorgio Vasari’s still very little studied *teoriche*. For an important remedy of this situation see CERASUOLO 2017, pp. 41-53; see also COLLARETA 2010. More often than the term *precetti*, Vasari employs the word *prelettore* for master.

²⁴ ARMENINI/GORRERI 1988, pp. 258-259.

not a great painter, took along Taddeo Zuccari (who excelled in *disegno* with soft outlines), «insegnandogli così con le parole tutto quello ch'egli teneva in mente»²⁵. Taddeo painted following the instructions provided by Daniele. Armenini was fascinated by the possibility of words alone directing artistic production, as he clarifies in another example described in his conclusion: Michelangelo instructed a stonemason in such detail that the latter was able to complete a sculpture he alone would never have been able to create²⁶. These examples of the possibility of effective artistic instruction through words alone is also Armenini's main motivation behind the writing of his treatise.

Artists rarely recorded their *precetti* in writing. Pamela H. Smith states that capturing the experience of art production into words was often perceived as difficult or inadequate by artists²⁷. However, *precetti* were also a key part of a workshop's artistic capital and therefore were often subject to secrecy²⁸.

Precetti are always diegetic, which means that they are connected to a named authority, and often imagined as verbal instructions given by the master to his students. Leonardo's widely circulating and later published *precetti* are words removed «from the temporal and ephemeral dimension of oral communication»²⁹. Leonardo's words describe and prescribe actions that turn into «things, [...] into an artificial product that will endure through time and that can be taken apart and analyzed»³⁰.

Precetti may, however, also be embedded in a work of art, so that the able eye can reverse the process of artistic production and reconstruct the *precetti* that went into the work's production. Through attentive analysis, a work of art therefore can be retransformed into the actions and artistic decisions that originally have contributed to its creation and turns again into a body of artistic *precetti*. In this metamorphosis from image to artistic action, three aspects become essential: the intrinsic association of artworks with the practice that produced them, the meta-temporality of *precetti*, and the student's storage of *precetti* in his memory. The complex temporal nature of *precetti* suggests that we have to understand them within Aristotelian categories of experience, *habitus*, and memory as important preconditions for artistic production³¹. They are an expression of experience that can be deciphered through a series of sensory perceptions, which inscribe themselves into memory and over time form the artist's *habitus* as a trained disposition, as something that will condition his/her behavior in the future³². But in addition to these general connections with Aristotelian mechanisms of rationalization of experience, Leonardo's *precetti* were attributed to a named author. This attribution therefore also encapsulated the concept of autoptic (first-hand) observation, 'seeing for oneself' – as the way to convey authentic and authoritative knowledge. The combination of experience, autoptic observation and memory that informs Leonardo's concept of the *precetti* also becomes evident in their reception, for example in the fragmentary treatise, that Giovan Pietro Bellori relays to us, by Nicolas Poussin, *Osservazioni di Niccolò Pussino sopra la pittura*³³. Poussin's «avertissements» (that's how he called them in a letter from 1650) were supposed to «compilare un libro di pittura, annotando varie materie, e ricordi secondo leggeva, o contemplava da se stesso con fine di ordinarli»³⁴.

²⁵ Ivi, p. 258.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ See for example *WAYS OF MAKING AND KNOWING* 2017.

²⁸ For example, famously André Félibien's *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture* were motivated by the secrecy of artisans and artists about their artistic practice as the author deplores in his *Préface* (FÉLIBIEN 1676, p.n.n.).

²⁹ BOLZONI 2001, p. 238.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ About the Aristotelian concept of experience see GREGORIĆ–GRGIĆ 2006.

³² On the concept of *habitus* in art theory see STRUHAL 2020, pp. 99-103.

³³ BELLORI/BOREA 2009, pp. 478-481.

³⁴ *Ibidem*.

The connection of Leonardo's *precetti* to autopsy also reveals parallels with the epistemic practices of early modern natural philosophical developments in observation. In particular, Gianna Pomata highlights the early modern conceptual connections between observation and experiment, between «*experimenta et observationes*»³⁵. Matching the general development of the epistemic genre of *observationes* delineated by Gianna Pomata, Leonardo's *precetti* and Poussin's *observationes* were not anonymous compilations of observations but were made by an identified author/observer, and formed a bridge from the small community of teacher-student relationship to a much wider audience. In fact, if we situate Leonardo's and Poussin's concept of the *precetti* in Aristotle's discussion of experiences, as acts establishing memory, they become part of degrees of knowledge rather than forms of knowledge presentation. As Aristotle states in *Metafisica* (981a 7-12): «art comes about when one universal judgment about similar things is produced from many thoughts of experience»³⁶. However, that Leonardo recorded his *precetti* alludes to their meta-temporal nature in his thinking and suspends their ephemeral status in orality. In doing so, Leonardo's *precetti* are elevated to a body of permanent, analyzable, academic and humanistic knowledge; I therefore suggest that *precetti* are not only situated between theory and practice, but that the association of *precetti* with experience can help us conceptualize them within a hierarchy of cognitive practices that art and science share.

A 'museum' of artistic practice: Giovan Battista Armenini's De' veri precetti della pittura

Already the title of Giovan Battista Armenini's *De' veri precetti della pittura* alludes to Leonardo's *precetti*, which at that point were unpublished but widely circulating in the artists' workshops. In fact, Olszewski suggests that Armenini studied Leonardo's treatise during a stay in Milan³⁷. Leonardo's impact also becomes apparent in Armenini's focus on the art of painting alone, the art most esteemed by Leonardo. Yet, while Leonardo's *precetti* are informed by the concise brevity that lends credibility to their embeddedness in the context of orality and workshop practice, Armenini's create a voluminous, humanistic treatise. The theorist's belief in the importance of teaching art through *precetti* and *regole* is unbendable and he has unflinching faith in the power of language to be able to convey even those elements of artistic practice that originally would be based on the master's practical demonstration only within the workshop. Armenini also believed deeply in the power of 'writing' to enable him to reach a pan-regional audience across Italy. He promotes the *precetti* as solid anchors of artistic quality, as «fundamentally unchangeable rules [...] of the art of painting» onto which the theorist entrusts the fate of this art before the backdrop of its decline³⁸. Armenini claims that he had searched for these rules and precepts with the greatest diligence and study, travelling all over Italy to record the *regole* of different masters, and his main goal is to form a compendium of the rules «scattered as in a forest in order to collect them in a single volume»³⁹. Even more explicitly than in Leonardo's case, in Armenini's art-theoretical system the idea of the *precetti* is intrinsically connected to the idea of memory. In fact, it is «the written word, which spreads throughout the world, not only are the arts rendered easier and less wearisome, but they are

³⁵ POMATA 2011, p. 46.

³⁶ Cit. in GREGORIĆ–GRGIĆ 2006, p. 6.

³⁷ ARMENINI/OLSZEWSKI 1977, p. 31.

³⁸ Ivi, p. 72. For the Italian formulation («alcune regole e precetti, i quali sono come fondamenti immutabili dell'arte») see also the edition ARMENINI/GORRERI 1988, p. 10. In its commentary, Marina Gorreri underscores the *precetti's* negative side effect of inhibiting and regulating artistic genius and understands the repression of *precetti* as part of a process of professional and intellectual codification of the work of artists.

³⁹ ARMENINI/OLSZEWSKI 1977, p. 72; ARMENINI/GORRERI 1988, p. 11.

also preserved more firmly and alive in the memory of posterity»⁴⁰. The reorganization of artistic *regole* from a «forest» into a «volume» recalls Lina Bolzoni's fascinating analysis of the association of «places of memory» and «topical places» in the early modern era⁴¹. By rendering his treatise accessible all over Italy, Armenini aims for the development of a pan-regional foundation of art, promoting a style that combines the best elements of the best masters. The treatise therefore turns into a 'museum of artistic practice', a 'place of memory'.

The aim of the text is to form the «vero pittore» to be able to produce «vere pitture» and to help artists to acquire a «bella e dotta maniera» through his descriptions of *precetti*⁴². The *vero* occupies an essential part in Armenini's thinking.

Armenini states that it is necessary to teach painting through «insegnamenti, [...] modi e [...] avvertimenti» more than any other art; every art has a «principio, mezzo e fine»⁴³. Armenini's intention is to demonstrate the «mezzi e modi veri» reforming the «debole principi» of bad artistic pedagogues⁴⁴. *Precetti* for Armenini are therefore «mezzi e modi veri» to achieve «fini eccellenti»⁴⁵. Armenini upholds the didactic model of Raphael, who showed his students how to become excellent painters⁴⁶. Yet, in case a young student does not end up with a good master, there are few means of improving his style. For example, Vasari's *Lives* are of no use to young artists, but Armenini's compilation of the unchanging and unchangeable *precetti* for good artistic practice aims to guide students and help them⁴⁷. Much of Armenini's treatise is written in the first person, impersonating the voice of the experienced advisor that also informs Leonardo's *precetti*, with the goal of assembling the fundamentally unchangeable rules and precepts of the art of painting in a concise, written form. He puts these rules in an «ordine vero» with the aim of helping students develop their artistic skills step-by-step⁴⁸. It is interesting that artistic practice, which we consider so elusive a field, is to Armenini the solid rock on which art renews itself.

Federico Zuccari and the decline of precetti

Despite the important legacy of Leonardo's *precetti* in late sixteenth-century Italy, Federico Zuccari's slightly later treatise, *L'Idea de' Pittori, Scultori, et Architetti* (Turin 1607), expresses a negative view of this concept. The author mentions Leonardo's *Libro di pittura* together with Albrecht Dürer's *Underweysung der Messung* (Nuremberg 1525):

Parimente di poco frutto fu, e di poca sostanza, altra regola che lasciò disegnata con scritti alla rovescia un altro pur valent'uomo di professione, ma troppo sofisticato anch'egli, in lasciare precetti pur mathematici a muovere e torcere la figura [...]. Dirò bene che queste regole mathematiche si devono lasciare a quelle scienze e professioni speculative della geometria, astronomia, aritmetica e simili, che con prove loro acquietano l'intelletto. Ma noi altri professori del disegno non abbiamo bisogno d'altre regole che quelle, che la natura stessa ne dà, per quella imitare⁴⁹.

⁴⁰ ARMENINI/OLSZEWSKI 1977, p. 94; ARMENINI/GORRERI 1988, p. 34.

⁴¹ BOLZONI 2001, pp. 188-191.

⁴² ARMENINI/GORRERI 1988, pp. 15-16.

⁴³ Ivi, p. 256.

⁴⁴ Ivi, p. 257.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Ivi, pp. 257-258.

⁴⁸ Ivi, p. 22.

⁴⁹ ZUCCARI 1607, book II, p. 31.

In a true misunderstanding and misrepresentation of Leonardo's *precetti*, they become associated exclusively with mathematics and geometry and a mechanization of the arts that the 'professore del disegno' should avoid.

Ma dico bene, e so che dico il vero, che l'arte della pittura non piglia i suoi principi, né ha necessità alcuna di ricorrere alle mathematiche scienze ad imparare regole e modi alcuni per l'arte sua, né ancho per poterne ragionare in speculazione: però non è di essa figliola, ma bene sì della natura e del disegno. L'una le mostra la forma. L'altra gl'insegna ad operare⁵⁰.

For Zuccari, Leonardo's *precetti* are based on mathematics, a science at odds with the painter's obligation of following nature because, as speculative science, mathematics is only interested in the realm of immaterial ideas. However, what Zuccari means when he talks about the imitation of nature is not naturalism *per se* but an analysis of the «natura commune» of objects and beings of the same category, as he explains with the representation of a lion, whose «forma spirituale» the artist must represent⁵¹.

Even though Zuccari eschews Leonardo's *precetti* as too mechanical, he still upholds the importance of artistic practice⁵². In fact, Zuccari situates *precetti* at the nexus between theory and practice, as mediator between the «disegno speculativo» and the «disegno pratico»⁵³. He underscores the importance of artists of being able to work according to the rules of «precetti and regole», by paralleling them to doctors who draw on theoretical knowledge of medicine in order to know which medications to choose for patients' treatments: «non sarà mai perfetto pittore, scultore o architetto, chi non sa porre in esecuzione le regole e i precetti imparati in teorica»⁵⁴. He repeats this message by drawing on the story of Jacob's two wives from the Old Testament – associating the beautiful but barren Rachel with theory and the less attractive but fertile Lea with practice: «così le scienze pratiche, sebbene non sono così belle, sono però feconde»⁵⁵.

Zuccari's uneasiness about associating artistic practice solely with *precetti* is reflected in Filippo Baldinucci's *Notizie* as well. For example, in the life of Albrecht Dürer, Baldinucci reveals that the artist refuted *precetti* that were tied too closely to mathematical rules:

Questo sublime intelletto, per poter assegnare una certa ragione di ogni sua opera e per facilitare a chi si fosse il conseguimento di ogni perfezione nell'arte, si era messo con intollerabil fatica a ordinare il libro della simetria de' corpi umani, nel quale ebbe questa intenzione di ridurre il buon disegno in metodo e in precetti⁵⁶.

Baldinucci further explains that Dürer recorded his universal *precetti* with a good intention of guiding artists in avoiding major mistakes: «Ha però insegnato l'esperienza, che la vera, più corta e più sicura regola per far bene si è l'aver l'artefice, come diceva il Buonarroto, le seste negli occhi»⁵⁷. Like Zuccari, Baldinucci also positions himself against a pre-established set of artistic rules and shifts the focus to individual artists' judgment.

Nevertheless, theoretical reflection on artistic practice is an essential aspect of Baldinucci's art-theoretical thinking. This becomes apparent from the Life of Matteo Rosselli,

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ For the formulation of «natura commune», see ZUCCARI 1607, book I, p. 31; for the ideal of the «forma spirituale» explained through the example of imitating a lion, see *ivi*, p. 6.

⁵² PFISTERER 1993, pp. 251-252.

⁵³ ZUCCARI 1607, book I, p. 15.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ BALDINUCCI/RANALLI 1845-1847, II (1846), p. 17.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 17-18.

who instructed his students through wonderful *precetti*. For Rosselli *precetti* were tightly linked to his specific artistic practice as illustrated in the following anecdote: when a student tells Rosselli what he had read in Leonardo da Vinci's treatise, Rosselli dismisses the boasting statement of his student saying «Quello che io so fare fare, l'intendo; quello che io non so fare, non l'intendo, essendo una stessa cosa appresso di me il non saper fare ciò che s'intende, quanto il nulla intendere»⁵⁸. He continues: «poco vale la teorica che mai giunge la pratica», thereby inverting the theory-practice hierarchy present in Zuccari's text⁵⁹. Yet, like Zuccari, he compares the relationship between artistic theory and practice to that of other professions. This becomes evident from a long quote of Galileo's *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (Florence 1632), in which he again refers to the «precetti del Vinci» which do not vouchsafe that, if a painter knows them, actually is able to paint⁶⁰.

This shift towards viewing art through the lens of its practice lies at the foundation of Baldinucci's *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno* (Florence 1681) in which the author presented an overview of artistic practice by including terms from art-theoretical literature as well as those belonging to the colloquial usage of artists and connoisseurs⁶¹. Baldinucci's *Vocabolario* is both a monument to the complex and diversified language of Florentine artistic practice and a means of enabling connoisseurs to broaden their linguistic terminology – it is a sea of *precetti* that no longer are formulated to produce art, but to widen the audience that understood artistic production and appreciated art. By transforming the authority of a single artist – as evident from Leonardo's *precetti* – into the collective, yet also anonymized voice of all the Florentine artists he heightens their authority. However, although the *Vocabolario* describes artistic actions, it no longer prescribes them, thus significantly changing the nature of artistic *precetti*.

⁵⁸ BALDINUCCI/RANALLI 1845-1847, IV (1846), p. 172.

⁵⁹ *Ivi*, p. 173.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ STRUHAL 2020, p. 58.

BIBLIOGRAFIA

ARMENINI/GORRERI 1988

G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura* (1586), ed. by M. GORRERI, preface by E. Castelnovo, Turin 1988.

ARMENINI/OLSZEWSKI 1977

G.B. ARMENINI, *On the True Precepts of the Art of Painting*, ed. and translated from the Italian. Introductory study, critical and historical notes and bibliography by E.J. OLSZEWSKI, New York 1977.

ARMSTRONG 1998

J.M. ARMSTRONG, *Aristotle on the Philosophical Nature of Poetry*, «The Classical Quarterly», n.s., 2, 1998, pp. 447-455.

BALDINUCCI/RANALLI 1845-1847

F. BALDINUCCI, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua [...]*, ed. by F. RANALLI, I-V, Florence 1845-1847.

BELLORI/BOREA 2009

G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni* (1672), ed. by E. BOREA, introduction by G. Previtali, afterword by T. Montanari, I-II, Turin 2009 (first edition 1976).

BOLZONI 2001

L. BOLZONI, *The Gallery of Memory. Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press*, Toronto 2001 (original edition *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Turin 1995).

CENNINI/SERCHI 1999

C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, preface, commentary and notes by M. SERCHI, Florence 1999 (first edition 1991).

CERASUOLO 2017

A. CERASUOLO, *Literature and Artistic Practice in Sixteenth-Century Italy*, foreword by B. Agosti, Leiden-Boston 2017 (original edition *Diligenza e Prestezza. La tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Florence 2014).

COLANTUONO 2000

A. COLANTUONO, *Poussin's Osservazioni sopra la Pittura: Notes or Aphorisms?*, «Studi Secenteschi», XLI, 2000, pp. 285-311.

COLLARETA 2010

M. COLLARETA, *Per una lettura delle «Teoriche» del Vasari*, in *Le Vite del Vasari. Genesis, topoi, ricezione / Die Vite Vasaris. Entstehung, Topoi, Rezeption*, conference proceedings (Florence February 13-17, 2008), ed. by K. Burzer, C. Davis *et alii*, Venice 2010, pp. 97-101.

CROPPER 1971

E. CROPPER, *Bound Theory and Blind Practice: Pietro Testa's Notes on Painting and the Liceo della Pittura*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIV, 1971, pp. 262-296.

CROPPER 1984

E. CROPPER, *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton 1984.

CROPPER–DEMPSEY 1996

E. CROPPER, C. DEMPSEY, *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*, Princeton 1996.

DEMPSEY 2000

C. DEMPSEY, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, Fiesole 2000 (second edition with new introduction and select bibliography; first edition Glückstadt 1977).

FARAGO–BELL–VECCE 2018

C. FARAGO, J. BELL, C. VECCE, *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura with a Scholarly Edition of the Editio Princeps (1651) and an Annotated English Translation*, with a foreword by M. Kemp and additional contributions by J. Barone, M. Landrus *et alii*, I-II, Leiden-Boston 2018.

FÉLIBIEN 1676

A. FÉLIBIEN, *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres Arts qui en dépendent. Avec un Dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts*, Paris 1676.

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, by S. Battaglia, I-XXI, Turin 1961-2002; with *Supplemento 2004* and *Supplemento 2009*, ed. by E. Sanguineti, Turin 2004 and 2008, and *Indice degli autori citati nei volumi I-XXI e nel Supplemento 2004*, ed. by G. Ronco, Turin 2004 (now also in an on-line electronic version, ed. by the Accademia della Crusca <http://www.gdli.it>).

GREGORIĆ–GRGIĆ 2006

P. GREGORIĆ, F. GRGIĆ, *Aristotle's Notion of Experience*, «Archiv für Geschichte der Philosophie», 1, 2006, pp. 1-30.

HEATH 2009

M. HEATH, *Cognition in Aristotle's Poetics*, «Mnemosyne», s. 4, 1, 2009, pp. 51-75.

LEONARDO DA VINCI/FRESNE 1651

LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura [...] Si sono giunti i tre libri della pittura, et il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo*, ed. by R. DU FRESNE, Paris 1651.

LEONARDO DA VINCI/MCMAHON 1956

LEONARDO DA VINCI, *Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270]*, translated and annotated by A.P. MCMAHON, with an introduction by L.H. Heydenreich, I-II, Princeton 1956.

LEONARDO DA VINCI/MILANESI 1890

LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura, condotto sul Cod. Vaticano Urbinate 1270*, preface by M. Tabarrini, preceded by the Life of Leonardo by G. Vasari, with new notes and commentary by G. MILANESI, Rome 1890 (first edition 1815).

LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI–VECCE 1995

LEONARDO DA VINCI, *Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, ed. by C. PEDRETTI, critical transcript by C. VECCE, I-II, Florence 1995.

MAHON 1947

D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947.

NEILSON 2019

C. NEILSON, *Practice and Theory in the Italian Renaissance Workshop. Verrocchio and the Epistemology of Making Art*, Cambridge 2019.

PFISTERER 1993

U. PFISTERER, *Die Entstehung des Kunstwerks. Federico Zuccaris "L'Idée de' Pittori, Scultori, et Architetti"*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», n.s., 2, 1993, pp. 237-268.

POMATA 2011

G. POMATA, *Observation Rising: Birth of an Epistemic Genre, 1500-1650*, in *Histories of Scientific Observation*, ed. by L. Daston, E. Lunbeck, Chicago-London 2011, pp. 45-80.

POSNER 1971

D. POSNER, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, I-II, London 1971.

RÉDUIRE EN ART 2008

Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières, ed. by P. Dubourg Glatigny, H. Vérin, Paris 2008.

SMITH 2004

P.H. SMITH, *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago-London 2004.

STRUHAL 2020

E. STRUHAL, *Filippo Baldinucci's Autopsies. Autopsy and Art Theory in the Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno (1681) and His Lettera a Vincenzo Capponi (1681)*, in *Zeigen - Überzeugen - Beweisen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit*, workshop proceedings (Mainz October 5-7, 2017), ed. by E. Oy-Marra, I. Schmiedel, Merzhausen 2020, pp. 89-110.

THE LITERARY WORKS OF LEONARDO DA VINCI 1977

The Literary Works of Leonardo da Vinci, compiled and edited from the original manuscripts by J.P. Richter, commentary by C. Pedretti, I-II, Oxford 1977.

THE STRUCTURES OF PRACTICAL KNOWLEDGE 2017

The Structures of Practical Knowledge, ed. by M. Valleriani, Cham 2017.

VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, text ed. by R. BETTARINI, secular commentary by P. BAROCCHI, I-VI, Florence 1966-1987.

VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA 1612

Vocabolario degli Accademici della Crusca [...], Venice 1612.

WAYS OF MAKING AND KNOWING 2017

Ways of Making and Knowing. The Material Culture of Empirical Knowledge, conference proceedings (London 2005), ed. by P.H. Smith, A.R.W. Meyers, H.J. Cook, New York 2017 (original edition Ann Arbor 2014).

ZUCCARI 1607

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

ABSTRACT

This paper focuses on the overlooked art-theoretical category of *precetti*, verbal or written instructions by a master to students of painting. More specifically, it analyses their epistemic structure and their complex position between theory and practice, by tracing at the same time their evolution from Leonardo's *Libro di pittura* to Giovanni Battista Armenini, Federico Zuccari and Filippo Baldinucci. *Precetti* combine the theory and practice of painting in a complex way, laying open the artist's decisions for the trained eye, even long after the work of art has been created.

Il presente lavoro si concentra sulla categoria teorico-artistica, oggi poco o nulla analizzata, dei *precetti*, da intendersi come istruzioni verbali o scritte da parte di un maestro nei confronti degli studenti di pittura. Più nello specifico, il saggio analizza la struttura epistemica e la complessa posizione di tali istruzioni fra teoria e pratica, tracciandone al contempo lo sviluppo a partire dal *Libro di pittura* di Leonardo sino a Giovan Battista Armenini, Federico Zuccari e Filippo Baldinucci. I *precetti* combinano in modo complesso teoria e pratica della pittura, mettendo le decisioni dell'artista a disposizione dell'occhio esperto, anche in un tempo di molto successivo alla vera e propria creazione dell'opera d'arte.

LA TEORIA ARTISTICA DI ARMENINI ATTRAVERSO IL MITO DI MICHELANGELO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1996, p. 383.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶ *Ivi*, pp. 11, 17.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁹ ARMENINI/GORRERI 1988, p. 78.

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

³¹ Ivi, in particolare p. 33.

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

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

³⁴ PREVITALI 1962, p. 238.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴² ARMENINI/GORRERI 1988, p. 24.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵¹ ARMENINI/GORRERI 1988, p. 202.

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

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

⁵⁴ Ivi, p. 26.

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

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

⁵⁷ Ivi, pp. 158 e sgg., 229-230.

⁵⁸ Ivi, p. 178.

⁵⁹ Ivi, p. 198.

⁶⁰ Su Cambiaso: ivi, pp. 133-134.

⁶¹ Ivi, p. 217.

⁶² Ivi, p. 72.

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁸ ARMENINI/GORRERI 1988, pp. 61, 73.

⁶⁹ *Ivi*, p. 242.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁵ ARMENINI/GORRERI 1988, p. 76.

⁷⁶ Ivi, p. 182.

⁷⁷ Ivi, pp. 92-93.

⁷⁸ Ivi, p. 251.

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

⁸⁰ ARMENINI/GORRERI 1988, pp. 80, 84.

⁸¹ Ivi, p. 72.

⁸² Ivi, p. 92.

⁸³ Ivi, p. 82, e cfr. anche p. 83.

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

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

⁸⁶ Ivi, p. 83.

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

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

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

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

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

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

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

⁹¹ ARMENINI/GORRERI 1988, pp. 31-32.

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

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

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

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

⁹⁶ ARMENINI/GORRERI 1988, p. 88.

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

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

⁹⁹ Ivi, p. 184.

¹⁰⁰ Ivi, p. 170.

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

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

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

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

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

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

¹⁰¹ Ivi, pp. 108-109.

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

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

¹⁰⁴ ARMENINI/GORRERI 1988, pp. 92-95.

¹⁰⁵ Ivi, p. 52.

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

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

¹⁰⁸ Ivi, p. 38.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹⁰ Credo che Armenini intenda «maggiore» per dimensioni.

¹¹¹ ARMENINI/GORRERI 1988, p. 178.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Ivi, pp. 176-178.

¹¹⁴ Ivi, p. 177.

¹¹⁵ Ivi, pp. 179, 183-184.

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

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



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



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

BIBLIOGRAFIA

ACANFORA 2000(2001)

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

ALBERTI/GRAYSON 1975

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

ANJALI RITCHIE 2020

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

ARIOSTO/CARETTI 1971

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

ARMENINI/BERNÁRDEZ SANCHÍS 1999

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

ARMENINI/GORRERI 1988

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

AURIGEMMA 2022

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

BAROCCHI 1956

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

BAROCCHI 1970

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

BAROCCHI 1984a

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

BAROCCHI 1984b

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

BATTISTI 2012

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

BERNÁRDEZ SANCHÍS 1991

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

BERNÁRDEZ SANCHÍS 1992

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

BLUNT 1956

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

BOSCH 2017

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

BOSCH 2020

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

BRUZZESE 2012

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

CAGLIOTI 2018

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

CERASUOLO 2003

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

CERASUOLO 2014

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

CHANTELOU/STANIĆ 2001

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

DAVIDSON 1983

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

DOPO IL 1564 / AFTER 1564 2016

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

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

ESTETICA DELLA SCULTURA 2003

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

FREEDMAN 1987

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

GONZÁLEZ GARCÍA 2018

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

GRASMAN 2000

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

GRASSI 1948

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

HERRERO-CORTELL 2022

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

LA STORIA DELL'ARTE ILLUSTRATA 2022

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

LA STORIA DELLE STORIE DELL'ARTE 2014

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

LEGGERE LE COPIE 2020

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

LOMAZZO/CIARDI 1973-1975

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

LUKEHART 2016

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

MARCHAND 2017

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

MORSELLI 2022

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

NARDMANN-STOFFEL 1998

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

NYHOLM 1977-1982

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

ORAZIO E LA LETTERATURA ITALIANA 1994

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

OSTROW 2016

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

OTTONELLI-BERRETTINI/CASALE 1973

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

PAGLIANO 2015

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

PIERGUIDI 2006(2007)

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

PIERGUIDI 2011a

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

PIERGUIDI 2011b

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

PIERGUIDI 2013

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

PIERGUIDI 2015(2017)

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

PIERGUIDI 2018

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

PREVITALI 1962

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

PREVITERA 2011

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

QUAGLINO 2019

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

RINALDI 2016

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

ROMANO 1990

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

SAVY 2016

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

SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1996

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

SCIOLLA 1991

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

SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1971-1977

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

SPAGNOLO 2005

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

SPAGNOLO 2019

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

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962

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

VASARI/MILANESI 1878-1881

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

«VENEZIA ARTI» 2021

«Venezia Arti», n.s. 3, XXX, 2021.

VOSS/ABBATE 1994

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

WILLIAMS 1995

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

WIND 2002

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

ZUCCARI-ALBERTI/HEIKAMP 1961

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

ABSTRACT

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

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

LA «VERA FILOSOFIA D'ARISTOTELE».
FORME E SIGNIFICATI DELLA PRESENZA ARISTOTELICA
NELL'IDEA DI FEDERICO ZUCCARI

Nell'epoca terza del libro terzo della *Storia pittorica della Italia*, esaminando le figure e i caratteri decisivi della «scuola romana», Luigi Lanzi dedica alcune pagine a Taddeo e Federico Zuccari; di quest'ultimo, in particolare, Lanzi affronta non solo l'opera figurativa ma anche gli scritti, mettendone acutamente in evidenza alcuni aspetti decisivi:

Tutta l'opera stampata in Torino si aggira nel disegno interiore ed esteriore, e contiene non tanto precetti, quanto specolazioni tratte di mezzo alla peripatetica, che a que' di rende clamorose, non già dotte le scuole. Il linguaggio che tiene è pieno di concetti intellettivi e formativi, di sostanze sostanziali, di forme formali, e fino i titoli sono impastati di questa pinguedine, com'è quello del capitolo XII: che la filosofia e il filosofare è disegno metaforico similitudinario. Quest'arte è acconcia ad imporre a' semplici; ma non basta ad appagare i dotti. Essi conoscono il filosofo non da' vocaboli scolastici, schivati fuor delle scuole da' miglior greci e latini come una pedanteria; ma da un andamento giusto in definire, accorto in distinguere, sagace in riferire gli effetti alle vere lor cause, adatto al fine per cui si scrive¹.

Nel contesto di una dura critica alla presunta volontà di Federico Zuccari di emulare, e in ultimo superare, Giorgio Vasari, Lanzi individua nella «maniera di scrivere tanto astrusa, quanto era piana quella di Giorgio»² non tanto precetti e regole volte a guidare l'attività dell'artista, quanto «specolazioni tratte di mezzo alla peripatetica», «concetti intellettivi e formativi», elucubrazioni che sarebbero costruite tirando in ballo, indebitamente, «sostanze sostanziali» e «forme formali». Pur opponendo un netto rifiuto alle riflessioni sul «disegno interiore ed esteriore», Lanzi ha al contempo il merito di rilevare l'ascendenza 'peripatetica' dell'armamentario concettuale alla base degli scritti di Zuccari, sollevando il problema dell'effettiva origine dei «vocaboli scolastici» massicciamente adoperati dal Vadese. Scopo delle pagine che seguono è offrire una prima mappatura dei riferimenti ad Aristotele che tramano i testi di Zuccari e in special modo *L'Idea de' pittori, scultori, et architetti*³: tali richiami verranno ripercorsi ed esaminati anzitutto per ricostruire secondo quali modalità e tramite quali mediazioni Zuccari evoca, parafrasandoli o riassumendoli in volgare, i testi dello Stagirita; su un piano ulteriore, l'intento è mostrare quale sia la funzione svolta dal pensiero aristotelico, e più in generale 'peripatetico', nell'economia complessiva dei due libri dell'*Idea*⁴.

Aristotele, «prencipe de' filosofi»

Un efficace punto di partenza per affrontare la questione della presenza aristotelica negli scritti di Zuccari può essere naturalmente rappresentato dai luoghi in cui lo Stagirita viene esplicitamente menzionato; assai utile, al riguardo, si rivela un passaggio della *Lettera a' Prencipi*, risalente al 1605 e posta subito prima del *Lamento della Pittura*:

¹ LANZI 1795-1796, I, p. 444; questo passaggio, assente nella prima redazione, compare a partire dalla seconda redazione e si ripresenta invariato nella terza redazione dell'opera: cfr. LANZI 1809, II, p. 114.

² *Ibidem*.

³ ZUCCARI/HEIKAMP 1961a.

⁴ Sulla questione delle fonti filosofiche di Zuccari e della loro funzione teorica, si vedano almeno i classici PANOFSKY 1968, KIEFT 1989 e GOMBRICH 1990.

La pittura in somma è un'arte rara e mostruosa, che composta di debite descrizioni di lineamenti et di convenienti accomodazioni di colori, genera infinito stupore a risguardanti. Però il prencipe de' filosofi Aristotele, come necessaria a molte altre arti, la suase alla gioventù⁵.

Definita «un'arte rara e mostruosa», capace di generare «infinito stupore a risguardanti», la pittura viene al contempo elogiata per il suo valore educativo, tale da indurre «il prencipe de' filosofi», Aristotele, a ritenerla un'arte «necessaria a molte altre arti» e pertanto indispensabile per l'educazione dei giovani. Va subito rilevata, al riguardo, l'implicita identificazione tra la pittura e la *γραφική*, annoverata dallo Stagirita, assieme a «*γράμματα καὶ γυμναστικὴν καὶ μουσικὴν*», tra le discipline degne di essere insegnate ai giovani nella misura in cui li pone in grado di riconoscere e apprezzare la bellezza dei corpi. È un elemento significativo, che rimanda subito a uno dei possibili canali che hanno consentito a Zuccari di accedere alle opere di Aristotele, vale a dire i volgarizzamenti, con particolare riferimento, anzitutto, a quelli approntati e dati alle stampe, tra il 1545 e il 1550, da Bernardo Segni, nipote del gonfaloniere Niccolò Capponi, allievo di Verino e, dal 1541, membro dell'Accademia fiorentina. Proprio nella versione volgare della *Politica*, stampata nel 1548 col titolo *Trattato dei Governi*, Segni, all'altezza del luogo aristotelico evocato poc'anzi, rende *γραφική* con «dipintura»⁶, una scelta che pare anticipare direttamente quanto visto nella *Lettera* di Zuccari. Dalla dedica al duca Cosimo I de' Medici che apre il *Trattato dei Governi* emerge però un ulteriore elemento d'interesse, vale a dire la definizione di Aristotele come «principe» e «maestro di tutti gli altri, che per via naturale hanno insegnato agli altri uomini», la cui «facoltà, che tratta di tutti i Governi», può perciò rappresentare una fonte d'insegnamento adeguata a Cosimo, nella sua veste di «Principe e governatore della patria»⁷. L'appellativo di 'principe dei filosofi', alternativamente rivolto nella storia del pensiero ora a Platone ora ad Aristotele, inizia a diffondersi in riferimento allo Stagirita a partire da Averroè e Maimonide, e, passando per Alberto Magno, conosce nuova fortuna, dopo la grande stagione del platonismo fiorentino, nell'Italia del secondo Cinquecento, anche in ambiti estranei alla riflessione filosofica *stricto sensu*. Al di là di Segni, comunque, Zuccari può trovare Aristotele celebrato come 'principe dei filosofi' nei testi di un'ampia gamma di autori assai vicini al suo orizzonte intellettuale. Tra questi vale la pena richiamarne almeno due. Anzitutto Lodovico Dolce, figura decisiva nel complesso panorama dell'aristotelismo vernacolare e che può aver svolto un importante ruolo di mediazione tra Zuccari e la tradizione peripatetica non solo in quanto autore della *Somma della filosofia d'Aristotele*, pubblicata a Venezia nel 1565, ma anche per il precedente *Dialogo della pittura*, risalente al 1557, in cui molteplici elementi ripresi dalla *Poetica* di Aristotele vengono adoperati per definire la pittura e formulare i criteri necessari per giudicarla⁸. Ed è ancora Aristotele la fonte decisiva, nonché l'unica citata esplicitamente, del *Trattato delle gemme*, pubblicato nel 1565, in cui Dolce dichiara esplicitamente: «per principal nostro fondamento reheremo l'autorità del Prencipe de' Filosofi Aristotele, il quale nel libro de' Minerali dice in questa guisa»⁹. Lo stesso appellativo è poi adoperato da Pomponio Torelli, temporalmente e culturalmente ancor più prossimo a Zuccari, nel *Trattato della poesia lirica*, raccolta di sette lezioni tenute presso l'Accademia degli Innominati di Parma, nella quale sarebbe stato poi ammesso, nel 1608, lo stesso Zuccari; all'inizio della quinta lezione, in particolare, Torelli osserva:

Dal sapere ciò che sia immitatione in universale alla division dell'immitation procedendo, prima ci si rappresenta la division d'Aristotele, prencipe de i filosofi, come la più parte conferma nel sapere, come tutti confessano nell'insegnare. Dividesi la immitatione secondo Aristotele per la

⁵ ZUCCARI/HEIKAMP 1961b, p. 112.

⁶ ARISTOTELE/SEGNI 1551, pp. 217-218.

⁷ Ivi, p. 2. A questo proposito si rimanda a BIONDA 2018.

⁸ SGARBI 2015.

⁹ DOLCE 1565a, f. 6r.

materia quando s'immiteranno cose diverse, per gli stromenti quando con diversi stromenti si farà l'immitatione, per il modo quando differente sarà la maniera e 'l modo dell'immitare. Questa breve ma chiara divisione, e che abbraccia tutte le spetie et arti che immitano, pose il filosofo nella 3^a particella della sua *Poetica*, e nella 4^a e V^a pone gli essempli, scostandosi dall'arti immitatrici che più lontane le pareano dalla facultà poetica, della quale avea preso a trattare, e quanto più poteva appressandosi con l'arte de i salti, con le musiche, al suo proposto soggetto¹⁰.

