

Sommario

Introduzione	3
<i>La nascita ‘virtuosa’ della Pittura e della Scultura</i>	5
1.1 <i>Comparsa e genesi delle personificazioni della Pittura e della Scultura: Casa Vasari ad Arezzo</i>	5
1.1.1. <i>La Sala della Fama: descrizione e regesto degli studi</i>	6
1.1.2 <i>Vittorie che dipingono, Vittorie che scolpiscono: la Sala di Costantino in Vaticano e la Sala dei Semibusti dell’Imperiale di Pesaro.</i>	11
1.1.3. <i>Le Arti e i Campioni, le Virtù e gli Uomini famosi</i>	16
1.1.4 <i>La Virtù dell’artista secondo Vasari</i>	24
1.1.5 <i>Un riflesso figurativo della centralità della Virtù nel pensiero vasariano: la Sala della Virtù</i>	33
1.2 <i>Arti vasariane fra il 1546 e il 1568</i>	43
1.2.1 <i>Giovio e Vasari nel Palazzo della Cancelleria</i>	43
1.2.2 <i>Le xilografie della prima edizione delle ‘Vite’</i>	46
1.2.3 <i>Le xilografie della giuntina, 1568</i>	52
1.2.4 <i>Vasari e Palazzo Vecchio</i>	64
1.3 <i>Pirro Ligori e Achille Bocchi</i>	68
1.3.1 <i>L’allegoria della Pittura di Pirro Ligorio</i>	68
1.3.2 <i>Dipingere e scolpire: due ‘symbola’ dal testo di Achille Bocchi</i>	72
1.4 <i>‘Pittura’ e ‘Scultura’ nella Firenze dell’Accademia del Disegno</i>	77
1.4.1 <i>1564. Le esequie di Michelangelo</i>	77
1.4.2 <i>La tomba di Michelangelo in Santa Croce</i>	86
1.4.3 <i>La cappella dell’Accademia del Disegno</i>	92
1.4.4 <i>La Sala delle Arti e degli Artisti nell’abitazione fiorentina di Giorgio Vasari</i>	97
1.5 <i>Pittura e Scultura da Vasari a Ripa</i>	105
1.5.1 <i>Pittura e Scultura in Emilia e nel Veneto nella seconda metà del Cinquecento</i>	105
1.5.2 <i>La ‘Pittura’ e la ‘Scultura’ di Cesare Ripa</i>	110
Le allegorie artistiche del Cinquecento	119
2.1 <i>Le Arti come Grazie</i>	119
2.2 <i>Le polemiche dipinte di Federico Zuccari</i>	129
2.2.1 <i>La Calunnia di Apelle</i>	129
2.2.2 <i>Il Lamento della Pittura</i>	136
2.2.3 <i>Porta Virtutis</i>	142

2.2.5 <i>La 'biografia dipinta' di Taddeo Zuccari</i>	148
2.3. <i>Palazzo Zuccari a Roma: la dimora del principe dell'Accademia di San Luca</i>	157
2.4 <i>Teoria dipinta: le allegorie di Vasari, Lomazzo, Stradano</i>	171
2.4.1 <i>La Fucina di Vulcano di Giorgio Vasari</i>	171
2.4.2 <i>L'Allegoria della Pittura di Giovanni Paolo Lomazzo</i>	175
2.4.3 <i>Le allegorie artistiche di Giovanni Stradano</i>	180
2.5 <i>Alcune considerazioni sull'iconografia del Disegno</i>	186
Pittura e Scultura nel Seicento e nel Settecento	200
3.1 <i>Le declinazioni della Pittura e della Scultura fra XVII e XVIII secolo</i>	201
3.1.1 <i>I vari volti della Pittura</i>	201
3.1.2 <i>L'Arte nuda. Scultura o Pittura?</i>	213
3.1.3 <i>La Pittura allo specchio</i>	219
3.2 <i>Conversazioni estetiche</i>	222
3.2.1 <i>Il Disegno e la Pittura</i>	222
3.2.2 <i>Le Arti, la Poesia, la Musica</i>	234
3.3 <i>Pensare per immagini: le allegorie di Pietro Testa</i>	244
3.3.1 <i>Il Liceo della Pittura</i>	244
3.3.2 <i>La Pittura dal Liceo di Pallade al Parnaso</i>	257
3.3.3 <i>Le figure guida dell'artista: verso l'iconografia del Genio delle Arti</i>	269
3.4 <i>Pensare per immagini: Carlo Maratta</i>	278
Conclusioni	295
Repertorio delle opere del XVII e XVIII secolo	300
<i>Bibliografia</i>	317
<i>Esposizioni</i>	347

Introduzione

La rappresentazione delle Arti è un soggetto che compare già in epoca medievale, nella forma dell'artista al lavoro. Pittori all'opera e scultori impegnati ad assestare gli ultimi colpi alle loro creazioni sono protagonisti di alcune delle formelle realizzate da Andrea Pisano a decorazione del campanile di Giotto fra il 1334 e il 1342, mentre, a partire dalla seconda metà del Quattrocento, gli artisti compaiono fra i figli di Mercurio, a fianco di commercianti e artigiani, all'interno delle serie di incisioni dedicate ai *Figli dei pianeti*. Si tratta di modelli iconografici che decadono a partire dalla metà del XVI secolo, soppiantati dalle rappresentazioni delle Arti maggiori in chiave allegorica.

Tale constatazione è all'origine della nostra ricerca. Questa, attraverso la creazione di un *corpus* iconografico di tale genere di rappresentazioni, vuole mettere a fuoco le tipologie figurative elette da artisti e committenti per la trasposizione in immagine di Pittura e Scultura, il loro avvicinarsi nel corso dell'epoca moderna, e i concetti che hanno presieduto alla loro elaborazione, nel parallelo continuo fra rappresentazione e teoria artistica, fra immagine e letteratura. Nel tentativo di giustificare le scelte operate dagli artisti, lo studio si è inoltre soffermato sullo *status* sociale dell'artista e il mutare della sua posizione e del suo ruolo nel mondo circostante. Si tratta di un oggetto di indagine finora condotto a partire da spunti differenti (presenza o meno della firma dell'autore sulle opere, tipologia del ritratto d'artista, sua biografia, sua abitazione, letteratura specifica) che ha però trascurato il campo della raffigurazione dell'Arte stessa.

La scelta di escludere l'Architettura dal nostro orizzonte di interessi è dovuta a un dato molto semplice: uno degli elementi di maggior fascino di questo tipo di raffigurazione è la sostanziale coincidenza fra autore e committente che, nel caso dell'architetto, lo porta a optare per la carta scritta e non certo per l'immagine figurata quale via di espressione per le proprie meditazioni e considerazioni sulla materia. Le allegorie dell'Architettura che compaiono nel repertorio da noi raccolto sono infatti sempre il risultato di una riflessione complessiva sulle Arti maggiori condotta da scultori e, molto più frequentemente, da pittori.

Il materiale collezionato si è rivelato estremamente variegato al suo interno: cicli ad affresco, quadri da cavalletto, disegni, incisioni, sia sciolte che nate per l'illustrazione di opere a stampa, hanno richiesto, nella maggioranza dei casi, un approfondimento di ricerca sulla loro contestualizzazione. Più che su queste differenze, nella strutturazione della tesi si è tenuto conto del tipo di allegoria adottata per la rappresentazione dell'Arte.

La prima parte della tesi analizza le personificazioni della Pittura e della Scultura nel XVI secolo, dalla loro nascita alla prima edizione dell'*Iconologia* di Cesare Ripa. In particolare, confermata la loro genesi per mano di Giorgio Vasari, come già ipotizzato dagli studi, si è cercato di risalire a plausibili precedenti figurativi nel tentativo di verificare se, alla base della scelta dell'aretino, si ponga davvero una mera e acritica trasposizione del modello delle Arti liberali sulla Pittura e la Scultura, o invece non debba essere individuata una riflessione più sottile e articolata sulla natura dell'Arte e dell'artista.

La seconda parte del lavoro si sofferma sempre sul XVI secolo, ma sposta l'attenzione dalle semplici personificazioni alle allegorie di maggior complessità sul piano dell'elaborazione visiva, in cui figure del mito si affiancano ad altre immagini simboliche nel tentativo di dar vita a composizioni funzionali a rispecchiare l'arricchirsi, nel corso del secolo, dei problemi e dei temi di riflessione sull'arte e la condizione dell'artista. Questa parte si chiude con un approfondimento dell'iconografia del *Disegno*, elemento centrale la speculazione teorica dell'epoca che apre su alcuni soggetti di particolare fortuna nei secoli successivi.

La terza parte si appunta sulle allegorie del XVII e XVIII secolo, offrendone un repertorio piuttosto ampio. Di fronte al prevalere in questo periodo di iconografie codificate, che finiscono con l'essere iterate in maniera meccanica senza nuovi risvolti concettuali, si è preferito dare spazio all'approfondimento di quelle che mostrano un momento di riflessione originale o una nuova elaborazione figurativa di temi già consolidati. Particolarmente interessante, sotto questo profilo, si è rivelato lo studio di alcune incisioni di Pietro Testa, che forniscono un possibile punto di partenza per l'approfondimento dell'iconografia del *Genio delle Arti*.

