

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Storia dell'arte

Ciclo XXV

**Settore Concorsuale di afferenza: 10/B1**

**Settore Scientifico disciplinare: L-ART/02**

Titolo tesi:

**LA CERCHIA DI GIULIO CLOVIO: GLI INCONTRI, I  
VIAGGI, LE AMICIZIE DI UN ARTISTA EUROPEO**

**Presentata da: Dott. Stefano Onofri**

**Coordinatore Dottorato**

**Relatore**

**Prof.ssa Marinella Pigozzi**

**Prof.ssa Angela Ghirardi**

**Esame finale anno 2013**

## Indice

### LA CERCHIA DI GIULIO CLOVIO: GLI INCONTRI, I VIAGGI, LE AMICIZIE DI UN ARTISTA EUROPEO

#### Capitolo I. La giovinezza (1498-1534)

1. L'adolescenza di Giorgio Clovio in Croazia.....	4
2. Tra Roma e Venezia: Domenico e Marino Grimani.....	6
3. L'amicizia con Giulio Romano.....	14
4. Il soggiorno ungherese (1523-1526) e i protettori di Clovio.....	16
5. Dopo il Sacco di Roma: Mantova, i voti, la rinnovata amicizia con Giulio Romano..	20
6. Gli anni di Candiana e Girolamo dai Libri.....	28
7. Tra Venezia, Treviso e Ravenna, nei monasteri dei Canonici Regolari di San Salvatore (1531-1534).....	33

#### Capitolo II. La maturità (1534-1561)

1. Con Marino Grimani tra Perugia e Roma (1534-1539c.).....	38
2. Francisco de Hollanda e il mito di Michelangelo.....	40
3. Valerio Belli.....	49
4. Al servizio del cardinale Alessandro Farnese: i letterati.....	52
5. Le donne del "Gran Cardinale": Clovio ritrattista di corte.....	58
6. Clovio, Annibal Caro e Francesco Salviati.....	62
7. Al lavoro per i Medici durante il soggiorno fiorentino.....	63
8. Il Libro dei disegni di Giorgio Vasari e il colosso di Marco Mantova Benavides... ..	67
9. Il problema degli allievi toscani di Clovio .....	69
10. Pieter Brueghel il Vecchio .....	71
11. Clovio nel Ducato di Parma e la committenza di Margherita d'Austria .....	74

12. Sofonisba Anguissola (1556 c.) .....	76
13. Gli ultimi anni emiliani e il soggiorno a Correggio .....	79

### **Capitolo III. La vecchiaia (1561-1578)**

1. Nella cerchia di intellettuali del cardinale Alessandro Farnese, con Fulvio Orsini e Onofrio Panvinio .....	81
2. Bartholomeus Sprangher .....	85
3. El Greco .....	89
4. Domenico Lampsonio e Cornelis Cort .....	92
5. Jan Soens e altri artisti fiamminghi nell'inventario di Giulio Clovio .....	97
6. Claudio Massarelli da Caravaggio, l'ultimo allievo, e gli epigoni .....	99

<b>Elenco delle immagini</b> .....	102
------------------------------------	-----

<b>Immagini</b> .....	106
-----------------------	-----

<b>Bibliografia</b> .....	176
---------------------------	-----

## Capitolo I

### La giovinezza (1498-1534)

#### 1. L'adolescenza di Giorgio Clovio in Croazia

Nacque costui nella provincia di Schiavonia, o vero Crovazia, in una villa detta Grisone, nella diocesi di Madrucci, ancor che i suoi maggiori, della famiglia de' Clovi, fussero venuti di Macedonia, et il nome suo al battesimo fu di Giorgio Iulio. Attese da fanciullo alle lettere, e poi per istinto naturale, al disegno. E pervenuto all'età di diciotto anni, disideroso d'acquistare, se venne in Italia e si mise a' servigii di Marino cardinal Grimani<sup>1</sup>.

Così Vasari, principale fonte per la vita di Giulio Clovio, avviava la biografia del miniatore croato: Clovio nacque a Grižane, un piccolo villaggio situato tra le colline nel litorale a sud-est di Fiume, che allora faceva parte della diocesi di Modruš<sup>2</sup>, nel 1498<sup>3</sup>, da una famiglia forse non croata ma di origine macedone, almeno per parte di padre; nell'inventario dei beni stilato alla sua morte nel 1578, pubblicato dal Bertolotti nel 1882<sup>4</sup>, Clovio è infatti dichiarato nato da padre macedone e madre illirica<sup>5</sup>. Poteva trattarsi di una famiglia sfuggita all'invasione turca in Macedonia, oppure di

---

<sup>1</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. VII, p. 438. La biografia di Giulio Clovio si trova soltanto nella seconda edizione delle *Vite*. In quella del 1550 è presente soltanto un accenno al miniatore croato, citato tra gli amici di Sebastiano del Piombo (Vasari 1550, ed. 1991, vol. II, p. 847). Per quanto riguarda gli studi che tracciano un profilo biografico di Clovio, quattro le monografie: le prime due sono prodotti della storiografia ottocentesca, Sackinski 1852 e Bradley 1891; in seguito, Bonnard 1929. L'ultima monografia, quella di Maria Cionini Visani, fu preceduta da un articolo su "Arte Veneta" nel 1971 e fu pubblicata in inglese nel 1980: a causa della morte dell'autrice, avvenuta nel 1977, è stata pubblicata senza un completo controllo editoriale (Alexander 2008, p. 12). Utili a fornire dati sulla vita di Clovio sono, comunque, l'introduzione al commento del *Townley Lectionary*, Alexander 2008, e le voci di dizionari ed enciclopedie: Prijatelj 1982, Tumidei 1988, Hawkins Collinge 1996, Krieger 1998, Gasparotto 2004.

<sup>2</sup> Bradley 1891, p. 17.

<sup>3</sup> La data di nascita di Clovio, riportata da tutti gli studi, si ricava dal *Riposo* di Raffaello Borghini, che al termine della biografia del miniatore scrive: "Morì ultimamente in Roma d'età d'anni 80 l'anno della Cristiana Salute 1578" (Borghini 1584, ed. 1967, p. 533), cfr. Alexander 2008, p. 14. Per la data di morte di Clovio si veda Golub 1980, pp. 124-125.

<sup>4</sup> Il testamento di Clovio è stato poi pubblicato anche da Pelc 1998a, pp. 213-234; cfr. anche lo studio sul testamento di Clovio di Hegener 2012.

<sup>5</sup> Bertolotti 1882, p. 265.

militari che prestavano servizio a qualche feudatario o alla Repubblica di Venezia, dove poi Clovio si recherà al seguito della famiglia Grimani<sup>6</sup>. Questa seconda ipotesi è rafforzata dal fatto che l'unico parente a cui Clovio, nel testamento, lascerà i suoi beni in Dalmazia, è il nipote Guido Clovio, un capitano d'armi a servizio della Serenissima<sup>7</sup>.

Secondo quanto riferisce Vasari, Giulio era il secondo nome, mentre gli studiosi ottocenteschi e quelli moderni ritengono che questo fu il nome che il miniatore croato assunse, in onore dell'amico Giulio Romano, quando si fece monaco a Mantova nel 1527.

Grižane era stata parte dei territori di una branca della famiglia Frangipani (Frakopan in croato), finché, secondo quanto riportava Sakcinski nel 1852, nel 1474 nel suo testamento il conte Martin donò questi suoi possedimenti ai Francescani di Tersat, una città a nord di Grižane<sup>8</sup>. Le comunità francescane erano allora molto influenti in Croazia ed è possibile che lo stesso Clovio avesse ricevuto una prima educazione nei monasteri della zona, forse in una città più grande come Fiume o Novi<sup>9</sup>. Per Sakcinski, fu lì che ricevette la prima istruzione nelle lettere e nel disegno, per il quale secondo Vasari tanto era predisposto, e forse anche nella stessa miniatura<sup>10</sup>. Bisogna rilevare che, sugli inizi della vita di Clovio, gli studi moderni insistono poco, e un ruolo della sua prima formazione in Croazia fu dalla storiografia ottocentesca probabilmente enfatizzato, poiché l'opera di Sakcinski aveva evidenti risvolti patriottici<sup>11</sup>; ma non è da escludere che un legame con i Francescani potesse portare al suo primo committente, il cardinale Domenico Grimani, che aveva grande cura delle comunità monastiche francescane e fu designato nel 1504 protettore di esse da Giulio

---

<sup>6</sup> Bacotich 1936, p. 430.

<sup>7</sup> Bertolotti 1882, p. 266: "In ominibus autem aliis suis bonis mobilibus et immobilibus praesentibus et futuris in partibus Dalmatiae siue Schiavoniae existentibus et consistentibus nec non in anulis aureis et omnibus lapidibus pretiosi quos hic in urbe habet suum heredum instituit fecit ac ore proprio nominavit D. Guidum Clouium ex q. fratre suo nepotem itaque nil aliud ex bonis ipsius testatoris petere possit".

<sup>8</sup> Sakcinski 1852, p. 2; Calvillo 2003, pp. 26-27.

<sup>9</sup> Sakcinski 1852, p.5; Calvillo 2003, pp. 26-27.

<sup>10</sup> Sakcinski 1852, p. 5; Bradley 1891, p. 20.

<sup>11</sup> Alexander 2008, p. 12. La biografia di Clovio di Sakcinski doveva far parte di un lessico degli artisti jugoslavi, che uscì incompleto nel 1858, sia in croato che in traduzione tedesca (Bacotich 1936, p. 426).

II, che da cardinale aveva avuto lo stesso incarico<sup>12</sup>. Riguardo al passo vasariano citato, è da notare che il biografo aretino commette un errore indicando soltanto in Marino Grimani il primo committente di Clovio: Marino era allora molto giovane, nato verso il 1488, e divenne cardinale soltanto nel 1527<sup>13</sup>.

In Italia, a servizio del cardinale Domenico Grimani, Clovio arrivò a diciotto anni, nel 1516.

## *2. Tra Roma e Venezia: Domenico e Marino Grimani*

Assunto a servizio dal cardinale Domenico, Giulio Clovio non restò soltanto a Venezia, città della famiglia Grimani, ma fu anche a Roma, dove il cardinale prevalentemente risiedeva: tra una città e l'altra, Clovio alternò soggiorni tra il 1516 e il 1523, anno della morte del cardinale<sup>14</sup>. Domenico, al quale il titolo cardinalizio era stato comprato quando solo aveva trentadue anni, per 30000 ducati nel 1493 dal padre Antonio, che si era arricchito grazie al commercio del pepe<sup>15</sup>, era un uomo influente ma anche colto collezionista e protettore di artisti e letterati.

Formatosi presso l'Università di Padova, dove conseguì la laurea in diritto canonico che poi lo avviò alla carriera ecclesiastica, e poté iniziare a dedicarsi agli studi filosofici<sup>16</sup>, la sua passione per gli studi non fu mai intaccata dagli avvenimenti della sua vita o dai molti incarichi della Curia<sup>17</sup>. Un punto importante della ricchezza culturale del cardinal Grimani era la sua biblioteca. Poco dopo la nomina a cardinale, Domenico la mise insieme acquistando i volumi che Pico della Mirandola aveva lasciato al nipote Anton Maria nel 1494, al momento della discesa di Carlo VIII in Italia e della cacciata dei medici da Firenze, e poco prima della sua morte, con la

---

<sup>12</sup> Paschini 1943, p. 86; Calvillo 2003, p. 27.

<sup>13</sup> Si veda, ad esempio, Paschini 1958, p. 81; Alexander 2008, p. 14.

<sup>14</sup> Per le date di Domenico a Roma e Venezia, cfr. Paschini 1958, p. 81; e soprattutto la monografia su Domenico Grimani: Paschini 1943. Sul fatto che Domenico viveva a Roma in quel periodo, cfr. anche, ad esempio, Cionini Visani 1980, p. 27.

<sup>15</sup> Paschini 1943, p. 16; Zago 2002, p. 596; Hochmann 2008, p. 207.

<sup>16</sup> Benzoni – Bortolotti 2002, p. 599.

<sup>17</sup> Paschini 1943, p. 123.

condizione che, se qualche religioso si fosse presentato a comprarla entro due anni, avrebbe dovuto lasciargliela: il cardinal Grimani riuscì ad acquistarla mandando a Firenze l'amico Antonio Pizzamano, appassionato filosofo e futuro vescovo di Feltre<sup>18</sup>. La biblioteca conteneva manoscritti e volumi a stampa di diversi argomenti: codici italiani, latini, greci, ebraici ed anche arabi di carattere letterario e giuridico, opere ascetiche e teologiche, bibbie e commenti biblici, padri della Chiesa, e una particolare attenzione era ovviamente riservata agli studi filosofici<sup>19</sup>.

Domenico Grimani intrattenne rapporti con letterati, filosofi e teologi, tra cui spicca l'incontro con Erasmo da Rotterdam, avvenuto a Roma nel 1509, e ricordato dall'umanista olandese in una lettera del 1531 da Friburgo ad Agostino Steuco, canonico regolare di San Salvatore<sup>20</sup> che probabilmente sarà tra le conoscenze dello stesso Giulio Clovio, in cui lodava il cardinale proprio per la sua biblioteca "poliglottaten"<sup>21</sup>.

Non si ha notizia di palazzi fatti costruire da Domenico Grimani a Venezia, mentre il Palazzo in Santa Maria Formosa era stato ereditato dal padre: nel 1500, questo palazzo era stato donato da Antonio Grimani ai figli, e verrà decorato soltanto nel corso del Cinquecento, quando Giovanni, nipote di Domenico, ne resterà l'unico proprietario<sup>22</sup>. Si sa però che, verso il 1505, Domenico Grimani si fece costruire una villa sul Quirinale, quasi terminata nel 1520, in un sito che ospitava delle terme nelle quali furono trovate numerose statue antiche, che nello stesso 1505 furono orgogliosamente mostrate da Domenico Grimani agli ambasciatori veneziani<sup>23</sup>. La costruzione era circondata da una vigna e l'intero possedimento si estendeva lungo il versante settentrionale del Quirinale. Nel XVI secolo era chiamata Piazza Grimana quella che fu poi chiamata, quando i Barberini nel XVII secolo comprarono terreni in quel luogo e vi fecero costruire il loro

---

<sup>18</sup> Paschini 1943, p. 125; Benzoni – Bortolotti 2002, p. 599.

<sup>19</sup> Paschini 1943, p. 126.

<sup>20</sup> Moroni 1841, p. 269.

<sup>21</sup> Si veda Paschini 1943, p. 135. Il Grimani tentò di persuadere Erasmo a stabilirsi a Roma a casa sua, ma questo decise di ripartire, poiché era già impegnato con il nuovo re Enrico VIII a tornare in Inghilterra.

<sup>22</sup> Cfr. Piana 2008, pp. 31-36; Torresan 2008, p. 213.

<sup>23</sup> Cfr. ad esempio Hochmann 2008, p. 208.

palazzo, Piazza Barberini<sup>24</sup>. Questa villa costituì l'avvio della sua attività di collezionista dell'antico.

La passione del cardinale per le antichità era dimostrata, in quegli anni, anche dall'interesse per il gruppo del Laocoonte, tanto che, secondo la testimonianza di Vasari<sup>25</sup>, fu proprio Domenico Grimani a consigliare a Bramante di fondere in bronzo una riproduzione di Jacopo Sansovino del gruppo scultoreo<sup>26</sup>.

E inoltre, nel suo elogio funebre di lui era scritto: "Ingenti cogendarum statuarum et quorumcumque veterum monumentorum studio flagrabat"<sup>27</sup>.

Le statue della collezione Grimani furono, dopo il 1505, portate nel giardino di Palazzo San Marco, e nel 1523, alla sua morte, ne destinò una parte alla Repubblica di Venezia, a conferma della dimensione pubblica e didattica che il cardinale avrebbe voluto dare alle sue raccolte<sup>28</sup>.

Delle collezioni di antichità del cardinal Grimani, Giulio Clovio doveva fruire però soprattutto delle medaglie, se è vero ciò che racconta il Vasari:

... Appresso al quale [Marino Grimani, anche se, come si è detto, il principale protettore di Clovio in questo periodo è da identificare con il cardinale Domenico Grimani] attese lo spazio di tre anni a disegnare di maniera, che fece molto migliore riuscita che per avventura non era insino a quel tempo stata aspettata di lui, come si vide in alcuni disegni di medaglie e rovesci, che fece per quel signore, disegnati di penna minutissimamente e con estrema e quasi incredibile diligenza<sup>29</sup>.

A far migliorare il giovane croato nel disegno, attività che forse già aveva iniziato in patria era, con tutta probabilità, quella collezione di piccoli

---

<sup>24</sup> Per la villa, la vigna e le terme si veda Lanciani 1896, pp. 233-238, che riporta anche una pianta del Bufalini delle terme, del 1553; Paschini 1943, p. 147; De Angelis D'Ossat 2011, pp. 58-59.

<sup>25</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. VII, p. 360: "...Onde poi per consiglio di Domenico cardinal Grimani fu a Bramante ordinato che si dovesse fare gittare di bronzo quel di Iacopo, e così fatta la forma e gettatolo di metallo, venne benissimo". Per il passo vasariano, cfr. anche Maffei 1999, p. 230.

<sup>26</sup> Cfr. ad esempio Paschini 1943, p. 148. Com'è noto, questo calco passò a Venezia e poi nel 1534, andando poi perduto. Sulle copie del Laocoonte in bronzo, cfr. Settis 1999, pp. 13-17. Come aspetto e dimensioni, dovrebbe avvicinarsi al perduto Laocoonte Grimani quello attribuito allo stesso Jacopo Sansovino conservato a Firenze, Museo del Bargello (cfr. Gasparotto 2013, p. 251).

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>28</sup> Cfr. Perry 1978, pp. 215-244; Zorzi 1988, p. 26;

<sup>29</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. VII, pp. 439-440.



oggetti antichi che aveva iniziato a comporre il cardinale Domenico Grimani e che poi passerà al nipote Marino. Non soltanto di medaglie, ma anche di cammei e corniole, oltre ad altri oggetti simili a medaglie, in oro, argento o altri metalli<sup>30</sup>. Questa parte delle collezioni del cardinale Domenico avrà sorte diversa da quella delle grandi statue donate alla Signoria veneziana: con il testamento del 16 agosto 1523 passarono in proprietà del nipote Marino<sup>31</sup>, che poi proseguì quella raccolta per conto suo e se la tenne “assai cara”<sup>32</sup>.

Il peso che avevano le medaglie nella collezione dei prelati Grimani si coglie in un documento di qualche anno più tardo, pubblicato nei suoi tratti essenziali dal Paschini: nel 1528 Marino, da poco nominato cardinale da Clemente VII e in procinto di recarsi a Roma, fece compilare una *Memoria generale di robbe che si lassano in Venetia in diversi luoghi et si conducano a Roma*, una sorta di “inventario riassuntivo”<sup>33</sup>. In un forziere rosso lasciato a Venezia compaiono:

Tre cassette di nogara [noce] con gli soi colti di medaglie R<sup>te</sup> in numero 300 cento per cassa.

E in una nota in margine:

Prima erano tre agionte doi<sup>34</sup>.

Sommando la capienza delle cinque cassette di noce, le tre e le due aggiunte, si ottiene un totale di 1500 pezzi<sup>35</sup>.

La collezione di antichità del cardinale Domenico Grimani aveva dunque carattere didattico per Clovio, con funzioni simili a quelle di un'accademia

---

<sup>30</sup> Paschini 1926-27, pp. 151-152.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 152; Paschini 1943, p. 149.

<sup>32</sup> Paschini 1943, p. 149.

<sup>33</sup> Paschini 1926-27, pp. 157-159.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 158, 178.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 158.

in cui praticare il disegno: ad esse, il miniatore si ispirava per i suoi studi<sup>36</sup>. Tuttavia, non essendo rimasto nulla dell'attività del croato in questo periodo di formazione<sup>37</sup>, non si possono scartare altre ipotesi, come quella di Michel Hochmann, che suggerisce che questi disegni da medaglie potessero essere la base della realizzazione di un testo a stampa su un tema di numismatica<sup>38</sup>, forse sul genere di quello pubblicato in seguito, nel 1548, da Enea Vico con la collaborazione di Antonio Zantani, con le immagini degli imperatori tratte da medaglie<sup>39</sup>.

All'insegna di questa formazione condotta sulle medaglie, nonostante il principale ruolo di protettore svolto dal cardinale Domenico, Clovio dovette avere occasione di conoscere anche lo stesso Marino Grimani, che diventerà suo importante committente dopo la nomina a cardinale. Marino era stato educato a Roma dal 1504 presso lo zio Domenico, che lo fece istruire da Scipione Forteguerra, amico di Aldo Manuzio, e avrebbe voluto, ma senza successo, che si occupasse dell'istruzione del nipote anche Erasmo da Rotterdam<sup>40</sup>. Tra il 1513 e il 1517, Marino, che aveva avviato la carriera ecclesiastica da pochi anni come vescovo di Ceneda (attuale Vittorio Veneto) e abate commendatario di S. Pietro in Colle, in provincia di Treviso, si muoveva tra Venezia e Roma, occupandosi della gestione dei benefici ecclesiastici della famiglia, soprattutto quelli in mano dello zio Domenico<sup>41</sup>. Dal 1519 andò crescendo il suo ruolo nell'ambiente ecclesiastico romano<sup>42</sup> e, come si deduce dalla passione per le medaglie di cui si è detto, il giovane Marino ereditò dallo zio la passione per l'arte, ma non quell'interesse per gli attenti studi filosofici e teologici che caratterizzava il cardinale Domenico Grimani<sup>43</sup>.

---

<sup>36</sup> Hochmann 2008, p. 215.

<sup>37</sup> A testimoniare l'attività di Clovio in questo periodo resta, appunto, soltanto il passo vasariano citato.

<sup>38</sup> Hochmann 2008, p. 215.

<sup>39</sup> Per quest'opera, cfr. Bodon 1997, pp. 97-105.

<sup>40</sup> Brunelli 2002, p. 640. Cfr. anche Paschini 1958, p. 79.

<sup>41</sup> Brunelli 2002, p. 641. Particolare importanza ebbe il possesso del patriarcato di Aquileia, sede del cardinale Domenico, ottenuto nel 1517.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 641.

<sup>43</sup> Paschini 1958, p. 79.

Il cardinale Domenico aveva anche una raccolta di pitture, in cui prevalevano gli artisti nordici: Marcantonio Michiel, nella descrizione della collezione Grimani a Venezia del 1521, segnalava dipinti, ad esempio di Memling, Bosch, Alberto d'Olanda e Patinir<sup>44</sup>. Gioiello dell'arte fiamminga in queste collezioni era il celebre *Breviario Grimani* (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana), acquistato dal cardinale Domenico per 500 ducati tramite Antonio Siciliano, ciambellano del Duca di Milano Massimiliano Sforza, come riferiva Marcantonio Michiel nella già citata descrizione di opere in casa Grimani del 1521<sup>45</sup>; non si sanno tuttavia il tempo e il luogo della vendita<sup>46</sup>. Fu miniato all'inizio del '500 da artisti di scuola di Gand e Bruges<sup>47</sup>. Anche il *Breviario Grimani*, con il testamento del 1523, andò in eredità a Marino Grimani, con la condizione però di non alienarlo e che, alla sua morte, fosse lasciato in eredità alla Repubblica di Venezia<sup>48</sup>.

Passione per l'antico e per la pittura fiamminga si conciliano, nel *Breviario Grimani*, nel gusto per la descrizione del dettaglio, che per gli intenditori poteva richiamare l'esempio dell'*ekphrasis* antica<sup>49</sup>. Un gusto per il dettaglio che forse poteva essere alla base dell'interesse per la miniatura del giovane Clovio.

Probabilmente, nella collezione del Grimani trovavano spazio anche stampe nordiche; Vasari riferisce:

... E le prime cose che il Clovio colorisse, fu una Nostra Donna, la quale ritrasse come ingegnoso e di bello spirito dal libro della vita di essa Vergine, la quale opera fu intagliata in istampa di legno nelle prime carte d'Alberto Duro<sup>50</sup>.

---

<sup>44</sup> Michiel 1521, ed. 1896, p. 56. Sull'argomento si vedano Paschini 1943, pp. 151-152; Hochmann 2008, pp.208-210; Dossi 2008, p. 135. Aikema 2003, p. 39 mette in relazione questo interesse di Domenico Grimani per l'arte nordica con interessi "eterodossi" sul piano religioso, la devozione rigorosa di Adriano VI e la spiritualità evangelica. Tuttavia, la passione per l'arte fiamminga sarà condivisa da altri ecclesiastici collezionisti del Rinascimento, come il cardinale Rodolfo Pio da Carpi (Hochmann 2008, pp. 208-210).

<sup>45</sup> Michiel 1521, ed. 1896: "L'ufficio celebre, che Messer Antonio Siciliano vende al cardinal per ducati 500...". Cfr. Paschini 1943, p. 155. Hochmann 2008, p. 208.

<sup>46</sup> Paschini 1943, p. 155; Salmi 1970, p. 9.

<sup>47</sup> Cfr. ad esempio Salmi 1970, pp. 9-38; Dossi 2008, p. 135.

<sup>48</sup> Paschini 1943, p. 153.

<sup>49</sup> Hochmann 2008, p. 208.

<sup>50</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. VII, p. 440.

Il passo si riferisce al momento in cui Clovio già aveva appreso ad usare i colori dall'amico Giulio Romano, di cui si dirà dopo, ma le diciannove xilografie düreriane della *Vita della Vergine*, pubblicate nel 1511, ovvero l'*Epitome in Divaeparthenices Mariae Historiarum*, erano possedute da Domenico Grimani, probabilmente nella sua famosa biblioteca<sup>51</sup>. Anche Marcantonio Michiel segnalava opere di Dürer nella collezione del cardinale, da intendersi, secondo il Paschini, come stampe<sup>52</sup>.

Un interesse di Clovio per Dürer era segnalato ancora nel 1590, dal Lomazzo, nell'*Idea del tempio della pittura*; parlando dell'eccellenza del pittore tedesco nel comporre, così affermava:

Per il che è riputato da gli intendenti non aver avuto, nel comporre, over istoriare, superiore alcuno né pari; sì come il mirabile Don Giulio Clovio accennava<sup>53</sup>.

Il miniatore croato, dunque, si rendeva conto della forza e dell'importanza di Dürer, e comunque per lui era un sicuro punto di partenza per la sua formazione.

L'arte romana contemporanea era meno presente nelle collezioni del cardinal Grimani, ma l'unica opera citata dal Michiel nella descrizione del 1521 era notevole: il cartone, ora perduto, della *Conversione di San Paolo* di Raffaello, per la serie degli con gli *Atti degli Apostoli* della Sistina<sup>54</sup>. Questo cartone arrivò dunque assai presto da Bruxelles, ma non si sa come Domenico Grimani avesse potuto procurarselo: secondo Shearman, si potrebbe ipotizzare che il cartone fosse stato acquistato in anticipo dal cardinale prima che esso lasciasse Roma, oppure che gli fosse stato offerto<sup>55</sup>. E probabilmente, il cardinale Grimani conosceva personalmente lo stesso Raffaello<sup>56</sup>.

---

<sup>51</sup> Cionini Visani 1971, p. 120; Cionini Visani 1980, p. 27.

<sup>52</sup> Paschini 1943, p. 153.

<sup>53</sup> Lomazzo 1590, ed. 1973, p. 331. In nota viene detto che la fonte di questa affermazione non è nota, ma la stima di Clovio per l'artista di Norimberga emerge già dal passo vasariano citato prima.

<sup>54</sup> Paschini 1943, p. 150; Hochmann 2008, p. 211.

<sup>55</sup> Shearman 1972, p. 137.

<sup>56</sup> Paschini 1943, p. 150.

Di certo, il cartone con la *Conversione di San Paolo* avrà grande risonanza non soltanto per le future opere di Clovio, come si dirà in seguito a cominciare dal *Commentario alle epistole di San Paolo* miniato per Marino Grimani negli anni '30<sup>57</sup> (Londra, John Soane Museum), ma avrà anche importanza per le relazioni artistiche tra Roma e Venezia, diventando modello per gli artisti della città lagunare<sup>58</sup>.

Michelangelo sarà tra gli interessi di Clovio, secondo la biografia vasariana, soltanto qualche anno più tardi<sup>59</sup>. Tuttavia, si sa che il cardinale Grimani stava cercando di ottenere un suo quadretto: in una lettera datata Roma, 23 giugno 1523, Bartolomeo Angiolini scrive all'amico Michelangelo:

Trovandomi pochi giorni fa col cardinale [Domenico] Grimano, venimmo a ragionamento di voi: dove mi pregò che vi scrivessi e vi pregassi che fussi contento farli quel quadretto per uno studiolo, come di già v'adimandò e dice li promettesti, e rimette in voi della materia, della fantasia, o pittura, o getto et scultura, quel ch'è più comodo a voi, quel facciate: e che del prezzo lo rimetterà in voi<sup>60</sup>.

Il Buonarroti accettò di fare il lavoro, e il Grimani lo ringraziò con una lettera datata Roma, 11 luglio 1523. Il cardinale però morì il mese dopo e non si sa che fine abbia fatto questo quadretto<sup>61</sup>. Inoltre Marino Sanudo, nei suoi *Diarii*, nel febbraio 1526 dichiara di aver visto esposti a Santa Maria Formosa, dove stava il palazzo veneziano della famiglia Grimani, “alcuni quadri fatti a Roma di man di Michiel Angelo bellissimi, pure del detto olim cardinale”<sup>62</sup>, con cui si intende che erano di Domenico. Anche queste

---

<sup>57</sup> Cfr. ad esempio Collareta 2013, p. 373. Inoltre, il cartone della *Conversione di San Paolo* potrebbe essere ricordato nell'inventario riassuntivo dei beni di Marino Grimani del 1528: “Un quadro in carta grande conversion di san Paolo” (Paschini 1926-27, p. 182 lo identifica con il cartone di Raffaello senza certezza).

<sup>58</sup> Hochmann 2004, pp. 144-145.

<sup>59</sup> Quando, di ritorno dall'Ungheria, fu a Roma al servizio del cardinale Lorenzo Campeggi (Vasari 1568, ed. 1967, p. 441).

<sup>60</sup> Paschini 1943, p. 150.

<sup>61</sup> Paschini 1943, p. 151.

<sup>62</sup> Sanudo 1523-26, ed. 1892, vol. XXXIII, p. 758. Paschini 1943, p. 151.

opere non sono state identificate, ma dimostrano l'importanza delle collezioni di Domenico Grimani sia a Roma che a Venezia<sup>63</sup>.

Furono quindi vaste e molteplici le proposte da cui Clovio poté imparare in questo suo iniziale soggiorno italiano. A cogliere in un attimo l'immagine del cardinale Grimani collezionista dell'antico e del moderno, si può citare questa frase di Coggiola del 1908:

Con questa stessa soddisfazione con cui egli considera e ammira in ogni loro particolare le opere e i frammenti superbi dell'età classica, nuovamente usciti alla luce per la sua iniziativa (...) scruta, con l'occhio afforzato dalla lente, la prodigiosa lavorazione di un cammeo o di una gemma incisa, riposa la vista nella contemplazione di un capolavoro raffaellesco per acuirlo di lì a poco sulle minutissime innumerevoli figure di una diavoleria di Girolamo Bosch<sup>64</sup>.

### *3. L'amicizia con Giulio Romano*

A Roma, certamente Clovio avrà ammirato i capolavori della “maniera moderna”, come le Stanze e le Logge di Raffaello e la volta della Sistina di Michelangelo<sup>65</sup>, ma inoltre entrò personalmente in contatto anche con la cerchia di Raffaello, ambiente nel quale maturò l'amicizia con Giulio Romano. Celebre è il passo vasariano che ne parla:

Onde veduto che più era aiutato dalla natura nelle piccole cose che nelle grandi, si risolvé, e saviamente, di volere attendere a miniare, poi che erano le sue opere di questa sorte graziosissime e belle a maraviglia, consigliato anco a ciò da molti amici, et in particolare da Giulio Romano, pittore di chiara fama, il quale fu quegli che primo d'ogni altro gl'insegnò il modo di adoperare le tinte et i colori a gomma et a tempera<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> Hochmann 2008, p. 211. Michiel non poteva descrivere queste opere di Michelangelo nel 1521, poiché erano probabilmente ancora a Roma.

<sup>64</sup> Coggiola 1908, p. 9; Paschini 1926-27, p. 149. Secondo Gasparotto 2004, p. 164 furono più le suggestioni provenienti dalla collezione Grimani (l'antico, le opere nordiche e l'opera di Raffaello) ad influenzare il gusto di Clovio, piuttosto che la scena artistica veneziana.

<sup>65</sup> Gasparotto 2004, p. 164.

<sup>66</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. VII, p. 440.

Giulio Romano gli insegnò in pratica a dipingere, mentre prima, anche copiando quelle medaglie della collezione Grimani, aveva conseguito abilità soltanto nel disegno. La tinta “a gomma” indica il colore stemperato in acqua gommata<sup>67</sup>, mentre “tempera” indica, più genericamente, ciascuna delle sostanze emulsionanti naturali o artificiali (ad esempio, tuorlo d’uovo, colla animale, o la stessa gomma) utilizzate per “amalgamare e agglutinare i colori e per rendere più stabili e brillanti le tinte”<sup>68</sup>.

Anche se alcuni studi definiscono Giulio Romano come “maestro” di Clovio<sup>69</sup>, quello tra i due artisti sembra essere un rapporto di amicizia tra due coetanei, il romano nato nel 1499 e il croato nel 1498: nel brano citato, Vasari sembra più parlare di “consigli” che di un apprendistato vero e proprio<sup>70</sup>.

Inoltre, nonostante Vasari in questo passo utilizzi il termine “miniare”, la formazione di Clovio assieme a Giulio Romano non fu già di miniatore, nel senso tradizionale di illustratore di codici, ma di pittore. Non si sa se lo stesso Giulio Romano, che così tanto contribuì alla formazione dell’amico croato, avesse dipinto miniature vere e proprie, ma realizzò piccoli dipinti indipendenti, di quelli detti “da gabinetto”<sup>71</sup>. Un esempio di questi dipinti, che misura 288x250 mm, è la *Piccola Madonna col Bambino e San Giovannino* (Parigi, Louvre, fig. 1)<sup>72</sup>: sempre attribuita a Giulio Romano, è solitamente collocata tra il 1516 e il 1517, dunque negli anni in cui dovette nascere l’amicizia tra i due artisti<sup>73</sup>. Il piccolo dipinto presenta “una resa sperimentale della luce”, che si nota soprattutto nella Vergine in parte in ombra, in chiaroscuro, e nei piccoli tocchi di luce dati. Si nota anche “una certa ingenuità nell’espressione delle figure”<sup>74</sup> e viene solitamente inteso come il primo dipinto dell’artista romano, come già fu messo in evidenza da

---

<sup>67</sup> Battaglia 1970, p. 971.

<sup>68</sup> Battaglia 2000, p. 829.

<sup>69</sup> Ad esempio, Prijatelj 1982, p. 416.

<sup>70</sup> Sembra dare importanza a questo aspetto Smith 1964, p. 400.

<sup>71</sup> Cionini Visani 1971, p. 122; Cionini Visani 1980, p. 29.

<sup>72</sup> Citano questo dipinto Smith 1964, p. 400, che citava anche un’altra *Madonna* (Roma, Palazzo Barberini).

<sup>73</sup> Méo 1983, p. 121.

<sup>74</sup> Ferino Pagden 1989, p. 70.

Hartt<sup>75</sup>. Si sente la mancanza della plasticità del maestro Raffaello, da cui si distingue anche per la tonalità generale e per gli aspetti di luce di cui si è detto<sup>76</sup>.

Anche Giulio Romano, a quel tempo, stava imparando.

#### *4) Il soggiorno ungherese (1523-1526) e i protettori di Clovio*

Per che essendosi portato bene in questa prima opera, si condusse per mezzo del signor Alberto da Carpi, il quale allora serviva in Ungheria al servizio del re Lodovico e della reina Maria, sorella di Carlo Quinto. Al quale re condusse un giudizio di Paris di chiaro scuro che piacque molto, et alla reina una Lucrezia romana che s'uccideva, con alcune altre cose, che furono tenute bellissime<sup>77</sup>.

Non sono note le opere citate dal Vasari in questo passo<sup>78</sup>, che, soggetti profani, probabilmente erano piccoli riquadri indipendenti, e non miniature, dipinti da Clovio “a gomma e tempera”<sup>79</sup>, secondo le tecniche artistiche che aveva appreso a Roma dall'amico Giulio Romano<sup>80</sup>.

Gli anni ungheresi di Clovio hanno importanza non tanto per le opere: Clovio era allora un giovane in formazione. Piuttosto, notevoli sono i committenti e protettori con cui Giulio Clovio ebbe a che fare in questo periodo, e grazie ai quali ebbe sicuramente modo di ampliare le proprie relazioni europee.

Il soggiorno di Clovio in Ungheria sotto la protezione di Alberto Pio da Carpi (1475-1531), così come descritto dal Vasari, pone anche diversi interrogativi. Prima di tutto, come mai Clovio si fosse deciso in quegli anni,

---

<sup>75</sup> Hartt 1958, p. 24.

<sup>76</sup> Méo 1983, p. 121; Ferino Pagden 1989, p. 70.

<sup>77</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. VII, p. 440. La “prima opera” a cui il passo si riferisce è l'esercizio dalla *Vita della Vergine* di Dürer di cui si è detto in precedenza.

<sup>78</sup> *Ibid.*; Cionini Visani 1980, p. 80.

<sup>79</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. VII, p. 440.

<sup>80</sup> Cionini Visani 1980, p. 28.



attorno al 1523, a lasciare Roma, forse passando per Venezia<sup>81</sup>, per cercare fortuna presso una corte straniera.

Il motivo potrebbe essere il clima ostile alle arti che si era creato a Roma in seguito alla morte di papa Leone X nel 1521, e all'ascesa al pontificato dell'austero Adriano VI (1522-1523), per cui gli artisti venivano privati di lavoro<sup>82</sup>. Tuttavia, il motivo che spinse il miniatore croato a trasferirsi presso una corte straniera potrebbe essere stato più probabilmente, la morte del protettore Domenico Grimani<sup>83</sup>, avvenuta a causa di un'infezione dietro l'orecchio e febbri il 27 agosto del 1523<sup>84</sup>, anno attorno al quale è di solito collocato dagli studi l'inizio del soggiorno ungherese di Clovio<sup>85</sup>.

Bisogna inoltre aggiungere, a sostegno di questa tesi, che, come già si è detto, buoni erano i rapporti tra i Grimani e il papa Adriano VI: oltre ai costanti contatti tra Domenico Grimani e il papa olandese<sup>86</sup>, Marino Grimani, nel 1523, accompagnò l'entrata degli oratori veneti che dovevano prestare obbedienza al pontefice.

L'altra questione che emerge dal passo vasariano è il ruolo di intermediario di Alberto Pio da Carpi presso la corte ungherese di Luigi II. Nonostante Vasari riferisca che Alberto Pio allora “serviva” presso quella corte, spesso dagli studi è stata interpretata come una presentazione o raccomandazione, a quanto pare senza, necessariamente, un incontro in persona alla corte di Buda<sup>87</sup>.

Ed effettivamente, Alberto Pio in quegli anni aveva molti problemi da risolvere in Italia, in relazione alla sua signoria su Carpi, che nel 1523 veniva occupata dalle truppe di Carlo V. Gli antefatti di questa situazione

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 28; Cionini Visani 1971, p. 122.

<sup>82</sup> Bonnard 1929, p. 5.

<sup>83</sup> Alexander 2008, p. 14.

<sup>84</sup> Paschini 1943, pp. 116-117.

<sup>85</sup> Cfr. ad esempio Cionini Visani 1971, p. 122; Cionini Visani 1980, p. 28; Hawkins Collinge 1996, p. 467; Gasparotto 2004, p. 164. Gli studi meno recenti tendevano invece a mettere la data 1524, a partire da Sakcinski 1852, p. 7 e in seguito Bonnard 1929, p. 5.

<sup>86</sup> Paschini 1943, pp. 112-113.

<sup>87</sup> A partire da Sakcinski 1852, p. 7; Cionini Visani 1980, p. 28, che parla erroneamente delle due opere citate dal Vasari come realizzate per Alberto Pio invece che per il re e la regina d'Ungheria; Urbini 2004, p. 205, prende in considerazione entrambe le possibilità: “Il signore di Carpi o introdusse personalmente Clovio alla corte ungherese, o lo munì di una sua lettera di presentazione”. Gasparotto 2004, invece, ad esempio parla proprio di un soggiorno “al seguito” di Alberto Pio da Carpi.

vanno ricercati nelle sventure a cui andò incontro Alberto Pio a partire dal 1519, con la morte dell'imperatore Massimiliano I d'Asburgo, che gli aveva dato incarico di ambasciatore a Roma presso il papato. Il successore Carlo V, vedendolo troppo legato al papa Leone X, non gli rinnovò l'incarico, e Alberto Pio tentò, senza farlo notare troppo per paura di ritorsioni da parte dell'imperatore, di cui era feudatario, di promuovere un'alleanza tra il papato e la Francia del re Francesco I, senza riuscirci<sup>88</sup>. La situazione precipitò con la morte di Leone X, nel dicembre 1521: nonostante l'impegno nella difesa contro Alfonso I d'Este, che cercava di recuperare territori contesi, nel gennaio 1523 il comandante imperiale Prospero Colonna entrò a Carpi e la signoria dei Pio fu dichiarata decaduta<sup>89</sup>. Nella tarda estate di quell'anno, Alberto riuscì, momentaneamente<sup>90</sup>, a recuperare il suo feudo, grazie soprattutto alle sue abilità di diplomatico, volte principalmente all'alleanza con la Francia e la Chiesa. Ma non è da escludere che le sue relazioni diplomatiche, e forse anche peregrinazioni, per la riconquista del territorio perduto, portassero anche verso l'Ungheria<sup>91</sup> della giovanissima regina Maria d'Asburgo, moglie di Luigi II Jagellone e, soprattutto sorella dell'imperatore Carlo V.

Giulio Clovio e Alberto Pio si erano probabilmente conosciuti a Roma, e più che un forte interesse del signore di Carpi per opere di Clovio, allora ancora un giovane in formazione<sup>92</sup>, si può cercare un tramite alla loro conoscenza nella figura del cardinale Domenico Grimani. Appassionato d'arte e di libri, Alberto aveva sicuramente seguito l'acquisto della bellissima ed elogiata biblioteca appartenuta allo zio materno Giovanni Pico della Mirandola da parte del Grimani, e per certo era interessato al carattere

---

<sup>88</sup> Sulle vicende di Alberto Pio si vedano Vasoli 1978; Svalduz 2001; Vasoli 2008.

<sup>89</sup> Vasoli 2008, p. 45. Soltanto Novi resisteva, grazie all'impegno di Lionello, fratello di Alberto.

<sup>90</sup> *Ibid.*, pp. 45-46. Con la battaglia di Pavia del 1525 e la sconfitta dell'esercito francese, Carpi tornò a Carlo V e i beni dei Pio, accusati di tradimento, furono confiscati.

<sup>91</sup> Urbini 2004, p. 205.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 206, scrive: "E' ragionevole ritenere che Alberto Pio non si sia lasciato sfuggire l'opportunità di avere un'opera del più importante miniatore del tempo". Tuttavia, come già detto, Clovio era ancora giovane e non affermato come miniatore. Lo sarà soltanto dopo i suoi soggiorni nei monasteri dell'Italia settentrionale, negli anni successivi, e in particolare dopo l'incontro con Girolamo dai Libri. Si segnala inoltre che Pelc 2012, p. 40, propende per una pista veneziana per l'incontro tra Clovio e Alberto Pio, per i contatti culturali che il signore di Carpi aveva con Venezia, soprattutto con Aldo Manuzio.

pubblico e didattico delle collezioni librerie ed artistiche del cardinale veneziano<sup>93</sup>.