La definizione di Aristotele come «prencipe de i filosofi» è direttamente connessa alla «breve ma chiara divisione» di «tutte le spetie et arti che immitano» che apre la *Poetica*; in questo senso, ancor prima che per i contenuti, lo Stagirita si rivela quale capofila dei sapienti per la «divisione» o, più in generale, per il metodo e l'ordine conferiti a ciascuna disciplina toccata dalla sua indagine, nonché all'edificio del sapere nel suo insieme. È un aspetto, questo, che emerge chiaramente anche nell'*Idea* di Zuccari, che richiama lo Stagirita nel secondo capitolo del primo libro, quando l'idea che «prima che si tratti di qual si voglia cosa è necessario dichiarare il nome suo» è ricondotta a ciò che «insegna il prencipe de filosofi Aristotele nella sua Logica», poiché addentrarsi nella ricerca senza individuare e chiarire il termine che ne definisce l'oggetto sarebbe come «camminare per una strada incognita senza guida o entrar nel Laberinto di Dedalo senza filo»¹¹. Del resto, fin dal capitolo iniziale, Zuccari sottolinea che

volendo dunque trattare e discorrere del disegno, come causa e regola dell'ordine, è dovere ch'io ne ragioni con ordine e però, seguendo l'orme de filosofi e particolarmente d'Aristotele, che è di cominciar sempre dalli principi primi e generali, e poi passare alle conclusioni delle cose che si trattano in particolare; discorrerò del disegno prima in genere quanto al nome, alla diffinitione e sue proprietà; poi mi ristringerò a trattar di lui in singolare, cioè di qual si voglia sorte di disegno, mostrando anco la necessità, la diffinitione e qualità di ciascun disegno in specie [...]. Et per procedere con ordine filosofico, e anco per maggior chiarezza e capacità di quelli c'haveranno gusto di leggere quest'opera mia, io l'ho voluta dividere in due libri e questi in capitoli¹².

Aristotele incarna dunque un riferimento essenziale per l'indagine condotta nell'*Idea*, che si svolgerà «seguendo l'orme de filosofi», anzitutto sotto il profilo metodologico; è proprio lo Stagirita, infatti, a ritenere indispensabile «cominciar sempre dalli principi primi e generali» per «poi passare alle conclusioni delle cose che si trattano in particolare», un procedimento di natura 'deduttiva' che Zuccari pone subito in correlazione alla centralità della «diffinitione» come punto di partenza dell'esposizione del sapere. Questi elementi generali, al centro della complessa 'teoria della scienza' esposta da Aristotele soprattutto negli *Analitici secondi*¹³ e nella *Metafisica*¹⁴, sono recepiti, in forma semplificata, da Zuccari, verosimilmente con la mediazione di Lodovico Dolce, che nella sezione sulla *Dialettica* della già menzionata *Somma* fa riferimento ai «primi principi» come punto di partenza della «dimostrazione» e, pertanto, tali da consentire la costruzione della «scienza e cognitione»¹⁵.

Fonti e fisionomia teorica del disegno interno divino

Il ruolo di Dolce, però, potrebbe essere stato decisivo per Zuccari anche a un altro livello: i principi, infatti, vengono poco prima definiti «notitie e cognizioni, che ci sono date divinamente

¹⁰ TORELLI/CATELLI-TORRE *ET ALII* 2008, p. 620.

¹¹ ZUCCARI/HEIKAMP 1961a, libro I, p. 152.

¹² *Ivi*, I, p. 151.

¹³ Cfr. ARIST. *APo* I 1, 71b 20-25; I 18, 81a 38-b5.

¹⁴ Cfr. ARIST. *Metaph.* VI 5, 1031a 11-14.

¹⁵ DOLCE [1565b], parte prima, pp. 40-42.

dalla natura ; le quali con noi nascono et alle quali tutti quelli, che sono di sana mente, acconsentono», una correzione questa in chiave 'innatistica' della gnoseologia aristotelica, inquadrabile in una più generale tendenza a sfumare il contrasto tra lo Stagirita e la filosofia di Platone, tendenza destinata ad avere una sua precisa eco nelle pagine dell'*Idea*. Questo approccio ad Aristotele, incentrato sulla concordanza più che sul contrasto con Platone, trova un'importante conferma a proposito di uno dei concetti cardine dell'*Idea*, quello di 'disegno', che Zuccari dichiara di voler affrontare, a riprova anche dell'importanza 'metodologica' rivestita dalla lezione aristotelica, confrontandosi anzitutto con le definizioni fornite in passato¹⁶. Più specificamente, Zuccari si sofferma sul «disegno interno», definito «forma e oggetto dell'intelletto, in cui sono espresse le cose intese»¹⁷, e concepito come presupposto del «disegno esterno», il «disegno formato e pratico» prodotto dall'uomo e composto da linee, curve e segni. Il «disegno interno» si specifica secondo tre livelli ontologici, ossia il divino, l'angelico e l'umano¹⁸: l'analisi di Zuccari si svolge a partire dal disegno interno divino per poi farne derivare, nel quadro di un rapporto di similitudine e passando per quello angelico, il disegno interno umano, concepito quale presupposto epistemologico della produzione artistica. Assai significativa, a questo riguardo, l'analisi condotta nel primo libro dell'*Idea*, al capitolo 5, in cui i caratteri del disegno interno divino vengono enucleati a partire da una peculiare interpretazione della dottrina platonica delle idee, i modelli di tutte le cose «sopreme, mezane e inferiori», che non sono collocati, come ritenuto da molti detrattori di Platone – *in primis* «Aristotele suo discepolo» –, in una dimensione ontologica autonoma e specifica, ma risiedono nell'essenza stessa di «Iddio facitore del mondo»:

Platone dunque pose l'idee in Dio nella mente e nell'intelletto suo divino: onde egli solo intende tutte le forme rappresentanti qual si voglia cosa del mondo. Ma è d'avvertirsi intorno a questo, acciocché talhora anco noi non cadessimo in errore e peggior di quello, che Platone non pose l'Idée o forme rappresentanti tutte le cose, in Dio come in lui distinte, a guisa di quelle che sono nell'intelletto creato, angelico o humano, ma per queste Idee intese l'istessa natura divina, la quale a guisa di specchio de sé stessa, come atto purissimo, rappresenta tutte le cose più chiaramente e perfettamente che non sono rappresentate le nostre al senso¹⁹.

Platone, dunque, «non pose l'Idée o forme rappresentanti tutte le cose, in Dio come in lui distinte»; le idee non sono eterogenee rispetto all'intelletto divino che le intende, come invece lo sono rispetto all'intelletto angelico o a quello umano. Le idee sono *unum et idem* con l'essenza divina, «atto purissimo» che intende e intuisce perfettamente dentro di sé i modelli eterni di tutte le cose. Questa lettura zuccariana della teoria delle idee trova un suo importante precedente in Tommaso d'Aquino, che sottolinea come Platone ritenesse che «ideas [...] esse in intellectu divino», mettendo in luce, al contempo, come fosse stato lo stesso Aristotele a cogliere tale aspetto, colmando così in parte la distanza che pareva separarlo dal maestro²⁰. In questo senso, l'idea di una possibile concordanza di fondo tra Platone e Aristotele potrebbe aver trovato una decisiva fonte di ispirazione anche nello stesso Tommaso, non a caso richiamato esplicitamente da Zuccari subito dopo:

Si che trovandosi in Dio l'idee, anco in Sua Divina Maestà si trova il disegno interno. Et oltre le autorità filosofiche, addurrò quello che da theologi mi fu mostrato esser stato scritto dall'angelico dottore San Thomaso nella prima parte alla questione 15, all'articolo primo, cioè, ch'è necessario poner l'Idée nella mente divina, il che conferma Sant'Agostino nel libro delle questioni 83, dicendo

¹⁶ ZUCCARI/HEIKAMP 1961a, libro I, pp. 200-201.

¹⁷ Ivi, I, p. 203.

¹⁸ Ivi, p. 155.

¹⁹ Ivi, I, pp. 156-157.

²⁰ THOMAS AQUINAS *Super Sent.* lib. 1 d. 36 q. 2 a. 1 ad 1, in *CORPUS THOMISTICUM* 2019.

tanta forza è riposta nelle Idee, che se queste non si intendono niuno può esser sapiente. [...] Et queste forme sono necessarie, sendo che in tutte le cose, che non sono generate a caso, è necessario la forma esser fine della generazione; perché l'agente non opera per la forma, se non in quanto la similitudine della forma è in esso. Il che avviene in due modi, perché in alcuni agenti si trova la forma della cosa, che si ha a fare, secondo l'esser naturale, come in quelli ch'operano per natura, sì come l'huomo genera l'huomo e il fuoco il fuoco. In alcuni altri si trova secondo l'essere intelligibile, come quelli ch'operano per l'intelletto, sì come la similitudine della casa sta nella mente dell'edificatore. Et questa si può chiamare idea della casa, perché l'artefice intende assomigliar la casa alla forma, ch'egli ha in mente²¹.

Dall'immanenza delle idee all'intelletto divino può essere dedotta la presenza, in esso, del «disegno interno», concepito come il presupposto della creazione degli enti; il disegno interno è infatti ciò che guida l'agente nella sua operazione, un punto, questo, chiarito mediante la metafora dell'«edificatore», che ha nella sua mente una «similitudine della casa» che intende costruire. Seppur a differenti livelli di semplicità, perfezione e compiutezza, tutti gli agenti dotati di intelletto – Dio, angeli, uomini – sono accomunati anche dalla presenza di un disegno interno che si traduce nell'azione; particolarmente significativo, in tale contesto, il richiamo alla *quaestio* 15 della prima parte della *Summa Theologiae* di Tommaso, che per mostrare secondo quali modalità le idee sono presenti nella mente divina osserva:

Idea enim Graece, Latine forma dicitur, unde per ideas intelliguntur formae aliarum rerum, praeter ipsas res existentes. Forma autem alicuius rei praeter ipsam existens, ad duo esse potest, vel ut sit exemplar eius cuius dicitur forma; vel ut sit principium cognitionis ipsius, secundum quod formae cognoscibilium dicuntur esse in cognoscente. Et quantum ad utrumque est necesse ponere ideas. Quod sic patet. In omnibus enim quae non a casu generantur, necesse est formam esse finem generationis cuiuscumque. Agens autem non ageret propter formam, nisi in quantum similitudo formae est in ipso. Quod quidem contingit dupliciter. In quibusdam enim agentibus praeexistit forma rei fiendae secundum esse naturale, sicut in his quae agunt per naturam; sicut homo generat hominem, et ignis ignem. In quibusdam vero secundum esse intelligibile, ut in his quae agunt per intellectum; sicut similitudo domus praeexistit in mente aedificatoris. Et haec potest dici idea domus, quia artifex intendit domum assimilare formae quam mente concepit. Quia igitur mundus non est casu factus, sed est factus a Deo per intellectum agente, ut infra patebit, necesse est quod in mente divina sit forma, ad similitudinem cuius mundus est factus. Et in hoc consistit ratio ideae²².

Nell'osservare che «l'agente non opera per la forma, se non in quanto la similitudine della forma è in esso», Zuccari sta parafrasando in volgare le battute di Tommaso, il quale scrive «agens autem non ageret propter formam, nisi in quantum similitudo formae est in ipso»; tale parafrasi prosegue subito dopo, nell'individuazione dei «due modi» in cui si specifica la presenza della «similitudine della forma» nell'agente, ossia «secondo l'esser naturale, come in quelli ch'operano per natura, sì come l'huomo genera l'huomo e il fuoco il fuoco», e «secondo l'essere intelligibile, come quelli ch'operano per l'intelletto, sì come la similitudine della casa sta nella mente dell'edificatore», ossia, rispettivamente, l'«esse naturale, sicut in his quae agunt per naturam; sicut homo generat hominem, et ignis ignem», e l'«esse intelligibile, ut in his quae agunt per intellectum; sicut similitudo domus praeexistit in mente aedificatoris», individuati da Tommaso. In questo senso, l'Aquinate – che rappresenta anche il canale d'accesso all'altra *auctoritas* richiamata nel brano dell'*Idea*, quella di S. Agostino nel libro delle questioni 83²³ – adotta il

²¹ ZUCCARI/HEIKAMP 1961a, libro I, p. 157.

²² THOMAS AQUINAS *Summa Theologiae* I^a q. 15 a. 1 co, in *CORPUS THOMISTICUM* 2019.

²³ È infatti lo stesso Tommaso a richiamare, nell'articolo successivo, «quod dicit Augustinus, in libro octoginta trium quaest., *ideae sunt principales quaedam formae vel rationes rerum stabiles atque incommutabiles, quia ipsae formatae non sunt, ac per hoc aeternae ac semper eodem modo se habentes, quae divina intelligentia continentur. Sed cum ipsae neque oriantur neque*

paragone con l'artigiano per mostrare secondo quale modalità una forma delle realtà create, nonché del cosmo nel suo complesso, sia presente nella mente del creatore, tenuto conto che «mundus non est casu factus, sed est factus a Deo per intellectum agente». Andando anche oltre la propria fonte, però, Zuccari non si limita ad adoperare il paragone con l'«edificatore» per chiarire metaforicamente come avviene la creazione del mondo; anzi, rovesciando per certi versi il parallelismo, parte dall'azione creatrice di Dio, non a caso descritto come «pittore, scultore e architetto» dotato di un «disegno interno» non distinto dalla sua essenza, per mettere in luce e descrivere i meccanismi della creazione artistica propria dell'uomo, il cui disegno interno è d'altronde «tipo ed ombra di quello divino»²⁴.

L'anima come 'luogo delle forme': il disegno interno umano e la mediazione di Bernardo Segni

Che Tommaso d'Aquino, in maniera per molti versi complementare rispetto a Dolce e Segni, rivesta un ruolo fondamentale nell'intenso dialogo instaurato da Zuccari con la filosofia aristotelica è confermato anche dal prosieguito dell'*Idea*, quando l'analisi, dal disegno interno divino, passando per il «disegno interno dell'angelo», si focalizza sul «disegno interno humano, e sue proprietà», la cui definizione come «tipo ed ombra di quello divino» viene scandagliata a partire dalla constatazione che l'uomo è stato creato da Dio «ad imagine e similitudine sua» e pertanto dotato di un'anima immateriale e incorruttibile²⁵. A questo proposito, Tommaso è la principale fonte ispiratrice anzitutto delle considerazioni di Zuccari intorno all'anima umana come unità sostanziale: come il corpo consta di diversi membri e operazioni, «destinti ma non separati, così l'anima, e l'intelletto [constano di] diverse potenze e facoltà, però unite tutte ad una sostanza dell'anima intellettuale»²⁶, un'insistenza, quella sull'unità tra le facoltà dell'anima, che si estende anche ai due livelli dell'intelletto, possibile e agente, individuati sulla scorta del terzo libro del *De anima* aristotelico. L'intelletto agente, in particolare, non è considerato una sostanza separata né viene identificato con Dio stesso, ma concepito come una parte dell'anima, «virtù dell'anima e non sostanza separata», per adoperare le parole di Bernardo Segni, che aveva espresso una posizione direttamente anticipatrice di quella di Zuccari, e sempre sotto l'egida del *doctor angelicus*²⁷, ne *Il trattato sopra i libri dell'anima d'Aristotile*²⁸. L'azione illuminatrice dell'intelletto agente, che in seguito Zuccari identificherà come responsabile della formazione del disegno interno, «cagione di ogni nostro intendere, delle scienze e dell'operationi pratiche»²⁹, rappresenta però solo il culmine dell'articolato processo di formazione del disegno interno umano, processo che viene innescato dalla percezione sensibile e che in un certo senso si identifica con i meccanismi conoscitivi umani *tout court*. Il punto di partenza è incarnato dai sensi: l'anima umana non può «intendere senza il mezzo del senso» e le stesse «specie spirituali rappresentanti le cose corporali», indispensabili per «capire e operare», non potrebbero mai essere elaborate «senza l'aiuto del corpo, delle potenze de sensi interni et esterni»³⁰. La

intereant, secundum eas tamen formari dicitur omne quod oriri et interire potest, et omne quod oritur et interit (ivi, a. 2 s. c.). Nello specifico, il riferimento è alla *quaestio* 46, intitolata *De ideis*, del *De diversis quaestionibus octoginta tribus*.

²⁴ ZUCCARI/HEIKAMP 1961a, libro I, p. 158.

²⁵ Tommaso, del resto, durante il Rinascimento «represented the primary conduit by which artists and thinkers had widespread access to the ideas of Aristotle» (HUTSON 2016, p. 35).

²⁶ ZUCCARI/HEIKAMP 1961a, libro II, p. 269.

²⁷ SEGNI 1583, pp. 150-151. Sulla funzione decisiva svolta da Tommaso, spesso apertamente menzionato ed elogiato, nelle letture che Segni offre di alcuni punti e aspetti decisivi della filosofia aristotelica, si veda ROLANDI 1996, p. 557.

²⁸ È verosimilmente la parafrasi-commento approntata in volgare da Segni a incarnare per Zuccari il principale canale d'accesso alla «bella dottrina» che «l'istesso Filosofo nel libro dell'anima insegnò» (ZUCCARI/HEIKAMP 1961a, libro I, p. 177).

²⁹ Ivi, p. 176.

³⁰ Ivi, p. 172.

percezione che avviene per mezzo dei cinque sensi ‘esterni’ svolge, quindi, una funzione indispensabile nella prima acquisizione dei contenuti conoscitivi che, attraverso gradi successivi di spiritualizzazione, concorrono infine a «formare il disegno interno»: l’anima dell’uomo «ha bisogno de gli oggetti corporali in essere spirituali delle specie spirituali rappresentanti le cose corporee, le quali poi senza gli organi corporei, e senza i sensi non può acquistare»³¹, posizione che trova, ancora una volta, un preciso precedente ne *Il trattato sopra i libri dell’anima d’Aristotile* di Segni, il quale sottolinea che l’intelletto riceve sì «le spezie» grazie all’azione illuminatrice dell’intelletto agente, ma a partire dai contenuti sensibili, «acquistando le notizie per via de sensi»³². Sull’attività dei ‘sensi esterni’ va poi a innestarsi quella dei «quattro sensi interni necessari a formar questo disegno interno humano», identificati con senso comune, fantasia, cogitativa (il corrispettivo umano di quella che negli animali è chiamata estimativa) e memoria, facoltà sì individuate «non partendosi punto dalla dottrina d’Aristotele», ma anche «servendosi dell’esposizioni degl’interpreti di lui e dei più eccellenti»³³. Nel caso specifico, infatti, lo Stagirita ha parlato di queste quattro «potenze [...] quasi in confuso», e, per offrirne un quadro sistematico, Zuccari si rifà, ancora una volta, alla classificazione esposta da Tommaso, che nella *quaestio* della *Summa Theologiae* dedicata proprio all’individuazione dei cinque sensi esterni e dei quattro interni osserva che «non est necesse ponere nisi quatuor vires interiores sensitivae partis, scilicet sensum communem et imaginationem, aestimativam et memorativam»³⁴. Partendo dai dati acquisiti mediante i sensi esterni, e passando per le differenti attività di interiorizzazione svolte dai sensi interni, l’anima si colma delle «nature delle cose naturali», le quali

non sono separate da suoi individui, come vogliono alcuni, che tenesse Platone il divino in quelle sue posizioni dell’Idee; ma sono in realtà solamente in questi suppositi singolari; perché non è l’umanità se non in questi e in quelli singolari, e non è la natura del Leone se non in questi e quelli Leoni, e così dell’alternative: e per conseguenza queste nature delle cose non si ponno compitamente conoscere, se non conosciute quanto sono in questi singolari, essendo che deve esser proportione tra le cose intese e l’intelletto, che intende, onde è necessario che l’intelletto intenda qual si voglia di queste nature materiali in quanto sono ne suoi individui e singoli³⁵.

Le *nature*, ossia le forme, sono immanenti alle realtà naturali, «sono ne suoi individui e singoli» e, muovendo dalla percezione sensibile, diventano infine patrimonio dell’anima, che si rivela così nella sua essenza di «luogo delle forme», aspetto che viene esplicitato a partire da una ripresa diretta della celebre definizione aristotelica di anima:

l’anima è atto primo e forma sostanziale del corpo fisico e organico, è una perfezione e atto, che ha potenza all’intendere tutte le cose, e come l’istesso filosofo dice, è il luogo delle forme, che questo è a nostro proposito, e in un certo modo l’anima è ogni cosa e intende ogni cosa o sia sensibile o intelligibile³⁶.

«Atto primo» e «forma sostanziale» del corpo predisposto all’esercizio delle funzioni vitali³⁷, l’anima si contraddistingue per la «potenza all’intendere tutte le cose», la predisposizione ad assumere la forma di qualsiasi cosa, «o sia sensibile o intelligibile», una potenzialità che si manifesta più propriamente nell’intelletto e che fa dell’anima il vero «luogo delle forme», una

³¹ *Ibidem*.

³² SEGNI 1583, p. 142.

³³ ZUCCARI/HEIKAMP 1961a, libro I, p. 174.

³⁴ THOMAS AQUINAS *Summa Theologiae* I^a q. 78 a. 4 co, in *CORPUS THOMISTICUM* 2019. È lo stesso Tommaso a esplicitare anche la corrispondenza tra cogitativa ed estimativa: «quae in aliis animalibus dicitur aestimativa naturalis, in homine dicitur cogitativa, quae per collationem quandam huiusmodi intentiones adinvenit» (*ibidem*).

³⁵ ZUCCARI/HEIKAMP 1961a, libro I, p. 178.

³⁶ *Ivi*, p. 182.

³⁷ Di «atto primo del corpo naturale, che habbia gli strumenti», parla Segni (SEGNI 1583, pp. 41-42).

lettura, questa, già presente nel commento di Segni, che dedica l'intero capitolo XXXIX del terzo libro del *Trattato* all'analisi dell'anima come «luogo delle forme» osservando che, quando afferma «l'anima esser luogo delle forme», Aristotele, «secondo l'opinione di San Tommaso», si sta specificamente riferendo a quanto «si verifica solamente nella parte intellettuale»³⁸. Il cammino del sapere culmina così nell'attualizzazione della natura dell'anima quale «luogo delle forme» e quindi nel realizzarsi del «disegno interno», inteso come una forza illuminatrice inscritta nella natura umana e, al contempo, come il prodotto di una *praxis* conoscitiva che parte dall'esperienza sensibile:

in tal maniera intendiamo noi che capischa l'anima nostra e l'intelletto stesso, per tanto non intendiamo noi scostarsi punto dall'opinione del filosofo, intendendo noi nel sudetto modo; essendo esso disegno la luce, la lanterna, scorta e guida dell'anima intellettuale, le cui intelligenze tutte vengono contenute in questo vaso, in questa matrice (per così dire) dell'intelletto, il quale ha facoltà capace ad ogni intelligenza humana e soprannaturale, con l'aiuto di questa aquila volante, di questa scintilla divina del disegno³⁹.

Secondo un'ambivalenza che attraversa l'intera *Idea*, quindi, il disegno interno viene descritto, per un verso, come una realtà 'formata', riattivata mediante l'acquisizione delle forme immanenti alle cose, per l'altro, come «la luce, la lanterna, scorta e guida dell'anima intellettuale», una «scintilla divina» la cui funzione illuminatrice è in un certo senso assimilabile a quella attribuita da Aristotele all'intelletto agente⁴⁰. Inoltre, Zuccari sembra attribuire al «disegno interno» un ruolo che investe «tutte l'operationi e l'intelligenze humane»⁴¹, riguardante cioè sia la sfera della contemplazione sia quella dell'attività pratica e poetica, a cominciare da quella artistica.

Dal «disegno interno» all'arte imitatrice della natura

Per quanto la definizione del «disegno interno» come «scintilla divina» non sia priva di tratti 'innatistici', inquadrabili nella più generale ricerca di punti di tangenza tra i due principi dei filosofi, Zuccari insiste costantemente sul ruolo cruciale svolto dall'esperienza sensibile e sulla gradualità del processo di riattualizzazione. In questo senso, a Zuccari interessa anzitutto l'idea del «disegno interno» come indizio più nitido della parentela originaria tra uomo e Dio, parentela che trova la massima e più evidente manifestazione nella creatività all'opera nelle arti figurative. Il «disegno interno», infatti, si rivela «simbolo naturale di Dio in noi [...], ombra della sua onnipotenza», nella misura in cui, come «oggetto e causa formale movente l'intelletto pratico»⁴², si traduce nel «disegno esterno» ed è pertanto all'origine dell'attività artistica; il «disegno interno» consente così all'uomo di riprodurre, seppur a un livello depotenziato, l'attività creatrice e plasmatrice che Dio esprime nella natura. La dottrina del «disegno interno» schiude a Zuccari la possibilità di conferire rinnovata profondità al principio per cui «ars imitatur naturam in sua operatione»⁴³: parte imita la natura, ancor prima che per i suoi prodotti, per la partecipazione

³⁸ Ivi, p. 140. Cfr. ARIST. *de An.* III 4, 429a 25.

³⁹ ZUCCARI/HEIKAMP 1961a, libro II, p. 267.

⁴⁰ Cfr. ARIST. *de An.* III 5, 430a 10-25; cfr. anche SEGNI 1583, pp. 148-151, dove, come accennato, viene proposta una lettura 'individualista' dell'intelletto agente «separabile, impassibile, immisto et ultimamente in atto per sua sostanza et natura» analoga a quella poi sottoscritta da Zuccari.

⁴¹ ZUCCARI/HEIKAMP 1961a, libro II, p. 267.

⁴² Ivi, p. 278.

⁴³ THOMAS AQUINAS *Summa Theologiae* I^a q. 117 a. 1 co. e *Sententia super Physicorum*, lib. 2 lectio 4, in *CORPUS THOMISTICUM* 2019, sulla scorta di ARIST. *Ph.* II 2, 194a 21-22. La definizione è esaminata anche da Segni in ARISTOTELE/SEGNI 1550, pp. 99-100. Della sterminata letteratura critica sull'argomento si veda almeno *ARS IMITATUR NATURAM* 2009.

alla creatività che risplende nel cosmo. È un cambio di prospettiva tematizzato esplicitamente da Zuccari, il quale osserva:

Da questo discorso possiamo noi intendere et dichiarare quel detto di Aristotele tanto famoso. Che l'arte è imitatrice della natura. Il qual detto fu d'alcuni inteso in questo modo, cioè che si come nella natura sono cieli, elementi e cose elementate, pietre, arbori, animali e huomini, così l'arte, imitando, forma col mezo de colori e cieli et elementi et simili, e questo limitarono solo all'arte della pittura e non ad altre arti. Ma più altamente si deve intendere questo detto di Aristotele, però diremo il senso suo proprio e ne addurremo la propria ragione⁴⁴.

A un livello superficiale, quindi, affermare che l'«arte è imitatrice della natura» parrebbe alludere all'attività per cui l'arte riproduce gli enti presenti in natura e «forma col mezo de colori e cieli et elementi et simili»; in realtà, però, questo «detto di Aristotele» va interpretato «più altamente» e secondo «il senso suo proprio», un senso chiarito subito dopo:

Quando il filosofo disse l'arte imita la natura, volle dire che sì come la natura e essenza delle cose materiali consiste nella materia propria e propria forma; perché le cose materiali non sono semplici forme, come gli angeli, ma composte di materia e di forma, come l'huomo di corpo e di anima intelletiva, gli animali di corpo e di anima sensitiva, e le piante di corpo e di anima vegetativa, e le pietre di corpo e di forma semplice inanimata, così gli elementi e così i cieli, se ben questi fra l'altre cose materiali hanno e materiale incorrotibile e forma semplice. [...] Parimente all'arte nostra del dipingere appartiene non solo la consideratione della cosa dipinta in muro o in tela, ma anco la consideratione dell'istessa tela e muro, materia di quella forma, in quanto però sono materie capaci e soggette della pittura. La ragione, poi, perché l'arte imiti la natura è: perché il disegno interno artificiale e l'arte istessa si muovono ad operare nella produzione delle cose artificiali al modo, che opera la natura istessa. E se vogliamo anco sapere perché la natura sia imitabile, è perché la natura è ordinata da un principio intelletivo al suo proprio fine e alle sue operationi. Onde l'opera sua è opera dell'intelligenza non errante, come dicono i filosofi; poiché per mezi ordinati e certi prosegue il suo fine e perché questo stesso osserva l'arte nell'operare, con l'aiuto principalmente di detto disegno; però quello può esser da questa imitata e questa può imitar quella⁴⁵.

L'arte procede «ad operare nella produzione delle cose artificiali» in maniera analoga alla «natura istessa»; l'una e l'altra, infatti, sono guidate «da un principio intelletivo al suo proprio fine», da una «intelligenza non errante», che nel caso dell'uomo si identifica con l'intelletto agente cui si intreccia il disegno interno umano, in quello della natura è invece rappresentata dall'intelletto divino e dal disegno che le corrisponde. Ad ogni modo, uomo e natura partecipano di un intelletto e di un 'disegno' che, pur nelle rispettive specificità, deriva da Dio ed è proprio questa comune partecipazione il fondamento principale della possibilità, per l'artista, di imitare proficuamente la natura. La peculiare reinterpretazione che Zuccari offre del principio «ars imitatur naturam» lascia intendere come il suo rapporto con le fonti peripatetiche (soprattutto Tommaso d'Aquino, Bernardo Segni e Lodovico Dolce) sia complessivamente improntato, e in merito a questioni centrali affrontate nell'*Idea*, a una profonda continuità concettuale, senza però precludere completamente la possibilità di una rielaborazione spesso contraddistinta da significativi margini di autonomia e originalità, e aperta all'individuazione di un terreno di dialogo con tradizioni filosofiche differenti, specialmente quella platonica.

⁴⁴ ZUCCARI/HEIKAMP 1961a, libro I, p. 169.

⁴⁵ Ivi, p. 170.

BIBLIOGRAFIA

ARISTOTELE/SEGNI 1550

ARISTOTELE, *L'Ethica* [...], tradotta in lingua volgare fiorentina e commentata da B. SEGNI, Firenze 1550.

ARISTOTELE/SEGNI 1551

ARISTOTELE, *Trattato dei governi* [...], tradotto dal greco in lingua volgare fiorentina da B. SEGNI, Venezia 1551.

ARS IMITATUR NATURAM 2009

Ars imitatur naturam. Transformationen eines Paradigmas menschlicher Kreativität im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, a cura di A. Moritz, Münster 2009.

BIONDA 2018

S. BIONDA, *Il "Principe" dei filosofi. Cosimo I de' Medici e il tema della congiura nei "dintorni del testo" del Trattato dei Governi di Bernardo Segni*, in *I generi dell'aristotelismo volgare nel Rinascimento*, a cura di M. Sgarbi, Padova 2018, pp. 53-78.

CORPUS THOMISTICUM 2019

Corpus Thomisticum. S. Thomae de Aquino opera omnia, progetto diretto da E. Alarcón, Università di Navarra, © 2019 Fundación Tomás de Aquino (disponibile on-line <https://www.corpusthomisticum.org/iopera.html>).

DOLCE 1565a

L. DOLCE, *Trattato delle gemme che produce la natura* [...] in tre libri diviso, Venezia 1565.

DOLCE [1565b]

L. DOLCE, *Somma della filosofia d'Aristotele, e prima della dialettica*, Venezia [1565].

GOMBRICH 1990

E.H. GOMBRICH, *Idea in the Theory of Art: Philosophy or Rhetoric?*, in *Idea*, atti del VI colloquio internazionale (Roma 5-7 gennaio 1989), a cura di M. Fattori, M.L. Bianchi, Roma 1990, pp. 411-420.

HUTSON 2016

J. HUTSON, *Early Modern Art Theory. Visual Culture and Ideology, 1400-1700*, Amburgo 2016.

KIEFT 1989

G. KIEFT, *Zuccari, Scaligero e Panofsky*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 2-3, 1989, pp. 355-368.

LANZI 1795-1796

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia* [...], I-II, tt. 3, Bassano 1795-1796.

LANZI 1809

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* [...] Edizione terza corretta ed accresciuta dall'autore, I-VI, Bassano 1809.

PANOFSKY 1968

E. PANOFSKY, *Idea. A Concept in Art Theory*, Columbia 1968.

ROLANDI 1996

M. ROLANDI, «*Facultas civilis*». *Etica e politica nel commento di Bernardo Segni all'Etica Nicomachea*, «*Rivista di Filosofia neo-scolastica*», 4, 1996, pp. 553-594.

SEGNI 1583

B. SEGNI, *Il trattato sopra i libri dell'anima d'Aristotile*, Firenze 1583.

SGARBI 2015

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

TORELLI/CATELLI-TORRE ET ALII 2008

P. TORELLI, *Poesie con il Trattato della poesia lirica (1574-1575)*, introduzione di R. Rinaldi, testi, commenti critici e apparati a cura di N. CATELLI, A. TORRE ET ALII, Parma 2008.

ZUCCARI/HEIKAMP 1961a

F. ZUCCARI, *L'Idea de' Pittori, Scultori, et Architetti [...] Divisa in due libri [...] (Torino 1607)*, in *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, a cura di D. HEIKAMP, Firenze 1961 (riproduzione anastatica), pp. 133-312.

ZUCCARI/HEIKAMP 1961b

F. ZUCCARI, *Lettera a Principi et Signori amatori del disegno, pittura, scultura, et architettura (Mantova 1605)*, in *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, a cura di D. HEIKAMP, Firenze 1961 (riproduzione anastatica), pp. 104-129.

ZUCCARI-ALBERTI/HEIKAMP 1961

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

ABSTRACT

Scopo del presente contributo è offrire una prima mappatura dei riferimenti ad Aristotele che tramano i testi di Federico Zuccari e in special modo *L'Idea de' pittori, scultori, et architetti*: tali richiami verranno ripercorsi ed esaminati anzitutto per ricostruire secondo quali modalità e tramite quali mediazioni Zuccari evoca, parafrasandoli o riassumendoli in volgare, i testi dello Stagirita; su un piano ulteriore, l'intento è mostrare quale sia la funzione svolta dal pensiero aristotelico, e più in generale 'peripatetico', nell'economia complessiva dei due libri dell'*Idea*.

This paper aims at outlining a first overview of the references to Aristotle that can be found in Federico Zuccari's texts, especially *L'Idea de' pittori, scultori, et architetti*: these references will be retraced and examined, first of all, in order to reconstruct how and through which mediations Zuccari refers the Stagirite's texts, by paraphrasing or summarising them in the vernacular; on a further level, the intention is to point out the function played by Aristotelian, and more generally 'peripatetic', thought in the overall structure of the two books of the *Idea*.

PARERI IN POSTILLE, PER GLI AVVII CRITICI DI FEDERICO ZUCCARI

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

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

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

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

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

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

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

³ Per brevità rinvio a EL GRECO 2017.

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

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

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

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

Nella seconda metà del Novecento, il campo di studio ha continuato a mettere in evidenza la *suite* di disegni commentati da Federico sulla giovinezza del fratello in relazione alle postille, e ha focalizzato l'interesse su Taddeo: prima con Detlef Heikamp¹⁰, che pubblica i disegni nella copia degli Uffizi con le postille da Milanese, e poi con Zygmunt Waźbiński¹¹, che dedica alle glosse un paragrafo, rilevandone l'«interdipendenza» con l'album, mettendo in connessione l'es. Parigi, di cui dà la sola collocazione con una proposta di datazione tra fine 1568 e inizio 1569, quindi 'a caldo' rispetto alla stampa della Giuntina.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³ Ivi, p. 299.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ KÖRTE 1935, pp. 68-70.

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

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

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

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

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

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

L'es. Madrid (metà anni Ottanta)

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

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

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

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

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

²⁶ SALAS 1967 e 1982.

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

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

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

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

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

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

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

L'es. Siena (metà anni Settanta?)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Dice Tiziano»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴³ CAVALCASELLE-CROWE 1877-1878.

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

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

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

⁴⁷ EL GRECO 2017, p. 319.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Valutazioni critiche di Zuccari

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷² DOLCE/BAROCCHI 1960-1962, p. 178.

⁷³ Ivi, p. 153.

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

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

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

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

Salviati «con reverentia delle S.V.e»

Tra i pochi commenti nell'es. Madrid («partialita & ingnorantia»⁸²) e non nell'es. Parigi è quello per la *Vita* di Salviati⁸³, menzionato nell'es. Siena⁸⁴ a proposito dell'ottagono con *L'adorazione di Psiche* di Palazzo Grimani esaltata da Vasari come la sua «più bell'opera»⁸⁵ a Venezia; Milanesi trascrive in nota da Zuccari, che ben conosceva l'ottagono ora scomparso avendo dipinto

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

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

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

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

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

⁸² EL GRECO 2017, p. 353.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁷ LORENZONI 2016, pp. 15-41.

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

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

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

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

⁹² JONG 2007, p. 72.

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

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

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

Gli affreschi di Salviati erano stati notoriamente avversati da Battista del Tasso all'interno della corte medica⁹⁶; Federico, a Firenze, ne era al corrente, rifiuta la scena all'antica, teatralmente antiquariale, e salva solo le allegorie tra le finestre, perché più intellettualistiche⁹⁷, quindi vicine alla sua linea di pensiero: questo è un dato nuovo, come pure il commento finale caustico (ma nel suo stile) sull'eccesso compositivo di Salviati, ed espresso a un circolo con cui è in confidenza scherzosa («con reverentia delle S.V.e»), forse la sua accademia privata a Firenze ipotizzata da Waźbiński, oppure una delle accademie di cui era membro, ovvero un sodalizio culturale⁹⁸.

Pordenone e Daniele da Volterra

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

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

⁹⁷ PIERGUIDI 2006.

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

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

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

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

¹⁰² HOCHMANN 1988, p. 70.