La nascita ‘virtuosa’ della Pittura e della Scultura

“It must remain an open question how female personifications originally came into being [...]”¹

1.1 Comparsa e genesi delle personificazioni della Pittura e della Scultura: Casa Vasari ad Arezzo

E per potere ciò [...] *comperai una casa principiata in Arezzo*, con un sito da fare orti bellissimi nel borgo di San Vito, nella miglior aria di quella città².

Nonostante il passo dell'autobiografia dati l'acquisto della dimora vasariana di Arezzo al 1540, la stipula del contratto conservato nell'Archivio di Stato di Firenze è del 7 settembre 1541³.

A nord della città, lontana dal centro e alle pendici di una zona collinare, la nuova casa di Vasari si sviluppava su tre piani ed era dotata, nella parte retrostante, di un'estesa area a giardino⁴. Queste caratteristiche, proprie delle residenze suburbane aristocratiche⁵, ci mostrano Vasari spinto non solo dal desiderio di possedere una dimora stabile, punto fermo di una vita a queste date errabonda fra Venezia, Bologna, Napoli, Roma, ma anche da quello di trasformare fin da subito la sua residenza in un luogo ‘parlante’, *status symbol* immediatamente riconoscibile della nuova posizione dell'artista all'interno della società⁶. Se Vasari non è il primo artista attento a questo tipo di caratterizzazione della propria abitazione, è certamente il primo a trasformare la decorazione di due delle stanze principali del piano nobile in un chiaro omaggio alle Arti e agli artisti⁷.

¹ Garrard 1980, p. 101.

² Vasari 1568, vol. 7 p. 667.

³ Per la residenza di Giorgio Vasari ad Arezzo si vedano: Bombe 1928, pp. 58-59, Berti 1955, pp. 5-11, Leopold 1980, pp. 125-157, Cecchi in Arezzo 1981, pp. 21-33, Albrecht 1992, pp.75-86, Cheney 1985, Id. 1985b, Paolucci, Maetzke 1988, Corti 1992, Cecchi 1998, Stack 2000, pp. 323-347.

⁴ L'edificio rimase proprietà della famiglia e dei discendenti di Vasari fino al 1687, anno in cui fu ceduta alla Pia Fraternita di Santa Maria. Fra il 1871 e il 1910 la casa è documentata come di proprietà della famiglia Paglicci, mentre nel 1911 fu acquistata dallo Stato, che nel 1945 la adibì a Museo, Biblioteca e Archivio vasariano. I vari passaggi di mano hanno ridotto le dimensioni del complesso rispetto all'originale e alterato alcune parti dell'architettura, in particolare della facciata. Per le vicende architettoniche e gli interventi sulle decorazioni della casa cfr. in particolare Secchi 1974, Cecchi in Arezzo 1981, pp. 21-23, Cheney 1985a, pp. 17-26 e Paolucci, Maetzke 1988, pp. 16-17.

⁵ Cfr. Leopold 1980, pp. 127-128.

⁶ Per un sunto sui significati e le trasformazioni delle case d'artista cfr. in particolare Hüttinger 1992. Per il loro sviluppo nel corso del XVI secolo si veda soprattutto Leopold 1980.

⁷ Come ha sottolineato Joan Elaine Stack già artisti come Mantenga, Raffaello, Giulio Romano erano stati proprietari di dimore principesche, ma nessuno di essi aveva allestito all'interno delle proprie abitazioni decorazioni incentrate sulla propria professione. L'unica con facciata e salone decorati con temi inerenti il

Il primo piano della casa si articolava originariamente in sette stanze, cinque delle quali decorate da Vasari stesso a partire dal 1542: la *Sala della Fama*, la *Sala di Abramo*, la *Sala di Apollo e delle Muse*, il *Corridoio di Cerere*, la *Sala della Virtù*, la cucina e la cappella, quest'ultima mai affrescata. Il nome di ciascuna stanza deriva dal tema principale che ne impronta la decorazione: la *Sala di Abramo* (1548) presenta un soffitto raffigurante a tempera *Dio Padre benedice la discendenza di Abramo*, tema insolito ma che vi ha fatto riconoscere la camera da letto dei padroni di casa; la *Sala di Apollo e delle Muse* (datata fra il 1550 e il 1554)) vede il dio della Musica e della Poesia protagonista del tondo centrale del soffitto, attorniato nei quattro pennacchi dalle nove Muse. Essa fu dipinta ad affresco e utilizzata o come studio o, per la sua prossimità alla cucina, come sala da pranzo. Il *Corridoio di Cerere* (1553-1554) invece collega la parte interna dell'edificio all'affaccio sul giardino, e mostra una tempera raffigurante il carro di Cerere trainato da draghi, affiancata dai simboli zodiacali dei mesi caldi dell'anno⁸. Gli affreschi di questo corridoio non furono ultimati dall'artista che, a partire dal 1555 circa, fu impegnato nella realizzazione della decorazione di palazzo Vecchio e trascorse molto più tempo a Firenze che nella natia Arezzo.

1.1.1. La Sala della Fama: descrizione e regesto degli studi

Alli sedici d'agosto l'anno 1542, [...] tornaimene in Toscana dove, avanti che ad altro volessi por mano, dipinsi nella volta d'una camera, che di mio ordine era stata murata nella già detta mia casa, tutte l'arti che sono sotto il disegno o che da lui dipendono; nel mezzo è una Fama, che siede sopra la palla del mondo e suona una tromba d'oro, gettandone via una di fuoco finta per la Maldicenza, et intorno a lei sono con ordine tutte le dette arti con i loro strumenti in mano. E perché non ebbi tempo a far il tutto, lasciai otto ovati per fare in essi otto ritratti di naturale de' primi delle nostre arti⁹.

La Sala della Fama fu quindi la prima stanza della casa ad essere affrescata nel 1542 (fig. 1, 2). Come si evince dal passo la decorazione non fu realizzata integralmente

proprio mestiere era quella di Giulio Romano, visitata da Vasari nel 1540, ma le allusioni erano tese a esaltare soprattutto il suo ruolo all'interno della corte gonzaghesca e quindi i suoi mecenati più che l'arte e gli artisti *tout court*. Cfr. Stack 2000, p. 315-317 e, per la casa di Giulio Romano a Mantova, Leopold 1980, pp. 89-124.

⁸ Per la datazione delle decorazioni dei singoli ambienti cfr. Leopold 1980, p. 135, Cheney 1985a, pp. 29, 52, Id. 1985b, pp. 59, Albrecht 1992, p. 77, Cheney 1994, p. 135. Se le alterazioni strutturali avvenute nel corso dei vari passaggi di mano dell'edificio hanno toccato solo in minima parte l'architettura interna del piano nobile, più consistenti sono stati gli interventi di ridipinture e di restauri della parte decorativa: i più antichi furono realizzate nel 1827 da Antonio Zaballi, che decorò le volte della cucina e fu autore di vari interventi nelle diverse stanze, mentre campagne di restauro condotte in maniera più scientifica furono attuate nel 1955 e nel 1977. Per questi interventi cfr. in particolare Cecchi in Arezzo 1981, pp. 21-23 e Cheney 1985a, pp. 24-58.

⁹ Vasari 1568, vol. 7 p. 671. Il corsivo è mio.

in quell'anno. Rimasero infatti allo stato progettuale i clipei con i ritratti di artisti, completati solo in un secondo momento probabilmente per mano di un collaboratore del padrone di casa¹⁰. Le parole di Vasari attestano comunque una loro genesi comune al resto della decorazione di quest'ambiente, sala di ingresso dell'abitazione e primo luogo cui si accedeva dallo scalone principale.

La decorazione si sviluppa sul soffitto a vela¹¹, al centro del quale, all'interno di una cornice romboidale, è raffigurata la *Fama*: seduta su di una sfera di grandi dimensioni, alata e a piedi nudi, essa è colta nell'atto di suonare una tromba dorata tenuta saldamente nella mano sinistra, mentre con la destra allontana da sé una seconda tromba definita 'di fuoco' da Vasari (fig. 1). La circondano, campeggianti in quattro pentagoni sovrastanti la parte centrale di ogni parete, le personificazioni della *Pittura*, della *Scultura*, dell'*Architettura* e della *Poesia* (fig. 2). Le quattro allegorie sono tutte rappresentate come fanciulle abbigliate, stando alla Cheney, "in simplified sixteenth century costume"¹². In realtà le vesti indossate dalle quattro figure femminili sono più facilmente accostabili a indumenti di foggia antica, essendo formate da tuniche, per lo più di colori chiari, sopra cui sono drappeggiati ampi mantelli fermati a più riprese da fasce nella zona del busto; con la sola esclusione della *Poesia*, a piedi nudi, tutte le altre figure indossano calzari assimilabili per foggia più ai sandali antichi allacciati lungo il polpaccio che alle calzature del XVI secolo. Tutte le personificazioni sono poi mostrate all'opera e non meramente stanti: la *Scultura*, martello e scalpello alla mano, è impegnata nel completare un busto maschile; anche la *Pittura* è colta nell'atto di dipingere una figura identificabile come un uomo collocato in una nicchia, coperto da un manto e con la mano destra sollevata a reggere quello che sembra un bastone, un rotolo o la parte terminale di una clava; l'*Architettura* tiene un compasso nella mano destra con cui traccia dei segni su un foglio di progettazione mentre il busto e il volto sono ruotati e volti verso l'alto, a osservare un oggetto posto al di fuori del campo visivo dello spettatore ma che costituisce l'elemento ispiratore dell'azione della figura; quasi antitetica invece la posa della *Poesia*, gli occhi bassi fermi sul libro fra le sue mani, presa dalla pura lettura oppure intenta a scrivere con la penna stretta nella mano

¹⁰ Quasi tutti gli studiosi concordano nel datare tali affreschi a dopo il 1568, per l'evidente ripresa in questa galleria dei ritratti che accompagnano la seconda edizione delle *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (cfr. Prinz 1966, Maetzke 1977, Cecchi in Arezzo 1981, p. 22, Albrecht 1992, p. 76 n. 10, Stack 2000, p. 330). Soltanto Liana Cheney 1985a, pp. 33-34, propone una loro realizzazione durante un soggiorno aretino del Vasari fra il 1550 e il 1554. Cecchi 1998, p. 54 sembra aver rivisto la sua posizione e data il completamento della stanza entro il 1554.