Oltre ai contatti con la corte di Luigi II<sup>94</sup> e della regina Maria d'Asburgo<sup>95</sup>, di cui si è detto in relazione al passo vasariano, Clovio doveva aver conosciuto a Buda il cardinale Lorenzo Campeggi<sup>96</sup>, che sarà suo committente di lì a poco, nominato nel gennaio 1524 Legato per la Germania, l'Ungheria e la Boemia: suo compito era partecipare ai colloqui sul tema della riforma protestante e adoperarsi per la pacificazione religiosa di un'Europa che si avviava sempre più a contrasti religiosi, mentre in Ungheria si faceva sempre più pressante il problema dei Turchi che si avvicinavano. L'incontro tra Clovio e il cardinale Campeggi dovette avvenire nel 1525: il cardinale stette in Ungheria sei mesi e si sa che già nell'ottobre di quell'anno era tornato a Roma<sup>97</sup>.

Un altro committente per Clovio nel periodo ungherese poté essere Simon Erdhody (1489-1543), arcivescovo di Zagabria, non citato nel passo vasariano e che è stato accostato al miniatore croato senza notizie certe. Un messale (Zagabria, Tesoro della Cattedrale, MR 354, figg. 2-3), commissionato dall'abate Juraj de Topusko, iniziato con una decorazione gotica sul finire del XV secolo da Hans Almanus, pittore tedesco attestato alla corte ungherese attorno al 1500, e dalla sua scuola, si sa che era lasciato incompleto ancora nel 1502<sup>98</sup>. Una seconda fase decorativa, secondo i modi del primo Rinascimento, a partire da un articolo di Dragutin Kniewald del 1940<sup>99</sup> è stata attribuita almeno in parte a Clovio, ma la questione è assai discussa: questa seconda fase della decorazione comprende scene della vita di Gesù e della Vergine, bordi ornati con putti alati e ghirlande, e

---

<sup>93</sup> Sarchi 2004, p. 25. Svalduz 2004, pp.32-34. Saranno contigue le due vigne sul Quirinale, del cardinal Grimani e quella che il cardinale Rodolfo Pio da Carpi, nipote di Alberto, formatosi a Roma presso lo zio, acquistò nel 1549. *Ibid.*, p. 36: alla morte del cardinale di Carpi passerà a varie famiglie, prima ai della Rovere, poi agli Sforza, e infine ai Barberini, dopo essere stata ampliata con i terreni confinanti dei Grimani.

<sup>94</sup> Per gli artisti alla corte di Luigi II, si veda Waldmann 2011.

<sup>95</sup> Cfr. Réthelyi 2008

<sup>96</sup> Per quest'ipotesi, cfr. ad esempio Alexander 2008, p. 14, ripresa anche da Pelc 2012, p. 40.

<sup>97</sup> Skalweit 1974, p. 457.

<sup>98</sup> Pelc 2012a, p. 121.

<sup>99</sup> Kniewald 1940, pp. 45-84. Sembra comunque perdere di credito l'argomento di un monogramma, in cui l'autore vedeva le iniziali di Giulio Clovio (p. 68), cfr. Mikó 2007, p. 349.

medaglioni con paesaggi. Per ripercorrere le tappe principali di questa attribuzione, si segnala che Kniewald dava a Clovio tutte queste immagini della fase decorativa rinascimentale, mentre Ilona Berkovits nel 1969 attribuiva a Clovio soltanto i paesaggi all'interno dei medaglioni, lasciando le altre scene ad illustratori non nominati<sup>100</sup>. Si tratta di paesaggi di gusto nordico<sup>101</sup>, che forse riflettevano le suggestioni fiamminghe e düreriane così ben accolte nel suo periodo di formazione presso i Grimani. Maria Cionini Visani lasciava in sospeso la questione, citando il messale soltanto in nota<sup>102</sup>, e come è stato messo in rilievo anche nel catalogo della mostra tenuta recentemente a Zagabria, non si riesce ancora a risolvere il problema<sup>103</sup>. Tuttavia, un contatto con l'arcivescovo di Zagabria Erdhody, che avrebbe fatto realizzare questa seconda parte della decorazione del messale, potrebbe far avvicinare Clovio, in questo soggiorno ungherese, alla sua patria, la Croazia, che allora era una propaggine politica dell'Ungheria.

Nell'agosto 1526, un terribile fatto sconvolse l'Ungheria e portò alla fine di questa congiuntura ricca di committenti: la sconfitta degli ungheresi nella battaglia di Mohacs, nella quale perse la vita anche il re Luigi II, portò ai Turchi il controllo sull'Ungheria meridionale. Forse dopo un breve soggiorno in Croazia, che comunque condivideva con l'Ungheria lo stesso problema dell'invasione turca<sup>104</sup>, a Clovio non restò che tornare in Italia.

##### *5. Dopo il Sacco di Roma: Mantova, i voti, la rinnovata amicizia con Giulio Romano*

---

<sup>100</sup> Berkovits 1969, pp. 91-92.

<sup>101</sup> Gamulin 1980, p. 13.

<sup>102</sup> Cionini Visani 1980, p. 80. Lasciava l'attribuzione a Clovio incerta Prijatelj 1982, p. 417; cita l'attribuzione a Clovio anche Gasparotto 2004, p. 164.

<sup>103</sup> Pelc 2012a, p. 122.

<sup>104</sup> Lo supposeva Sakcinski 1852, p. 7.

Dopo il tragico episodio della battaglia di Mohacs, nel 1526, Clovio tornò a Roma e si mise al servizio del cardinale Campeggi. E' sempre la biografia vasariana a darne notizia:

Seguendo poi la morte di quel re [Luigi II] e la rovina delle cose d'Ungheria, fu forzato Giorgio Iulio tornarsene in Italia. Dove non fu appena arrivato, che il cardinale Campeggio vecchio lo prese al suo servizio, onde accomodatosi a modo suo, fece una Madonna di minio a quel signore e alcun'altre cosette, e si dispose voler attendere per ogni modo con maggiore studio alle cose dell'arte. E così si mise a disegnare e a cercare d'imitare con ogni sforzo l'opere di Michelangelo<sup>105</sup>.

Dei piccoli lavori che Clovio realizzò per Campeggi, riguardo alla "Madonna di minio" a cui fa riferimento il Vasari, pur non essendo stata identificata si è pensato che potesse avere come modello di riferimento le madonne dipinte dall'amico Giulio Romano, come la *Madonna della Quercia* (Madrid, Prado)<sup>106</sup>.

Ma ciò che più importa è che, negli anni del raffinato stile clementino a Roma, Clovio si dedichi principalmente allo studio, soprattutto dell'opera di Michelangelo: il croato non l'aveva ancora conosciuto di persona, ma iniziò qui, probabilmente, la sua passione per i disegni di questo artista, di cui tanto resta traccia nel suo inventario del 1578, oltre al suo sforzo per imitarne lo stile, tanto da ottenere in seguito da Vasari l'epiteto di "piccolo e nuovo Michelangelo"<sup>107</sup>.

Questo clima di studio per Clovio fu bruscamente interrotto dal sacco di Roma del 1527. Il giovane croato dovette dunque vivere un secondo trauma solo un anno dopo l'invasione turca in Ungheria. Mentre il suo protettore, il cardinale Lorenzo Campeggi, condivise la prigionia in Castel Sant'Angelo con il papa Clemente VII, per poi essere in seguito nominato dal pontefice

---

<sup>105</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. VII, p. 441.

<sup>106</sup> Pettenati 2009, p. 469, ritiene che questa "Madonna di minio" possa avvicinarsi alla copia della *Madonna della Quercia* di Giulio Romano, disegno inserito in una cornice di pergamena miniata, di cui dava notizia Meloni Trkulja 2001, p. 11, conservata a Zagabria e oggi in deposito alla Biblioteca Nazionale. Tuttavia, sul disegno è stato notato un monogramma AV che ha confutato l'attribuzione a Clovio (Pelc 2012a, p. 150). Per la *Madonna della Quercia* di Giulio Romano si veda, ad esempio, Ferino Pagden 1989, p. 75.

<sup>107</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. VII, p. 446.

Legato nell'Urbe, per i buoni rapporti con l'Imperatore<sup>108</sup>, per Clovio la vicenda fu molto più sofferta:

Ma interrotto quel suo buon proposito [di studiare l'opera di Michelangelo] dall'infelice Sacco di Roma l'anno 1527, perché trovandosi il povero uomo prigioniero degli Spagnuoli e mal condotto, in tanta miseria ricorse all'aiuto divino, facendo voto, se usciva salvo di quella rovina miserabile e di mano a' quei nuovi farisei, di subito farsi frate. Onde essendosi salvato per grazia di Dio, e condottosi a Mantova, si fece religioso nel monasterio di San Ruffino dell'ordine de' canonici regolari Scopetini, essendogli stato promesso, oltre alla quiete e riposo della mente e tranquillità dell'ozio di servire a Dio, che avrebbe comodità di attendere alle volte quasi per passatempo a lavorare di minio. Preso dunque l'abito e chiamatosi don Giulio, fece in capo all'anno professione e poi per ispazio di tre anni si stette assai quietamente fra que' padri, mutandosi d'uno in altro monasterio...<sup>109</sup>

Una tragedia, quella del Sacco di Roma, a cui, nella lettura di André Chastel, si dovrebbe comunque la pregiata attività di miniatore di Clovio negli anni seguenti: dalla paura che lo porta a fare voto di entrare in convento, il trasferimento nei monasteri del nord Italia e l'apprendimento dell'arte miniatoria, secondo il passo vasariano "per passatempo", per ottenerne poi i frutti al servizio del cardinale Alessandro Farnese, con il capolavoro delle *Ore Farnese* (New York, Pierpont Morgan Library)<sup>110</sup>.

Trovatosi dunque prigioniero dei Lanzichenecchi, Clovio, come altre volte farà nella sua vita, si affidò alla sua fede religiosa: dopo la fuga da Roma, la decisione di farsi frate fu realizzata a Mantova. L'ordine religioso era quello dei Canonici Regolari di San Salvatore, detti comunemente "Scopetini" o "Scopettini", termine che usa Vasari nel passo citato, dal monastero di San Donato a Scopeto, nei pressi di Firenze, che fu dato ai

---

<sup>108</sup> Skalweit 1974, p. 457.

<sup>109</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. VII, p. 441.

<sup>110</sup> Chastel 1983, p. 159.

Canonici da papa Martino V nel 1430 e fu uno dei monasteri più insigni dell'ordine<sup>111</sup>.

L'abbazia storica di San Ruffino aveva origini medievali, risalenti al IX secolo, ed era destinata ai monaci benedettini cassinesi; detta San Ruffino in Molinellis, doveva trovarsi vicino a un corso d'acqua, che subito affluiva nel Mincio<sup>112</sup>, ed è ricordata dal Restori, che scrive nel 1915, tra i monumenti storici sparsi nel territorio circostante la città<sup>113</sup>. Aveva vissuto un primitivo splendore, con popolazione attorno ai duecento monaci, ma in seguito ad un non spiegato decadimento, nel 1459 si arrivò ad una svolta: la comunità benedettina fu soppressa e l'abbazia fu ceduta ai Canonici Lateranensi, che, tuttavia, il marchese Ludovico II Gonzaga decise di trasferire all'interno della città, mentre nel 1460 fu progettata la chiesa di San Sebastiano da Leon Battista Alberti, con il monastero annesso in cui i Canonici sarebbero stati trasferiti<sup>114</sup>. Nel 1488 iniziò il trasferimento dei Canonici nella nuova sede, e nel 1527 la sede fuori città, San Ruffino in Molinellis, fu abbandonata definitivamente per le condizioni fatiscenti in cui si trovava<sup>115</sup>; i Canonici si trovarono ad essere in San Sebastiano, insignito del titolo di abbazia.

Dunque Clovio, con ogni probabilità, arrivò non nel monastero di San Ruffino fuori città, come viene spesso detto a partire da Vasari, ma direttamente nel centro del Rinascimento mantovano.

Di certo ripresero i rapporti con l'amico Giulio Romano, che, forse, poté in qualche modo averlo persuaso a recarsi proprio nella città dei Gonzaga. E in onore del quale assunse, secondo gli studi a partire dal Sakcinski, come già si è anticipato, il nome di Giulio<sup>116</sup>. La "consuetudine amichevole"<sup>117</sup> dei

---

<sup>111</sup> Moroni 1841, p. 269.

<sup>112</sup> Sulle origini dell'abbazia di San Ruffino si vedano: Lodolo 1974, Brunelli 1986, pp. 20-21; Brunelli 2004.

<sup>113</sup> Restori 1915, p. 417.

<sup>114</sup> Cfr. ad esempio Lodolo 1974, p. 33.

<sup>115</sup> Longhin 2001, p. 18.

<sup>116</sup> Sakcinski 1852, p. 10. "Mit dem neuen Stande nahm er auch den neuen Namen Julio – vielleicht aus Liebe und Dankgefühl gegen seinen Lehrer Julio Romano – an. Dies ist der Grund, weshalb er in seinen spätern uns einzig bekannten Werken stets mit der Unterschrift Don Giulio ohne Beisetzung seines Taufnamens Georg, erscheint".

<sup>117</sup> Il termine è utilizzato da Cionini Visani 1971, p. 122.

due artisti era data anche dalla vicinanza dei luoghi che frequentavano, poiché, mentre Clovio era in procinto di prendere i voti presso la canonica di San Sebastiano, Giulio Romano era impegnato nell'impresa della decorazione del Palazzo Te per Federico II Gonzaga<sup>118</sup>.

Nella storia della critica, sembra aver dato una certa importanza alla vicinanza di intenti artistici e di affetti, quanto meno su un piano simbolico, l'abate Lanzi, nella sua *Storia pittorica della Italia*. Pose Clovio all'interno della "scuola mantovana" dopo Mantegna, che ha il suo capostipite in Giulio Romano. Lanzi lo ricordava allievo di Giulio Romano, riprendendo poi in parte il discorso vasariano:

Un altro genere di belle arti, cioè la miniatura, ebbe la sua perfezione da uno scolare di Giulio, e fu Don Giulio Clovio di Croazia, canonico regolare scopetino... Questi avea da principio rivolto l'animo alla maggior pittura; ma Giulio [Romano], che in lui scorse un talento singolare per le figure piccole volle che a queste si applicasse...<sup>119</sup>

Come suppone Pietro Benozzi, Clovio dovette essere assai traumatizzato al suo arrivo a Mantova, per le sofferenze subite a causa delle guerre e delle violenze vissute. Potrebbe essere stato accolto, nella sua prima fase del soggiorno mantovano, nell'ospizio o nell'infermeria dei Canonici<sup>120</sup>. Avrebbe vissuto nell'anno seguente, il 1528, l'anno preparatorio, detto probandato, prescritto dalle costituzioni dei Canonici, nel quale comunque godeva di una certa libertà "nei movimenti, nelle scelte personali e nel modo di vestire". Il nome di Clovio non è ancora attestato nei documenti canonicali, poiché a Mantova trascorse soltanto l'anno di preparazione, senza ancora aver preso i voti<sup>121</sup>.

Risalgono a questa congiuntura mantovana due importanti opere di Giulio Clovio.

La prima è una tempera su pergamena raffigurante *Cristo sul monte degli Ulivi* (collezione privata, fig. 4), pubblicata per la prima volta nel 2012, con

---

<sup>118</sup> Cfr. Longhin 2001, p. 18; Benozzi 2001, p. 107.

<sup>119</sup> Lanzi 1795-96, ed. 1970, p. 196.

<sup>120</sup> Benozzi 2001, p. 107.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 107.



attribuzione di Milan Pelc al croato, in occasione della mostra su Giulio Clovio a Zagabria<sup>122</sup>. E' firmata nell'angolo in basso a destra con il monogramma G.G.C. e porta, sotto di questo, la data 1528. Potrebbe dunque essere stata dipinta subito dopo l'entrata nel monastero mantovano, quando Clovio assunse il nome dell'amico; questo monogramma potrebbe infatti essere sciolto come Giorgio Giulio Clovio e comparirebbero quindi i due nomi, con l'iniziale del croato Juraj già italianizzata in Giorgio<sup>123</sup>.

La composizione, in generale, richiama un modello di Dürer: il *Cristo sul monte degli Ulivi* della *Grande Passione* (1497-1511, fig. 5)<sup>124</sup>. Tornano quindi ancora gli interessi del croato per la grafica tedesca, che ebbe modo di vedere e su cui si esercitò da adolescente presso il cardinale Domenico Grimani tra Roma e Venezia, ma stampe di Dürer sono segnalate anche nell'inventario del miniatore croato del 1578<sup>125</sup>.

In questa miniatura, il linguaggio nordico di Dürer sembra in parte tradotto entro schemi italiani, come mostrano il plasticismo più morbido e la gamma cromatica, tipica del primo manierismo, e la presenza dell'altro grande modello per Clovio, Michelangelo, i cui disegni aveva studiato a Roma l'anno prima, nel periodo con il cardinale Campeggi: la figura del San Pietro sembra richiamare, sempre secondo l'interpretazione di Milan Pelc, la statue di Michelangelo per le tombe medicee nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze, e in particolare la *Notte*<sup>126</sup>. Tuttavia, Clovio difficilmente poteva aver visto allora queste statue o la loro realizzazione, poiché saranno terminate soltanto all'inizio degli anni '30 e, inoltre, il croato non era neppure stato a Firenze in questi anni. Tuttavia, un progetto delle tombe era già stato disegnato da Michelangelo attorno al 1520 (si veda

---

<sup>122</sup> Pelc 2012a, p. 153. Macan Lucavečki 2012, p. 82 ha dubbi sull'attribuzione a Clovio di quest'opera, poiché vi nota un'eccessiva enfasi sul puntinismo che caratterizza l'opera del miniatore croato.

<sup>123</sup> Si segnala che, secondo Benozzi 2001, p. 117, Clovio assunse il nome di Giulio non a Mantova, ma in seguito, a Candiana, quando farà la professione.

<sup>124</sup> Pelc 2012a, p. 153;

<sup>125</sup> Bertolotti 1882, p. 275.

<sup>126</sup> Pelc 2012a, p. 153.

ad esempio il disegno di Londra, British Museum<sup>127</sup>), e inoltre attorno al 1526 erano stati realizzati modelli di argilla delle statue<sup>128</sup>.

Resta il fatto che questa miniatura potrebbe essere uno di quei piccoli lavori che Clovio, nella ritrovata serenità nel monastero mantovano, secondo Vasari avrebbe dipinto “quasi per passatempo”.

Si colloca nel 1528 anche il primo autoritratto di Giulio Clovio (Vienna, Kunsthistorisches Museum, fig. 6), che riporta questa scritta:

Julius Clovius sui ipsius effigiatur A: aetatis 30 salut. 1528<sup>129</sup>

Il miniatore croato aveva dunque trent'anni.

Il dipinto proveniva dalla collezione dell'arciduca Ferdinando II nel castello di Ambras, dove era documentata nel 1575<sup>130</sup>, abbinata ad un altro ritrattino in miniatura raffigurante la marchesa del Dorset, attribuito oggi a Levina Teerlinc, e fu Julius Schlosser a sciogliere i legami che si ritenevano intercorrere tra questi due dipinti<sup>131</sup>.

Attualmente, gli studi tendono a considerare il dipinto come opera dello stesso Clovio<sup>132</sup>, mentre la Cionini Visani, forse per il fatto che nella precedente monografia di Bradley non veniva data un'attribuzione certa al croato<sup>133</sup>, assegnava al dipinto un gusto fiammingo, forse della cerchia di Antonio Moro, che avrebbe potuto vedere un prototipo cloviano.

Suggestiva, tuttavia, è la lettura che la studiosa faceva del dipinto: la miniatura riprende l'iconografia cortigiana di Holbein fissata poi da Clouet, mentre oggi sono stati segnalati modelli da Parmigianino e Raffaello<sup>134</sup>. Mostra un carattere inquieto nel personaggio di Clovio, con la mano sottile

---

<sup>127</sup> Tolnay 1948, ed. 1970, p. 59, fig. 82.

<sup>128</sup> Per la cronologia delle tombe medicee, si veda *ibid.*, pp. 29-60.

<sup>129</sup> Cionini Visani 1980, p. 29; Colding 1953, p. 78.

<sup>130</sup> Ruiz Gómez 2008, p. 296. La cornice di questo autoritratto, come anche quello della Marchesa del Dorset che gli era assegnato come pendant, è attribuita all'ambito dello scultore tedesco Mathias Zwendt (cfr. Hackenbroch 1967, pp. 75-76).

<sup>131</sup> Schlosser 1922, pp. 194-195.

<sup>132</sup> Si citano, ad esempio, Pelc 1998a, p. 271; Hegener 2012, p. 149.

<sup>133</sup> Bradley 1890, p. 369. Viene detto, a proposito dell'autoritratto di Vienna “If this be authentic..”.

<sup>134</sup> S. Haag, in *Albrecht Durer*, catalogo della mostra, Wien, Albertina, 2003, pp. 548-59, citato da Ruiz Gómez 2008, p. 296.

e nervosa che esce pallida dalla veste nera, e l'espressione instabile "di chi non ha trovato nell'abito talare la libertà dell'ambizione dell'intellettuale e dell'uomo di corte", un'inquietudine che, sicuramente, era suggerita dai tragici episodi che il croato aveva vissuto. Riconosceva, nei tratti, dalla tipologia slava, il volto del pittore: "lo zigomo e il naso forti, la bocca piccola e sottile, la barba bionda". Mentre il cane di fianco sarebbe emblema di fedeltà, forse ad un patrono che avrebbe commissionato l'opera<sup>135</sup>.

Il berretto tondo è riferibile, forse, alla cultura balcanica originaria dell'artista<sup>136</sup>. Tuttavia, merita qualche precisazione il discorso sull'abito di Giulio Clovio in questo autoritratto, che, spesso è stato descritto semplicemente come abito ecclesiastico, e talvolta è segnalato un piccolo colletto bianco che esce dalla veste nera<sup>137</sup>.

Quest'abito non sembra corrispondere a quello religioso dei Canonici Regolari, che vestivano un abito bianco, una tunica di lana grezza che giungeva fino ai piedi; sempre bianco era lo scapolare, simbolo della devozione alla Madonna, e inoltre indossavano il rocchetto, una sorta di cotta liturgica a maniche lunghe che scendeva fino a mezza gamba. Quando uscivano di casa, i Canonici Regolari indossavano sopra il rocchetto il mantello nero, e mettevano un berretto a tre punte, che con questa definizione non sembra corrispondere a quello che indossa Clovio nell'autoritratto di Vienna<sup>138</sup>.

E questo probabilmente perché, quando Clovio si autorittrae nel 1528, non aveva ancora fatto professione: non si tratta quindi forse di un abito ecclesiastico da canonico, vero e proprio. Clovio, come si è detto, nell'anno di probandato era abbastanza libero nel vestire, anche se, secondo Benozzi,

---

<sup>135</sup> Cionini Visani 1971, p. 123; Cionini Visani 1980, p. 29.

<sup>136</sup> Leemans 2011, p. 91: il copricapo di Clovio in questo autoritratto sembrerebbe la versione bassa di quello che indossa nel ritratto di Sofonisba Anguissola (Mentana, Collezione Zeri), che, non essendo di comune usanza nell'Italia del Cinquecento, potrebbe essere condotto all'area balcanica di provenienza di Clovio (pp. 77-79).

<sup>137</sup> Cfr. ad esempio Ruiz Gómez 2008, p. 296.

<sup>138</sup> Sugli abiti dei Canonici Regolari di San Salvatore, si veda Benozzi 2000, p. 155.

quest'abito nero sarebbe comunque “da persona che aveva già deciso di vivere la vita clericale”<sup>139</sup>.

## 6. *Gli anni di Candiana e Girolamo dai Libri*

Gli anni seguenti al soggiorno mantovano erano così descritti da Vasari

Non molto dopo avvenne che tramutandosi don Giulio da un monasterio a un altro, come fanno i monaci o frati, si ruppe sgraziatamente una gamba, per che mal condotto da que' padri acciò fusse meglio curato, al monasterio di Candiana, vi dimorò senza guarire alcun tempo, essendo forse male stato trattato, come s'usa, non meno da i padri che da' medici<sup>140</sup>.

In realtà, come si spiegherà in seguito, la notizia vasariana si mostra in questo caso alquanto imprecisa, e i trasferimenti di Clovio nei monasteri del nord Italia sono stati ben descritti dagli studi di Pietro Benozzi e Sergio Longhin, che fanno riferimento alle indagini svolte negli archivi dei Canonici Regolari<sup>141</sup>.

L'abbazia di San Michele a Candiana, nel padovano, fu soltanto la prima tappa di questi spostamenti di Clovio nel nord Italia, ma anche la più importante per i contatti dal punto di vista artistico.

Clovio non fu a Candiana soltanto per il problema causatogli dalla gamba, ma vi rimase per due anni, dal 1529 al 1531. Con il nome di “fr. Julius de Croatia” viene annoverato in qualità di novizio a Candiana nel 1529, mentre nel 1530 viene elencato non più tra i novizi, ma tra i “professi”: aveva dunque già fatto voto di povertà e di vita comune all'interno dei monasteri, e in quegli anni doveva destinare la vita allo studio e alla preghiera<sup>142</sup>.

---

<sup>139</sup> Benozzi 2001, p. 117.

<sup>140</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol VII, p. 442.

<sup>141</sup> Si tratta dei saggi in occasione del convegno su Giulio Clovio a Zagabria, del 1998: Longhin 2001, Benozzi 2001, ripresi anche da Pettenati 2009, p. 477.

<sup>142</sup> Longhin 2001, p. 18.

In questo periodo, l'abbazia di Candiana era ricca e fiorente, e stava attraversando un periodo di fervore costruttivo: i chiostri erano stati ampliati, si era dotata di un'ampia biblioteca e di una scuola teologica. Inoltre, dal punto di vista politico, era molto vicina alla Repubblica di Venezia, rifornendola annualmente di prodotti agricoli, suscitando anche liti con Padova<sup>143</sup>.

In questo contesto si colloca l'incontro di Giulio Clovio con Girolamo dai Libri, miniatore veronese già affermato e più vecchio di una generazione, nato nel 1475<sup>144</sup>, che allora si trovava nel monastero di Candiana, recatosi là a lavorare di persona proprio per il prestigio del monastero:

Miniò Girolamo molti libri [...] et alcuni ancora a Candiana, monasterio molto ricco de' Canonici Regolari di San Salvatore; nel qual luogo andò in persona a lavorare, il che non volle mai fare in altro luogo, e stando quivi imparò i primi principii di miniare don Giulio Clovio, che era frate in quel luogo, il quale è poi riuscito il maggiore in questa arte che oggidì viva in Italia<sup>145</sup>.

L'interpretazione che Vasari dà del rapporto tra Clovio e Girolamo sembra essere in contraddizione con quanto detto a proposito del rapporto con Giulio Romano: fu quest'ultimo, secondo quanto detto nella vita del miniatore croato, ad avviare Clovio alla pittura e alla miniatura, e dunque ad insegnargli i primi rudimenti del mestiere.

Si tratta, con tutta probabilità, di una contraddizione apparente: mentre con Giulio Romano e i suoi saggi consigli, Clovio ebbe modo di apprendere il mestiere di pittore, con particolare attenzione ai dipinti in piccola scala, fu con Girolamo che si specializzò a pieno titolo nell'arte miniatoria. Come, del resto, scrisse giustamente l'abate Lanzi a proposito di Clovio nel capitolo sulla "scuola mantovana" di cui si è detto, che dopo aver appreso le tecniche pittoriche da Giulio Romano:

---

<sup>143</sup> Sulle fasi costruttive del Duomo e dell'abbazia di Candiana, cfr. Longhin 1996, pp. 40-45.

<sup>144</sup> La nascita è posta a Verona circa nel 1475, ad esempio da Quattrini 2004, p. 389.

<sup>145</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. V, pp. 116-117.

fu poi promosso nell'arte di miniare da' Girolamo dai Libri veronese. E' tenuto principe in questa professione<sup>146</sup>.

In tre opere si mostrerebbe la collaborazione tra Giulio Clovio e Girolamo dai Libri. La prima è una pagina con vari frammenti di corale assemblati (Windsor Castle, Royal Collection, fig. 7), che raffigurano: una lettera P con all'interno un colloquio tra un cardinale, un nobiluomo ed un monaco, un maestro di musica all'interno di un'iniziale N, un Sant'Isaia che tiene un rotolo che predice la nascita di Cristo, un Sant'Andrea che porta la croce e una figura di santo, identificata solitamente come San Teodoro<sup>147</sup> e talvolta come San Michele, con riferimento all'intitolazione dell'abbazia di Candiana<sup>148</sup>.

Certamente di Clovio è la lettera P, che nella base in basso a sinistra è firmata "D. Julio Clovio f." con la scena di colloquio al suo interno, come anche il San Teodoro di fianco. Molto particolare è il motivo decorativo dell'asta della P, con i tre volti di aspetto grottesco. Secondo Sergio Longhin, rappresenterebbero espressioni di scherno, paura e dolore, da mettere in relazione con le diverse allegorie del canto: quella di scherno rappresenterebbe il madrigale o la melodia gregoriana, quella dell'ira o dello spavento potrebbe simboleggiare la sensazione spiriturale provocata dal "Dies Irae", mentre l'espressione di dolore soprastante corrisponderebbe al canto di "Requiem" o "De Profundis"<sup>149</sup>. La decorazione di questi volti sembra richiamare modelli mantegneschi, come il celebre autoritratto dell'artista nella Camera degli Sposi<sup>150</sup>. Modello sicuramente conosciuto da Giulio Clovio, che aveva vissuto a Mantova, ma i modi mantegneschi

---

<sup>146</sup> Lanzi 1795-96, ed. 1970, p. 196.

<sup>147</sup> Su quest'opera si vedano: Popham-Wilde 1949, pp. 181-182, Cionini Visani 1980, p. 101; Stratford 2000, p. 115-119; Gasparotto 2004, p. 164; Alexander 2008, pp.17-18, che tuttavia parla di una provenienza da San Ruffino.

<sup>148</sup> Cfr. Longhin 2001, p. 20.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>150</sup> Per l'autoritratto di Mantegna nella Camera degli sposi, si veda Signorini 1985, pp. 181-186. Una meditazione di Clovio su Mantegna era suggerita da Alexander 2007, p. 30, che riprendeva l'attribuzione di Seymour de Ricci al croato di una *Madonna col Bambino* (collezione privata) su supporto di pergamena, copiata da un'incisione di Mantegna, segnalata in un catalogo della collezione Rosenberg, Parigi. E' poi stata attribuita, con il titolo di *Madonna della tenerezza*, allo stesso Mantegna da Puppi 2006, ad un pittore padano attorno al 1510 da Agosti 2005, p. 363.

avevano anche fortuna nella decorazione miniatoria nel nord Italia e quindi potevano giungergli filtrati da Girolamo dai Libri con cui proprio in quegli anni collaborava a Candiana<sup>151</sup>.

Più statiche e legate modelli medievaleggianti, al contrario delle figure cloviesche più vicine al manierismo romano, invece, le figure del maestro di musica, quella di Isaia e del Sant'Andrea, attribuite ad esempio da Longhin allo stesso Girolamo dai Libri<sup>152</sup>.

Che in questi frammenti vi fosse una disparità stilistica, è reso palese dal fatto che, nel 1949, le tre miniature citate, con il maestro di musica, Andrea e Isaia, furono staccate e numerate separatamente per la loro qualità "inferiore", o comunque non attribuite a Giulio Clovio (fig. 8). Nel 1992 fu restaurato il collage di frammenti nel suo aspetto originario, per il suo interesse dal punto di vista storico<sup>153</sup>.

A questo proposito, è bene ricordare l'episodio per il quale questo collage di frammenti, di cui alcuni di Clovio, viene collegato all'abbazia di Candiana: un anonimo artista veneziano del XVIII secolo annotò una copia di un'edizione bolognese del 1647 delle *Vite* di Vasari<sup>154</sup>. Nella biografia di Clovio, in corrispondenza di un brano che riferisce:

Nel qual tempo [Clovio] condusse un libro grande da coro con minii sottili e bellissime fregiature...<sup>155</sup>

scrisse

Il qual Libro è andato in pezzi, e disperse qua e là le figure incuria degl'Abbate di quella Relligione in Candiana, e con mio sommo dolore ho veduto in Casa di Signori dilettaanti le migliori figure di detto Libro vendute per poco, da chi con equal conscienza che

---

<sup>151</sup> A suggerire un contatto tra Girolamo dai Libri e Giulio Clovio in quest'opera è Cionini Visani 1971, p. 123; Cionini Visani 1980, p. 101.

<sup>152</sup> Longhin 2001, p. 20.

<sup>153</sup> Cfr. Stratford 2000, p. 118.

<sup>154</sup> L'episodio è riportato da Popham-Wilde 1949, pp. 181-182, ripreso da Stratford 2000, p. 118.

<sup>155</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. VII, p. 441.

cognizione ha ardito (?) di separarle dall'opera e venderle privando quella Canonica di un tanto tesoro<sup>156</sup>.

Il “qual tempo” a cui fa riferimento Vasari è il periodo di Mantova, ma l'annotatore della copia si riferisce ad un codice di Candiana. Non può esserci la certezza che si tratti di questo codice, ma il fatto che un manoscritto miniato da Clovio fosse tagliato e venduto nel nord Italia proprio nel periodo in cui il console Smith, nelle cui mani poi finiranno i frammenti, stava formando la sua collezione, potrebbe essere una forte coincidenza<sup>157</sup>. Nel 1762 il re Giorgio III comprò dal console Smith la sua collezione di dipinti, tra cui anche questi frammenti, di cui non si sa se fossero ancora sparsi o già incollati assieme. Nelle collezioni del Re, questo collage è così ricordato in un elenco manoscritto di opere, non datato ma risalente a diversi anni dopo, la cosiddetta “Italian List”:

Divers figures cut out of missals and elegantly pasted on cloth and ornamented with gold shading, and in the body of a great P is drawn the Cardinal Grimani visting Don Giulio in his chamber in the convent<sup>158</sup>.

Nonostante gli studi diano talvolta ancora credito a questa interpretazione<sup>159</sup>, risulta difficile che i personaggi del colloquio possano essere identificati come Giulio Clovio e il cardinal Grimani. Il frate, pur vestito di bianco, colore dell'abito religioso dei Canonici Regolari, sembra più grosso e anziano di come doveva essere allora Clovio, e lo stesso vale per il cardinale, che, ritratto nel frontespizio del *Commentario alle epistole di San Paolo* (Londra, Soane's Museum), risulta completamente diverso.

Si è ipotizzato che possa provenire dallo stesso corale, e quindi riflettere il clima di collaborazione tra Clovio e Girolamo dai Libri, anche una pagina con iniziale K e la *Celebrazione della messa* (Brescia, Pinacoteca Tosio

---

<sup>156</sup> Popham-Wilde 1949, p. 182.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 181; Stratford 2000, p. 118.

<sup>159</sup> Ad esempio, Longhin 2001, p. 20; Gasparotto 2004, p. 164.



Martinengo, fig. 9)<sup>160</sup>. I modi dell'ornato, con girali accartocciati e fasci vegetali colorati di verde e blu, fanno parte di un repertorio in voga nella miniatura nord-italiana del primo Cinquecento, che poteva essere in rapporto con Girolamo dai Libri<sup>161</sup>.

Terza opera riferibile a questo ambiente di collaborazione tra i due miniatori a Candiana è la pagina di apertura di un salterio (Parigi, Musée Marmottan, fig. 10), che raffigura *Davide* entro un'iniziale B, un *Salvator Mundi* nel fregio superiore e un *San Michele* in quello inferiore, individuata da Eberhardt come la “prima carta d'un salterio da coro”<sup>162</sup>, citata dal Vasari nel racconto delle opere di Girolamo dai Libri. Questa pagina illusterebbe bene i contatti avuti da Girolamo con Giulio Clovio, poiché il miniatore veronese, assieme a tutto l'apparato decorativo, vi approderebbe ad un “manierismo moderato”<sup>163</sup>, e forse potrebbe aver avuto in questa composizione un ruolo lo stesso Giulio Clovio, sia per alcuni elementi del linguaggio decorativo (antichi vasi e cammei, architetture rinascimentali, fanciulle con costumi raffinati) che vanno oltre il repertorio di Girolamo, che per l'ottima applicazione della prospettiva nella scena principale<sup>164</sup>.

### *7. Tra Venezia, Treviso e Ravenna, nei monasteri dei Canonici Regolari di San Salvatore (1531-1534)*

Dopo il primo anno di professione, Clovio fu trasferito a Venezia, al monastero di Sant'Antonio in Castello, chiesa sotto la protezione dei Grimani.

Fu qui che, probabilmente, riallacciò i contatti con Marino Grimani, che allora aveva ripreso il vescovado su Ceneda e, pur essendo pressato da vari

---

<sup>160</sup> Alexander 2007, p. 30; Alexander 2008, pp. 17-18. Nel primo studio citato, propende per una data tra 1530 e 1531, al tempo del soggiorno di Clovio a Candiana, nel secondo al 1528, dunque nel periodo Mantovano.

<sup>161</sup> De Marchi 2011, p. 30.

<sup>162</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. V, p. 117.

<sup>163</sup> Eberhardt 1986, p. 136.

<sup>164</sup> Longhin 2001, p. 24.

impegni per il suo ruolo ecclesiastico in giro per l'Italia, non mancava di frequentare la sua patria, Venezia, e di mantenere contatti con essa. A suggellare questo rinnovato contatto con il cardinale Marino fu il completamento della decorazione, con *Scene della vita di Gesù ed Evangelisti*, dell'*Evangelistario Grimani* (Venezia, Biblioteca Marciana, lat. I, 30)<sup>165</sup>, che il presbitero Sebastianus Cavazonius aveva terminato di scrivere nel 1528. Aveva iniziato la decorazione di questo manoscritto, secondo quei motivi fiamminghi affini alle scuole di Gand e di Bruges così apprezzati in casa Grimani, il miniatore padovano Benedetto Bordon, morto l'anno prima, nel febbraio 1530<sup>166</sup>.

Clovio rimase soltanto un anno in Sant'Antonio in Castello a Venezia, ma fu probabilmente inserito in una cerchia di personaggi che stavano attorno al Grimani e soprattutto al doge Andrea Gritti, come Jacopo Sansovino, che fu autore del rinnovo della facciata di Sant'Antonio in Castello, poi distrutta, e Sebastiano Serlio<sup>167</sup>.

Sant'Antonio in Castello era, inoltre, il monastero a cui Domenico Grimani aveva destinato la sua biblioteca "poliglottáten", di cui era primo bibliotecario l'eugubino Agostino Steuco<sup>168</sup>, e che purtroppo andrà perduta in un incendio nel '600<sup>169</sup>.

In questa cerchia veneziana doveva essere presente anche Tiziano. Non si sa Clovio già lo conoscesse personalmente, ma è certo che il miniatore croato, in questo suo periodo a Venezia si esercitava sulle sue opere, in questa fase finale del tirocinio. Di un esercizio su Tiziano riferisce Vasari:

---

<sup>165</sup> Levi d'Ancona 1950, p. 70; Levi d'Ancona 1969, p. 204 metteva la decorazione di questo manoscritto nel 1528, una data che appare oggi troppo precoce, se si pensa che ancora doveva svolgersi il soggiorno di Clovio a Candiana e il suo contatto con Girolamo dai Libri. Cionini Visani 1980, p. 100 proponeva una datazione negli anni '30, con due fasi una fra il '31 e il '34 e una tra il '38 e il '39. La data precisa del soggiorno a Venezia consente di spiegare meglio il periodo in cui possono essere state eseguite queste miniature. Sull'*Evangelistario Grimani*, cfr. anche Macan Lucavečki 2012a, p. 95, che così precisa le miniature attribuibili a Benedetto Bordon: una decorazione con lo stemma del cardinale Marino Grimani, tre iniziali miniate con dipinti di San Luca, San Giovanni e la Sacra Famiglia, e alcune lettere più piccole con decorazioni floreali.

<sup>166</sup> Marcon 2004, p. 124.

<sup>167</sup> Longhin 2001, p. 25; Benozzi 2001, p. 108.

<sup>168</sup> Paschini 1943, pp. 144-145. La biblioteca conteneva, secondo il Sanudo, 15000 volumi (Sanudo 1523-26, ed. 1892, vol. XXXIV, p. 408).

<sup>169</sup> Dossi 2008, p. 135.

... Cresciutogli l'animo fece, ma di figure molto maggiori, la storia dell'adultera accusata da' giudei a Cristo, con buon numero di figure. Il che tutto ritrasse da una pittura, la quale de' que' giorni aveva fatta Tiziano Vecello, pittore eccellentissimo<sup>170</sup>.

E' stata di recente pubblicata, la copia di Clovio (fig. 11) del *Cristo e l'adultera* di Tiziano (Vienna, Kunsthistorisches Museum, fig. 12), che si conserva oggi in collezione privata. Della composizione di Tiziano, Clovio sembra dare un'interpretazione più scenografica, lasciando ugualmente l'apertura sul paesaggio sulla destra, ma aggiungendo un'architettura sulla sinistra, con le colonne a spirale riprese dal cartone di Raffaello per la *Guarigione dello storpio* (Londra, Victoria and Albert Museum), e mettendo un proscenio che attira l'attenzione sulla figura dominante di Cristo, con i personaggi introdotti da un robusto parapetto<sup>171</sup>.

Dopo il breve soggiorno veneziano, tra il 1532 e il 1533 Clovio passò a Treviso, nel monastero di Santa Maria Maggiore<sup>172</sup>, dove è annoverato tra i Canonici residenti e lo si ritrova come sacrista<sup>173</sup>, o sagrestano, dunque colui che "regola tutto ciò che concerne il culto divino"<sup>174</sup>.

A Treviso, iniziò a miniare un *Libro dei miracoli* (Treviso, Biblioteca Civica, figg. 13-14), una specie di diario in cui erano annotati eventi miracolosi legati alla Vergine. Da Clovio sono miniati in questo libro una *Madonna col Bambino e un monaco inginocchiato* (fo.2), secondo la Cionini Visani potrebbe essere lo stesso Clovio, e un disegno a penna raffigurante *Putti e strumenti musicali attorno ad una lettera P* (fo. 26)<sup>175</sup>.

Il fatto più interessante è che in questo manoscritto Clovio ha modo di raccontare, per sua mano, come supposto da Mirella Levi d'Ancona per la scritta che compare sul margine del foglio 2: "Fu cominciato questo libro

---

<sup>170</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. VII, pp. 441-442.

<sup>171</sup> De Marchi 2011, pp. 29-36.

<sup>172</sup> Longhin 2001, p. 26; Benozzi 2001, p. 108.

<sup>173</sup> Paschini 1958, p. 81.

<sup>174</sup> Moroni 1853, p. 151.

<sup>175</sup> Cionini Visani 1980, pp. 98-99. Il manoscritto è stato pubblicato per la prima volta da Levi d'Ancona 1969, pp. 208-209.

dal Pre' Julio Clovio Can.co Reg.re"<sup>176</sup>, o per mano di un confratello, la sua storia in terza persona, con particolare attenzione ai patimenti subiti in quegli anni. La storia è all'incirca ripresa nell'edizione a stampa del 1597 del padovano Bernardino Guidoni, che allora era sagrestano a Santa Maria Maggiore a Treviso, intitolata *Miracoli più segnalati fatti dal grande Iddio per intercessione di Maria Vergine nostra Avvocata*:

*Come infracidendosi ad una gamba fù miracolosamente risanato.*

Giulio Clovio de Crovattia, militando con Ludovico Rè di Ongaria nella guerra, che li mosse il Turco, l'anno 1526, patì molti incomodi e disaggi, ma venuto a Roma l'anno seguente, ne soffrì di molto più gravi nel sacco, e mortalità, che travagliò quella Città; essendo costretto a fuggirsi per campar la vita (havendo persa la robba) hor qua, hor là. Considerato adonque, che per clemenza di Dio, e per preghi della Vergine, di cui era devoto, due volte era stato salvato da tanti pericoli, determinò di farsi religioso, e abbanonando la vita secolare, piena di travagli, ritirarsi in sicuro alla contemplativa: prese l'habito de' Canonici Regolari del Salvatore: ove stato breve tempo, fu assalito da un mal nascente del schinco della gamba destra: cagionato da gli incomodi patiti che gli infracidì tutta la gamba sì che fù di mestieri darle diversi tagli, e molte botte di fuoco: ne questo anco li giovò, che essendosi cavato l'osso à poco, à poco del schinco, ridusse i medici di Venetia à determinatione dei dovergli tagliar la gamba presso al ginocchio, perche per altra via, non si poteva servare in vita. Sbigottito dunque per tale risoluzione, alla quale non volse dare orecchio, raccolto in se stesso, e considerato, che ogni medico rimedio era duro, e forse anco inutile, fattosi portar dinanzi a questa miracolosa Image [della Vergine], con tante lagrime, e contrition de cuore, orò, chiedendoli il divin favore, che in brevissimo tempo, senza tagliar la gamba, fu restituito alla sua sanità. Onde in memoria di sì gran beneficio, oltre l'haver egli celebrato molte Messe di ringratiamento, vi lasciò appesa una tavoletta di minio, lavorata di propria mano, e vi mandò poi anco un Agnus Dei di argento, e di oro, di grandissima bellezza, pur fatto da lui stesso, mentre serviva per miniatore (della qual arte era intenditissimo) l'Illustrissimo, è non mai à pieno lodato, Cardinal Alessandro Farnese<sup>177</sup>.