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

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

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

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

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

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

Taddeo, oltre «la cosa»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹²⁰ WAŻBIŃSKI 1985, p. 296.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

ACIDINI LUCHINAT 1989

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

ACIDINI LUCHINAT 1998-1999

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

ACIDINI LUCHINAT 2001

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

ARMENINI 1587

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

AURIGEMMA 1995(1996)

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

AURIGEMMA 2009-2010(2012)

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

AURIGEMMA 2014

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

BIFFIS 2021

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

BOLZONI 2020

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

BOLZONI 2021

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

BROOKS 2007a

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

BROOKS 2007b

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

BROOKS 2012

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

BROWN 1988

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

CARTEGGIO UNIVERSALE DI COSIMO I DE MEDICI 2012

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

CASA D'ASTE PANDOLFINI 2021

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

CAVALCASELLE–CROWE 1877-1878

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

CECCHI 1998

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

CIVELLI–GALANTI 1997

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

CONTE 2017

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

CURTI–SICKEL 2013

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

DAMIAN 2001-2002

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

DER LITERARISCHE NACHLASS GIORGIO VASARIS 1923-1940

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

DISEGNO, GIUDIZIO E BELLA MANIERA 2005

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

DOLCE/BAROCCHI 1960-1962

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

EL GRECO 2017

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

FAIETTI 2015

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

FEDERICI 2021

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

FOLENA 1991

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

FRANCESCO SALVIATI 1998

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

FRANCESCO SALVIATI 2001

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

FURLAN 1988

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

FURLAN 2003

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

GAUDIN 2012

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

GEREMICCA 2015

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

GIFFI 2023

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

GIORGIO VASARI E IL CANTIERE DELLE VITE 2013

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

GLI SCRITTI DEI CARRACCI 1990

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

HÄRB 2005

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

HEIKAMP 1957(1959)

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

HERRMANN FIORE 2001

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

HOCHMANN 1988

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

HOCHMANN 1998

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

HOCHMANN 2001

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

HOCHMANN 2004

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

HOCHMANN 2012

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

HOPE 2007

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

IL VASARI STORIOGRAFO E ARTISTA 1976

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

INNOCENTE E CALUNNIATO 2009

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

JANSON 1946

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

JONG 2007

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

KLIEMANN 2013

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

KÖRTE 1935

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

KOSHIKAWA 1999

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

LA BATTAGLIA DI CADORE 2010

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

LANDAU 1983

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

LORENZONI 2016

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

MAZZAFERRO 2016

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

MAZZAFERRO 2021

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

MELANI 2013

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

MERKEL 1976

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

MILANESI 1866

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

MONBEIG GOGUEL 2001

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

MONBEIG GOGUEL 2013

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

MORALEJO ORTEGA 2019

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

MORALEJO ORTEGA 2022

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

MOREL 2008

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

MORETTI 2021

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

MOSTRA DI DISEGNI DEGLI ZUCCARI 1966

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

OCH 2014

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

PANOFSKY 1992

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

PARTRIDGE–STARN 1990

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

PETRIOLI 2004

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

PETRIOLI TOFANI 2013

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

PIERGUIDI 2006

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

PIERGUIDI 2006(2007)

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

PIERGUIDI 2011

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

PIERGUIDI 2020

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

PON 2014

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

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1978

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

PUPPI 2001

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

PUTTFARKEN 1991

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

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

RACCOLTA D'ELOGI 1770

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

REARICK 2004

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

ROBERTSON 1980

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

ROBERTSON 2009-2010(2012)

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

ROBERTSON 2020

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

ROMANI 2013

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

ROSKILL 1968

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

RUFFINI 2009

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

RUFFINI 2021

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

SALAS 1967

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

SALAS 1982

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

SALAS–MARIAS 1992

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

SBORGI 1976

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

SCHLITT 2001

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

SCHLITT 2014

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

SGARBI 2015

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

SICKEL 2011-2012(2016)

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

SIMONETTI 2005

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

SOGLIANI 2002

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

SPAGNOLO 2005

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

SPAGNOLO 2007

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

SPAGNOLO 2020a

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

SPAGNOLO 2020 b

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

STRUNCK 2007

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

TADDEO AND FEDERICO ZUCCARO 2007

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

TEZA 2017

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

THE ASHGATE RESEARCH COMPANION TO GIORGIO VASARI 2014

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

TIZIANO E LA SILOGRAFIA VENEZIANA DEL CINQUECENTO 1976

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

VASARI/BOTTARI 1759-1760

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

VASARI/MILANESI 1878-1881

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

VASARI/SOCIETÀ DI AMATORI DELLE ARTI BELLE 1846-1870

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

WAŻBIŃSKI 1985

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

WAŻBIŃSKI 1987

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

WETHEY 1982

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

R.–M. WITTKOWER 1988

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

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

ZANGHERI 2013

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

ZUCCARI-ALBERTI/HEIKAMP 1961

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

ZUCCARI 2016

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

ABSTRACT

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

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

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

**TRA *IDEA* E DISEGNO:
LA NARRAZIONE DI SÉ NEL *PASSAGGIO PER ITALIA* DI FEDERICO ZUCCARI**

La narrazione di sé è un filo rosso sotteso che percorre l'intera produzione di Federico Zuccari, sia letteraria sia pittorica, con azioni e mezzi così perfettamente congegnati da legittimare – sebbene non si traduca mai in una scrittura dichiaratamente autobiografica – una lettura volta a valutare la traccia di una chiara e perseguita consapevolezza di sé, del proprio ruolo di artista e intellettuale nel sistema delle accademie e delle corti di tardo Cinquecento¹.

Gerhard Wolf, nel suo saggio di apertura nel catalogo della mostra *Innocente e calunniato* del 2009, scrive:

Non bisogna, per esempio, sottovalutare l'impatto dell'immagine dell'artista, a cui Vasari nelle *Vite* ha dato forma letteraria, sull'arte stessa: le parole e le immagini si intersecano e si ispirano a vicenda. La competitività degli artisti non era certo nuova, ma ora determina essa stessa delle regole e dei *topoi*, in cui trova spazio una forma particolare di creatività. Zuccari ne era uno specialista. Artista borghese che sogna la nobiltà, che attraverso le sue frustrazioni riesce ad attingere a una forma di creatività di natura accademica sfociante nella *Porta Virtutis*, dove è incluso un quadro abbozzato della Calunnia².

La condanna subita, «quasi un onore per l'artista»³, dimostra a Zuccari come il linguaggio pittorico poteva essere usato per muovere accuse, perché condiviso e inteso dai colleghi, dai committenti e, almeno in parte, anche dal pubblico. Per Wolf, la personalità di Federico richiama quella di Benvenuto Cellini: impegnato nel mondo nascente delle accademie, in costante conflitto con i suoi colleghi-avversari, Cellini si sposta di città in città, di corti in corti, come Federico, alla ricerca di incarichi presso re, duchi, papi, e come lui usa le proprie opere per attuare vendette⁴. Certo, Zuccari si distingue da Cellini, di lui non ha l'impetuoso furore, non incarna la figura dell'artista maledetto che ferisce e ammazza, che si pone al di sopra di ogni regola e che, pur ispirandosi al divino Michelangelo, incarna un personaggio che, nel giro di pochi decenni, sarà magistralmente riproposto da Caravaggio. Come Cellini, Zuccari lotta e con veemenza affronta le situazioni avverse, supera l'esilio, le critiche fiorentine e quelle spagnole; con ostinazione cerca e infine trova la benevolenza e la protezione dei potenti, ne blandisce i gusti con la sua pittura, aspirando ad assumerne stili di vita. Come Cellini, Federico si serve delle parole e cerca la legittimazione dell'intelletto, non per celebrare le fatiche e le abilità dello scultore-orefice o per esibire le azioni ardite della sua vita⁵, ma per

Le riflessioni che seguono hanno accumulato ampi debiti sul piano conoscitivo e concettuale nei confronti dei numerosi e importanti scritti di Macarena Moralejo Ortega. A Massimiliano Rossi devo le indicazioni più significative e pregnanti, che mi hanno condotta a rivedere, sulla base di quanto da lui elaborato in tanti lavori (ROSSI 2000, 2007 e 2022), alcune mie posizioni e a riconsiderare la figura di Federico Zuccari da me studiato a margine del tema delle feste di corte e in relazione alla Grande Galleria di Carlo Emanuele I di Savoia (VARALLO 2007, 2016 e 2019).

¹ Gli intenti autobiografici di Zuccari, già evidenziati da Julius von Schlosser nella sua *Kunsthistorie* (SCHLOSSER 1924) e in successivi studi, trovano ulteriore conferma in analisi recenti che forniscono nuovi spunti di riflessione: sui disegni, BOLZONI 2020a, BOLZONI 2020b, BOLZONI 2020c, BOLZONI 2021; sulla pittura, ROBERTSON 2020, MORETTI 2021; sulla biblioteca di Zuccari, MORALEJO ORTEGA 2019.

² WOLF 2009, p. 20. Sulla *Calunnia* e il processo si veda, oltre al recente lavoro di CAVAZZINI 2020, RANDOLFI 2018 e, in generale, CASTELLANETA 2018.

³ WOLF 2009, p. 21.

⁴ *Ibidem*. Per la biografia di Benvenuto Cellini, si veda *La Vita di Cellini e le memorie degli artisti* in GUGLIELMINETTI 1977, pp. 292-386; DAVICO BONINO 2009; SANGIRARDI 2009; ORSINO 2009; CONCOLINO MANCINI ABRAM 2016; CORSARO 2017.

⁵ CELLINI/DAVICO BONINO 1973; CELLINI/FERRERO 1980; CELLINI/CAPTANIO 2002; CELLINI/GAMBERINI 2014.

accedere alla divina sfera dell'idea creatrice. Per entrambi si tratta di una narrazione autobiografica a tutti gli effetti, che non ha ancora esplicitamente il nome di autobiografia⁶, ma ne ha la carica emotiva e psicologica; per Cellini espressa nella forma diretta della stesura memorialistica, per Zuccari in forme sublimite, mediate o per interposta persona.

Il vadesese non affida il suo riconoscimento sociale alla stesura di una *Vita*, persegue altre vie, meno dirette ma molto efficaci, più sofisticate e complesse, che lasciano sottotraccia il filo autobiografico, che tuttavia permea e innerva tutte le sue scelte; come l'attrezzato bagaglio di iconografie di vizi e virtù e di ingegnosi concettismi, al quale attinge con dovizia per le sue invenzioni, specie quando si trova a dover rispondere ad accuse, lasciando a noi l'esercizio di non facili esegesi e di altrettanto complessi confronti stilistici. Una «coërte invisibile, ch'era in suo potere evocare e mettere in figura»⁷, che impiegò ad esempio nella *Calunnia*, come si sa nota in più versioni, e nella replica alle critiche fiorentine affidata all'incisione in due fogli, *Il pittore della vera Intelligenza*, erroneamente ma significativamente nota come *Lamento della Pittura*⁸, su cui è doveroso richiamare il bellissimo saggio di Diletta Gamberini del 2017⁹, e che Zuccari avrebbe utilizzato ancora in risposta ai giudizi poco lusinghieri rivolti al suo operato all'Escorial, se non fosse stato frenato dal suo signore Francesco Maria II della Rovere¹⁰. Le operazioni mirate al riscatto di sé, a differenza di quelle messe in atto da Benvenuto Cellini, si avvalevano di un linguaggio alto, a tratti erudito, di cui conosceva i meccanismi e sapeva piegare le forme a proprio vantaggio, come dimostra nelle annotazioni alla *Vita* vasariana di Taddeo e, sul piano visivo, nella biografia per immagini dell'amato fratello¹¹, in fondo un modo per parlare di sé per interposta persona, come ha suggerito Bonita Cleri: «Federico, erede affettivo del fratello e della sua cultura ed erede in senso concreto [...], nell'esaltarne le qualità artistiche» intende «con piena coscienza fare opera di promozione di se stesso»¹².

Per usare le parole di Vincenzo Caputo a proposito di Vasari¹³, emerge in filigrana una autobiografia che in Federico muove da un intento che va oltre il modello vasariano, tanto biografico quanto dialogico, dei *Ragionamenti*¹⁴ e imbrocca 'la via stretta' del romanzo per immagini esemplato dalla storia di Taddeo, nel quale, ripercorrendo le tappe del cammino 'iniziatico' del fratello, è Federico stesso, nel gioco di specchi, a giungere alla meta superando i faticosi ostacoli che mettono a dura prova l'esercizio del corpo e ancor più l'impegno della mente:

La fatica è infatti innanzi tutto quella intellettuale dello sforzo continuo di emulare i grandi modelli del passato; ma è anche la fatica fisica delle vessazioni e dei patimenti che bisogna sopportare per conquistare comunque una propria personalità artistica; e la fatica diviene spesso

⁶ Il termine autobiografia comparve solo alla fine del Settecento, quando Johann Gottfried Herder parlò per primo di *Selbstbiographie*. Cfr. LEJEUNE 1975; GUGLIELMINETTI 1977; *AUTOBIOGRAFIA* 2007; *AUTOINGANNI, AUTOFINZIONI* 2015. La narrazione di sé costituisce un filone degli studi storici a partire dai testi riuniti in *ESSAIS D'EGO-HISTOIRE* 1987, passando per il recente lavoro di TRAVERSO 2022, fino al convegno *Ego-Storiche* svoltosi il 15-16 dicembre 2022, presso la Fondazione Marco Besso.

⁷ ACIDINI LUCHINAT 2009, p. 32.

⁸ Ivi, pp. 26-45.

⁹ GAMBERINI 2017.

¹⁰ BOLZONI 2020a.

¹¹ Sergio Rossi ha parlato di un rapporto di scambio tra Vasari e Federico: «Eppure sarebbe giusto parlare di scambio di idee, piuttosto che di apporti unilaterali. Nel senso che, se è ovvio che proprio Federico è stato l'ispiratore principale, se non unico, del racconto vasariano, è però altrettanto ovvio che messer Giorgio ha poi colorito il suo racconto con aneddoti che fanno, lo ripeto, molto di canone narrativo. E questi aneddoti lo Zuccari ha poi ripreso, a molti anni di distanza, per dare vita a quel vero e proprio romanzo figurato che i suoi disegni rappresentano» (ROSSI 1997, p. 54).

¹² CLERI 1997, p. 14.

¹³ «Non dovrebbe apparire paradossale un'affermazione che si limiti a constatare come l'autobiografia vasariana emerga in filigrana dalla lettura delle singole vite d'artisti che compongono il disegno storiografico del pittore aretino» (CAPUTO 2009, p. 1).

¹⁴ Sui *Ragionamenti* si vedano PASSIGNAT 2015 e CAPUTO 2010.

disagio e vera e propria sofferenza. La fatica, comunque, sia essa quella intellettuale, sia essa quella fisica costituisce la via stretta per il raggiungimento della virtù¹⁵.

Federico consegue ed esprime con pienezza quella virtù nell'ultima fase della sua vita con la pubblicazione delle opere teoriche, testimonianza di ciò che pochi altri artisti hanno saputo attuare: la dimostrazione del processo creativo come diretta proiezione della scintilla divina. A conclusione del libro primo dell'*Idea*, dedicato al «disegno interno», Zuccari chiude definitivamente ogni dipendenza, o anche solo prossimità o riconoscenza, con Vasari (e anche con «un certo Giovan Battista Armellino»):

Grave è l'errore del Vasari, perché proponendo di trattar del Disegno [...], mostra nel bel principio di non intendere i termini, et invece di diffinire il disegno interno, che questo è il principale nell'acquisto e nell'operationi dell'arti, come di sopra habbiamo proposto e provato, diffinisce il disegno esterno, senz'anco dichiarare la qualità sua visiva esterna artificiale; oltre il dire, che il concetto della mente non sia il vero e principal disegno, e non ponendo differenza tra il disegno interno imaginato e fantastico, e quello formato nella mente, e per ultimo non intendendo che cosa voglia dire Idea, che non si forma nell'Idea il disegno, ma è o l'Idea stessa, o solo differente da quella per nostra intelligenza e cognitione¹⁶.

Il processo di superamento di Vasari si era già avviato con le postille agli esemplari delle *Vite*, «un prodotto giovanile, di oltre vent'anni precedente alla stesura di opere come l'*Idea de' pittori, scultori e architetti*», come suggerisce Maddalena Spagnolo, ma i cui «giudizi forti, se non estremi, espressi nello spazio semiprivato delle postille» ritornano debitamente smussati e ridimensionati nelle pagine destinate alla stampa¹⁷. Queste annotazioni, infatti, non erano destinate a rimanere private, come dimostra la circolazione delle copie possedute da Federico, ma a una prospettiva di condivisione, un aspetto su cui è necessario riflettere su un piano che definirei psicologico.

Uso questo termine con una certa reticenza e ben cosciente delle implicazioni che esso comporta, ma con Zuccari sembra pressoché inevitabile, poiché la sua opera mette di fronte a problemi interpretativi, che necessitano di differenti piani e chiavi di lettura, non sempre soddisfatti dall'esame delle fonti e da un approccio filologico.

Per riuscire a entrare nel cuore della questione, è necessario muoversi sul filo del funambolo e, senza abdicare al rigore linguistico dei testi, osare l'audacia che governa la tensione del vuoto. Provo ad avvalermene, per guardare a uno degli ultimi lavori dati alle stampe da Zuccari, vale a dire il *Passaggio per Italia* (Bologna 1608), un libro apparentemente anedddotico, un affresco della vita sociale delle corti con le feste, i banchetti e le commedie; in verità – come ritengo – il perfetto punto di arrivo del suo percorso intellettuale e autobiografico.

Il viaggio intrapreso per ragioni personali o professionali, osserva Macarena Moralejo Ortega, assume a partire dalla fine del XVI secolo un nuovo significato, e sempre di più gli artisti, al pari di diplomatici, membri dell'alta gerarchia ecclesiastica e letterati, ne lasciano memoria in testi manoscritti o a stampa. In tale prospettiva occorre esaminare le carte nelle quali Zuccari «describió sus viajes, concebidas a medio camino entre una “relación” y la autobiografía». Questo genere di scrittura offre un doppio registro, tra reale e fittizio, che non impedisce al racconto di contemplare un'accorta – scrive Moralejo Ortega – «promoción de sus actividades artísticas, el sistema ideado para la enseñanza de las artes o la propaganda de sí mismo [...], junto a la descripción de sus encargos pictóricos»¹⁸. Tuttavia, nelle lettere che compongono il *Passaggio*, definite da Zuccari 'relazioni', 'ragguagli', 'lettere aperte', ritroviamo

¹⁵ ROSSI 1997, p. 67.

¹⁶ ZUCCARI-ALBERTI/HEIKAMP 1961, pp. 52-53. Sulla scelta del termine *idea*, si veda MORALEJO ORTEGA 2015b.

¹⁷ SPAGNOLO 2007, p. 260.

¹⁸ MORALEJO 2011, p. 18.

qualcosa che, al di là della immancabile distorsione letteraria destinata ad amplificare e a conferire un «ritmo más atractivo» a quanto visto durante i suoi soggiorni, oltrepassa l'interpretazione critica della società dell'epoca o la suggestiva pittura d'ambiente¹⁹. Pertanto, sebbene individuare le carte non pubblicate costituirebbe un apporto importante e rivelatore, è la scelta consapevole e meditata di quelle pubblicate a guidare queste mie considerazioni, perché sottende la scelta di un ben organizzato sistema di celebrazione di sé, attraverso un racconto che intreccia diversi livelli narrativi al piano autobiografico, ciascuno formulato in modo tale da risultare perfettamente organico e complementare alle posizioni teoriche e al meticoloso ritratto di sé come uomo virtuoso, o per meglio dire artista e principe virtuoso, che ne deve convenientemente derivare. Moralejo Ortega, in un altro interessante studio, riflette sul genere scelto da Zuccari – la lettera –, ampiamente diffuso nella pratica letteraria dell'epoca e da questa derivato, ma fino ad allora assai poco frequentato dagli artisti: «la originalidad en la elección del género literario, que si bien presentaba antecedentes en la literatura de la época e incluso clásica, nunca hasta entonces había sido utilizado con tanta libertad por un artista»²⁰. Proprio questo uso esclusivo della lettera, esibito con tanta «libertad», deve essere valutato con attenzione, al pari degli altri strumenti messi in atto da Zuccari, e interpretato in rapporto allo sviluppo del genere epistolare tra fine Cinque e inizio Seicento²¹. Non si tratta di una casualità, dunque, ma di una esplicita volontà di accedere a uno spazio intellettuale animato da insigni figure di letterati, eruditi, segretari e cortigiani, impegnati a dare alle stampe, a cavallo tra i due secoli, un numero considerevole di raccolte di lettere, vere e fittizie, ad amici e a potenti, in un sorprendente crescendo di volumi e di edizioni. Immancabile è il richiamo a *L'idea del segretario* di Bartolomeo Zucchi del 1600, preceduto dalla pubblicazione di due raccolte di *Lettere* nel 1595 e nel 1599²², nel quale l'autore mostrava i tanti modelli che un buon segretario doveva saper redigere in base ai diversi livelli di comunicazione e alle persone alle quali erano indirizzate, testo che molto probabilmente costituì il repertorio di riferimento per Zuccari e non solo. Come ha ben compreso Macarena Ortega nelle sue conclusioni,

las cartas, en cualquier caso, fueren escritas *ex profeso* para comunicar un mensaje de interés público o bien fueron convenientemente seleccionadas con el objetivo de sobredimensionar el encuentro social y las relaciones del autor con la esferas más altas del poder político, social y cultural²³.

Le lettere di Zuccari legate al soggiorno torinese autorizzano un tentativo interpretativo più attento per come veicolano, in una forma diversa ma altrettanto persuasiva, il pensiero del pittore-teorico nella fase finale della sua esistenza e nel confronto con il suo ultimo grande committente. Sono la tappa conclusiva di un percorso volto a rendere manifesto quel «disegno interno» preesistente nella mente dell'artista, che trova conferma e completamento nel complesso 'disegno' per la Grande Galleria avviato da Carlo Emanuele I.

Le lettere aperte che compongono il *Passaggio* non circolarono in molte copie ma soprattutto, come rilevato da Heikamp nel 1958 e da Alessandra Ruffino nel 2007, furono oggetto di tormentate vicende editoriali determinate dal «ridotto e ineguale numero di esemplari tirati, legati via via in volumetti di consistenza variabile»²⁴. I testi sono indubbiamente segnati da

¹⁹ Ivi, p. 19.

²⁰ MORALEJO ORTEGA 2015a, p. 665.

²¹ Sul genere epistolare la bibliografia è molto ampia. Mi limito a citare pochi titoli italiani: LE «CARTE MESSAGGIERE» 1981; DOGLIO 2000; BARUCCI 2009; GENOVESE 2009; BRAIDA 2014; MATT 2015. A questi è opportuno aggiungere LETTERE, CORRISPONDENZE, RETI EPISTOLARI 2020, IL CARTEGGIO D'ARTISTA 2019 e il successivo LETTERE D'ARTISTA 2022, i progetti on-line *Archilet* ed *EpistolART*.

²² ZUCCHI 1595; 1599; 1600. Su Bartolomeo Zucchi, si vedano SACCHINI 2016; MORALEJO ORTEGA 2015a; GIULIANI 2022.

²³ MORALEJO ORTEGA 2015a, p. 678.

²⁴ RUFFINO 2007, p. XXIII.

una forte tendenza all'automitologia: «l'affermazione di aver viaggiato per “genio” è subito corretta dall'esibizione dei veri motivi dei viaggi, ovvero le innumerevoli “occasioni onorate”: committenze principesche quando non regali, prelatizie quando non pontificali»²⁵. La scrittura di Zuccari denuncia una esposizione governata dai modi di una presa in diretta, dalla costante e «vanesia rivendicazione: c'ero anch'io!»²⁶ e dalla frequente finzione di condividere il diletto di luoghi e avvenimenti con qualche suo corrispondente presente *in loco*:

mi accorgo che vorrà ora masticare un puoco qualche confetto, poiché la trattengo tanto, e forse ancora bere una volta: veda qual più gli piace bianco o rosso, malvasia o moscatello [...]. Ma trattengasi un puoco, che ora la farò entrare a vedere le tavole già preparate senza le quali non sarebbe festa, né festino

con il conseguente e ripetuto impiego di espressioni quali «oh vedete» o «lo riconosce»²⁷. Il regno sabauda è presentato da Zuccari come uno stato nuovo, moderno, guidato dal suo principe nel segno della saggezza e della prudenza; le pagine si soffermano non solo sulla descrizione del programma iconografico della Grande Galleria, per la quale Zuccari si trova a Torino, ma con anche maggiore minuziosità sul Regio Parco, sui giardini, sulla architettura del santuario di Vicoforte, dedicato alla Vergine Maria e progettato da Ascanio Vitozzi, nonché sulla vita serena della corte, dei nobili e del popolo, in una cornice urbana e paesaggistica che ha il fresco nitore della veduta fiamminga. Le immagini del territorio, ad esempio da Torino al Monregalese, coniugano la descrizione analitica, tangibile dei luoghi a una esplorazione prospettica e visionaria degli spazi, una cavalcata sui tracciati della cartografia che rimanda alla letteratura di viaggio, alle descrizioni dei geografi, non solo a Cristoforo Sorte, giustamente richiamato da Moralejo Ortega come significativa fonte di Federico Zuccari, sia sul piano teorico sia per le osservazioni sull'origine dei fiumi e sui giardini, le grotte e le fontane²⁸, ma all'ampia produzione di testi curiosi dei mondi, che ha nelle *Relazioni Universali* di Giovanni Botero un modello imprescindibile²⁹. Ne deriva una sorta di sguardo compendioso e panoramico, a volo d'uccello, che collega, senza soluzione di continuità, la pianura alle montagne, da cui sgorgano i fiumi che disegnano il territorio con il loro reticolo idrografico, segnano confini e lasciano immaginare profondità e lontananze, alimentano le fontane e rinfrescano i parchi³⁰.

Il soggiorno torinese era stato occasionato, come è noto, dal progetto della Grande Galleria. Zuccari era giunto a Torino da Mantova, inviato dal duca Vincenzo I Gonzaga per ritrarre l'infanta Margherita di Savoia promessa sposa del principe Francesco Gonzaga, ma la decorazione della Galleria lo trattenne per più tempo. L'iniziale programma iconografico fu modificato da Carlo Emanuele I, che, ai grandi affreschi con i principi sabaudi a cavallo, volle sostituire i loro ritratti a figura intera da collocare al di sopra dei credenzoni, nei quali dispose la sua raccolta di libri, gli oggetti matematici e scientifici, i busti di antichi filosofi e imperatori. Sulla volta fece dipingere le costellazioni celesti, sulle pareti gli animali e nel pavimento a mosaico i pesci di mare e di acqua dolce: un teatro di tutto il sapere, un microcosmo, un mondo ricreato³¹.

I cambiamenti in corso d'opera dell'allestimento pittorico – la sostituzione dei grandi ritratti equestri con le guardarobe per i libri – indussero con buona probabilità Zuccari a richiedere di tornare a Roma, non perché si fosse sentito privato del suo ruolo e considerasse

²⁵ Ivi, p. IX.

²⁶ Ivi, p. X.

²⁷ ZUCCARI/RUFFINO 2007, p. 35.

²⁸ MORALEJO ORTEGA 2001, p. 90.

²⁹ Si veda la recente edizione BOTERO/RAVIOLA 2015; su Botero RAVIOLA 2020.

³⁰ PAPOTTI 2007.

³¹ LA GRANDE GALLERIA 2019; VARALLO 2016; REIMMAGINARE LA GRANDE GALLERIA 2022.

annullato il suo contributo. Nonostante dalle lettere a Francesco Maria II della Rovere trapeli un certo rammarico, si deduce anche la «certezza di aver assicurato un programma di base realizzabile anche da altri e comunque non compromesso dalla scelta del Duca di far dipingere ritratti su tela dell'intera dinastia sabauda, in luogo degli affreschi progettati in origine»³²: una variazione, dunque, che non pregiudicava la sostanza di un rapporto quasi segnato da una necessità reciproca. Se «Carlo Emanuele – scrive Massimiliano Rossi – poteva trovare nel testo dell'*Idea* fin troppe legittimazioni a una sovrapposizione di ruoli, a una identificazione con il principio creatore tanto estrema quanto garantita da un contesto di ortodossia al di sopra di ogni sospetto», a sua volta Zuccari poteva cogliere l'occasione per «realizzare finalmente, la sua teorica dipinta, in contemporanea all'uscita del suo trattato», tanto più che l'invenzione del duca di Savoia – mirata alla riproduzione dell'intero creato – si prestava perfettamente «a quel gioco di rispecchiamenti tra l'attività creatrice del *deus artifex* e le operazioni del “disegno interno” e “esterno”»³³, codificate dall'artista-teorico.

Sulla base di queste ultime considerazioni, vale la pena rileggere il *Passaggio per Italia*. Nella prima lettera inviata a Pierleone Casella il 6 febbraio 1606, dopo alcune pagine spese a ragguagliare il suo interlocutore sul lavoro presso il Collegio di Pavia affidatogli da Federico Borromeo, Zuccari scrive che il cardinale in persona aveva suggerito a lui e al suo compagno Cesare Nebbia di recarsi a visitare il Sacro Monte di Varallo: «Finito poi il fresco di questa istoria, mentre che la mia et un'altra simile del Nebbia si sciugavano, per rittocarle, come poi fessimo, il Signor Cardinale ci mandò a vedere il Monte di Varalo, due giornate di là da Milano verso Settentrione»³⁴. La narrazione di Zuccari passa dal quadro d'insieme al luogo deputato, percorre la scalinata di oltre trecento scalini del Sacro Monte, che conduce al Paradiso e di qui alla sommità del monte, quindi volge l'attenzione alle quaranta cappelle:

D'intorno poi per tutta la sommità del Monte, riserrate, vi sono da quaranta capelle lontane l'una dall'altra un tiro di pietra e più e meno, et in ciascuna di dette capelle è rappresentato un misterio della Vita, Passione e Morte del nostro Signor Giesù Cristo, ad imitazione di Terrasanta, di singular devozione, per vedersi in esse rappresentate al vivo tutte le figure e misteri di rilievo di terra cotta colorite, che vive e vere paiono³⁵.

Prima di soffermarsi su alcune, Zuccari fa un breve cenno alla visita fatta «per [suo] gusto» al santuario della Madonna di Crea nel Monferrato e al Sacro Monte di Orta, poco distante dal Lago Maggiore, dove fervevano i lavori per «ornarlo con la vita di san Francesco»³⁶. Ritornato a Varallo, elogia la cappella del Calvario, capolavoro di Gaudenzio Ferrari, e quella della *Strage degli Innocenti*, che muove a commozione per come vi sia «espressa tanto bene la crudeltà di quei soldati e ministri di Erode nell'ucciderli, e le madri scapigliate aiutarsi con morsi e calci da quei cani, altre piangere i figli morti, che smembrate le viscere de' propri figli per terra vedono»³⁷. Sono tre percorsi di fede che non vanno sottovalutati, giacché costituiscono un passaggio essenziale della scrittura di sé, un affidare la propria vita a Dio per intercessione della Vergine, del Cristo e di S. Francesco: una esibizione devozionale che è un omaggio al cardinale Borromeo e a S. Carlo, ispiratore progetto dei Sacri Monti come veri baluardi della cristianità, ma altrettanto, se non di più, a Carlo Emanuele I, se si considera l'impegno da

³² ROSSI 2007, p. 550.

³³ *Ibidem*.

³⁴ ZUCCARI/RUFFINO 2007, pp. 14-15.

³⁵ Ivi, pp. 15-16. Sui Sacri Monti, in particolare quello di Varallo, si veda GENTILE 2019.

³⁶ ZUCCARI/RUFFINO 2007, pp. 17-18. Le ventitré cappelle di Crea, dedicate ai Misteri del Rosario, furono edificate a partire dal 1590 (cfr. GENTILE 2019, pp. 291-310); il cantiere del Sacro Monte d'Orta era iniziato nel 1591 e tra il 1593 e il 1615 aveva avuto una prima fase di sviluppo grazie a Carlo Bascapè, vescovo di Novara (cfr. GENTILE 2019, pp. 271-290).

³⁷ ZUCCARI/RUFFINO 2007, pp. 19-20.

questi profuso nella Gerusalemme in terra di Piemonte con la costruzione della cappella della *Strage degli Innocenti*³⁸, parte di una articolata strategia di politica religiosa che poteva avvalersi del possesso del Santo Sudario³⁹. Il racconto di Zuccari prosegue con il passaggio da Pavia a Casale Monferrato, con gli incontri tra il duca di Mantova e il duca di Savoia, preludio del suo trasferimento a Torino. Ma prima della ben nota descrizione della Grande Galleria si sofferma sulle feste, i banchetti e le corse in slitta che si svolgevano durante il Carnevale torinese⁴⁰, e ampiamente sulla visita a Mondovì e al santuario di Vico al seguito di Carlo Emanuele I. Lo sguardo di Zuccari sul territorio richiederebbe una indagine aggiuntiva, mirata a riconoscere fonti e modelli letterari oltre al già menzionato Cristoforo Sorte⁴¹, ma altrettanto significative sono le pagine riservate alla forma ovata dell'edificio dedicato alla Vergine, scelta dal «prudente architetto» Ascanio Vitozzi, perché capace di avanzare «di gran lunga tutte le altre forme e similitudini proposte da Vitruvio et altri eccellenti ingegni nel formar tempîi a' dei immortali», derivate «dalle varie posizioni del corpo umano e dalle varie figurazioni matematiche»⁴². Fatte alcune associazioni un po' spericolate, Federico chiarisce ulteriormente le ragioni che avevano indotto Vitozzi a considerare la forma ovata come la più «propria e convenevole», non solo perché derivava «dalla proporzione e posizione del corpo umano, come in terra corpo più perfetto, massime stando con le mani a' fianchi»⁴³, ma perché la si poteva intendere come direttamente discendente dal triangolo «simbolo della Santissima Trinità»⁴⁴. In base a tali considerazioni, infatti, l'architetto aveva conferito al tempio proporzioni

di maniera che la longhezza sua di dentro sia la base di un triangolo equilatero, la somità del quale è l'altezza del tempio. Sotto la volta e lo sfondato delle capelle equilatero formano parimente un'altra base simile di triangolo equilatero, che parimente tocca la somità et il colmo della volta, et aggiunto alla longhezza dell'ovato, il coro da una sua parte e 'l portico dell'entrata dall'altra⁴⁵.

Il pellegrinaggio al santuario di Vico, luogo emblematico della devozione mariana, testimonianza della particolare predilezione divina verso il Ducato sabauda⁴⁶, destinato a diventare, nelle intenzioni del duca, il mausoleo dei Savoia⁴⁷, va letto in stretta relazione con la visita dei Sacri Monti, l'uno e l'altra tappe ineludibili di un viaggio iniziatico che consente all'artista teorico di accedere al disegno divino del principe e alla sua completa condivisione. A completare il quadro non poteva dunque mancare l'evento miracoloso, una rovinosa caduta da cavallo dalla quale Zuccari esce illeso, ovviamente per intercessione della Vergine.

Nel ritorno che noi facemmo nel passare da uno di questi villaggi detto Frabosa la cavalcatura mia (che era una chinea di Sua Altezza) si spaventò di modo, in un passo stretto e sassoso, al

³⁸ Il duca di Savoia aveva visitato il Sacro Monte di Varallo nel 1583 e quattro anni dopo vi era tornato con la duchessa Caterina; in quell'occasione aveva dato «il suo patrocinio alla realizzazione della cappella della *Strage degli Innocenti*» (COZZO 2006, p. 131).

³⁹ La presenza del sacro lino faceva della Casa Sabauda la paladina della fede cattolica; sul significato e uso politico della Sindone MAMINO 1998a e 2000; ROSSI 2007, p. 556; *THE SHROUD AT COURT* 2019.

⁴⁰ VARALLO 2007.

⁴¹ PAPOTTI 2007.

⁴² Sugli edifici a pianta ovale resta ancora imprescindibile punto di riferimento il saggio di LOTZ 1955, che dedica al santuario di Vico un ampio paragrafo con puntuali riferimenti al testo di Zuccari, anche nell'introduzione. Cfr. *ivi*, pp. 10, 76-88.

⁴³ ZUCCARI/RUFFINO 2007, pp. 60-61

⁴⁴ *Ivi*, p. 61.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ «Quello di Vico non era che l'ultimo, in senso temporale, dei segni celesti venuti a beneficiare la terra dei Savoia, che nel passato era già stata consacrata dalla Sindone, da san Maurizio e dalla sua legione tebea» (COZZO 2002, p. 112).

⁴⁷ Sul santuario di Vico e sulla sua iniziale funzione di mausoleo dei Savoia, si vedano COZZO 2002; CORNAGLIA 2003; COZZO 2006.

romore di quelle salve de' archibugi, che inalboratasi si alzò in piedi di maniera che si riversciava a dietro, ond'io mi ritrovai in terra calato per la groppa, poi che la sella non aveva di dietro ritegno, onde la chinea così inalborata mi si pose di colpo come a sedere su la mia pancia, dove ragionevolmente io doveva crepare, e ne riversciava sopra di me affatto, raccomandandomi alla gloriosa Vergine, venne una mano non so se fosse d'uomo o d'angelo o uno che all'intorno mi era, che spinse la chinea e la fe' drizzare su li suoi piedi, e fui liberato da quel pericolo senza mal nessuno (Dio laudato e la gloriosa Vergine), né di percossa di alcuna pietra, ove io cadendo diedi sì che io possa ben laudare e ringraziare Iddio e la Madonna benedetta, che in quel luogo mi ha voluto far grazia delle grazie e favori suoi, e sia sempre laudata e glorificata⁴⁸.

Con un *coup de théâtre* da consumato prosatore, Zuccari alterna i registri narrativi, dosa le parole e ne calibra l'effetto affinché quel piccolo episodio, nel quale non manca un po' di autoironia, si incastoni perfettamente nel racconto, portando poi il nostro sguardo nuovamente al paesaggio che dal santuario si distende fino alla catena dei monti, con i colli, le pianure coltivate e i villaggi, le cui donzelle accolgono festose il duca, facendo dono di «mazzi di fiori, chi ghirlande, chi frutti e simil cose» a lui e al suo seguito, dunque allo stesso Zuccari che ora, a fianco del suo signore, è partecipe dei medesimi onori⁴⁹. Quindi, con la descrizione della Grande Galleria si chiude la prima lettera⁵⁰.