¹¹ Anche se la stanza, come tutte quelle dell'edificio, ha subito interventi di ridipintura e di restauro, essi non hanno alterato la struttura originaria della decorazione, che può ancora essere letta sia nelle componenti stilistiche sia in quelle iconografiche. In particolare le quattro allegorie delle Arti risultano fra le parti meno compromesse. Cfr. Barocchi 1964, p. 127 nn. 20-23, Cecchi in Arezzo 1981, p. 24, Cheney 1985a, pp. 30-31, Paolucci, Maetzke 1988, p. 25, Cecchi 1998, p. 31.

¹² Cheney 1985a, p. 31.

destra. Solo la *Scultura* è rappresentata in piedi, mentre tutte le altre personificazioni sono sedute, anche se in tutte la postura delle gambe non suggerisce un atteggiamento di riposo: infatti *Pittura*, *Architettura* e *Poesia* sono rappresentate con una gamba sollevata rispetto all'altra e collocata su un diverso piano di appoggio, a suggerire non la quiete dell'immobilità o una posizione rilassata, ma la tensione concentrata dell'atto creativo, più evidente nella torsione dell'*Architettura*, più attenuata nella *Poesia*.

Nelle lunette agli angoli della stanza trovano posto otto ovali dedicati, stando al passo dell'autobiografia di Giorgio Vasari, ai 'primi delle nostre arti'. Gli artisti scelti per questa ristretta galleria sono: Michelangelo Buonarroti e Andrea del Sarto a fare ala alla *Pittura*, Lazzaro Vasari e Giorgio Vasari stesso ai lati della *Scultura*, Luca Signorelli e Spinello Aretino a fianco dell'*Architettura*, Bartolomeo della Gatta vicino alla *Poesia*. Completa la serie un putto alato con lo stemma di casa Vasari.

Liana Cheney ha sottolineato quanto di convenzionale e quanto di originale si possa trovare nell'iconografia della *Fama* che domina il soffitto: l'attributo delle ali, il suo essere seduta su di una sfera, la tromba portata alla bocca sono tutti elementi a queste date ormai codificati dell'allegoria, mentre risulta un'aggiunta originale del Vasari la seconda tromba allusiva alla maldicenza. In questo caso l'artista ha unito al semplice tema della Fama eternatrice di gloria e veicolo di immortalità quello della calunnia¹³, problema annoverato fra i maggiori pericoli e cause di rovina per gli artisti del XVI secolo. Si tratta di una tematica che compare più volte all'interno delle biografie vasariane e che, in ambito artistico, prenderà più spesso la forma del mito attraverso la raffigurazione de *La Calunnia di Apelle*, soggetto di particolare fortuna e più volte utilizzato dai pittori nel corso del secolo a ribadire i rischi impliciti nella nuova posizione di artisti di corte¹⁴.

La comparsa delle personificazioni delle Arti in abiti femminili a fianco della *Poesia*, la sola arte non figurativa all'interno della sala, nonché la prima ad essere vista dall'ingresso, è stata interpretata da tutti gli studiosi come una definitiva affermazione e trasposizione in immagine del nuovo *status* di Arti liberali raggiunto in questo momento dalla pittura, dalla scultura, dall'architettura. I modelli di tali allegorie sarebbero quindi le tradizionali raffigurazioni delle Arti liberali. La scelta poi di utilizzare proprio la poesia a tale scopo, come l'arte liberale più affine alle arti figurative, si spiega con il

¹³ Cfr. Cheney 1985a, p. 116-118. La studiosa spiega questa associazione a partire dal ritratto mostruoso che Virgilio offre della Fama nell'*Eneide*: "ultima sorella a Ceo e a Encelado, veloce di passi e d'infaticabili ali, mostro orrendo, immane: di quante piume riveste il corpo, sotto ha tanti vigili occhi – mirabile a dirsi - , tante lingue, e altrettante bocche risuonano e orecchi protende"(IV,179-183, trad. it. R. Scarcia in Virgilio 2002, p. 481), citato anche da Ripa nell'*Iconologia*. Ma non è certo a questa immagine della Fama che corre l'immaginario vasariano, bensì a tutt'altro concetto, che assimila la Fama con le Vittorie antiche proprio perché trionfante sul tempo e sul conseguente oblio del nome di coloro che non hanno saputo assurgere alla gloria.

¹⁴ Cast 1981 e, in particolare, il capitolo successivo, par. 2.2.1.

desiderio di dare forma visiva al principio dell' *ut pictura poesis*, che vuole le due arti sorelle nel seguire medesime regole organizzatrici¹⁵.

Nel dotare la sola *Poesia* di ali e corona d'alloro Vasari avrebbe avuto in mente un modello ben preciso, la *Poesia* dipinta da Raffaello all'interno della Stanza della Segnatura. La presenza delle ali deve quindi essere letta come simbolo del concetto neoplatonico del *furor divinus*, dello spirito creativo che innalza l'artista nell'ispirazione poetica. Sempre secondo Liana Cheney il fatto che *Pittura*, *Scultura* e *Architettura* siano prive di ali non implica una loro esclusione dal principio dell'ispirazione neoplatonica: in esse tale concetto si esprimerebbe attraverso il gesto, l'azione concreta che traduce in oggetto l'idea dell'artista¹⁶. L'atto creativo della *Pittura*, stando alla Cheney, si esprimerebbe nel dipingere un ritratto del poeta Dante, non solo a sottolineare ulteriormente il concetto dell'*ut pictura poesis* ma, soprattutto, a voler rimarcare una maggiore affinità fra pittura e poesia. Sarebbe questo il modo adottato da Vasari per prendere posizione in favore di una supremazia della pittura rispetto alla scultura e all'architettura all'interno del dibattito sul paragone delle arti, dibattito che lo vedrà, alcuni anni più tardi, propendere, almeno ufficialmente, per una sostanziale parità fra le tre in quanto figlie dello stesso padre, il Disegno¹⁷. La supremazia di quest'Arte sarebbe ribadita dalla posizione della *Fama*, che volge la sua tromba proprio in direzione della *Pittura*¹⁸.

I sette ritratti di artisti che trovano spazio all'interno delle lunette della stanza sono probabilmente la parte della decorazione che più delle altre è stata oggetto di studio. Il primo elemento degno di nota è che Vasari è il primo artista a inserire concretamente una galleria di ritratti di artisti all'interno della propria dimora. L'unico precedente noto è puramente letterario: la casa dell'architetto di Sforzinda Onitoan Noliaver come descritta nel *Trattato di Architettura* di Antonio Averlino detto il Filarete. Questa antesignana delle nobili dimore degli artisti del XVI secolo è infatti decorata, sia internamente sia esternamente, dai busti di tutti coloro che si erano distinti nell'architettura e nelle arti, scelti fra i campioni del mondo antico e fra i massimi esponenti del mondo moderno¹⁹. Essa mostrava così a coloro che la visitavano la nobile

¹⁵ Cheney 1985a, pp. 123-124, Cheney 1985b, p. 55, Stack 2000, p. 332. Per il concetto dell'*ut pictura poesis* il rimando fondamentale resta Lee 1974.

¹⁶ Cheney 1985a, pp. 120-122, Cheney 1985b, p. 55.

¹⁷ Sia Leopold 1980, pp. 130-131 che Albrecht 1992, p. 76 hanno evidenziato alcune delle discrepanze fra la descrizione della sala come riportata nella biografia di Vasari e la sua struttura effettiva: l'autobiografia cita le allegorie delle Arti, compresa la Poesia, come figlie del Disegno, concezione che Vasari svilupperà solo negli anni successivi al 1542; inoltre gli artisti poi selezionati per la galleria non sono fra i principali esponenti del loro campo ma scelti sulla base di criteri diversi per cui vedi *infra*. Per il paragone delle arti nel Cinquecento cfr. Barocchi 1971-1977, vol. I pp. 463-712 e Barocchi 1998.

¹⁸ Cfr. Cheney 1985a, pp. 124 e 130, Cheney 1985b, p. 56 e *infra*.