Il passo contraddice in parte le informazioni date dal Vasari: prima di tutto, Clovio sembrerebbe aver partecipato in prima persona nella battaglia di

---

<sup>176</sup> Levi d'Ancona 1969, p. 208.

<sup>177</sup> Guidoni 1597, pp. 56-57. Il brano è riportato anche da Pelc 1998a, p. 162.

Mohacs, a fianco del re Luigi II; inoltre, il miniatore croato non si sarebbe rotto una gamba, ma avrebbe avuto un'infezione ad una ferita subita, probabilmente durante il sacco di Roma<sup>178</sup>.

Ovviamente, non fu miracolosa la guarigione di Clovio, che gli risparmiò che gli fosse amputata la gamba, ma fu forse dovuta ad un cambio dei metodi utilizzati dai medici: da soluzioni aggressive a cure che puntavano di più sul riposo, un nuovo metodo di cura delle ferite promosso dal famoso chirurgo francese Ambroise Paré<sup>179</sup>.

Nell'abbazia di San Giovanni Evangelista a Ravenna, si concluse tra il 1533 il 1534 il periodo trascorso da Clovio nei monasteri dei Canonici Regolari di San Salvatore del nord Italia.

Dal 1534 il nome di Clovio non comparve più negli elenchi delle comunità dei Canonici. Aveva ottenuto, grazie a Marino Grimani, la dispensa della Santa Sede e aveva diritto a vivere fuori dai monasteri, senza più vincoli alle regole canonicali<sup>180</sup>.

---

<sup>178</sup> Cfr. Longhin 2001, p. 26.

<sup>179</sup> Sulla malattia di Clovio si veda Dorn 2001, p. 97.

<sup>180</sup> Benozzi 2001, p. 110.

## Capitolo II

### La maturità (1534-1561)

#### *1. Con Marino Grimani tra Perugia e Roma (1534-1539c.)*

Perché tu possa mantenerti adeguatamente, volendo provvederti con l'aiuto di un certo sostegno e farti un favore particolare avendo dinanzi agli occhi i tuoi meriti<sup>1</sup>.

Così riporta il documento ufficiale, datato 24 agosto 1536, pubblicato da Ivan Golub nel 1980, con cui il cardinale Marino Grimani elargiva a Clovio il beneficio parrocchiale della chiesa di San Bartolomeo a Castel Rigone, nella diocesi di Perugia, che comportava la rendita di 40 ducati d'oro all'anno<sup>2</sup>. In questo documento, Clovio è nominato “presbyter” e “professor”, termine, quest'ultimo, che probabilmente indica il grado religioso, la posizione di colui che, come Clovio aveva conseguito, con i voti perpetui, la “professio”, ma potrebbe già avere il significato moderno di “professore”, “insegnante”. Marino ben riconosceva i meriti di Giulio Clovio, probabilmente per la sua arte, ma requisito fondamentale per l'assegnazione di questo beneficio era che “non venisse trascurata” la cura delle anime<sup>3</sup>.

Il croato restò al servizio di Marino Grimani dal 1534 per altri cinque anni circa, sicuramente fino al 1539<sup>4</sup>. Il 1534 fu l'inizio di un periodo intenso di impegni per il Cardinale, anche nella città di Roma dove, come si dirà, ebbe

---

<sup>1</sup> Golub 1980, p. 122.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 121-123; pp. 136-139. Il documento, in latino, è inserito ad esempio anche da Pelc 1998a, pp. 59-63.

<sup>3</sup> Golub 1980, p. 122.

<sup>4</sup> Non si sa di preciso a che data entrò a far parte del suo successivo protettore, il cardinale Alessandro Farnese, presso la quale risulta già attestato nei primi anni '40. Cfr. ad esempio Robertson 1992, p. 29. Il 1539 è la data in cui si colloca l'incontro con Francisco de Hollanda, di cui si dirà in seguito.

a trovarsi anche Clovio. Nel settembre 1534, alla morte di Clemente VII, marino Grimani fu chiamato in conclave, dove si adoperò per la rapida elezione del papa Paolo III Farnese, che avvenne il mese dopo<sup>5</sup>. Fu lo stesso Paolo III a nominarlo legato dell'Umbria nell'anno successivo, nel settembre 1535<sup>6</sup>, poiché desiderava imporre il proprio dominio su una città tormentata da lotte di fazione tra le varie famiglie influenti, tra cui i Baglioni, e voleva servirsi del cardinale veneziano per ristabilire appieno l'ordine pubblico. Dopo un breve periodo a Venezia nel 1537, la legazione di Marino Grimani in Umbria si concluse nel marzo 1539. Già da alcuni mesi era a Roma, e vi restò per tutto quell'anno, tranne un soggiorno in Friuli nell'estate<sup>7</sup>.

Due sono i manoscritti che Clovio minìò per il cardinale Marino Grimani in questo periodo tra Perugia e Roma. Il primo, il *Commentario alle epistole di San Paolo* (Londra, Soane Museum), contiene la prima redazione del commento alle epistole ai Romani dello stesso Marino Grimani, simile alla seconda, stampata nel 1542. Un testo che aveva particolare importanza in quel periodo di contrasti religiosi, in cui era fondamentale il tema della giustificazione, sui cui vertevano particolarmente le tesi di Martin Lutero del 1516, e Marino Grimani intendeva, in un'ottica cattolica, confutare le tesi del riformatore tedesco<sup>8</sup>.

L'altro codice fu il *Libro d'ore Stuart de Rothesay* (Londra, British Library), capolavoro che prelude alle Ore Farnese, realizzate per il "gran Cardinale" Alessandro l'anno dopo, e identificabile tra le opere citate dal Vasari nel periodo perugino<sup>9</sup>:

Andò a Perugia col cardinale, che là era legato, e lavorando gli condusse di minio (...) un ufficio di Nostra Donna con quattro bellissime storie<sup>10</sup>.

---

<sup>5</sup> Brunelli 2002, p. 642.

<sup>6</sup> Paschini 1958, p. 84.

<sup>7</sup> Sui fatti della vita di Marino Grimani, si veda Brunelli 2002, p. 642. Cfr. anche Paschini 1958, pp. 84-85.

<sup>8</sup> Calvillo 2000; Collareta 2013, p. 373. Sul *Commentario alle epistole di San Paolo* del Soane Museum, cfr. anche Cionini Visani 1980, p. 88; Alexander 1994, p. 248.

<sup>9</sup> Si vedano ad esempio Macan Lucavečki 2012a, p. 89; Cionini Visani 1980, pp. 87-88.

<sup>10</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. VII, p. 442.

## 2. *Francisco de Hollanda e il mito di Michelangelo*

Fu probabilmente nel 1539, che Clovio incontrò a Roma il giovane pittore portoghese Francisco de Hollanda, allora circa ventenne.

Francisco nacque a Lisbona nel 1517, sotto il regno di Don Manuel I, ed era figlio del miniaturista di corte Antonio, di origine olandese. Visse presso il principe Don Fernando, quarto figlio del re Don Manuel, diventando poi valletto di camera dell'Infante Cardinal Don Alfonso, vescovo di Évora<sup>11</sup>. Alla corte dei re di Portogallo ebbe modo di apprendere le lingue classiche e di appassionarsi alla cultura antica ed umanistica. Grazie a Don Alfonso e al re Giovanni III, Francisco finalmente poté ottenere la borsa di studio per recarsi in Italia<sup>12</sup>. Per Francisco, ciò dovette essere la realizzazione di un sogno: studiare le tracce di quell'antichità a cui tanto si era appassionato negli studi, e l'arte italiana, che allora, secondo quanto voleva lo stesso Francisco, doveva essere modello per quella della penisola iberica<sup>13</sup>.

Dopo un viaggio attraverso la Spagna e la Francia, e una visita alle città della Toscana<sup>14</sup>, arrivò a Roma nell'estate 1538<sup>15</sup>, e si dovette ben presto inserire in ambienti elevati, dal punto di vista sociale e culturale: i suoi protettori, attorno alla famiglia reale del Portogallo, dovettero aprirgli ogni porta; e la conoscenza di Don Pedro Mascarenhas, al seguito del quale era probabilmente arrivato in Italia<sup>16</sup>, ambasciatore del Portogallo alla corte pontificia, dovette valergli l'aspetto più importante del suo soggiorno italiano, ovvero l'amicizia con Michelangelo e la marchesa di Pescara Vittoria Colonna<sup>17</sup>. Pare che Mascarenhas fosse in contatto con Lattanzio

---

<sup>11</sup> Biscetti 1993, p. 8.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>13</sup> Sulla vita di Francisco de Hollanda, si vedano: Spina Barelli 1964, pp. 5-13; Biscetti 1993, pp. 7-27; Modroni 2003, pp. 7-17; Deswarte-Rosa 2001, pp. 314-315. Su vita e opere di Francisco si veda anche il paragrafo a lui dedicato da Dacos 2012, pp. 90-92.

<sup>14</sup> Modroni 2003, p. 8.

<sup>15</sup> Deswarte-Rosa 2001, p. 314.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>17</sup> Cfr. Biscetti 1993, pp. 7-8; Modroni 2003, pp. 7-8.



Tolomei, cugino del letterato senese Claudio Tolomei, che pochi anni dopo fonderà l'Accademia della Virtù, e Vittoria Colonna, dunque con lo stesso Michelangelo<sup>18</sup>; tuttavia, un ruolo ancor maggiore nelle relazioni sociali di Francisco a Roma dovette averlo la conoscenza del cardinale Don Miguel de Silva, che era stato ambasciatore presso i papi Leone X e Clemente VII: Lattanzio Tolomei, che farà inserire Francisco nel circolo di Vittoria Colonna e Michelangelo a San Silvestro al Quirinale, era un vecchio amico di Don Miguel de Silva<sup>19</sup>.

Nel 1548, ormai tornato dal viaggio in Italia, Francisco pubblica a Lisbona il trattato *De Pintura Antiga*, di cui la seconda parte è costituita dai *Diálogos en Roma*<sup>20</sup>. Sono dialoghi letterari su temi artistici, memori della sua esperienza a Roma, un po' come era stata la corte di Urbino per il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, ma di certo riflettono gli incontri che Francisco aveva fatto nella tanto amata Roma. Sono infatti citati spesso Lattanzio Tolomei, Vittoria Colonna e Michelangelo, gli incontri notevoli del suo soggiorno romano.

Quando avvenne il rientro di Francisco dall'Italia, non si sa con certezza. Si potrebbe pensare, sulla base della frase "ritornando io dall'Italia poco tempo fa"<sup>21</sup> che Francisco scrisse nel prologo del trattato del 1548, che il ritorno sia da collocare non molto tempo prima della pubblicazione del trattato e dei dialoghi<sup>22</sup>. Oggi invece si tende a credere che Francisco sia rimasto pochi anni in Italia, e sia quindi tornato in Portogallo attorno al 1541<sup>23</sup>, forse già nel marzo 1540 al seguito dell'ambasciatore Mascarenhas<sup>24</sup>. Questo perché nei suoi libri mancano riferimenti ad alcuni episodi romani importanti attorno alla figura di Michelangelo: lo

---

<sup>18</sup> Biscetti 1993, pp. 7-8.

<sup>19</sup> Deswarte-Rosa 2001, p. 314.

<sup>20</sup> Biscetti 1993, p. 11.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 9; Francisco de Hollanda 1548, ed. 1993, p. 31.

<sup>22</sup> Modroni 2003, p. 8.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>24</sup> Cfr. Deswarte-Rosa 2001, p. 314; Dacos 2012, p. 90.

scoprimiento del *Giudizio Universale* di Michelangelo nel dicembre 1541, e la morte di Vittoria Colonna nel 1547<sup>25</sup>.

Clovio è una figura importante del IV dei *Dialoghi*, che riguarda la pittura antica, con particolare riferimento al XXXV libro della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio<sup>26</sup>. Ma ciò che qui più importa sono alcuni brani che riguardano l'incontro con il croato. All'inizio viene detto dove si svolge questo incontro. Francisco, prima di recarsi a San Silvestro al Quirinale per una conversazione con la marchesa Vittoria Colonna, afferma:

... Siccome mi sembrava che fosse presto, passando vicino alla casa dei Grimani, volli avvertire don Giulio di Macedonia, suo gentiluomo, e il più insigne miniatore di questo mondo, che si ricordasse di un'opera che mi stava facendo.

Giulio fu molto lieto di vedermi, poiché non ci trovavamo da molti giorni; e dopo aver esaminato la nostra opera (la chiamò "nostra" perché mio era il disegno e suoi i colori), siccome volevo accomiatarmi da lui, egli mi domandò dove fossi diretto, dal momento che lo lasciavo così.

Poiché gli risposi che andavo a conversare col maestro Michelangelo, con donna Vittoria Colonna, marchesa di Pescara, e con messer Lattanzio Tolomei, gentiluomo senese, nella chiesa di San Silvestro, don Giulio iniziò a dire: "Oh messer Francisco, quale mezzo troverete perché io sia ritenuto degno della conversazione di un così nobile consesso, e perché messer Michelangelo mi accolga nel numero dei suoi servitori, grazie alla vostra intercessione?"

Io mi misi a ridere di Don Giulio e dissi: "Mi volete far tanto onore, essendo io fortestiero e trovandomi in questa nazione soltanto da un anno, mentre voi siete uno dei suoi uomini esimi e degni di essa, nonché di nobili natali? Parlate voi a Michelangelo, poiché sarà ben lieto di conoscervi. In realtà (a parte il suo sapere, che nessuno può negargli) Michelangelo è un uomo molto onorato, saggio e discorsivo: non è così scontroso come si crede<sup>27</sup>.

Due elementi sembrano collocare questo incontro nell'anno 1539: la presenza del cardinale Marino Grimani a Roma, di cui si diceva all'inizio, e

---

<sup>25</sup> Modroni 2003, p. 9.

<sup>26</sup> Biscretti 1993, p. 19.

<sup>27</sup> Il testo originale in portoghese. L'edizione qui consultata per la traduzione italiana è: Francisco de Hollanda 1548, ed. 1964, p. 83-84. Si sono consultate anche le altre seguenti traduzioni: Francisco de Hollanda 1548, ed. 1926; Francisco de Hollanda 1548, ed. 1993; Francisco de Hollanda 1548, ed. 2003.

il fatto che Francisco dica di risiedere nella città da un anno, dal 1538, in cui arrivò in Italia fruendo di quella borsa di studio. Nell'incontro si parla della zona del Quirinale, e quindi, forse potrebbe essere ambientato nei pressi di quella villa che Domenico Grimani si era fatto costruire sul colle, e di quella piazza che nel corso del Cinquecento veniva detta Grimana<sup>28</sup>.

Francisco, inoltre, cita una generica opera a cui sia lui che il croato avevano lavorato: il colore era di Don Giulio e il disegno di Francisco<sup>29</sup>. Clovio aveva "colorito" l'opera di un altro artista, come da giovane aveva fatto con la *Vita della Vergine* di Dürer, ed aveva collaborato con un giovane artista straniero, come farà con il fiammingo Bruegel circa quindici anni dopo.

Nel brano, in particolare, emerge un fatto interessante: il valore dato all'amicizia con Michelangelo. Clovio è già un maestro ammirato e rispettato, ma ancora sembra non conoscerlo personalmente; del resto, bisogna forse considerare che nel 1539 non lavorava ancora alla corte del cardinale Alessandro Farnese, dove avrà modo di inserirsi in quella corte di letterati, di cui alcuni facevano parte dell'Accademia della Virtù fondata dal senese Claudio Tolomei.

Non bisogna però dimenticare che i *Dialoghi* di Francisco sono comunque un prodotto letterario: il fatto di parlare di un'amicizia con Michelangelo, e di ostentarla così palesemente, trattando in modo ampio delle teorie che l'artista esprimeva nella sua cerchia, doveva servire al giovane portoghese per promuoversi al meglio al suo ritorno in patria, raccontando di essere stato un giovane esponente di spicco a Roma<sup>30</sup>. Questo era il suo obiettivo, oltre a quello di face incetta di bellezze italiane, di "rubare" e portare in Portogallo l'arte più bella e raffinata d'Italia<sup>31</sup>, per usare le sue stesse parole.

---

<sup>28</sup> Deswarte-Rosa 2001, p. 339 cita la *vigna* sul Quirinale del cardinale Grimani.

<sup>29</sup> Il discorso della collaborazione ritorna anche più avanti nel Dialogo, quando Francisco offre a don Giulio un pagamento di venti *cruzados* per aver colorato un'opera su suo disegno (Francisco de Hollanda 1548, ed. 1964, pp. 91-92; Deswarte-Rosa 2001, p. 339). All'opera fa riferimento Dacos 2012, p. 92, riferendo che è andato perduto.

<sup>30</sup> Biscetti 1993, pp. 11, 19-20.

<sup>31</sup> Francisco de Hollanda 1548, ed. 1964, p.19.

Nel IV dialogo, Francisco si fa inoltre mostrare quattro opere del miniatore croato, asserendo il fatto che sia meglio mostrare le opere d'arte, piuttosto che parlarne:

“Fareste meglio, don Giulio, a mostrare (...) le opere eccellenti eseguite dalla vostra mano, anziché perdere il tempo a parlarne”. “Come? Voi considerate meno nobile il conversare della nostra importantissima arte” disse don Giulio “di quanto non sia degno e bello vedere le opere di pittura? Io non credo, messer Francisco, che voi stimate da meno trattare dei suoi capolavori anziché ammirarla, poiché entrambe queste sue particolarità non ammettono di lasciarsi superare l'una dall'altra e ognuna di esse vuole avere il primato.

“Tuttavia mostrateci voi la prima, e poi intratteneteci con la seconda”.

Allora don Giulio ci mostrò un *Ganimede*, miniato di sua mano su disegno di Michelangelo, ed eseguito con grande delicatezza, la prima opera per cui si acquistò fama a Roma; poi una *Venere* molto ben dipinta. Infine ci mostrò due grandi pagine di un libro, nella prima delle quali era miniato San Paolo che ridà la vista a un cieco davanti a proconsole romano; e nella seconda la Carità con altre figure fra colonne corinzie ed edifici, ed era l'opera di miniatura più preziosa che, a quanto credo, ci possa essere in qualsiasi luogo. Infatti, in confronto ad essa, sembravano scadenti le miniature fiamminghe opere d'ignoti, e le migliori che io abbia visto<sup>32</sup>.

Il *Ganimede* è, con tutta probabilità, da identificarsi con la miniatura di Firenze, Casa Buonarroti (fig. 15), attribuita in passato al Buontalenti<sup>33</sup>, e data a Clovio da Silvia Meloni Trkulja nel 1980<sup>34</sup>. La studiosa identificava la miniatura come quella citata dal Vasari quando tratta del soggiorno fiorentino di Clovio presso Cosimo I, che avverrà nella prima metà degli anni '50<sup>35</sup>:

Ha dunque il duca [Cosimo I], oltre le cose dette, un quadretto di mano di Don Giulio, dentro al quale è Ganimede portato in cielo da Giove converso in aquila. Il quale fu

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>33</sup> Si veda ad esempio Procacci 1965, p. 200.

<sup>34</sup> Meloni Trkulja 1994, pp. 194-195. Cionini Visani 1980, p. 48 indicava che il *Ganimede* di Clovio non era stato identificato, poiché non conosceva la nuova attribuzione della miniatura di Casa Buonarroti. Marongiu 2002, p. 84 colloca l'opera attorno al 1538, riferendosi al *Dialogo* di Francisco de Hollanda.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 194.

ritratto da quello che già disegnò Michelagnolo, il quale è oggi appresso Tommaso de' Cavalieri<sup>36</sup>.

Infatti, nel testo vasariano, si parla di questo quadretto come di un'opera già realizzata in passato, che il duca Cosimo I possedeva, ma non tra quelle che erano state realizzate appositamente per lui. Si conservano tuttora il disegno michelangiolesco, eseguito per Tommaso Cavalieri, da cui proviene il modello, con in basso tracciato sottile il cane che abbaia (Cambridge, Fogg Art Museum, fig. 16)<sup>37</sup> e una copia di Clovio, prossima cronologicamente alla miniatura di Casa Buonarroti (Windsor Castle, Royal Collection, fig. 17)<sup>38</sup>.

Grazie al colore, Clovio riesce a dare un alone luminoso ai due personaggi, avvolgendo i due personaggi con un colore rosa acceso, e con una corona formata da nuvole<sup>39</sup>. Nel primo piano e sullo sfondo Clovio apporta le sue novità: il volo avviene su un paesaggio lagunare, illuminato all'orizzonte da una luce fredda su una base di rovine classiche<sup>40</sup>, che tanto avrà fortuna nella successiva produzione del croato. Michael Jaffé segnalava anche un'altra copia di Clovio del *Ganimede* di Michelangelo (collezione privata), disegno ritoccato a penna da Rubens (fig. 18)<sup>41</sup>.

Sia per Michelangelo che per Clovio doveva essere una fonte di ispirazione primaria per il Ganimede la copia romana (II sec.d.C.) di una statua ellenistica di questo soggetto, attribuita a Leocare (IV sec. a. C.) e conservata nelle collezioni della famiglia Grimani (oggi Venezia, Palazzo Grimani, fig. 19)<sup>42</sup>.

La *Venere* citata nel passo di Francisco<sup>43</sup> è forse da mettere in relazione con la *Venere con la torcia rovesciate* che compare in una delle due pagine

---

<sup>36</sup> Vasari 1568, ed. 1965, vol. VII, p. 448.

<sup>37</sup> Si veda, ad esempio Marongiu 2002, pp. 74-75. Il disegno era ritenuto una copia (cfr. ad esempio De Tolnay 1976, pp. 115-116). Per l'autografia a Michelangelo, cfr. Hirst 1978, p. 255.

<sup>38</sup> Cionini Visani 1980, pp. 105-106. Anche sulla datazione, cfr. Marongiu 2002, p. 86.

<sup>39</sup> Marongiu 2002, p. 84.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>41</sup> Jaffé 1970, pp. 25-26.

<sup>42</sup> Marongiu 2002, p. 74; sulla datazione della statua, cfr. anche De Paoli 2008, p. 133.

<sup>43</sup> Francisco de Hollanda 1548, ed. 2003, p. 144 non indica *Venere*, ma *Vergine*, diversamente da tutte le altre edizioni,

introduttive, i fogli 8 e 9, del *Commentario alle Epistole di San Paolo* (Londra, Soane Museum, figg. 20-21), di cui si è detto, miniato da Clovio per il cardinale Marino Grimani in quegli anni tra Perugia e Roma, probabilmente tra il 1535 e il 1537<sup>44</sup>.

Due pagine composte con molta ricchezza, e che costituiscono una *summa* delle esperienze artistiche romane di Clovio. Il foglio 8 riporta la Conversione di San Paolo, ripresa dall'arazzo di Raffaello, oggi perduto, di cui Domenico Grimani possedeva il cartone, ma con le corporature più risentite, che ricordano lo stile di Michelangelo<sup>45</sup>. “In una bordura nel fianco è rappresentata la Venere con la torcia rovesciata, simbolo della pace. Sul fianco, sotto trofei, sono posti un piccolo medaglione d'oro con San Paolo in piedi, un altro a colori, con San Paolo nell'Areopago; in basso un tondo sostenuto da due angeli con il martirio di Santo Stefano e nell'angolo un putto che si volge verso una tavoletta di bronzo dove è scritto: “Marino Grimano car. Et legato perusino, patrono suo, Iulius Crovata pingebat”. La pagina di fianco riporta il titolo e l'inizio del commentario con un bordo simile i cui lati superiori sono occupati da due atleti con al centro fra due rami d'ulivo un cammeo e due colombe con un cartiglio con scritto “simplices”; lungo il bordo di sinistra un San Paolo in chiaroscuro su oro, al quale corrisponde al bordo destro un medaglione col ritratto del cardinale in mezzo, affiancato da armature ed attributi bellici. Sul basso, in corrispondenza della Venere dell'altra pagina, è presente un Marte con armi antiche, e dietro di lui sul centro del bordo inferiore, in un medaglione sostenuto da due dragoni, bambini tengono lo scudo del cardinale su un fondo con un paesaggio e un altro cartiglio con scritto “Prudentes”. Il titolo dell'opera è scritto in maiuscolo d'oro, su una tavoletta portata da due putti e sostenuta da due figure femminili, che rappresentano la Fede e la Pietà”<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Deswarte-Rosa 2001, p. 339 indica il *Commentario* del Soane Museum come un'opera di Clovio che Francisco aveva probabilmente visto nel suo “atelier”.

<sup>45</sup> Paschini 1958, p. 83.

<sup>46</sup> Per la bellissima descrizione di questi due fogli, cfr. Paschini 1958, pp. 83-84, che riprende Bonnard 1929, pp. 121-122.

Sono presenti anche echi da Raffaello e Giulio Romano: per il primo, le Logge Vaticane nella decorazione all'antica ai lati, e per il secondo, la *Lapidazione di Santo Stefano*, eseguita per l'omonima chiesa di Genova<sup>47</sup>.

Tornando alle opere citate nel trattato di Francisco de Hollanda, le altre due sono identificate con più certezza dagli studi: *La Conversione del proconsole romano Sergio Paolo e l'accecamento di Elima*, dunque il contrario di ciò che affermava Francisco ("San Paolo che ridà la vista a un cieco") e *Le tre virtù teologali* (entrambe le opere oggi a Parigi, Louvre, figg. 22-23). Il portoghese parla di due pagine di un libro, e quindi, come ha notato Elena Calvillo, non si presentavano allora come miniature singole. La studiosa nota che, oltre all'ipotesi che facessero parte di un manoscritto i cui fogli furono poi separati, avrebbero potuto far parte di un codice, la cui realizzazione fu poi abbandonata quando si decise di realizzare la stampa del 1542<sup>48</sup>. E quindi, anche grazie all'importanza data alla figura della Carità, che nella seconda delle miniature citate si trova al centro<sup>49</sup>, potevano introdurre un commentario della stessa opera biblica, forse leggermente differente da quelli citati<sup>50</sup>.

Nella prima miniatura, che già Maria Cionini Visani notava essere particolarmente vicina dal punto di vista stilistico al codice del Soane Museum, è presente sicuramente il modello raffaellesco della *Punizione di Elima* dell'arazzo di Raffaello, che tuttavia si presenta abbinata ad un'interpretazione della folla in parte raffaellesca, ma in parte anche ripresa da incisioni tedesche, soprattutto nelle espressioni caricate dei personaggi sulla destra<sup>51</sup>.

Entrambe le miniature sono caratterizzate da un sapiente uso dei colori, giocato tra il grigio delle architetture e i colori vivaci, iridescenti, dei personaggi. Un uso cromatico che colpisce lo stesso Francisco de

---

<sup>47</sup> Cfr. Cionini Visani 1980, p. Collareta 2003, p. 373.

<sup>48</sup> Cfr. Calvillo 2000, pp. 280-297; Calvillo 2011, pp. 116-121.

<sup>49</sup> Calvillo 2011, p. 121.

<sup>50</sup> Cfr. Calvillo 2000, pp. 280-297; Calvillo 2011, pp. 116-121.

<sup>51</sup> Cionini Visani 1980, p. 98.

Hollanda<sup>52</sup>, che, subito dopo la descrizione di questi due dipinti, parla dell'originalità di Clovio nello stendere il colore:

Nelle miniature di don Giulio ho osservato la speciale tecnica di fare certi puntini che io chiamo atomi, e che come veli tessuti sopra, sembrano una nebbia distesa sulla pittura. E io oserei affermare (col permesso di Salomone, il quale asserisce che tutto già stato detto e fatto) che sino ai nostri giorni questa maniera non era stata scoperta da nessuno, tranne che da don Giulio di Macedonia<sup>53</sup>.

Clovio aveva dunque trovato una propria individualità in quell'applicare il colore che aveva appreso vent'anni prima dall'amico Giulio Romano, con quella stesura ad *atomi* cui ancora talvolta fanno riferimento gli studiosi per le attribuzioni al miniatore croato.

L'ammirazione di Francisco de Hollanda per le opere romane e l'illustre amicizia di Michelangelo non gli fu sufficiente per avere successo in patria, dove fu relegato ad un ruolo marginale nella corte dei re di Portogallo e non ebbe le grandi commissioni che sperava<sup>54</sup>. Non gli restò che proporsi come scrittore, pubblicando il trattato di cui si è detto, e mandare da Lisbona, nel 1553, una lettera a Michelangelo, rimasta senza risposta, in cui, ricordando i tempi della loro amicizia, dice:

(...) Et anchor che le continue fatiche et disagi del passato me hanno tolto ogni estudio e recordatione non hanno potuto torme tuttavia la buona memoria de la S.V. e il domandar sempre novelle della sanità e vita sua, che a me pur sonno si chare come a tutti gli soi più cari amichi; e penso io che in tutte quelle cose che dal sommo Idio vengono a la S.V. che anchor in quele me fa a me infinita gracia, e gli sonno io obligato. Et per non perder questa amicitia, ho voluto scriver questa, acciocché mi faccia intendere apieno come si ritrova adesso in questi felici giorni di sua vecheza, ove io penso che lui non si esercita in manco lodevole opere dei buoni exempj de eroica vertù, che quele che fanno le sue mani de immortale lodi ne' l'arte de la pittura. Et per il grande amore che io tengo a le cose rare, maxime a le de vostra signoria del tempo che io fui in Roma, gli prego che de sua mano mi faccia gracia de mandarme alcuni desegno in memoria delle opere sue, anchora

---

<sup>52</sup> Calvillo 2011, p. 121.

<sup>53</sup> Francisco de Hollanda 1548, ed. 1964, pp. 87-88.

<sup>54</sup> Biscetti 1993, p. 9.



che più non sia che qualche linia o profilo come le dell'antico Apelle, acciocché me sia un vero segno de la sanità de la S.V. et etiandio una ferma recordacione di nostra amicitia. Prego a S.V. mi rescriua et mi faccia intendere se è pur vivo M. Lattantio Tolomei mio grande patrone e carissimo amico vostro<sup>55</sup>.

Mentre per Francisco de Hollanda sembrava aprirsi un periodo di mediocrità, ancor maggiore dopo la morte del protettore Giovanni III nel 1557, quando non furono eseguiti i suoi progetti architettonici che avrebbero dovuto rinnovare Lisbona<sup>56</sup>, Clovio si stava invece avviando a maggiori successi.

### 3. Valerio Belli

Nel IV dialogo di Francisco de Hollanda compare anche un altro personaggio, Valerio Belli, originario di Vicenza (1468c.-1546), presentato come amico anche di Clovio e più anziano di trent'anni rispetto a lui, intagliatore di pietre; così è descritto da Francisco:

Valerio da Vicenza è un vecchio molto ben conservato, e gentiluomo di elevatissima conversazione. Inoltre è stato uno degli artisti dell'epoca cristiana che, nel tempo presente, hanno voluto competere con gli antichi nell'arte di incidere medaglie in bassorilievo e mezzorilievo in oro, in cristallo e in acciaio. Era un mio grande amico per le sue ottime qualità, e grazie a Don Giulio di Macedonia<sup>57</sup>.

Valerio Belli era arrivato a Roma da Vicenza nel novembre 1539, probabilmente chiamato dal papa Paolo III<sup>58</sup>; l'amicizia di Clovio e Valerio Belli aveva probabilmente la famiglia Grimani<sup>59</sup> come tramite. E' possibile che, muovendosi tra il Veneto e Roma nei primi due decenni del '500, Valerio avesse avuto modo di frequentare gli stessi ambienti, ricchi di arte e

---

<sup>55</sup> La lettera è pubblicata solitamente assieme al testo dei *Dialoghi Romani*. Cfr. ad esempio Francisco de Hollanda 1548, ed. 1964, pp. 115-116.

<sup>56</sup> Spina Barelli 1964, p. 5.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>58</sup> Gasparotto 2000, p. 93.

<sup>59</sup> Su Valerio Belli e i Grimani, cfr. *ibid.*, p. 78.

cultura, del cardinale Domenico Grimani: le sue collezioni di antichità e la biblioteca multilingue<sup>60</sup>. Inoltre, Marino Grimani, nel suo “inventario riassuntivo” del 1528, di cui si è detto, in cui il cardinale lasciava, prima di partire per Roma poco dopo la sua nomina cardinalizia, beni, probabilmente in prestito, sia a Valerio Belli che a Giulio Clovio<sup>61</sup>, tra cui disegni di Raffaello<sup>62</sup>.

Il fatto che l’elenco dei beni affidati ad un artista fosse affiancato a quelli dell’altro, potrebbe ben indicare che ci fosse un rapporto tra i due, e dei due con Marino Grimani<sup>63</sup>, che Clovio, che allora si trovava nei monasteri dei Canonici Regolari di San Salvatore, aveva conosciuto a Roma. In realtà, si potrebbe meglio spiegare la vicinanza di Clovio e Marino Grimani con il fatto che la scritta “Don Iulio” accanto ai beni di questo inventario, sembrerebbe essere posta, seppure dalla stessa mano, posteriormente<sup>64</sup>, magari quando il croato si era riavvicinato al Grimani durante la sua

---

<sup>60</sup> Cfr. Gasparotto 2000, pp. 80-81.

<sup>61</sup> Shearman 2000, p. 169.

<sup>62</sup> A Don Iulio furono lasciati:

Un libro di carte stampite diverse

Uno libretto piccolo di disegni diversi coperto di Coro negro,

Alquanti mazi di disegni diversi.

Uno quadro in Tavolla desegno di raphaelo la nostra donna trasmortita in man delle marie.

Uno quadro disegno audientia di uno papa.

Uno quadro desegno di raphaelo uno san michiele.

Uno quadro teste diverse de disegno insieme.

Uno quadro di Cera deposition di nostro signor in sepulcro.

Uno quadro disegno di christo a pietro pasce ovas meas.

Uno quadro una testa con girlanda di man de lunardo vinci.

Uno quadro testa di bamboccio di lunardo vinci.

Uno quadretto di aminiatura non compida de due puti.

E a Valerio:

Uno libro di disegni proprij di Raphael d’Urbino et alti coperto di coro rosso.

Uno libro di disegni proprij di Raphaelo et altri coperto di Coro negro.

(Paschini 1926-27, p. 174).

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 169; Gasparotto 2000, p. 80.

<sup>64</sup> Paschini 1958, p. 86.

esperienza monastica nel 1531, quando fu nel convento di Sant'Antonio in Castello a Venezia.

E, del resto, Clovio e Valerio Belli avrebbero potuto conoscersi, anche prima di questi episodi, nella Roma del papa Leone X. Si sa che nel dicembre 1520 Valerio era a Roma, come attestano tre lettere, datate 14, 17 e 28 dicembre di quell'anno. Nelle prime due di queste lettere emerge l'interesse Valerio Belli aveva interesse per i disegni di Michelangelo, desiderando ottenerne uno, con il tramite di Domenico Buoninsegni. Nella terza, si fa riferimento alla partenza di Valerio da Roma, una volta ottenuti i seicento ducati che doveva ricevere dal papa per un'opera di oreficeria<sup>65</sup>.

E' interessante notare che, nel IV dialogo, Francisco de Hollanda, fa mostrare a Valerio Belli alcune sue medaglie:

... Allora Valerio (...) tolse di sotto al vestito di velluto che indossava cinquanta medaglie di oro purissimo, incise di sua mano secondo lo stile di quelle antiche, e così mirabilmente che accrebbero ancor più l'opinione che avevo dell'antichità. Queste medaglie erano meravigliosamente coniate, e fra di esse me ne mostrò una di Artemisia, incisa secondo la maniera greca, col Mausoleo nel rovescio; e così pure un Virgilio, inciso al modo latino, con alcune sculture bucoliche dall'altro verso, che mi entusiasmarono più di tutte le altre. Da quel momento in poi considerai il maestro Valerio un artista più grande di quanto io credessi prima<sup>66</sup>.

In un certo senso, Francisco loda Valerio per la sua abilità nella numismatica, quanto elogia Clovio per la miniatura.

La figura di Artemisia di Caria si ritrova in una versione della medaglia di Belli in argento (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fig. 24), databile tra il 1520 e il 1530<sup>67</sup>, mentre quella citata da Francisco era una versione in oro. Davanti riporta il volto di Artemisia, con la scritta in greco ΑΡΤΕΜΙΣΙΑ ΒΑΣΙΛΙΣ (Artemisia Regina) e sul rovescio ΜΑΥΣΩΛΕΙΟΝ (tomba di Mausolo ad Alicarnasso, che Artemisia fece costruire per il

---

<sup>65</sup> Per queste lettere, cfr. Barausse 2000, pp. 398-399.

<sup>66</sup> Francisco de Hollanda 1548, ed. 1964, p. 86. Sulle medaglie di Valerio Belli citate da Francisco de Hollanda, cfr. Gasparotto 2000a.

<sup>67</sup> Sulla medaglia, si veda Gasparotto 2013, p. 255.

marito). Francisco poi riprodusse il mausoleo in un disegno (Madrid, Real Biblioteca de El Escorial, fig. 25)<sup>68</sup>.

La medaglia di Virgilio è riconosciuta, ad esempio, in una versione in argento a Vienna, Kunsthistorisches Museum, Münzsammlung (fig. 26)<sup>69</sup>. Essa fu oggetto di un epigramma celebrativo in latino di Giano Lascaris (“Si Maro vidisset vivos te ducere vultus, Hoc, Valerii, ille aliis non tribuisset opus), pubblicato per la prima volta nel 1527<sup>70</sup>. Come notato da Davide Gasparotto, il motivo che la medaglia presenta sul rovescio e che può corrispondere all’immagine bucolica di cui parla il portoghese Francisco, è l’ardita capra che cerca di arrampicarsi sull’albero<sup>71</sup>, topos pastorale allora diffuso tra gli artisti<sup>72</sup>.

#### *4. Al servizio del cardinale Alessandro Farnese: i letterati*

Attorno al 1540, anche se non è possibile precisarne la data<sup>73</sup>, Giulio Clovio lasciò il servizio presso i Grimani per passare a quello del “gran Cardinale” Alessandro Farnese.

Secondo quanto afferma Vasari, Alessandro Farnese chiamò Clovio al suo servizio poiché si era invaghito delle sue opere prodotte nel periodo in cui era al servizio dei Grimani, tra Perugia e Roma:

Le quali tutte opere fecero conoscere in Roma don Giulio per eccellente e furono cagione che Alessandro cardinal Farnese, il quale ha sempre aiutato, favorito e voluto presso di sé uomini rari e virtuosi, inteso la fama di lui e vedute l’opere, lo prese al suo servizio, dove è poi sempre stato e sta ancora così vecchio<sup>74</sup>.

---

<sup>68</sup> Gasparotto 2000a, p. 153.

<sup>69</sup> Gasparotto 2000b, p. 374.

<sup>70</sup> Gasparotto 2000a, p. 148.

<sup>71</sup> Gasparotto 2000b, p. 374.

<sup>72</sup> Cfr. Chastel 1978, p. 185. Più che un elemento di significato positivo o negativo, serviva a valorizzare la scena rustica, pastorale.

<sup>73</sup> Robertson 1992, p. 14. Secondo Pelc 2012, p. 45, fu attorno al 1539 che Clovio passò al servizio del cardinale Farnese.

<sup>74</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. VII, pp. 442-443.

Probabilmente, oltre ai grandi codici miniati per Marino Grimani, sul finire degli anni '30 Giulio Clovio stava anche lavorando ad altre opere. Una delle prove è fornita dalla datazione delle *Ore Farnese* (New York, Pierpont Morgan Library), che Clovio realizzò per il “gran Cardinale”, che in un medaglione al termine dell’opera reca la scritta “Iulius Clovius Macedo Monumenta Haec Alexandro Farnesio Cardinali Suo Domino Faciebat MDXLVI”, dunque sembra essere completato nel 1546<sup>75</sup>, mentre Vasari afferma che

La quale opera fu condotta con tanto studio e fatica da don Giulio nello spazio di nove anni<sup>76</sup>.

Poiché Clovio si trovava ancora presso i Grimani nel 1539, quando lo incontra Francisco de Hollanda, secondo la testimonianza vasariana doveva aver iniziato il celebre libro d’ore prima di passare al servizio di Alessandro Farnese.

Porta verso il cardinale Farnese e la sua cerchia di letterati anche un altro manoscritto a cui Clovio lavorò, probabilmente sulla fine degli anni '30<sup>77</sup>: le *Stanze sopra l’impresa de l’aquila* del poeta Eurialo d’Ascoli (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek), dedicate a Carlo V e probabilmente composte nel 1535, anno della conquista di Tunisi da parte dell’imperatore<sup>78</sup>. Eurialo d’Ascoli, nato ad Ascoli Piceno tra il 1485 e il 1490, era già attivo a Roma dal 1524<sup>79</sup>, ed era un letterato apprezzato alla corte del papa Paolo III<sup>80</sup>. Era in contatto con molti letterati di spicco dell’epoca, come Claudio Tolomei, presso il quale aveva studiato a Siena da giovane, tra il 1516 e il 1517<sup>81</sup>, Annibal Caro e Pietro Aretino.

---

<sup>75</sup> Cionini Visani 1980, p. 92; cfr. anche Macan Lucavečki 2012a, p. 101.

<sup>76</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. VII, p. 445.

<sup>77</sup> Calvillo 2001, p. 52 propone una datazione attorno al 1539.

<sup>78</sup> Sulle *Stanze sopra l’impresa de l’aquila*, cfr. Calvillo 2001. L’attribuzione a Clovio, proposta da Bradley 1891, p. 301, è ripresa da Cionini Visani 1980, p. 101.

<sup>79</sup> Crimi 2012, p.

<sup>80</sup> Calvillo 2001, p. 51

<sup>81</sup> Crimi 2012, p.

In passato inteso come *La morte di Didone*<sup>82</sup>, il frontespizio (fig. 27) dell'opera rappresenta un episodio tratto dal VI libro della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, *L'aquila e la vergine di Sesto*<sup>83</sup>: a Sesto, città del'Ellesponto, è celebrata la fama di un'aquila, che fu cresciuta da una ragazza e la ripagò portandole uccelli e altra cacciagione. Alla fine, quando la fanciulla morì, si buttò anch'essa sulla pira e bruciò con lei<sup>84</sup>. La storia era così celebrata nello stesso poema di Eurialo d'Ascoli:

Una vergine saggia e honesta e bella  
C'havea di neve e d'or capelli, braccia  
Una aquila nutrì tanto che quella  
Divenne sì che fuor volava a caccia  
E ogni preda portava a la donzella  
Chel sol così par c'habbia in su la faccia  
E trovandola morta il raro augello  
Si buttò come vedi in mongibello<sup>85</sup>.