Nella seconda lunga lettera indirizzata a Giambologna e datata «Di Turrino li 18 Aprile, giorno di mio natale e di somma allegrezza, 1606», il tono di Zuccari si fa più alto, la scrittura esprime una diversa consapevolezza di sé, che si coglie fin dalle prime pagine nello stile meno descrittivo e più erudito. Lo conferma il richiamo alle sue opere, e al loro valore intellettuale, *Origine et progresso dell'Accademia del dissegno* [...], stampata a Pavia nel 1604, e *Lettera a' Principi*, [...] edita nel 1605 a Mantova con un *Lamento della Pittura*, il cui insegnamento, Zuccari si rammarica, era oramai disatteso dai giovani della Accademia romana, che invece di dedicarsi allo studio con «avvertenza e giudizio» preferivano volgersi alla «scienza istessa delli muscoli, nella quale molti si perdono», inducendo così «la nobilissima pittura» a dolersi «sopra le onde venete del poco conto e minor stima che di lei si tiene [...], in danno del pubblico e del privato»⁵¹: un danno per rimediare al quale si era appellato «a' principi et signori», affinché elargissero il loro aiuto a favore dei «begl'ingegni» e degli «academici studi», «perché, aiutando e favorendo questi, favoriranno et aggrandiranno se stessi e le proprie case, palazzi e città, lasciando memorie degne et onorate de i propri fatti e delli antenati loro»⁵².

Dopo aver chiamato in causa sé stesso con tali considerazioni, il tono di Zuccari sembra cambiare e ritornare amabilmente discorsivo, o perlomeno così lascia intendere all'amico scultore col manifestargli il desiderio di trattenerlo con la descrizione degli alloggiamenti che gli erano «a sorte toccati»⁵³ nella corte di Torino, dove – gli rammenta – si trovava per la nuova opportunità offertagli dal duca di Savoia, tanto onorata da non potersi egli ricusare nonostante – aggiunge, certo della comprensione del più anziano collega – gli incarichi rendano l'artista poco padrone di sé, obbligandolo per assecondare il gusto del proprio signore anche a «travagliare più di quello che l'età comporta»⁵⁴. Non è altro che un esercizio retorico per allontanare da sé ogni sospetto di vanagloria per quel lavoro accettato in età matura (ha 63

⁴⁸ ZUCCARI/RUFFINO 2007, pp. 64-65.

⁴⁹ Il duca di Savoia, «non sazio mai in tutti i luoghi mostrare la sua somma pietà e religione», aveva ottenuto «dal Sommo Pontefice le istesse indulgenzie che hanno le sette chiese in Roma, a tempi e giorni particolari; così si va ordinando sette capelle attorno dette colline con egual distanza l'una dall'altra attorno alla Madonna, che parimente queste ancora li faran corona e ghirlanda, sì come fa il villaggio di Vico che gira per lungo spazio sopra esse colline» (ivi, pp. 62-63).

⁵⁰ La lettera è datata «Di Turrino, questo penultimo di Carnevale, 6 Febraro 1606». Cfr. ivi, pp. 66-69.

⁵¹ Ivi, p. 73.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, p. 76.

⁵⁴ Ivi, p. 75.

anni) e per ribadire le nobili ragioni che lo avevano mosso, vale a dire l'aver potuto comprendere e vedere l'alto disegno che sostanziava il programma decorativo della Grande Galleria, di cui Carlo Emanuele I lo aveva reso partecipe, come scritto nella lettera dedicatoria al duca, posta in apertura all'*Idea*:

Io per me confesso, che quando tal'hora mi ha fatto gratia di comunicarmi alcune dell'altissime sue idee sono per maraviglia restato attonito, et in particolare quando io l'ho veduta con tanta intelligenza disegnare et lineare imprese, figure, paesi, cavalli et altri animali, che vuol sian figurati nella sua gran Galeria, la quale sarà un compendio di tutte le cose del mondo⁵⁵.

Nondimeno, la descrizione degli alloggi messi a disposizione dal principe sabauda sono per Zuccari un altro efficace espediente, o meglio un indispensabile dispositivo, per completare l'ideale figurazione di sé:

a piede della gran Galeria, ove io opero, con camere e camerini commodissimi, unite a certe stanze et appartamenti di Sua Altezza, dove tiene le più reposte e care cose ch'egli abbia e per dove, a sua voglia, può venire e viene tal ora per una porta alle mie stanze, che sono nominate le stanze del Paradiso⁵⁶.

Il brano non va sottostimato, poiché, lungi dall'essere una semplice presentazione volta a intrattenere e soddisfare la curiosità dell'interlocutore e del lettore, mira all'opposto ad attestare in modo inequivocabile il ruolo di Zuccari e la sua posizione a corte, il suo essere intimo e familiare del duca (che entra per una porta nelle sue stanze), nonché l'osservatore privilegiato del complesso disegno del principe, che si estendeva, come lui solo poteva compiutamente comprendere, dal giardino privato al parco e fin oltre la cortina dei monti. Le pagine che seguono sono tra le più intense del *Passaggio per Italia* e, nonostante l'apparente scioltezza dell'esposizione, sono rette da una struttura rigorosa e da un ben calibrato periodare. Dapprima l'occhio scruta le colline che si dispongono oltre il Po, come una quinta teatrale, a sinistra verso Milano, poi «torcendo al Monferrato» con gran copia di giardini, vigne, casamenti e palazzi nobili, mentre a destra si estende il parco delimitato dai tre fiumi, il Po, la Dora e la Stura. Zuccari si sofferma sulla loro origine e sui loro percorsi: «la Dora, più vicina a noi, dalli monti e valli di Susa passa per la Francia», il Po, che nasce dalla sommità del Monviso «mormorando di lontano, si vede discendere a mezzo giorno con gran fracasso e precipizio di lucidissima e freschissima acqua. La Stura non si può vedere da noi per la densità dell'alberi e bosco del parco, il quale, girando da Tramontana, si congiunge anco essa co 'l Po»⁵⁷.

È il Regio Parco al centro dell'attenzione di Zuccari, la cui descrizione è, per ampiezza e dettagli, la fonte più importante finora nota. Questo luogo straordinario, che includeva anche un palazzo avviato da Emanuele Filiberto forse su un'idea di Palladio, era stato accresciuto da Carlo Emanuele I, che ne aveva fatto, insieme alla Grande Galleria, l'estrinsecazione del suo disegno politico e culturale⁵⁸. Il progetto si ispirava a una fonte filosofico-letteraria ragguardevole, la *Civitas veri sive morum* di Bartolomeo Del Bene (datata 1585, ma stampata nel 1609), singolare viaggio iniziatico di Margherita di Savoia, protagonista e dedicatoria, in una città ideale. Basato sui precetti e sul percorso di conoscenza dell'*Etica Nicomachea*, svolgeva in

⁵⁵ «et un ampio specchio, nel quale si vederanno l'attioni più illustri de gli Heroi dela sua gran Regia Casa, et l'effigie naturali di ciascuno di loro, et nella quale passeggiando si potrà haver notitia di tutte le scienze principali, nella volta si vederanno le 48 imagini celesti, il moto de' cieli, de' pianeti et delle stelle, più basso le figure mathematiche et la cosmografia di tutta la terra e dei mari, et le figure di tutti gli animali terrestri, acquatichi et aerei» (lettera dedicatoria a Carlo Emanuele I, in ZUCCARI/HEIKAMP 1961, libro I, pp. 135-136).

⁵⁶ ZUCCARI/RUFFINO 2007, p. 78.

⁵⁷ Ivi, pp. 79-80.

⁵⁸ Sul parco e palazzo del Viboccone, si vedano ROGGERO BARDELLI 2004 e CORNAGLIA 2013, pp. 463-465.

eleganti esametri latini e raffinate tavole incise il cammino compiuto in sogno dalla duchessa, guidata da Aristotele, verso il tempio della sapienza. L'opera, che insieme al piano urbanistico del parco influenzò significativamente la configurazione del giardino del palazzo di Venere nell'*Adone* di Marino, era conservata in copia manoscritta nella collezione libraria della Grande Galleria, bruciata nell'incendio della Biblioteca Universitaria Nazionale del 1904⁵⁹.

La *Civitas veri* non è menzionata da Zuccari, lo è però la sua fonte più alta, l'*Etica* di Aristotele, che indica al duca di Savoia la via del retto governare e ne alimenta i pensieri:

Sarebbe cosa troppo lunga il dirli tutto quello che in esso si contiene e molto più il disegno di Sua Altezza Serenissima, il quale è il più alto et il più nobile e degno pensiero che forse precipe alcuno abbia mai avuto nell'ornamento di luoghi di spasso e piacere; perché alcuni si sono diffusi in soggetti semplicemente o vani in pura delizia di fontane e giardini, o in gran palazzi per comodità et agio delle proprie persone, ma questo, oltre ciò, ha disposto tutto il luogo a vista di vita attiva e contemplativa per formare uno specchio alla vita umana, per il quale caminando scuopre la strada che non solo i precipi, ma ciascuno deve tenere per ben vivere et virtuosamente operare, per riuscire forte, magnanimo et glorioso e, senza timore o spavento alcuno, seguire sempre ogni lodevole e virtuosa impresa. È un luogo, insomma, che scuopre tutta l'*Etica* di Aristotele che è la vera strada di reggere e governare sé stesso et altri ancora: pensieri che trascendano gli umani intelletti, essendo congiunto il gusto corporale co 'l piacere dello spirito⁶⁰.

Con logica stringente, i fiumi precedentemente menzionati divengono il confine ideale e reale di questo spazio di virtù:

è disposto questo luogo in tal maniera che, come s'è detto, è in penisola, circondato da tre grossi fiumi. Ora disegna Sua Altezza farlo isola con un navilio: che la Dora si congiunga con la Stura e per cinque porte vi faccia passaggio, cioè per cinque Ponti, alludendo con tal invenzione alli cinque sentimenti⁶¹.

L'accesso principale è dal ponte della Dora, ornato di statue e pitture che alludono al sole, «duce oggetto degli occhi», quasi un vago richiamo al disegno/sole dell'*Idea*⁶²:

Questo della Dora, a vista nostra, è ornato con statue e pitture, alludendo al sole, per esser la luce oggetto degli occhi, in forma d'arco trionfale, sì come saranno tutti gli altri, con istorie e figure particolari di pianeti e favolosi numi degli antichi [...], con istoria intorno di soggetti più famosi che si possono applicare alli cinque sentimenti⁶³.

Passato il ponte si trova un «teatro d'alberi nel quale hanno principio cinque stradoni» che si inoltrano per oltre quattro chilometri nel parco, tra boschi e zone aperte. Il primo a mano manca è dedicato «al senso» e conduce a un bellissimo giardino adorno di fontane, lungo un percorso disseminato di piccole insidie come labirinti e precipizi, ai quali è possibile ovviare prestando attenzione ai «motti et avvisi di sentenze graziose», che consentono all'uomo accorto di procedere senza alcun danno. Il secondo è intitolato alle arti liberali e come il precedente

⁵⁹ La derivazione del parco di Viboccone dalla *Civitas veri* era già stata studiata da Aurora Scotti e da Sergio Mamino (cfr. SCOTTI 1994 e MAMINO 1998b). Si veda, inoltre, C. Arnaldi di Balme, scheda I.9, in *FESTE BAROCHE* 2009, pp. 64-67; A. Ruffino, scheda n. 65, in *IL TEATRO DI TUTTE LE SCIENZE E LE ARTI* 2011, pp. 97-98; GORRIS CAMOS 2013; G. Olivero, scheda n. 72, in *LE MERAVIGLIE DEL MONDO* 2016, pp. 144-145.

⁶⁰ ZUCCARI/RUFFINO 2007, pp. 80-81.

⁶¹ Ivi, p. 81.

⁶² ZUCCARI/HEIKAMP 1961, libro II, pp. 294-300. Il tema del sole ricorre, come è noto, anche nelle *Dicerie sacre* di MARINO/ARDISSINO 2014, pp. 81 e sgg.

⁶³ ZUCCARI/RUFFINO 2007, p. 81.

allude al cammino verso la conoscenza espresso nel passaggio dalla «orridezza d'alberi e sterpi» alle amene spalliere di rose e di fiori, che ornano nicchie con statue di uomini distintisi per «singolar virtù e fama in professioni nobili», e si conclude con il tempio rotondo delle arti. La terza via (la prima a destra), lunga e diritta, «è dedicata alli studii maggiori», adorna di nicchie con «motti e figure di legisti e poeti»; la quarta, al pari degli altri percorsi chiusa nel primo tratto da alberi, gira a destra nel bosco con vari bracci e cambi di direzione che alludono alle «matematiche scienze speculative, [...] con varie aperture di pratarie e ricetti graziosi che invitano propriamente a filosofare e contemplare il cielo, le stelle, i pianeti e tutte le sfere sovrane», con strumenti matematici, globi, sfere e almanacchi intorno a ornamento⁶⁴. Divide l'una e l'altra parte del bosco, passando in un'ampia area aperta, lo stradone centrale che «si attribuisce alle contemplazioni del cielo e misteri divini rivelati dalla sacra teologia», ornato di tabernacoli, cappelle, «statue sacerdotali, stanze di fabrica dedicate alla prudenza, al consiglio», nonchè alle virtù attive e contemplative, tre le quali la «teorica e la pratica». Il cammino della sacra teologia è posto al centro, per essere «il più degno luogo dell'intelletto dell'uomo»; largo e spazioso, perché è quello «che più apertamente conosce i più alti e nobili misteri», chiaro, risplendente e luminoso, «perché non ci è velo della oscurità delle cose terrene che gli possa fare ombra o macchia alcuna»⁶⁵. Il viaggio iniziatico culmina al termine di questo stradone con una estesa area, che ospitava ogni sorta di animali selvatici e una fabbrica, il palazzo di Viboccone, intitolato alla «fortezza, al valore dell'uomo prudente e saggio»⁶⁶.

Nel salone centrale, adorno di sculture antiche e di busti⁶⁷, figuravano

Pallade et Ercole che tengono in mezzo la Fama et all'intorno varii et nobili soggetti che mostrano come il forte e prudente capitano combattendo lotta sempre con la morte, e la Virtù e l'Onore finalmente conducano il valoroso duce al tempio della Fama et alla maggione della Gloria, con altri bellissimi e nuovi pensieri, tutti concetti di Sua Altezza Serenissima, che in questa, come in ogni altra virtù, valore e prudenza, mirabile si dimostra⁶⁸.

Dal palazzo, continua Zuccari, si dipartiva un altro stradone di un miglio e mezzo di lunghezza, che arrivava alla Stura e al ponte dedicato a Marte, a oriente del quale, tra grotte e fontane, si trovava un vasto spazio a forma di teatro fatto realizzare dal duca per feste e tornei, ornato di statue in marmo e in bronzo realizzate da Andrea Rivalta, tra cui quelle del Po e della Dora oggetto di due madrigali di Giovan Battista Marino⁶⁹.

La descrizione del Regio Parco, chiusa con l'ennesimo elogio di Carlo Emanuele I, duca valoroso e prudente, ma soprattutto *dux artifex*, principe di alti e virtuosi pensieri⁷⁰, è il passaggio necessario a riportare l'attenzione nella giusta direzione, a rinserrare le fila di una narrazione che ha nuovamente posato lo sguardo sul suo signore e sui suoi progetti per ridare fiato e mordente al racconto di sé rimasto nelle ultime pagine silente, sottotraccia, ma che ora richiede di una nuova e vertiginosa impennata per incastonare l'ultimo tassello della elaborata

⁶⁴ Ivi, pp. 81-83.

⁶⁵ Ivi, pp. 83-84.

⁶⁶ Ivi, p. 84

⁶⁷ L'elenco delle *Statue che sono nel Palazzo del Palco di Sua Altezza Serenissima et nella sala ovata*, incluso nell'*Inventario delle statue, busti, bassi rilievi et altri marmi di Sua Altezza Serenissima stanti nella Galleria et altri luoghi* (Archivio di Stato di Torino, Sezioni riunite, Camera dei Conti, Piemonte, Feudalità, art. 801, § 1, marzo 1), è stato oggetto di una attenta ricostruzione di Anna Maria Riccomini (RICCOMINI 2016).

⁶⁸ ZUCCARI/RUFFINO 2007, pp. 84-85.

⁶⁹ *Prosopopeia sopra la statua del Po del Duca di Savoia e Prosopopeia sopra la statua della Dora del medesimo*, in MARINO/PIERI-RUFFINO 2005, pp. 402-403.

⁷⁰ La descrizione prosegue ancora qualche pagina, quindi si conclude: «Eccovi descritto brevemente questo bellissimo luogo, lasciando però molte cose per brevità, come una graziosa isoletta in mezzo al Parco riserrato» (ZUCCARI/RUFFINO 2007, pp. 87-88), vale a dire l'Isola Polidora, ricordata nei manoscritti del duca e in alcune relazioni di feste, dove si svolgevano tornei e giostre.

costruzione, facendo combaciare perfettamente tutte le tessere. «Resta dirle il compimento della vista delle mie stanze e Galeria, il che sarà per confezione di questa lettera»: Zuccari prepara il suo interlocutore alle ultime immagini che intende offrirgli, la via principale della città, dove spesso passeggiano il duca e la nobiltà, comoda e ampia come il corso di Roma o la via Maggiore a Firenze, ma soprattutto il giardino particolare di Sua Altezza e delle infanti⁷¹, luogo riservato, ma al quale Federico ha accesso per essere le sue stanze e la Galleria confinanti. Tralascia di soffermarsi sulla fontana marmorea e sui deliziosi stagni, ma indugia sul Bastion Verde, che ancora rimane dell'antica struttura fortificata e su cui è situata una loggetta. Da qui l'immaginazione di Zuccari si può effondere fino alle montagne «che dividono l'Italia da' tramontani», dove è «il Gran San Bernardo, monte altissimo, il qual è unito co 'l San Gottardo», a detta di «geometri e matematici, scrittori di geografia», la montagna più alta d'Europa, dalla quale scaturiscono i quattro fiumi principali:

il Danubio che con larghissimo corso passa per l'Austria, l'Ungaria, Bosina [...] l'altero Reno, che [...] passa per gli Alvezii et altri paesi et entrando in Frigia va a scaricare nel Mare Settentrionale d'Olanda. Dall'altra parte e dalle dette pendici scaturisce ancora il furibondo e rapidissimo Rodano et incaminandosi quasi a ponente, passa per la Valisia, per gli Allobrogi e si rivolge poi alla sinistra per il Venisino, Provenza e Linguadocca e finalmente va a sboccare sotto Arles nel Mar Tirreno.

Il quarto fiume che scaturisce a meridione è la Dora Baltea, che entra in Italia passando per il Piemonte e «sbocca nel superbo e regio Po», che come padre pietoso accoglie le acque di altri fiumi e altero corre «a porgere tributo al mare anco per li figli»⁷². Con una sorta di sogno geografico a occhi aperti, Zuccari unisce Torino al mondo in una magica corrispondenza di grande e piccolo, vicino e lontano, viaggia su una carta immaginaria oltre le montagne, le più alte, «salvando l'Olimpo», e «stando alle finestre del [suo] Paradiso» si imbarca

ora in uno et ora in un altro di quelli fiumi, e con questa commodità ora mi trovo nel Mar Maggiore verso Levante, ora nel Settentrione et ora nel Tirreno, a mezzo giorno e verso Ponente, e talvolta ancora me ne passo all'Oriente per il Mare Adriatico, e così, godendomi co 'l pensiero la diversità de' populi e paesi del mondo, vado lontano senza partirmi di dove sono e, qui restando, lascio considerare al mio signor Giovan Bologna il gusto et il piacere che sento in questo luogo adorno delle belle e singolari vedute che altri paesi veder possino⁷³.

Quindi nuovamente ritorna al Bastion Verde, che ha forma «d'uomo d'arme che stia alla veduta per guardia di tutta l'Italia» e della propria città e nella cui loggia il duca e i principi spesso si intrattengono a cenare. Di lì, in linea retta, il suo occhio va alla strada del passeggio fuori le mura, poi alla porta dalla quale entrano i principi e gli ambasciatori che arrivano dalla Francia e dall'Italia, e ancora al parco, con suggestive inquadrature di prati verdeggianti e il mormorio di acque cristalline della Dora e di piccoli ruscelli, presso i quali il giovedì, il venerdì e il sabato leggiadre e belle «forestane» si recano a lavare i panni. Uno scorcio di paesaggio poetico, un idillio in prosa dalla diafana limpidezza di un quadro fiammingo, che Zuccari offre al suo corrispondente invitandolo a osservare graziose fanciulle intente a sciorinare «de lenzuola a fila a fila, parte su le corde e parte su l'erbetta», a raccogliere e piegare «camiscie e tovaglie, salviette et altri drappi», mentre altre mangiano sedute a terra sui prati fioriti e altre ancora leggiadramente cantano «belle canzoni alla francese, alla piemontese, alle allegrie di quelle ballando graziosamente a schiera a schiera»⁷⁴. Danza, colori, profumi, la gioiosa armonia

⁷¹ Corrisponde all'incirca agli attuali Giardini Reali.

⁷² ZUCCARI/RUFFINO 2007, pp. 90-92.

⁷³ Ivi, p. 92.

⁷⁴ Ivi, p. 95.

delle sfere celesti: l'allegrezza è del divino. La vivace descrizione delle lavandaie è interrotta da un suono celestiale, un canto di giubilo. L'attenzione di Zuccari si sposta e per via transitiva anche quella di Giambologna, chiamato ora a godere, gran privilegio, di una angelica visione:

Ma fermisi Vostra Signoria, che parmi di sentire un suono, un canto et un giubilo di gioia infinita et una fragranza suavissima d'odori. Questo è per certo il compimento della graziosissima veduta che ho descritto: altro non ci mancava che un'angelica schiera, che sovente abbiamo per tributo di questo Paradiso, la quale viene spesso a favorirci⁷⁵.

Federico si alza dallo scrittoio, si affaccia al balcone ed esclama «ecco una nuova luce, uno splendore grandissimo che rende letizia e gioia singolare! Ora passa qui sotto le nostre finestre [...] Sua Altezza Serenissima con le Serenissime Principesse et una schiera di dame»⁷⁶.

Il cammino si è completato, il destino di predestinato compiuto. Poche pagine datate al penultimo giorno di maggio 1606 e destinate a Federico Barocci, «un Federico a salutare un altro Federico»⁷⁷, per ribadire in un breve epilogo quanto già narrato, per ricordare il suo impegno nella «maggior Galeria d'Italia»⁷⁸, della quale aveva già fatto una porzione della volta «di diece e più canne di longhezza» (oltre trenta metri, pari tuttavia alla sola «quintadecima parte di essa»⁷⁹), e per pregiarsi nuovamente del suo «albergo chiamato con ragione Paradiso»⁸⁰, paragonato al luogo celeste dove risiede il profeta Elia e dove vorrebbe condurre il suo interlocutore, non con un carro di fuoco, ma su una slitta, sicuro che in quel «terreno Paradiso» «Vostra Signoria ringiovenirebbe»⁸¹.

Zuccari pone il sigillo al suo percorso biografico impresso nella filigrana delle sue opere letterarie e artistiche, il cui disegno va letto in trasparenza, provando ad aggiungere alle già ampie e articolate indagini sulla sua figura di artista e teorico uno sguardo capace di sondare le tracce meno esibite, ma altrettanto forti e audaci, forse anche cedendo, pur con tutta la prudenza necessaria, alla tentazione di cercare ragioni 'psicologiche' di una consapevolezza di sé. Gli elementi sono tanti, troppi per non tentare di osservare i piani con un punto di vista sfalsato, così da lasciare spazio a letture eccentriche: a quanto già detto rispetto alla vita del fratello Taddeo, celebrazione di sé medesimo per interposta persona, e al sapiente uso delle potenzialità delle immagini e della scrittura per rispondere alle accuse e per costruire il proprio statuto intellettuale, concorrono altri ingredienti in un gioco a tratti prevedibile, a tratti sorprendente. L'impiego mai scontato o sprovveduto di allegorie e figure simboliche, la soverchia presenza della speculazione metafisica dei suoi testi teorici, come il continuo ricorso ad Aristotele nell'*Idea*, tale da rendere il trattato quasi inaccessibile a molti artisti; la sofisticata costruzione del *Dante historiato*, viaggio ultraterreno, metafora del cammino verso la virtù che sviluppa un percorso parallelo, Dante/Zuccari, quasi un gioco di sovrapposizione di ruoli; un accorto impiego delle parole, come – è stato notato – il verbo 'inostrare' usato nella dedica al duca di Savoia⁸². Troppi elementi perché anche il *Passaggio per Italia* non si inserisca nel disegno complessivo; letta in sequenza con le altre opere, messa in relazione alle tappe della sua biografia, la scelta di dare alle stampe il resoconto degli ultimi tre anni della sua esistenza in

⁷⁵ Ivi, p. 97.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Ivi, p. 100.

⁷⁸ Ivi, pp. 101-102.

⁷⁹ Ivi, p. 102.

⁸⁰ Ivi, p. 104 ; ROSSI 2000, pp. 119-120.

⁸¹ Ivi, p. 105.

⁸² «Si come in virtù della luce solare s'inostra il cielo [...], così in virtù sua [il glorioso nome del duca] si inostrerà questa mia Idea» (lettera dedicatoria a Carlo Emanuele I, in ZUCCARI/HEIKAMP 1961, libro I, p. 135).

forma epistolare⁸³ sembra assumere un significato che va ben oltre lo sfoggio di abilità letteraria nel ritrarre la vita di corte. Il *Passaggio* chiude il cerchio, completa una ambiziosa costruzione intellettuale, portando a perfezione il disegno dell'*Idea* e la celebrazione di sé, ancora una volta per interposta persona, il duca di Savoia.

Il filo della narrazione autobiografia rimane dissimulato, un fiume carsico che riaffiora impetuoso nelle forme sublimi ma efficaci della lettera, di cui Zuccari sa soppesare i vari registri e calibrare la scrittura. La descrizione della Grande Galleria, l'ultima prestigiosa 'occasione onorata', è indubbiamente centrale, ma la sua importanza va considerata in un quadro più ampio, di simmetrie concettuali e di scambi di intenti che coinvolgono parimenti gli altri progetti del duca, dal santuario di Vico al Regio Parco. Federico comprende e accede alla loro alta valenza ideale e politica grazie all'intimità con il principe – «ha fatto grazia di comunicarmi» –, e ha facoltà di parlarne: l'espedito della transitività ha lo scopo di raddoppiare, «col parteciparne» ai suoi corrispondenti il diletto, la sua condizione di privilegio, il suo essere presente e parte agente di quel cerchio magico dove la scintilla generatrice si estrinseca e prende forma, in una sorta di committenza sintonica, come sottinteso da Massimiliano Rossi⁸⁴. Il principe è colui che sostanzia e dà compimento alla creazione, dalla potenza all'atto, re-immagina il mondo, microcosmo compendiato, teatro del sapere e della natura, di cui muove i venti e gli elementi determinandone l'armonica dimensione paesaggistica. Zuccari ne condivide l'intento, dunque partecipa della divinità del suo signore, dando attuazione a ciò che aveva auspicato nella *Lettera a' Principi* del 1605 ed espresso nel corso dell'*Idea*, e dissemina il suo raccolto di indizi, prove del suo esservi destinato. Il pellegrinaggio ai Sacri Monti, la visita al santuario di Vico, la caduta dalla china e l'abitazione denominata del Paradiso sono parti di un sistema esemplificato in una rete di corrispondenze tra grande e piccolo, tra celeste e terreno, nel quale il macrocosmo si specchia e si ri-crea in prodigiosi dispositivi simbolici e cognitivi, il vicino e il possibile transitano nel panoramico e immaginifico, in un tempo dove i destini sono governati dagli astri, la casualità non è contemplata neanche nel nome di una stanza.

Zuccari non terminò la decorazione della Grande Galleria, causa i mutati propositi del duca, ciononostante non lasciò Torino con l'insoddisfazione di un progetto mancato, probabilmente perché, come suggerisce sempre Massimiliano Rossi, i presupposti ideali sopravanzavano l'occasionalità dei fatti, nutrendo le aspirazioni creazionistiche di entrambi guidate da una necessaria reciprocità, quasi una sorta di condizione simbiotica. Se l'artista aveva trovato il terreno nel quale fare germinare il processo concettuale di disegno interno ed esterno, Carlo Emanuele I a sua volta poteva cogliere nell'*Idea* l'elaborazione teorica funzionale alla costruzione della sua immagine. Non solo per l'identificazione di 'disegno' e 'principe', l'uno «che dà l'essere e la vita a tutte le scienze e pratiche», l'altro, al pari dell'intelletto, «assoluto padrone» di tutte le cose, ma più compiutamente per la dimostrazione di come le virtù morali, specie l'etica, l'economia e la politica, fossero nate dalla «formazione compita del disegno, che è non solo loro genitore; ma scorta, guida e regola»⁸⁵, e di come alla loro messa in pratica fossero necessarie prudenza, giustizia, forza e temperanza, tutte qualità del principe, parimenti generate dal disegno interno. Nel corso del primo decennio del Seicento, il duca di Savoia è come un magnete, attira intorno a sé un entourage disposto a divinizzarlo attraverso l'encomio dei suoi progetti, primo fra tutti la Grande Galleria. Zuccari, Murtola, Marino – quest'ultimo il principe dei poeti – concorrono con le loro opere a dar fiato alle trombe di una celebrazione del signore e del suo disegno creazionistico, ricavando per sé, in un processo osmotico, gloria e virtù.

⁸³ «Sono sin ora trentadui mesi che son fuori di Roma», scriveva Zuccari al Pierleone Casella (ZUCCARI/RUFFINO 2007, p. 12).

⁸⁴ ROSSI 2000, p. 100.

⁸⁵ ZUCCARI/HEIKAMP 1961, libro I, pp. 191-194. Cfr. anche ROSSI 2007, p. 553.

Le condizioni che si sono create alla corte di Torino sono le ultime e irripetibili per dare compimento al ritratto di sé, per chiudere il processo intellettuale che accomuna l'artista al divino in virtù dell'afflato vitale preesistente, interno, destinato a muovere verso l'esterno e a diventare materia e forma. L'aver spostato l'attenzione alla dimensione mentale non scollega l'arte dalla dimensione pratica, ma solleva Zuccari dal rischio di veder sminuita la sua invenzione per un capriccio o un imprevisto: l'idea è lì nella sua pienezza. I dissapori con il duca, possibili se osiamo guardare al carattere dei due personaggi, non devono interferire; la scelta di pubblicare a Torino il suo testo più importante, quando forse i primi malumori cominciavano a serpeggiare – la dedica è del marzo 1607 e le lettere al duca di Urbino del giugno-luglio dello stesso anno –, deve far riflettere ed essere letta non come il tentativo di compiacere il suo signore, quanto piuttosto come la precisa volontà di non modificare il suo disegno. La posizione e il nuovo statuto intellettuale del processo creativo mette l'artista nella condizione di aspirare a una committenza alta, e se il principe è a sua volta guidato dalla scintilla generatrice, come è il caso di Carlo Emanuele I, ciò non va a discapito dell'artista, non ne sbiadisce la forza, all'opposto ne conferma e ne consolida la posizione in virtù di quella discesa gerarchica dal divino agli uomini: Dio crea o meglio disegna il mondo «per poi imprimerlo gerarchicamente negli angeli e quindi negli uomini»⁸⁶, e ancora da Dio al principe, da questo all'artista e al poeta. La meticolosa impalcatura epistolare del *Passaggio per Italia* chiude in forma perfetta un racconto di sé, pianificato con cura, costruito nei dettagli e che deve farci riflettere sul destino di un'opera finora letta sbrigativamente. Un'opera che aspira a valicare il tempo del vissuto, affidando il proprio messaggio a missive scritte ad amici: una scelta di genere letterario che rende lecito interrogarci sui veri destinatari, tanto da avere la tentazione (legittimata dallo svolgersi della vita di Zuccari) di individuare, come faceva Starobinski per le *Confessioni* di Agostino, il pubblico a cui si rivolge l'autobiografo direttamente a Dio, indirettamente agli uomini⁸⁷.

⁸⁶ ROSSI 2007, p. 552.

⁸⁷ Traggo queste considerazioni da GUGLIELMINETTI 1977, pp. XVII-XVIII ; STAROBINSKI 1970.

BIBLIOGRAFIA

ACIDINI LUCHINAT 2009

C. ACIDINI LUCHINAT, *Una vendetta d'artista*, in *INNOCENTE E CALUNNIATO* 2009, pp. 26-45.

AUTOBIOGRAFIA 2007

Autobiografia, autobiografie, ricostruzione di sé, atti del convegno di studi (Gargnano del Garda settembre 2003), a cura M. Mezzanzanica, Milano 2007.

AUTOINGANNI, AUTOFINZIONI 2015

Autoinganni, autofinzioni, numero monografico di «Ágalma», 29, 2015.

BARUCCI 2009

G. BARUCCI, *Le solite scuse. Un genere epistolare del Cinquecento*, Milano 2009.

BENVENUTO CELLINI 2009

Benvenuto Cellini artista e scrittore, atti della giornata di studi (Parigi 14 novembre 2008), a cura di P.C. Buffaria, P. Grossi, con la collaborazione di L. Salza, Parigi 2009.

BOLZONI 2020a

M.S. BOLZONI, *Federico Zuccaro all'Escorial: alcuni progetti inediti*, «Paragone. Arte», s. 3, 149, 2020, pp. 21-32.

BOLZONI 2020b

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

BOLZONI 2020c

M.S. BOLZONI, *I Cavalieri Giovanni Baglione, Giuseppe Cesari d'Arpino e Cristoforo Roncalli tra tradizione e modernità*, in *LA SCINTILLA DIVINA* 2020, pp. 115-139.

BOLZONI 2021

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

BOTERO/RAVIOLA 2015

G. BOTERO, *Le Relazioni universali*, a cura di B.A. RAVIOLA, I-II, Torino 2015.

BRAIDA 2014

L. BRAIDA, *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e "buon volgare"*, Roma-Bari 2014 (prima edizione 2009).

CAPUTO 2009

V. CAPUTO, *Giorgio Vasari 'novello Giotto'. Dall'autobiografia alla biografia inedita di Marcantonio Vasari*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, atti del XII congresso dell'Associazione degli Italianisti (Roma 17-20 settembre 2008), a cura di C. Gurreri, A.M. Jacopino, A. Quondam, Roma 2009 (<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana/Caputo%20Vincenzo.pdf>).

CAPUTO 2010

V. CAPUTO, *'Ragionando di pittura' tra artisti e letterati: Pino, Vasari, Dolce e Gilio*, «Quaderni d'italianistica», 1, 2010, pp. 43-60.

CASTELLANETA 2018

S. CASTELLANETA, *Della calunnia: da Luciano a Torelli attraverso Dante. Letteratura ed ecfresi*, «La parola del testo», 1-2, 2018, pp. 75-85.

CAVAZZINI 2020

P. CAVAZZINI, *Porta Virtutis. Il processo a Federico Zuccari*, con la collaborazione di Y. Cancilla, Roma 2020.

CELLINI/CAPITANIO 2002

B. CELLINI, *Dell'oreficeria*, a cura di A. CAPITANIO, Torino 2002.

CELLINI/DAVICO BONINO 1973

B. CELLINI, *La vita*, a cura di G. DAVICO BONINO, con una cronologia delle opere di E. Carnesasca, Torino 1973.

CELLINI/FERRERO 1980

B. CELLINI, *Opere*, a cura di G.G. FERRERO, con un profilo della *Vita* celliniana di E. Carrara, Torino 1980 (prima edizione 1971).

CELLINI/GAMBERINI 2014

B. CELLINI, *Rime*, edizione critica e commento a cura di D. GAMBERINI, Firenze 2014.

CLERI 1997

B. CLERI, *Pretesti per commenti critici: le note sulla biografia vasariana di "Taddeo Zuccherò, pittore da Sant'Agnolo in Vado"*, in FEDERICO ZUCCARI 1997, pp. 13-20.

CONCOLINO MANCINI ABRAM 2016

B. CONCOLINO MANCINI ABRAM, *Le Vite di Vasari e la Vita di Cellini. Dalla biografia alla costruzione del proprio mito*, in *Legami e corrispondenze tra la letteratura e le arti*, atti del convegno internazionale (Roma 27-28 febbraio 2014), a cura di A. Fàvaro, C. Gurreri, C. Ubaldini, Avellino 2016, pp. 39-55.

CORNAGLIA 2003

P. CORNAGLIA, *Un mausoleo per Carlo Emanuele I: la Madonna del Mondovì a Vico*, in M. Viglino Davico, *Ascanio Vittozzì. Ingegnere militare, urbanista, architetto (1539-1615)*, con saggi di C. Roggero Bardelli, A. Bruno jr, P. Cornaglia, Ponte San Giovanni 2003, pp. 173-223.

CORNAGLIA 2013

P. CORNAGLIA, *La costruzione dell'identità 'italiana' del ducato di Savoia a cavallo tra XVI-XVII secolo: il ruolo dei giardini*, in *Architettura e identità locali*, I, a cura di L. Corrain, F.P. Di Teodoro, indici a cura di E. Vai, Firenze 2013, pp. 455-475.

CORSARO 2017

A. CORSARO, *Dinamiche relazionali nella Vita di Benvenuto Cellini*, in *Scritti autobiografici di artisti tra Quattro e Cinquecento. Seminari di letteratura artistica*, atti del convegno *Fonti letterarie per la storia dell'arte* (Pavia 2-3 dicembre 2015), a cura di M.P. Sacchi, M. Visioli, Pavia 2017, pp. 101-130.