¹⁹ Cfr. Albrecht 1992, p. 82 e Stack 2000, p. 310-315. Entrambi gli autori propendono per un'elaborazione della sala da parte di Vasari prima della conoscenza diretta del trattato di Filarete, che lo

e lunga tradizione in cui il lavoro del padrone di casa si inseriva, e al contempo offriva ai professionisti dell'arte una galleria di esempi sommi su cui modellare il proprio operato. La Cheney²⁰ ha sottolineato più volte come, attraverso questa scelta, Vasari faccia propria la tradizione, pienamente affermata, di esibire nelle abitazioni serie di *Viri Illustres, exempla virtutis* eletti a esaltare il rango e gli ideali del padrone di casa.

L'attenzione degli studi si è anche appuntata sulla scelta degli artisti operata da Vasari all'interno di questa stanza, non tutti certo annoverabili, come invece si legge nell'autobiografia dell'artista, 'fra i primi delle nostre arti'. Se infatti la definizione può considerarsi ineccepibile di fronte al ritratto di Michelangelo, di Andrea del Sarto, di Luca Signorelli e dello stesso Giorgio Vasari, non può certo dirsi altrettanto calzante quando attribuita a figure come Spinello Aretino, Bartolomeo della Gatta o Lazzaro Vasari. La selezione di Vasari si rivela però accurata quando si osserva come l'intento dell'artista qui non sia circoscritto alla celebrazione delle arti ma esplicitamente autocelebrativo: volti effigiati non come semplice teoria di Uomini Famosi ma esibiti come galleria di propri avi, di sangue o putativi. Lazzaro Vasari, il primo membro della famiglia a dedicarsi all'arte, e Luca Signorelli, cugino del padre, inseriscono Giorgio all'interno di una dinastia artistica; gli aretini Bartolomeo della Gatta e Spinello Aretino lo indicano nato in una città dagli illustri precedenti, mentre i ritratti del maestro Andrea del Sarto e del maestro eletto e ideale Michelangelo lo pongono nella tradizione della pittura più illustre per eccellenza, quella toscana, la cui rilevanza e grandezza sarà sancita a chiare lettere nel testo delle *Vite*²¹. In questa sala pertanto Vasari non solo orchestra una celebrazione della categoria sociale dell'artista, ma anche un elogio di sé e dei propri antenati illustri, eternati in virtù del loro lavoro attraverso gli scritti del padrone di casa, che saprà sottrarre definitivamente all'oblio il proprio nome e quello dei maestri da Cimabue in poi²².

La lettura della sala qui riassunta vede gli studiosi che vi si sono soffermati sostanzialmente concordi ma, a mio avviso, non offre una spiegazione pienamente soddisfacente della prima apparizione delle Arti in spoglie femminili. Ritenerle infatti una mera e acritica trasposizione dell'iconografia, codificata da una tradizione secolare, delle Arti liberali, da un lato non coglie tutte le implicazioni connesse a questa loro genesi strettamente correlata ai ritratti degli artisti, dall'altro non giustifica la decisione

scrittore dimostra di aver letto solo nella seconda edizione delle *Vite*. Le analogie sarebbero frutto di un'elaborazione indipendente da parte di Vasari.

²⁰ Cheney 1985a, p. 126 e Id. 1989, p. 100. Il concetto è ripreso anche da Albrecht 1992, p. 81 e Stack 2000, pp. 313-314.

²¹ Cfr. Leopold 1980, pp. 131-132, Cecchi in Arezzo 1981, p. 24, Cheney 1985a, p. 128, Albrecht 1992, p. 76, Stack 2000, pp. 333-334.

²² Cfr. Cecchi in Arezzo 1981, p. 24, Albrecht 1992, p. 76, Cheney 1985a, pp. 129-130, Stack 2000, pp. 332-334.

di infrangere la consuetudine rappresentandole non stanti ma all'opera. L'interpretazione di questo elemento avanzata dalla Cheney infatti non convince, a partire dal fatto che non tiene conto dei possibili modelli figurativi utilizzati da Vasari nell'elaborazione delle sue figure.

1.1.2 Vittorie che dipingono, Vittorie che scolpiscono: la Sala di Costantino in Vaticano e la Sala dei Semibusti dell'Imperiale di Pesaro.

Secondo Julian Kliemann è all'interno della *Sala di Costantino* in Vaticano, fra la profusione di stemmi medicei che trionfa sulle pareti della stanza, che deve essere individuata la prima rappresentazione delle Arti figurative sotto forma di personificazioni in abiti femminili²³.

Queste comparirebbero nell'emblema di Clemente VII dipinto sulla parete nord e comunemente denominato *Candor Illaesus*. Ideata da Paolo Giovio²⁴, l'impresa fu trasposta in immagine fra il 1523 e il 1524 (fig. 3). Protagoniste della raffigurazione sono quattro figure alate, bionde, i capelli raccolti fermati o da fasce di stoffa o da sorta di tiare metalliche. Esse indossano abiti di foggia antica, semplici tuniche bianche che lasciano scoperte le braccia e parte del busto di alcune di loro, e sono tutte ritratte impegnate in una qualche attività. La figura centrale, seduta su un masso, regge fra le mani una sfera trasparente: i raggi del sole che la attraversano danno fuoco al tronco sulla sinistra ma non al cartiglio bianco che lo avvolge. Ai suoi piedi trova posto una sfera armillare. Le altre tre figure sono invece dedite ad attività più concrete, nell'atto di

²³ Kliemann in Arezzo 1981, p. 240 e Id. 1985, p. 78.

La sala fu iniziata da Raffaello nel 1519 per volontà di Leone X e terminata da Giulio Romano e Gian Francesco Penni solo nel 1524, dopo l'elezione al soglio pontificio di un nuovo membro della famiglia medici, Clemente VII. La decorazione delle pareti si articola in scene della vita di Costantino dipinte a imitazione di arazzi riportati (*Battaglia al Ponte Milvio*, *Visione della Croce*, *Donazione di Costantino*, *Battesimo di Costantino*) e scandite da otto ritratti di pontefici di Roma affiancati dalle Virtù che hanno guidato il loro operato (Pietro fra *Ecclesia* e *Aeternitas*, Clemente I fra *Moderatio* e *Comitas*, Alessandro I fra *Fides* e *Religio*, Urbano I tra *Iustitia* e *Charitas*, Damaso I affiancato da *Prudentia* e *Pax*, Leone I da *Innocentia* e *Veritas*, Silvestro I da *Fortitudo* e Gregorio Magno da *Fulminatio*). . Completavano la sala uno zoccolo a monocromo con altri episodi della vita del primo imperatore cristiano e venti arazzi con *Giochi di putti* realizzati da Tommaso Vincidor, perduti e oggi noti solo tramite disegni, incisioni e poche copie superstiti. La decorazione della parte alta della sala si deve invece alla committenza di Gregorio XIII ed è pertanto successiva. Realizzata da Tommaso Laureti, fu conclusa sotto Sisto V nell'ottobre del 1585 Il testo più completo sulla decorazione della Sala di Costantino è ancora Quednau 1979. Un buon sunto in Cornini, De Strobel, Serlupi Crescenzi 1993.

²⁴ Giovio stesso la descrive nel suo *Ragionamento sopra i motti & disegni d'arme, & d'amore che comunemente si chiamano Imprese*, Venezia 1556: "L'impresa di Papa Clemente [...] fu trovata da Domenico Buon'insegni Fiorentino, suo Tesoriere, il quale volentieri ghirbizava sopra i segreti della natura, e ritrovò che i raggi del Sole trapassando per una palla di cristallo si fortificano talmente, & uniscono secondo la natura della prospettiva che bruciano ogni oggetto, eccetto le cose candidissime. Et volendo Papa Clemente mostrare al mondo, che il candore dell'animo suo non si offender dai maligni, né dalla forza usò questa impresa, quando i nemici suoi al tempo d'Adriano gli conquirarono contra per togli la vita". La cit. in Perry 1977, p. 679.

scrivere, dipingere e scolpire l'impresa del nuovo pontefice, o appoggiandosi a scudi ovali o usandoli direttamente come supporto per trasposizioni scultoree e pittoriche. Il modello cui queste figure si ispirano è chiaramente quello delle *Vittorie* antiche come visibili nei bassorilievi della colonna Traiana e dell'Arco di Costantino, come provato non solo dalle ali, dagli abiti e dalla presenza dello scudo, ma soprattutto dalla posa delle gambe, che cita puntualmente le immagini antiche nell'appoggio sfalsato dei piedi²⁵. Come abbiamo detto, Julian Kliemann e altri studiosi che si sono concentrati su questo riquadro della stanza hanno letto le figure o direttamente come personificazioni delle Arti e delle Scienze, colte nell'atto di celebrare l'emblema del pontefice, e, in questo modo, indicate come coloro cui è affidato il compito di proclamarne e propagandarne la fama²⁶, oppure, con differenza più semantica che concettuale, come "figure assimilate a Vittorie [che] hanno qui già assunto le funzioni delle Arti [...] loro rappresentanti che proclamano la fama del committente"²⁷. Personalmente credo che le figure siano qui invece vere e proprie *Vittorie*, che utilizzano gli strumenti delle arti prima per dar vita, poi per divulgare ed eternare, l'impresa del pontefice. La figura centrale è la *Vittoria* che utilizza gli strumenti propri dell'Astronomia, in ripresa del racconto di Giovio in cui si dice che lo spunto per l'elaborazione di tale raffigurazione venne proprio dagli esperimenti e dalle scoperte del tesoriere di Clemente VII, Domenico Buoninsegni, mentre le altre sono le *Vittorie* che lo traspongono in parola scritta, in immagine scolpita e immagine dipinta. Ritengo che si tratti di *Vittorie* scelte come tali a rimarcare l'idea, sottesa all'impresa stessa, del trionfo del pontefice sui nemici attraverso quei mezzi che proprio Clemente VII, successore dell'austero Adriano VI, riporta a nuova vita grazie alla sua opera di mecenate e committente.