Probabilmente, questa storia era simbolo dell'affetto che avrebbe dovuto esserci tra l'Impero e la Chiesa, in un periodo in cui i rapporti tra essi, dopo il Sacco di Roma, erano rimasti delicati<sup>86</sup>. Nel frontespizio di Clovio, l'aquila imperiale rappresenterebbe dunque l'impero e la vergine la fede cattolica, come notato da Maria Cionini Visani. L'aquila imperiale è posta come a protezione della Chiesa, e i due uccelli che si vedono in alto a destra sono forse da intendersi come la Tunisia e l'Algeria, che Carlo V aveva combattuto<sup>87</sup>.

Molto importante è la rete di relazioni che al miniatore croato poteva portare la collaborazione con Eurialo d'Ascoli, grazie alle sue amicizie con i letterati: come nota Elena Calvillo, l'abilità artistica e la cultura di Clovio

---

<sup>82</sup> De la Coste-Messelière 1962, p. 19.

<sup>83</sup> Woodford 1965, pp. 343-348, Calvillo 2001, p. 54.

<sup>84</sup> Calvillo 2001, p. 54.

<sup>85</sup> Cit. da *ibid.*, p. 60.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>87</sup> Per le interpretazioni di questo simbolo, cfr. Cionini Visani 1980, p. 92; Calvillo 2001, p. 52.

mostrate nella decorazione delle *Stanze*, dovettero avvicinarlo agli ambienti delle accademie<sup>88</sup>.

Grazie a Claudio Tolomei, nel 1538 era nata l'Accademia della Virtù<sup>89</sup>, cenacolo al quale aderivano letterati come Annibal Caro, Francesco Monterchi, calligrafo a cui, secondo Vasari, spetta la parte scritta delle *Ore Farnese*<sup>90</sup>, e il poeta modenese Francesco Maria Molza. L'Accademia della Virtù, oltre alla produzione letteraria, era volta allo studio appassionato dell'antico, soprattutto di Vitruvio, tanto che, poco prima della partenza del Tolomei da Roma per il Ducato di Parma, nel 1542, lo stesso umanista toscano avrebbe promosso la nascita di un'Accademia Vitruviana. Verso la fine di quell'anno nacque una filiazione dell'accademia di Tolomei, l'Accademia dello Sdegno, nella quale confluirono molti di questi letterati Vitruviani<sup>91</sup>, molti dei quali erano vicini alla famiglia Farnese: Claudio Tolomei, come si è detto, e Annibale Caro saranno segretari di Pier Luigi Farnese nel ducato di Parma, mentre Francesco Maria Molza, Marcello Cervini e Bernardino Maffei erano già membri della corte del cardinale Alessandro Farnese, che sarà poi protettore della stessa Accademia<sup>92</sup>.

Come Clovio fosse ben inserito in questa cerchia di letterati negli anni '40, è ben testimoniato da una lettera di Annibal Caro al Molza, datata Roma, 26 giugno 1543:

Pranzavano con noi l'Allegretto, il Bartoli e Don Giulio, quando venne Pirro Ligorio a portarmi le lettere de la S.V. Fummo loro tutti d'intorno con molta allegrezza, e ciascun lesse la sua partita; e tutti insieme ci dolemmo de la vostra indisposizione, e de l'assenza di Roma, poichè questa mutazion di paese non vi torna né a contento d'animo né a sanità di corpo<sup>93</sup>.

---

<sup>88</sup> Calvillo 2004, p. 163.

<sup>89</sup> Pignatti 2011, p. 458.

<sup>90</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. VII, p. 442.

<sup>91</sup> Pignatti 2011, pp. 457-458.

<sup>92</sup> Cfr. Calvillo 2004, p. 163.

<sup>93</sup> Greco 1957, p. 274.

Il Molza era allora a Modena, già in precarie condizioni di salute, dove morirà l'anno seguente<sup>94</sup>. Nel cenacolo compaiono, assieme a Giulio Clovio e ad Annibal Caro, due letterati: il poeta petrarchista Antonio Allegretti, fiorentino, amico di Claudio Tolomei e Benedetto Varchi e familiare di monsignor Giovanni Gaddi, come era stato anche il Caro<sup>95</sup>, e Lorenzo Bartoli, un altro letterato fiorentino<sup>96</sup>.

Fa inoltre la sua comparsa l'architetto napoletano Pirro Ligorio, allora circa quarantenne era giunto a Roma nel 1534 e inizialmente si dedicava alla pittura, avendo ricevuto nel 1542 "l'incarico di decorare, entro l'agosto dell'anno seguente, con grottesche la loggia sopra il portale del palazzo dell'arcivescovo di Benevento, che sorgeva al posto dell'attuale palazzo Doria sulla via del Corso"<sup>97</sup>.

Sia l'Allegretti che il Molza celebrarono il miniatore croato con sonetti di carattere laudativo in quello stile petrarchesco, così tanto in voga all'epoca<sup>98</sup>.

Se finora si è detto della vicinanza di Clovio a letterati della cerchia farnesiana, altro possibile contatto di Clovio con quella corte è stato visto in Agostino Steuco, canonico regolare di San Salvatore che era stato suo confratello negli anni in cui era bibliotecario di Sant'Antonio in Castello a Venezia e sul finire degli anni '30 era stato nominato dal papa Paolo III a capo dei manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana<sup>99</sup>. Secondo Sergio Longhin, Agostino Steuco potrebbe aver convinto Clovio a lasciare il cardinale Grimani per entrare a servizio dei Farnese<sup>100</sup>.

Il nuovo patrono Alessandro Farnese provvide a dare a Clovio alcune stanze, probabilmente nel palazzo della Cancelleria, anche se in seguito vivrà nel Palazzo Farnese, dalla metà degli anni '60, quando verrà ereditato da Alessandro alla morte del fratello maggiore, il cardinale Ranuccio

---

<sup>94</sup> Cfr. Pignatti 2011, p. 460.

<sup>95</sup> Cfr. Greco 1957, p. 20.

<sup>96</sup> *Ibid.* p. 22.

<sup>97</sup> Ligorio 2005, p. 100.

<sup>98</sup> Pelc 1998a, pp. 147-148.

<sup>99</sup> Longhin 2001, p. 26.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 26.



Farnese<sup>101</sup>. Clovio era pagato dieci scudi al mese come stipendio e gli erano concessi due servitori e un cavallo<sup>102</sup>. Non era inizialmente contento di ciò che gli era concesso, poiché il 25 aprile 1543 scriveva al cardinale:

Reverendissimo et Illustrissimo Monsignor Padron Mio Osservandissimo.

Poi ché io non posso vegnire a visitar Vostra Signoria Reverendissima er Illustrissima, mando questa a baciarle humilmente le mani in mia vece, et ricordarle la sollecita et fedel servitù del suo povero Don Julio. Il bisogno fa l'uomo presuntuoso. Il Signor Maffeo, a chi sono stato dato in protettione, non manca di armi proveder dell'ordinario, ma questo non supplisce a ogni cosa. Le domando, benché vergognosamente, che si degni ordinare che mi sia dato, oltre la prevision, quel di più che le pare, acciocché possa fare la mutation del inverno ala state di vestire<sup>103</sup>.

Una lettera di Francesco Babbi, agente fiorentino a Roma, al maggiordomo del duca Cosimo I, Pierfrancesco Riccio, datata Roma, 1544, rivela che addirittura Clovio desiderava cambiare protettore, andando a Firenze dai Medici:

... Subbito fui con Don Julio, che così si chiama il miniatore, quale è amicissimo mio, et prima che adesso sapevo la praticia che teneva di venire a stare costì [...] et dextramente ritrassi come fussi trattato dal Rev.mo suo padrone, et di come si contenti. Trovai in somma che X ducati il mese di provisione, et pochi mancho di donativi infra anno pure in denari, stanza et spesa per sé, dua servitori et un cavallo, et lavora per il Cardinale, il quale non gli ha mai pagate l'opere, che gli ha fatto et fa continuamente, si come da principio quando entrò a servirlo gli promesse di fare [...]. A lui pare essere maltrattato a fatto, et fino adesso si sarebbe partito, se non fussi stata la S.ra Marchesa di Pescara, che l'ha intrattenuto con dire, che il Cardinale gli darà benefitii per 200 [ducato]<sup>104</sup>.

Sembrirebbe dunque essere stata Vittoria Colonna, amica del tanto ammirato Michelangelo, ad indurre Clovio a restare presso il cardinale Alessandro Farnese.

---

<sup>101</sup> Robertson 1992, p. 30.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>103</sup> La lettera è pubblicata da Robertson 1992, p. 291; ripresa da Pelc 1998a, p. 186.

<sup>104</sup> Cfr. Meloni Trkulja 1983, p. 91, ripubblicata da Pelc 1998a, p. 188.

Che questo trasferimento fiorentino non abbia avuto luogo, almeno per il momento, è detto in una lettera di Lorenzo Pagni, segretario e ambasciatore per Cosimo I, allo stesso Riccio, datata Roma, 11 agosto 1544:

Circa il miniatore havendo inteso S.Ex. qualche il Babbi gli scrive, m'ha detto non se ne curare, maxime vedendo quante cose lui vorrebbe<sup>105</sup>...

La trattativa quindi non proseguì, probabilmente per le eccessive richieste del miniatore croato. Fu forse grazie alle sue due più importanti imprese di miniatura, le *Ore Farnese* (New York, Pierpont Morgan Library)<sup>106</sup> e il *Towneley Lectionary* (New York, Public Library)<sup>107</sup>, che Clovio riuscì a farsi ancor più apprezzare dal suo protettore Alessandro Farnese e a trovare con lui un migliore rapporto.

##### *5. Le donne del “Gran Cardinale”: Clovio ritrattista di corte*

In questi anni, Clovio era molto apprezzato anche come ritrattista, e prova ne è il fatto che ritrasse le donne amate dal cardinale Alessandro Farnese, Livia Colonna e Faustina Mancini. Una lettera di Annibal Caro al Molza, datata Roma, 19 maggio 1543, riferisce di due schiere di persone che parteggiano una per la Colonna e una per la Mancini:

O signor Molza, voi siete pur amoroso! Ma chi non sarebbe d'una tal coppia di gentildonne? Sono pur belle sopra ogni modo, hanno pure una dolcezza e una maestà, che non si veggono ne l'altre donne [...]. Ciascuna ha come sapete la sua fazione di quelli che l'amano, che le ammirano e che le celebrano<sup>108</sup>.

Attribuito a Giulio Clovio è un ritratto di Livia Colonna che orna il frontespizio di un codice in pergamena (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, fig. 28), che contiene componimenti poetici dedicati alla donna,

---

<sup>105</sup> Meloni Trkulja 1983, p. 91; Robertson 1992, p. 30.

<sup>106</sup> Cfr. il commentario Smith 1976.

<sup>107</sup> Sul Towneley Lectionary, cfr. soprattutto Alexander 2008.

<sup>108</sup> Greco 1957, p. 257.

fatti riunire da Alessandro Farnese ad un poligrafo marchigiano, Mambrino Roseo da Fabriano<sup>109</sup>.

Livia Colonna, nata verso il 1522 da Marcantonio e da Lucrezia Franciotti della Rovere e privata per volere paterno dei beni di famiglia, era andata sposa al condottiero Marzio Colonna. Il marito morì nel 1546 e, nonostante la castità vedovile, aumentò l'adorazione per la Colonna da parte del Farnese e dei letterati.

I componimenti poetici presenti nel codice della Biblioteca Apostolica Vaticana sono quelle rime che il cardinale decise di fare scrivere ai suoi cortigiani, tra cui Annibal Caro e il modenese Gandolfo Porrino, facenti parte dell'Accademia dello Sdegno, di cui si è detto, per festeggiare la guarigione della Colonna da una malattia agli occhi. Si trattava di una sorta di gioco da parte del Farnese per mascherare il proprio corteggiamento, facendo scrivere parole d'amore ai letterati, secondo il "canone petrarchesco del ritratto dell'amata"<sup>110</sup>.

Faustina Mancini, nobildonna romana, aveva sposato diciannovenne il condottiero Paolo Attavanti. Nota per la sua bellezza, era fortemente legata all'ambiente farnesiano, tanto che nel 1541, per la sua fama, Molza propose ad Alessandro Farnese di nominarla madrina dell'Accademia dello Sdegno<sup>111</sup>.

Si sa che un ritratto di Faustina Mancini fu commissionato a Giulio Clovio, che ne parla al cardinale nella già citata lettera datata Roma, 25 aprile 1543, quella in cui si lamentava delle sue condizioni:

Proprio oggi, che fo il giorno di San Marco, Messer Bernardin Cafarello mi menò in casa sua per farmi vedere la Mancina, et cusì parlando con lei, la domandai che la si lasasi retraere, et gli disse che io avevo facto un ritratto di lei, et che non stava bene che 'l potessi solamente ritoccare, donde la fece resistenza con un parlare, tanto grazioso di

---

<sup>109</sup> Il ritratto, attribuito a Clovio, si trova in Walter-Zapperi 2006, p. 100; Zapperi 1995, p. 48; Meloni Trkulja 2001, p. 15, citano la miniatura senza attribuirlo.

<sup>110</sup> Walter-Zapperi 2006, p. 100.

<sup>111</sup> *Ibid.*, pp. 93-94. Su Faustina Mancini, cfr. anche Gallo 2007, pp. 476-478.

maniera che a me parse vedere un miraculo di tanta grazia, et cusì Messer Bernardino mi dette la speranza a fare lo effetto che ela sarà confessa<sup>112</sup>.

Faustina sembra dunque essere pudica a farsi ritrarre, ma il nobile romano Caffarelli, che aveva combinato l'incontro tra l'artista e la donna, lo rassicura e il ritratto viene eseguito<sup>113</sup>. Il miniatore dunque ritrasse la nobildonna romana pochi mesi prima della morte, avvenuta a causa del parto il 6 novembre 1543<sup>114</sup>.

Fu dal ritratto di Giulio Clovio, non rintracciato, che probabilmente fu ricavata la copia ad olio per la villa di Como di Paolo Giovio (Como, Museo Civico, fig. 29)<sup>115</sup>. Inoltre, sempre secondo quel canone petrarchesco dell'amata e dell'elogio dei suoi ritratti, il poeta Romano Giacomo Cenci dedicò un sonetto al ritratto della Mancini di Clovio, in cui compaiono i *topoi* degli effetti che l'immagine dell'amata suscita sull'osservatore e quello della competizione dell'artista con la natura:

*A M[esser] Don Giulio miniatore, sopra il ritratto de la Mancina*

Se lo stuol de gli Amor, che beltà pare  
A la materna gli ha ingannati forse,  
tutti i colori a l'opra non ti porse  
de le cose, c'ha 'l ciel più degne, e rare,  
nel tuo stil come tanta grazia appare?  
Ch'ella non sol qual è pinta si scorse,  
ma viva e bella come al cor mi corse  
per porvi foco, e trarne stille amare.  
Miracol novo, né da porlo in arte:  
scalda il vermiglio, il candor vivo spira,  
e non so come esce da l'ombre il giorno.  
Cedati, or Giulio, chi tanto alto aspira:  
ché non inganni augei, ma fai con l'arte

---

<sup>112</sup> Robertson 1992, p. 291; Pelc 1998a, p. 186.

<sup>113</sup> Walter-Zapperi 2006, p. 92.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 92. Cfr. anche Bolzoni 2008, p. 200.

a' saggi invidia, a la natura scorno<sup>116</sup>.

Nella lettera di Clovio al cardinale Farnese del 25 aprile 1543, Clovio parla anche di un'altra donna di cui deve realizzare il ritratto:

Il signor Julio Ursino me fece stare ala sua finestra per farmi vedere quella altra Setimia, la quale mi pare crescere di una bellezza infinita, tanto che quel giorno fu felicissimo per me<sup>117</sup>.

Si trattava di un'altra dama romana, Settimia de la Zecca, moglie di Marco Antonio Jacovacci, che morì tra il 1547 e il 1550 e fu ugualmente celebrata con sonetti dai soliti letterati<sup>118</sup>.

Il fatto che Clovio parli con tanto entusiasmo dei ritratti di queste donne, amate da Alessandro Farnese, dopo essersi lamentato delle sue condizioni di stipendio, potrebbe essere inteso come un tentativo di adularlo<sup>119</sup>.

Vasari, nella descrizione del codice delle *Ore Farnese*, riferisce che Faustina Mancini e Settimia Jacovacci erano state effigiate da Giulio Clovio nella pagina della *Circoncisione* (fig. 30), oltre al papa Paolo III raffigurato come Simeone:

.. Vi è la circuncisione di Gesù Cristo, dov'è ritratto per Simeone Papa Paulo terzo, e dentro alla storia il ritratto della Mancina e della Settimia gentil donne romane, che furono di somma bellezza<sup>120</sup>...

Dunque, i due ritratti di entrambe le donne, probabilmente eseguiti come indipendenti, erano confluiti nella miniatura del codice, realizzato, come si è detto, entro il 1546<sup>121</sup>. Non sono comunque l'unico ritratto a comparire nelle *Ore Farnese*: nei fogli 46 e 47 (fig. 31) compaiono rispettivamente, in

---

<sup>116</sup> Per questo sonetto, cfr. Bolzoni 2008, pp. 200-201.

<sup>117</sup> Robertson 1992, p. 291.

<sup>118</sup> Zapperi 1995, p. 51.

<sup>119</sup> Rosini 2007, p. 115.

<sup>120</sup> Vasari 1568, ed. 1967, p. 444.

<sup>121</sup> Robertson 1992, p. 15; Zapperi 1995, p. 51. Tutte e tre le dame, Settimia, Faustina e Livia sono raffigurate da Taddeo Zuccari nell'affresco del Palazzo Farnese di Caprarola raffigurante le *Nozze di Ottavio Farnese con Margherita d'Austria* (cfr. Zapperi 1995, p. 57).

medaglioni ovali tra motivi all'antica, pompeiani, il cardinale Alessandro Farnese in preghiera e Lucrezia Farnese, figlia del papa Paolo III<sup>122</sup>.

### 6. Clovio, Annibal Caro e Francesco Salviati

In questi anni e in questa cerchia di amicizie, Clovio dovette iniziare anche a svolgere il suo ruolo di consulente artistico, che tanto lo caratterizzerà negli ultimi decenni di vita. Fu grazie a lui e ad Annibal Caro che, nel 1548, Francesco Salviati, tornato a Roma da Firenze, ricevette la committenza farnesiana degli affreschi della cappella del Pallio nel palazzo della Cancelleria, allora detto di San Giorgio<sup>123</sup>:

Tornato dunque a Roma, avendo comperata una casa vicino al palazzo del Cardinale Farnese, mentre si andava trattenendo con lavorare alcune cose di non molta importanza, gli fu dal detto Cardinale, per mezzo di Annibale Caro e di don Giulio Clovio data a dipingere la capella del palazzo di San Giorgio<sup>124</sup>.

Francesco Salviati aveva punti in comune con Clovio: tra il 1539 e il 1541 era stato a Venezia, accolto “egregiamente”<sup>125</sup> da Giovanni e Vettore Grimani, nipoti del cardinale Domenico che era stato primo protettore del croato, e aveva realizzato un pannello ottagonale per il soffitto della sala di Psiche del palazzo di famiglia in Santa Maria Formosa, raffigurante l'*Adorazione di Psiche*, smantellato nel corso del Settecento e oggi perduta<sup>126</sup>.

Inoltre, Francesco Salviati ebbe a Venezia, per la famiglia Grimani, un'esperienza come miniatore, decorando il *Pontificale Grimani* (oggi a Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, fig. 32). Le miniature

---

<sup>122</sup> Cionini Visani 1980, p. 93.

<sup>123</sup> Per questi affreschi, cfr. Mortari 1992, pp. 116-117: “Il nome Cappella del Pallio è occasionale, in quanto vi è stata la coincidenza che un porporato (Teodoro Mertel) proto-diacono fosse anche vice cancelliere e un altro, Camillo Laurenti, senza essere vice cancelliere, abitasse la Cappella”.

<sup>124</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. VI, p. 534.

<sup>125</sup> Mortari 1992, p. 103.

<sup>126</sup> Hochmann 1998, p. 56. L'ottagono era circondato dai quattro dipinti di Francesco Menzocchi, sul quale probabilmente Salviati ebbe un certo ascendente. Alcuni disegni di Felice Giani (Roma, Istituto Nazionale per la grafica, riproducono schematicamente la disposizione delle decorazioni; cfr. Hochmann 1998, pp. 58-59).

di questo codice sono iniziali ornate, dipinte in verde, violetto o blu con lumeggiature d'oro, in cui sono inserite figure di sacerdoti e di apostoli con altre figure attorno<sup>127</sup>. E' per motivi stilistici, dovuti alla complessità di pose di queste figure e delle loro attitudini, che si è proposta l'attribuzione di queste miniature al Salviati del periodo veneziano<sup>128</sup>.

Non si può escludere che, dietro a queste committenze della famiglia Grimani, potesse esserci la figura del miniatore croato<sup>129</sup>, che allora lavorava per il cardinale Marino e, inoltre Francesco Salviati aveva già soggiornato a Roma nel corso degli anni '30.

### *7. Al lavoro per i Medici durante il soggiorno fiorentino*

Fallito il tentativo di trasferimento del 1544, di cui riferiva Francesco Babbi, nella prima metà degli anni '50, Clovio soggiornò davvero a Firenze presso il duca Cosimo I. Lo riferisce anche Vasari:

Dimorò già molti anni sono don Giulio appresso il duca Cosimo molti mesi<sup>130</sup>...

Probabilmente, lo spostamento da Roma a Firenze aveva a che fare con il momento di crisi che allora stava attraversando la famiglia Farnese, per la questione del ducato di Parma, dopo l'elezione al soglio pontificio di Giulio III. Quest'ultimo mandò, l'anno seguente, il cardinale Alessandro Farnese a Parma per richiamare all'obbedienza il fratello Ottavio, che si rifiutava di restituire il ducato al papa come feudo pontificio<sup>131</sup>.

---

<sup>127</sup> Hochmann 1998a, p. 320-321. In passato le miniature erano attribuite al miniaturista veneziano Giorgio Colonna o alla sua scuola.

<sup>128</sup> Hochmann 1998, p. 56.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>130</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. VII, p. 447.

<sup>131</sup> Andretta 1995, p. 58.

Sul periodo di Giulio Clovio a Firenze ha fatto chiarezza un articolo di Silvia Meloni Trkulja del 1983, che specifica i documenti che ne fissano le date<sup>132</sup>.

Il primo di questi sembrerebbe confermare la notizia secondo cui Clovio passò a Firenze quando Alessandro Farnese lasciò Roma nel 1551: una lettera di Vincenzo Borghini a Giorgio Vasari, datata 20 agosto 1552, si dice

Ecci, come dovete sapere, Don Giulio Corvatto, che lavora certi quadretti per Sua Excellentia, che sono cosa divina<sup>133</sup>.

Inoltre, nell'articolo è citato un documento di *Ricordanze generali di guardaroba* della famiglia Medici, nel quale a Clovio, il 22 giugno 1553, “per ordine della signora Duchessa” si consegnavano materiali per il suo soggiorno “nelle sua stanze al Palazzo de Pittj”<sup>134</sup>: coperte, cuscini e altro materiale per preparare la camera. Clovio fu dunque tra i primi abitanti di Palazzo Pitti, da poco venduto ad Eleonora da Toledo. Secondo la Meloni Trkulja, il miniatore croato vi iniziò a risiedere soltanto in quell'anno, dopo essersi conquistato la stima del duca Cosimo I con i quadretti “che sono cosa divina” citati nella lettera del Borghini del 1552<sup>135</sup>. Il 16 luglio 1553 Clovio stava miniando; gli fu infatti consegnata mezza oncia di azzurro ultramarino<sup>136</sup>, che con tutta probabilità gli serviva per dipingere lo sfondo del *Crocifisso con la Maddalena* (Firenze, Uffizi, fig. 33), che reca la firma e la data 1553 nell'angolo in basso a destra.

Vasari, nel passo citato parla di un soggiorno di mesi, ma la permanenza di Clovio a Firenze potrebbe protrarsi più a lungo. Nel *rotolo di familiari* del Cardinale Farnese del 1° agosto 1554, un dettagliato elenco dei personaggi

---

<sup>132</sup> Meloni Trkulja 1983. Per il soggiorno fiorentino di Clovio, cfr. anche Simon 1989, Costamagna 1992.

<sup>133</sup> Meloni Trkulja 1983, pp. 91-92.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 93.



della sua corte, “M. Giulio, miniatore” compare tra coloro che sono in viaggio<sup>137</sup>.

Si conservano agli Uffizi alcune opere realizzate da Clovio per il duca Cosimo I, citate da Vasari.

Prima fra tutte il già citato “Crocifisso con la Madalena a’ piedi, che è cosa meravigliosa”<sup>138</sup> del 1553. La posa del Cristo, assieme alla presenza del teschio in basso, riprende il modello del celebre *Crocifisso* per Vittoria Colonna di Michelangelo (Londra, British Museum, fig. 34)<sup>139</sup>, attentamente studiata da Clovio anche in un disegno (Londra, British Museum, fig. 35)<sup>140</sup>, con la differenza che nel disegno del croato il Cristo appare morto, mentre in quello di Michelangelo è vivo<sup>141</sup>. Il crocifisso michelangiotesco è datato verosimilmente ai primi anni quaranta, dunque un decennio prima, e in esso si è voluta vedere una traccia degli orientamenti dottrinali di Michelangelo e della sua vicinanza ai circoli spirituali. Come nota Massimo Firpo, nel decennio seguente, dunque a Concilio di Trento avviato, i tempi erano cambiati: Paolo IV, nel 1556, riteneva opportuno emanare un decreto sulle immagini sacre, disponendo che i crocifissi non si dipingessero vivi<sup>142</sup>.

Giocata tra il puro azzurro oltremarino e il rosso della veste della Maddalena<sup>143</sup>, la miniatura di Clovio presenta un’altra novità rispetto a Michelangelo e invenzione propria del croato: il paesaggio ricco di edifici classici e rovine sullo sfondo<sup>144</sup>. Il paesaggio, per il fatto di essere minuzioso e sfumato, ha fatto parlare Silvia Meloni Trkuljia di un gusto fiammingo, forse già per il contatto con Pieter Brueghel il Vecchio<sup>145</sup>, che in quel periodo stava compiendo il suo viaggio in Italia e di cui Clovio

---

<sup>137</sup> Benoit 1923, p. 205.

<sup>138</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. VII, p. 447.

<sup>139</sup> Cfr. Calvillo 2008, p. 75.

<sup>140</sup> Per il disegno, cfr. ad esempio Cionini Visani 1980, p. 89; Macan Lucavečki 2012, p. 188.

<sup>141</sup> Calvillo 2008, p. 75; Firpo 2009, p. 148.

<sup>142</sup> Firpo 2009, pp. 137, 142.

<sup>143</sup> Macan Lucavečki 2012a, p. 142.

<sup>144</sup> Calvillo 2008, p. 77.

<sup>145</sup> Meloni Trkulja 1980, pp. 195-196. Cfr. anche Macan Lucavečki 2012a, p. 188

possedeva alcuni lavori di paesaggio nel suo inventario, su cui si tornerà in seguito.

Un altro lavoro fiorentino di Clovio del tempo di Cosimo I, conservato agli Uffizi è il “quadro piccolo d’una Pietà”<sup>146</sup> (fig. 36), sempre con accenti michelangioteschi, mentre il *San Giovanni Battista che siede su un sasso*<sup>147</sup> (fig. 37) non è elencato tra i lavori che Clovio eseguì per il duca, ma tra quelli che questo possedeva, e che quindi potrebbe essere stato eseguito prima, come il *Ganimede* di Casa Buonarroti di cui si è detto. L’iconografia di questa miniatura è particolare, tra pagano e cristiano: il San Giovanni Battista ha attorno animali ammansiti, come un Orfeo, ma può essere presente anche un riferimento ad Isaia (11, 6-7)<sup>148</sup>; sulla destra, ricompare il paesaggio di rovine classiche presente anche nel Crocifisso con la Maddalena, in opposizione alla semplicità compositiva della *Pietà*, con le figure dai solidi volumi michelangioteschi.

A Firenze Clovio ritrasse anche Eleonora da Toledo: l’inventario della Tribuna degli Uffizi registrava un

quadretto d’ebano con tondo nel mezzo di minio ritrattovi dentro la Duchessa Lionora di Toledo di mano di Don Giulio coperta di cristallo e suo filetto d’argento, e catena d’argento<sup>149</sup>.

La miniatura non è più agli Uffizi, dove non compare in nessun inventario dopo quello del 1589, ma è stata rintracciata in una collezione privata inglese e pubblicata nel 1989 da Robert R. Simon (fig. 38)<sup>150</sup>. Prima, questo ritratto si conosceva soltanto attraverso una copia del pittore tedesco Daniel Fröschl, nativo di Augusta, che servì i Medici tra il 1596 e il 1603<sup>151</sup>.

---

<sup>146</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. VII, p. 447. Per essa si vedano Cionini Visani 1980, p. 86; Meloni Trkulja 1980, p. 195; Macan Lucavečki 2012a, pp. 135-136.

<sup>147</sup> Meloni Trkulja 1980, p. 195; Macan Lucavečki 2012, p. 139-140. Questa miniatura era sconosciuta alla Cionini Visani.

<sup>148</sup> Per l’iconografia, cfr. Meloni Trkulja 1980, p. 195; Meloni Trkulja 1983, pp. 95-96. La Madonna indicata da San Giovanni rappresenterebbe la Madonna Ara Coeli, che la Sibilla indicò ad Augusto come prefigurazione di Cristo.

<sup>149</sup> Meloni Trkulja 1983, p. 97; Simon 1989, p. 481.

<sup>150</sup> Simon 1989.

<sup>151</sup> Cfr. ad esempio Meloni Trkulja 1983, p. 97.

## 8. *Il Libro dei disegni di Giorgio Vasari e il colosso di Marco Mantova Benavides*

Per il rapporto di Clovio con Firenze dovette avere importanza anche la conoscenza di Giorgio Vasari, che però negli anni tra il 1552 e il 1554 non si trovava nel capoluogo toscano, ma ad Arezzo e a Cortona, dove lavora con Cristofano Gherardi alle due Chiese della Compagnia di Gesù. Soltanto nel 1554, il Vasari passerà al servizio del duca Cosimo I<sup>152</sup>.

Bisogna però dire che Vasari e Clovio avevano sicuramente avuto modo di conoscersi a Roma in precedenza, poiché nel 1543, dopo il soggiorno a Venezia, Vasari era stato a Roma, dove fu presentato da Bindo Altoviti al cardinale Alessandro Farnese<sup>153</sup>. Infatti, Giulio Clovio è citato già in due lettere del novembre 1543 e del novembre 1545 di Don Miniato Pitti all'artista aretino<sup>154</sup>.

La stima di Giorgio Vasari nei confronti del croato è testimoniata dal fatto che possedeva suoi lavori nel suo *Libro di disegni*, di cui due sono stati identificati da Catherine Monbeig Goguel<sup>155</sup>. Il primo è un disegno che raffigura la *Vergine col Bambino tra un coro d'angeli* (Parigi, Louvre, fig. 39), che raffigura la Madonna in piedi tra angeli e putti e, in basso, uomini nudi<sup>156</sup>. La Monbeig Goguel aveva intitolato il disegno *Vergine del Purgatorio*, anche per il passo vasariano delle *Vite* in cui è citato il disegno:

abbiamo il disegno nel nostro libro [...] di mano di don Giulio, d'una Nostra Donna ritta col figliuolo in collo, vestita all'ebrea, con un coro d'angeli intorno e molte anime nude in atto di raccomandarsi<sup>157</sup>.

Il secondo importante disegno di Clovio nel *Libro* del Vasari (Parigi, Louvre, fig. 40) è più complesso; raffigura il colosso di Ercole realizzato da

---

<sup>152</sup> Vasari 2011, p.91.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 79

<sup>154</sup> Per queste lettere, cfr. Pelc 1998a, pp. 188, 190, pubblicate per la prima volta dal Frey ne 1923 (C. Frey, *Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris*, München, 1923, vol. 1, pp. 129, 162.

<sup>155</sup> Monbeig Goguel 1988, p. 37.

<sup>156</sup> Macan Lucavečki 2012, p. 194.

<sup>157</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. VII, pp. 447-448.

Bartolomeo Ammannati nel cortile della casa dell'erudito e giurista Marco Mantova Benavides a Padova (fig. 41), tra il 1545 e il 1546: simbolo di un'antichità grandiosa che poteva indicare l'invito ad imitare di Ercole, trionfante dopo le fatiche, ed elevarsi oltre i limiti terreni<sup>158</sup>. Tale disegno è in rapporto problematico con una stampa di Enea Vico (fig. 42) stampata per la prima volta dal Lafréry nel 1549<sup>159</sup>, e che poi fu tra le incisioni che componevano lo *Speculum Romanae Magnificentiae*, pubblicato nel 1567<sup>160</sup>; infatti, ormai abbandonata l'attribuzione all'Ammannati<sup>161</sup>, nonostante vi sia il nome dello scultore in basso, che però rimanda non all'autore del disegno, ma della scultura, la paternità del disegno è discussa tra Giulio Clovio, come proposto dalla Monbeig Goguel<sup>162</sup> e recentemente da Alessandro Cherubini<sup>163</sup>, ed Enea Vico, autore della stampa, come già aveva proposto Davis nel 1976<sup>164</sup> e in seguito Giulio Bodon<sup>165</sup>.

Una collaborazione tra i due artisti è difficile da spiegare, poiché Clovio negli anni tra la realizzazione della statua e della stampa era a Roma, mentre Enea Vico collaborava a Venezia con il patrizio veneto Antonio Zantani, per la pubblicazione del volume *Le immagini con tutti i riversi trovati et de le vite de gli Imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi*, pubblicate nel 1548<sup>166</sup>. Una lettera dello stesso Marco Mantova Benavides allo stesso Antonio Zantani, datata settembre 1548, fa riferimento al colosso di Ercole, affermando che l'Ammannati desidera portarne un'immagine a Roma, per dare lustro a se stesso, ma forse anche al committente Benavides:

Anci che, l'obbligo cresce maggiormente havendo inteso che il prefato M. Enea ha dato principio a l'Hercole, così la supplico sia contenta sollecitarlo, che si habbi presto perché

---

<sup>158</sup> Cherubini 2011, p. 61.

<sup>159</sup> Cherubini 2011a, p. 416.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 416.

<sup>161</sup> Come era ad esempio per Gabbrielli 1937, p. 95.

<sup>162</sup> Monbeig Goguel 1988, pp. 37-38.

<sup>163</sup> Cherubini 2011, p. 416.

<sup>164</sup> Davis 1976, p. 33.

<sup>165</sup> Cfr. Bodon 1997, p. 276.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 97.

partendo il nostro M. Bartholomeo, desidera portarlo seco a Roma, si perché è cosa degna da esser vista là dove le nascono ogni giorno<sup>167</sup> ...

E' dunque citato soltanto l'incisore parmigiano e non si può sapere se si tratti dell'opera a stampa o del disegno.

Comunque, per quanto riguarda il disegno del Louvre, sembrano avvicinarlo allo stile di Giulio Clovio la sua competenza e raffinatezza nel raffigurare il grande in piccolo e il paesaggio di rovine classiche che appare in basso sullo sfondo, tipico anche delle miniature fiorentine di cui si è detto.

Inoltre, lo stesso Clovio poteva avere un contatto con lo stesso Marco Mantova Benavides, in quanto gli ambienti del monastero di Candiana in Veneto che aveva frequentato da giovane erano vicini a quell'umanesimo padovano<sup>168</sup> in cui già operava l'erudito: nato nel 1489, già insegnava diritto nello Studio di Padova attorno al 1515.

### *9. Il problema degli allievi toscani di Clovio*

Secondo le testimonianze di Vasari nelle *Vite*<sup>169</sup> e di Borghini nel *Riposo*, dovette essere allievo di Clovio Bernardo Buontalenti, che al tempo del soggiorno di Clovio a Firenze era circa ventenne, nato attorno al 1523<sup>170</sup>. In futuro si dedicherà prevalentemente all'architettura, diventando architetto di corte negli anni '70<sup>171</sup>, ma da giovane avrebbe ricevuto una formazione da pittore e miniatore, come afferma Borghini:

Egli essendosi da giovane posto a' servigi del granduca Francesco, che allora era Principe, fu da Sua Altezza, avendo conosciuto il suo bello ingegno, favorito e aiutato a farsi valentuomo, e gli fece insegnare il dipingere da Francesco Salviati, dal Bronzino e

---

<sup>167</sup> Cfr. Puppi 1978, p. 329.

<sup>168</sup> Cfr. Benozzi 2001, p. 114.

<sup>169</sup> Vasari 1568, ed. 1967, p.

<sup>170</sup> Fara 1995, p. 7

<sup>171</sup> Sull'attività di Buontalenti architetto, si veda la monografia Fara 1995.

dal Vasari, e ultimamente sotto gli ammaestramenti di D. Giulio Clovio imparò a miniare, nel che ha molto imitato il maestro, ed è riuscito eccellente<sup>172</sup>.

Ammesso che Buontalenti sia stato allievo di Clovio da giovane e durante il suo soggiorno fiorentino, la sua formazione da pittore avrebbe dovuto svolgersi al tempo di Cosimo I, mentre Francesco I era allora troppo giovane, nato nel 1541.

Comunque, secondo la testimonianza di Borghini, Buontalenti continuò a miniare anche in seguito. E' riconosciuta in una miniatura della *Madonna col Bambino, San Giovannino e un angelo* (Firenze, Uffizi)<sup>173</sup>, uno dei piccoli dipinti che il Buontalenti eseguì per Francesco I poco prima di partire per la Spagna nel 1563<sup>174</sup> al seguito dello stesso principe:

Egli ha fatto di minio per lo granduca Francesco... una madonna con San Giovanni che suona lo zufolo, Cristo bambino in collo e un angetto à lato<sup>175</sup>.

Sempre secondo la testimonianza di Borghini, pare che la fama di Bernardo come miniatore fosse proseguita in Spagna presso Filippo II<sup>176</sup>, nonostante nessuna delle opere realizzate per la corte spagnola sia stata identificata<sup>177</sup>.

Vasari ricorda anche un altro giovane toscano che studiava con Clovio a Roma, l'aretino Bartolomeo Torri, che era stato allievo del manierista locale Giovanni Antonio Lappoli:

Fu un suo creato (di Lappoli) Bartolomeo Torri, nato di assai nobile famiglia in Arezzo, il quale condottosi a Roma sotto don Giulio Clovio, miniatore eccellentissimo, veramente attesi di maniera al disegno et allo studio degl'ignudi, ma più alla notomia, che si era fatto valente e tenuto il migliore disegnatore di Roma. E non ha molto, che don Silvano Razzi mi disse don Giulio Clovio avergli detto in Roma, dopo aver molto lodato questo

---

<sup>172</sup> Borghini 1584, ed. 1967, p.609.

<sup>173</sup> Meloni Trkulja 1980, p. 197; cfr. anche Bauman 2001, p. 67.

<sup>174</sup> Meloni Trkulja 1980, p. 197 indica una datazione non facile: si può accettare la datazione proposta dal Borghini, ma poiché dice il quadretto fatto "per il Granduca" (mentre distingue le opere fatte per Francesco quando era ancora principe), su suggerimento di Fara, potrebbe essere posteriore al 1574.

<sup>175</sup> Borghini 1584, ed. 1967, p. 611.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 611.

<sup>177</sup> Bauman 2001, p. 67.

giovane, quello stesso che a me ha molte volte affermato, cioè non se l'essere levato di casa per altro che per le sporcherie della notomia, perciocché teneva tanto nelle stanze e sotto il letto membra e pezzi d'uomini, che ammorbavano la casa. Oltre ciò, stracurando costui la vita sua e pensando che lo stare come filosofaccio sporco e senza regola di vivere e fuggendo la conversazione degl'uomini, fusse la via da farsi grande et immortale, si condusse male affatto: perciocché la natura non può tollerare le soverchie ingiurie, che alcuni tallora le fanno. Infermatosi adunque Bartolomeo d'anni venticinque, se ne tornò in Arezzo per curarsi e vedere di riaversi, ma non gli riuscì perché, continuando i suoi soliti studii et i medesimi disordini, in quattro mesi, poco dopo Giovanni Antonio, gli fece compagnia<sup>178</sup>.

Torri morì dunque molto giovane attorno al 1552, anno in cui morì anche il maestro Lappoli<sup>179</sup>. Il suo modo di vivere trasandato e il fatto di tenere "pezzi d'uomini" in casa, per passione per l'anatomia, fa parte di quelle bizzarrie che spesso caratterizzavano i Manieristi<sup>180</sup>.

### *10. Pieter Brueghel il Vecchio*

Nell'inventario di Giulio Clovio del 1578 sono citate diverse opere di Bruegel:

Un quadretto di miniatura la metà fatto per mano sua l'altra di M.<sup>o</sup> Pietro Brugole"

Un quadro di Leon di Francia a guazzo di mano di M.<sup>to</sup> Pietro Brugole

Una torre di Babilonia fatta di auolio di mano di M.<sup>to</sup> Pietro Brugole"

Un quadro di un albero a guazzo di M.<sup>to</sup> Pietro Brugole"

Due paesi di Pietro Brugal

Tre disegni di Pietro Brugal in paese con molte stampe<sup>181</sup>.

---

<sup>178</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. V., pp. 417-418.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 417. Su Lappoli, cfr. Grasso 2004, che riporta anche le notizie vasariane su Bartolomeo Torri.

<sup>180</sup> Cfr. Briganti 1961, ed. 1985, pp. 11-13, che riprende Longhi 1953, pp. 55-59.

<sup>181</sup> Bertolotti 1882, pp.267-268.

Tutte queste opere testimoniano un rapporto tra Clovio e il giovane artista fiammingo, al quale il croato dovette dare una particolare fiducia, comprando probabilmente suoi lavori<sup>182</sup>.

Il problema dell'incontro tra Clovio e Bruegel si intreccia con quello del viaggio in Italia dell'artista fiammingo, che ebbe luogo nella prima metà degli anni '50. Si sa che fu a Roma, come testimonia il disegno del *Porto di Ripa Grande* (Chatsword, Duke of Devonshire Collection), non datato, ma due stampe con paesaggi e storie di Icaro e di Mercurio e Psiche, attribuite a Simon Novellanus e pubblicate da Joris Hoefnagel, realizzate alla fine del secolo, riportano la scritta "Petrus Bruegel fec. Romae A° 1553", che sta ad indicare l'anno in cui l'artista fiammingo si trovò in quella città<sup>183</sup>.

Di conseguenza, gli studi solitamente collocano l'incontro a Roma nel 1553<sup>184</sup>. Tuttavia, a queste date si inserisce anche il discorso del soggiorno fiorentino di Clovio, dunque bisogna supporre un momentaneo ritorno dell'artista croato da Firenze a Roma, oppure, come afferma Dominique Allart, non è possibile stabilire con certezza dove questo incontro avvenne<sup>185</sup>.

Come indica il primo quadretto di miniatura dell'inventario, eseguito per metà dal croato e per metà dal fiammingo, i due artisti certamente collaborarono. Soltanto gli studi di Charles de Tolnay hanno visto la collaborazione dei due artisti in alcune pagine miniate. La più nota di esse, quella che ha avuto più seguito nella critica, è la miniatura del *Giudizio Universale* del *Towneley Lectionary* (New York, Public Library, fo.23, fig. 43), nella quale in basso compare un piccolo riquadro con un mare in tempesta, che per confronto stilistico con la *Veduta della baia di Napoli* (Roma, Galleria Doria Pamphilij, fig. 44) attribuita a Bruegel, è stata ritenuta da De Tolnay eseguita dal fiammingo<sup>186</sup>.

---

<sup>182</sup> Cfr. ad esempio Gibson 1991, p. 71.

<sup>183</sup> Cfr. ad esempio Allart 1995, pp. 103-105.

<sup>184</sup> Cionini Visani 1980, p. 68; Hawkins Collinge 1996, p. 468.

<sup>185</sup> Allart 1999, p. 94.