COZZO 2002

P. COZZO, «*Regina Montis Regalis*». *Il Santuario di Mondovì da devozione locale a tempio sabauda*, con edizione delle *Memorie intorno alla Vergine SS. di Vico* (1595-1601), Roma 2002.

COZZO 2006

P. COZZO, *La geografia celeste dei duchi di Savoia. Religione, devozioni e sacralità in uno Stato di età moderna (secoli XVI-XVII)*, Bologna 2006.

DAVICO BONINO 2009

G. DAVICO BONINO, *Benvenuto Cellini e il narcisismo: la Vita*, in *BENVENUTO CELLINI* 2009, pp. 11-23.

DOGLIO 2000

M.L. DOGLIO, *L'arte delle lettere. Idea e pratica della scrittura epistolare tra Quattro e Seicento*, Bologna 2000.

ESSAIS D'EGO-HISTOIRE 1987

Essais d'ego-histoire, di M. Agulhon, P. Chaunu et alii, raccolti e presentati da P. Nora, Parigi 1987.

FEDERICO ZUCCARI 1997

Federico Zuccari. Le idee, gli scritti, atti del convegno (Sant'Angelo in Vado 28-30 ottobre 1994), a cura di B. Cleri, Milano 1997.

FESTE BAROCCHE 2009

Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento, catalogo della mostra, a cura di C. Arnaldi di Balme, F. Varallo, Cinisello Balsamo 2009.

GAMBERINI 2017

D. GAMBERINI, *La "concuia 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*», 3, 2017, pp. 363-387.

GENOVESE 2009

G. GENOVESE, *La lettera oltre il genere. Il libro di lettere, dall'Aretino al Doni, e le origini dell'autobiografia moderna*, Roma-Padova 2009.

GENTILE 2019

G. GENTILE, *Sacri Monti*, Torino 2019.

GIULIANI 2022

M. GIULIANI, *La Repubblica dei Segretari. Potere e comunicazione nell'Italia d'Antico regime*, Roma 2022.

GORRIS CAMOS 2013

R. GORRIS CAMOS, *La Città del vero, une ville en papier entre utopie et hétérotopie*, «*Seizième Siècle*», IX, 2013, pp. 171-196.

GUGLIELMINETTI 1977

M. GUGLIELMINETTI, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino 1977.

IL CARTEGGIO D'ARTISTA 2019

Il carteggio d'artista. Fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo, a cura di S. Rolfi Ožvald, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo 2019.

IL TEATRO DI TUTTE LE SCIENZE E LE ARTI 2011

Il teatro di tutte le scienze e le arti. Raccogliere libri per coltivare idee in una capitale di età moderna. Torino 1559-1861, catalogo della mostra, a cura di I. Massabò Ricci, S. Pettenati, M. Carassi, Torino 2011.

INNOCENTE E CALUNNIATO 2009

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

LA GRANDE GALLERIA 2019

La Grande Galleria. Spazio del sapere e rappresentazione del mondo nell'età di Carlo Emanuele I di Savoia, a cura di F. Varallo, M. Vivarelli, Roma 2019.

LA SCINTILLA DIVINA 2020

La scintilla divina. Il disegno a Roma tra Cinque e Seicento, atti del convegno (Roma 22 ottobre 2018) e altri scritti, a cura di S. Albl, M.S. Bolzoni, Roma 2020.

LE «CARTE MESSAGGIERE» 1981

Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento, a cura di A. Quondam, Roma 1981.

LEJEUNE 1975

P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Parigi 1975 (trad. it. *Il patto autobiografico*, Bologna 1986).

LE MERAVIGLIE DEL MONDO 2016

Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia, catalogo della mostra, a cura di A.M. Bava, E. Pagella, con la collaborazione di G. Pantò, G. Saccani, Genova 2016.

LETTERE, CORRISPONDENZE, RETI EPISTOLARI 2020

Lettere, corrispondenze, reti epistolari. Tradizioni disciplinari a confronto – Varia, numero monografico di «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», 2, 2020 (disponibile on-line <https://journals.openedition.org/mefrim/9990>).

LETTERE D'ARTISTA 2022

Lettere d'artista. Per una storia transnazionale dell'arte (XVIII-XIX secolo), a cura di G. Capitelli, M.P. Donato et alii, Cinisello Balsamo 2022.

LOTZ 1955

W. LOTZ, *Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», VII, 1955, pp. 7-99 (disponibile on-line <file:///C:/Users/mport/Downloads/89881-Artikeltext-238295-1-10-20220711.pdf>).

MAMINO 1998a

S. MAMINO, *Culto delle reliquie e architettura sacra negli anni di Carlo Emanuele I*, in *Torino. I percorsi della religiosità*, a cura di A. Griseri, R. Rocca, Torino 1998, pp. 53-100.

MAMINO 1998b

S. MAMINO, *L'iconologia della città*, in *Storia di Torino*, III. *Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello Stato (1536-1630)*, a cura di G. Ricuperati, Torino 1998, pp. 387-414.

MAMINO 2000

S. MAMINO, *Carlo Emanuele I e lo zodiaco della Sindone*, in *Il potere e la devozione. La Sindone e la Biblioteca Reale di Torino*, catalogo della mostra, a cura di V. Comoli, G. Giacobello Bernard, Milano 2000, pp. 29-46.

MARINO/ARDISSINO 2014

G.B. MARINO, *Dicerie sacre* (1614), introduzione, commento e testo critico a cura di E. ARDISSINO, Roma 2014.

MARINO/PIERI–RUFFINO 2005

G. MARINO, *Opere*, III. *La Galleria* (1620), a cura di M. PIERI, A. RUFFINO, Lavis 2005.

MATT 2015

L. MATT, *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana tra Cinquecento e primo Seicento. Ricerche linguistiche e retoriche (con particolare riguardo alle lettere di Giambattista Marino)*, Verona-Bolzano 2015 (edizione originale Roma 2005).

MORALEJO ORTEGA 2001

M.M. MORALEJO ORTEGA, *Teoría artística y Academicismo en Federico Zuccari*, «Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», 92-93, 2001, pp. 81-102.

MORALEJO 2011

M. MORALEJO, *Nuevos datos acerca de los viajes de Federico Zuccari (1539?-1609) por las cortes europeas: las aportaciones inéditas de Ottaviano Zuccari, primogénito del artista*, in *El arte y el viaje*, atti del convegno (Madrid 2010), a cura di M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto Elizalde, W. Rincón García, Madrid 2011, pp. 17-32.

MORALEJO ORTEGA 2015a

M. MORALEJO ORTEGA, *Las «cartas abiertas» de Federico Zuccari y sus contemporáneos: Annibale Caro, Bartolomeo Zucchi, Giovanni Mario Verdizotti, Flaminio Vacca y Giovanni Battista Paggi*, in *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, atti del congresso internazionale (Malaga 10-12 aprile 2013), a cura di N. Rodríguez Ortega, M. Taín Guzmán, Madrid 2015, pp. 659-678.

MORALEJO ORTEGA 2015b

M. MORALEJO ORTEGA, *La nozione di idea nei testi a stampa dalla seconda metà del Cinquecento a metà Seicento: gli autori, i temi e il loro rapporto con L'Idée della Architettura Universale di Vincenzo Scamozzi*, «Annali di architettura», XXVII, 2015, pp. 121-126.

MORALEJO ORTEGA 2019

M. MORALEJO ORTEGA, *L'eredità di Federico Zuccari (1539-1609): oggetti d'arte, lettere, manoscritti e libri per la stesura di un elenco di sua proprietà*, in *Le collezioni degli artisti in Italia. Trasformazioni e continuità di un fenomeno sociale dal Cinquecento al Settecento*, atti del convegno (Roma 2017), a cura di F. Parrilla, M. Borchia, Roma 2019, pp. 73-84.

MORETTI 2021

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

ORSINO 2009

M. ORSINO, *Divino Michelangelo, Cellini diabolico: la Vita come mitizzazione capovolta*, in *BENVENUTO CELLINI* 2009, pp. 59-75.

PAPOTTI 2007

D. PAPOTTI, *Geografie manieriste: riflessioni su spazio, territorio e paesaggio ne Il passaggio per Italia di Federico Zuccari*, in *ZUCCARI/RUFFINO* 2007, pp. 125-149.

PASSIGNAT 2015

É. PASSIGNAT, *I Ragionamenti di Giorgio Vasari: il manoscritto degli Uffizi e i due progetti editoriali*, in *Giorgio Vasari. La casa, le carte, il teatro della memoria*, atti del convegno (Firenze-Arezzo 24-25 novembre 2011), a cura di S. Baggio, P. Benigni, D. Toccafondi, Firenze 2015, pp. 183-201.

RANDOLFI 2018

R. RANDOLFI, *Federico Zuccari e la Calunnia Orsini Lante Caetani*, «Studi di Storia dell'Arte», 29, 2018, pp. 119-122.

RAVIOLA 2020

B.A. RAVIOLA, *Giovanni Botero. Un profilo fra storia e storiografia*, Milano-Torino 2020.

REIMMAGINARE LA GRANDE GALLERIA 2022

Reimmaginare la Grande Galleria. Forme del sapere tra età moderna e culture digitali, atti del convegno internazionale (Torino 1-9 dicembre 2020), a cura di E. Guadagnin, F. Varallo, M. Vivarelli, Torino 2022.

RICCOMINI 2016

A.M. RICCOMINI, *Le "meraviglie della antichità" alla corte di Carlo Emanuele I*, in *LE MERAVIGLIE DEL MONDO* 2016, pp. 175-183, 210-211 (*Appendice*, a cura di P. Petitti, A.M. Riccomini).

ROBERTSON 2020

C. ROBERTSON, *Federico Zuccaro's Modes of Drawing*, in *LA SCINTILLA DIVINA* 2020, pp. 25-38.

ROGGERO BARDELLI 2004

C. ROGGERO BARDELLI, *I parchi della memoria: Mirafiori e il Regio Parco con il palazzo del Viboccone*, in *Di parchi e di giardini*, a cura di P.L. Bassignana, Torino 2004, pp. 9-62.

ROSSI 2000

M. ROSSI, *Poemi e gallerie enciclopediche: la 'Creazione del Mondo' di Gasparo Murtola e il collezionismo di Carlo Emanuele I di Savoia*, in *Natura-cultura. L'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*, atti del convegno internazionale di studi (Mantova 5-8 ottobre 1996), a cura di G. Olmi, L. Tongiorgi Tomasi, A. Zanca, Firenze 2000, pp. 91-121.

ROSSI 2007

M. ROSSI, *L'Idea incarnata. Federico Zuccari e l'immagine ermetica di Carlo Emanuele I di Savoia*, in *La magia nell'Europa moderna. Tra antica sapienza e filosofia naturale*, atti del convegno (Firenze 2-4 ottobre 2003), a cura di F. Meroi, con la collaborazione di E. Scapparone, I-II, Firenze 2007, II, pp. 545-566.

ROSSI 2022

M. ROSSI, *L'“ombra d'Argo”*: Dante, Borghini e l'eredità fiorentina nella Grande Galleria di Federico Zuccari, in *REIMMAGINARE LA GRANDE GALLERIA* 2022, pp. 89-103.

ROSSI 1997

S. ROSSI, *Virtù e fatica. La vita esemplare di Taddeo nel ricordo “tendenzioso” di Federico Zuccari*, in *FEDERICO ZUCCARI* 1997, pp. 53-69.

RUFFINO 2007

A. RUFFINO, *Federico Zuccari, i viaggi, la moda*, in *ZUCCARI/RUFFINO* 2007, pp. VII-XXIV.

SACCHINI 2016

L. SACCHINI, *Geografia delle Lettere di Bartolomeo Zucchi (1599)*, 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 *et alii*, Verona 2016, pp. 301-317.

SANGIRARDI 2009

G. SANGIRARDI, *Il comico della Vita*, in *BENVENUTO CELLINI* 2009, pp. 25-42.

SCHLOSSER 1924

J. VON SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienna 1924.

SCOTTI 1994

A. SCOTTI, *Il Parco Ducale vecchio e nuovo a Torino: la «Civitas Veri» di Carlo Emanuele I di Savoia*, in *A travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'œuvre*, atti del convegno CNRS (GDR 712) (Parigi 1991), a cura di S. Deswarte-Rosa, Parigi 1994, pp. 255-279.

SPAGNOLO 2007

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

STAROBINSKI 1970

J. STAROBINSKI, *Le style de l'autobiographie*, «Poétique», 3, 1970, pp. 257-265.

THE SHROUD AT COURT 2019

The Shroud at Court. History, Usages, Places and Images of a Dynastic Relic, atti del convegno internazionale di studi *La Sindone a corte. Storia, pratiche, immagini di una reliquia dinastica* (Torino 5-7 maggio 2015), a cura di P. Cozzo, A. Merlotti, A. Nicolotti, Leida-Boston 2019.

TRAVERSO 2022

E. TRAVERSO, *La tirannide dell'io. Scrivere il passato in prima persona*, Bari-Roma 2022 (edizione originale *Passés singuliers. Le «je» dans l'écriture de l'histoire*, Montréal 2020).

VARALLO 2007

F. VARALLO, *Federico Zuccari e le feste alla corte sabauda*, in *ZUCCARI/RUFFINO* 2007, pp. 151-172.

VARALLO 2016

F. VARALLO, *Il luogo del sapere: la Grande Galleria di Carlo Emanuele I*, in *LE MERAVIGLIE DEL MONDO* 2016, pp. 117-127.

VARALLO 2019

F. VARALLO, *Libri, natura e immagini: il mondo ri-creato della Grande Galleria. Studi e prospettive*, in *LA GRANDE GALLERIA* 2019, pp. 169-194.

WOLF 2009

G. WOLF, *La Calumnia di Apelle, Federico Zuccari e la sovranità dell'artista*, in *INNOCENTE E CALUNNIATO* 2009, pp. 18-23.

ZUCCARI/HEIKAMP 1961

F. ZUCCARI, *L'Idea de' Pittori, Scultori, et Architetti [...] Divisa in due libri [...] (Torino 1607)*, in *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, a cura di D. HEIKAMP, Firenze 1961 (riproduzione anastatica), pp. 133-312.

ZUCCARI—ALBERTI/HEIKAMP 1961

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

ZUCCARI/RUFFINO 2007

F. ZUCCARI, *Il passaggio per Italia (1608)*, a cura di A. RUFFINO, con una lectio geografica di D. Papotti e un saggio di F. Varallo, Lavis 2007.

ZUCCHI 1595

B. ZUCCHI, *Scelta di lettere di diversi eccellentiss. scrittori [...]*, I-III, Venezia 1595.

ZUCCHI 1599

B. ZUCCHI, *Lettere*, I-II, Venezia 1599.

ZUCCHI 1600

B. ZUCCHI, *L'idea del segretario [...] Rappresentata et in un Trattato de l'imitatione, e ne le lettere di principi, e d'altri signori*, I-IV, Venezia 1600.

ABSTRACT

Il saggio propone una rilettura di uno degli ultimi scritti di Federico Zuccari, *Passaggio per Italia* (Bologna 1608), cercandone le ragioni nel quadro complessivo della produzione letteraria dell'artista e del teorico. La narrazione di sé, affidata alle lettere indirizzate ad amici e colleghi, offre spunti di riflessione che inducono a considerare le pagine del testo in una nuova chiave, capace di superare il piano descrittivo e aneddotico. Il racconto, che riguarda primariamente il soggiorno torinese e il progetto decorativo della Grande Galleria di Carlo Emanuele I di Savoia, sembra voler delineare nell'attento controllo della scrittura, nei differenti registri linguistici impiegati e nella ben calibrata sequenza dei fatti, le tappe conclusive di un percorso iniziatico, atto finale di una celebrazione di sé che, nel rapporto simbiotico con il duca sabauda, dà corpo e compimento all'immagine del divino artefice.

The essay proposes a rereading of one of Federico Zuccari's last writings, *Passaggio per Italia* (Bologna 1608), looking for the reasons in the overall picture of the theoretical artist's literary production. Self-narration through the letters addressed to friends and colleagues lends itself to further investigation to shed a new light on these texts, moving beyond the descriptive and anecdotal level. Mainly dealing with Zuccari's sojourn in Turin and the decoration plan for the *Grande Galleria* of Charles Emmanuel I of Savoy, the account attempts to trace the concluding steps of a path of initiation, a final act of self-celebration which, in the symbiotic relationship with the Savoy duke, gives shape to the image of the divine artifex. This may be seen in his carefully controlled writing, in the different linguistic styles he uses, and in the well-measured sequence of events.

**RIPENSARE L'IDEA:
SCRITTURA E PITTURA NEL SOGGIORNO SPAGNOLO DI FEDERICO ZUCCARI
(1585-1589)**

[...] Para mover la mano a la ejecución se necesita de ejemplar o idea interior la cual reside en su imaginación y entendimiento, y del ejemplar exterior y objetivo que se ofrece a los ojos [...] lo que los filósofos llaman ejemplar los teólogos llaman idea. Este ejemplar, o idea, es exterior, o interior y por otros nombres objetivo o formal. [...] Ambas cosas encaminan al artífice, a que, con el lápiz o el pincel imite lo que está en la imaginación o la figura exterior [...].
(PACHECO/FAJARDO 1649, p. 249).

Premessa

Erwin Panofsky, autore dell'emblematico saggio sull'*Idea*, ha dimostrato che, in tutta la storia della teoria dell'arte occidentale, cioè da Plotino (205-270 ca) a Gian Pietro Bellori (1613-1696), l'opera d'arte è stata valorizzata come mimesi della verità eidetica dell'*idea*¹. Lo studioso ha messo in evidenza le riflessioni sull'*idea* che Federico Zuccari esplicita nel suo *corpus* estetico del 1607², oltre il modo in cui furono lette da pittori e trattatisti come Francisco Pacheco³. Inoltre, ha valutato l'apprezzamento dell'opera d'arte per la sua capacità di imitare la verità, sempre attraverso forme eidetiche. La teoria dell'arte europea ha utilizzato il concetto di *idea* come vettore dell'originale nozione platonica di coesione tra arte e verità. Tutto questo, tenendo presente che la lingua greca distingue, semanticamente, tra *eidōs* (εἶδος), la nozione che denota le forme assolute ed eterne, e *idea* (ιδέα), quella che allude alle manifestazioni apparenti di queste forme.

Prendendo una certa distanza dalla struttura narrativa di Panofsky, Ernst Gombrich ha descritto come la predilezione che i rappresentanti delle discipline umanistiche e delle arti mostrarono per l'*idea* nel Cinquecento, tra questi Federico Zuccari, non fu casuale giacché fin dal Quattrocento si assiste a una sua analisi approfondita in un secolo in cui il problema di come intendere il termine chiave della filosofia antica si impose radicalmente⁴. Il significato del vocabolo e la sua presenza nell'età moderna si spiegherebbero nel contesto geografico toscano a partire dai testi scritti. Uno dei testi più letti che durante il primo Rinascimento contribuì a chiarire il significato dell'*idea* aristotelica fu scritto da Giovanni Argiropulo (1416-1487), noto umanista bizantino e docente di lingua greca a Padova e Firenze. Argiropulo, nei suoi corsi pubblici realizzati tra il 1457 e il 1458, si era dedicato allo studio dell'*Etica Nicomachea*, il famoso testo di Aristotele; il suo seguace, Donato Acciaiuoli (1429-1478), si premurò di tramandare il

Sono grata a tutti gli studiosi che hanno partecipato al convegno del 2019, con i quali ho avuto modo di discutere i contenuti qui proposti. Ringrazio, per alcune indicazioni bibliografiche e i preziosi suggerimenti ricevuti nel corso della redazione del testo, avvenuta durante la pandemia: Almudena Pérez de Tudela, Patrizia Tosini, Valeria Manfrè, Linda Borean, Cecilia Gamberini, José Luis Vega e Alberto Marchesin.

¹ PANOFSKY 1952.

² ZUCCARI 1607.

³ PACHECO/FAJARDO 1649.

⁴ GOMBRICH 1987 e 1990. Riflessioni sull'*idea*, riprendendo il contributo dello storico austriaco, in MORALEJO ORTEGA 2015b.

manoscritto autografo dei corsi fiorentini⁵. La prima edizione a stampa del 1478 dell'*Etica Nicomachea* di Argiropulo, dedicata a Cosimo de' Medici e intitolata *Expositio super libros Ethicorum Aristotelis*, ebbe un grande impatto in Italia nel corso del Cinquecento⁶. In parallelo, le interpretazioni di Argiropulo e di Acciaiuoli del testo del filosofo classico suscitarono le reazioni di Niccolò Tignosi da Foligno (1402-1474), il maestro di Marsilio Ficino (1433-1499), che scrisse il *De ideis*⁷. Grazie a una versione manoscritta di Tignosi da Foligno, questo testo circolò nelle accademie e negli ambienti universitari di Firenze, Roma, Padova e Venezia. Il *De ideis* è assai significativo per il peso che attribuì alla *idea* platonica e la sua ampia circolazione dimostra l'interesse per tale argomento a partire da una digressione teologica circa il rapporto *Dio-idea*, poi riproposto in chiave estetica e artistica da Cristoforo Sorte⁸, dal cardinale Gabriele Paleotti⁹ e da Federico Zuccari¹⁰.

In relazione al contesto della produzione cinquecentesca di trattati artistici, discorsi accademici e lettere, le interpretazioni di Panofsky e Gombrich esprimono una mentalità concreta, costruiscono il pensiero e definiscono i rapporti dell'uomo con i predecessori e i contemporanei. Nell'ambito della teoria dell'arte la riflessione intorno all'*idea* ha veicolato il rapporto fra la pratica artistica e la scrittura e, nel caso specifico di Federico Zuccari, ha fortemente condizionato le sue scelte pittoriche, grafiche e letterarie sviluppate dopo la lettura di numerosi scritti di filosofia e teologia. A questo bagaglio conviene associare il modo in cui il pittore vide un ampio patrimonio artistico in diversi territori europei, cioè strutture e programmi figurativi di cui si servì più volte per la creazione di disegni, pitture e appunti sul concetto di *idea*, qui analizzati dal punto di vista del suo soggiorno spagnolo e della specifica committenza di due grandi armadi destinati a custodire una parte delle reliquie acquistate dal re Filippo II.

La creazione zuccaresca degli armadi per le reliquie nella basilica dell'Escorial (1585-1588)

Uno degli episodi più significativi della vita professionale di Federico Zuccari risale a quando spiegò il concetto di *idea* per la prima volta nella lettera aperta, su cui ci soffermeremo in seguito, inviata nel 1586 dalla Spagna, dove si era recato per realizzare il *retablo mayor* del monastero-palazzo dell'Escorial e altre opere¹¹. Collazionando l'epistolario privato di questi anni dell'artista e la missiva in questione si evince che accolse con grande entusiasmo la commissione di Filippo II di dipingere due armadi-reliquiari destinati alla decorazione della basilica e concepiti, a detta dell'artista, come «due porte di organo»¹² (Figg. 2a-2b, 3a-3b). Gli armadi furono costruiti in

⁵ BNF, ms. II.I.104. In seguito, Argiropulo ha dato forma a un *Commento della Nicomachea* che si trova anche manoscritto nella stessa istituzione (BNF, ms. II.I.80).

⁶ Fu ristampata almeno diciotto volte durante il Cinquecento in Italia, ma anche nella penisola iberica a partire dalla prima edizione di PETRUS DE ALVERNIA 1497. La Biblioteca dell'Escorial custodisce ancora questo volume e altre opere filosofiche dell'autore.

⁷ Abbiamo consultato la riproduzione del testo in THORNDIKE 1927.

⁸ SORTE 1594.

⁹ PALEOTTI 1582.

¹⁰ ZUCCARI 1607.

¹¹ Per le due copie note della lettera aperta si vedano BAV, Sala dei Manoscritti, Urb. Lat. 816, cc. 69-79, e BSB, Cod. Ital. 796. Il manoscritto romano fu trovato da Luigi Celli di Cagliari, come riferito in LANCIARINI 1894, pp. 21-39. La lettera fu pubblicata in DOMÍNGUEZ BORDONA 1927. A destinatari simili era forse indirizzata una seconda lettera, senza data né luogo, che contiene la descrizione del viaggio di Federico al monastero di Guadalupe, ritrovata in copia presso BAV, Sala dei Manoscritti, Urb. Lat. 816, cc. 47-55, e pubblicata in HEIKAMP 1957(1959), pp. 226-227. Altre considerazioni in MORALEJO ORTEGA 2019.

¹² Per la corrispondenza di Federico Zuccari e la descrizione del suo lavoro durante la permanenza spagnola, si vedano SIGÜENZA/FERNÁNDEZ ALBA 1988, p. 333; RONCHINI 1870, pp. 12-14; GRONAU 1936, pp. 235-237; DOMÍNGUEZ BORDONA 1927; ZARCO CUEVAS 1932, pp. 110, 195; VÁZQUEZ MARTÍNEZ 1946 e 1951; CLOULAS 1968; MULLER 1977; MULCAHY 1987a e 1987b; CHECA CREMADES 1992, p. 327; M. Newcome Scheleier, *Asunción e Pentecostés* e L. Boubli, *Anunciación e Estudio para San Jerónimo escribiendo*, in FELIPE II 1998, pp. 521-525; ACIDINI

legno di sapotiglia e mogano tra il 1584 e il 1585 dall'artigiano falegname di origine italiane Pedro de Mola¹³. Sin da prima del 1591, e ancora in seguito, il compito di conservare le reliquie del monastero era stato affidato a fra Juan de San Jerónimo, detto il «reliquiero»¹⁴. Il primo armadio, decorato con l'Annunciazione, contiene reliquie di sante, mentre il secondo, dedicato a S. Girolamo, custodisce le reliquie di santi. I due armadi si chiudono con una porta a doppia lama (488x289 cm ognuna) e sono stati decorati all'interno e all'esterno con pitture a olio da Federico Zuccari, anche se, dopo il rientro di quest'ultimo in patria, il pittore spagnolo Juan Gómez (1555-1597 ca) fu incaricato di modificare i dipinti alterando, in questo modo, il programma iconografico originale¹⁵. I reliquiari chiusi fungono da enormi pale d'altare e hanno una grande rilevanza nel complesso; il primo a mettere in evidenza la loro importanza è stato il pittore Fernando Brambilla (1763-1834), il quale mostra come entrambi siano collocati alle estremità orientali delle navate laterali della basilica (Fig. 1). Inoltre, dal retro degli armadi-reliquiari si poteva accedere, attraverso un corridoio, ad altri due ambienti: quello di S. Girolamo dava accesso alle stanze private di Filippo II, quello dell'Annunciazione alle stanze della regina¹⁶.

Ognuno possiede sette ripiani fissi, rivestiti in velluto color porpora e disposti dal basso verso l'alto (Fig. 4). Dietro ogni ripiano è stata collocata una fila di mensole mobili, su cui sono stati posizionati principalmente i busti. Ancora oggi le reliquie sono distribuite tra i ripiani fissi e quelli mobili. In questo modo, sia per la pulitura sia per la riorganizzazione delle reliquie durante i vari periodi del calendario liturgico, si accede a quasi tutti i ripiani dalla parte posteriore e solo al primo da quella anteriore¹⁷. Inoltre, secondo le fonti dell'epoca, all'interno esisteva un velo di seta color porpora trasparente (oggi perduto) sospeso dall'alto verso il basso, che impediva la visione delle reliquie quando gli sportelli dell'armadio erano aperti. La presenza del velario, utilizzato anche per coprire altri oggetti d'arte conservati nel monastero-palazzo, accentuava il significato spirituale e di rivelazione mistica dei preziosi tesori che custodiva¹⁸.

LUCHINAT 1998-1999, II, cap. XV, pp. 153-177; BRUNNER 2000; GAMPP 2000; LAPUERTA MONTOYA 1998; MORÁN TURINA 2001; MULCAHY 2004, pp. 230-236, 251; PÉREZ DE TUDELA 2001a e 2001b; BASSEGODA 2002, pp. 29, 31, 196-197, 207, 313, 349, 351; GARCÍA-FRÍAS CHECA 2018, pp. 193-194; GALLORI 2018; BOLZONI 2020, tavv. 18-31; C. García-Frías Checa, *San Jerónimo e La Anunciación*, in *DIBUJOS ESPAÑOLES E ITALIANOS* 2021, pp. 192-198. Altri contributi sono citati più avanti.

¹³ Pedro Mola, italiano, lavorò come marmista e falegname dal 1578 al 1590 presso il monastero-palazzo spagnolo. Dati sugli stipendi riportati in AGUILÓ ALONSO 2001, pp. 112-113, dove si segnalano i riferimenti a quelli conservati nell'ARBE, mss. IX-2, IX-15, IX-24. Nel lavoro di costruzione degli armadi parteciparono, inoltre, uno o più fabbri, secondo quanto riportato sempre in AGUILÓ ALONSO 2001, pp. 112-113.

¹⁴ L'analisi più completa delle fonti scritte che parlano delle reliquie del monastero in *LAS RELIQUIAS DEL REAL MONASTERIO DEL ESCORIAL* 2005. Juan Alonso de Amela redasse il manoscritto *Descripción de la octava maravilla del mundo* (BNE, ms. 1724) nel periodo successivo all'intervento di Federico Zuccari (1594) e descrisse il contenuto degli armadi. Si veda l'edizione critica *DOCUMENTOS* 1962, pp. 37-40.

¹⁵ Julián Zarco Cuevas riproduce i documenti di pagamento a Gómez per l'intervento pittorico negli armadi-reliquiari: cfr. ZARCO CUEVAS 1931, doc. 5, p. 111; doc. 7, p. 113; doc. 8, pp. 113-114. Cfr. anche ROKISKI LÁZARO 1991.

¹⁶ Fra Juan de San Jerónimo segnala che Filippo II fece una visita, forse accompagnato da Federico Zuccari, il 10 agosto 1587: «Enseñáronse las santas reliquias en sus mismos relicarios, teniéndolos abiertos todo el día salvo mientras comía el convento, y la gente las veía por las puertas de los dos claustros [patinejos] que están a los lados de la iglesia; y así mandó S.M. que siempre se enseñen de esta manera, y no anden con ellas de una parte á otra por la reverencia que se les debe, y porque no las hurten andando de mano en mano» (JUAN DE SAN GERÓNIMO/SALVÁ-SAINZ DE BARANDA 1984, p. 432). Cfr. anche VEGA LOECHES 2014-2015, pp. 420-421.

¹⁷ Le misure di larghezza e lunghezza di ogni ripiano non sono disponibili, né esistono dati sulla distanza tra ogni ripiano e/o divisorio all'interno di entrambi gli armadi. Il velluto porpora, che copre ogni ripiano, è stato completamente sostituito nel 1998. Ringrazio Almudena Pérez de Tudela per l'informazione e la cessione di una fotografia che contiene questi particolari già pubblicata da lei. Cfr. PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN 2023, fig. 3. Si veda anche la nota seguente.

¹⁸ Le fonti a stampa dei viaggiatori, nobili e religiosi, dalla fine del Cinquecento all'Ottocento, alludono alla disposizione interna degli armadi, all'uso del velluto porpora e alla presenza del velo. Nel 1597 Jehan Lhermite (1560-1622) ha descritto nel suo diario gli armadi-reliquiari: LHERMITE/SÁENZ DE MIERA 2005, pp. 333-334. Si vedano delle notizie analoghe in ROTONDO 1861, pp. 66-69.

Limitare la visibilità delle reliquie permetteva, quando gli sportelli venivano aperti o chiusi a seconda del calendario liturgico, di mostrare ogni oggetto destinato alla venerazione come una sorta di epifania. Il velo, che nella simbologia universale rimanda al cielo, venne assunto dall'iconografia cristiana anche come linea di demarcazione tra la sfera celeste e quella terrena. Osservazioni sul velo si trovano anche nella produzione letteraria coeva di S. Giovanni della Croce (1542-1591), il quale si sofferma sulla leggerezza della tela, qualità che funge da tramite con il trascendente: «así como la tela no está tan opaca y condensa que no se pueda traslucir lo claro por ella, así en este estado parece esta trabazón tan delgada tela, por estar ya muy espiritualizada e ilustrada y adelgazada, que no se deja de traslucir la divinidad en ella»¹⁹.

Queste notizie ci forniscono indicazioni su come gli armadi furono realizzati considerando sia la posizione che dovevano assumere nella basilica sia la loro dimensione formale e simbolica, in quanto contenitori di oggetti pregiati, finalizzati a rafforzare la fede cattolica²⁰. Federico Zuccari conosceva le istruzioni di S. Carlo Borromeo pubblicate in due libri nel 1577 con il titolo *Instructionum fabricae, et supellectilis ecclesiasticae* che espongono, attraverso una terminologia precettistica, come costruire e arredare una chiesa o un qualsiasi altro edificio a uso ecclesiastico²¹. Il significato degli armadi nel contesto teologico del monastero, come ci ricorda fra Francisco de los Santos (1617-1699) nella sua descrizione dell'Escorial (1657), perdurò nel tempo e fu tenuto in considerazione anche quando Luca Giordano ideò il programma iconografico della volta affrescata della basilica²². Gli armadi dell'Escorial rappresentano nella carriera di Federico Zuccari il primo e unico incarico di questa tipologia e successivamente furono determinanti per la creazione di ulteriori modelli di analoga struttura destinati a custodire reliquie realizzati in Spagna da allievi di bottega di origini italiane²³. Inoltre, non possiamo escludere che il pittore abbia tenuto conto di opere precedenti e dalla comune funzione, come l'armadio-reliquiario, conosciuto anche come «arliquiera»²⁴, ideato nel 1445 da Lorenzo di Pietro detto Il Vecchietta per la sagrestia della chiesa di Santa Maria della Scala a Siena, che sicuramente Zuccari ebbe modo di vedere durante i suoi soggiorni in Toscana²⁵. Pertanto, egli era perfettamente consapevole della responsabilità della sua invenzione e ne descrisse accuratamente per iscritto, non solo l'incarico ricevuto al re Filippo II, ma anche il processo mentale che veicolò l'ideazione del programma pittorico, le scelte iconografiche e il significato teologico, nonché estetico.

¹⁹ JUAN DE LA CRUZ/ASÚN 1997, p. 355. La traduzione del testo è di chi scrive: «così come la tela non è tanto spessa e compatta da impedire alla luce di filtrare, così in tale stato questo legame pare una tela così sottile da lasciare intravedere la divinità come attraverso di essa».

²⁰ Per la commissione dei due armadi e la collezione di reliquie costituita da Filippo II presso l'Escorial si veda la bibliografia qui citata alle note 12 e 14, e anche BABELON 1920; MULCAHY 1992 e 1995; ZUCCARI 1997; COLLAR DE CÁCERES 1998; MULCAHY 2004, pp. 229-254; KUBERSKY-PIREDDA 2013.

²¹ BORROMEO 1577, cap. XVI.

²² VEGA LOECHES 2014-2015, p. 519, nota 1425; p. 525, nota 1433. Francisco de los Santos notò che la scelta del tema per la volta fu determinata dall'armadio-reliquiario sottostante, dedicato all'Annunciazione. La considerazione della volta come un «Doxel, ò Pavellòn Real», e della maestosità dell'Incarnazione e delle reliquie «ya referidas», è una metafora propria del padre Santos. La seconda volta, anch'essa dipinta da Giordano, avrebbe una relazione teologica con l'armadio-reliquiario dedicato a S. Girolamo.

²³ Bartolomeo e Vincenzo Carducci (o Carducho), insieme a Juan de Muniategui, disegnarono due armadi-reliquiari con le rappresentazioni, rispettivamente, dell'Annunciazione e delle Stimate di S. Francesco per il convento di San Diego a Valladolid fra il 1604 e il 1606, oggi conservati presso il Museo Nacional de Escultura della stessa città. Cfr. ÁRIAS MARTÍNEZ 2018; PASCUAL CHENEL 2018, p. 225; A. Pascual Chenel, scheda 8.9, in SPAGNA E ITALIA IN DIALOGO 2018, p. 241; GONZÁLEZ GARCÍA 2020, pp. 64-65; GONZÁLEZ GARCÍA 2020, pp. 64-65.

²⁴ Il termine non si trova nelle diverse edizioni classiche del Vocabolario della Crusca ma appare associato, in diverse fonti fin dalla creazione dell'armadio, al contenitore ideato per le reliquie a Siena. Si veda la nota seguente.

²⁵ Lorenzo di Pietro detto Il Vecchietta (1410-1480) dipinse, nella Cappella del Sacro Chiodo, nota anche come Sagrestia Vecchia, una 'arliquiera' (1445 ca, 273x187 cm ogni porta) che ora si trova nella Pinacoteca Nazionale di Siena. Cfr. DALVIT 2019 (con bibliografia precedente).

Le porte di organo veneziane e i disegni zuccareschi come modello per gli armadi-reliquiari

Queste notizie, come segnalato in precedenza, si trovano nella lunga lettera del 1586 oggi nota attraverso due copie conservate rispettivamente presso la Biblioteca Apostolica Vaticana e la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera²⁶. Da altri documenti rinvenuti presso l'Archivio Generale di Simancas, pubblicati da Rocío Bruquetas Galán e Marta Presa Cuesta²⁷, sappiamo che la lettera fu descritta da Federico come «aperta», cioè una sorta di «ragguaglio, relazione o memoria»²⁸, e che era indirizzata a quattro amici veneziani: il patriarca Giovanni Grimani (1506-1593), Giovanni Mario Verdizzotti (1525?-1607?), Paolo Veronese (1528-1588) e Alessandro Vittoria (1525-1608)²⁹. Il proposito era evidente: far conoscere il progetto dell'Escorial agli ambienti colti della città lagunare attraverso il dibattito scaturito dal contenuto³⁰. Inoltre, nell'accurata descrizione epistolare, Zuccari ha voluto mettere in evidenza il debito artistico contratto dagli amici della Serenissima che gli avevano mostrato le ante decorate degli armadi che custodivano i grandi organi delle chiese veneziane.