Tipologicamente del tutto affini alle *Vittorie* del *Candor Illaesus* si rivelano la *Pittura* e la *Scultura* che decorano la Sala dei Semibusti dell'Imperiale di Pesaro (fig. 4).

Si tratta di una delle sei stanze che formano l'appartamento del duca fatte decorare nell'Imperiale Vecchia durante gli ampliamenti voluti da Francesco Maria della Rovere e dalla moglie Eleonora Gonzaga²⁸. I soffitti di questi ambienti commemorano le tappe

²⁵ Per le *Vittorie antiche* cfr. Ettlinger 1950.

²⁶ Perry 1977, p. 686

²⁷ Kliemann in Arezzo 1981, p. 240, riprendendo il concetto espresso da Quednau 1979, pp. 504-505.

²⁸ Signori di Pesaro dal 1513, essi scelsero di trasferire qui la capitale del loro regno, adeguando di conseguenza il palazzo alle esigenze di vita in villa della corte. La ristrutturazione del complesso si configurò inoltre come dono di un luogo di pace e ristoro dalle fatiche della guerra da parte di Eleonora al marito che, espropriato dei propri possedimenti durante il pontificato di Leone X, aveva combattuto lunghi anni per rientrarne in possesso. Architetto della parte nuova dell'edificio e coordinatore e regista dei cicli di dipinti destinati ad ammodernare e abbellire gli appartamenti di Francesco Maria ed Eleonora, situati nella parte vecchia, è Girolamo Genga. Per le vicende storiche e costruttive della villa dell'Imperiale cfr. Marchini s.d., Pinelli 2004, pp. 3-72. In particolare per i vari passaggi di mano e i conseguenti restauri si veda Eiche 1991. Per la decorazione pittorica dell'Imperiale Vecchia cfr. inoltre

salienti della riconquista del ducato da parte di Francesco Maria, e del conseguente restaurato periodo di pace e prosperità della signoria roveresca²⁹. Fanno da cornice a ciascun episodio nelle varie stanze una nutrita serie di allegorie vegetali, emblemi ed episodi mitologici finalizzati all'esaltazione della famiglia Della Rovere, delle virtù del duca, dell'amore di Eleonora e Francesco Maria, della pace restaurata e trionfante.

L'episodio al centro della volta della Sala dei Semibusti costituisce il perno compositivo del ciclo dedicato a Francesco Maria. La decorazione della stanza è completata, lungo le pareti, da un finto loggiato architettonico aperto su una varietà di vedute di paesaggio, sulla cui trabeazione sono collocati, all'interno di lunette dipinte a grottesche, una serie di busti antichi in finto marmo, mentre fanno corona alla scena raffigurata sulla volta alcune divinità (*Marte, Giove, Mercurio, Amore*), le personificazioni della *Fama* e della *Vittoria* e quattro figure identificate comunemente come *Allegorie delle Arti (Pittura, Scultura, Architettura, Musica)*³⁰. Esse sono tutte rappresentate come figure femminili in abiti antichi, alate e all'opera, ciascuna impegnata nell'esercizio creativo che la contraddistingue.

Le figure sono comunemente lette come allusioni ai trionfi del duca, alle sue virtù e alla fioritura artistica e culturale apportata dal suo illuminato governo.

Se si può concordare con il riconoscere nelle quattro divinità un'allusione alle doti morali di Federico Maria³¹, più complicata risulta l'identificazione delle quattro figure alate come personificazioni *tout court* delle Arti.

Infatti, se si esclude la *Poesia* raffaellesca della Stanza della Segnatura, dotata di ali come segno del *furor* di matrice neoplatonica che ispira l'artista, a queste date non sono

Dal Poggetto 1981, Id. 1983, Id. 1987, Id. 2004, Eiche 1991, Marchini s.d., pp. 12-29, Pinelli, Rossi 1971, pp. 121-134, Scilimati 2004.

²⁹ *Il giuramento di Sermide* nella prima Sala del Giuramento, *La riconquista del ducato* (oppure *Francesco Maria reduce vittorioso dalla battaglia di Ginestrino*) nella Sala delle Cariatidi, *L'incoronazione di Carlo V a Bologna* nella Sala dei Semibusti, camera da letto del duca, *Francesco Maria riceve le insegne di capitano generale dell'esercito fiorentino* nello Studiolo, *Francesco Maria nominato capitano generale dell'esercito pontificio* nella Camera degli Amorini, *Il Doge consegna a Francesco Maria il bastone di capitano generale dell'esercito della Serenissima* nella Sala delle Fatiche di Ercole. Per le scene raffiguranti gli episodi della vita di Francesco Maria della Rovere cfr. anche Kliemann 1993, pp. 21-28. L'interpretazione di questo studioso differisce leggermente da quella proposta da Pinelli e dalla Eiche: gli episodi indicherebbero infatti lo stile di vita antitetico a quello in villa a cui l'Imperiale è destinata, e il loro essere posti come su arazzi, in contrasto con i giochi illusionistici del resto della decorazione nelle varie stanze, ne indicherebbe la percezione distante e remota durante i soggiorni in questo luogo.

³⁰ Questa l'identificazione delle personificazioni in Dal Poggetto 1983, p. 381.

³¹ Pinelli 2004, p. 210, n. 49, riporta un sonetto encomiastico di Antonfrancesco Rinieri dedicato a Francesco Maria della Rovere e citato da Paolo Giovio nei suoi *Elogia*, che ben si presta all'interpretazione delle divinità in chiave di allusione alle virtù del duca: "Hercol la mazza e la spada ti diede / Marte, e lo scudo da Bellona avesti; / Et Giove ti dié i folgori celesti, / Onde il mondo per te stupir si vede. / De l'eloquenza tua fan chiara fede / Gli animi al tuo voler veloci e presti: / Et del valor gran testimon facesti / Col nome, di cui sei perpetuo erede. / Tu domi i mostri, e le nemiche schiere / Apri col ferro e con invitti passi / Torni il tuo Regno antico a possedere / Sacro figlio di Giove, il qual ti lassi / Gli antichi a dietro, e di forza e sapere / Tutti i moderni di gran lunga passi".

attestate personificazioni alate delle arti liberali. Quella che si deve invece evidenziare è la somiglianza fra queste figure e quelle che abbiamo visto dare vita all'emblema del *Candor Illaesus*. In entrambi i casi non solo tutte le figure sono alate, ma vestono abiti antichi e sono ritratte ciascuna intenta a un'attività ben precisa. Soprattutto, a sottolineare o una genesi comune o la discendenza delle figure pesaresi dalle personificazioni vaticane, in tutte, e in particolare nelle figure intente a dipingere e scolpire, ritorna la stessa posizione delle gambe su appoggi sfalsati, dove una è tesa a reggere il peso del corpo mentre l'altra si presenta piegata e appoggiata in posa più rilassata. Anche in questo caso, come già nella lettura dell'emblema del *Candor Illaesus*, le figure femminili risultano meglio spiegabili se intese, più che come personificazioni delle Arti, come *Vittorie* impegnate a esaltare ed eternare, attraverso gli strumenti delle arti, i trionfi e le virtù del duca, personaggio non certo noto per la sua passione per tali attività³², che lasciava volentieri nelle mani della moglie. Pertanto, nella camera da letto di Francesco Maria, le allegorie delle doti che gli hanno consentito di riconquistare il potere affiancano sia la *Vittoria* e la *Fama* che da questo evento sono conseguite, sia le *Vittorie* intente a garantire il perpetuarsi di tale gloria attraverso la sua divulgazione per mezzo delle arti³³.

L'ipotesi più plausibile a spiegare la loro presenza è una loro derivazione dalle *Vittorie* vaticane. Questa si giustifica facilmente a partire dall'intonazione raffaellesca di tutta la decorazione pittorica dell'Imperiale, più volte ravvisata dagli studiosi³⁴. Genga infatti è qui a capo di una nutrita schiera di artisti, fra cui Vasari ricorda Raffaellino del Colle, Francesco Menzocchi, Dosso e Battista Dossi, Bronzino, Camillo

³² Paolo Dal Poggetto 1992 p. 656 ha visto in tre delle cinque scene dipinte conservatesi a decorazione del loggiato nel giardino segreto del Palazzo ducale di Pesaro, decorazione datata dallo studioso allo stesso arco cronologico degli affreschi dell'Imperiale e realizzata da artisti partecipi del più vasto cantiere, la volontà di esaltare il ruolo di committente artistico del duca, identificando il secondo e il terzo episodio come *Francesco Maria I protettore delle arti* e *Francesco Maria I promotore dell'architettura*. Nonostante i restauri la leggibilità delle scene sembra comunque troppo compromessa per poter avanzare un'identificazione degli episodi e il loro significato.

³³ A ribadire i concetti espressi si unirebbe il valore simbolico dei vari tipi di piante raffigurate in questa stanza: quercia quale simbolo dei Della Rovere, edere per l'immortalità, alloro per il trionfo, fichi per la fertilità e il benessere, mele, pere, arance e melagrane per l'amore, ciliegie e uva per la rinascita, meloni e cetrioli per la prosperità e l'abbondanza. Cfr. Scilimati 2004, pp. 145-146.