<sup>186</sup> De Tolnay 1965. L'attribuzione della *Veduta della baia di Napoli* della Galleria Doria è attualmente stata rimessa in discussione (cfr. Allart 1999, p.100; Sellink 2007, p. 275). De Tolnay 1978 e De Tolnay 1980 cercano di attribuire altre parti di miniature di Clovio a Bruegel,



In questa bella pagina del lezionario, Clovio invece si confronta con un tema allora molto dibattuto, soprattutto a partire dal papato del rigido Paolo IV dal 1555. Rispetto all'affresco di Michelangelo nella Cappella Sistina, il miniatore croato propone una visione più morbida, controriformata, dell'evento: non c'è il groviglio di corpi dell'affresco, le nudità sono coperte e le pose più delicate, ma non mancano accenni di sofferenza, come nella figura in primo piano che si copre le orecchie e abbassa lo sguardo<sup>187</sup>. Ma rispetto a Michelangelo, soprattutto, ha dato un ordine più chiaramente comprensibile ai vari scomparti, inferno e paradiso.

Altri studi hanno cercato di vedere un rapporto Bruegel e Clovio. Leopoldine van Hogendorp Prosperetti ha collegato l' "albero di guazzo" dell'inventario di Clovio ad una serie di disegni di alberi, come ad esempio il *Paesaggio con albero* della Pinacoteca Ambrosiana (fig. 45)<sup>188</sup>, datato al primo periodo del viaggio in Italia di Bruegel, sul 1552<sup>189</sup>.

La pittura di alberi forse acquistava anche significato di omaggio: nel *Ritratto di Giulio Clovio* di El Greco (fig. 46), sulla destra, dietro al personaggio, compare una finestra, simile ad un quadretto con un albero dai rami agitati, che potrebbe indicare un tributo all'artista fiammingo<sup>190</sup>, che, quando fu realizzato il ritratto, era da poco morto a Bruxelles, nel 1569.

Infine, secondo Gibson, le miniature di Clovio avrebbero potuto ispirare il *Trionfo della morte* di Bruegel (Madrid, Prado, fig. 47) assieme al più noto affresco quattrocentesco di Palazzo Sclafani a Palermo, in particolar modo la *Battaglia tra vivi e morti* raffigurata in basso nel fo. 119 del Libro d'ore Stuart de Rothesay, che Clovio aveva realizzato per Marino Grimani negli anni '30 (Londra, British Museum, fig. 48)<sup>191</sup>.

---

rispettivamente un paesaggio del *Commentario alle Epistole di San Paolo* del Soane's Museum e alcuni paesaggi delle *Ore Farnese*.

<sup>187</sup> Per il *Giudizio* del *Towneley Lectionary* in rapporto a quello di Michelangelo, si veda Calvillo 2008, pp. 80-82.

<sup>188</sup> Van Hogendorp Prosperetti 2008, pp. 150-152.

<sup>189</sup> Silver 2011, p. 97.

<sup>190</sup> Van Hogendorp Prosperetti 2008, p. 152.

<sup>191</sup> Gibson 1991, pp. 69-71.

## 11. Clovio nel Ducato di Parma e la committenza di Margherita d'Austria

Attorno al 1556 iniziò un soggiorno di Giulio Clovio nel ducato di Parma e Piacenza, in anni in cui Roma stava sempre più passando sotto l'influenza spagnola, lasciando le alleanze con la Francia<sup>192</sup>. Come suggeriva Ronchini<sup>193</sup>, Clovio avrebbe potuto recarsi a Parma accompagnato dal cardinale suo protettore, non tanto perché questo, scontento del papato di Paolo IV, volesse ritirarsi dal fratello Ottavio, ma perché in quell'anno andò a Parma per accordarsi sul distacco dalla sfera francese<sup>194</sup>.

E' del 4 dicembre 1556 una lettera di Giuliano Ardinghelli, segretario personale di Alessandro, fiorentino di origine, inviata da Bruxelles allo stesso cardinale, in cui afferma di aver presentato al Sig. Ruy Gomez, uomo di corte favorito di Filippo II, il "quadretto di Don Iulio"<sup>195</sup>, e chiude affermando

Però V.S. Ill.ma, pensi a far che Don Julio lavori, poi che le cose sue sono stimate qua in estremo<sup>196</sup>.

Giuliano Ardinghelli era stato appunto mandato a Bruxelles nell'estate di quell'anno. Si era dunque già creato un collegamento tra Parma, dove Clovio risiedeva, e i Paesi Bassi, dove già godeva di fama alla corte degli Asburgo.

Si è voluto talvolta vedere nel quadretto citato da Ardinghelli la *Sacra Famiglia con Sant'Elisabetta e altre figure* (Parigi, Musée Marmottan, fig. 49)<sup>197</sup>, che viene citata da Vasari nella biografia di Clovio:

Al medesimo cardinal Farnese fece in un quadrotto la Nostra Donna col figliuolo in braccio, Santa Lisabetta, San Giovannino et altre figure, che fu mandato in Spagna a Rigomes<sup>198</sup>.

---

<sup>192</sup> Andretta 1995, p. 60.

<sup>193</sup> Ronchini 1865, p. 262.

<sup>194</sup> Andretta 1995, p. 60.

<sup>195</sup> Ronchini 1865, p. 262; Pelc 1998a, p. 191.

<sup>196</sup> Ronchini 1865, p. 262; Pelc 1998a, p. 191.

<sup>197</sup> Cionini Visani 1980, p. 95, vede l'associazione come non certa; cfr. anche Alexander 2008, p. 28.

La miniatura fu poi donata dal re Filippo II all'Escorial nel 1574 e portata via dalle truppe di Napoleone nel 1808<sup>199</sup>.

Un dipinto simile, appartenente allo stesso clima, è una *Sacra famiglia con figura armata*, conservato sempre a Parigi, Musée Marmottan (fig. 50), fu pubblicato nel 1950 da Mirella Levi d'Ancona<sup>200</sup>, che suggeriva di vedere nella figura armata, forse realizzata prima, attorno al 1553, un richiamo al profilo di Alessandro Magno com'era stato raffigurato nel foglio 32 delle *Ore Farnese*, il che poteva essere una sorta di lusinga per la famiglia per cui Clovio lavorava<sup>201</sup>.

Clovio lavorò anche per Margherita d'Austria, figlia naturale dell'imperatore Carlo V e moglie del duca Ottavio Farnese. Nell'estate 1559 partì per i Paesi Bassi, avendo accettato l'incarico di governatrice dei Paesi Bassi affidatole da Filippo II<sup>202</sup>. Per Margherita d'Austria Clovio realizzò veri e propri doni diplomatici, destinati anch'essi al fratello Filippo II<sup>203</sup>, che avevano probabilmente lo scopo di ricucire i rapporti tra i Farnese e la famiglia degli Asburgo<sup>204</sup>. Vasari riferisce, sempre nella vita di Clovio, che

Una storia dove Davit taglia la testa di Golia gigante fu dal medesimo cardinale donata a madama Margherita d'Austria, che la mandò al re Filippo suo fratello, insieme con un altro che per compagnia di quello fece fare quella illustrissima signora, dove Iudit tagliava il capo ad Oloferne<sup>205</sup>.

La miniatura con *Davide e Golia* è riconosciuta in quella di Parigi, Musée Marmottan (fig. 51), che Filippo II donò poi all'Escorial<sup>206</sup>. La miniatura

---

<sup>198</sup> Vasari 1568, ed. 1967, p. 446.

<sup>199</sup> Cionini Visani 1980, p. 95. Per le vicende, cfr. anche Levi d'ancona 1950, pp. 57-58.

<sup>200</sup> Levi D'Ancona 1950, p. 73.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>202</sup> Benzoni 2007, p. 128.

<sup>203</sup> Su Clovio al servizio della famiglia Farnese, cfr. anche Pérez De Tudela 2000; sul mecenatismo artistico di Margherita d'Austria, si veda inoltre Denunzio 1997, p. 276-277.

<sup>204</sup> Calvillo 2008, p.

<sup>205</sup> Vasari 1568, ed. 1967, p. 447.

<sup>206</sup> Cfr. Levi D'Ancona 1950, p. 56; Cionini Visani 1980, pp. 95-97; Alexander 2008, p. 28; Meijer 1988, p. 129.

con *Giuditta e Oloferne* è perduta, ma ne restano un disegno, che presenta il nome di Clovio in basso a sinistra ed è a lui attribuito (Zagabria, Accademia croata di Scienze ed Arti, fig. 52)<sup>207</sup> e un'incisione, realizzata a Roma dall'allievo di Cornelis Cort Philippe de Soye (fig. 53)<sup>208</sup>. E' presente il modello michelangiolesco dei pennacchi della Cappella Sistina<sup>209</sup>, forte soprattutto nell'altra miniatura, il *Davide e Golia*. Il modello di Michelangelo è integrato con un maggiore repertorio decorativo, come mostrano, in questa miniatura lo scudo animato in primo piano e l'elaborato elmetto antico<sup>210</sup>.

Da una lettera di Annibal Caro a nome di Clovio, datata 11 settembre 1561<sup>211</sup>, si sa che la *Giuditta* fu ultimata più tardi, quando Clovio, ormai vecchio e malato, è tornato a Roma:

Mando a V.S. il quadro della *Giuditta*, finito pur una volta, quando è piaciuto a Dio. Dico così perché, quanto alla velocità e sollecitudine mia, sarebbe già da molti mesi compito; ma sono stato impedito da tanti mali, e da tanti sinistri così della vita, come della fortuna, che se non fosse stato l'ardore e la divozione con che ci ho lavorato, credo che non ne sarei mai venuto a capo<sup>212</sup>.

In Margherita d'Austria, che Clovio aveva conosciuto a Parma<sup>213</sup> e doveva averne un buon ricordo, Clovio spera in un aiuto:

... giacché gli anni, l'infermità e la mala fortuna m'hanno condotto a termine, che tanto ho più bisogno, quanto gli aiuti suoi mi sono più lontani: e quelli di che m'arebbe a sovvenire sono più scarsi che mai<sup>214</sup>.

## 12. *Sofonisba Anguissola (1556 c.)*

---

<sup>207</sup> Cionini Visani 1980, p. 107; Pelc 2012a, pp. 201-202.

<sup>208</sup> Si veda Meijer 1988, pp. 129-130.

<sup>209</sup> Pelc 2012a, p. 201.

<sup>210</sup> Calvillo 2008, p. 73.

<sup>211</sup> Pelc 1998a, p. 195.

<sup>212</sup> *Ibid.* p. 195.

<sup>213</sup> Della conoscenza tra i due riferisce anche Meijer 1988, p. 129

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 196.

E' generalmente collocato nel 1556, nel ducato di Parma, anche l'incontro tra Giulio Clovio e la giovane pittrice cremonese Sofonisba Anguissola, la cui famiglia manteneva molti contatti con quella corte<sup>215</sup>.

Clovio fu probabilmente suo maestro di miniatura in quegli anni: *l'Autoritratto in miniatura* di Boston, Museum of Fine Arts (fig. 54) testimonia che probabilmente era Giulio Clovio ad insegnarle la pittura in formato piccolo, e a realizzarla in modo raffinato, mantenendo "verosimiglianza e profondità psicologica"<sup>216</sup>.

Ad attestare diretti rapporti tra la pittrice cremonese e il Clovio è il ritratto che ella eseguì del miniatore croato (Mentana, Collezione Zeri, fig. 55), raffigurato con gli strumenti di lavoro, una scatola di colori e il pennello<sup>217</sup>, nell'atteggiamento di vicinanza e amicizia che doveva legare il maestro e l'allieva<sup>218</sup>.

Giulio Clovio tiene in mano il ritratto in miniatura di una giovane donna, per la quale ha avuto successo la proposta di identificarla con Levina Teerlinc, miniatrice di Bruges che allora lavorava per la corte d'Inghilterra<sup>219</sup>. Recenti studi in corso stanno però considerando la possibilità che si tratti della stessa Sofonisba.

A testimoniare i contatti tra Sofonisba e Clovio è inoltre un oggetto indicato nell'inventario del croato:

Un materfasio con l'impronto di Don Giulio e di Sant'Orsola di mano della Sofonisba<sup>220</sup>

E' difficile spiegare di che oggetto possa trattarsi, tanto che a volte si è parlato di "misteriosa opera"<sup>221</sup>, mentre per Milan Pelc, che nell'edizione delle *Fontes Clovianae* del 1998 cerca di spiegare la parola, dice che potrebbe trattarsi, forse, di tarsia<sup>222</sup>.

---

<sup>215</sup> Cfr. ad esempio Sambo 1995, p. 174; Sacchi 1994a, p. 194.

<sup>216</sup> Sacchi 1994a, p. 196.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>218</sup> Pelc 2012, p. 48.

<sup>219</sup> Cfr. Sambo 1995, p. 174.

<sup>220</sup> Bertolotti 1882, p. 274.

<sup>221</sup> Sacchi 1994, p. 156.

<sup>222</sup> Pelc 1998a, p. 90.

Sembra esserci però un'assonanza linguistica con un altro oggetto che precede di poco quello di Sofonisba:

La vita e materfosi d'ovidio vulgare libro<sup>223</sup>.

Dunque sembrerebbe richiamare il titolo delle *Metamorfosi* di Ovidio, forse un sigillo posto nel libro.

Esiste comunque un appiglio per spiegare almeno il rapporto di Giulio Clovio e Sant'Orsola: nel 2007 è stata pubblicata da Ivan Golub una lettera, datata Roma, 30 giugno 1592, di Giovanni Francesco Peranda, segretario della famiglia Caetani, a Camillo Caetani, nunzio apostolico a Praga<sup>224</sup>. La lettera parla della consegna all'imperatore, da intendersi come Rodolfo II, che si sa essere stato avido di opere di Clovio, di un dipinto del miniatore croato, un "ex voto" che raffigurava Sant'Orsola, non identificato<sup>225</sup>. Clovio aveva realizzato quel dipinto perché, citando dalla lettera,

... Trovandosi in Francia afflittissimo da febbre (...) si raccomandò a Sant'Orsola la vigilia della sua festa mentre si approssimava l'ora del parossismo, riferiva che si addormentò e vide in sogno questa santa vergine che gli disse, che il signor Iddio à sua intercessione gli rendeva la sanità et da quell'ora rimase sano, et affermava di haver riportato in questo quadro, la immagine di quella santa che vide in sogno<sup>226</sup>.

Un soggiorno in Francia è complicato da inserire nella biografia di Clovio e potrebbe aprirne una nuova parte. Forse, potrebbe esserci uno spiraglio per una presenza, anche se breve, di Clovio in Francia, tra il 1552 e il 1553, quando vi si recò Alessandro Farnese, pressato dalle difficoltà della curia romana, che in quegli anni, dopo l'elezione di papa Giulio III, non lo vedeva più come personaggio influente, sperando di ottenere benefici grazie all'alleanza con il re francese Enrico II<sup>227</sup>.

---

<sup>223</sup> Bertolotti 1882, p. 274.

<sup>224</sup> Golub 2007, p. 157.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>227</sup> Andretta 1995, p. 59.

La devozione alla Sant'Orsola richiamerebbe comunque il carattere pio di Clovio, come tanto era stato devoto anche alla Vergine, il cui miracolo è raccontato nel manoscritto di Treviso.

### *13. Gli ultimi anni emiliani e il soggiorno a Correggio*

In una lettera spedita da Piacenza al cardinale Farnese, datata 14 gennaio 1558, Clovio comunica di essersi ammalato ad un occhio e di essere stato operato<sup>228</sup>. Il soggiorno di Clovio in Emilia sembra poi concludersi a Correggio, da dove sono spedite le sue lettere al cardinale Alessandro Farnese tra il 1559 e il 1560<sup>229</sup>. Correggio era allora una signoria indipendente e Girolamo da Correggio, signore della città, era allora molto amico dei Farnese, secondo quanto indicava il Ronchini.

Ma a spiegare i contatti di Clovio con Correggio è probabilmente quel Giulio Bernieri citato nella lettera del 9 luglio 1559, in cui il miniatore croato dice al cardinale Farnese di essersi recato da questo personaggio perché potesse avere compassione di lui e placare i suoi affanni. Come afferma il Tiraboschi, nelle *Notizie de' pittori, scultori, incisori e architetti degli Stati di Modena* del 1786, Giulio Orsini era fratello di un miniatore molto famoso nel corso del '500, Antonio Bernieri, che era stato allievo di Correggio e aveva poi lavorato a Venezia e a Roma<sup>230</sup>. La fama di Antonio Bernieri, miniatore non presente nel *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, si era già persa al tempo di Tiraboschi<sup>231</sup>. Forse, Clovio aveva avuto modo di conoscerlo e, come affermava Ronchini, Antonio Bernieri doveva stimare molto il croato, come più grande miniatore della sua epoca<sup>232</sup>. Secondo il Tiraboschi, Antonio tornerà a Correggio soltanto nel

---

<sup>228</sup> Ronchini 1865, p. 267; Pelc 1998a, p. 192. Dorn 2001, p. 97 intende il problema all'occhio di Clovio come una grave forma di congiuntivite purulenta.

<sup>229</sup> Ronchini 1865, pp. 268-269; Pelc 1998a, pp. 192-194.

<sup>230</sup> Tiraboschi 1786, pp. 115-116.

<sup>231</sup> E' presente la voce Thieme-Becker 1909, p. 459.

<sup>232</sup> Ronchini 1865, p.263.

1563, ma è dalla famiglia di questo, e soprattutto dal fratello Giulio, che Clovio riceve “amorevoli cure”<sup>233</sup>.

Gli ultimi anni di Clovio in Emilia non furono facili. Nel 1560, secondo quanto riportato nella lettera datata Correggio, 29 aprile<sup>234</sup>, Clovio avrebbe dovuto recarsi a Candiana perché una bolla di Pio IV imponeva, a chi, Come Clovio, aveva professato un ordine regolare, di ricevere una nuova dispensa per vivere fuori dal convento. Per questo chiede al cardinale Farnese denaro, come anche qualche mese dopo, nel giugno 1560, per ulteriori problemi di salute, necessitando di medicine e medici<sup>235</sup>.

Di fronte a queste difficoltà, a Clovio non restò altro che fare ritorno verso Roma; sembra essere attestato a Caprarola in una lettera di Annibal Caro, datata 23 agosto 1560, in cui al nipote Giovanni Battista riferisce:

Trovo che don Giulio e quà, e non l’ho ancora veduto<sup>236</sup>.

---

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>234</sup> Ronchini 1865, p. 268; Pelc 1998a, pp. 193-194.

<sup>235</sup> Ronchini 1865, p. 269; Pelc 1998a, pp. 194-195.

<sup>236</sup> Pelc 1998a, p. 195, pubblicata per la prima volta da Mazzuchelli (A. Caro, Lettere inedite, con annotazioni di Pietro Mazzuchelli



### Capitolo III

#### La vecchiaia (1561-1578)

##### *1. Nella cerchia di intellettuali del cardinale Alessandro Farnese, con Fulvio Orsini e Onofrio Panvinio*

Ora ancor che don Giulio sia vecchio e non studi, né attenda ad altro che procacciarsi con opere sante e buone e con una vita tutta lontana dalle cose del mondo la salute dell'anima sua, e sia vecchio affatto, pur va lavorando continuamente alcuna cosa, là dove stassi in molta quiete e ben governato nel palazzo de' Farnesi, dove è cortesissimo in mostrando ben volentieri le cose sue a chiunque va a visitarlo e vederlo, come si fanno l'altre meraviglie di Roma<sup>1</sup>.

Vasari chiudeva così la biografia di Giulio Clovio dopo il rientro definitivo del croato a Roma nel 1561. Un brano che ben spiega la situazione del miniatore nell'ultimo periodo della sua vita, trascorso a Roma alla corte del suo protettore, il cardinale Alessandro Farnese.

Clovio, anche in quest'ultima fase della sua vita, continuava a ricevere commissioni, com'è testimoniato da diverse lettere del miniatore, ad esempio, ad Ottavio Farnese nel 1569 e a Margherita d'Austria nel 1573, oltre che da una lettera di Alessandro Farnese, datata Caprarola, 8 agosto 1570, in cui il cardinale chiedeva al miniatore croato di eseguire un "quadretto colorito di Vra mano" per Geronima de Hjar, moglie di Ruy Gomez de Silva, ambasciatore del re Filippo II<sup>2</sup>. Segno che i quadretti di Clovio erano ancora utilizzati come doni diplomatici.

Tuttavia, nelle lettere di questo periodo Clovio si lamenta spesso del suo stato di salute. Ad esempio, nel 1566, comunica ad Alessandro Farnese che un quadretto è quasi pronto "ma li caldi di Roma" non gli hanno dato la

---

<sup>1</sup> Vasari 1568, ed. 1967, vol. VII; p. 450

<sup>2</sup> Per queste lettere, cfr. Pelc 1998a, pp. 196-199.

possibilità di lavorare bene, assieme alla debolezza della sua testa<sup>3</sup>, nel marzo 1567 parla a Francesco I de' Medici della "fatica", abbinata però alla buona volontà che cercava di mettere nei suoi lavori nonostante "i molt'anni e le poche forze"<sup>4</sup>. Nella già citata lettera di Clovio ad Ottavio Farnese, datata Roma, 22 ottobre 1569, il miniatore croato parlava ancora della sua debolezza agli occhi, causata dalla malattia avuta durante il soggiorno emiliano, oltre che alle mani, e riferiva di aver preso da un suo libretto un ritratto che il Duca di Parma voleva eseguisse per lui, poiché non aveva di meglio<sup>5</sup>. Si spiega così l'affermazione di Vasari: come sembra affermare il biografo aretino, Clovio non "studiava", non inventava cose nuove, ma rimaneggiava il già fatto.

L'inventiva di Clovio stava dunque rallentando o forse stava addirittura smettendo di lavorare<sup>6</sup>, come conseguenza delle sue malattie e del suo affaticamento; infatti, di opere di Clovio dopo il 1560, non resta quasi nulla<sup>7</sup>.

Si sa che uno dei principali committenti di Clovio in questo periodo era il principe Francesco I de' Medici, come dimostra un carteggio, avvenuto nel 1567, tra Giorgio Vasari, Vincenzo Borghini, lo stesso Clovio e il principe<sup>8</sup>. Francesco I era probabilmente appassionato delle preziose miniature di Clovio e questo interesse è testimoniato dall'arrivo a Firenze dell'*Autoritratto* del miniatore croato (Firenze, Uffizi, fig. 56), documentato nei beni della famiglia fiorentina fin dal 1588, quando Francesco I lo lasciò, nel Casino di San Marco, al figlio Don Antonio. L'arrivo a Firenze di quest'opera si deve probabilmente al Vasari, che già conosceva Clovio e che sembrava agire da tramite fra lui, che si trovava a Roma, e Francesco I<sup>9</sup>.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 197; Ronchini 1865, p. 269.

<sup>4</sup> Pelc 1998a, p. 199.

<sup>5</sup> Commenta il passo Alexander 2008, p. 15, che intende che questo ritratto fosse preso direttamente dal libro.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>7</sup> Cionini Visani 1980, p. 74.

<sup>8</sup> Per queste lettere, si veda Pelc 1998a, pp. 197-199.

<sup>9</sup> Meloni Trkuja 1980, p. 197.

Datato solitamente fra il 1565 e il 1570<sup>10</sup>, o, comunque, nell'ultimo decennio della sua vita<sup>11</sup>, l'autoritratto presenta un'iscrizione con il nome dell'artista. Mostra il miniatore anziano, con i capelli bianchi, la barba, vestito in nero con un colletto bianco ben in vista<sup>12</sup>. Difficile dire se indossa il rocchetto bianco dei Canonici Regolari, ricoperto dal mantello nero, secondo l'uso dell'ordine cui Clovio appartiene.

Alla sinistra del miniatore, dall'oscurità emerge una figura di profilo, diafana, bionda, di aspetto quasi androgino: non è ancora oggi nota la sua identificazione<sup>13</sup>. Potrebbe avere un valore simbolico, come la sua anima<sup>14</sup>, oppure rappresentare un giovane allievo, come Claudio Massarelli di Caravaggio, al quale Clovio lascerà una parte dei suoi beni e che potrebbe anche avere una parte nella realizzazione del dipinto: potrebbe essere stato realizzato per lui, in segno di amicizia<sup>15</sup>, o addirittura è stato di recente a lui attribuito<sup>16</sup>.

Tuttavia, il fatto che la misteriosa figura emerga dall'ombra e non sembri essere lì presente assieme al miniatore, può rimandare ad una figura simbolica o protettrice, come si può considerare quella di Sant'Orsola, a cui Clovio, com'è stato detto, era così devoto nell'ultimo periodo della sua vita, e assieme alla quale si era fatto ritrarre da Sofonisba per l'"impronto" sul libro delle *Metamorfosi* indicato nel suo inventario.

In questi anni di nuovo a Roma, presso la corte del cardinale Alessandro Farnese, Clovio dovette nuovamente essere in contatto con intellettuali di quella cerchia. Primi fra tutti, Fulvio Orsini e Onofrio Panvinio, monaco agostiniano veronese esperto di storia e antiquaria che, assieme ad Annibal Caro, che nel 1563 si ritirò a vita privata e morì nel 1566<sup>17</sup>, stavano

---

<sup>10</sup> Cfr. Cionini Visani 1980, p. 85; è posto da Meloni Trkulja 1980, p. 197 attorno al 1570.

<sup>11</sup> Macan Lucavečki 2012a, p. 144.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>13</sup> Macan Lucavečki 2012a, p. 144.

<sup>14</sup> Hegener 2012, p. 151.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>16</sup> I. Golub, *Giulio Clovio Croata. Forschungen*, in *Das Farnese Stundenbuch*, Graz, 2003, pp. 200-202, citato da Hegener 2012, p. 152.

<sup>17</sup> Mutini 1977, p. 506.

collaborando al progetto iconografico del Palazzo Farnese a Caprarola<sup>18</sup>. A questo proposito, era, a quanto pare, in rapporti di amicizia anche con Taddeo Zuccari, di cui, in una lettera al cardinale Alessandro Farnese datata 5 settembre 1566, piangeva la morte ed esortava ad affidare la prosecuzione degli affreschi al fratello Federico:

M. Tadeo Pittore passò di questa vità martedì notte non con poco dolor mio, maxime essendo cusì gran valentomo come era, oltre che era pieno di ogni bontà, talmente che non si trova eguale a lui, fora del suo fratello, il quale a me pare di maggior espettatione assai: et ancora lui è simile; oltra la virtù, è da bene, quanto sia possibile. So che V.S. ha di bisogno di tal persona, e cusì non va la lassate scappare da le mani<sup>19</sup>...

Giulio Clovio, in questi anni, stava lasciando lentamente la sua attività lavorativa per ricoprire il ruolo di consulente artistico del cardinale Alessandro Farnese<sup>20</sup>, come due decenni prima aveva iniziato a fare, assieme ad Annibal Caro, con la commissione a Francesco Salviati degli affreschi nella Cappella del Pallio nel Palazzo della Cancelleria.

In campo artistico, alla corte del “gran Cardinale”, aveva importanza anche la figura di Fulvio Orsini: nato a Roma nel 1529, fu chierico di San Giovanni in Laterano e si formò presso un colto canonico lateranense, Gentile Delfini, che lo introdusse agli studi storico-letterari<sup>21</sup>. Entrò a servizio del cardinale Alessandro Farnese nel 1565 alla morte del suo precedente protettore, il cardinale Ranuccio, fratello di Alessandro. Quest’ultimo gli aveva affidato la direzione della biblioteca di famiglia e, oltre all’incarico di bibliotecario, il “gran cardinale” l’aveva messo a dirigere le sue collezioni<sup>22</sup>. Teneva inoltre contatti con gli artisti impiegati nelle residenze di famiglia e aveva una rete di relazioni con studiosi d’Italia ed Europa, come Carlo Sigonio, Pedro Chacón e Giusto Lipsio<sup>23</sup>. La sua

---

<sup>18</sup> Cfr. Robertson 1992, pp. 220-230.

<sup>19</sup> Pelc 1998a, p. 197; Ronchini 1865, p. 269. La lettera è citata anche da Acidini Luchinat 1999, p. 13.

<sup>20</sup> Alexander 2008, p. 15.

<sup>21</sup> Cellini 2010, p. 249.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 249.

attenzione a studiosi ed artisti è dimostrata dal desiderio, condiviso con l'amico cardinale di Granvelle e poi realizzato grazie al permesso di Alessandro Farnese, di rendere pubbliche le collezioni di antichità farnesiane, in modo che potessero essere utili ai giovani artisti che andavano a Roma a completare la loro formazione<sup>24</sup>.

Poco dopo la morte del cardinale Farnese, in una lettera datata Parma, 8 aprile 1589, Fulvio Orsini ricorda quando fosse legato a questo uso pubblico delle collezioni farnesiane. Dichiarò di non mancare mai a fede e diligenza verso il cardinale che ha servito e verso la sua casa:

..così per rispetto delle cose che vi sono rare et pretiose, come per causa delli studiosi, de' quali ha da essere scuola pubblica questo Studio, secondo la mente del Car.le Farnese<sup>25</sup>.

## 2. *Bartholomeus Sprangher*

Tra gli artisti che Clovio raccomandò ad Alessandro Farnese c'è anche Bartholomeus Sprangher, pittore di Anversa, che arrivò a Roma circa ventenne<sup>26</sup>, dopo esperienze di formazione a Parigi, Lione, Milano e Parma<sup>27</sup>, nel 1566. Il suo principale biografo, Karel van Mander, che aveva conosciuto e con cui era diventato amico sempre a Roma nel 1574, racconta che Bartholomeus si era recato in quella città dopo aver partecipato a Parma alle decorazioni per l'ingresso di Maria del Portogallo avvenuto il 24 giugno 1566, in occasione delle nozze con Alessandro Farnese, figlio del duca Ottavio, celebrate a Bruxelles<sup>28</sup>.

Il nome del miniatore croato compare però, nella biografia di Van Mander, anche prima, a proposito del periodo parigino:

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>25</sup> La lettera è pubblicata da Ronchini-Poggi 1880, pp. 65-66.

<sup>26</sup> Dacos 2012, p. 151.

<sup>27</sup> Su Sprangher a Parma, si veda Meijer 1988, p. 33-38.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 151.

Dopo avere lasciato Anversa ed essere arrivato a Parigi, egli entrò, in qualità di apprendista, nella bottega del pittore della regina Madre, un buon miniatore di nome Marcus, il quale risiedette per qualche tempo con Don Giulio; qui, per un periodo di sei settimane, Sprangher non fece altro che copiare, a pastello, i disegni del maestro<sup>29</sup>.

Il miniatore Marcus è identificato con Marc Duval, detto anche Marco Francese, che aveva eseguito assieme ad un compatriota, Ponsio Francese, un fregio con Fasti mitologici nel Palazzo Ricci-Sacchetti nel 1553. Tornato in patria dopo aver ricevuto, secondo Van Mander, l'insegnamento del miniatore croato, Marc dipinse a Parigi miniature, oggi perdute, per Caterina de' Medici, e fu anche incisore<sup>30</sup>.

Sprangher a Roma risiedeva a casa di un compatriota, Michel du Joncquoy, di Tournai, quando Clovio scoprì il suo talento:

In questo periodo, egli eseguì alcuni piccoli paesaggi (ormai lavorava in proprio) e dipinse, tra le altre cose, una scena sommamente ingegnosa di stregoneria notturna, con alcune donne che volavano sul manico di scopa, in mezzo a rovine simili al Colosseo, e altre scene bizzarre. Queste opere furono realizzate per un certo signor Joan Spindolo, un banchiere; siccome costui, però, non le volle acquistare, esse andarono in mano al famoso miniatore Don Julio Clovio, che le portò con sé e le pagò immediatamente. Poiché Don Julio abitava nel medesimo palazzo del supremo amatore dei talenti vaghi e virtuosi, il cardinal Farnese, costui gli mostrò la *Piccola Stregoneria*, riscuotendone la massima ammirazione. Don Julio fece del suo meglio perché Sprangher andasse ad abitare presso la sua dimora; anche il cardinale, recatosi nella camera di Don Julio, volle che Sprangher vi rimanesse e gli riservò perfino un posto a tavola, in qualità di autentico gentiluomo, pur di averlo accanto a sé. Sprangher replicò che avrebbe accettato ben volentieri simili offerte onorevoli, se non avesse già promesso a un buon pittore, il giovane e rispettabile Michiel, un maestro incapace di stare da solo, di coadiuvarlo nell'esecuzione dell'altare maggiore, delle pareti e delle volte della chiesa di Sant'Oreste, opere che vennero in seguito realizzate dallo Sprangher; nella parete, egli dipinse un'Ultima cena e nelle volte i Quattro Evangelisti<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Van Mander 1604, ed. 2000, p. 291.

<sup>30</sup> Dacos 2012, p. 125.

<sup>31</sup> Van Mander 1604, ed. 2000, pp. 294-295.

Il banchiere che rifiutò la scena di sabba dipinta da Sprangher è interpretato da Saporì e Dacos come un personaggio della famiglia Spinola<sup>32</sup>. In un primo momento, dunque, Spranger rifiutò di stare presso il cardinale Farnese perché accettò di lavorare assieme al suo amico Michel du Joncquoy nella chiesa di San Lorenzo a Sant'Oreste, sul monte Soratte. L'*Ultima cena* e i *Quattro evangelisti* che i due vi avevano dipinto sono andati perduti, poiché la parete dietro l'altar maggiore in cui si trovavano è andata distrutta nel corso del XVIII per permettere un ampliamento della chiesa<sup>33</sup>.

Spranger lavorò, attorno al 1569, anche a Caprarola, per dipingervi alcuni paesaggi ad affresco, come riferisce lo stesso Van Mander. Si trattava di un ruolo marginale, riconosciuto in paesaggi con ottagoni nella Sala della Penitenza, con attornio grottesche del parmense Bertoja, al quale spettava la direzione dell'esecuzione<sup>34</sup>.

Una *Conversione di San Paolo*, dipinta su Rame (Milano, Pinacoteca Ambrosiana, fig. 57) rivela il rapporto con Giulio Clovio: vi compare l'iscrizione "Don Julio Inve. Bartol. Spranghers Pinxt"<sup>35</sup>. A questo piccolo olio su rame di Spranger corrispondono il disegno di Clovio (Londra, British Museum, fig. 58) e un'incisione di Cornelis Cort, firmata e datata 1576<sup>36</sup> (fig. 59), dove compaiono il nome dell'incisore in basso a sinistra "C. Cort fe." e il ruolo di inventore di Giulio Clovio in basso a destra, assieme al nome dello stampatore Lorenzo Vaccari.

Il dipinto su rame ripreso da Clovio rivela forse la riconoscenza di Spranger al miniatore croato e l'appartenenza alla sua cerchia. Rispetto al disegno di Clovio, di cui il fiammingo riproduce con precisione e delicatezza i personaggi, viene aggiunto da questo un paesaggio di gusto

---

<sup>32</sup> Saporì 2002, p. 249; Dacos 2012, p. 151.

<sup>33</sup> Per la vicenda della chiesa e del muro, cfr. Saporì 2002, p. 249.

<sup>34</sup> Dacos 2012, p. 152.

<sup>35</sup> Oberhuber 1995, p. 271. Cfr. anche la scheda di Meijer 2006, pp. 242-246.

<sup>36</sup> Cfr. ad esempio Pelc 2012, p. 218.

fiammingo attorno alle figure, con vaghe rovine romane<sup>37</sup>; e un accenno di paesaggio è presente anche nell'incisione di Cornelis Cort.

Il cardinale Alessandro Farnese e Giulio Clovio presentarono Sprangher al papa Pio V, come racconta lo stesso Van Mander:

Ritornato a Roma (da Caprarola, dove lavorava ai paesaggi), il cardinale l'introdusse al cospetto di papa Pio V. Il cardinale e Don Julio entrarono insieme [...]. In seguito a un breve colloquio riguardante un'opera che Sua Santità desiderava che venisse da lui eseguita, Sprangher venne designato pittore del papa sistemato in una grande camera del Belvedere, immediatamente al di sotto della scultura del Belvedere, e qui egli dipinse, su una lastra di rame, un Giudizio Universale grande sei piedi, assai ricco di dettagli e con oltre cinquecento volti raffigurati; questo lavoro è tuttora conservato nel monastero denominato Il Bosco tra Pavia e Alessandria, sul sepolcro di Pio V, e venne realizzato in quattordici mesi<sup>38</sup>.

L'opera commissionata da Pio V, oggi conservata a Torino, Galleria Sabauda (fig. 60), si ispira al *Giudizio Universale* di Beato Angelico (Berlino, Staatliche Museen, fig. 61), identificata con quella presente nell'inventario di Pio V redatto dopo la sua morte<sup>39</sup>. Questa copia del Giudizio Universale era destinata alla chiesa che Pio V si era fatto costruire nella nativa Bosco Marengo e doveva in origine ornare quello che avrebbe dovuto essere il suo sepolcro<sup>40</sup>. Un'opera molto complessa, che dimostra la sua competenza nella miniatura, e in cui fisionomie cloviesche<sup>41</sup> (New York, Public Library), si sostituiscono a quelle di Beato Angelico. Nella lettura di Zeri, si tratta di un precoce esempio del gusto dei primitivi moderando il manierismo, un gusto dovuto ad un nuovo rapporto tra chiesa e immagini nel segno della Controriforma<sup>42</sup>. Rispetto ai Giudizi Universali di Beato Angelico, sia quello di Firenze, Museo di San Marco, che quello, citato, di Berlino, Sprangher inserisce un numero maggiore di domenicani,

---

<sup>37</sup> Oberhuber 1995, p. 271.

<sup>38</sup> Van Mander 1604, ed. 2000, p. 295.

<sup>39</sup> Cfr. Saponi 2002, p. 252. Sul Giudizio Universale di Spranger, cfr. anche Pettenati 2006, pp. 226-227.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>42</sup> Zeri 1957, p. 52.



probabilmente per esaltare l'ordine a cui Pio V apparteneva, e a cui apparteneva lo stesso Beato Angelico.

La scena notturna dell'inferno, sulla destra, potrebbe inoltre richiamare quella scena di Sabba che Sprangher aveva realizzato per il banchiere *Spindolo* e che Clovio aveva tanto apprezzato e acquistato<sup>43</sup>.

Secondo il racconto di Van Mander, Vasari cercò di mettere Sprangher in cattiva luce presso il pontefice, dicendolo inadatto a compiere grandi imprese, ma soltanto capace di “inutili passatempi” e Sprangher, per provare la sua bravura, dipinse per il papa un’*Orazione nell’orto* su rame, che persuase il pontefice ad affidargli la commissione di undici storie della Passione con la stessa tecnica, commissione poi annullata dalla morte del papa<sup>44</sup>.

L’incarico di Sprangher presso Pio V era comunque relativo ad opere in miniatura, per le quali si era fatto apprezzare da Clovio fin dal suo arrivo a Roma, e non a grandi imprese<sup>45</sup>. Maggiori soddisfazioni otterrà dal 1575 quando, su raccomandazione di Giambologna, si trasferirà a Vienna presso l’imperatore Massimiliano II.

### 3. *El Greco*

Giulio Clovio, da Roma in data 16 ottobre 1570, scriveva al Cardinale Farnese dell’arrivo di un giovane proveniente da Creta:

E’ capitato in Roma un giovane Candiotto discepolo di Titiano, che a mio giudizio parmi raro nella pittura e fra l’altre cose egli ha fatto un ritratto di se stesso che fa stupire tutti questi pittori di Roma. Io vorrei trattenerlo sotto l’ombra di V.S. Ill.ma et Rev.ma senza spesa altra del vivere ma solo di una stanza nel Palazzo Farnese per qualche poco di tempo cioè egli si venghi accomodare meglio. Però la prego et supplico sia contenta di scrivere al Conte Ludovico Suo Maiordomum che lo proveghi nel detto Palazzo di

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>44</sup> Van Mander 1604, ed. 2000, p. 295.

<sup>45</sup> Saporì 2002, p. 252.

qualche stanza ad alto: chè vs. Ill.ma farà un'opera virtuosa degna di Lei, et io gliene terrò d'obbligo. Et le bascio con reverentia le mani<sup>46</sup>.

Così il miniatore croato proponeva Domenico Theotokopoulos, giunto da Venezia a Roma, al cardinale Alessandro Farnese. Non ci sono dati precisi sul trasferimento del pittore a Roma; probabilmente Clovio conosceva Tiziano, magari conosciuto già nel suo periodo a Venezia, da giovane, attorno al 1530, quando aveva copiato il suo *Cristo e l'adultera*. Tuttavia, sono stati indicati possibili intermediari di questo contatto tra Clovio e il pittore greco: qualche membro della famiglia Grimani, così nota al miniatore croato, con cui El Greco poteva essere in contatto nel suo periodo veneziano, tra il 1568 e il 1570, ed aver visto il palazzo in Santa Maria Formosa<sup>47</sup>. Da Puppi è stato anche indicato, come possibile intermediario veneziano, Giovanni Soranzo, che ricevette l'incarico di ambasciatore a Roma proprio nel 1570, di cui secondo lo stesso studioso avrebbe dipinto il ritratto (Norfolk, VA, Chrysler Museum)<sup>48</sup>. Oppure, semplicemente, Clovio aveva raccomandato il pittore greco per iniziativa propria, apprezzandone il talento<sup>49</sup>.

L'amicizia tra Clovio e il Theotokopoulos è celebrata in due opere. La prima è il celebre *Ritratto di Giulio Clovio* (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte) del Greco. In un formato orizzontale<sup>50</sup>, il ritratto mostra il miniatore seduto, mentre mostra con la mano destra un suo manoscritto miniato, riconosciuto con quello delle *Ore Farnese* (New York, Pierpont Morgan Library)<sup>51</sup>. Soprattutto nella finestra che si apre sul paesaggio, forse omaggio a Pieter Brueghel e al suo "albero di guazzo" che Clovio possedeva nell'inventario, si è colta la suggestione dei dipinti veneti,

---

<sup>46</sup> La lettera fu pubblicata per la prima volta da Ronchini 1965, p. 270; cfr. anche Pelc 1998a, p. 202; Puppi 1999, pp. 100-102.

<sup>47</sup> Alvarez Lopera 2007, p. 84.

<sup>48</sup> Puppi 1999, p. 100.

<sup>49</sup> Alvarez Lopera 2007, p. 84.

<sup>50</sup> Piscitello 2006, p. 224.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 224; per il ritratto, cfr. anche Bile 2010, pp. 441-442.

soprattutto di Jacopo Bassano, con uno scomporsi della materia pittorica in pennellate lunghe<sup>52</sup>.

L'opera è indicata nell'inventario di Fulvio Orsini del 1600<sup>53</sup>, a sottolineare la vicinanza tra i vari personaggi: Giulio Clovio, El Greco e lo stesso Orsini.

Il ritratto di Clovio compare in un'altra opera di El Greco, la *Cacciata dei mercanti dal tempio* (Minneapolis, Institute of Arts, fig. 62), collocata solitamente nel periodo romano dell'artista, dunque tra il 1570 e il 1576<sup>54</sup>, anno in cui partì per la Spagna. In basso a destra, come isolati dalla scena, compaiono i ritratti di quattro artisti: i primi tre sono identificati con certezza (Tiziano, Michelangelo e Clovio), per il quarto sono stati proposti come nomi Raffaello e Correggio<sup>55</sup>, ma attualmente è considerata la proposta di riconoscervi lo stesso El Greco<sup>56</sup>. L'indice di Clovio, nel dipinto, si rivolge verso il giovane, come per indicare in lui l'eredità di Tiziano e Michelangelo, come riferendosi ad un artista in grado di "conciliare, purificandoli, i valori del colore e del disegno nella perfezione di una sintesi compiuta"<sup>57</sup>. E, del resto, era proprio un autoritratto ciò che Clovio tanto ammirava nella lettera di presentazione al cardinale Farnese<sup>58</sup>. Da una lettera del Greco al cardinale Alessandro Farnese, datata Roma, 6 luglio 1572, si apprende che il pittore cretese era stato licenziato:

Subito dopo la partita di V.S.Ill.ma il conte Ludovico suo mastro di casa mi dete licentia per ordine, secondo lui dice, di V.S.Ill.ma Non posso lasciar di dolermi che essendo io chiamato da lei al suo servitio mosso dalla sua bontà, che sempre ha per usanza sostentare appresso di lei tutti quelli huomini che fa degni di annoverare tra la sua famiglia [...]. Come ho detto non trovo en me occasione, né causa per questo scorno, mi saria molto caro saperla per soddisfattion mia<sup>59</sup>...