L'artista si servì infatti di vari disegni di sua mano che raffiguravano diverse ante di organo presenti nelle chiese di San Sebastiano e di San Geminiano (o Gimignano), dove lavorarono sia Paolo Veronese sia Alessandro Vittoria³¹. La seconda chiesa, demolita nel 1807 per far spazio all'ala napoleonica del Palazzo Reale, è nota per l'intervento decorativo da parte di importanti artisti del Cinquecento³². Nel 1558 il parroco della suddetta mise a disposizione circa 600 ducati per costruire l'organo e, contemporaneamente, furono commissionate le pitture delle portelle a Paolo Veronese, completate nel 1561³³. Lo strumento musicale fu collocato nel braccio sinistro del transetto, sopra la porta che conduceva alla sacrestia, e il programma pittorico fu dedicato ai *SS. Geminiano e Severo*, visibili a organo chiuso, mentre le ante interne raffigurano, ciascuno dentro una nicchia, *S. Giovanni Battista* e *S. Menna*³⁴.

Per il progetto decorativo della chiesa di San Sebastiano, nel 1558 si affidò a Paolo Veronese la realizzazione degli affreschi delle pareti e di altre decorazioni³⁵. Nello stesso anno, Domenico da Treviso, falegname, cominciò la costruzione della cassa e cantoria dell'organo

²⁶ Cfr. *supra*, nota 11.

²⁷ Si veda in BRUQUETAS GALÁN-PRESA CUESTA 1997, pp. 175-176, la riproduzione della lettera aperta trovata presso AGS, Estado, filza 1538, c. 364, e di un secondo documento breve sui colori a continuazione (AGS, Estado, filza 1538, c. 365). Cfr. anche *infra*, note 28 e 29.

²⁸ Per il significato, contenuti e diversi modelli di 'ragguaglio' si vedano le riflessioni di Bartolomeo Zucchi da Monza, Accademico Insensato di Perugia come Federico Zuccari, in ZUCCHI 1600. Per ulteriori considerazioni su questa scelta narrativa si rimanda a MORALEJO ORTEGA 2015a e VALENCIA 2019.

²⁹ BRUQUETAS GALÁN-PRESA CUESTA 1997. Il contenuto descritto nella lettera aperta deve mettersi in relazione al rapporto del pittore e Cristóbal de Salazar, ambasciatore spagnolo a Venezia, descritto in varie lettere pubblicate in LAPUERTA MONTROYA 1998, pp. 299-301: doc. 5 (AGS, Estado, filza 1534, c. 196); doc. 8 (AGS, Estado, filza 1533, c. 328); doc. 9 (AGS, Estado, filza 1534, c. 220); doc. 10 (AGS, Estado, filza 1538, c. 364); doc. 12 (AGS, Estado, filza 1538, c. 365).

³⁰ BENZONI 1977.

³¹ Per il ruolo come scultore di Alessandro Vittoria presso la Cappella Grimani nella chiesa di San Sebastiano si veda FINOCCHI GHERSI 1998, pp. 142-153. Paolo Veronese e Alessandro Vittoria lavorarono anteriormente presso il Palazzo Trevisan di Murano (1556-1557).

³² Per le opere realizzate da Alessandro Vittoria e Paolo Veronese si veda SALOMON 2017 (con bibliografia precedente).

³³ Notizia riportata da SANSOVINO 1581, lib. I, c. 22v.

³⁴ L'organo dipinto da Veronese diventò noto grazie alle due incisioni di Vincenzo Coronelli raffiguranti l'interno della chiesa (1710) e quella dell'organo chiuso realizzata da Silvestro Maniago e Andrea Zucchi (1720). Le porte esterne e interne, dopo la scomparsa della chiesa e la prima dispersione, vennero riunite nel 1924 presso la Galleria Estense di Modena, dove si trovano oggi. Per l'organo si veda BISSON 2012, pp. 93-98.

³⁵ La Galleria Estense di Modena segnala che, in tutti i casi, si tratta di pitture all'olio su tela. Le tele raffiguranti *S. Menna* (inv. 433), *S. Giovanni Battista* (inv. 4188) e i *SS. Geminiano e Severo* (inv. 4187) costituivano le ante interne ed esterne dell'organo della chiesa di San Geminiano a Venezia. Dopo la demolizione dell'edificio nel 1807 presero diverse strade prima di ricongiungersi in Galleria nel 1924. Sono grata al museo per le informazioni. Cfr. GENTILI-DI MONTE 2005, pp. 18-30.

basandosi su un «disegno fatto de man de Messer Paolo [Veronese]»³⁶. L'intervento di Veronese come unica mente ideatrice si colloca al di fuori della consuetudine dell'epoca, giacché la progettazione della struttura degli organi era lasciata solitamente ai falegnami, mentre la decorazione delle porte avveniva in una seconda fase, ed era affidata a dei pittori³⁷. Inoltre, un ulteriore segno di distinzione è ravvisabile nel disegno dell'organo di Veronese, definito da caratteristiche architettoniche che richiamano un modello di edicola romana, pubblicato nel terzo libro di Sebastiano Serlio³⁸. Questa invenzione lignea monumentale è giunta pressoché integra sino a oggi. Il programma decorativo ideato da Veronese raffigura, a porte chiuse, la *Presentazione di Gesù al tempio* (olio su tela, 490x190 cm ciascuno) e, a porte aperte, la *Piscina probatica*. Paolo Veronese fu l'ideatore anche dei cinque dipinti che si dispongono sui due fianchi della cassa dell'organo con monocromi su tavola (220x76 cm) raffiguranti *S. Girolamo* (a sinistra) e *S. Francesco* (a destra); al centro del parapetto si trova la *Natività*, affiancata da due *Virtù* a chiaroscuro (quella di destra risulta oggi mancante)³⁹. Paolo Veronese e Federico Zuccari, ma anche Alessandro Vittoria, strinsero un rapporto amicale, così come è stato sottolineato da Martina Lorenzoni, fin dal primo viaggio del nostro artista a Venezia negli anni Sessanta⁴⁰. Il pittore urbinato conosceva perfettamente la città e i dintorni: vi era arrivato per la prima volta nella primavera del 1562, chiamato da Giovanni Grimani, patriarca di Aquileia, per occuparsi di diverse commissioni. A Venezia rimase per quasi due anni, fino al mese di luglio del 1565, quando decise di rientrare a Roma dopo aver viaggiato in Veneto e in Lombardia in compagnia di Andrea Palladio (1508-1580). Nel 1582 Federico Zuccari, prima del suo viaggio e soggiorno in Spagna, si spostò a Venezia dove avrebbe dovuto affrontare il fallito tentativo di aggiudicarsi la rappresentazione de *Il Paradiso* del Palazzo Ducale. Contemporaneamente, iniziò a lavorare a una grande opera su tela con la rappresentazione di Federico Barbarossa e Alessandro III per il programma decorativo della Sala del Maggior Consiglio, che portò a compimento soltanto nel suo ultimo soggiorno in laguna, tra il 1603 e il 1604⁴¹.

Il rapporto fra Veronese e Zuccari continuò nel tempo, soprattutto durante il secondo soggiorno dell'urbinato nel 1582, come riferisce Carlo Ridolfi: «Questi [Zuccari], mentre ritrovossi in Venetia, visitava spesso l'amico Paolo, e procurò alcuna memoria delle sue mani, e da vecchi Pittori ho più fiate udito a dire che il Zuccaro ritraesse in disegno i due quadri della Cappella di San Sebastiano»⁴². L'ammirazione nei confronti del maestro veneto è anche esemplificata dalle copie grafiche che Federico realizzò dal vero e che raccolse nei taccuini di disegni, con il proposito di preservare il ricordo delle opere dipinte da Veronese. Tali copie si trasformarono in un vero e proprio repertorio di invenzioni a cui poté attingere, come verosimilmente accadde durante il soggiorno presso la corte di Filippo II fra 1585 e 1589. La chiesa veneziana di San Sebastiano fu senza alcun dubbio un punto di riferimento fondamentale per l'attività dell'urbinato come copista. Un foglio, con dei disegni su entrambi i lati, conservato al Museo Puškin di Mosca, realizzato da Zuccari prima del 1565, rappresenta le ante chiuse dipinte da Veronese con la raffigurazione principale della *Presentazione di Gesù al tempio* e un secondo soggetto, appena delineato, con la rappresentazione della *Natività*. Sul foglio sono

³⁶ Massimo Bisson riproduce il contratto di lavoro del falegname conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia. Cfr. BISSON 2012, p. 349.

³⁷ Antonio Foscarini ha riacquisito la paternità di Veronese come inventore della cassa dell'organo e ha suggerito il nome di Michele Sanmicheli, ipotesi che si avvale dell'analisi di alcuni elementi decorativi. Cfr. FOSCARI 2005. Riflessioni sul ruolo di Veronese come pittore e architetto presso lo stesso cantiere veneziano in MARINI 2014, in particolare p. 116.

³⁸ SERLIO 1540, tav. LVI. Cfr. anche FOSCARI 2005, p. 118.

³⁹ BISSON 2012, pp. 339-350.

⁴⁰ LORENZONI 2015(2016) e 2016.

⁴¹ Per il rapporto fra Grimani e Zuccari si vedano REARICK 1958-1959; PERRY 1981; LORENZONI 2015(2017). Per altre opere commissionate a Federico Zuccari a Venezia e diversi interlocutori si veda MORETTI 2021.

⁴² RIDOLFI/HADELN 1914-1924, II, p. 348.

presenti altri dettagli del programma decorativo ideato per l'organo così come l'indicazione dell'artefice e il luogo («P. V. in Venezia»). Federico riprodusse non solo l'episodio evangelico della decorazione pittorica raffigurato sulle porte chiuse dell'organo, ma anche altri temi vincolati alla struttura formale dell'architettura dell'organo stesso che servì a incorniciare l'arredo liturgico, così come risulta visibile dai dettagli grafici, colonne e fregi scolpiti, inseriti nell'apparato decorativo⁴³. Il taccuino veneziano di Federico Zuccari, disperso in varie istituzioni, doveva contenere un secondo foglio, appartenente oggi alla collezione del Museo di Belle Arti di Alençon, che rappresenta la copia del già citato *S. Menna* raffigurato da Veronese in veste di guerriero su un'anta interna dell'organo di San Geminiano, dipinto che dopo la dispersione degli arredi di quella chiesa si conserva presso la Pinacoteca Estense di Modena⁴⁴.

Questi due disegni del taccuino (o taccuini veneziani) e altri andati dispersi dopo la morte di Zuccari, insieme al suo bagaglio culturale, furono decisivi per la creazione degli sportelli degli armadi-reliquiari della basilica di San Lorenzo, soprattutto perché il pittore associò il suo lavoro con il metodo e la tecnica di costruzione adoperati per le porte di organi. Difatti, la proposta dell'urbinate in Spagna è molto simile non solo a quella ideata da Veronese negli organi descritti sopra, ma anche, a livello concettuale, ad altre ante di organo dipinte nelle chiese del Veneto e del Nord Italia⁴⁵. Conviene invece sottolineare che nella penisola iberica questa tradizione non esisteva, così come non esistevano nemmeno dei modelli di armadio tanto grandi per l'esibizione delle reliquie, necessari per custodire l'ampia collezione di Filippo II arrivata all'Escorial. L'invenzione di Federico Zuccari, inoltre, è ben lontana dall'armadio di reliquie disegnato da Bernardo Buontalenti (1536-1608) per la sagrestia di Santa Maria Novella nel 1582, quindi qualche anno prima del soggiorno iberico dell'urbinate, che nei numerosi periodi trascorsi a Firenze avrà certamente avuto modo di vederlo *in loco*⁴⁶.

La descrizione dell'idea e S. Girolamo nella lettera aperta del 1586

Federico Zuccari scrisse la lettera aperta anche per descrivere ai suoi amici veneziani come il processo intellettuale intorno alla scelta degli argomenti sacri per la decorazione delle ante interne ed esterne lo portò a esaminare il concetto di *idea* con un approccio non lontano dal potere spirituale di ciò che contenevano gli armadi, ossia le reliquie. In questo modo, a proposito della rappresentazione di *S. Girolamo*, segnalò che:

Il terzo angiole sta alle orecchie di San Girolamo in atto di imprimerli nella Idea tutto quello che egli pensa e scrive e gli addita; nell'altra parte della porta all'incontro tutto quel concetto sopra di che egli tratta e sta scrivendo. Questo ho posto quivi per l'Angelo della Custodia et per quella intelligenza et Idea che ci fa scrivere et operare tutte le cose et questo mi sono ingegnato

⁴³ Il foglio contiene un disegno a matita nera e sanguigna che rappresenta le ante chiuse dell'organo dipinto da Veronese nella chiesa di San Sebastiano a Venezia, come spiegato in MAISKAYA 1980, pp. 60-63; cfr. anche M. Maiskaya, scheda n. 27, in *UOMINI SANTI E DRAGHI* 1992, pp. 92-93. Martina Lorenzoni ha segnalato che l'esecuzione del disegno è da collegarsi con il primo soggiorno di Federico Zuccari a Venezia, in quanto il programma decorativo ideato da Veronese era stato concluso di recente. Questa datazione è verificabile, poiché lo stesso disegno, sul verso, contiene una copia parziale del *Quadro votivo del doge Andrea Gritti*, eseguito da Tiziano nel 1531 per la Sala del Collegio di Palazzo Ducale, distrutto nell'incendio del 1574. Cfr. LORENZONI 2015(2016).

⁴⁴ Il disegno di Zuccari conservato in Francia è stato messo in relazione a una testimonianza grafica analoga, *Guerriero in nicchia*, sempre di sua mano, oggi nel Teylers Museum di Haarlem (inv. K II 68). Si veda la scheda di C. van Tuyl, *Guerriero in nicchia di Federico Zuccari*, in *DISEGNI ITALIANI* 1983, p. 166, nota 99, e ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, I, pp. 238, 261, nota 99.

⁴⁵ MARCHESIN 2017.

⁴⁶ Bernardo Buontalenti fu l'ideatore dell'armadio realizzato in legno di tiglio dal legnaiolo Lessandro di Luca Bracci da Pelago. Questo maestro legnaiolo si occupò anche dei confessionali e dei soprastanti armadietti per la nota chiesa fiorentina. Si veda la descrizione in HAINES 1980, in particolare pp. 602-604.

rappresentarlo incorporeo come spirito trasparente, cosa da pochi usata per la sua difficoltà. Nella porta all'incontro ho figurato tutto il concetto del detto San Girolamo, il quale finge chi come Santissimo Theologo et dottore grandissimo della Chiesa scrivendo sovra la passione del Salvatore, il quale sta meditando la causa particolare che mosse Iddio Padre a mandar l'unigenito suo Figliuolo in terra a redimere l'umana natura con tanto patire⁴⁷.

La figura dell'angelo custode, descritto come colui che accompagna S. Girolamo, è di notevole importanza. Il programma decorativo ideato per le ante esterne e interne dell'Escorial permetteva di riflettere intorno alla rappresentazione corporea dell'angelo come uno spirito trasparente, concetto molto legato alla visibilità e invisibilità, ma anche allo 'svelamento' e al significato dell' 'apparire', entrambe nozioni rafforzate per la presenza del velo che copriva le reliquie di entrambi gli armadi. Zuccari cercò di mettere in evidenza il suo contributo in merito: era lui l'unico responsabile di trasmettere il concetto di *idea* nell'invenzione pittorica. Per di più, la riflessione intorno all'angelo custode appare per la prima volta in questa occasione nella produzione letteraria di Federico, probabilmente legata, come ha dimostrato Sylvie Deswarte-Rosa, alla lettura che il nostro pittore fece, durante il soggiorno madrileno, della traduzione spagnola di Manuel Denis (1562) del manoscritto *Libro de la pintura antigua*, un'opera scritta in portoghese nel 1548 dal lusitano Francisco de Holanda⁴⁸. Quest'ultimo, noto anche per le sue esperienze romane della prima metà del Cinquecento, si era dilungato molto sulla figura dell'angelo custode e sulla nozione di *furor divinus* nata nel contesto neoplatonico. Tale concetto verrà poi completato e arricchito con l'adozione di proposte aristoteliche negli scritti di altri pittori e trattatisti del secondo Cinquecento. La lettura della traduzione di Denis potrebbe dunque aver veicolato le parole scritte da Federico nella lettera aperta a proposito del ruolo dell'angelo custode come metafora e *idea* che rende possibile la scrittura e qualsiasi altra attività. Tali riflessioni sono anche determinanti per capire il punto di vista adoperato dal nostro artista nella stesura de *L'Idea de' Pittori, Scultori, et Architetti*, dove spiega come l'unione tra l'intelligenza e l'*idea* renda possibile qualsiasi attività in rapporto con la scrittura⁴⁹. Di fatto, il capitolo VI del primo libro dell'*Idea* descrive il «disegno interno degli angeli» mettendo in evidenza come l'angelo ha bisogno delle forme spirituali per poter intendere e conoscere tutto ciò che Dio ha creato. Nella proposta zuccaresca, il principio del disegno divino si manifesta attraverso l'*idea* e l'azione degli angeli, perché, a differenza del disegno divino, unico e indivisibile, il disegno angelico venne diviso in due parti, teoria e pratica, adoperando così delle categorie che rendono possibile anche il disegno attuato dagli uomini⁵⁰.

La lettera aperta scritta dal nostro pittore menziona S. Girolamo come teologo e dottore della Chiesa e descrive l'invenzione pittorica del santo mentre scrive e riflette davanti alla rappresentazione della Passione di Cristo. La riflessione non è superficiale, Federico Zuccari aveva ricevuto istruzioni precise per il programma iconografico dell'armadio dal gerolamino José de Sigüenza, fedele interlocutore del re Filippo II nel programma decorativo del monastero-

⁴⁷ BAV, Sala dei Manoscritti, Urb. Lat. 816, cc. 69-79, e bibliografia riportata nel presente contributo alle note 11 e 12.

⁴⁸ La storiografia posteriore a Panofsky ha rilevato come lui abbia omissso le considerazioni sull'*idea* e sulla teoria dell'arte di Giulio Camillo e Francisco de Holanda, fondamentali per spiegare degli argomenti affrontati da alcuni autori del secondo Cinquecento: «Avec les passages sur la peinture de Camillo et Francisco de Holanda, voilà ainsi comblée la lacune que constatait Panofsky lors de sa recherche de l'Idée dans la théorie de l'art des XV^e et XVI^e siècles, avant le maniérisme tardif» (DESWARTE-ROSA 1991b, p. 49). La studiosa francese ha sottolineato, per la prima volta, l'importanza che ebbe il soggiorno spagnolo di Federico Zuccari nella formulazione della sua teoria dell'arte. Cfr. anche DESWARTE-ROSA 1991a.

⁴⁹ ROSSI 1974; ALBERTI 1993; PFISTERER 1993; MORALEJO ORTEGA 2008-2009, capp. I-II.

⁵⁰ ZUCCARI 1607, lib. I, cap. VI. Giovanni Maria Tarsia (TARSIA 1576), S. Luigi Gonzaga (GONZAGA 1589), Andrea Vittorelli (VITTORELLI 1605) e Francesco Albertini (ALBERTINI 1612) scrissero dei contributi importanti sul ruolo dell'angelo custode dalla fine del Cinquecento agli inizi del Seicento, noti anche nell'ambiente artistico come descritto in HERRMANN-FIORE 1997.

palazzo. Il gerolamino si diletta di scrivere una *Vita* di S. Girolamo, pubblicata nel 1595⁵¹, e avrebbe recuperato il commento al Vangelo di Matteo scritto dal santo e le parole riguardanti l'angelo custode: «È tale la dignità delle anime che ognuna di esse riceve, fin dall'istante della sua creazione, un Angelo commesso alla sua custodia» (Matteo, 1, 10, 3). È anche molto probabile, nonostante finora non si sia parlato di questa fonte, che Federico Zuccari, su richiesta di Sigüenza, abbia consultato nella biblioteca del monastero un volume, illustrato con delle immagini che potevano essere molto evocative per il pittore e contenente una selezione di epistole morali scritte da S. Girolamo⁵² (Fig. 5). Juan de Molina, noto umanista e traduttore dal latino allo spagnolo, fu il responsabile della prima edizione di quest'opera nel 1520, poi ristampata diverse volte nel Cinquecento⁵³. Molina ha messo in evidenza la chiarezza del messaggio del santo nel proemio: «San Girolamo parla a tutti, insegna a tutti, consola tutti e come tale è amato da tutti»⁵⁴. Inoltre, Molina si occupò di selezionare delle epistole morali le quali contengono dei messaggi destinati a un pubblico eterogeneo (contrapposte a quelle di natura più teologica o di contenuto esegetico, destinate ai lettori più specializzati), proponendo un numero esatto di 53 su un totale di 150. La selezione, a nostro avviso, può giustificarsi se messa in relazione con l'idea di una previa organizzazione dei contenuti. Le epistole sono state infatti distribuite in sette libri, ciascuno dedicato a uno stato di vita, secondo la terminologia della spiritualità del tempo: dallo stato comune, che riguarda tutti, a quello della malattia o della tribolazione, passando per quello della responsabilità pastorale, della vita religiosa, della vedovanza e del matrimonio. Questa edizione delle epistole di S. Girolamo invita a far conoscere la vita nei conventi e nei monasteri, ma anche nella solitudine di qualsiasi deserto, rivolgendosi ai laici, senza che ciò costituisca una contraddizione. I testi scelti si presentano come ammonimento per il perfezionamento dei cristiani, poiché l'ideale di *contemptus mundi* non implicava, secondo Juan de Molina, l'adozione dello stato verginale ma la radicale conversione a Cristo. Il volume utilizza un linguaggio sincero, semplice e conciso e mira a ricordare, fin dalle prime pagine, le parole scritte da Erasmo: «il mondo può anche essere un monastero»⁵⁵. Il commento di Juan de Molina all'epistola tredicesima scritta da S. Girolamo a Teodora, vedova di Lucinio, è molto rilevante per capire le parole adoperate da Federico Zuccari nella sua lettera aperta:

Quando dice Gesù che gli uomini non avranno più bisogno di femmine, né queste di uomini, ma che saranno come gli angeli di Dio nel cielo, non vuole già dire che la natura e la sostanza dei corpi nostri sarà distrutta; ma vuole solamente porgere a noi con tale espressione un'idea della gloria immensa che si è preparata. E, di fatto, non dice egli saranno angeli ma, tuttavia, saranno come angeli. Ne promette a noi la rassomiglianza, ma non già la natura perché saranno come gli angeli, cioè, somiglianti, anche se non cesseranno di essere uomini e donne e sui loro volti brillerà lo splendore di una bellezza angelica⁵⁶.

Oltre alla lettura del commento di Juan de Molina sulle epistole di S. Girolamo, il pittore aveva già conosciuto a Roma, attraverso gli ambienti gesuitici, gli *Esercizi spirituali*, uno dei testi scritti

⁵¹ SIGÜENZA 1595. Abbiamo consultato il volume con la segnatura U/1213 conservato presso la Biblioteca Nacional de España.

⁵² Per questo contributo abbiamo consultato la prima edizione del 1520 e del 1541 (Real Biblioteca Monasterio Escorial, rispettivamente 1-I-15 e 32-I-11). Per ragioni di conservazione abbiamo visto anche l'edizione del 1526 presso la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu (V-BVAL, XVI/528). La traduzione di Juan de Molina contiene diverse stampe; quella che rappresenta S. Girolamo inginocchiato, in preghiera davanti al Cristo in croce, con il rosario in mano, circondato dal cappello cardinalizio, il leone e la *scintilla divinitatis* adornata con delle colombe volanti è da confrontare con la proposta di Zuccari. Cfr. Fig. 8. Cfr. *infra*, note 53-56.

⁵³ SANT HIERONIMUS/MOLINA 1526. Commentari sulla traduzione in PÉREZ PRIEGO 1981 e RENOUX-CARON 2020.

⁵⁴ SANT HIERONIMUS/MOLINA 1526, senza folio. La traduzione in italiano è di chi scrive.

⁵⁵ DES. ERASMUS ROTERODAMUS/ALLEN 1913, p. 276. In latino originale: «Quid aliud est civitas quam magnum monasterium». La traduzione in italiano è di chi scrive.

⁵⁶ SANT HIERONIMUS/MOLINA 1526, senza folio. In lingua spagnola con traduzione di chi scrive.

da Ignazio di Loyola, figura ben nota presso la corte spagnola. Questo volume mette in evidenza il ruolo degli angeli e il loro rapporto con gli uomini attraverso un linguaggio molto chiaro e una spiccata vocazione didattica. Questi aspetti interessavano parroccchiani, umanisti e artisti del secondo Cinquecento; nel caso del nostro artista la lettura fu determinante nel dirigere le diverse commissioni artistiche che la Compagnia di Gesù gli richiese dagli anni Sessanta del Cinquecento fino all'inizio del XVII secolo. I gesuiti parlavano molto spesso, nei loro sermoni, dei contenuti descritti negli *Esercizi*, e sicuramente il pittore ebbe anche modo di ascoltare quei sermoni⁵⁷. L'inizio di tale conoscenza era avvenuta quando Taddeo e Federico Zuccari si occuparono di dipingere un grande affresco con la rappresentazione dell'Annunciazione con i santi e i profeti (1566) presso la piccola chiesetta romana di Santa Maria dell'Annunziata, costruita dai gesuiti⁵⁸. Conviene ricordare che gli *Esercizi spirituali* incoraggiano la capacità di pensare 'graficamente' e alludono alla nozione di *idea*, non solo a partire da una concezione inventata, ma attraverso una forte impronta sensoriale che ha come obiettivo attivare altri canali di comunicazione al di là del senso della vista. Tale proposta si spiega prendendo in considerazione la *compositio loci*, ossia la 'composizione del luogo', descritta da S. Ignazio attraverso una doppia contemplazione, sia visibile che invisibile. Quella visibile si fonda sul mondo sensoriale esterno, dall'evocazione, per esempio, di una lettura, di un dipinto o di un ricordo; invece, la contemplazione invisibile rielabora una sorta di prima immagine già nota attraverso diverse esperienze vissute. A partire da questa duplice dimensione emerge la descrizione letteraria – ma anche in chiave grafica e/o pittorica –, che Federico Zuccari come lettore degli *Esercizi* conosceva e poté adoperare come pittore.

Il nostro artista ebbe come obiettivo intensificare la contemplazione adoperando la forza delle astrazioni che rispondono all'immagine come *idea*, la cui genesi si trova nell'intelletto che interviene in quanto sollecitato dall'immaginazione. Il pittore elaborò un metodo di comunicazione distinto per mettere in evidenza la chiarezza e la forza delle immagini mentali, che non sono soltanto delle riproduzioni di una realtà esterna percepita sensorialmente, ma possiedono anche una loro manifestazione reale. In tutto ciò, l'artista ha voluto menzionare delle immagini ancora inesistenti ma dal forte senso evocativo, in modo da far comprendere ai destinatari della lettera aperta tutto ciò che aveva disegnato *ex novo* per la decorazione dell'Escorial. Il punto di partenza dovrebbe spiegarsi a partire dall'analogia fra l'immagine esterna e quella interna perché, quanto più l'immagine interna assomiglia alla visione esterna, tanto più forte è il suo effetto sulla memoria che, in questo caso, doveva accostare la visione degli armadi a quella degli organi, così come il pittore, in modo esplicito, aveva indicato nella lettera. Purtroppo, come emerge dalle lettere, nonostante le frequenti visite di Filippo II nella bottega dell'artista per vedere disegni e dipinti in corso d'opera, i numerosi cambiamenti di opinione furono dovuti, molto probabilmente, all'intervento di Sigüenza, al quale il re aveva dato pieni poteri intorno alle correzioni da apportare alle immagini.

⁵⁷ La prima edizione in latino a stampa degli *Esercizi spirituali* è del 1548, con i tipi di Antonio Blado fu finanziata da Francesco Borgia, duca di Gandia. La prima traduzione italiana, del 1555, fu terminata un anno prima della morte di Ignazio mentre quella in spagnolo è di 1615. Particolare interesse riveste il ms. 2180 conservato presso l'APUG intitolato *Esercizi spirituali secondo il metodo col quale si comunicavano prima che si stampassero in italiano*. Questo volume consente di parlare delle novità pedagogiche per l'insegnamento degli *Esercizi* oltre alla lettura, principalmente attraverso l'oralità e il metodo di acculturazione degli artisti e parroccchiani a partire dalla seconda metà del Cinquecento. Il manoscritto è una copia, mentre l'originale si conserva a Roma nell'archivio della chiesa del Gesù, donato dal padre Oliva, XI generale della Compagnia di Gesù. Ringrazio il Padre José Garcia de Castro Valdés per le informazioni riguardanti questo manoscritto e altri analoghi scritti in italiano e in spagnolo nella seconda metà del Cinquecento, fondamentali per spiegare con chiarezza il contenuto degli *Esercizi Spiritualis*.

⁵⁸ La bibliografia sulla chiesa romana di Santa Maria dell'Annunziata è molto ampia. Si consenta di citare i recenti contributi (con bibliografia precedente) MORALEJO ORTEGA 2018 e 2021. Ricordiamo che Federico Zuccari ha disegnato il programma decorativo della Cappella degli Angeli, presso la chiesa romana del Gesù, ha dipinto una *Visione della Storta* per i gesuiti a Bologna, e uno dei suoi figli, Orazio, è entrato a far parte nella Compagnia di Gesù nel 1605.

I disegni per la rappresentazione di S. Girolamo

La complessa invenzione di Federico Zuccari non è più visibile poiché fu modificata dal pittore Juan Gómez sia nella parte esterna che in quella interna (Figg. 3a-3b). Per ricostruire le composizioni originali dell'armadio reliquario dedicato a S. Girolamo assumono una notevole importanza sia le descrizioni fornite dal nostro artista nella lettera aperta sia i disegni preparatori superstiti. Conviene tener presente che Zuccari realizzò un'iconografia per lui totalmente nuova, poiché prima dell'arrivo in Spagna non aveva mai dipinto la figura di S. Girolamo come penitente e/o scrivente. Mentre il nostro artista non tornerà più sull'argomento, gli allievi Bartolomeo e Vincenzo Carducci (o Carducho), tanto in Italia così come durante il soggiorno presso la corte di Filippo II, si occuperanno di mantenere viva l'invenzione del loro maestro, come testimonia ad esempio il disegno rappresentante il santo dentro una grotta, conservato presso il Courtauld Institute⁵⁹.

La critica ha assegnato al nostro pittore diversi disegni preparatori come modelli sia per l'armadio delle reliquie dedicato all'Annunciazione sia per quello di S. Girolamo. Per quanto riguarda il secondo, finora si sono identificati tre disegni preparatori conservati presso il Museo del Louvre⁶⁰, la Biblioteca Nacional de España (Madrid)⁶¹ e il Nationalmuseum di Stoccolma⁶². Il disegno conservato a Parigi per la rappresentazione di S. Girolamo corrisponde alla prima composizione ideata da Zuccari. Qui l'artista rappresenta il santo nel deserto dentro una grotta, utilizzando una iconografia identica ma meno elaborata rispetto al successivo disegno conservato a Madrid. Il santo appare da solo, con il crocifisso e il leone che, a differenza della figura umana, risultano delineati in modo molto superficiale. In più, il pittore non ha contemplato la presenza né dell'angelo custode né delle due figure angeliche che, invece, furono descritti nella lettera. Nell'esemplare parigino, a differenza degli altri casi, non si occupò di disegnare separatamente per poi riunire in un unico foglio i vari soggetti, procedura che, come ha indicato Lizzie Boubli, avrebbe utilizzato in un disegno oggi scomparso e in quello dell'Annunciazione ideato per l'armadio destinato a questo tema⁶³. La storica dell'arte francese

⁵⁹ Londra, Courtauld Institute of Art, Vicente Carducho, *S. Girolamo penitente*, 1610 ca, 176x146 mm, inv. D. 1952. RW. 3779.

⁶⁰ Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, *S. Girolamo*, 1586-1588 ca, 216x131 mm, inv. 3807. Descrizione e caratteristiche in L. Boubli, *Estudio para San Jerónimo escribiendo*, in *FELIPE II* 1998, pp. 523-525 (con bibliografia precedente). La studiosa francese ha ricordato l'antica appartenenza del disegno alla collezione di Pierre-Jean Mariette, uno dei grandi conoscitori in Francia durante il Settecento dell'opera del pittore.

⁶¹ BNE, Gabinete de Dibujos y Estampas, *S. Girolamo*, 1586-1588 ca, 383x266 mm, penna e inchiostro bruno, acquerellato, grigio-brunastro lumeggiato con bianco su carta verde, inv. DIB/13/9/42. Il disegno riporta una iscrizione ottocentesca: «De Federico Zuccari costò 16 R de p.ta [plata] C. Madr.», cioè l'opera si acquistò per 16 'reales' di argento e proviene dalla collezione Madrazo. Angel María Barcia propone l'attribuzione (BARCIA 1906, n. 7650), poi ratificata da Rosemarie Mulcahy, Alessandro Zuccari e altri studiosi posteriori. Cfr. MULCAHY 1987a, p. 508; MULCAHY 1992, p. 122; MULCAHY 1994, pp. 112-114; MULCAHY 1995, pp. 105, 116; ZUCCARI 1997, p. 29, nota 12; L. Boubli, *Estudio para San Jerónimo escribiendo*, in *FELIPE II* 1998, pp. 523-525; BRUNNER 2000, p. 23; GAMPP 2000, p. 127; C. García-Frías Checa, *San Jerónimo e La Anunciación*, in *DIBUJOS ESPAÑOLES E ITALIANOS* 2021, pp. 192-198. Alessandro Zuccari segnala (ZUCCARI 1997, p. 29, nota 12) come Rosemarie Mulcahy accosti a questo disegno un foglio conservato presso la Staatliche Graphische Sammlung di Monaco, inv. 2583, che in realtà corrisponde a un disegno di una figura femminile del vadese. Il museo tedesco non conserva dei disegni zuccareschi legati alla rappresentazione di S. Girolamo.

⁶² Stoccolma, Museo Nazionale, *S. Girolamo*, 1586-1588 ca, 392x261 mm, penna e inchiostro bruno, acquerellato grigio/bruno lumeggiato con bianco su carta grigia-verde, inv. NMH 450/1863. Il disegno riporta due iscrizioni (inchiostro marrone): «378»; «in spagna [sic] nel Escuriale anno 1587». Il disegno appare citato, per la prima volta in Stoccolma, nell'inventario della collezione del conte Carl Gustaf Tessin (1695-1770), il quale acquistò l'opera durante il suo periodo come ambasciatore a Parigi nella famosa asta della collezione di Pierre Crozat (1741, lotto 204 o 210). Altre notizie in SIRÉN 1917, p. 106, n. 418 (qua discute l'attribuzione svedese a Taddeo e punta verso Federico); MULCAHY 1995, p. 118 (senza riprodurre il disegno); scheda n. 579, in BJURSTRÖM-MAGNUSSON 1998, pp.n.nn.; BRUNNER 2000, p. 21; *COLLECTING ENLIGHTENMENT* 2017; BAILEY-FRYKLUND ET ALII 2016.

⁶³ L. Boubli, *Estudio para San Jerónimo escribiendo*, in *FELIPE II* 1998, pp. 523-525, con un confronto con il metodo adoperato per il disegno che contiene la raffigurazione dell'Annunciazione, destinato al secondo armadio di reliquie,

ipotizza che fu concepito per gli sportelli esterni dell'armadio; tale ipotesi effettivamente troverebbe conferma con la disposizione di S. Girolamo sotto un arco a tutto sesto, molto simile alla forma dell'armadio a porte chiuse⁶⁴.

Il secondo disegno conservato a Madrid, assai più elaborato, servì come modello per lo sportello interno destro (Fig. 6). Il bozzetto accomuna le due rappresentazioni canoniche del santo come erudito e come penitente, una scelta iconografica piuttosto rara alla fine del XVI secolo: egli appare con il torso nudo mentre scrive in una sorta di caverna con la penna nella mano destra. La grande novità consiste nella presenza di un putto, figura che regge un quaderno o libro mentre un angelo sostiene il calamaio. S. Girolamo non contempla lo spettatore, ma rivolge lo sguardo a un altro angelo rappresentato a figura intera, mentre con il braccio segnala la presenza di un grande Cristo in croce. Sotto la rappresentazione cristologica troviamo il leone ma non il cappello cardinalizio. L'intervento successivo del pittore spagnolo nello sportello destro interno ha modificato la composizione originale zuccaresca con dei cambiamenti profondi: S. Girolamo, completamente vestito con lo scapolare marrone e bianco dei gerolamini, scrive accanto a due angeli bambini, dei quali il primo sostiene il volume e il secondo si colloca dietro la figura del santo e tiene tra le mani un calamaio⁶⁵.

Il terzo disegno conservato in Svezia (Fig. 7a), più rifinito rispetto al precedente e da vincolare con l'armadio chiuso, presenta una composizione diversa con la figura del santo a torso nudo e con le vesti cardinalizie raffigurate dalla vita in giù. Inoltre, S. Girolamo si dispone inginocchiato davanti al grande Cristo in croce, che guarda con devozione. Gli attributi sono essenziali e si distribuiscono in maniera ordinata nella composizione: la clessidra, il calamaio con la penna, il piccolo crocifisso per la devozione privata, il quaderno di scrittura, il teschio e il leone. Ai piedi del grande Cristo in croce troviamo le tre virtù teologiche rappresentate nelle vesti di due donne, la Fede e la Speranza, e di un bambino che bacia i piedi di Cristo, la Carità e il «filial timore». Le piccole teste di angeli appaiono sospese davanti a Cristo in mezzo alla folgore della *scintilla divinitatis*. Nella finitura odierna dell'armadio chiuso troviamo la stessa figura di S. Girolamo e una parte importante degli attributi, ma sia il crocifisso che le figure teologiche sono state sostituite da un coro di angeli il cui numero riempie quasi la larghezza del dipinto, appena sopra la vista del paesaggio.