³⁴ In particolare cfr. Dal Poggetto 1987, che ravvisa nel cantiere pittorico dell'Imperiale e in particolare nell'opera di Raffaellino del Colle uno dei principali veicoli di diffusione del linguaggio raffaellesco nelle Marche. In quanto alla datazione del ciclo di affreschi, Paolo Dal Poggetto propende da sempre per una loro esecuzione fra il 1530 (data *post quem* è quella dell'incoronazione di Carlo V rappresentata proprio nella Sala dei Semibusti) e il 1532, cfr. Dal Poggetto 1987, pp. 327-328, e inoltre Marchini s.d., p. 12. Recentemente invece sia Anna Colombi Ferretti sia Maria Rosaria Valazzi si sono espresse, nella loro revisione del percorso artistico e dell'opera di Francesco Menzocchi, a favore di un cantiere più lungo, esteso lungo tutto il quarto decennio del XVI secolo. Cfr. Colombi Ferretti 2003, pp. 42-48 e Valazzi 2003, in particolare p. 87, in cui la studiosa propone di identificare anche la mano del Menzocchi fra i pittori attivi nella Sala dei Semibusti.

Mantovano insieme a “molti altri”³⁵. In base agli studi condotti da Paolo Dal Poggetto risulta ancora difficile assegnare un nome all’autore degli affreschi di questa sala, anche se lo studioso ha proposto di ravvisare la mano di Raffaellino almeno nella personificazione della *Vittoria*, e ha avanzato, anche se con qualche riserva, la proposta di riconoscere nell’esecutore delle grottesche della sala uno dei primi interventi di un giovane Cristofano Gherardi, il Doceno, alle prime prove dopo il periodo di studio condotto proprio presso Raffaellino del Colle.

I due esempi analizzati mostrano come, nel momento in cui Giorgio Vasari si è trovato di fronte alla necessità di dare forma visiva alle allegorie delle Arti, non ha cercato ispirazione nell’utilizzo di modelli codificati dalla lunga tradizione figurativa per le Arti liberali, ma ha guardato a figurazioni altre, legate ai temi della celebrazione, glorificazione, eternazione che abbiamo visto centrali nel significato complessivo della Sala della Fama. Indubbia a queste date è la conoscenza da parte di Vasari dell’emblema mediceo vaticano; possibile la conoscenza della sua ripresa pesarese. Infatti, pur dimostrandosi Vasari molto ben informato sull’Imperiale, grazie alla sua dimestichezza con il figlio di Girolamo Genga, egli non visitò mai la villa di persona³⁶. È comunque probabile che le soluzioni della Sala dei Semibusti gli fossero note grazie al Gherardi, suo collaboratore a più riprese, o a Raffaellino del Colle, che lavorò con lui a Napoli e a Roma fra il 1544 e il 1546.

Nel prendere spunto da questi precedenti Vasari apporta una modifica sostanziale: con la sola eccezione della *Poesia*, priva le sue figure femminili delle ali. Proprio tale scelta consente di parlare, in questo caso, per la prima volta, di vere e proprie raffigurazioni allegoriche della *Pittura*, *Scultura* e *Architettura*, qui davvero personificazioni *tout court* delle arti e non vittorie antiche allusive alle arti poiché ritratte nell’atto di dipingere, scolpire, scrivere.

Julian Kliemann aveva indicato le figure del *Candor Illaesus* come all’origine delle Arti aretine puntando, prima ancora che sulla similitudine di abiti, pose e atteggiamenti, su una loro concezione comune da lui definita di matrice ‘cortigiana’³⁷. Le *Vittorie* vaticane hanno infatti il solo compito di glorificare ed eternare i meriti del proprio committente, così come le allegorie della Sala della Fama avrebbero l’esclusiva funzione di celebrare non il mecenate ma l’esecutore materiale delle opere, l’artista.

Uno spunto per comprendere come l’idea vasariana che sottende alla decorazione della propria abitazione sia, in realtà, più sottile ed elaborata si può cogliere dal

³⁵ Cfr. Dal Poggetto 2004, p. 141.

³⁶ Questo pur trovandosi a Pesaro nel 1566. Cfr. Marchini s.d., p. 12.

³⁷ Cfr. Kliemann in Arezzo 1981, p. 240.

confronto fra le figure delle *Arti* e alcune allegorie di *Virtù* realizzate dal pittore durante il suo soggiorno veneziano del 1541-1542. In particolare, si può notare come l'*Architettura* riutilizzi esplicitamente il modello della *Pace* destinato all'Apparato dei Sempiterni³⁸ (fig. 5). Ancora una volta, come per le *Vittorie* vaticane o pesaresi, una tipologia figurativa diversa da quella tradizionale delle *Arti liberali*, a suggerire da parte di Vasari il desiderio di arricchire, di complicare il significato delle proprie allegorie. Sotto questo aspetto penso non sia stato dato peso sufficiente al legame intessuto da Vasari fra personificazioni delle *Arti* e ritratti degli artisti, legame che qui compare per la prima volta nella produzione dell'aretino ma che ben altro sviluppo avrà nelle xilografie della seconda edizione delle *Vite*. Come abbiamo visto, la Cheney, in merito ai ritratti, ha giustamente parlato di una ripresa delle gallerie degli Uomini Famosi. Ci si può chiedere pertanto se la scelta di Vasari trovi spiegazione e giustificazione all'interno di questa tipologia decorativa.

1.1.3. *Le Arti e i Campioni, le Virtù e gli Uomini famosi*

La nascita delle allegorie femminili della Pittura e della Scultura è stata finora sempre giustificata come una tappa nel percorso di elevazione delle arti figurative da *Arti meccaniche*, attività che richiedono l'intervento manuale dell'artefice e mirano alla produzione di un oggetto concreto, a *Arti liberali*, frutto di speculazione puramente intellettuale su contenuti di particolare valore³⁹. A partire dal Quattrocento infatti gli artisti, nel tentativo di distinguere il proprio *status* da quello del mero artigiano, hanno tentato di rivendicare anche per le attività da loro esercitate il rango di *Arti liberali*. Tra le argomentazioni più frequentemente citate a loro favore ricorrono la forte componente mentale del procedimento artistico e la quantità di conoscenze necessarie all'esercizio della pittura, scultura e architettura, acquisibili solo attraverso un impegno costante e lo studio di svariate materie. Paola Barocchi ha indicato all'origine di un fortunato ritratto dell'artista ideale la descrizione data da Vitruvio dell'architetto: “Sembra ... opportuno che colui il quale si professa architetto sia esercitato nell'una e nell'altra attività; deve aver quindi ingegno ed esperienza pratica, giacché né l'ingegno senza scuola né la scuola senza ingegno possono fare il perfetto artefice. E occorre conosca la scrittura, sia esperto di disegno e di geometria, sappia storia e mitologia, s'intenda di filosofia, conosca la musica, non sia ignaro della medicina, abbia cognizione della

³⁸ Cfr. Cecchi in Arezzo 1981, p. 24. L'autore cita anche i rimandi fra la *Poesia* aretina e la *Concordia* veneziana, ma a parere di chi scrive, se posa delle gambe, abbigliamento e pettinatura mostrano delle affinità, non si può certo parlare in questo caso di un vero e proprio reimpiego come avviene invece per la figura della *Pace*. Per il disegno della *Pace* si veda Cecchi 1976, pp. 148-149. Per il disegno della *Concordia* cfr. invece Cecchi 1978, p. 52 fig. 2.

³⁹ Per questa definizione di *Arti meccaniche* e *liberali* cfr. Frugoni 1991, pp. 529-530.

giurisprudenza, nonché dell'astrologia e dei computi celesti"⁴⁰. Nella seconda metà del XV secolo Leon Battista Alberti estende la necessità di vaste conoscenze liberali dal solo architetto alla figura del pittore: "Piacemi il pittore sia dotto, in quanto e' possa, in tutte l'arti liberali; ma in prima desidero sappi geometria. [...] E farassi per loro dilettersi de' poeti e degli oratori. Questi hanno molti ornamenti comuni col pittore; e copiosi di notizia di molte cose, molto gioveranno a bello componere l'istoria"⁴¹; Pomponio Gaurico fece la stessa cosa per lo scultore nel suo *De Sculptura* del 1504: "non consentiremo di accedere alla scultura se non a chi possegga, oltre all'abilità tecnica, un grande ingegno, e non manchi [...] di cultura letteraria e di dottrina. Dicendo cultura letteraria e dottrina intendiamo soprattutto la conoscenza di quelle discipline che dai Greci sono chiamate matematiche (μαθήματα): aritmetica, musica e geometria, senza le quali non ci può essere nulla di perfetto"⁴². Le citazioni proposte attestano una tradizione già nutrita e ricca all'inizio del XVI secolo, alla luce della quale non sorprende leggere nel *Cortegiano* di Baldassar Castiglione, edito nel 1528 ma di fatto redatto nel primo decennio del secolo: "ricordomi aver letto che gli antichi, massimamente per tutta la Grecia, voleano che i fanciulli nobili nelle scole alla pittura dessero opera come a cosa onesta e necessaria, e fu questa ricevuta nel primo grado delle arti liberali"⁴³. Ciò dimostra come, già all'inizio del secolo, ci fossero tutti i presupposti necessari alla nascita di una raffigurazione al femminile della Pittura e della Scultura. Nonostante questo, esse non videro di fatto la luce fino al quinto decennio del secolo, e per mano di un artista che, come abbiamo sottolineato, si rifece a modelli figurativi distinti da quelli codificati fin dal Medioevo per la rappresentazione delle sette Arti liberali.