---

<sup>52</sup> Piscitello 2006, p. 224.

<sup>53</sup> Hochmann 1993, p. 79

<sup>54</sup> Puppi 1999, p. 106. Cfr. anche Alvarez Lopera 2007, pp. 71-73.

<sup>55</sup> Per le interpretazioni, cfr. Alvarez Lopera 2007, p. 72; Puppi 2012, pp. 7-8

<sup>56</sup> Cfr. Puppi 2012, pp. 6-8.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>59</sup> La lettera è pubblicata da Pérez De Tudela 2001, p. 188.

Non si sa che cosa possa aver provocato il licenziamento del pittore. Solitamente, si pone l'attenzione sull'episodio, narrato dal Mancini, dell'offerta del Greco a Pio V o Gregorio XIII di rifare il *Giudizio Universale* di Michelangelo secondo i precetti della Controriforma:

Proruppe in dir che si buttasse a terra totta l'opera, e l'havrebbe fatta con honestà et decenza non inferiore a quella di bontà di pittura<sup>60</sup>.

Proposito che gli valse l'inimicizia di molti personaggi influenti, ammiratori dell'opera di Michelangelo<sup>61</sup>.

Potrebbe fare riferimento all'atteggiamento superbo<sup>62</sup>, o all'astio che l'architetto napoletano nutriva verso Michelangelo e gli artisti della sua cerchia<sup>63</sup>, il brano dell'architetto napoletano Pirro Ligorio, raccontato nel suo *Trattato di alcune cose appartenente alla nobiltà delle antiche arti*, scritto durante il soggiorno a Ferrara presso Alfonso II d'Este negli anni '70<sup>64</sup>, in cui si parla di due personaggi, talvolta identificati con Giulio Clovio ed El Greco<sup>65</sup>:

Questo accordatosi con un goffo forestiero, usa infinite insolenze con quello, et fanno tanti intoppi quanto possano, per far morir gli huomini dabene [...]. L'uno di essi vuole, con esser detrattori d'ogni gentilezza tenuto et stimato il primo sapiente, et lo miglior' conoscitore di disegno, e si prosume tanto di se istesso, che non conosce, ch'egli non seppe mai tirare una linea, non che la sappi dare ad intendere per regola di ammaestrare, l'altro con la fede che ha à costui; et per ambitione di parre di fare qualche cosa, et per li vezzi suoi, per la magnificenza per la riputatione che si reca, di signore si fa curioso della goffagine delli più sciocchi meccanici che si trovano; et certo havemo veduto se è scoperto ignorante et alieno d'ogni cosa eccelente<sup>66</sup>.

#### 4. *Domenico Lampsonio e Cornelis Cort*

---

<sup>60</sup> Mancini 1621, ed. 1956, p. 231.

<sup>61</sup> Sull'episodio, oltre a Pérez De Tudela 2001, p. 177, si veda De Maio 1978, pp. 41-42.

<sup>62</sup> Alvarez Lopera 2005, p. 90; Marias 2011, pp. 114-115.

<sup>63</sup> Cfr. Occhipinti 2011, p. 106.

<sup>64</sup> Su questo argomento, cfr. Occhipinti 2011, p. 87.

<sup>65</sup> Il primo a identificarli fu Coffin 1964, p. 194. Cfr. anche Puppi 2001, p. 73.

<sup>66</sup> Il brano è riportato da Alvarez Lopera 2005, p. 90.

La fama europea dell'anziano Giulio Clovio è testimoniata da una lettera, scritta in italiano e datata Liegi, 9 dicembre 1570, inviatagli dal fiammingo Domenico Lampsonio. Originario di Bruges, il Lampsonio svolgeva inizialmente incarichi diplomatici, diventando nel 1554 familiare e segretario del cardinale Reginald Pole, che lo portò con sé in Inghilterra. Tornato nelle Fiandre, a Liegi iniziò a frequentare l'atelier di un pittore romanista, Lambert Lombard, che era stato in Italia sul finire degli anni '30, diversamente da Lampsonio, che nonostante la sua grande passione per l'Italia non vi si sarebbe mai recato. Tuttavia, oltre che con un interesse dal punto di vista artistico, Lampsonio ebbe collegamenti con l'Italia tramite l'editore Christophe Plantin e il geografo Abramo Ortelio, che gli permisero la conoscenza di Giusto Lipsio, che si recò più volte in Italia e tramite lui giunsero a Liegi opere di filologia e antiquaria italiana, soprattutto gli studi di quei personaggi così importanti nella cerchia farnesiana, Onofrio Panvinio e Fulvio Orsini<sup>67</sup>, che certamente erano tra le conoscenze di Clovio.

Lampsonio si presenta come un grande ammiratore del miniaturista croato, con un certo timore reverenziale:

Io non voglio dire, ch'io so, et confesso, ma sono ben sicuro, che si potrà stimar, ch'io incorra meritamente la nota di qualche disordinato ardire et presunzione di far riverenza a V.S. con questa mia, come a quella con chi io non abbia mai avuto familiarità alcuna, et ciò tanto meno, che abbia mai visto una sola parte dell'Italia, non che di Roma. Ma di questo io prego V.S. che possa, et spero che potrà escusarmi appresso della molta bontà e cortesia sua, quantunque essa non mi conosca: io però non solamente conosco lei per quella lodevolissima fama, la quale per tutto il mondo, et specialmente della soprumana eccellenza nell'arte sua di pittura, et particolarmente di miniare: ma ancora tengo appresso di me lei istessa, cioè quel nobilissimo spirito suo, intanto ch'io godo ad ogn'ora la grandissima vista d'una sua operetta lasciatami in testamento dalla bona, et dolcissima memoria del già amicissimo suo et mio messor Lilio Inglese domestico della pari memoria di Mons. Ill.mo et R.mo Polo Cardinal d'Inghilterra, alli cui servizi anch'io

---

<sup>67</sup> Sciolla 2001, pp. 7-11.

sono stato in tutta Inghilterra. Questa operetta è un tondetto con una Nostra Donna col putto Gesù nel grembo, et un Gioseppe, cosa veramente graziosissima et vaghissima d'invenzione, disegno, colorito, accuratezza et pazienza: onde la tengo e la terrò tutta la vita con ogni reverenza tra le più care, et stimate cose ch'io abbia al mondo<sup>68</sup>.

Non è nota l'opera di Clovio che Lampsonio possedeva, e che era appartenuta a George Lily, segretario del cardinale Reginald Pole. Quest'ultimo era probabilmente venuto in contatto con l'arte di Clovio quando era stato tra Roma e Viterbo negli anni '40, animando il circolo degli spirituali assieme alla marchesa Vittoria Colonna<sup>69</sup>. Oltre alla conoscenza dell'arte di Clovio da parte del Lampsonio, la fama del miniatore croato nelle Fiandre si doveva anche, probabilmente, alle opere che vi arrivavano come doni diplomatici per Margherita d'Austria, di cui si è detto.

Il tema principale della lettera di Lampsonio a Clovio è l'importanza dell'incisione per la divulgazione delle opere e la bravura e la precisione dei nordici in questa arte, com'era stato anche per le tre lettere precedenti del fiammingo, una a Tiziano, nel 1567, e due a Vasari, del 1564 e 1565, alla seconda delle quali è allegata una biografia del maestro Lambert Lombard, con la speranza di farlo aggiungere alle Vite del Vasari, in un ottica di informazioni e scambi<sup>70</sup>.

Lampsonio probabilmente sa che Clovio è un punto di riferimento per giovani artisti a Roma; lo era stato per Sprangher ed El Greco. Intende raccomandargli l'amico olandese Cornelis Cort, abile incisore:

Et è, signor mio, questa occasione che, essendo stato a questi ultimi anni costì un giovane Fiammingo della Contrà d'Olanda, per nome Cornelio Cort, nel vero eccellentissimo intagliator di stampe di rame, et avendo intagliato prima a Venezia sotto il divin coloritore Tiziano si bellissime stampe, et poi parecchie altre così, io ho visto delle carte stampate ch'egli, per satisfare alla strettissima amicizia che già molti anni tra lui e me è

---

<sup>68</sup> Sciolla 2001, p. 176. Sulla lettera di Lampsonio a Clovio, cfr. anche Begović 1998, pp. 11-12; Borea 2009, pp. 167-168.

<sup>69</sup> Sciolla 2001, p. 123.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 31-33.

stata, di tempo in tempo mi ha mandate, che tra gli altri eccellenti artefici, V.S. gli aveva dato ad intagliar certe cose sue: prima i tr Re, con certe bellissime figurine d'uomini e di putti all'intorno per ornamento dell'opra; di poi, un Crucefisso, et un lamento sopra Cristo morto. Et con tutto ch'io l'abbia molto confortato ch'è si dovesse ancora fermar costì, per metter ad intaglio tutto quel di più bello et mirabile, che costì si trova, non di meno poco fa ho inteso ch'egli ne sia andato a Fiorenza, et di là ritornato a Venezia<sup>71</sup>.

Lampsonio desidera che Cornelis Cort ritorni a Roma, dopo essere stato a Firenze, a lavorare per Cosimo I tra il 1569 e il 1570, e a Venezia. Clovio e Cornelis Cort, che era arrivato a Roma da Venezia, dove collaborava con Tiziano, alla metà degli anni '60, avevano già lavorato assieme<sup>72</sup>. Si riconoscono le stampe di Cornelis Cort dal croato citate da Lampsonio: l'*Adorazione dei magi*<sup>73</sup> (fig. 63) riprende quella delle *Ore Farnese* (fig. 65) e un disegno (Windsor Castle, Royal Collection, fig. 64)<sup>74</sup>. La *Crocifissione*, datata 1568<sup>75</sup> (fig. 66), riprende il disegno di Clovio del British Museum (fig. 35)<sup>76</sup> e a sua volta la *Crocifissione* di Michelangelo per Vittoria Colonna. Il modello del Crocifisso per Vittoria Colonna è ripreso anche dallo stesso Lampsonio nell'unica sua opera pittorica nota, la *Crocifissione* per la chiesa di Saint-Quentin ad Hasselt, in Belgio (fig. 67)<sup>77</sup>. Pur riprendendo questi modelli, il dipinto di Lampsonio ha un tono enfatico e caricato<sup>78</sup>.

Il lamento su Cristo morto è stato riconosciuto in una *Deposizione*<sup>79</sup> di Cort, sempre datata 1568<sup>80</sup> (fig. 68), cui corrisponde il disegno di Clovio (Chicago, Art Institute, fig. 69), databile al periodo maturo del croato, dopo il 1540<sup>81</sup>.

---

<sup>71</sup> Sciolla 2001, pp. 177-178.

<sup>72</sup> Su Cornelis Cort, cfr. Borea 1999, pp. 215-230; Borea 2009, pp. 159-178.

<sup>73</sup> Pelc 1998, p. 40.

<sup>74</sup> Cionini Visani 1980, p. 102; Sonnabend 2012, p. 176.

<sup>75</sup> Pelc 1998, p. 43.

<sup>76</sup> Macan Lucavečki 2012a, p. 188.

<sup>77</sup> Sciolla 2001, p. 14.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>79</sup> Sciolla 2001, p. 177.

<sup>80</sup> Pelc 1998, p. 46. Per le stampe di Cort, cfr. anche Bartolotti 2010, pp. 174-188.

<sup>81</sup> Cionini Visani 1980, p. 85; si trovano soggetti simili in Clovio, ad esempio quello di Londra, British Museum, cfr. Macan Lucavečki 2012a, p. 179.

Ciò che Lampsonio intende proporre a Clovio è la realizzazione di una vasta opera di incisioni di alto livello dall'arte italiana, soprattutto da Michelangelo, il cui mito era così vivo sia per Clovio che per il fiammingo, che ne aveva apprezzato l'arte anche tramite il cardinale Pole:

avendo io sempre sperato che, come i miracoli più tosto che opere del divino Michelagnolo, del graziosissimo Rafaello d'Urbino, et d'alcuni altri artefici della prima bossola (come si dice) sono state finora estremamente mal trattate da una turba d'intagliatori, che non si scorge quasi in tutti i lor intagli pur una minima parte della bontà di dette opere, esso Cornelio, sostenuto dal favore et aiuto di alcun Cardinale ricco, d'animo grande, reale et eroico, et vero amatore, come anco intendente, dell'arte, averia intagliato perfettissimamente tutte quelle opere in figure assai grandette, per poter tanto più commodamente mettervi dentro al più presto, che per alcun modo far si potesse, tutta quella bontà et bellezza che nelle principali si vede. Et così tanto maggior fondamento aveva io concepito questa speranza, che V.S. si sviscerato amator dell'arte, quanto quel monsignor Lilio mi ha detto, et mostrano le divine opere sue, vedendo la perfezione et eccellenza, insieme con la leggiadria grazia et facilità di esso Cornelio nell'intaglio tanto grande [...]; et, col mezzo del favore di V.S. egli, siccome io intendo, stava nell'onoratissima casa, et in bona grazia dell'Ill.mo et Rev.mo Mons. Il Cardinale Farnese protettore della virtù di V.S. Deh (possa io dire) che cosa saria stato a S.S. Ill.ma et R.ma tanto colma delli beni et favori della fortuna, lo spendere una miseria di mille scudi, o poco più, in una bella et lodevole impresa di far copiare da qualche valent'uomo con ogni possibile avvertimento et perfezione tutta la Cappella di Michelagnolo, dico, il giudizio, i profeti con le sibille, e tutte le istorie appresso di quelle, et specialmente quelle della Conversione di S. Paulo, et della Crucifissione di S. Pietro [...] et poi farle intagliar tutte da Cornelio, con tutta quella perfezione, alla quale egli potesse mai arrivare, acciò che poi di tutte queste bellissime stampe si facesse un libro, dedicandolo a S.S.Ill.ma o S.M.tà Cattolica<sup>82</sup>...

Il progetto di Lampsonio, di dare immortalità attraverso le stampe alle opere d'arte italiana, doveva dunque ricevere l'appoggio finanziario del cardinale Alessandro Farnese. Restò però un sogno, poiché quest'impresa non fu mai eseguita<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> Sciolla 2001, p. 178.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 178.



Tuttavia, Cort ritorno a Roma l'anno seguente e, negli anni '70, proseguì la collaborazione con l'artista croato, come dimostra la già citata *Conversione di San Paolo* del 1576, a cui negli anni precedenti si era aggiunto anche il rame di Sprangher.

##### 5. Jan Soens e altri artisti fiamminghi nell'inventario di Giulio Clovio

Nell'inventario di Giulio Clovio, stilato alla sua morte nel 1578, sono presenti opere che rimandano ad artisti fiamminghi che aveva frequentato, come aveva fatto anche con il giovane Pieter Brueghel.

Uno di questi è Jan Soens, di cui Clovio possedeva due opere:

Un paesino di mano de Gio. che sta con l'Ill.mo Sig. Duca Ottavio Farnese

Un altro paese con la madonna che va in Egitto de mano de Gio. che sta con il Duca Ottavio<sup>84</sup>.

Già Bertolotti aveva indicato il nome di Soens riguardo a queste opere<sup>85</sup>. Una di queste è stata identificata con una *Fuga in Egitto con S. Giuseppe che attinge acqua ad una fonte* (già a Denver, Art Museum)<sup>86</sup>.

Soens doveva aver conosciuto il miniatore croato già anziano, poiché arrivò a Roma intorno al 1574<sup>87</sup>. Al suo arrivo in Italia, come anche Sprangher, si dedicava alla realizzazione di piccoli quadri di rame. Lo riferisce Van Mander:

Costui visitò l'Italia e si trovava a roma durante il mio soggiorno, sicché potei frequentarlo amichevolmente. Egli vi eseguì molteplici lavori, specialmente piccole opere su rame e altre cose a olio, sovente richieste da grandi signori<sup>88</sup> ...

---

<sup>84</sup> Bertolotti 1882, p. 274.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>86</sup> Meijer 1988, p. 208; Meijer 1995, p. 107 riporta che ne è sconosciuta l'ubicazione e non si trova più al museo di Denver.

<sup>87</sup> Meijer 1988, p. 208; Dacos 2012, p. 157.

<sup>88</sup> Van Mander 1604, ed. 2000, pp. 340-341.

Tra questi “grandi signori” avrebbe potuto esserci il cardinale Alessandro Farnese<sup>89</sup>, che probabilmente fu il tramite che consentì a Soens di andare alla corte di Ottavio Farnese a Parma nell’aprile 1575<sup>90</sup>.

Nell’inventario di Clovio sembra essere presente anche Sprangher:

Un tondo di legno con uno schizzo di mano de Barth.<sup>o</sup>

Un pezzo di rame schizzato di chiaro oscuro di mano di Barth.<sup>o</sup> con certi schizzi in carta di mano di Don Giulio<sup>91</sup>

Ancora una conferma di come Clovio fosse interessato ai dipinti di giovani artisti fiamminghi, collaborasse con loro e li promuovesse: Sprangher sembra essere un’identificazione plausibile poiché, come già detto, a Roma lavorava su rame<sup>92</sup>.

Nel testamento del croato è presente anche un “Adriano Fiammingo”:

Un san Gironimo con un paese di mano de Adriano flamengo<sup>93</sup>.

Potrebbe giustamente essere identificato, come sostiene la Dacos, con Adriaen De Weerd, pittore di Bruxelles, di cui Van Mander riporta che fu appassionato dell’arte di Parmigianino e fece un viaggio in Italia<sup>94</sup>. A Roma, giunto probabilmente impressionato dai cartoni per gli arazzi di Raffaello che si trovavano nella sua città<sup>95</sup>, avrebbe lavorato nei primi anni ’50, in Palazzo Ricci-Sacchetti, su progetto di Pellegrino Tibaldi, nella Camera di Mosè<sup>96</sup>, e in Palazzo Capoferro Spada, nella Sala di Amore e Psiche<sup>97</sup>.

---

<sup>89</sup> Meijer 1995, p. 102.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>91</sup> Bertolotti 1882, p. 275.

<sup>92</sup> Hegener 2012, p. 187 propone invece il nome di Fra Bartolomeo.

<sup>93</sup> Bertolotti 1882, p. 274.

<sup>94</sup> Van Mander 1604, ed. 2000, p. 191.

<sup>95</sup> Dacos 2012, p. 116.

<sup>96</sup> Si veda *Ibid.*, p. 117.

<sup>97</sup> *Ibid.*, pp. 131-133.

Talvolta Adriano Fiammingo è identificato anche con Adriaen Isenbrandt, fiammingo di una generazione più vecchio di Clovio (1480/90-1551)<sup>98</sup>, per il fatto che si conoscono diversi dipinti di questo autore con tale soggetto<sup>99</sup>. Tuttavia, nell'inventario di Clovio, quanto a pittori fiamminghi, sembrano essere più presenti giovani artisti che il croato ha conosciuto personalmente. Il nome di Isenbrand potrebbe, tutt'al più, portare verso l'interesse per la pittura fiamminga del cardinale Domenico Grimani, di cui si è detto, nel primo Cinquecento.

### *6. Claudio Massarelli da Caravaggio, l'ultimo allievo, e gli epigoni*

Giulio Clovio morì il 3 gennaio 1578 e fu sepolto nella chiesa di San Pietro in Vincoli, dell'ordine dei canonici regolari<sup>100</sup>.

Nel suo testamento, stabilì che buona parte dei suoi disegni e gli strumenti per la pittura andassero ad un allievo, Claudio Massarelli da Caravaggio<sup>101</sup>, personaggio noto quasi soltanto da documenti.

Il 26 ottobre dello stesso anno, infermo a letto, anche lo stesso Claudio fece testamento lasciando una simile eredità ai suoi allievi, Maximiliano de Monceau, fiammingo, e Alessandro da Como, anche se erede universale è designato il padre con "l'obbligo di fare la dote a Doralice sua sorella". Il testamento di Claudio Massarelli fu pubblicato per la prima volta nel 1881 dal Bertolotti, che si vantava di "rivendicare dall'oblio" un allievo del celebre miniatore croato<sup>102</sup>.

Sembra che poi Massarelli guarisca dalla malattia ed è nominato in diversi documenti nella prima metà degli anni '80. In un documento del 30 gennaio 1581, che riguarda l'acquisto di quadri da un frate Flavio eugubino è definito

---

<sup>98</sup> De la Coste-Messelière 1962, p. 22; Hegener 2012, p. 188.

<sup>99</sup> De la Coste-Messelière 1962, p. 22.

<sup>100</sup> Sulla data di morte di Clovio, cfr. Golub 1980, pp. 126-127. Sulla sepoltura si veda anche Hegener 2012, pp. 143-149.

<sup>101</sup> Bertolotti 1882, pp. 272-274.

<sup>102</sup> Bertolotti 1881, pp. 294-297. Il testamento di Massarelli è poi ripubblicato in Bertolotti 1882, pp. 277-279.

D. Claudius Massarellus mediolanensis miniator Ill.mi et r.mi d. Cardinalis Farnesij<sup>103</sup>...

Ciò dimostrerebbe che era rimasto vicino alla famiglia Farnese<sup>104</sup>. Nel 1582 è elencato tra gli aspiranti ad essere iscritti all'accademia dei Virtuosi al Pantheon<sup>105</sup>.

Nel 1582 i cappellani di Santa Maria del Convento commissionano a Claudio Massarelli

... di fare nella cappella di Papa Innocenzo VIII nella Basilica di S. Pietro, un quadro della Madonna con il figliolo in braccio, "et col ritratto del Papa Innocenzo al naturale a capriccio di esso m.o Claudio pittore<sup>106</sup>...

L'ultimo documento in cui è ricordato risale al 1585, quando viene incaricato di miniare un "Agnus Dei" per il papa<sup>107</sup>.

Una lettera, recentemente pubblicata da Valerija Macan Lucavečki, fa luce su un'opera a cui Claudio Massarelli avrebbe collaborato. E' una lettera di Alessandro Rufino, maggiordomo, al cardinale Alessandro Farnese a Caprarola, datata 25 agosto 1578:

Messer Claudio Miniatore creato di Don Giulio ritrovandosi haver' fornito il quadro che mancava all'Evangelistario, ha risoluto venir da V.S. Ill.ma a posta per mostrarglielo, et voluto che l'habbi accompagnato con una mia, conlaquale gle lo raccomandassi come so da che e Giovene meritevole et atto a' far buone riuscita, per l'esperienza che fosi hora se ne vede et M.S. la conservi sana et felice<sup>108</sup>.

L'evangelistario da completare a cui fa riferimento sarebbe il *Towneley Lectionary*<sup>109</sup>, in cui già precedentemente gli studi avevano notato la

---

<sup>103</sup> Il documento è pubblicato da Masetti Zannini 1974, p. 57.

<sup>104</sup> Pettenati 1998, p. 43.

<sup>105</sup> Orbaan 1914, p. 29

<sup>106</sup> Noris 1978, p. 616.

<sup>107</sup> Orbaan 1914, p. 29, nota 40. I documenti citati sono elencati anche da Pettenati 1998, p. 43.

<sup>108</sup> Macan Lucavečki 2012, p. 80.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 80.

presenza di collaboratori, tra cui doveva esservi lo stesso Massarelli<sup>110</sup>. Ad esempio, nella *Pentecoste* (fig. 70) si nota uno stile vicino a quello di Clovio, che richiama la stessa scena delle *Ore Farnese*, anche se il modo di dipingere è più sommario e la cornice molto più ornata di quelle del maestro<sup>111</sup>.

Non si sa quando Clovio avesse iniziato a collaborare con Massarelli; il *Towneley Lctionary*, stando alla lettera dell'agosto 1578 citata, fu completato solo dopo la morte del miniatore croato. Ma probabilmente i due si conoscevano già da molti anni, forse dal ritorno di Clovio a Roma all'inizio degli anni '60, quando, ormai affaticato dai malanni e dall'età, aveva difficoltà a lavorare<sup>112</sup>.

---

<sup>110</sup> Cfr. ad esempio Pettenati 1998, pp. 37-39; Alexander 2008, pp. 36-38; pp. 143-146.

<sup>111</sup> Alexander 2008, pp. 143-144.

<sup>112</sup> Pettenati 1998, pp. 43-44. A far pensare che la collaborazione durasse da molti anni sarebbe l'appellativo "di Don Giulio Clovio" che è presente nel documento ufficiale della congregazione dei Virtuosi al Pantheon (Orbaan 1914, p. 29).

## Elenco delle immagini

**Fig. 1** Giulio Romano, *Piccola Madonna col Bambino e San Giovannino*, Parigi, Louvre

**Fig. 2** Giulio Clovio (?), *Messale Topusko-Erdhody*, Zagabria, Tesoro della Cattedrale, MR 354, fo. 142v, *Il Battesimo*

**Fig. 3** Giulio Clovio (?), *Messale Topusko-Erdhody*, , Tesoro della Cattedrale, MR 354, fo. 207, *L'Annunciazione*

**Fig. 4** Giulio Clovio (attr.), *Cristo sul monte degli Ulivi*, , collezione privata

**Fig. 5** Albrecht Dürer, *Cristo sul monte degli Ulivi*, dalla serie della *Grande Passione*

**Fig. 6** Giulio Clovio, *Autoritratto*, Vienna, Kunsthistorisches Museum

**Fig. 7** Giulio Clovio e Girolamo dai Libri, *Pagina con frammenti di corale*, Windsor Castle, Royal Collection

**Fig. 8** Giulio Clovio, *Pagina con frammenti di corale* Windsor Castle, Royal Collection (nell'aspetto che aveva dal 1949 al 1992, con i frammenti non attribuiti a Clovio tolti dalla pagina)

**Fig. 9** Giulio Clovio, *La celebrazione della messa*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo

**Fig. 10** Girolamo dai Libri e Giulio Clovio, *Incipit di salterio*, Parigi, Musée Marmottan

**Fig. 11** Giulio Clovio, *Cristo e l'adultera*, collezione privata

**Fig. 12** Tiziano, *Cristo e l'adultera*, Vienna, Kunsthistorisches Museum

**Fig. 13** Giulio Clovio, nel *Libro dei miracoli*, Treviso, Biblioteca Civica, fo. 2, *Madonna col Bambino e un monaco*

**Fig. 14** Giulio Clovio, nel *Libro dei miracoli*, Treviso, Biblioteca Civica, fo. 26, *Putti e strumenti musicali attorno ad una lettera P*

**Fig. 15** Giulio Clovio, *Ganimede*, Firenze, Casa Buonarroti

**Fig. 16** Michelangelo, *Ganimede*, Cambridge, Fogg Art Museum

**Fig. 17** Giulio Clovio, *Ganimede*, Windsor Castle, Royal Collection

- Fig. 18** Giulio Clovio, ritoccato da Rubens, *Ganimede*, collezione privata
- Fig. 19** *Ganimede*, copia romana da Leocare, Venezia, Palazzo Grimani
- Fig. 20** Giulio Clovio, *Commentario alle Epistole di San Paolo*, Londra, Soane Museum, fo. 8,
- Fig. 21** Giulio Clovio, *Commentario alle Epistole di San Paolo*, Londra Soane Museum, fo. 9,
- Fig. 22** Giulio Clovio, *La Conversione del proconsole romano Sergio Paolo e l'accecamento di Elima*, Parigi, Louvre
- Fig. 23** Giulio Clovio, *Le tre virtù teologali*, Parigi, Louvre
- Fig. 24** Valerio Belli, *Medaglia di Artemisia*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France
- Fig. 25** Francisco de Hollanda, *Ricostruzione del mausoleo di Artemisia* (dal Libro di disegni), Madrid, Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial
- Fig. 26** Valerio Belli, *Medaglia di Virgilio*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Münzsammlung
- Fig. 27** Giulio Clovio, *Stanze sopra l'impresa de l'aquila* di Eurialo d'Ascoli, frontespizio, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek
- Fig. 28** Giulio Clovio, *Ritratto di Livia Colonna*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, frontespizio del ms. Barb. Lat. 3693
- Fig. 29** Anonimo, *Ritratto di Faustina Mancini*, Como, Museo Civico
- Fig. 30** Giulio Clovio, *Libro d'ore Farnese*, New York, Pierpont Morgan Library, fo. 43, *La circoncisione*
- Fig. 31** Giulio Clovio, *Libro d'ore Farnese*, New York, Pierpont Morgan Library, fo. 46-47, *Alessandro e Lucrezia Farnese*
- Fig. 32** Francesco Salviati, *Pontificale Grimani*, Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale
- Fig. 33** Giulio Clovio, *Crocifisso con la Maddalena*, Firenze, Uffizi
- Fig. 34** Michelangelo, *Crocifisso per Vittoria Colonna*, Londra, British Museum
- Fig. 35** Giulio Clovio, *Crocifissione*, Londra, British Museum
- Fig. 36** Giulio Clovio, *Pietà*, Firenze, Uffizi

- Fig. 37** Giulio Clovio, *San Giovanni Battista che siede su un sasso*, Firenze, Uffizi
- Fig. 38** Giulio Clovio, *Ritratto di Eleonora da Toledo*, collezione privata
- Fig. 39** Giulio Clovio, *Madonna col Bambino tra numerose figure*, Parigi, Louvre
- Fig. 40** Giulio Clovio, *Disegno dell'Ercole Benavides*, Parigi, Louvre
- Fig. 41** Bartolomeo Ammannati, *Ercole*, Padova, Casa Mantova Benavides
- Fig. 42** Enea Vico, *Incisione dell'Ercole Benavides*
- Fig. 43** Giulio Clovio, *Towneley Lectionary*, New York, Public Library, fo. 23, *Giudizio universale*
- Fig. 44** Pieter Brueghel il Vecchio, *Veduta di Napoli*, Roma, Galleria Doria Pamphilij
- Fig. 45** Pieter Brueghel il Vecchio, *Paesaggio con alberi*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana
- Fig. 46** El Greco, *Ritratto di Giulio Clovio*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte
- Fig. 47** Pieter Brueghel il Vecchio, *Trionfo della morte*, Madrid, Prado
- Fig. 48** Giulio Clovio, *Libro d'ore Stuart de Rothesay*, Londra, British Museum, fo. 119, *Cristo alla tomba di Lazzaro*
- Fig. 49** Giulio Clovio, *Sacra Famiglia con Sant'Elisabetta e altre figure*, Parigi, Musée Marmottan
- Fig. 50** Giulio Clovio, *Sacra Famiglia con figura armata*, Parigi, Musée Marmottan
- Fig. 51** Giulio Clovio,  *Davide e Golia*, Parigi, Musée Marmottan
- Fig. 52** Giulio Clovio, *Giuditta e Oloferne*, Zagabria, Accademia Croata di Scienze ed Arti
- Fig. 53** Philippe de Soye, *Giuditta e Oloferne*, da Giulio Clovio, Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe
- Fig. 54** Sofonisba Anguissola, *Autoritratto in miniatura*, Boston, Museum of Fine Arts
- Fig. 55** Sofonisba Anguissola, *Ritratto di Giulio Clovio*, Mentana, Collezione Zeri
- Fig. 56** Giulio Clovio, *Autoritratto*, Firenze, Uffizi
- Fig. 57** Bartholomeus Sprangher, *Conversione di San Paolo*, da Giulio Clovio, Milano, Pinacoteca Ambrosiana
- Fig. 58** Giulio Clovio, *Conversione di San Paolo*, Londra, British Museum



- Fig. 59** Cornelis Cort, *Conversione di San Paolo*, da Giulio Clovio
- Fig. 60** Bartholomeus Spranger, *Giudizio Universale*, Torino, Galleria Sabauda
- Fig. 61** Beato Angelico, *Giudizio Universale*, Berlino, Staatliche Museen
- Fig. 62** El Greco, *Cacciata dei mercanti dal tempio*, Minneapolis Institute of Arts
- Fig. 63** Cornelis Cort, *Adorazione dei magi*, da Giulio Clovio
- Fig. 64** Giulio Clovio, *Adorazione dei magi*, Windsor Castle, Royal Collection
- Fig. 65** Giulio Clovio, *Ore Farnese*, New York, Pierpont Morgan Library, fo. 38, *Adorazione dei magi*
- Fig. 66** Cornelis Cort, *Crocifissione*, da Giulio Clovio
- Fig. 67** Domenico Lampsonio, *Crocifissione*, Hasselt, Chiesa di Saint-Quentin
- Fig. 68** Cornelis Cort, *Deposizione*, da Giulio Clovio
- Fig. 69** Giulio Clovio, *Deposizione*, Chicago, Art Institute
- Fig. 70** Collaboratore di Clovio (Claudio Massarelli?), *Towneley Lectionary*, New York, Public Library, fo. 20, *La Pentecoste*

**Fig. 1** Giulio Romano, *Piccola Madonna col Bambino e San Giovannino*, Parigi, Louvre



Fig. 2 Giulio Clovio (?), *Messale Topusko-Erdhody*, Zagabria, Tesoro della Cattedrale, MR 354, fo. 142v, *Il Battesimo*



Fig. 3 Giulio Clovio (?), *Messale Topusko-Erdhody*, , Tesoro della Cattedrale, MR 354, fo. 207, *L'Annunciazione*



**Fig. 4** Giulio Clovio (attr.), *Cristo sul monte degli Ulivi*, collezione privata



**Fig. 5** Albrecht Dürer, *Cristo sul monte degli Ulivi*, dalla serie della *Grande Passione*



**Fig. 6** Giulio Clovio, *Autoritratto*, Vienna, Kunsthistorisches Museum



**Fig. 7** Giulio Clovio e Girolamo dai Libri, *Pagina con frammenti di corale*, Windsor Castle, Royal Collection





**Fig. 8** Giulio Clovio, *Pagina con frammenti di corale* Windsor Castle, Royal Collection (nell'aspetto che aveva dal 1949 al 1992, con i frammenti non attribuiti a Clovio tolti dalla pagina)



**Fig. 9** Giulio Clovio, *La celebrazione della messa*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



Fig. 10 Girolamo dai Libri e Giulio Clovio, *Incipit di salterio*, Parigi, Musée Marmottan



Fig. 11 Giulio Clovio, *Cristo e l'adultera*, collezione privata



**Fig. 12** Tiziano, *Cristo e l'adultera*, Vienna, Kunsthistorisches Museum



**Fig. 13** Giulio Clovio, *Libro dei miracoli*, Treviso, Biblioteca Civica, fo. 2, *Madonna col Bambino e un monaco*



**Fig. 14** Giulio Clovio, *Libro dei miracoli*, Treviso, Biblioteca Civica, fo. 26, *Putti e strumenti musicali attorno ad una lettera P*



crudel guerra qual fu del Anno. 15  
gite le rabiate mane de Turchi / Da  
quete Anno 15 22. si ritrouo et In q  
cho ouer depolatione fatto da alemas  
barbar: molto crudelle: qual non hau

**Fig. 15** Giulio Clovio, *Ganimede*, Firenze, Casa Buonarroti





**Fig. 16** Michelangelo, *Ganimede*, Cambridge, Fogg Art Museum



**Fig. 17** Giulio Clovio, *Ganimede*, Windsor Castle, Royal Collection



**Fig. 18** Giulio Clovio, ritoccato da Rubens, *Ganimede*, collezione privata



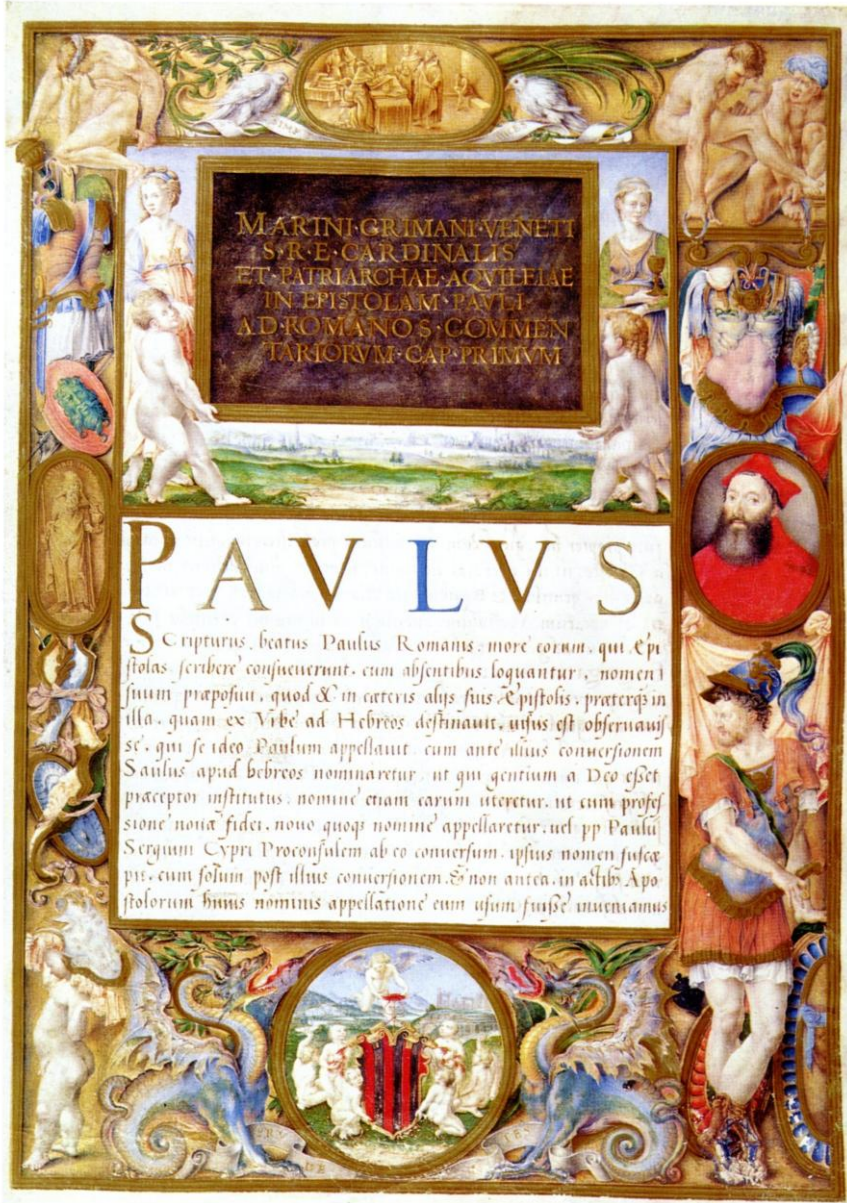
**Fig. 19** *Ganimede*, copia romana da Leocare, Venezia, Palazzo Grimani



Fig. 20 Giulio Clovio, *Commentario alle Epistole di San Paolo*, fo. 8, Londra Soane Museum



Fig. 21 Giulio Clovio, *Commentario alle Epistole di San Paolo*, fo. 9, Londra Soane Museum



**Fig. 22** Giulio Clovio, *La Conversione del proconsole romano Sergio Paolo e l'accecamento di Elima*, Parigi, Louvre

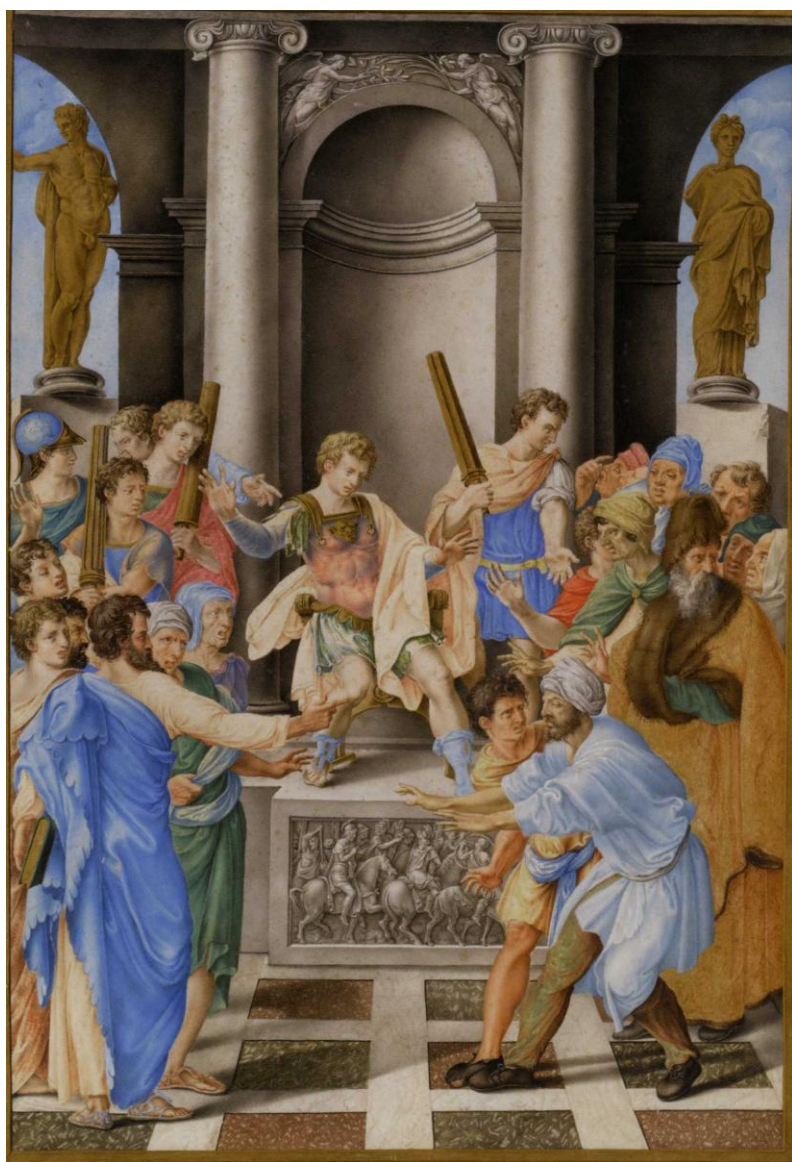


Fig. 23 Giulio Clovio, *Le tre virtù teologali*, Parigi, Louvre





**Fig. 24** Valerio Belli, *Medaglia di Artemisia*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France



**Fig. 25** Francisco de Hollanda, *Ricostruzione del mausoleo di Artemisia* (dal Libro di disegni), Madrid, Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial



Fig. 26 Valerio Belli, *Medaglia di Virgilio*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Münzsammlung



Cat., n. 208 (Vienna)

**Fig. 27** Giulio Clovio, *Stanze sopra l'impresa de l'aquila* di Eurialo d'Ascoli, frontespizio, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek



**Fig. 28** Giulio Clovio, *Ritratto di Livia Colonna*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, frontespizio del ms. Barb. Lat. 3693