Un quarto disegno anonimo (Fig. 8) oggi all'Harvard Art Museums⁶⁶, e finora non analizzato dalla storiografia artistica in relazione al contesto del soggiorno spagnolo di Federico Zuccari, ci consente di fare ulteriori riflessioni. Austėja Mackelaitė, nella dettagliata scheda dell'opera nella pagina web del museo⁶⁷, ha proposto per l'artefice del disegno sia il nome di Pieter de Jode I (1560-1634) sia quelli dei membri della sua bottega. La studiosa ha segnalato che il fiammingo fu un grande divulgatore dell'iconografia del santo in diverse stampe e ha riferito che per questa composizione l'artefice si valse di un disegno preparatorio di Federico già conservato presso una collezione nel Nord Europa. A nostro avviso, non possiamo escludere, se accettiamo la proposta di attribuzione a Pieter de Jode I, che il fiammingo abbia incontrato di persona Zuccari durante il suo soggiorno a Roma fra 1590 e 1599 e che vi abbia

oggi a Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, 1586-1588 ca, 250x155 mm, inv. 11237. Cfr. L. Boubli, *Estudio para La Anunciación*, in *FELIPE II* 1998, pp. 523-525.

⁶⁴ L. Boubli, *Estudio para San Jerónimo escribiendo*, in *FELIPE II* 1998, pp. 523-525.

⁶⁵ GARCÍA-FRÍAS CHECA 2018 (con bibliografia precedente).

⁶⁶ Cambridge, Harvard Art Museums, *Visione di S. Girolamo*, 1590-1600 ca, 171x120 mm, inchiostro bruno, acquerellato bruno e grafite, quadrettato a grafite e gessetto nero, inciso, su carta vergellata antica bianco sporco; linea di delimitazione parziale a inchiostro bruno e grafite, inv. 2002.95.107. Per le opere con la rappresentazione di S. Girolamo di Pieter de Jode I e la sua cerchia si veda HOLLSTEIN 1980, p. 27, n. 92; per i suoi disegni si rimanda a M. Schapelhouman, schede nn. 38-47, in *CATALOGUS VAN DE NEDERLANDSCHE TEEKENINGEN IN HET RIJKSMUSEUM* 1987, pp. 60-75; *THE NEW HOLLSTEIN* 2019a, pp. 120-122, n. 69; *THE NEW HOLLSTEIN* 2019b, pp. 254-255, nn. 460-461.

⁶⁷ <https://harvardartmuseums.org/collections/object/312396?position=0>.

potuto dunque vedere di persona alcuni disegni dell'italiano realizzati precedentemente in Spagna. Mackelaîtè segnala che, una volta esaminato il disegno con il microscopio, si è potuto verificare che non si tratta di uno schizzo esplorativo ma di un'opera in stretta relazione con il metodo di lavoro adoperato da Pieter de Jode I per la sua opera grafica, oggi conservata in diversi musei europei e americani. Purtroppo, non abbiamo potuto vedere di persona l'opera, ma un'osservazione attenta della fotografia consente di metterne in evidenza alcuni aspetti come i cambiamenti nella localizzazione dell'episodio rispetto ai disegni descritti in precedenza. S. Girolamo non è più nella grotta ma davanti al fornice dell'arco a tutto sesto che ci consente di intravedere una struttura absidale, di impronta classica, decorata con un oculo. Il paesaggio laterale nasconde altri dettagli: cipressi che circondano una struttura piramidale sopraelevata e la rappresentazione di una parte di una città con il campanile, la chiesa e il palazzo. S. Girolamo, immedesimato nella lettura (non più nella scrittura), regge con entrambe le braccia sia il libro che il teschio, mentre il leone e il cappello cardinalizio sono visibili in basso. La figura di Cristo in croce, nella parte destra della composizione, si dispone accompagnata da due virtù teologali: la Fede e la Speranza insieme ai loro attributi tradizionali, cioè una croce e un'ancora, che non appaiono, invece, nel foglio di Stoccolma. Inoltre, il crocifisso si colloca, rispetto al disegno svedese, sul lato opposto della composizione.

Le composizioni 'girolamine' e la diffusione attraverso la stampa: Federico Zuccari e la fama

Il pittore urbinato, dopo il rientro in patria nel dicembre del 1588, fu sempre molto attento alla promozione dei propri lavori e non mancò di rendere nota la sua partecipazione alla decorazione del prestigioso monastero spagnolo attraverso alcune stampe. Queste opere, legate all'invenzione iconografica di S. Girolamo, ricordano la creazione pittorica originale e il vincolo stabilito con il re di Spagna come committente. Ciò nonostante, l'artefice preferì ricordare la grande impresa non attraverso la riproduzione dei dipinti, troppo minuziosi per essere proposti nella loro interezza o nei piccoli dettagli, bensì lasciando alle iscrizioni collocate nei bulini e nelle acquaforti il compito di specificare la natura pittorica del suo operato⁶⁸. Tuttavia, la circolazione europea delle stampe vincolate al complesso escorialense si rivelò disuguale e molto limitata, almeno se consideriamo l'esiguo numero degli esemplari conservati in musei, biblioteche e archivi europei rispetto ad altre composizioni analoghe che riproducono invenzioni pittoriche ideate da Federico per altri committenti. Non possiamo neanche escludere che il pittore, senza nemmeno consultare Filippo II e il suo *entourage*, abbia voluto difendersi dalle voci che dopo il suo rientro a Roma cominciarono a circolare in Italia e Spagna, soprattutto dopo l'intervento invadente di Juan Gómez.

Il nostro pittore avrebbe perciò deciso di attivarsi per rendere note le sue invenzioni ideate presso la corte del monarca più importante al mondo. Zuccari aveva intuito che gli artisti spagnoli del secondo Cinquecento, compresi anche gli amici che avevano vissuto in Italia come Pablo de Céspedes, non erano, invece, interessati a far circolare le sue creazioni attraverso il mezzo incisivo. Pertanto, il nostro artista sapeva che Juan Gómez e altri pittori dell'Escorial non sarebbero stati dei concorrenti in questo intento di diffusione dei suoi elaborati attraverso l'uso della stampa. L'obiettivo principale dell'italiano, una volta stabilito a Roma, fu quello di far conoscere attraverso la stampa sia la rappresentazione di S. Girolamo penitente nella grotta sia quella del santo nel suo studio. La scelta di queste due iconografie veicolò, con delle varianti sia nell'edizione che nella data, la realizzazione di diverse stampe. Inoltre, come già messo in evidenza, queste incisioni non riproducono fedelmente il programma decorativo ideato dal pittore così come viene illustrato nei disegni preparatori che ci sono pervenuti.

⁶⁸ GALLORI 2018.

Il primo bulino è opera di un anonimo incisore e fu pubblicato a Roma nel 1590 presso «Sta. Formis». Per la stesura del presente contributo abbiamo preso in esame l'esemplare conservato presso la Biblioteca Casanatense di Roma⁶⁹ (Fig. 9). S. Girolamo appare rappresentato nel suo studio, circondato da tre angeli e davanti alla rappresentazione allegorica della Carità che gli indica con la mano la visione celestiale di Cristo morto sostenuto da un angelo. La stampa reca, nella parte inferiore a sinistra, il nome di Federico come inventore, ma non quello dell'incisore, anche se è stata associata da Evelina Borea allo stampatore Johann Staetius⁷⁰. Le iscrizioni dell'incisione, come ha segnalato la studiosa, forniscono altri dati poiché dentro i margini della piastra, in basso a sinistra, si legge «Federicus Zuccaris in. et pinxit pro Rege Catholico a Lescuriale», e a destra, sempre in basso, «Sta. For. Ro. 1590». In alto, sulla centinatura, sempre dentro i margini, ritroviamo dei versi in italiano: «Leon s'altri chiede dove l'ira lasciasti o lo splendore de la real tua sede. Sai dire dolce valore. Di Caritate Amore Mi trae come voglio io Gioia del popol mio». Nella parte inferiore, troviamo dei versi in latino: «Leonis iram molly Vindicem Deum in vestra Jesum humanitate cum dedi. / Qui crimen omne humanitatis expians Vestri misertus innocens subit crucem/ Amice Hieron inspicie effart Unius hore Charitatis impotentis actio est». L'Istituto Centrale per la Grafica conserva un secondo bulino, sempre con la rappresentazione di S. Girolamo e la Carità all'interno di uno studio, che reca l'*excludit* «sta.for.ro.» e pubblicato presso Giovanni Orlandi nel 1598⁷¹.

In quanto all'iconografia di S. Girolamo penitente nella grotta, abbiamo analizzato l'opera firmata da Philips e Theodoor Galle presso una collezione privata, senza data, ma realizzata prima della morte di Philips, avvenuta nel 1612 (Fig. 7b). Questa composizione deriva dal disegno preparatorio di Federico Zuccari oggi a Stoccolma (Fig. 7a). Sul margine superiore compare la scritta «Pinxit in inclyto S. Laurentij templo Escuriali in Hispania, D. Federicus Zuccarus», che fa pensare, secondo quanto ha suggerito Alessandro Zuccari, a una richiesta specifica del pittore. Sul bordo inferiore compaiono quattro versi: «Speret, amet, fidat, sceleris quem poenitet: haec si / Deficient, facti poenituisse parum est / Haec tria te, venerande senex, comitantur in antris: / Haec tria te verè poenituisse doceb»⁷². Questi versi si collegano anche con i temi descritti nella lettera aperta: «la fede e la speranza [...] et insieme l'amore di carità e filial timore [...] in un gruppo assieme fingo come in idea presentanea inanzi a S. Girolamo»⁷³.

Parallelamente abbiamo studiato un'acquaforte conservata presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma, che reca in basso a sinistra la scrittura «Fed. Zuccaro pinxit in Escuriali»⁷⁴, e un esemplare della medesima stampa conservato a Londra (Fig. 10). L'opera, associata all'incisore Jan de Bisschop (1628-1671), ha una datazione approssimativa al 1670. La composizione, realizzata in controparte, deve collegarsi con la produzione di stampe dell'olandese, autore dell'opera *Paradigmata graphices variorum artificum* (1671), dove fu pubblicata. Fu realizzata molti anni dopo rispetto alla composizione di Philips e Theodoor Galle e si colloca, ovviamente, al di là delle decisioni adottate da Federico Zuccari, che era già venuto a mancare tanti anni prima. Riproduce il disegno di Stoccolma, invertito, con la didascalia in basso «Fed.

⁶⁹ Roma, Biblioteca Casanatense, *La Carità indica a S. Gerolamo il Cristo morto*, 408x265 mm, inv. 20 B I 175, n. 9.

⁷⁰ E. Borea, *La Carità indica a San Girolamo la Santissima Trinità*, in *DISEGNO, GIUDIZIO E BELLA MANIERA* 2005, pp. 118-119. Cfr. anche WITCOMBE 2008, p. 353; GALLORI 2018, p. 100 (qui si segnala un altro esemplare sul mercato antiquario).

⁷¹ Roma, Istituto Centrale per la Grafica, *La Carità indica a S. Gerolamo il Cristo morto*, 410x256 mm, inv. S-FC71896.

⁷² Per lo studio di questa composizione e la traduzione in italiano si veda ZUCCARI 1997, p. 43, nota 14: *Speri, ami, creda, per il crimine di cui si pente. / Se queste cose manco è poco essersi pentito del fatto. / Queste tre cose, o venerando vecchio, ti accompagnano nella caverna: / Queste tre cose insegnano che veramente sei pentito*. Il professor Zuccari non è riuscito a rintracciare la fonte latina, neanche noi, anche se l'extrapolazione di certi versi consente di fare dei collegamenti con alcuni testi della letteratura classica e teologica: «Speret, amet» (*Vulgata*, Vangelo di Giovanni, XIII, 34); «sceleris quem poenitet» (*Patrologia*); «facti poenituisse» (Ovidio); «venerande senex, comitantur in antris» (Omero, *Iliade*); «vere poenituisse doceb» (Tommaso d'Aquino). Ringrazio il revisore esterno per i commenti sulla parte del testo in latino.

⁷³ ZUCCARI 1997, pp. 27-28 e nota 14.

⁷⁴ Roma, Istituto Centrale per la Grafica, *S. Girolamo penitente*, 226x147 mm, inv. S-FC91688.

Zuccaro pinxit in Escuriali»⁷⁵. Non possiamo escludere, tenendo presente la cronologia, che Jan de Bisschop abbia visto anche il disegno ora conservato a Harvard, o qualche altro schizzo dell'italiano custodito all'epoca presso una collezione nelle Fiandre, e che lo abbia utilizzato come fonte di riferimento per la sua stampa. Infine, l'Istituto Centrale per la Grafica conserva un bulino con la stessa rappresentazione di S. Girolamo nella grotta in controparte, di autore anonimo ma che si potrebbe avvicinare al nome di Giovanni Orlandi. Sotto, a sinistra, troviamo la scritta «Federicus zuccarus im.», mentre sul bordo inferiore destro compaiono i versi «Fides Spes et Charitas D. Hieronymo in eremo paenitentiam agenti christum cruci suffixum indicant Traiectis plantis heu duro in robore pendes Parce senex, clamat: Funduntur pectora pugnibus Quo te Hate Dei compulit acer amor Totaque divino vallis amore sonat». L'*excudit* «sta.for.ro.» 1590⁷⁶.

Divulgare attraverso la stampa le invenzioni spagnole fu inconsapevolmente prioritario, soprattutto quando, abbandonata la Spagna nel dicembre del 1588, il programma figurativo ideato da Federico Zuccari per il *retablo mayor* della basilica dell'Escorial e per i due armadi-reliquiari suscitò delle severe critiche. Ciò spiegherebbe perché molte delle sue opere realizzate presso il monastero-palazzo dell'Escorial vennero presto alterate. La sua invenzione fu ricordata, come ha indicato in diverse occasioni la storiografia italo-spagnola, dal già citato José de Sigüenza presso una delle sue pubblicazioni. Nel febbraio del 1609, Federico Zuccari scrisse una lettera al duca d'Urbino Francesco Maria II della Rovere nella quale spiegò che aveva avuto notizie del libro del gerolamino attraverso uno dei suoi discepoli a Roma. Il testo, a giudizio del pittore, era pieno di menzogne, poiché l'autore dichiarava che egli era stato ricevuto presso la corte di Madrid in pompa magna, ma il suo contributo alla decorazione della basilica non era piaciuto neppure al re, e le sue pitture erano state sostituite dopo il suo rientro nella penisola italiana. Zuccari, inoltre, confermava di aver letto l'opera in lingua originale e di aver preparato, persino, una risposta da stampare appunto a Urbino e da tradurre in spagnolo, respingendo le pesanti affermazioni. Il duca, preoccupato per le conseguenze che tale azione avrebbe avuto, a livello diplomatico, presso la corte di Filippo III (succeduto al padre nel 1598), scrisse una lettera indirizzata al pittore, invitandolo a tacere⁷⁷. Federico Zuccari sembra che abbia ascoltato le parole di Francesco Maria II della Rovere perché la risposta stampata a Urbino non si è ancora trovata.

Parallelamente, il pittore evitò in questa lettera di descrivere la privilegiata situazione che aveva avuto presso la corte spagnola. Mi riferisco alle trattative avviate da Enrique de Guzmán, secondo conte di Olivares e ambasciatore di Filippo II a Roma, per portare a termine il pagamento del suo stipendio nei tempi e nei modi stabiliti dall'artista stesso. Il monarca aveva mantenuto la promessa di pagargli in anticipo 1.500 scudi del suo primo stipendio ed emise un documento, il 28 ottobre 1585, affinché uno dei tesoriere iniziasse i pagamenti come avevano concordato⁷⁸. Diversi conti, alcuni già pubblicati e altri inediti (si veda l'Appendice del saggio), si conservano presso l'Archivio del Palazzo Reale di Madrid e mettono in evidenza la regolarità del compenso economico⁷⁹. Tomás de Paz, responsabile della contabilità del monastero-palazzo

⁷⁵ ZUCCARI 1997, p. 26. Cfr. GELDER-JOST 1985, I, p. 275; ivi, II, pp. 66-67, 231-281; A. Fucili, San Girolamo *di Jan de Bisschop*, in *UNA DINASTIA DI ARTISTI VADESI* 2010, pp. 212-213.

⁷⁶ Roma, Istituto Centrale per la Grafica, 414x257 mm, inv. S-FC71895.

⁷⁷ GRONAU 1936, pp. 236-237. Nella lettera non venne segnalato il titolo dell'opera di Sigüenza ma, con ogni probabilità, si trattava de *La fundación del Monasterio de El Escorial* (1605 ca) che contiene le critiche più feroci al contributo pittorico di Zuccari nel monastero-palazzo spagnolo. Cfr. SIGÜENZA/FERNÁNDEZ ALBA 1988.

⁷⁸ AGS, Casa y Sitios Reales, filza 281, cc. 44-2, e filza 275, c. 129, citati in LAPUERTA MONTOYA 1998, p. 287, nota 30 e doc. 5.

⁷⁹ Julián Zarco Cuevas pubblicò una parte dei documenti di pagamento al pittore, anche se non riferì il nome dell'archivio dove vide i manoscritti e la loro segnatura. Cfr. ZARCO CUEVAS 1932: doc. 5, p. 206, pagamento del 15 gennaio 1585; doc. 5b, pp. 207-208, pagamento del 10 maggio 1586; doc. 6, p. 208, pagamento del 1° maggio 1587; doc. 6b, p. 208, pagamento del 1° settembre 1587; doc. 6c, p. 208, pagamento del 31 dicembre 1587; doc. 7, p. 209, pagamento del 10 gennaio 1588; doc. 7b, p. 209, pagamento del 28 aprile 1588; doc. 7c, p. 210, pagamento del 5 agosto 1588; doc. 7d, p. 210, pagamento del 17 novembre 1588; doc. 7e, p. 210, pagamento del 1° dicembre 1588. Notizie su altri pagamenti dell'anno 1588 nei docc. 10, 11a, 11b, 11c e 12, pp. 213-215.

e Miguel de Alaejos, priore fra il 1586 e il 1588, si occuparono di preparare le carte. Inoltre, il metodo di pagamento che era stato concordato prevedeva il coinvolgimento di altri interlocutori, come Ettore Picamilio (Hector Picamilio), personaggio di spicco a corte e uno dei fondatori dei due ospedali della comunità italiana residente in Spagna, quello di San Pietro a Valladolid e quello di Sant'Alessio a Madrid. Compagno anche i nomi di Juan Agustín Pinelo, membro di un'importante famiglia genovese di prestatori e banchieri, di Mateo Vázquez e Juan de Ibarra, entrambi segretari del monarca, del banchiere Antonio Suárez de Victoria e di altri due membri dell'ufficio contabile della corte, Gonzalo Ramírez e Diego Ruíz Ossorio⁸⁰. Il pittore fu oggetto di molte attenzioni da parte degli spagnoli e degli italiani a corte e alcuni di loro si occuparono di redigere dei documenti prima del viaggio di rientro in Italia. Conviene ricordare che Filippo II fece al pittore dei doni con un valore complessivo di 2.000 scudi, gli assegnò una pensione annua di 400 ducati, oltre ai 600 scudi promessi per le spese del viaggio di andata e ritorno⁸¹.

Altri due documenti, sempre custoditi presso l'Archivio del Palazzo Reale di Madrid, sono delle «*cédulas reales de paso*» che permisero al titolare, cioè Federico Zuccari, di rientrare in Italia, costituendo una sorta di salvacondotto per evitare qualsiasi controllo e sanzione nelle diverse dogane della corona dislocate in Castiglia e Aragona⁸². Il primo documento segnala che il pittore aveva ricevuto come dono due medaglie, una catena d'oro con un peso di 150 scudi, venti cornici in argento, scolpite e dorate, 900 scudi e una cifra equivalente a 337.500 maravedí in monete d'oro e d'argento per le sue spese⁸³. Il secondo documento, molto simile nella redazione, indica che il pittore avrebbe ricevuto anche una collana con 200 perle. In quanto alla pensione annua nel vicereame di Napoli (Puglia), Ottaviano, primogenito del pittore e giurista di professione, chiese dopo la morte di suo padre di risolvere il mancato pagamento di questa retribuzione, già assegnata da Filippo II a Federico Zuccari. Tre lettere senza data, indirizzate all'ambasciatore spagnolo a Roma, a Pedro Fernández de Castro, conte di Lemos e viceré di Napoli, e al cardinale titolare della chiesa di Santa Caterina dei Funari, descrivono la sua richiesta⁸⁴.

Per concludere, la breve permanenza di Federico Zuccari a corte suscitò delle simpatie e delle antipatie; il pittore si sentì orgoglioso di aver potuto far parte del gruppo di artisti internazionali selezionati da Filippo II e dai suoi diplomatici e consiglieri per decorare il monastero-palazzo escurialense. Non tutte le voci furono critiche ed è infatti possibile trovare anche degli elogi. Luis Cabrera de Córdoba (1559-1623), noto storico e poeta della corte ispanica, si pronunciò con entusiasmo nella *Laurentina* (1590): «En el crucero tercio están formados / los dos altares de él colaterales, / que en ellos se parecen encerrados / de cuerpos sacrosantos de inmortales, / curiosos relicarios y preciados / de los habitadores celestiales, / que es tanta la abundancia y excelencia, / que tiene ya con Roma competencia»⁸⁵.

⁸⁰ Cfr. Appendice con dei documenti contabili che contribuiscono a chiarire la modalità di pagamento adoperata e i personaggi coinvolti nella procedura. Si veda qui docc. 1-8.

⁸¹ Regali già descritti in SIGÜENZA/FERNÁNDEZ ALBA 1988, p. 378, e dalla storiografia posteriore.

⁸² Cfr. Appendice, docc. 9-10.

⁸³ Questi regali sono già noti, soprattutto dopo gli studi di Storia dell'Arte che si sono occupati del ritratto di Federico Zuccari con delle medaglie dipinto da Fede Galizia, oggi conservato alle Gallerie degli Uffizi. La prima medaglia si conserva presso il British Museum di Londra, inv. Gill. Coll, I, 11, Persons 11, e la seconda presso il Museo Nazionale del Bargello di Firenze, inv. Medaglie 6682. Nulla si sa, invece, sull'attuale ubicazione della collana di perle e delle cornici. Si vedano (con bibliografia precedente) PÉREZ DE TUDELA 1996, pp. 785-789; C.T. Gallori, scheda n. 5.5, *Medaglia di Federico Zuccari del Museo Bargello*, in SPAGNA E ITALIA IN DIALOGO 2018, p. 191; AGOSTI 2021.

⁸⁴ Si veda il riferimento alla prima «cedula de paso» in MULCAHY 1992, p. 123, nota 34, senza la trascrizione del documento. In quanto alla pensione annua si veda MORALEJO 2011, p. 28, nota 33, e appendice con le tre lettere.

⁸⁵ CABRERA DE CÓRDOBA/PÉREZ BLANCO 1975, p. 185.

APPENDICE

Madrid, Archivo del Palazzo Reale, Archivo General de Palacio (AGP), Patronatos de la Corona (PC), San Lorenzo, filza 168 (1823), libro II

Doc. 1

[c. 291] [*Federico Zuccaro, ai margini*] *Venerable y devoto padre Prior del monesterio de San Lorenzo el Real y nos Veedor y Contador de la fabrica del, teniendo buena [c. 291v] Relación de la habilidad y suficiencia de federico zucaró pintor. Havemos dado orden para que venga a servirnos en cosas de su profesión y acordado que resida por ahora en esa fabrica haciendo lo que se le a ordenado y ordenare adelante, y conforme a lo que de Magestad le offresçio en Roma el Conde de Olivares nuestro embaxador en ella ha de haver de salario en cada un año dos mil escudos de oro los mil y quinientos dellos pagados en la dicha ciudad y los quinientos restantes en estos Reinos en la parte que el residiera para ayuda a su entretenimiento de que hubo de començar a tocar desde diez y seis de septiembre del año passado de mil y quinientos y ochenta y cinco que partio della y por que nuestra voluntad es que los dichos quinientos escudos que montan dozientos mil maravedies se le paguen por agora y entretanto que otra cosa nos proveyéremos y mandaremos en contrario en essa fabrica por el pagador que se oficiere della desde el dicho día en adelante en cada un año por tercios del Monasterio proveáis y deis orden que asi se haga y cumpla puntualmente y tenemos por bien que al dicho pagador se le reçiva y pase en quenta lo que por vuestras libranças le diere y pagare conforme a lo sobre dicho solamente en virtud dellas y de sus cartas de pago y del traslado signado de esta nuestra cedula havendo tomado la razón della vos el dicho contador sin le pedir otro recaudo ni dinero alguna a fecha en Valencia de 6 de enero de 1586. Yo el Rey refrendada de Mateo Vazquez sin señal. El Rey*

Doc. 2

[c. 321] [*Hector Picamilio salario de federico, ai margini*] *Tomas de Paz nuestro pagador de la fabrica del Monasterio de San Lorenzo el Real [c. 321v] havemos tenido por bien que los gastos que se han hecho y hicieren este presente año de quinientos y ochenta y siete y el venidero de quinientos y ochenta y ocho en la conservación de lo que esta plantado hasta agora, y se plantase adelante se paguen por quenta y de dineros de la dicha fabrica, y que también se continúe la obra de la casa que esta començada conforme a la traça que de ella esta hecha con el molino de aceite y los demás servicios que sean neçesarios y os encargamos y mandamos proveáis y deis orden que se haga asi todo ello con que no exçeda de lo que fuere forçoso para hazer la dicha obra y beneficio y conservacion del dicho heredamiento y que se use en la dicha planta y obra de la diligencia que fuere posible para que se acabe con la mayor brevedad y menos costa que se pueda y maravedies que lo que asi se gastare en lo sobre dicho se reçiva y pague en quenta al pagador desta dicha fabrica según y de la manera que los demas gastos della que asi es nuestra voluntad. Fecha en Madrid a veinte y dos de febrero de mil y quinientos y ochenta y siete años. Yo el Rey refrendada de Juan de Ibarra sin señal. El Rey*

Doc. 3

[c. 324v] [*Hector Picameglio salario de federico, ai margini*] *Tomas de Paz nuestro pagador de la fabrica del Monasterio de San Lorenzo el Real yo os mando que de cualesquier maravedies de vuestro cargo deis y pagnéis a Hector Picameglio doscientas y treinta y siete mil y quinientos maravedies que el conde de Olivares del nuestro Consejo y nuestro embaxador en Roma ha remitido para que se le paguen aquí por quinientos escudos de oro que Joan Agustín Pinelo le dio en aquella ciudad para pagar con ellos un terçio que començo a correr a diez y seis de*

enero deste presente año de mil y quinientos y ochenta y cinco [cancellato, siete] de los mil y quinientos escudos de oro en oro que conforme al asiento [c. 325] que se tomo con federico zucaró nuestro pintor se le pagan cada año en aquella ciudad a cuenta de su salario de los quales no se ha de hazer cargo al dicho conde de Olivares. Por quanto por los recaudos que ha embiado ha constado haberlos pagado a la parte del dicho federico y en virtud de su poder y tomareis para oro de cargo carta de pago del dicho Hector Picameglio con la qual y instancia tomando la razón della Gonçalo Ramiréz nuestro contador de la dicha fabrica que ha de poner en sus libros los recaudos de la dicha paga mandalos resçiban y paguen en cuenta los dichos doscientos y treinta y siete mil y quinientos maravedies sin otro recaudo alguno. Fecha en San Lorenço a veinte y cinco de março de mil y quinientos y ochenta y siete años. Yo el rey. Refrendada de Juan de Ibarra sin señal. El Rey

Doc. 4

[c. 347] [Federico Zucarro, Pintor, ai margini] Tomas de Paz nuestro Pagador de la fabrica del Monasterio de San Lorenço el Real yo os mando que de qualesquier maravedies de vuestro cargo deis y paguéis a Hector Picameglio doscientos y cuarenta mil maravedies que el conde de Olivares del nuestro consejo y nuestro embaxador en Roma ha remitido para que se le paguen aquí por quinientos escudos de oro que Juan Agustin Penelo le dio en aquella ciudad [c. 347v] para pagar con ellos un terçio que començo a correr de diez y seis de septiembre deste presente año de mil y quinientos y ochenta y siete años de los mil y quinientos escudos de oro en oro que conforme a la decision que se toma por nuestro modo con Federico Zucarro pintor se le pagan cada año en aquella ciudad a cuenta de su salario de los quales no se le ha de hazer cargo al dicho conde de Olivares. Por quanto por los recaudos que ha embiado ha constado haberlos pagados a la parte del dicho federico y en virtud de su poder y tomareys para vuestro descargo carta de pago del dicho Hector Picamilio con la qual y esta manera tomando la razon della Gonçalo Ramiréz nuestro contador de la dicha fabrica que ha de poner en sus libros los recaudos de la dicha paga mando que los reciban y paguen en cuenta los dichos doscientos y cuarenta mil maravedies se anoto recaudo alguno. Fecha en El Pardo a veinte y cinco de março de mil y quinientos y ochenta y siete años. Yo el Rey. Refrendada de Joan Doyba sin señal. El Rey

Doc. 5

[c. 355v] [Hector Picameglio salario de federico, ai margini] Tomas de Paz nuestro pagador de la fabrica del Monasterio de San Lorenço el Real yo vos mando que de qualesquier maravedies de vuestro cargo deis y paguéis a Hector Picameglio doscientas y cuarenta y dos mil y quinientos maravedies que el conde de Olivares del nuestro Consejo y nuestro embaxador en Roma ha remitido para que se le pague una aquí por quinientos escudos de oro que Juan Agustin Pinelo le dio en aquella ciudad para pagar con ellos un terçio que començo a correr. A diez y seis de enero deste presente año de mil y quinientos y ochenta y ocho de los mil y quinientos [c. 356] escudos de oro en oro que conforme al asiento que se le tomo con Federico Zucaró nuestro pintor se le pagan cada año en aquella ciudad a cuenta de su salario de los quales no se ha de hazer cargo el dicho Conde de Olivares y por quanto por los recaudos que ha embiado ha constato haverlos pagado al presente del dicho Federico y en virtud de su poder y tomareis para el descargo carta de pago del dicho Hector Picameglio con la qual y esta nuestra cedula tomando la razon della Gonçalo Ramiréz nuestro contador de la dicha fabrica que ha de poner en sus libros los recaudos de la dicha paga mandose los escrivanos y pasen en cuenta los dichos doscientos y cuarenta y dos mil y quinientos maravedies sin otro recaudo alguno. En Madrid a doce de março de mil y quinientos y ochenta y ocho años. Yo el Rey. Refrendada de Juan de Ibarra sin señal. El Rey

Madrid, Archivo del Palazzo Reale, Archivo General de Palacio (AGP), Patronatos de la Corona (PC), San Lorenzo, filza 168 (1823), libro III

Doc. 6

[c. 439] [*Antonio Suarez de Victoria salario de federico zucarro pintor, ai margini*] *Tomas de Paz nuestro Pagador de la fabrica del Monasterio de San Lorenzo el Real yo vos mando que de qualesquier maravedies de vuestro cargo deis y paguéis a Antonio Suarez de Victoria doscientos y cuarenta mil maravedies que el conde de Olivares del nuestro Consejo y nuestro embaxador [c. 439v] en Roma ha remitido para que se le paguen aquí por quinientos escudos de oro que su procurador le dio en aquella ciudad para pagar con ellos un terçio que comença a correr a diez y seis de mayo deste presente año de mil y quinientos y ochenta y ocho de los mil y quinientos escudos de oro en oro que conforme al asiento que se tomo por nuestro mandado con Federico Zuccaro nuestro Pintor se le pagan cada año en aquella ciudad a cuenta de su salario de los quales no se ha de hazer cargo al dicho conde de Olivares por quanto por los recaudos que ha embiado ha constado haverlo pagado a la parte del dicho federico y en virtud de su poder y tomareis para vuestro descargo carta de pago del dicho Antonio Suarez de Victoria con la qual instancia e tomando la razon della Diego Ruiç Ossorio nuestro contador de la dicha fabrica que ha de poner en sus libros los recaudos de la dicha paga mando los resçiban y pasen en cuenta los dichos doscientos y cuarenta mil maravedies sin otro recaudo alguno. Fecha en San Lorenzo el veinte de julio de mil y quinientos y ochenta y ocho años. Yo el Rey. Refrendada de Joan de Alba sin señal. Don Philippe Por la gracia de Dios Rey de las Españas de las dos siçilias de Hierusalen, Leon etc*

Doc. 7

[c. 13v] [*Hector picameglio salario de federico, ai margini*] *Tomas de Paz nuestro pagador de la fabrica del monesterio de San Lorenzo el Real yo vos mando que de qualesquier maravedies de vuestro cargo deis y paguéis a Hector Picameglio doscientos y treinta y siete mil y quinientos maravedies [c. 14] que el conde de Olivares de nuestro consejo y nuestro embaxador en Roma ha remetido para que se le paguen aquí por quinientos escudos de oro que Joan Agustin Pinelo le dio en aquella ciudad para pagar con ellos un terçio que començo a correr a diez y seis de mayo del año pasado de mil y quinientos y ochenta y siete de los mil y quinientos escudos de oro en oro que conforme al salario que se tomo por nuestro mandado con federico zucarro nuestro pintor se le pagan cada año en aquesta ciudad a cuenta de su salario de los quales nos el dicho de hazer cargo al dicho Conde de Olivares Por quanto por los recaudos que ha embiado ha contado haverlos pagado a la parte del dicho federico y en virtud de su poder y tomareis para vuestro descargo carta de pago del dicho Hector Picameglio con la qual y esta nuestra cuenta tomando la razon della de Diego Ruiç Ossorio nuestro contador de la dicha fabrica que ha de poner en sus libros los recaudos de la dicha paga mando se los recaben y pasen en cuenta los dichos doscientos y treinta y siete mil y quinientos maravedies sin otro recaudo alguno. Fecha en Madrid a catorce de noviembre de mil y quinientos y ochenta y ocho años. Yo el Rey. Refrendada de Juan de Ibarra sin señal. El Rey*

Doc. 8

[c. 19v] [*federico zucarro Pintor merced de 600 escudos por una vez, ai margini*] *Tomas de Paz nuestro pagador de la fabrica del Monasterio de San Lorenzo el Real yo vos mando que de qualesquier maravedies de vuestro cargos deis y paguéis a federico zucarro nuestro pintor que vuelve a Italia con licencia nuestra seiscientos escudos que montan doscientas y cuarenta mil maravedies que le mandamos librar por una vez conforme al asiento que por nuestro mandado se tomo con el para el gasto que ha de hacer en el camino y tomad su carta de pago o de quien su poder oviere con la cual y esta nuestra carta. Tomando la razon della Diego Ruiç Ossorio nuestro contador de la dicha fabrica mando resçiban y pasen en cuenta los dichos quinientos [cancellato] seiscientos*

escudos sin otro recaredo alguno. Fecha en Madrid a ocho de diciembre de mil y quinientos y ochenta y ocho años. Yo el Rey. Refrendada de Joan de Alba sin señal. El Rey

Doc. 9

[c. 19v] [*Federico Zucaro de pago para dos medallas y una cadena de oro de peso de 150 escudos y 20 marcos de plata labrar de servicio 900 escudos, ai margini*] *alcaldes de sacas y cosas vedadas de los mexos aduaneros portad que los guardas y otras qualesquier personas que estáis en la guarda de los puertos y pasos que hay en estos nuestros reinos y señoríos de Castilla y el de Aragon y a cada uno y qualesquier de vos a quien esta nuestra carta fuere mostrada y lo en ella contenido toca. Porque federico zucaro nuestro Pintor habiendo venido de Italia a servirnos en cosas de su profesión y oficio vuelve a ella con liçençia nuestra [c. 20] y lleva las medallas y una cadena de oro de peso de ciento y cincuenta escudos, veinte marcos de plata labrada y dorada de servicio y novecientos ducados que montan trescientos y treinta y siete mil y quinientos maravedíes en moneda de oro y plata para su gasto. Os mandamos le deis y consintáis pasar las cosas susodichas por qualesquier de esos dichos puertos y pasos libremente sin le pedir ni llevar por ello derecho ni otra cosa alguna no embargante cualquier prohibicion o vedamento que haya al encontrarlo presentándose primero en las casas de la aduana del puerto por donde pasare y jurando que no lleva otra cosa alguna buena ni encomendada ni de las por nos vedadas y defendidas. Y mando que obre para ello esta nuestra carta por termino de cincuenta días contados desde el de la fecha della en adelante y que vala aunque no vaya señalada de los nuestros contadores. Fecha en Madrid a ocho de diciembre de mil y quinientos y ochenta y ocho años. Yo el Rey. Refrendada de Joan de Alba sin señal. El Rey*

Doc. 10

[c. 20] [*de paso para dos medallas y una cadena de oro de peso de 150 ducados y una sarta de hasta 200 perlas y 900 escudos en dineros, ai margini*] *Alcaldes de sacas y cosas vedadas de los mexos aduaneros portazgueros guardas y otros qualesquier personas que estáis en la guarda de los puertos y pasos que hay en estos nuestros Reinos y señoríos de Castilla y los de Aragon y Valençia y cada uno y cualquier de vos a quien esta nuestra carta fuere mostrada y lo en ella contenido toca porque Federico Zuccaro nuestro pintor habiendo venido de Italia a servirnos en cosas de su profesión y oficio vuelve a ella con licencia nuestra y lleva dos medallas y una cadena de peso de ciento y cincuenta ducados una sarta de hasta doscientas perlas y novecientos ducados que montan trescientos y treinta y siete mil y quinientos maravedíes en moneda de oro y plata para su gasto. Os mandamos le dexeis y consintáis pasar las cosas susodichas por cualquier de los dichos puertos y pasos libremente sin le pedir ni llevar por ello derechos ni otra cosa alguna no embargante cualquier prohibicion o vedamiento que haya al encontrarlo. Presentándose primero en la casa de la aduana del Puerto por donde pasare y jurando que no lleva otra cosa alguna suya ni nos mandada ni de las por nos vedadas y defendidas. Y mando que dure para ello esta nuestra carta por termino de sesenta días contados desde el de la fecha della en adelante y que vala aunque no vaya señalada de los nuestros contadores mayores. Fecha en Madrid a diez de diciembre de mil y quinientos y ochenta y ocho años. Yo el Rey. Refrendada de Joan de Alba sin señal. El Rey*

BAV, Urb. Lat. 1657, c. 58r-v

[ai margini] *Queste scritture sono in mano del Gio. Pietro Per [illeggibile] Dottore in [illeggibile]*

Doc. 11

All'ambasciator di Sua Maestà Cattolica. Ottaviano Zuccaro humilissimo Servitore di Vostra Eccellenza Illustrissima ritrovandosi doppo la morte di Federico suo Padre con pochissime facolta e molto aggravato di famiglia, s'è indotto a supplicar Sua Maestà Cattolica a degnarsi di restar si metà di continuare in persona dell'Oratore lo intrattenimento di 200 scudi assegnato a suo Padre in Napoli, sopra la Dogana di Puglia dalla felice memoria del Reverendissimo Cattolico Padre di Sua Maesta in benemerito della fatigue fatte da lui nell'escuriale, e perche sa quanto giovamento gli potra apportare il favore di Vostra Eminenza Illustrissima e l'haver appresso Sua Maesta Signore di qualita che porsi simil negotio humilmente la supplico a degnarsi di raccomandard caldamente questo negotio all Illustrissimo et Eccellentissimo Signore Comte di Lemos. Offerto di Vostra Signoria Illustrissima che in gratia sua voglia favorir apresso al Re Cattolico il detto Oratore, il che ottenendo lo ricevera per gratia singularissima da Vostra Eccellenza Illustrissima alla quale vivo perpetuamente obligato.