La grande fortuna figurativa di questo soggetto, la cui origine è stata individuata nel *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Cappella (metà V secolo d.C.), si lega alla diffusione della filosofia scolastica⁴⁴. All'interno di una visione enciclopedica del mondo e della conoscenza esse infatti rivestono un ruolo fondamentale nel percorso di salvezza dell'uomo, che solo attraverso le arti liberali, la filosofia, la sapienza, la teologia e le virtù può ricondursi dal peccato alla Grazia e alla visione di Dio. Figlie della tarda antichità, esse sono prima descritte e poi raffigurate come fanciulle, dal momento che la tradizione classica predilige figure femminili per la rappresentazione di

⁴⁰ Vitruvio, *De Architectura*, I,I,3, trad. it. di Ferri cit. in Barocchi 1971-1977, vol. 2 p. 1259 nota 1.

⁴¹ Alberti 1975, p. 92.

⁴² Traduzione dal latino citata in Barocchi 1971-1977, vol. 2 pp. 1303, 1315.

⁴³ Castiglione 1528, p. 107. Il corsivo è mio.

⁴⁴ Per la nascita e la fortuna dell'iconografia delle Arti liberali fra Medioevo e Rinascimento, con particolare riferimento alle attestazioni in ambito italiano, il rimando, oltre all'efficace sunto citato di Chiara Frugoni, è a D'Ancona 1902, Ettlinger 1967, Evans 1978, Cavallaro 1995, pp. 62-70.

concetti astratti; nella tipologia, nei modi, nell'essere connotate da attributi distintivi⁴⁵, esse si rifanno alle Muse e alle Virtù⁴⁶, soppiantando le prime come figure ispiratrici dei sapienti di matrice religiosa e non più laica, affiancando le seconde nel processo di elevazione dell'uomo⁴⁷. Diffusesi dapprima oltralpe, all'interno dei grandi portali delle cattedrali gotiche, esse fanno la loro comparsa in Italia nell'opera di Nicola (pulpito del Duomo di Siena) e Giovanni Pisano (pulpito del Duomo di Pisa, bassorilievi della Fontana Maggiore di Perugia) per poi diffondersi nel resto della penisola. Le loro attestazioni, in particolare nel nostro paese, sembrano scemare con il XV secolo e il diffondersi della cultura umanistica rinascimentale, che fatica a riconoscersi nella strette maglie dell'ordinamento del sapere scolastico. Ai fini della nostra ricerca sono gli esempi come l'affresco di Andrea Bonaiuto con il *Trionfo di San Tommaso* nel Cappellone degli Spagnoli a S. Maria Novella (fig. 6), o come quello, tardo, realizzato da Pinturicchio nell'appartamento vaticano di papa Alessandro VI (figg. 7, 7a), quelli che rivestono il maggior interesse. Qui infatti le figure delle Arti liberali, rappresentate, secondo l'iconografia più consueta, sedute, preferibilmente in trono o in scranni maestosi, e abbigliate secondo i canoni della moda dell'epoca, sono accompagnate da personaggi maschili, 'campioni' che si sono distinti nella professione di quell'arte. Pur non trattandosi della tipologia figurativa di maggior incidenza⁴⁸, sono questi esempi certo noti a Vasari e da cui l'artista potrebbe aver tratto spunto. L'ipotesi, come ho detto a tutt'oggi la più accreditata, non si rivela a mio avviso persuasiva non solo per le differenze che ho sottolineato fra l'iconografia delle Arti liberali e il modello figurativo invece adottato da Vasari, ma, soprattutto, per quello che è il legame concettuale fra figura femminile e personaggio maschile in questi due contesti. Per quanto ho avuto

⁴⁵ Le Arti liberali descritte da Marziano Cappella sono sette, distinte in arti del Trivio e del Quadrivio. Gli attributi distintivi sono per la Grammatica un rotulo, libro o tabula su cui scrive un giovane scolaro, una verga, un coltello o un rascietto; per la Retorica cartiglio, rotulo o tabula e il gesto dell'allocuzione; per la Dialettica un fiore e uno scorpione oppure un angelo; per l'Aritmetica monete, calcoli iscritti su una tabula, corda; per la Geometria strumenti di misurazione; per la Musica strumenti musicali; per l'Astronomia sfera e astrolabio. Pur non mancando le eccezioni, è questa l'iconografia più frequentemente attestata. Cfr. Frugoni 1991 p. 531.

⁴⁶ La nascita di queste ultime nella tradizione testuale è antecedente quella delle arti liberali. Esse compaiono già nel mondo greco e nei testi di Cicerone, in particolare nel *De Officiis*, per essere rielaborate poi in ambito cristiano da autori come S. Ambrogio, Isidoro da Siviglia, Rabano Mauro, S. Paolo. Fondamentali per la codificazione della loro iconografia furono le opere di Tertulliano e, soprattutto, la *Psicomachia* di Prudenzio. Il titolo di quest'ultimo testo testimonia come, inizialmente, la rappresentazione delle Virtù non prevedesse personaggi stanti e assisi ma impegnati in strenui combattimenti nell'intento di sottomettere gli antagonisti per eccellenza, i Vizi. È la tipologia figurativa che ricorre più frequentemente nelle prime trasposizioni in immagine del tema, soppiantata progressivamente dalle Virtù sedute e in abiti contemporanei, connotate ciascuna da specifici attributi, anche se questi copriranno sempre una gamma più ampia e meno rigidamente fissata di quella stabilita per le arti liberali. Un'efficace sintesi della tradizione iconografica delle Virtù in Cavallaro 1995, pp. 53-61.

⁴⁷ Cfr. Ettliger 1967.

⁴⁸ Evans 1978, pp. 309-310.

modo di appurare, i cicli medievali associano Arti ed effigiato secondo un canone costante: Prisciano o Donato per la Grammatica, Cicerone per la Retorica, Aristotele per la Dialettica, Pitagora o Boezio per l’Aritmetica, Euclide per la Geometria, Jubal e Tubalkan oppure Pitagora per la Musica, Tolomeo per l’Astronomia⁴⁹. In quanto figure fisse e praticamente immutabili, la loro presenza può essere equiparata a quella dei singoli oggetti che le Arti tengono fra le mani: attraverso la loro iterazione essi partecipano a identificare e rendere riconoscibile la personificazione cui si accompagnano. La presenza di questi illustri studiosi non si spiega a partire dal desiderio di esaltarli o promuoverli a modelli esemplari, non celebra il loro percorso di crescita personale o di elevazione culturale in virtù dell’arte esercitata, poiché il perno centrale della coppia non è il personaggio ma l’Arte. Credo che si possa applicare a queste figure una riflessione analoga a quella condotta da Ernst Gombrich in merito alla ricorrente rappresentazione del soggetto di *Tobiolo e l’angelo* nella pittura fiorentina della seconda metà del Quattrocento⁵⁰. Questa era stata letta come il riflesso di una società mercantile, impegnata in frequenti viaggi e spostamenti, e spiegata come *ex voto* commissionato da genitori in ansia per un figlio lontano. Lo studioso ha in realtà dimostrato che si tratta di semplici opere dedicate all’arcangelo Raffaele, riconoscibile in quanto tale solo attraverso la presenza del fanciullo, poiché privo, diversamente, di attributi iconografici specifici. La stessa cosa può dirsi per i campioni delle Arti: essi sono funzionali esclusivamente alla corretta identificazione delle figure femminili. Se la presenza del rotulo poteva creare confusione fra Grammatica e Retorica, se la tabula era comune a Retorica e Aritmetica, i personaggi maschili intervenivano a sciogliere ogni possibilità di dubbio. Il loro ruolo di puri e semplici attributi è comprovato dai casi in cui l’allegoria scompare per lasciare spazio al solo campione, come per esempio a Palazzo ducale a Venezia o nello studiolo urbinato di Federico da Montefeltro: qui essi non costituiscono esempi da seguire nelle vie del sapere, ma le Arti *tout court*, in un rapporto di perfetta equivalenza fra i due tipi di figurazione.

Il legame che Vasari intesse fra ritratti degli artisti e personificazioni delle Arti è invece esattamente inverso: qui gli artisti sono scelti secondo un criterio preciso e non possono essere intesi come meri attributi. L’attenzione, in questo caso, è sull’artista effigiato, colui che ha saputo percorrere la strada della gloria e della fama ed eternare il proprio nome, e che lo ha fatto seguendo un preciso percorso che le allegorie delle Arti esplicitano e rendono immediatamente identificabile. In questo senso, il rapporto descritto ha le stesse valenze di significato di quello che si instaura fra eroi e Virtù

⁴⁹ Frugoni 1991, pp. 531-533.

⁵⁰ Gombrich 2002, pp. 38-42.

all'interno dei cicli di *Viri Illustres*, tipologia decorativa che conosce grande diffusione e largo successo con lo sviluppo della cultura umanistica.