**Fig. 29** Anonimo, *Ritratto di Faustina Mancini*, Como, Museo Civico



**Fig. 30** Giulio Clovio, *Libro d'ore Farnese*, New York, Pierpont Morgan Library, fo. 43, *La circoncisione*

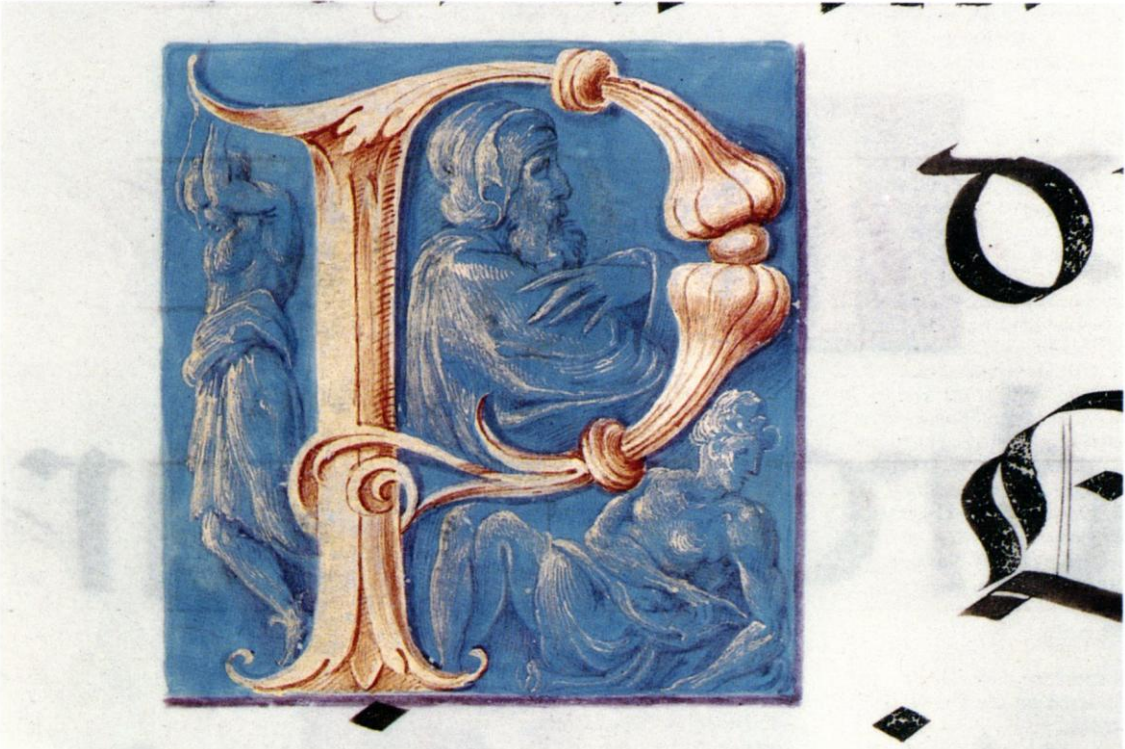


**Fig. 31** Giulio Clovio, *Libro d'ore Farnese*, New York, Pierpont Morgan Library, fo. 46-47, *Alessandro e Lucrezia Farnese*

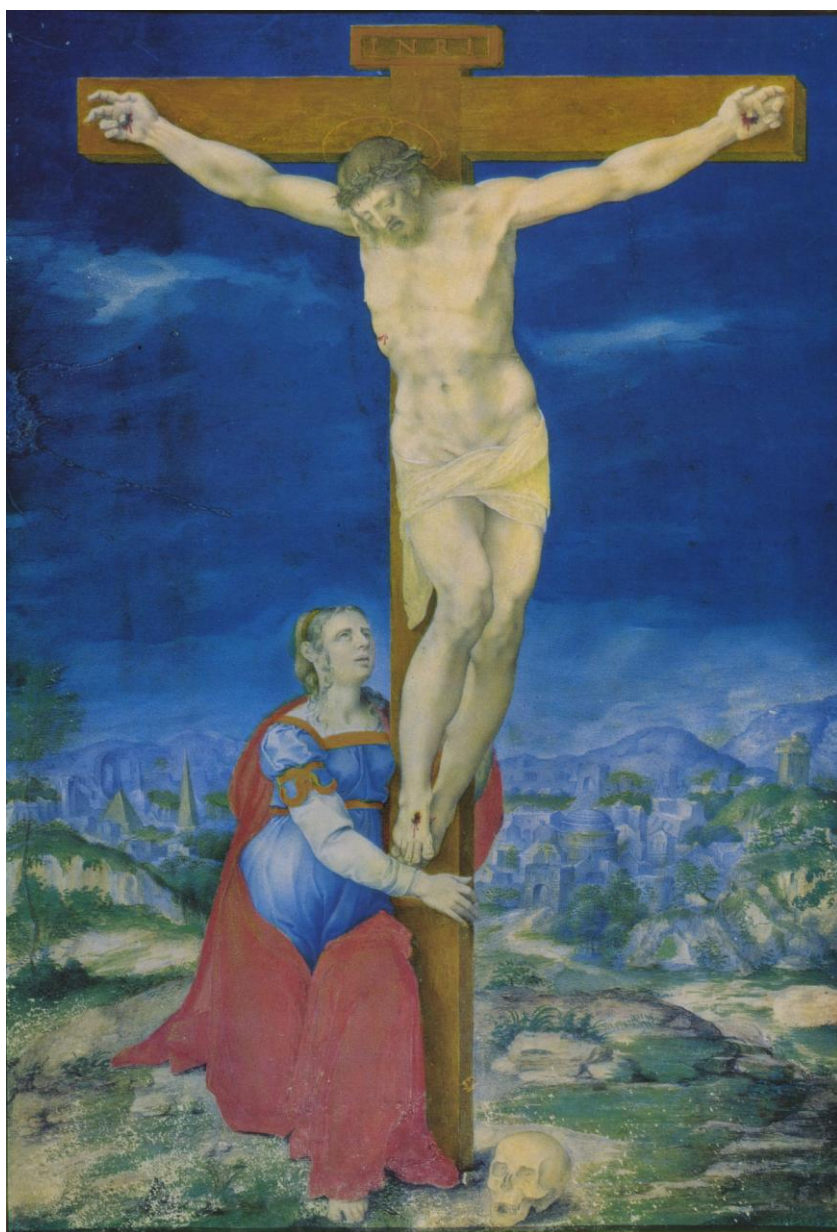




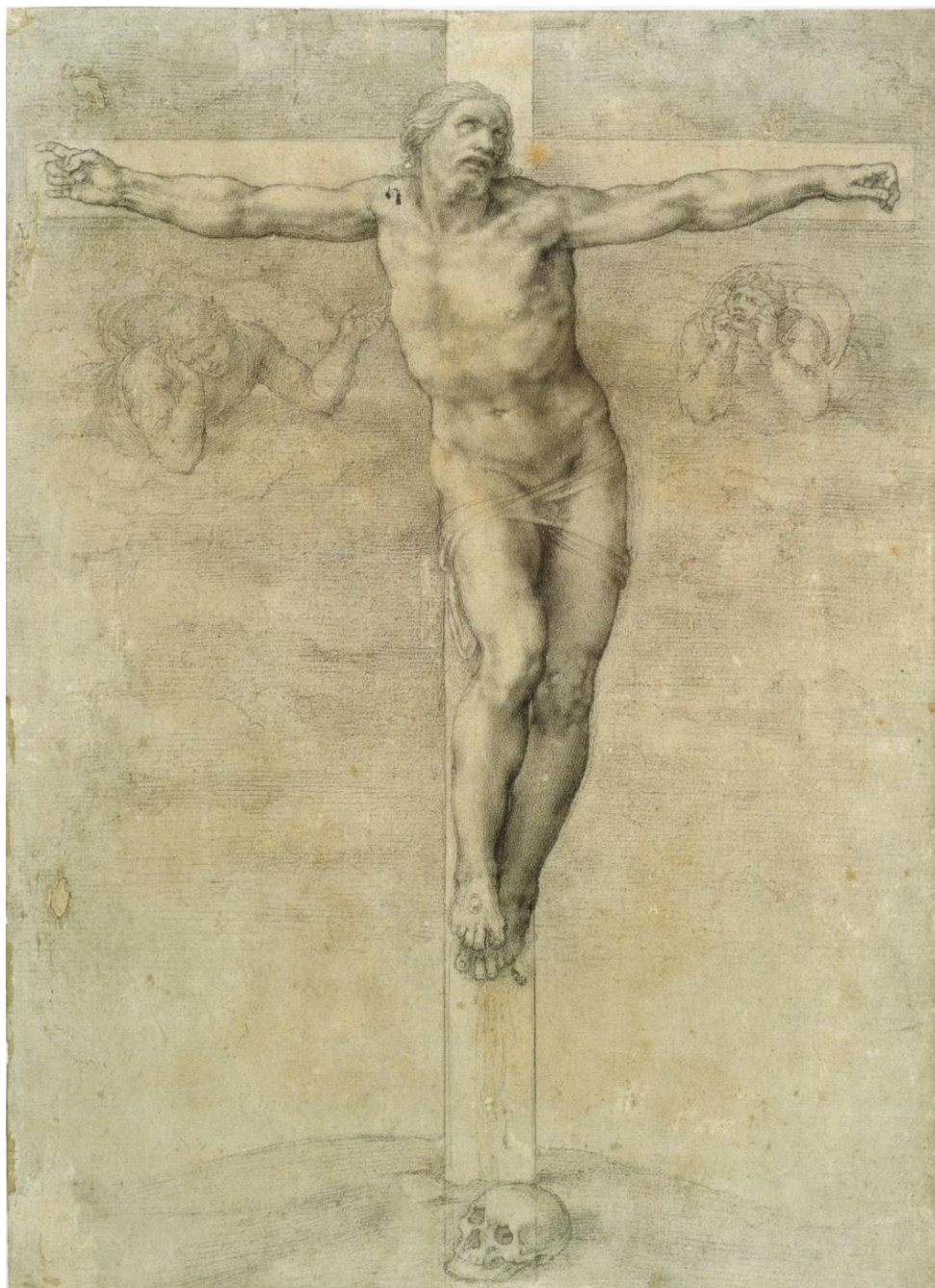
**Fig. 32** Francesco Salviati, *Pontificale Grimani*, Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale



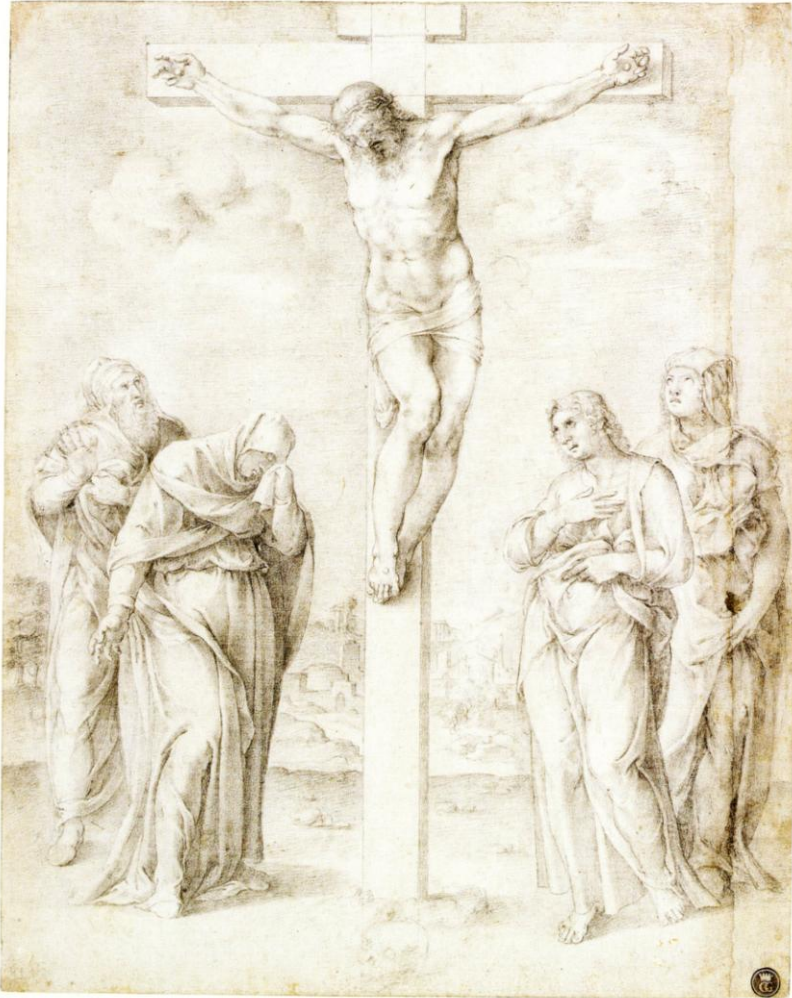
**Fig. 33** Giulio Clovio, *Crocifisso con la Maddalena*, Firenze, Uffizi



**Fig. 34** Michelangelo, *Crocifisso per Vittoria Colonna*, Londra, British Museum



**Fig. 35** Giulio Clovio, *Crocifissione*, Londra, British Museum



**Fig. 36** Giulio Clovio, *Pietà*, Firenze, Uffizi



**Fig. 37** Giulio Clovio, *San Giovanni Battista che siede su un sasso*, Firenze, Uffizi



**Fig. 38** Giulio Clovio, *Ritratto di Eleonora da Toledo*, collezione privata

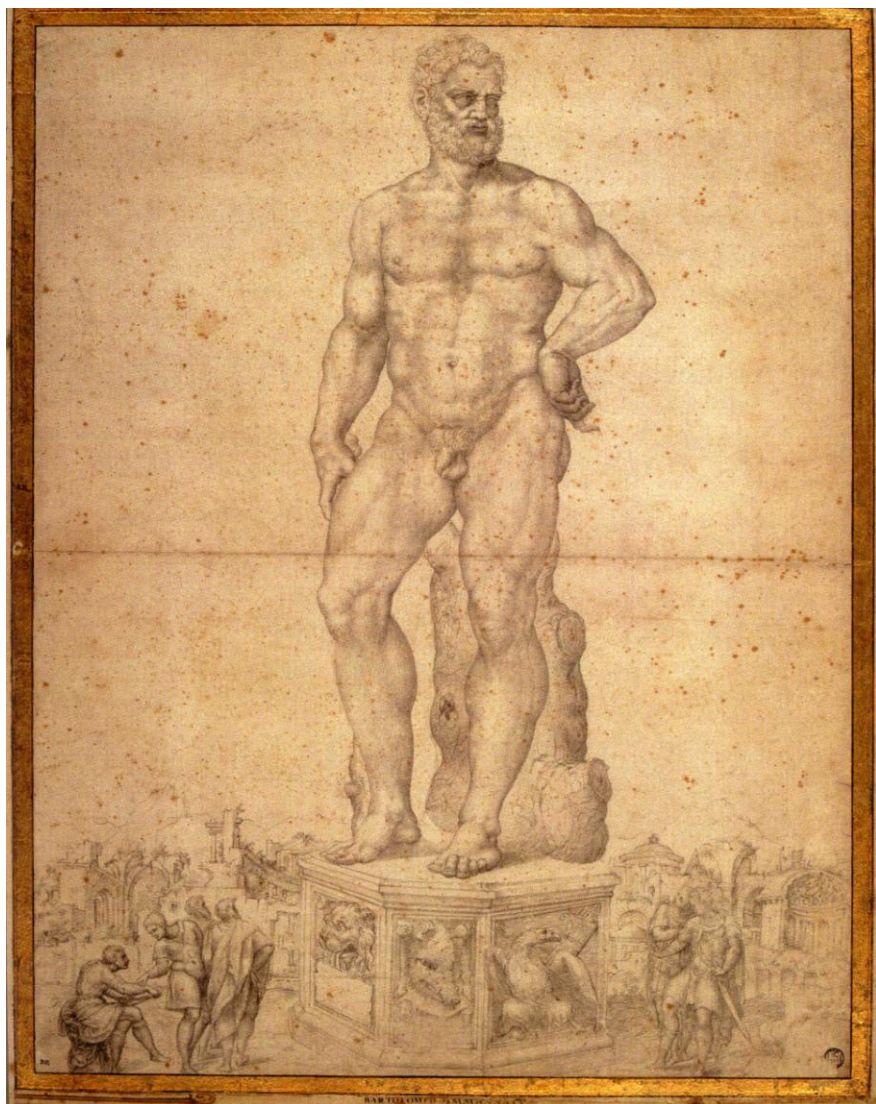


**Fig. 39** Giulio Clovio, *Madonna col Bambino tra numerose figure*, Parigi, Louvre

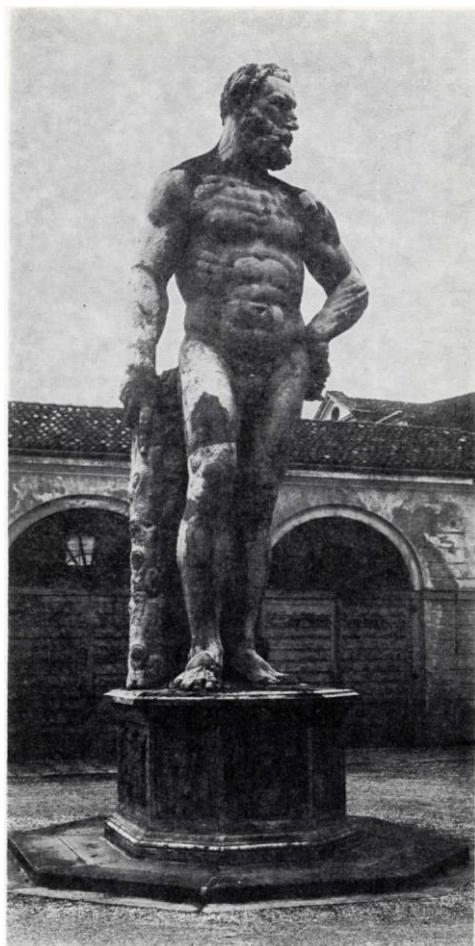




**Fig. 40** Giulio Clovio, *Disegno dell'Ercole Benavides*, Parigi, Louvre



**Fig. 41** Bartolomeo Ammannati, *Ercole*, Padova, Casa Mantova Benavides



**Fig. 42** Enea Vico, *Incisione dell'Ercole Benavides*

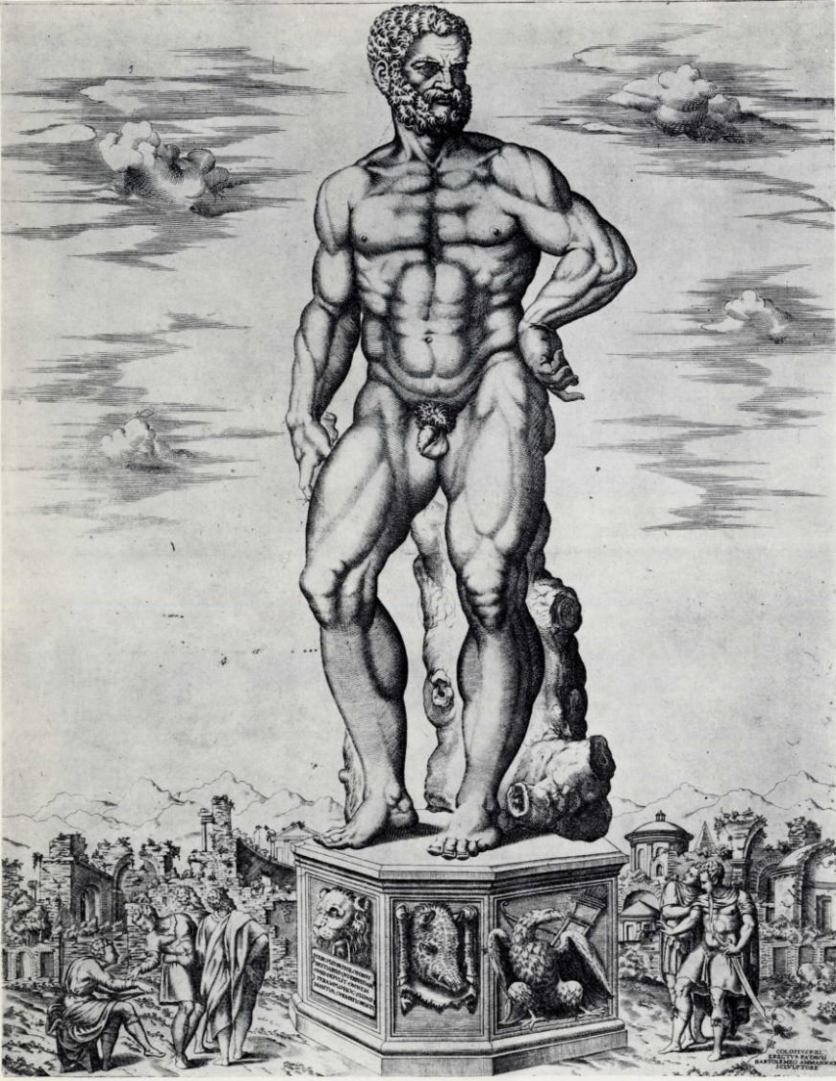
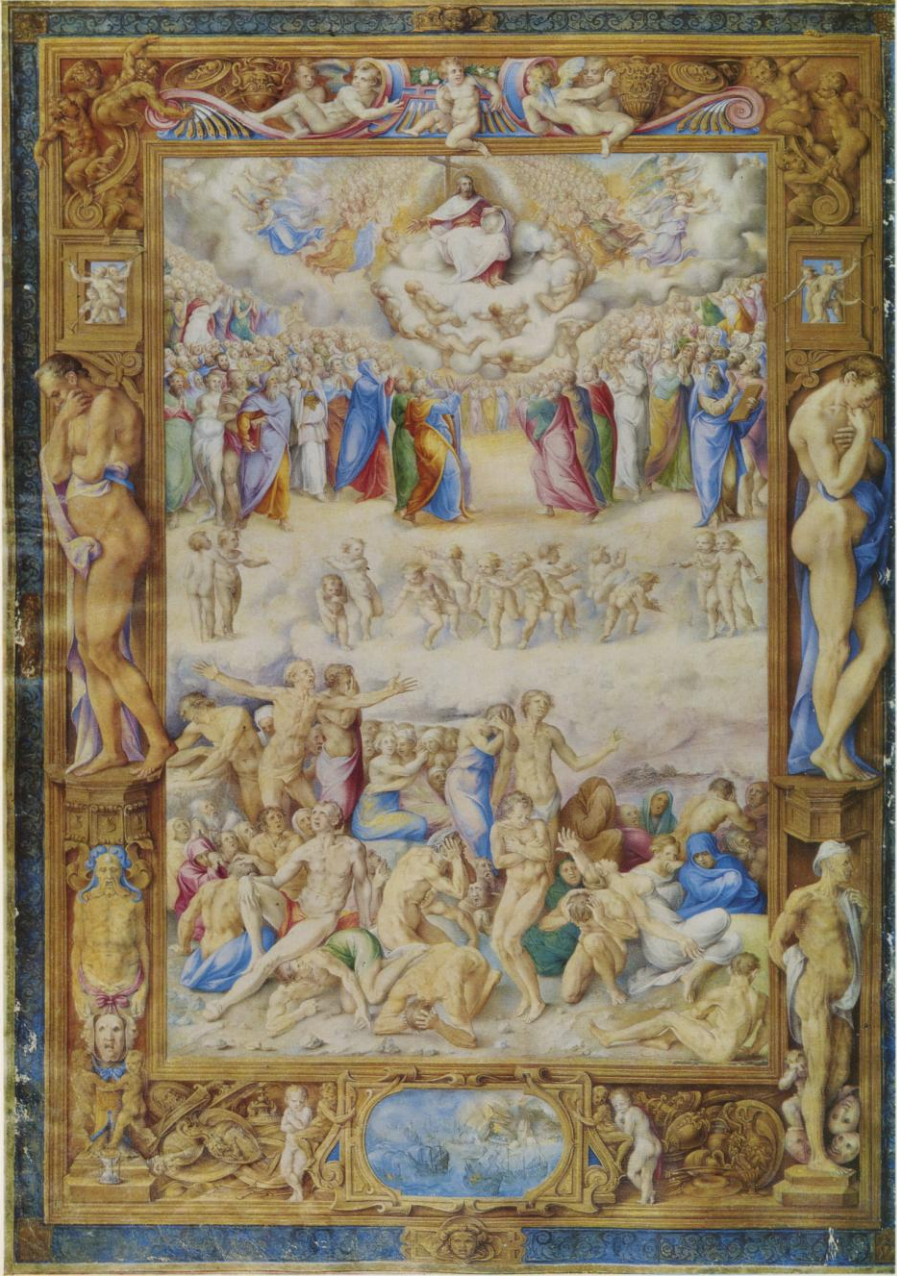


Fig. 43 Giulio Clovio, *Towneley Lectionary*, New York, Public Library, fo. 23, *Giudizio universale*



**Fig. 44** Pieter Brueghel il Vecchio, *Veduta di Napoli*, Roma, Galleria Doria Pamphilij



**Fig. 45** Pieter Brueghel il vecchio, *Paesaggio con alberi*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana



**Fig. 46** El Greco, *Ritratto di Giulio Clovio*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



**Fig. 47** Pieter Brueghel il Vecchio, *Trionfo della morte*, Madrid, Prado





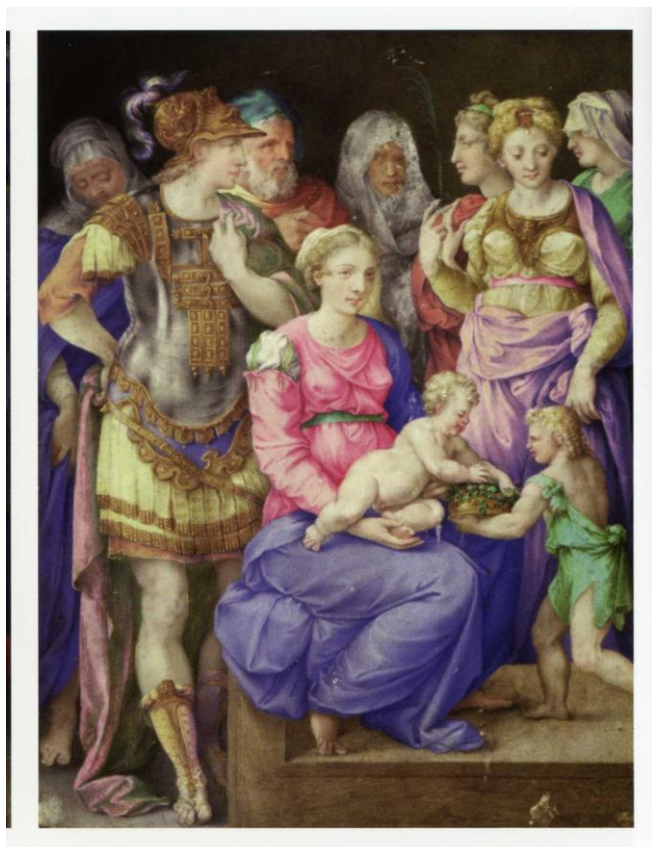
**Fig. 48** Giulio Clovio, *Libro d'ore Stuart de Rothesay*, Londra, British Museum, fo. 119, *Cristo alla tomba di Lazzaro*



**Fig. 49** Giulio Clovio, *Sacra Famiglia con Sant'Elisabetta e altre figure*, Parigi, Musée Marmottan



**Fig.50** Giulio Clovio, *Sacra Famiglia con figura armata*, Parigi, Musée Marmottan



**Fig. 51** Giulio Clovio, *Davide e Golia*, Parigi, Musée Marmottan



**Fig. 52** Giulio Clovio, *Giuditta e Oloferne*, Accademia croata di Scienze ed Arti



Fig. 53 Philippe de Soye, *Giuditta e Oloferne*, da Giulio Clovio, Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe



**Fig. 54** Sofonisba Anguissola, *Autoritratto in miniatura*, Boston, Museum of Fine Arts



**Fig. 55** Sofonisba Anguissola, *Ritratto di Giulio Clovio*, Mentana, Collezione Zeri





**Fig. 56** Giulio Clovio, *Autoritratto*, Firenze, Uffizi



**Fig. 57** Bartholomeus Spranger, *Conversione di San Paolo*, da Giulio Clovio, Milano, Pinacoteca Ambrosiana



**Fig. 58** Giulio Clovio, *Conversione di San Paolo*, Londra, British Museum



Fig. 59 Cornelis Cort, *Conversione di San Paolo*, da Giulio Clovio



**Fig. 60** Bartholomeus Spranger, *Giudizio Universale*, Torino, Galleria Sabauda



Fig. 61 Beato Angelico, *Giudizio Universale*, Berlino, Staatliche Museen

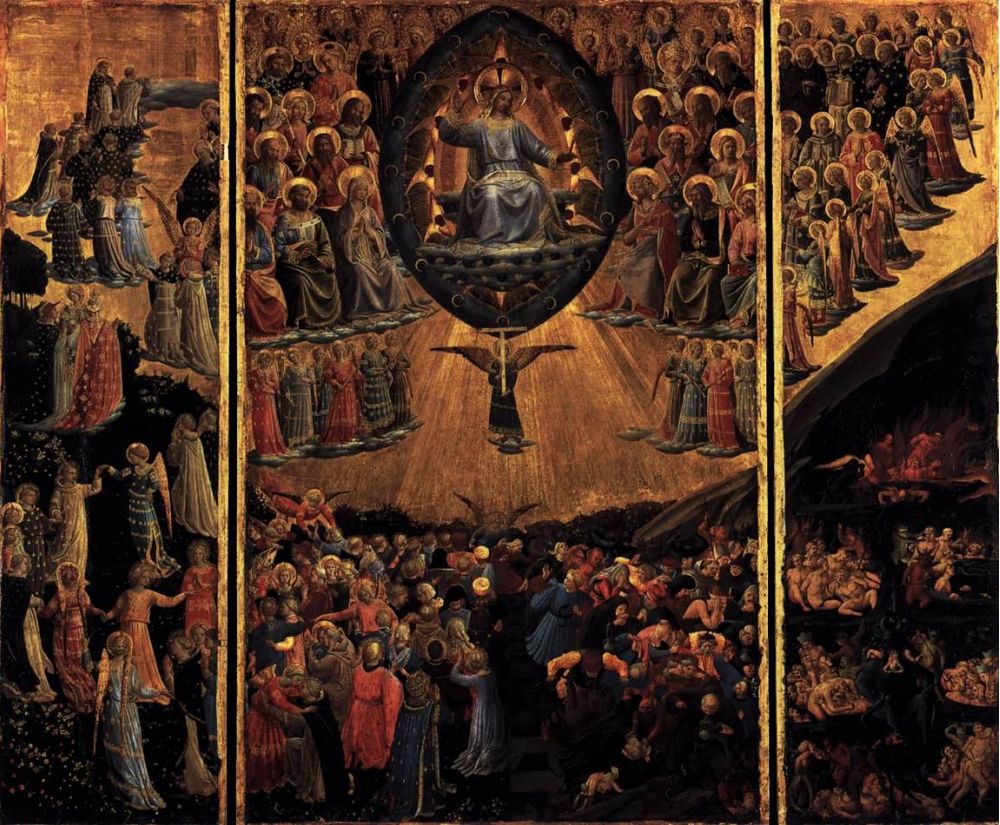


Fig. 62 El Greco, *Cacciata dei mercanti dal tempio*, Minneapolis Institute of Arts



Fig. 63 Cornelis Cort, *Adorazione dei magi*, da Giulio Clovio





**Fig. 64** Giulio Clovio, *Adorazione dei magi*, Windsor Castle, Royal Collection



Fig. 65 Giulio Clovio, Ore Farnese, fo. 38, *Adorazione dei magi*, New York, Pierpont Morgan Library

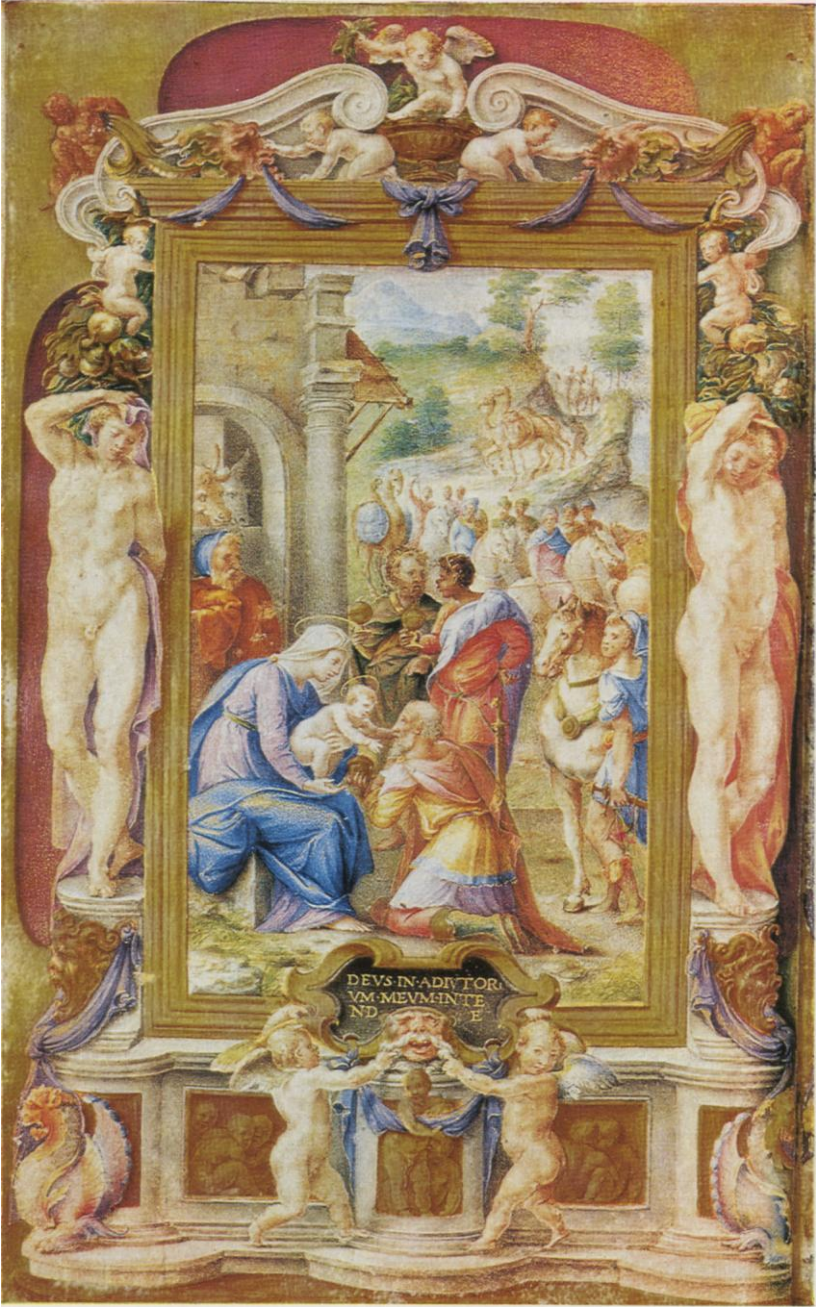
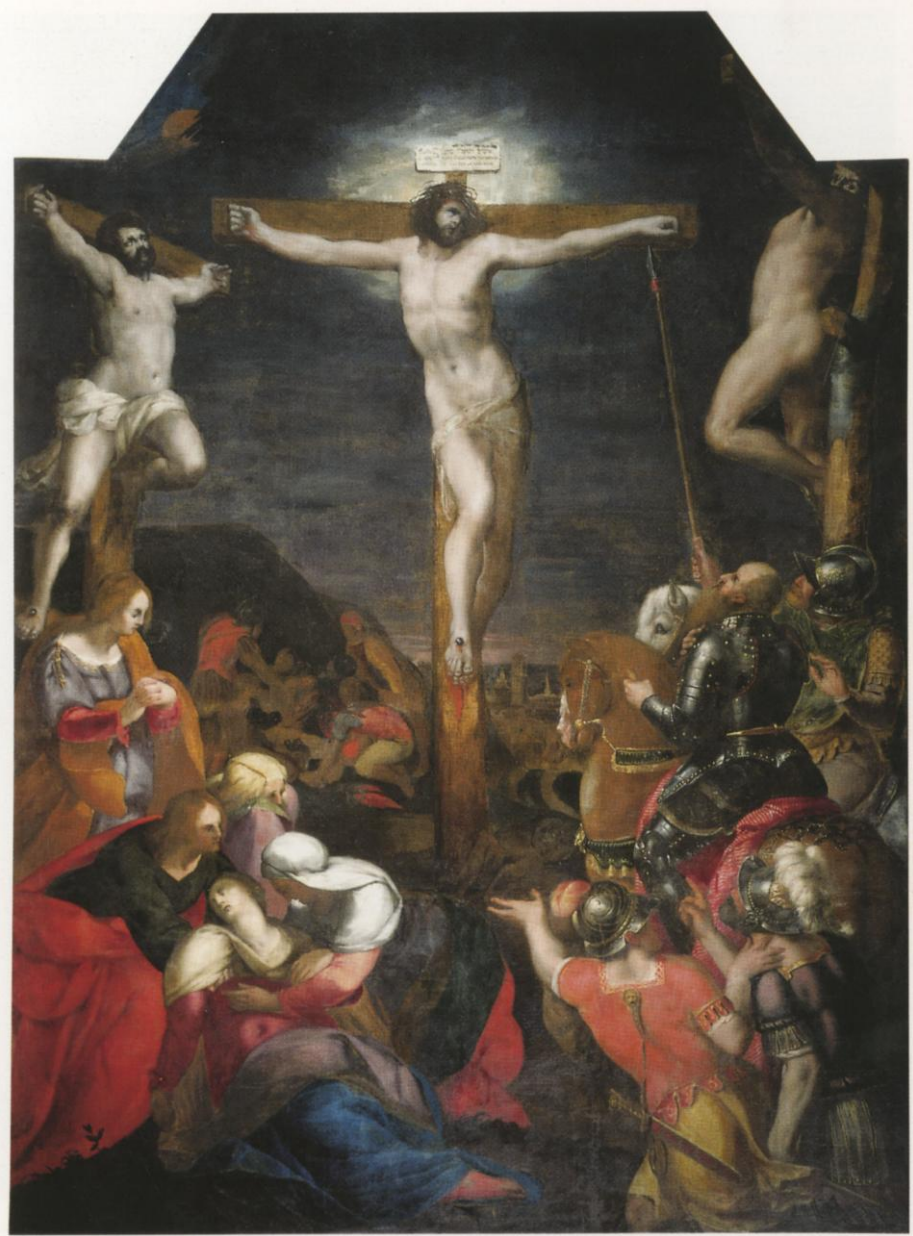


Fig. 66 Cornelis Cort, *Crocifissione*, da Giulio Clovio



Fig. 67 Domenico Lampsonio, *Crocifissione*, Hasselt, Chiesa di Saint-Quentin



**Fig. 68** Cornelis Cort, *Deposizione*, da Giulio Clovio



**Fig. 69** Giulio Clovio, *Deposizione*, Chicago, Art Institute



**Fig. 70** Collaboratore di Clovio (Claudio Massarelli?), *Towneley Lectionary*, New York, Public Library, fo. 20, *La Pentecoste*



## Bibliografia

Acidini Luchinat 1999

C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, vol. II, Milano-Roma, Jandi Sapi Editori, 1999.

Agosti 1989

G. Agosti, *Un giudizio universale in miniatura*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e filosofia", s. III, XIX, 1989, pp. 1291-1297.

Agosti 2005

G. Agosti, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano, Feltrinelli, 2005.

Aikema 2003

B. Aikema, *Tesori ponentini per la Serenissima. Il commercio d'arte fiamminga a Venezia e nel Veneto fra Quattro e Cinquecento*, in *Tra committenza e collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*, a cura di E.M. Dal Pozzolo, L. Tedoldi, Vicenza, Terra Ferma, 2003, pp. 35-48.

Alexander 1994

J.J.G. Alexander, in *The painted page. Italian Renaissance book illumination. 1450-1550*, catalogo della mostra, edited by J.J.G. Alexander, Munich-New York, Prestel, 1994, pp. 248-252.

Alexander 2007

J.J.G. Alexander, *A newly discovered manuscript illuminated by Giulio Clovio*, in *Quand la peinture était dans les livres*, mélanges en l'honneur de François Avril, sous la dir. de M. Hofmann et C. Zöhl, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 25-33.

Alexander 2008

J.J.G. Alexander, *Giulio Clovio "pictor nulli secundus"; Descrizione delle tavole*, in *Il Lezionario Farnese, commentario al codice*, a cura di J.J.G. Alexander, Modena, Panini, 2008, pp. 9-60, 129-150.

Allart 1999

D. Allart, *Sur la piste de Bruegel en Italie: les pièces de l'enquête*, in *Fiamminghi a Roma, 1508-1608*, atti del convegno internazionale (Bruxelles, 24-25 febbraio 1995), a cura di N. Dacos, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999, pp. 93-106.

Álvarez Lopera 2005

J. Álvarez Lopera, *El Greco. Estudio y catálogo*, vol. I, *Fuentes y bibliografía*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2005.

Álvarez Lopera 2007

J. Álvarez Lopera, *El Greco. Estudio y catálogo*, vol. II, tomo 1, *Catálogo de obras originales: Creta, Italia y grades encargos en España*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2007.

Andretta 1995

S. Andretta, voce *Farnese, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 45, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, pp. 52-65.



Bacotich 1936

A. Bacotich, *Giorgio Giulio Clovio, 1498-1578 (dalmata?)*, "Archivio Storico per la Dalmazia", XIV, 1936, pp. 423-446.

Bacou 1983

R. Bacou, in *Autour de Raphaël. Dessins et peintures du Musée du Louvre* (catalogo della mostra), Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1983, pp. 34-35.

Baglione 1942, ed. 1995

G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti* (Roma, 1642), a cura di J. Hess, H. Röttgen, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1995.

Barausse 2000

*Documenti e testimonianze (1468c.-1650)*, a cura di M. Barausse, in *Valerio Belli vicentino 1468c.-1546*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2000, pp. 389-453.

Bartolotti 2010

M. Bartolotti, *Giulio Clovio e la tradizione a stampa. Miniature e incisioni dal fondo Ortalli di Parma*, "Rivista di Storia della Miniatura", 14, 2010, pp. 174-188.

Battaglia 1970

S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. VI, Torino, Utet, 1970.

Battaglia 2000

S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. XX, Torino, Utet, 2000.

Bauman 2001

J.M. Bauman, *The Giulio Clovio and the revitalization of Miniature Painting at the Medici Court in Florence*, in *Klovičev zbornik: miniatura, crtež, grafika 1450.-1700. : zbornik radova sa znanstvenoga skupa povodom petstote obljetnice rođenja Jurja Julija Klovića*, Zagreb, 22.-24. listopada 1998, uredio M. Pelc, Zagreb : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti : Institut za povijest umjetnosti, 2001, pp. 63-72.

Begović 1998

M. Begović, Introduction, in *Prints after Giulio Clovio* (catalogo della mostra), edited by Andre Mohorovičić, Zagreb, Croatian Academy of Sciences and Arts, 1998, pp. 11-20.

Benoit 1923

F. Benoit, *Farnesiana, II, La maison du cardinal Farnèse en 1554*, "Mélanges d'archéologie et histoire", XL, 1923, pp. 165-206.

Benozzi 2000

P. Benozzi, *Vita regolare del canonico a Candiana*, "Quaderni di Storia Candianese", II, 2000, pp. 155-166.

Benozzi 2001

P. Benozzi, *Don Giulio Clovio Canonico Regolare di San Salvatore*, in *Klovičev zbornik: miniatura, crtež, grafika 1450.-1700. : zbornik radova sa znanstvenoga skupa povodom petstote*

*obljetnice rođenja Jurja Julija Klovića, Zagreb, 22.-24. listopada 1998*, uredio M. Pelc, Zagreb : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti : Institut za povijest umjetnosti, 2001, pp. 105-124.

Benzoni - Bortolotti 2002

G. Benzoni, L. Bortolotti, voce *Grimani, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, pp. 599-609.

Benzoni 2007

G. Benzoni, voce Margherita d'Austria, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, pp. 126-131.

Berkovits 1969

I. Berkovits, *Illuminated manuscripts in Hungary, XV-XVI centuries*, translated by Zsuzsanna Horn, Shannon, Irish University Press, 1969.

Bertolotti 1881

A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli 15., 16. e 17. Studi e ricerche negli archivi romani*, vol. II, Milano, Hoepli, 1881.

Bertolotti 1882

A. Bertolotti, *Don Giulio Clovio principe dei miniatori*, "Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie dell'Emilia", n.s., VII, 1882, pp. 259-279.

Bessone Aurelj

A. M. Bessone Aurelj, *Dialoghi michelangioteschi di Francisco d'Olanda*, Roma, Maglione e Strini, 1926.

Bile 2010

U. Bile, in *Palazzo Farnèse. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, a cura di F. Buranelli, Firenze, Giunti, 2010, pp. 441-442.

Biscetti 1993

R. Biscetti, *Introduzione*, in *Dialoghi di Roma*, introduzione, commento e note di R. Biscetti, Roma, Bagatto Libri, 1993, pp. 7-27.

Bodon 1997

G. Bodon, *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997.

Bolzoni 2008

L. Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

Bonnard 1929

F. Bonnard, *Un hôte du Palais Farnese: Don Giulio Clovio miniaturiste (1498-1578)*, Rome, Établissements Français; Paris, A. Picard, 1929.