Doc. 12

Ad un cardinale dei funari così. Supplica Vostra Illustrissima a degnarsi di raccomandare con una sua caldamente questo negotio a Sua Maesta Cattolica accio in gratia di Vostra Signoria Illustrissima si degni farle questa gratia che il tutto ricevera Ottaviano Zuccaro che havendo supplicato Sua Maesta Cattolica di voler continuar in persona sua lo intrattenimento di 200 scudi assegnato dalla gloriosa memoria di Filippo secondo à Federico Zuccaro suo padre sopra la Dogana di Puglia in benemerito delle fatigue fattesi da lui nell'escuriale non vede come possa ottenere questa gratia senza haver chi parte simil negotio ed caldezza appresso Sua Maesta e perche confida assai nella benignita di Vostra Illustrissima la supplica restar servita di favorirlo con una sua si appresso di Sua Maesta come anco a qualcheduno di questi suoi titolati confidenti di Vostra Illustrissima accio ad intercesion sua voglio portar questo negozio che lo ricevera per singularissima gratia da Vostra Signoria Illustrissima. Ricorsi alla benignita di Vostra Illustrissima accio voglia restar servita di favorirlo appresso l'Illustrissimo et Eccellentissimo Ambasciatore di quella corona con ogni caldezza per il desiderato fine di questo negotio.

Doc. 13

Gli heredi di Federico Zuccaro decorosamente servitori di Vostra Eminenza Illustrissima essendo ereditieri di Sua Maesta Cattolica di 7.440 scudi per un annua pensione di 7200 che fu assegnata a detto lor Padre sopra la Dogana di Puglia in Napoli dalla gloriosa memoria di Filippo secondo in benemerito dalle fatige fattesi da detto lor padre nell'escuriale et ultimamente confermatesi da Sua Maesta Cattolica come del tutto ne appoiano scritture autentiche prodotte nella Regia Corte di Napoli, et havendo finalmente ottenuta la liberanza di 7.1359.4.26 supplicano ed ogni humilta Vostra Eccellenza Illustrissima a degnarsi di raccomandarli con ogni caldezza al Viceré di Napoli accio in gratia di Vostra Eccellenza Illustrissima resti servito di ordinare al Signore Tesoriere che paghi detta liberanza che il tutto riceveranno da Vostra Eccellenza Illustrissima a singularissima gratia



Fig. 1: Fernando Brambilla, *Veduta dell'interno della basilica del Reale Monastero di San Lorenzo del Escorial*, 1823-1827, 142x92 cm, olio su tela. Madrid, Palazzo Reale di Aranjuez, inv. 10023535 © Patrimonio Nacional



Figg. 2a-2b: Pedro de Mola (falegname) e Federico Zuccari (pittore), *Armadio-reliquario dell'Annunciazione* (struttura chiusa e aperta), 1585-1589, legno di sapotiglia e mogano (armadio) e olio su tavola (pittura). San Lorenzo de El Escorial, basilica del Reale Monastero, inv. 10034828 © Patrimonio Nacional





Figg. 3a-3b: Pedro de Mola (falegname) e Federico Zuccari (pittore), *Armadio-reliquario di S. Gerolamo* (struttura chiusa e aperta), 1585-1589, legno di sapotiglia e mogano (armadio) e olio su tavola (pittura). San Lorenzo de El Escorial, basilica del Reale Monastero, inv. 10034877 © Patrimonio Nacional





Fig. 4: Ripiani dell'armadio-reliquiario di S. Gerolamo (dettaglio dal retro), 1585-1589, legno di saptoglia e mogano rivestito in velluto porpora. San Lorenzo del El Escorial, basilica del Reale Monastero © Almudena Pérez de Tudela



Fig. 5: Juan de Molina, *S. Girolamo*, in *SANT HIERONIMUS/MOLINA* 1526, p.n.n. © Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu



Fig. 6: Federico Zuccari, *S. Girolamo*, 1586-1588 ca, 383x266 mm, penna e inchiostro bruno, acquerellato grigio-brunastro, lumeggiato con bianco su carta verde, inv. DIB/13/9/42 © Biblioteca Nacional de España



Fig. 7a: Federico Zuccari, *S. Girolamo*, 1585-1589, 392x261 mm, penna e inchiostro bruno, acquerellato grigio-brunastro, lumeggiato con bianco su carta blu-verde, inv. NMH 450/1863 © Museo Nazionale di Stoccolma



Fig. 7b: Theodoor e Philips Galle, *S. Girolamo*, ante 1612, 230x150 mm, incisione © collezione privata



Fig. 8: Pieter de Jode I (?), *Visione di S. Girolamo*, 1590-1600, 171x120 mm, inchiostro bruno, acquerellato bruno e grafito, quadrettato a grafito e gessetto nero, inciso, su carta vergellata antica bianco sporco; linea di delimitazione parziale a inchiostro bruno e grafito, inv. 2002.95.107 © Harvard Art Museums



Fig. 9: Federico Zuccari, *La Carità indica a S. Gerolamo il Cristo morto*, 1590, 408x265 mm, stampa a bulino, inv. 20 B I 175, n. 9 © Biblioteca Casanatense



Fig. 10: Johannes Episcopus (Jan de Bisschop), *S. Girolamo*, 1670 ca, 226x147 mm, stampa a bulino, inv. EPB/D/13864, in Jan de Bisschop, *Paradigmata graphices variorum artificum. Voorbeelden der teken-konst van verscheyde meesters*, L'Aia 1671 © Welcome Collection di Londra

BIBLIOGRAFIA

Fonti di archivio

Archivo General de Palacio (AGP)

Patronatos de la Corona (PC), San Lorenzo, filza 168 (1823), libro II, cc. 291r-v, 321r-v, 324v-325, 347r-v, 355v-356

Patronatos de la Corona (PC), San Lorenzo, filza 168 (1823), libro III, cc. 439r-v, 13v-14, 19v-20

Archivo General de Simancas (AGS)

Estado, filza 1534, c. 196

Estado, filza 1533, c. 328

Estado, filza 1534, c. 220

Estado, filza 1538, c. 364

Estado, filza 1538, c. 365

Casa y Sitios Reales, filza 281, cc. 44-2

Casa y Sitios Reales, filza 275, c. 129

Archivo della Pontificia Università Gregoriana di Roma (APUG)

Ms. 2180, *Esercizii spirituali secondo il metodo col quale si comunicavano prima che si stampassero in italiano*

Archivo Real Biblioteca de El Escorial (ARBE)

Ms. IX-2

Ms. IX-15

Ms. IX-24

Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV)

Urb. Lat. 816, cc. 47-55

Urb. Lat. 816, cc. 69-79

Urb. Lat. 1657, c. 58r-v

Biblioteca Nacional de España (BNE)

Ms. 1724, *Descripción de la octava maravilla del mundo*

Biblioteca Nazionale di Firenze (BNF)

Ms. II.I.80

Ms. II.I.104

Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera (BSB)

Cod. Ital. 796

Studi

ACIDINI LUCHINAT 1998-1999

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

AGOSTI 2021

G. AGOSTI, *Ritratto di Federico Zuccari di Fede Galizia*, in *Fede Galizia, mirabile pittoressa*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, L. Giacomelli, J. Stoppa, Trento 2021, pp. 152-156.

AGUILÓ ALONSO 2001

M.P. AGUILÓ ALONSO, *Orden y decoro. Felipe II y el amueblamiento del Monasterio de El Escorial*, Madrid 2001.

ALBERTI 1993

M. ALBERTI, *Disegno e rappresentazione in Federico Zuccari*, in *Verum et Factum. Beiträge zur Geistesgeschichte und Philosophie der Renaissance zum 60. Geburtstag von Stephan Otto*, a cura di T. Albertini, Francoforte sul Meno 1993, pp. 477-491.

ALBERTINI 1612

F. ALBERTINI, *Trattato dell'angelo custode*, Roma 1612.

ARIAS MARTÍNEZ 2018

M. ARIAS MARTÍNEZ, *Miscelánea de reliquias y relicarios vallisoletanos. Un recorrido a través de algunas fuentes escritas*, in *Conocer Valladolid 2016. X Curso de patrimonio cultural*, a cura di E. Wattenberg García, Valladolid 2018, pp. 183-199.

BABELON 1920

J. BABELON, *Un peintre italien de Philippe II. Federico Zuccaro, à l'Escorial*, «La Revue de l'Art Ancien et Moderne», 1, 1920, pp. 263-278.

BAILEY-FRYKLUND ET ALII 2016

C.B. BAILEY, C. FRYKLUND, J. MARCIARI, *Treasures from the Nationalmuseum of Sweden. The Collections of Count Tessin*, New York 2016.

BARCIA 1906

A.M. DE BARCIA, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid 1906.

BASSEGODA 2002

B. BASSEGODA, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Bellaterra-Barcellona-Girona-Leida 2002.

BENZONI 1977

G. BENZONI, *Aspetti della cultura urbana nella società veneta del '5-'600: le Accademie*, «Archivio Veneto», s. 5, 143, 1977, pp. 87-159.

BISSON 2012

M. BISSON, *Meravigliose macchine di giubilo. L'architettura e l'arte degli organi a Venezia nel Rinascimento*, Venezia 2012.

BJURSTRÖM–MAGNUSSON 1998

P. BJURSTRÖM, B. MAGNUSSON, *Italian Drawings. Umbria, Rome, Naples*, Stoccolma 1998.

BOLZONI 2020

M.S. BOLZONI, *Federico Zuccaro all'Escorial: alcuni progetti inediti*, «Paragone. Arte», s. 3, 149, 2020, pp. 21-32.

BORROMEIO 1577

C. BORROMEIO, *Instructionum fabricae, et supellectilis ecclesiasticae, libri II*, Milano 1577.

BRUNNER 2000

M. BRUNNER, *Federico Zuccaro in Spanien (1585-1588)*, in *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform*, conference proceedings (Rome 1998), a cura di T. Weddigen, Basilea 2000, pp. 17-42.

BRUQUETAS GALÁN–PRESA CUESTA 1997

R. BRUQUETAS GALÁN, M. PRESA CUESTA, *Estudio de algunos materiales pictóricos utilizados por Zuccaro en las obras de San Lorenzo de El Escorial*, «Archivo Español de Arte», 278, 1997, pp. 163-176 (disponibile on-line <https://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/636/638>).

CABRERA DE CÓRDOBA/PÉREZ BLANCO 1975

L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Laurentina* (1590), a cura di L. PÉREZ BLANCO, San Lorenzo de El Escorial 1975.

CATALOGUS VAN DE NEDERLANDSCHE TEEKENINGEN IN HET RIJKSMUSEUM 1987

Catalogus van de Nederlandsche teekeningen in het Rijksmuseum te Amsterdam / Catalogue of the Dutch and Flemish Drawings in the Rijksmuseum, III. *Nederlandse teekeningen omstreeks 1600 in het Rijksmuseum / Netherlandish Drawings circa 1600 in the Rijksmuseum*, a cura di M. Schapellhouman, L'Aia 1987.

CHECA CREMADES 1992

F. CHECA CREMADES, *Felipe II, mecenas de las artes*, prefazione di J. Brown, Madrid 1992.

CLOULAS 1968

A. CLOULAS, *Les peintures du grand retable au monastère de l'Escorial*, «Mélanges de la Casa de Velázquez», IV, 1968, pp. 173-202.

COLLAR DE CÁCERES 1998

F. COLLAR DE CÁCERES, *Arte y rigor religioso. Españoles e italianos en el ornato de los retablos del Escorial (Altars comunes y altares de reliquias)*, in AA.VV., *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid 1998, pp. 79-118.

COLLECTING ENLIGHTENMENT 2017

Collecting Enlightenment. Carl Gustaf Tessin and the Making of National Collections, atti del convegno internazionale (Stoccolma 11 gennaio 2017), a cura di K. Almqvist, L. Belfrage, Stoccolma 2017.

DALVIT 2019

G. DALVIT, *L'Arliquiera del Vecchietta: programma, funzione, contesto*, «Prospettiva», 175-176, 2019, pp. 65-99.

DES. ERASMUS ROTERODAMUS/ ALLEN 1913

DES. ERASMUS ROTERODAMUS, *Opus epistolarum*, III. 1517-1519, a cura di H.M. ALLEN, Oxford 1913.

DESWARTE-ROSA 1991a

S. DESWARTE-ROSA, *Idea et le Temple de la Peinture. I. Michelangelo Buonarroti et Francisco de Holanda*, «Revue de l'Art», 92, 1991, pp. 20-41.

DESWARTE-ROSA 1991b

S. DESWARTE-ROSA, *Idea et le Temple de la Peinture. II. De Francisco de Holanda à Federico Zuccaro*, «Revue de l'Art», 94, 1991, pp. 45-65.

DIBUJOS ESPAÑOLES E ITALIANOS 2021

Dibujos españoles e italianos del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de España, catalogo della mostra, a cura di B. Navarrete Prieto, G. Redín Michaus, Madrid 2021.

DISEGNI ITALIANI 1983

Disegni italiani del Teylers Museum Haarlem provenienti dalle collezioni di Cristina di Svezia e dei principi Odescalchi, catalogo della mostra, a cura di B.W. Meijer, C. van Tuyl, Firenze 1983.

DISEGNO, GIUDIZIO E BELLA MANIERA 2005

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

DOCUMENTOS 1962

Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, VI. 1) *Descripción de la octava maravilla del mundo (post 1594)*, edizione, prefazione e note di G. de Andrés; 2) *Historia de la Santa Forma que se venera en la sacristía del Real Monasterio de El Escorial y de su traslación. Función católica y real celebrada en el Real Monasterio de S. Lorenzo, única maravilla del mundo. Año de 1690*, edizione, prefazione e note di B. Mediavilla, Madrid 1962.

DOMÍNGUEZ BORDONA 1927

J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Federico Zúccaro en España*, «Archivo Español de Arte y Arqueología», 7, 1927, pp. 77-90.

EL MONASTERIO DEL ESCORIAL 2001

El Monasterio del Escorial y la pintura, atti del convegno (San Lorenzo del Escorial, 1°-5 settembre 2001), a cura di F.J. Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo del Escorial 2001.

FEDERICO ZUCCARI 1997

Federico Zuccari. Le idee, gli scritti, atti del convegno (Sant'Angelo in Vado 28-30 ottobre 1994), a cura di B. Cleri, Milano 1997.

FELIPE II 1998

Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento, catalogo della mostra, a cura di F. Checa Cremades, Madrid 1998.

FINOCCHI GHERSI 1998

L. FINOCCHI GHERSI, *Alessandro Vittoria. Architettura, scultura e decorazione nella Venezia del tardo Rinascimento*, Udine 1998.

FOSCARI 2005

A. FOSCARI, *Per Michele Sanmicheli e per Paolo Veronese. L'organo e l'altare della chiesa veneziana di San Sebastiano*, in *Venezia. Arti e storia. Studi in onore di Renato Polacco*, a cura di L. Caselli, J. Scarpa, G. Trovabene, Venezia 2005, pp. 118-131.

GALLORI 2018

C.T. GALLORI, *Disegni e stampe in Spagna nella seconda metà del Cinquecento*, in *SPAGNA E ITALIA IN DIALOGO* 2018, pp. 94-103.

GAMPP 2000

A.C. GAMPP, *Federico Zuccaro am Escorial oder: Scheitern der Kunst und Triumph des Werkes*, in *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform*, atti del convegno (Roma 1998), a cura di T. Weddigen, Basilea 2000, pp. 117-145.

GARCÍA-FRÍAS CHECA 2018

C. GARCÍA-FRÍAS CHECA, *Disegni preparatori per l'Escorial*, in *SPAGNA E ITALIA IN DIALOGO* 2018, pp. 192-198.

GELDER–JOST 1985

J.G. VAN GELDER, I. JOST, *Jan de Bisschop and His Icones & Paradigmata. Classical Antiquities and Italian Drawings for Artistic Instruction in Seventeenth Century Holland*, I-II, Doornspijk 1985.

GENTILI–DI MONTE 2005

A. GENTILI, M. DI MONTE, *Veronese nella chiesa di San Sebastiano*, Venezia 2005.

GOMBRICH 1987

E.H. GOMBRICH, *From Careggi to Montmartre. A Footnote to Erwin Panofsky's Idea*, in *"Il se rendit en Italie". Études offertes à André Chastel*, Parigi-Roma 1987, pp. 667-677.

GOMBRICH 1990

E.H. GOMBRICH, *Idea in the Theory of Art: Philosophy or Rhetoric?*, in *Idea*, atti del VI Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo (Roma 5-7 gennaio 1989), a cura di M. Fattori, M.L. Bianchi, Roma 1990, pp. 411-420.

GONZAGA 1589

L. GONZAGA, *Trattato o Meditazione degli angeli, particolarmente degli angeli custodi*, Roma 1589.

GONZÁLEZ GARCÍA 2020

J.L. GONZÁLEZ GARCÍA, *«Celestiales tesoros». Coleccionismo y circulación de reliquias en la Monarquía Hispánica*, in *Extraña devoción. De reliquias y relicarios*, catalogo della mostra, a cura di M. Arias Martínez, E. González Estévez et alii, Valladolid 2020, pp. 61-76.

GRONAU 1936

G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936.

HAINES 1980

M. HAINES, *The Sacristy of S. Maria Novella in Florence: The History of Its Functions and Furnishings*, «Memorie Domenicane», n.s., XI, 1980, pp. 575-626.

HEIKAMP 1957(1959)

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

HERRMANN-FIORE 1997

K. HERRMANN-FIORE, *Gli angeli, nella teoria e nella pittura di Federico Zuccari*, in FEDERICO ZUCCARI 1997, pp. 89-110.

HOLLSTEIN 1980

F.W. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, XXI. *Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II*, compilato da D. de Hoop Scheffer, a cura di K.G. Boon, Amsterdam 1980.

JUAN DE LA CRUZ/ASÚN 1997

JUAN DE LA CRUZ, *Comentarios a «Llama de Amor Viva»* (1584 o 1585), in Juan de la Cruz, *Poesía completa y comentarios en prosa*, a cura di R. ASÚN, Barcellona 1997 (prima edizione 1986), pp. 212-387.

JUAN DE SAN GERÓNIMO/SALVÁ-SAINZ DE BARANDA 1984

JUAN DE SAN GERÓNIMO, *Memorias* [...], [a cura] di M. SALVÁ, P. SAINZ DE BARANDA, VII, Madrid 1984 (facsimile dell'edizione 1845, a sua volta facente parte di *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, I-CXIII, 1842-1895).

KUBERSKY-PIREDDA 2013

S. KUBERSKY-PIREDDA, "Costola o altro osso notabile": reliquie e reliquiari in dono a Filippo II d'Asburgo, in *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650*, atti della giornata internazionale di studi (Roma 14-15 gennaio 2008), a cura di M. von Bernstorff, S. Kubersky-Piredda, Cinisello Balsamo 2013, pp. 103-127.

LANCIARINI 1894

V. LANCIARINI, *Atti della R. Accademia Romana di Belle Arti denominata di San Luca*, Roma 1894.

LAPUERTA MONTOYA 1998

M. DE LAPUERTA MONTOYA, *Nuevos datos sobre la venida de Federico Zuccaro a España*, «Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia», I, 1998, pp. 273-304.

LAS RELIQUIAS DEL REAL MONASTERIO DEL ESCORIAL 2005

Las reliquias del Real Monasterio del Escorial. Documentación hagiográfica, trascrizione, introduzione, note e indici di B. Mediavilla Martín, J. Rodríguez Díez, I-II, San Lorenzo de El Escorial 2005.

LHERMITE/SÁENZ DE MIERA 2005

J. LHERMITE, *El pasatiempos* [...] *Memorias de un Gentilhombre Flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*, a cura di J. SAÉNZ DE MIERA, traduzione di J.L. Checa Cremades, Aranjuez 2005.

LORENZONI 2015(2016)

M. LORENZONI, "...e procurò alcuna memoria delle sue mani". *Federico Zuccari e le copie da Paolo Veronese nei taccuini di viaggio*, «Arte Veneta», LXXII, 2015(2016), pp. 107-117.

LORENZONI 2015(2017)

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

LORENZONI 2016

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

MAJSKAJA 1980

M.I. MAJSKAJA, *Drawings by the Old Masters in the Collection of the Pushkin Museum of Fine Arts (Taddeo and Federico Zuccari, Pietro da Cortona and Nicolas Poussin)*, «Muzej», I, 1980, pp. 54-77.

MARCHESIN 2017

A. MARCHESIN, *Un'attività peculiare della famiglia Botto: le casse d'organo*, in *Non solo Botto. Intertestualità artistica nell'area sabauda tra Cinque e Seicento: nuove ricerche e acquisizioni per la storia della scultura, dell'ebanisteria, dell'organaria e della produzione musicale*, a cura di P. Cavallo, Pinerolo 2017, pp. 153-175.

MARINI 2014

P. MARINI, *Un «molto grande teatro»: Veronese e l'architettura*, in *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, catalogo della mostra, a cura di P. Marini, B. Aikema, Milano 2014, pp. 105-118.

MORALEJO ORTEGA 2008-2009

M. MORALEJO ORTEGA, *La teoría artística de Federico Zuccari. Antecedentes y repercusiones en la tratadística moderna*, tesi di Dottorato in Storia dell'Arte, Università di Valladolid-Pontificia Università Gregoriana di Roma, A.A. 2008-2009.

MORALEJO 2011

M. MORALEJO, *Nuevos datos acerca de los viajes de Federico Zuccari (1539?-1609) por las cortes europeas: las aportaciones inéditas de Ottaviano Zuccari, primogénito del artista*, in *El arte y el viaje*, atti del convegno (Madrid 2010), a cura di M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto Elizalde, W. Rincón García, Madrid 2011, pp. 17-32.

MORALEJO ORTEGA 2015a

M. MORALEJO ORTEGA, *Las «cartas abiertas» de Federico Zuccari y sus contemporáneos: Annibale Caro, Bartolomeo Zucchi, Giovanni Mario Verdizotti, Flaminio Vacca y Giovanni Battista Paggi*, in *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, atti del congresso internazionale (Malaga 10-12 aprile 2013), a cura di N. Rodríguez Ortega, M. Taín Guzmán, Madrid 2015, pp. 659-678.

MORALEJO ORTEGA 2015b

M. MORALEJO ORTEGA, *La nozione di idea nei testi a stampa dalla seconda metà del Cinquecento a metà Seicento: gli autori, i temi e il loro rapporto con L'Idée della Architettura Universale di Vincenzo Scamozzi*, «Annali di architettura», XXVII, 2015, pp. 121-126.

MORALEJO ORTEGA 2018

M. MORALEJO ORTEGA, *La Anunciación con santos y profetas de Taddeo y Federico Zuccari (Roma, 1566). Fuentes, dibujos, grabados y copias. La representación del empíreo*, in *El cielo. Historia y espiritualidad*, a cura di M.M. Graña Cid, Madrid 2018, pp. 361-380.

MORALEJO ORTEGA 2019

M. MORALEJO ORTEGA, *Federico Zuccaro as Letter Writer (1539-1609): Private Correspondence 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.

MORALEJO ORTEGA 2021

M. MORALEJO ORTEGA, *Copies Emulating Federico Zuccari's Model for the Annunziata Church in Rome (1570-1600)*, in *Copies of Flemish Masters in the Hispanic World (1500-1700). Flandes by Substitution*, a cura di E. Lamas, D. García Cueto, Turnhout 2021, pp. 149-160.

MORÁN TURINA 2001

M. MORÁN TURINA, *Los pintores italianos del Escorial*, in *EL MONASTERIO DEL ESCORIAL 2001*, pp. 99-117.

MORETTI 2021

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

MULCAHY 1987a

R. MULCAHY, *Federico Zuccari and Philip II: The Reliquary Altars for the Basilica of San Lorenzo de el Escorial*, «The Burlington Magazine», 1013, 1987, pp. 502-509.

MULCAHY 1987b

R. MULCAHY, *Federico Zúccaro y Felipe II: los altares de las reliquias para la Basílica de San Lorenzo de El Escorial*, «Reales Sitios», 94, 1987, pp. 21-32.

MULCAHY 1992

R. MULCAHY, *«A la mayor gloria de Dios y el Rey»: La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid 1992.

MULCAHY 1994

R. MULCAHY, *The Decoration of the Royal Basilica of El Escorial*, Cambridge 1994.

MULCAHY 1995

R. MULCAHY, *Federico Zuccaro - Federico Zuccari*, in *Dibujos italianos para El Escorial*, a cura di M. Di Giampaolo, Madrid 1995, pp. 101-119.

MULCAHY 2004

R. MULCAHY, *Philip II of Spain, Patron of the Arts*, Dublino 2004.

MULLER 1977

P.E. MULLER, *Philip II, Federico Zuccaro, Pellegrino Tibaldi, Bartolomé Carducho and The Adoration of the Magi in the Escorial Retablo Mayor*, in *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterraneo y el Atlantico* (Granada 3-8 settembre 1973), I-III, Madrid 1976-1978, II, 1977, pp. 367-376.

PACHECO/FAJARDO 1649

F. PACHECO, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza [...]*, impresso da S. FAJARDO, Siviglia 1649.

PALEOTTI 1582

G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane diviso in cinque libri [...]*, Bologna 1582.

PANOFSKY 1952

E. PANOFSKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, nuova prefazione dell'autore alla edizione italiana, presentazione e traduzione di E. Cione, Firenze 1952 (edizione originale «Idea». *Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Lipsia-Berlino 1924).

PASCUAL CHENEL 2018

Á. PASCUAL CHENEL, *I Carducho e i Cajés*, in *SPAGNA E ITALIA IN DIALOGO* 2018, pp. 224-231.

PÉREZ DE TUDELA 1996

A. PÉREZ DE TUDELA, *La imagen del Monasterio del Escorial en las medallas de la segunda mitad del siglo XVI*, in *Literatura e imagen en El Escorial*, atti del convegno (1°-4 settembre 1996), a cura di F.J. Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo de El Escorial 1996, pp. 771-789.

PÉREZ DE TUDELA 2001a

A. PÉREZ DE TUDELA, *Sobre pintura y pintores en El Escorial en el siglo XVI*, in *EL MONASTERIO DEL ESCORIAL* 2001, pp. 467-489.

PÉREZ DE TUDELA 2001b

A. PÉREZ DE TUDELA, *Algo más sobre la venida a España de Federico Zuccaro*, «Reales Sitios», 147, 2001, pp. 13-25.

PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN 2023

A. PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, *Ceremonial, usos y exposición de las reliquias del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial en tiempos de Felipe II*, in *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*, a cura di L.E. Alcalá, J.L. González García, Tres Cantos 2023, pp. 191-208.

PÉREZ PRIEGO 1981

M.A. PÉREZ PRIEGO, *La obra del bachiller Juan de Molina, una práctica del traducir en el Renacimiento español*, «1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada», IV, 1981, pp. 35-43.

PERRY 1981

M. PERRY, *A Renaissance Showplace of Art. The Palazzo Grimani at Santa Maria Formosa, Venice*, «Apollo», 230, 1981, pp. 215-221.

PETRUS DE ALVERNIA 1497

PETRUS DE ALVERNIA, *Expositio super libros Meteororum Aristotelis*, Salamanca 1497.

PFISTERER 1993

U. PFISTERER, *Die Entstehung des Kunstwerks. Federico Zuccaris 'L'Idea de' Pittori, Scultori, et Architetti'*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», n.s., 2, 1993, pp. 237-268.

REARICK 1958-1959

W.R. REARICK, *Battista Franco and the Grimani Chapel*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», II, 1958-1959, pp. 105-139.

RENOUX-CARON 2020

P. RENOUX-CARON, *San Jerónimo en España en el siglo XVI*, in *Color from Antiquity to Baroque. Materiality and Ideality of Colors and Saint Jerome: Life, Work and Reception*, a cura di Á. Pazos López,

J.M. Salvador González *et alii*, numero monografico di «Mirabilia», 31, 2020, pp. 337-375 (disponibile on-line <https://raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/377847/471202>).

RIDOLFI/HADELN 1914-1924

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

ROKISKI LÁZARO 1991

M.L. ROKISKI LÁZARO, *Juan Gómez, pintor al servicio de Felipe II*, in Departamento de Historia del Arte Diego Velazquez - Centro de Estudios Historicos C.S.I.C., *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*, atti del convegno (Madrid 10-12 dicembre 1986), Madrid 1991, pp. 333-342.

RONCHINI 1870

A. RONCHINI, *Federico Zuccaro*, «Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi», V, 1870, pp. 1-14.

ROSSI 1974

S. ROSSI, *Idea e accademia. Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccaro. I. Disegno interno e disegno esterno*, «Storia dell'arte», 20, 1974, pp. 37-56.

ROTONDO 1861

A. ROTONDO, *Descripción de la gran Basílica del Escorial*, Madrid 1861.

SALOMON 2017

X.F. SALOMON, «*A Ruby among Many Pearls*»: *The Lost Church of San Geminiano in Venice and Its Sixteenth-Century Decoration*, in *David Bowie's Tintoretto. Angel Foretelling the Martyrdom of Saint Catherine of Alexandria*, a cura di B. van Beneden, N. Jennings, Londra 2017, pp. 54-69.

SANSOVINO 1581

F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri*, Venezia 1581.

SANT HIERONIMUS/MOLINA 1526

SANT HIERONIMUS, *Epistolas* [...], [traduzione di] J. DE MOLINA, Valencia 1526.

SERLIO 1540

S. SERLIO, *I sette libri dell'architettura*, III. *Nel qual si figurano, e descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Venezia 1540.

SIGÜENZA/FERNÁNDEZ ALBA 1988

J. DE SIGÜENZA, *La fundación del Monasterio de El Escorial* (1605 ca), introduzione di A. FERNÁNDEZ ALBA, Madrid 1988.

SIRÉN 1917

O. SIRÉN, *Italienska handteckningar från 1400- och 1500-talen i Nationalmuseum. Catalogue raisonné. Med 56 planscher i ljustryck*, Stoccolma 1917.

SORTE 1594

C. SORTE, *Osservationi nella pittura* [...] con l'aggiunta d'una cronichetta dell'origine della magnifica città di Verona [...], Venezia 1594 (prima edizione 1580).

SPAGNA E ITALIA IN DIALOGO 2018

Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento, catalogo della mostra, a cura di M. Faietti, C.T. Gallori, T. Mozzati, Firenze-Milano 2018.

TARSIA 1576

G.M. TARSIA, *Trattato della natura de gl'angeli* [...], Firenze 1576.

THE NEW HOLLSTEIN 2019a

The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. The De Jode Dynasty, V. Pieter de Jode, compilato da M. Leesberg, a cura di P. van der Coelen, S. Turner, Ouderkerk aan den IJssel 2019.

THE NEW HOLLSTEIN 2019b

The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. The De Jode Dynasty, VI. Pieter de Jode, compilato da M. Leesberg, a cura di P. van der Coelen, S. Turner, Ouderkerk aan den IJssel 2019.

THORNDIKE 1927

L. THORNDIKE, *Some Unpublished Renaissance Moralists and Philosophers of the Second Half of the Fifteenth Century*, «The Romanic Review», 2, 1927, pp. 114-133.

UNA DINASTIA DI ARTISTI VADESI 2010

Una dinastia di artisti vadesi. Sacro e profano alla maniera degli Zuccari. Taddeo, Federico e Giovampietro Zuccari, catalogo della mostra, a cura di D. Tonti, S. Bartolucci, Sant'Angelo in Vado 2010.

UOMINI SANTI E DRAGHI 1992

Uomini santi e draghi / Hommes saints et dragons / Men Saints and Dragons. Capolavori del Museo Puškin di Mosca. Disegni italiani dal XV al XVIII secolo, catalogo della mostra, a cura di M. Maiskaya, Milano 1992.

VALENCIA 2019

M.D. VALENCIA, *Imitación y género epistolar: L'idea del segretario de Bartolomeo Zucchi (1600)*, in *Un recorrido por las letras italianas en busca del Humanismo*, a cura di V. González Martín, M. Gil Rovira et alii, Salamanca 2019, pp. 575-589.

VÁZQUEZ MARTÍNEZ 1946

A. VÁZQUEZ MARTÍNEZ, *La venida de Federico Zúccaro a San Lorenzo del Escorial (Aportaciones para su biografía)*, «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1-2, 1946, pp. 117-133.

VÁZQUEZ MARTÍNEZ 1951

A. VÁZQUEZ MARTÍNEZ, *Nuevos datos sobre Federico Zuccaro*, «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1, 1951, pp. 41-56.

VEGA LOECHES 2014-2015

J.L. VEGA LOECHES, *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII: Francisco de los Santos*, tesi di Dottorato in Storia dell'Arte Moderna, Università Complutense di Madrid, A.A. 2014-2015 (disponibile on-line <https://docta.ucm.es/entities/publication/a6c298a1-bb4f-4b0e-9fa2-7fbff9c635fc>).

VITTORELLI 1605

A. VITTORELLI, *De angelorum custodia lib. II* [...], Padova 1605.

WITCOMBE 2008

C.L.C.E. WITCOMBE, *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome. Growth and Expansion, Rivalry and Murder*, Londra-Turnhout 2008.

ZARCO CUEVAS 1931

J. ZARCO CUEVAS, *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial (1566-1613)*, Madrid 1931.

ZARCO CUEVAS 1932

J. ZARCO CUEVAS, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial (1575-1613)*, Madrid 1932.

ZUCCARI 1997

A. ZUCCARI, *Federico Zuccari e l'Escorial*, in *FEDERICO ZUCCARI 1997*, pp. 21-44.

ZUCCARI 1607

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

ZUCCHI 1600-1606

B. ZUCCHI, *L'idea del segretario* [...] *Rappresentata et in un Trattato de l'imitatione, e ne le lettere di principi, e d'altri signori*, I-IV, Venezia 1600.

ABSTRACT

Il contributo riflette sul famoso soggiorno di Federico Zuccari presso la corte di Filippo II (1585-1589) e sulla commissione di due armadi per custodire delle reliquie acquistate dal re. A questo proposito vengono analizzati i disegni, le incisioni e il programma decorativo avviato dal pittore per l'armadio dedicato a San Girolamo, insieme a una lettera aperta, scritta dall'Escorial, indirizzata a un gruppo di amici veneziani, tra cui Alessandro Vittoria e Paolo Veronese. Inoltre, si propone una riflessione sul concetto di *idea* e sulle fonti teologiche e artistiche italo-spagnole utilizzate dall'artista sia per l'ideazione che per la realizzazione di una struttura totalmente nuova nella sua ampia carriera. Il testo si chiude con una descrizione della fama raggiunta da Federico Zuccari, citando alcuni dei pagamenti e degli onori che ricevette in Spagna, presenti in diverse fonti manoscritte.

The essay describes the famous stay of Federico Zuccari at the court of Philip II (1585-1589) and the commission of two relics cabinets purchased by the king. In this regard, the article analyses the drawings, the engravings and the decorative program started by the painter together with an open letter, written from the Escorial, addressed to a group of Venetian friends, among which Alessandro Vittoria and Paolo Veronese. In addition, a reflection is proposed about the notion of *idea* and the Italian-Spanish theological and artistic sources used by the artist both for the conception and for the creation of a totally new structure in his prolific career. The article ends with a description of the fame achieved by Federico Zuccari, citing some of the payments and honors he received in Spain and which can be found in various handwritten sources.

**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' Prencipi 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 steterè. 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 Gessi 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 ebre, 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 Boromeo», 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 preziosa di maniera ch'avanza ogni credenza et che nelle mani di Sua Alteza valerebbe ogni thesoro», 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. 295.a.

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 maraviglioso 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 COTTAFARI 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 giudizio 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 dottrina 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 Vizìo*, 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 Gaurico, 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 BORROMEIO/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 Explanations 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 *RICOSTRUENDO 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 *RICOSTRUENDO 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, letterarij 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.

RICOSTRUENDO 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'Accademia 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'Accademia 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».