Borea 1999

E. Borea, *Roma 1565-1578: intorno a Cornelis Cort*, in *Fiamminghi a Roma, 1508-1608: atti del convegno internazionale (Bruxelles, 24-25 febbraio 1995)*, a cura di N. Dacos, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999, pp. 215-230.

Borea 2009

E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, vol. I. Pisa, Edizioni della Normale, 2009.

Borghini 1584, ed. 1967

R. Borghini, *Il Riposo* (1584), a cura di M. Rosci, Milano, Edizioni Labor, 1584.

Bradley 1887-1889, ed. 1958

J.W. Bradley, *A dictionary of miniaturists, illuminators, calligraphers and copyists* (1887-1889), New York, Franklin, 1958.

Bradley 1891

J.W. Bradley, *The life and works of Giorgio Giulio Clovio, miniaturist, 1495-1578, with notices of the art of book decoration in the Sixteenth Century* (London, 1891), Amsterdam, G.W. Hissink & Co. 1971.

Brayer 1980

Y. Brayer, *La collection Wildenstein*, Paris, Musée Marmottan, 1980.

Briganti 1961, ed. 1985

G. Briganti, *La Maniera italiana*, Firenze, Sansoni 1985 (prima ed. 1961).

Brunelli 1974

R. Brunelli, *Monasteri e conventi nel Medioevo mantovano*, in *La regola e lo spazio. Potere politico e insediamenti cittadini di ordini religiosi* (Atti delle seconde Giornate di studi medievali. Laboratorio di storia monastica dell'Italia settentrionale, Castiglione delle Stiviere, 27-29 settembre 2002), Brescia, Cesimb, 2004, pp. 65-78.

Brunelli 1986

R. Brunelli, *Diocesi di Mantova (Storia religiosa della Lombardia, vol. 8)*, Brescia, Editrice La Scuola, 1986.

Brunelli 2002

G. Brunelli, voce *Grimani, Marino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 641-646.

Calvillo 2000

E. Calvillo, *Romanità and Grazia: Giulio Clovio's pauline frontispieces for Marino Grimani*, "The Art Bulletin", XXXII, 2000, n. 2, pp. 280-297.

Calvillo 2001

E. Calvillo, *The collaboration of Giulio Clovio and Eurialo d'Ascoli: The Impresa de l'Aquila and the Roman Maniera*, in *Klovičev zbornik: miniatura, crtež, grafika 1450.-1700. : zbornik radova sa znanstvenoga skupa povodom petstote obljetnice rođenja Jurja Julija Klovića*, Zagreb, 22.-24. listopada 1998, uredio M. Pelc, Zagreb : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti : Institut za povijest umjetnosti, 2001, pp. 51-61.

Calvillo 2003

E. Calvillo, *Imitation and invention in the service of Rome: Giulio Clovio's works for cardinals Marino Grimani and Alessandro Farnese* (copy of the dissertation at the Johns Hopkins University, Ann Arbor, UMI dissertation service, 2003).

Calvillo 2004

E. Calvillo, "Il Gran Miniatore" at the court of Cardinal Alessandro Farnese, in *Artists at court. Image-making and identity 1300-1550*, edited by S.J. Campbell, Chicago, University of Chicago Press, 2004, pp. 163-244.

Calvillo 2008

E. Calvillo, *Buon giudizio e miniatura della Controriforma per il cardinale Farnese*, in *Il Lezionario Farnese, commentario al codice*, a cura di J.J.G. Alexander, Modena, Panini, 2008, pp. 61-98.

Calvillo 2011

E. Calvillo, in *Les enluminures du Louvre. Moyen Âge et Renaissance*, catalogo della mostra, Paris, Hazan, 2011, pp. 116-121.

Canedy 1981

N.W. Canedy, *Pieter Bruegel or Giulio Clovio?*, "The Burlington Magazine", CXXIII, 1981, p. 35.

Cellini 2010

G.A. Cellini, *Fulvio Orsini*, in *Palazzo Farnèse. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, a cura di F. Buranelli, Firenze, Giunti, 2010, pp. 249-253.

Chastel 1978

A. Chastel, *Favole, forme, figure*, Torino, Einaudi, 1978.

Chastel 1983

A. Chastel, *Il sacco di Roma, 1527*, Torino Einaudi, 1983.

Cherubini 2011

A. Cherubini, *Su Bartolomeo Ammannati*, scultore fiorentino e architetto, in *L'acqua, la pietra il fuoco, Bartolomeo Ammannati scultore*, a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze, Giunti, 2011, pp. 46-93.

Cherubini 2011a

A. Cherubini, in *L'acqua, la pietra il fuoco, Bartolomeo Ammannati scultore*, a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze, Giunti, 2011, pp. 416-417.

Cionini Visani 1971

M. Cionini Visani, *Un itinerario nel manierismo italiano: Giulio Clovio*, "Arte Veneta", XXV, 1971, pp. 119-144.

Cionini Visani 1980

M. Cionini Visani, *Giorgio Clovio: miniaturist of the Renaissance*, introduction by G. Gamulin, New York, Fine Arts Collection, 1980.

Coffin 1964

D.R. Coffin, *Pirro Ligorio on the nobility of Arts*, "Journal of Warburg and Courtauld Institutes", XXVII, 1964, pp. 191-210.

Coggiola 1908

G. Coggiola, *Il Breviario Grimani della Biblioteca Marciana di Venezia : ricerche storiche e artistiche*, Leida, A. W. Sijthoff, 1908.

Colding 1953

T.H. Colding, *Aspects of Miniature Painting. Its origins and development*, Copenhagen, Munskgaard, 1953.

Collareta 2013

M. Collareta, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 373-374.

Costamagna 1992

Ph. Costamagna, *A propos du séjour florentin de Giulio Clovio (1498-1578)*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, München, Bruckmann, 1992, pp. 168-175.

Crimi 2012

G. Crimi, voce *Morani, Aurelio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012, pp.

Dacos 2012

N. Dacos, *Viaggio a Roma. I pittori europei nel '500*, Milano, Jaca Book, 2012.

Da Costa Kaufmann 2006

T. Da Costa Kaufmann, *Spranger before Prague. Additions and reconsiderations*, in *Pictura verba cupit, sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, Praha, Artefactum, 2006, pp. 403-412.

Dal Poz 1994

L. Dal poz, in *Liturgia in figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana*, catalogo della mostra, a cura di G. Morello, S. Maddalo, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana-De Luca Editore, 1994, pp.297-299.

Davis 1976

C. Davis, "*Colossum facere ausus est*". *L'apoteosi di Ercole e il colosso padovano dell'Ammannati*, "Psicon", VI, 1976, pp. 33-47.

Davis 1976a

C. Davis, *Ammannati, Michelangelo and the tomb of Francesco del Nero*, "The Burlington Magazine", 118, 1976, pp. 472-484.

De Angelis D'Ossat 2011

M. De Angelis D'Ossat, *Le collezioni Barbo e Grimani di scultura antica*, in *La storia del Palazzo di Venezia: dalle collezioni Barbo e Grimani a sede dell'ambasciata veneta e austriaca*, vol. I, Roma, Gangemi, 2011, pp. 23-66.

De la Coste-Messelière 1962

M.G. de la Coste-Messelière, *Don Giulio*, in "Selecta. Edizione d'arte", 1962, 4, pp. 19-22.

De Maio 1978

R. De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 1978.

De Marchi 2011

A. De Marchi, "Per che cresciutogli l'animo..". *Il Cristo e l'adultera da Tiziano e il tirocinio di Giulio Clovio verso la maniera moderna*, "Nuovi Studi", 17, 2001, pp. 29-36.

Denunzio 1997

A.E. Denunzio, *Nuovi documenti sul mecenatismo di Margherita d'Austria*, "Aurea Parma", LXXXI, 1997, pp. 271-296.

De Paoli 2008

M. De Paoli, *Le collezioni archeologiche dei Grimani. Raccolte d'arte per un palazzo del Rinascimento*, in *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa*, a cura di A. Bristot, Verona, Scripta Edizioni, 2008, pp. 127-133.

De Salas-Marias 1992

X. De Salas, F. Marias, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Real Fundación de Toledo, 1992.

Deswarte-Rosa 2001

S. Deswarte-Rosa, *Le mage, le calice, les enluminures et le reste. Francesco Salviati et Francisco de Holanda entre Rome et Venise (1538-1540)*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, Actes du colloques de Rome et de Paris (1998), sous la direction de C. Monbeig Goguel, P. Costamagna, M. Hochmann, Rome, École Française de Rome, 2001, pp. 313-353.

De Tolnay 1948, ed. 1970

C. De Tolnay, *Michelangelo*, vol. III, Princeton, Princeton University Press, 1970 (prima edizione 1948).

De Tolnay 1965

C. De Tolnay, *Newly discovered miniatures by Pieter Bruegel the Elder*, "The Burlington Magazine", CVII, 1965, pp. 110-114.

De Tolnay 1976

C. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, vol. II, Novara, De Agostini, 1976.

De Tolnay 1978

C. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, vol. III, Novara, De Agostini, 1978.

De Tolnay 1978a

C. De Tolnay, *A new miniature by Pieter Bruegel the Elder*, "The Burlington Magazine", CXX, 1978, pp 393-397.

De Tolnay 1979

C. De Tolnay, *A new miniature by Pieter Bruegel the Elder?*, "The Burlington Magazine", CXXI, 1979, p. 444.

De Tolnay 1980

C. De Tolnay, *Further miniatures by Pieter Bruegel the Elder*, "The Burlington Magazine", CXXII, 1980, pp. 616-623.

Di Fabio 2011

C. Di Fabio, *Les enluminures du Louvre. Moyen Âge et Renaissance*, catalogo della mostra, Paris, Hazan, 2011, pp. 121-122.

Dorn 2001

V. Dorn, *O očnoj bolesti i drugim zdravstvenim tegobama Jurja Julija Kloviča*, in *Klovičev zbornik: miniatura, crtež, grafika 1450.-1700.* : zbornik radova sa znanstvenoga skupa povodom petstote obljetnice rođenja Jurja Julija Kloviča, Zagreb, 22.-24. listopada 1998, uredio M. Pelc, Zagreb : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti : Institut za povijest umjetnosti, 2001, pp. 85-97.

Dossi 2008

M.C. Dossi, *Il collezionismo di opere moderne. Spunti per nuove ricerche*, in *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa*, a cura di A. Bristot, Verona, Scripta Edizioni, 2008, pp. 135-139.

Eberhardt 1986

H.J. Eberhardt, *Nuovi studi su Domenico Morone, Girolamo dai Libri e Liberale*, in *Miniatura veronese del Rinascimento* (catalogo della mostra), a cura di G. Castiglioni, S. Marinelli, Verona, Museo di Castelvecchio, 1986, pp. 101-151.

Ferber Bogdan- Mužinić 2009

J. Ferber Bogdan, J. Mužinić, *Bird of Paradise motive by Julije Klovič in the "Farnese Hours"*, "Ikon", 2, 2009, pp. 297-304.

Ferino Pagden 1989

S. Ferino Pagden, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma in Giulio Romano*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1989, pp. 65-96.

Firpo 2009

M. Firpo, *Ancora sul "Cristo in croce" di Michelangelo. Giulio Clovio, Cornelis Cort, Agostino Carracci*, in *Società, cultura e vita religiosa in età moderna. Studi in onore di Romeo De Maio*, Sora, Centro di studi sorani "Vincenzo Patriarca", 2009, pp. 133-162.

Firpo-Biferali 2009

M. Firpo, F. Biferali, *Navicula Petri: l'arte dei papi nel Cinquecento (1527-1571)*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

Folds McCullagh 1997

S. Folds McCullagh, *Italian drawings before 1600 in the Art Institute of Chicago*, Chicago, The Art Institute, 1997, pp. 94-95.

Francisco de Hollanda 1548, ed. 1926

F. De Hollanda, *Dialoghi michelangioli* (1548), a cura di A.M. Bessone Aurelj, Roma, Maglione e Strini, 1926.

Francisco de Hollanda 1548, ed. 1964

F. de Hollanda, *Dialoghi romani con Michelangelo*, trad. di L. Marchiori, introduzione e note di E. Spina Barelli, Milano, Rizzoli, 1964.

Francisco de Hollanda 1548, ed. 1993

F. de Hollanda, *Dialoghi di Roma*, introduzione, commento e note di R. Biscetti, Roma, Bagatto Libri, 1993.

Francisco de Hollanda 1548, ed. 2003

F. d'Olanda, *I trattati d'arte*, a cura di G. Modroni, Livorno, Sillabe, 2003.

Gabbrielli 1937

A. Gabbrielli, *Su Bartolomeo Ammannati*, "La critica d'arte", II, 1937, n. 8, pp. 89-95.

Gamulin 1980

G. Gamulin, *Introduction*, in M. Cionini Visani, *Giorgio Clovio: miniaturist of the Renaissance*, New York, Fine Arts Collection, 1980, pp. 7-23.

Gasparotto 2000

D. Gasparotto, "Ha fatto con l'occhio e con la mano miracoli stupendissimi": il percorso di Valerio Belli, in *Valerio Belli vicentino 1468c.-1546*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2000, pp. 53-109.

Gasparotto 2000a

D. Gasparotto, *Una galleria metallica di personaggi illustri: le medaglie all'antica*, in *Valerio Belli vicentino 1468c.-1546*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2000, pp. 137-159.

Gasparotto 2000b

D. Gasparotto, *Catalogo delle opere*, in *Valerio Belli vicentino 1468c.-1546*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2000, pp. 303-387.

Gasparotto 2004

D. Gasparotto, voce *Clovio, Giorgio Giulio*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, Edizioni Bonnard, 2004, pp. 163-166.

Gasparotto 2013

D. Gasparotto, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 251, 255-256.

Gibson 1989

W.S. Gibson, "Mirror of the Earth". *The world landscape in Sixteenth Century Flemish Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

Gibson 1991

W.S. Gibson, *Pieter Bruegel the Elder. Two studies*, Spencer, Museum of Art – University of Kansas, 1991.

Golub 1977

I. Golub, *Jurai Julije Klović Hrvat(1498-1578) Georgius Julius Clovius Croata*, "Peristil", XX 1977, pp. 43-58.

Golub 1980

I. Golub, *Nuove fonti su Giulio Clovio*, in "Paragone Arte", XXXI, 1980, 359-361, pp. 121-140.

Golub 2007

I. Golub, *Pismo Gio Francesca Perande iz Rima 30. svibnja 1592. patrijarhi Kamilu Caetaniju, apostolskom nunciju u pragu o Juliju Kloviću*, in *Zbornik II. kongresa hrvatskih povjesničara*



*umjetnosti*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb. Za izdavača M. Pelc. Urednica I. Kraševac, Zagreb, Institut za Povijest Umjetnosti, 2007, pp. 147-157.

Grasso 2004

M. Grasso, voce *Lappoli, Giovanni Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2004, pp. 743-745.

Greco 1957

A. Caro, *Lettere familiari*, vol. I, edizione critica con introduzione e note di A. Greco, Firenze, Le Monnier, 1957.

Guidoni 1597

B. Guidoni, *Miracoli più segnalati fatti dal grande Iddio per intercessione di Maria Vergine nostra Avvocata*, Treviso, Evangelista Dehuchino, 1597.

Hackenbroch 1967

Y. Hackenbroch, *Jewellery at the court of Albrecht V at Munich*, "The connoisseur", 1967, n. 165, pp. 47-81.

Hartt 1958

F. Hartt, *Giulio Romano*, New Haven-London, Yale University Press, 1958.

Hegener 2012

N. Hegener, "*Diligentia in minimis maxima*": *Testament und Nachlaß des "kleinen Michelangelo" Don Giulio Clovio*, in *Der Künstler und sein Tod. Testamente europäischer Künstler vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert* (aus der Tagung "Künstler und der Tod. Künstlertestamente vom Mittelalter bis zur Gegenwart als Quellen der Kunst- und Sozialgeschichte" hervorgegangen, vom 9. bis 11. November 2007 als sechste interdisziplinäre Tagung in der Reihe "sterben, Tod und Jenseitsglaube" an der Schwabenakademie in Irsee veranstaltet), herausgegeben von von N. Hegener, K. Schwedes, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012, pp. 105-193.

Hirst 1978

M. Hirst, *A drawing of the rape of Ganymede by Michelangelo*, in *Essays presented to Myron P. Gilmore*, edited by S. Bertelli, G. Ramakus, vol. II, *History of Art. History of Music*, Florence, La Nuova Italia, 1978, pp. 253-260.

Hochmann 1993

M. Hochmann, *Les dessins et les peintures de Fulvio Orsini et la collection Farnèse*, "Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée", 105, 1993, pp. 49-91.

Hochmann 1998

M. Hochmann, *Francesco Salviati a Venezia*, in *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, catalogo della mostra, a cura di C. Monbeig Goguel, Milano, Electa, 1998, pp. 56-60.

Hochmann 1998a

M. Hochmann, in *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, catalogo della mostra, a cura di C. Monbeig Goguel, Milano, Electa, 1998, pp. 320-321.

Hochmann 2004

M. Hochmann, *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève, Droz, 2004.

Hochmann 2008

M. Hochmann, *La famiglia Grimani*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, 2008, pp. 206-223.

Hawkins Collinge 1996

L. Hawkins Collinge, voce *Clovio, Giulio*, in *The Dictionary of Art*, vol. VII, New York, Grove, London, Macmillan, 1996, pp. 467-479.

Jaffé 1970

M. Jaffé, *Rubens and Jove's eagle*, "Paragone", XXI, 1970, pp. 19-26.

Jestaz 2000

B. Jestaz, *La raccolta di Valerio Belli e il collezionismo veneto contemporaneo*, in *Valerio Belli vicentino 1468c.-1546*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2000, pp. 162-167.

Joannides 1995

P. Joannides, *El Greco and Michelangelo*, in *El Greco of Crete (proceedings of the international symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist's birth ; Iraklion, Crete, 1-5 September 1990)*, edited by N. Hadjinicolaou, Iraklion, Municipality of Iraklion, 1995, pp.199-213.

Kniewald 1940

D. Kniewald, *Misal čazmanskog prepoèta Jurjia de Topusko i zagrebačkog biskupa Simuna Erdody*, "Rad Jugoslavenske Akademije znanosti i umjetnosti", 268, 1940, pp. 45-84.

Krieger 1998

M. Krieger, voce *Clovio, Giulio*, in *Saur allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 19, München-Leipzig. K. G. Saur, 1998, pp. 602-604.

Lanciani 1896

R. Lanciani, *Antichi edifici nella vigna del cardinale Grimani*, "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", XXIV, 1896, pp. 233-238.

Lanzi 1795-96, ed. 1970

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia, dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo (1795-96)*, a cura di M. Capucci, vol. II, Firenze, Sansoni, 1970.

Laurenza 1994

D. Laurenza, *Un dessin de Giulio Clovio (1498-1578) d'apres Michael Coxcie (1499-1592). De l'influence de Raphaël et de Michel-Ange sur des artistes de la génération de 1530*, "Revue du Louvre", 1994, 3, pp. 30-35.

Leemans 2011

A.D.G. Leemans, *Levina Teerlinc, Clovio e l'affermarsi della donna artista nell'Europa del Cinquecento*, tesi di laurea magistrale in Arti Visive discussa presso l'Università di Bologna nel marzo 2011.

Levi D'Ancona 1950

M. Levi D'Ancona, *Illuminations by Clovio lost and found*, "Gazette des Beaux-Arts", XXXVII, 1950, pp. 55-76.

Levi D'Ancona 1969

M. Levi D'Ancona, *Un libro scritto e miniato da Giulio Clovio*, in *Contributi alla storia del libro italiano. Miscellanea in onore di Lamberto Donati*, Firenze, Olschki, 1969, pp. 197-209.

Ligorio 2005

Voce *Ligorio, Pirro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 108-114.

Lodolo 1974

G. Lodolo, *Monasteri benedettini mantovani nel Medioevo: da San Ruffino "in Molinellis" a San Sebastiano*, in *Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti* (Atti del convegno di studi organizzato dalla città di Mantova con la collaborazione dell'Accademia Virgiliana nel quinto centenario della Basilica di Sant'Andrea e della morte dell'Alberti, 1472-1972 : Mantova, 25-26 aprile 1972), Mantova, Edizione della Biblioteca Comunale, 1974, pp. 31-34.

Lomazzo 1584, ed. 1973

G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584), in G.P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, vol. II, Firenze, Centro Di, 1974, pp. 9-589.

Lomazzo 1590, ed. 1973

G.P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura* (1590), in G.P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, vol. I, Firenze, Marchi & Bertolli, 1973, pp. 242-373.

Longhi 1953

R. Longhi, *Ricordo dei Manieristi*, "L'approdo", II, 1953, pp. 55-59.

Longhin 1996

S. Longhin, *Aspetti artistici e architettonici del Duomo di Candiana e del suo monastero*, "Quaderni di Storia Cadianese, I, 1996, pp. 25-61.

Longhin 2001

S. Longhin, *Nuove fonti su Giulio Clovio*, in *Klovićev zbornik: miniatura, crtež, grafika 1450.-1700. : zbornik radova sa znanstvenoga skupa povodom petstote obljetnice rođenja Jurja Julija Klovića*, Zagreb, 22.-24. listopada 1998, uredio M. Pelc, Zagreb : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti : Institut za povijest umjetnosti, 2001, pp. 17-30 (pubblicato anche in "Quaderni di Storia Cadianese", II, 2000, pp. 119-146.

Macan Lucavečki 2012

V. Macan Lucavečki 2012, *New knowledge about Giulio Clovio*, in *Giulio Clovio, the greatest miniaturist of the Renaissance*, catalogo della mostra, Zagreb, Galerija Klovicevi dvori, 2012, pp. 79-84.

Macan Lucavečki 2012a

V. Macan Lucavečki, in *Giulio Clovio, the greatest miniaturist of the Renaissance*, catalogo della mostra, Zagreb, Galerija Klovicevi dvori, 2012, pp. 89, 95-99, 101-114, 135-144, 176, 179, 188.

Maffei 1999

S. Maffei, *La fama del Laocoonte nei testi del Cinquecento*, in S. Settis, *Laocoonte: fama e stile*, Roma, Donzelli, 1999, pp. 85-230.

Mancini 1621, ed. 1956

G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (1621), edizione critica a cura di A. Marucchi, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956.

Mangani 1998

G. Mangani, *Il "mondo" di Abramo Ortelio. Misticismo, geografia e collezionismo nel Rinascimento dei Paesi Bassi*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1998.

Marcon 2004

S. Marcon, voce *Bordon, Benedetto*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, Edizioni Bonnard, 2004, pp.121-125.

Marías 2011

F. Marías, *El Greco da Candia a Venezia, da Venezia alla Spagna*, in *Venise et la Méditerranée*, (atti del convegno *Venise et la Méditerranée. Rencontres européennes de patrimoine*, 2008), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2011, pp. 103-132.

Marongiu 2002

M. Marongiu, in *Il mito di Ganimede. Prima e dopo Michelangelo*, catalogo della mostra, Firenze, Mandragora 2002, pp. 74-75, 84-87.

Masetti Zannini 1974

G.L. Masetti Zannini, *Pittori della seconda metà del Cinquecento in Roma: documenti e registi*, Roma, De Luca, 1974.

Meijer 1988

B.W. Meijer, *Parma e Bruxelles: committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Parma, Cassa di Risparmio di Parma, 1988.

Meijer 1995

B.W. Meijer, *Alcune postille su Jan Soens e poco altro*, in *I Farnese: arte e collezionismo: studi*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano, Electa, 1995, pp. 102-107.

Meijer 2006

B.W. Meijer, in *Pinacoteca Ambrosiana*, tomo II, Milano, Electa, 2006, pp. 242-246.

Meloni Trkulja 1980

S. Meloni Trkulja, in *Palazzo Vecchio, committenza e collezionismo medicei*, catalogo della mostra, Firenze, Edizioni Medicee, 1980, pp. 194-197.

Meloni Trkulja 1983

S. Meloni Trkulja, *Giulio Clovio e i Medici*, "Peristil", XXVI, 1983, pp. 91-100.

Meloni Trkulja 2001

S. Meloni Trkulja, *La fortuna di Giulio Clovio. 1978-1998*, in *Klovićev zbornik: miniatura, crtež, grafika 1450.-1700. : zbornik radova sa znanstvenoga skupa povodom petstote obljetnice rođenja Jurja Julija Klovića, Zagreb, 22.-24. listopada 1998*, uredio M. Pelc, Zagreb : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti : Institut za povijest umjetnosti, 2001, pp. 9-15.

Méo 1983

A. Méo, in *Autour de Raphaël. Dessins et peintures du Musée du Louvre* (catalogo della mostra), Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1983, p. 121.

Michiel 1521, ed. 1896

M.A. Michiel, *Notizia d'opere del disegno*, edizione a cura di T. Frimmel, Vienna, 1896, con saggio introduttivo di C. De Benedictis, Firenze, Edifir, 2000.

Miglio 1994

M. Miglio, *Liturgia e cerimoniale di corte*, in *Liturgia in figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana*, catalogo della mostra, a cura di G. Morello, S. Maddalo, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana-De Luca Editore, 1994, pp. 43-50.

Mikó 2007

Á. Mikó, *Italienische Künstler in Ofen - Buda zur Zeit der Jagiellonen*, in *Maria von Ungarn (1505 - 1558)*, herausgegeben von Martina Fuchs, Orsolya Réthelyi, Münster, Aschendorff, 2007, pp. 347-362.

Modroni 2003

G. Modroni, *Nota introduttiva*, in F. d'Olanda, *I trattati d'arte*, a cura di G. Modroni, Livorno, Sillabe, 2003, pp. 7-17.

Monbeig Goguel 1988

C. Monbeig Goguel, *Giulio Clovio nouveau petit Michel-Ange, a propos des dessins du Louvre*, "Revue de l'Art", 1998, 80, pp. 37-47.

Moroni 1841

G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. VII, Venezia, Tipografia Emiliana, 1841.

Moroni 1853

G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. LX, Venezia, Tipografia Emiliana, 1853.

Mutini 1977

C. Mutini, voce *Caro, Annibale*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20,

Nagel 2013

A. Nagel, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 371-372.

Noris 1978

F. Noris, *Notizie e memorie di artisti minori*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il cinquecento*, vol. IV, Bergamo, Bolis, 1978, pp. 603-623.

Oberhuber 1995

K. Oberhuber, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608: Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento* (catalogo della mostra, Bruxelles-Roma), Milano, Skira, 1995, p. 271.

Occhipinti 2011

C. Occhipinti, *Ligorio e la geografia dell'Italia barbarica. Tra Ravenna, Pavia e Bologna (con alcune novità su Peruzzi)*, in *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, a cura di F. Ceccarelli, D. Lenzi, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 87-107.

Orbaan 1914

J.A.F. Orbaan, *Virtuosi al Pantheon. Archivalische Beiträge zur Römischen Kunstgeschichte*, "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXXVII, 1914, pp. 17-52.

Paschini 1926-27

P. Paschini, *Le collezioni archeologiche dei prelati Grimani del Cinquecento*, "Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", V, 1926-27, pp. 149-190.

Paschini 1943

P. Paschini, *Domenico Grimani cardinale di S. Marco (†1523)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1943.

Paschini 1958

P. Paschini, *Il mecenatismo artistico del cardinale Marino Grimani*, in *Miscellanea in onore di Roberto Cessi*, vol. II, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1958, pp. 79-88.

Pelc 1998

M. Pelc, *Catalogue*, in *Prints after Giulio Clovio* (catalogo della mostra), edited by Andre Mohorovičić, Zagreb, Croatian Academy of Sciences and Arts, 1998.

Pelc 1998a

M. Pelc, *Fontes Clovianae. Julije Klović u dokumentima svoga doba*, Zagreb, Matica Hrvatska, 1998.

Pelc 2012

M. Pelc, *The world of Giulio Clovio*, in *Giulio Clovio, the greatest miniaturist of the Renaissance*, catalogo della mostra, Zagreb, Galerija Klovicevi dvori, 2012, pp. 39-51.

Pelc 2012a

M. Pelc, in *Giulio Clovio, the greatest miniaturist of the Renaissance*, catalogo della mostra, Zagreb, Galerija Klovicevi dvori, 2012, pp. 121-127, 150-151, 153-154, 201.

Pérez De Tudela 2000

A. Pérez De Tudela, *Documenti inediti su Giulio Clovio al servizio della famiglia Farnese*, "Aurea Parma", LXXXIV, 2000, pp. 281-307.

Pérez De Tudela 2001

A. Pérez De Tudela, *A proposito di una lettera di El Greco al cardinale Alessandro Farnese*, "Aurea Parma", LXXXV, 2001, pp. 175-188.

Perry 1978

M. Perry, *Cardinal Domenico Grimani's legacy of ancient art to Venice*, "Journal of Warburg and Courtauld Institutes", 41, 1978, pp. 215-244.

Pettenati 1985

S. Pettenati, *I Corali di Pio V*, in *Pio V e Santa Croce di Bosco, aspetti di una committenza papale* (catalogo della mostra), a cura di C. Spantigati, G. Ieni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1985, pp. 171-222.

Pettenati 1998

S. Pettenati, *La miniatura del Cinquecento e i corali di Pio V*, in *Grandi pittori per piccole immagini nella corte pontificia del '500. I corali miniati di San Pio V*, Alessandria, Ugo Boccassi Editore 1998, pp. 23-58.

Pettenati 2006

S. Pettenati, *La miniatura all'epoca di Pio V*, in *Il tempo di Pio V, Pio V nel tempo*, Atti del convegno internazionale di studi (Bosco Marengo-Alessandria 11-13 marzo 2004), a cura di F. Cervini, C.E. Spantigati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp.219-253.

Pettenati 2009

S. Pettenati, *Giulio Clovio miniatore dei principi e principe dei miniatori*, in *La miniatura in Italia, vol. II, Dal Tardogotico al Manierismo*, a cura di A. Putaturo Donati Murano, A. Perriccioli Saggese, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009, pp. 469-477.

Piana 2008

M. Piana, *La storia costruttiva del palazzo*, in *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa*, a cura di A. Bristot, Verona, Scripta Edizioni, 2008, pp. 31-36.

Pignatti 2011

F. Pignatti, voce *Molza, Francesco Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1975, pp. 451-461.

Piscitello 2006

P. Piscitello, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra, Napoli Electa, 2006, p. 224.

Popham-Wilde 1949

A.E. Popham, J. Wilde, *The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London, The Phaidon Press, 1949.

Prijatelj 1982

K. Prijatelj, voce *Clovio, Giorgio Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 26, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 416-420.

Procacci 1965

U. Procacci, *La Casa Buonarroti a Firenze*, Milano, Electa, 1965.

Prosperi Valenti Rodinò 2006

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Gli artisti romani collezionisti di disegni*, in *L'artiste collectionneur de dessin, de Giorgio Vasari à aujourd'hui*, rencontres internationales du salon du dessin (22 et 23 mars 2006), sous la direction de C. Monbeig Goguel, Milan, 5 Continents Editions, Paris, Salon du Dessin, 2006, pp. 67-88.

Puppi 1978

L. Puppi, *Il "colosso" del Mantova*, in *Essays presented to Myron P. Gilmore*, edited by S. Bertelli, G. Ramakus, vol. II, *History of Art. History of Music*, Florence, La Nuova Italia, 1978, pp. 311-329.

Puppi 1995a

L. Puppi, *Ancora sul soggiorno italiano del Greco*, in *El Greco of Crete*, proceedings of the international symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist's birth ; Iraklion, Crete, 1-5 September 1990, edited by N. Hadjinicolaou, Iraklion, Municipality of Iraklion, 1995, pp. 251-255.

Puppi 1999

L. Puppi, *El Greco in Italia e l'arte italiana*, in *El Greco, identità e trasformazione: Creta, Italia, Spagna* (catalogo della mostra), a cura di J.A. Lopera, Milano, Skira, 1999, pp. 95-113.

Puppi 1999a

L. Puppi, *Il duplice soggiorno veneziano del Greco*, in *El Greco in Italy and Italian Art*, proceedings of the International Symposium, Rethymno, Crete, 22-24 September 1995, Rethymno, University of Crete, 1999, pp. 345-356.

Puppi 2001

L. Puppi, *Divagazioni e riflessioni sul Greco fra Tiziano e Giulio Clovio*, in *Il contributo veneziano nella formazione del gusto dei Greci (XV-XVII sec.)*, atti del convegno internazionale (Venezia, 2-3 giugno 2000), Venezia, Istituto Ellenico di studi bizantini e postbizantini, 2001, pp. 61-73.

Puppi 2006

L. Puppi, *Un Mantegna da scoprire. La Madonna della tenerezza*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2006.

Puppi 2012

L. Puppi, *Apparizioni metagrammatiche e autobiografia per immagini. Allegorie, ammiccamenti e ritratti di spettatori nei racconti evangelici del Greco del periodo italiano*, "Engramma", 100, 2012, pp. 1-14.

Quattrini 2000

C. Quattrini, *Miniatura. Il cinquecento*, in *Arti minori*, prolusioni di L. Castelfranchi Vegas, C. Piglione, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 241-244.

Quattrini 2004

C. Quattrini, voce *Libri, Girolamo dai*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, Edizioni Bonnard, 2004, pp. 389-390.

Restori 1915

V. Restori, *Mantova e dintorni: notizie storico-topografiche*, Mantova, L'artistica, 1915.

Réthelyi 2008

O. Réthelyi, *Ambiguous loyalties? Mary as Queen of Hungary (1521-1526)*, in *Marie de Hongrie, politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas*, actes du colloque tenu au Musée Royal de Mariemont les 11 et 12 novembre 2005, éd. par Bertrand Federinov et Gilles Docquier, Morlanwelz, Musée de Mariemont, 2008, pp. 13-24.

Riebesell 2001



C. Riebesell, *Giulio Clovio (1498-1578) als Hofkünstler*, in *Re-Visionen, zur Aktualität von Kunstgeschichte*, hrsg. von B. Hüttel, R. Hüttel und J. Kohl, Berlin, Akademie-Verlag, 2001, pp. 123-143.

Robert-Jones 1997

Ph & F. Robert-Jones, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Paris, Flammarion, 1997.

Robertson 1992

C. Robertson, "*Il Gran Cardinale*". *Alessandro Farnese Patron of the Arts*, New Haven-London, Yale University Press, 1992.

Robertson 1995

C. Robertson, *El Greco, Fulvio Orsini and Giulio Clovio*, in *El Greco of Crete (proceedings of the international symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist's birth ; Iraklion, Crete, 1-5 September 1990)*, edited by N. Hadjinicolaou, Iraklion, Municipality of Iraklion, 1995, pp. 215-227.

Ronchini 1865

A. Ronchini, *Giulio Clovio*, "Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie modenesi e parmensi", III, 1865, pp. 259-280.

Ronchini-Poggi 1880

A. Ronchini, V. Poggi, *Fulvio Orsini e sue lettere ai Farnesi*, "Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie dell'Emilia", IV, 1880, pp. 37-106.

Rosini 2007

P. Rosini, *Viaggio nel Rinascimento tra i Farnese e i Caetani*, Banca Dati Nuovo Rinascimento, immesso in rete il 1° marzo 2007 (consultato il 13-06-2013)

Ruiz Gómez 2008

L. Ruiz Gómez, in *El retrato del Renacimiento*, catalogo della mostra, edición a cargo de M. Falomir, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 296.

Sacchi 1994

R. Sacchi, *Tra la Sicilia e Genova: Sofonisba Anguissola Moncada e poi Lomellini*, in *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle* (catalogo della mostra di Cremona), Milano, Leonardo Arte, 1994, pp. 153-171.

Sacchi 1994a

R. Sacchi, in *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle* (catalogo della mostra di Cremona), Milano, Leonardo Arte, 1994, pp. 194-197.

Sakcinski 1852

I.K. Sakcinski, *Leben G. Julius Clovio. Ein Betrag zur slawischen Kunstgeschichte*, aus dem Illirischen übersetzt, Agram, Franz Suppan's Buchdruckerei, 1852.

Salmi 1970

M. Salmi, *Introduzione critica*, in *Breviario Grimani*, vol. II, Milano, Electa, 1970.

Sanudo 1523-26, ed. 1892

M. Sanuto, *I diarii*, voll. XXXIII-XXXIV, Venezia, 1892, ristampa anastatica Bologna, Forni, 1969.

Sapori 2002

G. Sapori, *Un disegno e un committente per Spranger a Roma*, in "Aux quatre vents". *A Festschrift for Bert W. Meijer*, Firenze, Centro Di, 2002.

Sapori 2007

G. Sapori, *Fiamminghi nel cantiere Italia 1560-1600*, Milano, Electa, 2007.

Sarchi 2004

A. Sarchi, *Sulle tracce di una collezione: percorsi d'collezionistici e dinastici dei Pio*, in *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati*, atti del seminario internazionale di studi (Carpi, 22-23 novembre 2002), a cura di M. Rossi, Tavagnacco (UD), Arti Grafiche Friulane, 2004, pp.14-29.

Schlosser 1922

J. Schlosser, *Two portrait miniatures from Castle Ambras*, "The Burlington Magazine", XLI, 1922, pp. 194-198.

Sciolla 2001

*Da Van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio*, introduzione e note di G.C. Sciolla, C. Volpi, traduzioni di M.T. Sciolla, Torino, Utet, 2001.

Sellink 2007

M. Sellink, *Bruegel. The complete paintings, drawings and prints*, Ghent, Ludion, 2007.

Settis 1999

S. Settis, *Laocoonte: fama e stile*, Roma, Donzelli, 1999.

Signorini 1985

R. Signorini, *Opus hoc tenue: la camera dipinta di Andrea Mantegna : lettura storica, iconografica, iconologica*, Parma, Artegrafica Silva, 1985.

Shearman 1972

J. Shearman, *Raphael's cartoons in the collection of Her Majesty the Queen and the tapestries for the Sistine Chapel*, London, Phaidon Press, 1972.

Shearman 2000

J. Shearman, *Raffaello e le arti minori*, in *Valerio Belli vicentino 1468c.-1546*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2000, pp. 169-173.

Shearman 2000a

J. Shearman, *Per Raffaello e Valerio: tredici schede*, in *Valerio Belli vicentino 1468c.-1546*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2000, pp. 169-173.

Skalweit 1974

S. Skalweit, voce *Campeggi, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 17, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1974, pp. 454-462.

Smith 1976

*The Farnese Hours*, introduction and commentaries by W. Smith, New York, George Braziller, 1976.

Simon 1989

R.B. Simon, *Giulio Clovio's portrait of Eleonora da Toledo*, "The Burlington Magazine", CXXXI, 1989, pp. 481-485.

Smith 1964

W. Smith, *Giulio Clovio and the "maniera di figure piccole"*, "The Art Bulletin", XLVI, 1964, pp. 395-401.

Spina Barelli 1964

E. Spina Barelli, *Nota*, in F. de Holanda, *Dialoghi romani con Michelangelo*, trad. di L. Marchiori, introduzione e note di E. Spina Barelli, Milano, Rizzoli, 1964, pp. 5-13.

Stratford 2000

J. Stratford, *Manuscript fragments at Windsor-Castle and the Entente Cordiale*, in *Interpreting and collecting fragments of Medieval books*, proceedings of the seminars in the History of the Book to 1500, Oxford, 1998, edited by L.L. Browning, M.M. Smith, London, The Red Gull Press; Los Altos Hills, CA, Anderson-Lovelace, 2000, pp. 114-135.

Svalduz 2001

E. Svalduz, *Da castello a "città": Carpi e Alberto Pio (1472-1530)*, Roma, Officina Edizioni, 2001.

Svalduz 2004

E. Svalduz, *Abitare e vivere nella capitale: Alberto e Rodolfo Pio da Carpi a Roma*, in *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati*, atti del seminario internazionale di studi (Carpi, 22-23 novembre 2002), a cura di M. Rossi, Tavagnacco (UD), Arti Grafiche Friulane, 2004, pp. 30-48.

Tiraboschi 1786

G. Tiraboschi, *Notizie de' pittori, scultori, incisori, e architetti natii degli stati del serenissimo signor duca di Modena*, Modena, Società Tipografica, 1786.

Thieme-Becker 1909

Voce *Bernieri, Antonio* in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, Engelmann, 1909, p. 459.

Thornton-Dorey 1992

P. Thornton, H. Dorey, *A miscellany of objects from Sir John Soane's Museum*, London, Laurence King, 1992.

Torresan 2008

*Note biografiche dei Grimani*, a cura di E. Torresan, *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa*, a cura di A. Bristot, Verona, Scripta Edizioni, 2008, pp. 213-214.

Tumidei 1988

S. Tumidei, voce *Clovio, Giulio*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, vol. II, Milano, Electa, 1988, pp. 681-682.

Urbini 2004

S. Urbini, *Immagini evocate, incise, miniate nei libri di Alberto Pio*, in *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati*, atti del seminario internazionale di studi (Carpi, 22-23 novembre 2002), a cura di M. Rossi, Tavagnacco (UD), Arti Grafiche Friulane, 2004, pp. 195-214.

Van Hogendorp Prosperetti 2008

L. Van Hogendorp Prosperetti, *“Un albero di guazzo”: Pieter Bruegel, Giulio Clovio and arboreal disegno*, in *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo (atti del convegno internazionale, Padova, Università)*, a cura di A. De Florian, M.C. Galassi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, pp. 147-155.

Van Mander 1604, ed. 2000

K. Van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, a cura di R. De Mambro Santos, Sant’Oreste (RM), Apeiron, 2000.

Vasari 1550, ed. 1991

G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a’ tempi nostri, nell’edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550*, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Torino, Einaudi, 1991.

Vasari 1568, ed. 1967

G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Firenze, 1968), a cura di P. della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, Novara, De Agostini, 1967.

Vasari 2011

*Giorgio Vasari disegnatore e pittore. “Istudio, diligenza e amorevole fatica”*, catalogo della mostra, Milano, Skira 2011.

Vasoli 1978

C. Vasoli, *Alberto III Pio da Carpi*, Carpi, Comune di Carpi, 1978.

Vasoli 2008

C. Vasoli, *Alberto III Pio*, in *L’immagine del Principe. I ritratti di Alberto III Pio nel palazzo dei Pio a Carpi* (catalogo della mostra), a cura di M. Rossi, Carpi, Comune di Carpi, 2008, pp. 13-54.

Waldman 2011

L.A. Waldman, *Jagiellonian Epilogue: three Tuscan painters in the Buda of Louis II, with notes on the Hungarian community in Sixteenth Century Florence*, in *Italy and Hungary, humanism and art in the early Renaissance*, acts of a conference held at Villa I Tatti in Florence, on 6-8 June 2007, edited by P. Farbak, L.A. Waldman, Milano, Officina Libraria, 2011, pp. 677-693.

Walter-Zapperi 2006

I. Walter, R. Zapperi, *Il ritratto dell’amata. Storie d’amore da Petrarca a Tiziano*, Roma, Donzelli, 2006.

Woodford 1965

S. Woodford 1965, *The woman of Sestos: a Plinian theme in the Renaissance*, “Journal of Warburg and Courtauld Institutes”, 28, 1965, pp. 343-348.

Xydis 1995

A.G. Xydis, *El Greco's iconographical sources*, in *El Greco of Crete (proceedings of the international symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist's birth ; Iraklion, Crete, 1-5 September 1990)*, edited by N. Hadjinicolaou, Iraklion, Municipality of Iraklion, 1995, pp. 141-159.

Zago 2002

R. Zago, voce *Grimani, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, pp. 595-597.

Zapperi 1995

R. Zapperi, *Il cardinale Alessandro Farnese: riflessi della vita privata nelle committenze artistiche*, in *I Farnese: arte e collezionismo: studi*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano, Electa, 1995, pp. 48-56.

Zeri 1957

F. Zeri, *Pittura e Controriforma*, Torino, Einaudi, 1957.

Zorzi 1988

M. Zorzi, *La famiglia Grimani e il Pubblico Statuario*, in *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica*, catalogo della mostra, a cura di M. Zorzi, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1988, pp. 25-40.