Se il mondo medievale cortese aveva eletto i Nove Prodi a incarnare, in una dimensione sovratemporale e astorica, il perpetuarsi di valori eterni, con l'Umanesimo e il recupero dell'antico tornano in auge ideali etici e civili propri del mondo romano. Ora sono gli eroi classici a diventare protagonisti di cicli pittorici decorativi di saloni pubblici o ambienti privati. Nella selezione dei personaggi operata dagli ideatori di questi cicli, committenti o loro consiglieri, si riflette il ritratto che il padrone di casa vuole presentare di sé a quanti sono invitati in queste sale, o i modelli da lui eletti a guida del proprio agire o della propria condotta politica e di governo. Ogni eroe è un *exemplum virtutis*, ogni figura incarna una dote precisa e un modello di comportamento, codificato dalla letteratura paradigmatica latina. La grande fortuna figurativa di un testo come i *Factorum et dictorum memorabilium libri* di Valerio Massimo si spiega proprio con il suo essere un ricco repertorio di agevole decodificazione, che offre una nutrita schiera di campioni del mondo antico già 'inventariati' all'interno di capitoli dedicati ciascuno, all'esaltazione di una virtù specifica⁵¹. Fin dalla prima attestazione di questa nuova tipologia decorativa, rintracciata nella Sala dei Giganti dei da Carrara a Padova, fatta affrescare su consiglio e ispirazione di Francesco Petrarca, la resa del solo ritratto è avvertita come limitante, non essendo la semplice effigie in grado di esplicitare in modo chiaro e inequivocabile tutti i valori di cui l'eroe è portatore: *tituli* latini e scene a *grisaille* dedicate alla sua impresa più nota accompagnano la rappresentazione del personaggio, a sottolineare i "mores, l'*animus* dell'eroe"⁵² e a celebrarne le *res gestae*⁵³. Infatti, nella ripresa dei principi della storiografia e della letteratura biografica latina, la storia è concepita come *magistra vitae*, e come tale finalizzata a presentare al lettore modelli esemplari al perseguimento della *virtus*, via eletta verso la fama, la gloria, l'immortalità⁵⁴. In tale ottica la virtù del singolo non è intesa come una semplice dote caratteriale, ma si manifesta e diviene palese solo attraverso il comportamento, il gesto supremo, l'azione diretta. Il rapporto fra azione, virtù ed effigiato è stretto, e non consente che una delle tre componenti possa essere eliminata dallo schema figurativo: l'eroe è tale in seguito ad una precisa azione o comportamento, a sua volta paradigmatico di una specifica virtù. Essa è così offerta come modello agli occhi del fruitore e, al contempo, indicata come l'elemento grazie al quale il personaggio è assunto fra le schiere degli 'immortali'. Nell'esplicitare sul piano dell'immagine questo

⁵¹ Sulla tradizione figurativa degli Uomini Famosi, si veda Donato 1985. In particolare, per il ruolo coperto dal testo di Valerio Massimo nell'elaborazione di questi cicli, il rimando è agli studi di Roberto Guerrini: Guerrini 1981, Id. 1985, Id. 1998, Id. 2001, pp. XXV-XXIX e 1-98.

⁵² Donato 1985, p. 120

⁵³ Per la Sala dei Giganti di Padova, oltre a Donato 1985, il rimando è a Mommsen 1952.

⁵⁴ Sulle fonti tardoantiche alla base dello sviluppo del culto degli Uomini Famosi cfr. Joost-Gaugier 1982.

stretto intreccio di tematiche sono frequenti i casi in cui gli eroi sono affiancati ad allegorie femminili delle Virtù, per esempio nel ciclo realizzato da Taddeo di Bartolo nell'Anticappella del Palazzo Pubblico di Siena (fig. 8), o in quello dipinto da Perugino nel Collegio del Cambio a Perugia (fig. 9), affinché sia evidente la relazione di interdipendenza fra queste figure e il messaggio esemplare di cui l'eroe vuole essere portatore⁵⁵. Come hanno dimostrato gli studi condotti da Roberto Guerrini la galleria di soli ritratti di Uomini Famosi è un modello che, fra XV e XVI secolo, sembra segnare il passo, lasciando il posto a cicli in cui il ritratto è sostituito dalla narrazione dell'impresa dell'eroe, evento apice del suo percorso umano e rivelatore delle sue qualità esemplari: ciò che prima era relegato alla sola scena a *grisaille* diviene protagonista. Nel momento in cui dalla rappresentazione delle imprese di più personaggi si passa alla narrazione di quelle di un singolo si afferma la 'biografia dipinta', genere decorativo particolarmente vitale nel corso del XVI secolo, soprattutto durante il pontificato di Paolo III Farnese⁵⁶. Fonte prediletta per questi cicli⁵⁷ sono le *Vite parallele* di Plutarco, in cui si perpetua la concezione paradigmatica dell'eroe, e l'esaltazione del gesto del singolo, anche irrilevante, a prova delle sue doti e del suo valore. Si tratta di tradizioni figurative certo note a Vasari, non solo per la frequentazioni dell'artista degli ambienti papali dell'epoca, ma per le numerose e precoci attestazioni che i cicli di Uomini Famosi hanno in terra fiorentina, a partire da quello dell'Aula Minor, uno dei più antichi, oggi perduto ma ricostruito sulla base dei *tituli* che accompagnavano i personaggi qui selezionati, fino alle testimonianze lasciate da Andrea del Castagno nella villa di Legnaia o dal Ghirlandaio nelle sale di Palazzo Vecchio. Di particolare rilievo e interesse per il nostro studio si rivela proprio il primo degli esempi citati, progettato da Coluccio Salutati, cancelliere della Repubblica fra il 1375 e il 1406 e fra i padri dell'umanesimo civico⁵⁸. Fra i primi a ispirarsi al modello petrarchesco realizzato sulle pareti della reggia padovana, Salutati affianca alla sua galleria di eroi dell'antica storia romana e celebri monarchi il ritratto di cinque poeti fiorentini (Claudiano, Dante, Petrarca, Boccaccio, Zanobi da Strada), seguendo l'elenco fornito da Filippo Villani nel suo *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* del 1380-1381. È una delle prime volte in cui i poeti sono elevati al rango di eroi, chiamati a vestire i panni di

⁵⁵ Per i cicli citati si vedano Rubinstein 1958, Guerrini 1981, pp. 68-81, Guerrini 1985, pp. 50-60, Guerrini 2000.

⁵⁶ Guerrini 2001, in particolare pp. 17-20.

⁵⁷ Fra i cicli di questo genere, per i quali si rimanda a Guerrini 2001, si possono qui ricordare le *Storie di Annibale, Scipione, Cesare e Alessandro* realizzate da Cola dell'Amatrice e bottega a Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, le *Storie di Alessandro Magno* di Perin del Vaga e aiuti nella Sala Paolina di Castel Sant'Angelo, le *Storie di Scipione* nella Sala del Trono di Palazzo dei Conservatori a Roma, le *Storie di Furio Camillo* a Palazzo Vecchio a Firenze, di mano di Francesco Salviati, o le *Storie di Fabio Massimo* di Francesco da Siena nel palazzo di S. Nilo a Grottaferrata.

⁵⁸ Per il ciclo perduto dell'Aula Minor si veda Donato 1985, pp. 125-152.

modelli esemplari. Anche per Salutati infatti “la storia antica è un inesauribile repertorio di *exempla virtutum*; e, per converso, non c’è miglior modo di insegnare la virtù che incarnarla in esempi storici, tanto più incisivi dell’esposizione astratta di «praecepta» filosofici e morali”⁵⁹. La virtù di Firenze e il riconoscimento della sua straordinaria rinascita sono quindi considerate come provate anche, e soprattutto, dalla straordinaria produzione dei poeti cittadini. La loro celebrazione tornerà ancora in ambito locale, per esempio nel già citato ciclo di Legnaia, presentandosi come tema ricorrente nella letteratura e nei cicli ad affresco della città. L’accostamento di poeti ed eroi ha però altre implicazioni, evidenziate soprattutto dagli studi di David Cast⁶⁰. Lo studioso americano ha puntualizzato come la tradizione storiografica fiorentina del Rinascimento, rifacendosi ai testi antichi, leghi il concetto di rinascita a condizioni sia politiche sia morali. A Roma, ad Atene, la Repubblica aveva coinciso con la massima fioritura della letteratura e delle arti, mentre l’Impero, e il conseguente rilassamento dei costumi, con il declino culturale. È questo il modello sul quale gli storici fiorentini del Rinascimento, da Salutati a Leonardo Bruni, impostano le loro opere: alla fioritura della Repubblica fiorentina si accompagna il rinascimento artistico, il ritorno ai modelli e ai valori dell’antico; la storia, ora di nuovo e *in primis* storia dell’uomo, del suo operare, del suo agire, quindi storia fatta di *exempla*, vede e giustifica il Rinascimento a partire dal ripristino delle condizioni morali e politiche antiche. Poiché il primo segnale di tale rifioritura è letterario (si pensi a Dante, Boccaccio e, *in primis*, al Petrarca) sono proprio i poeti i primi ad affiancare le carrelate di *Viri Illustres* nei cicli pittorici, e a godere di nuove biografie che celebrano il loro valore, unendosi alle schiere di eroi del mondo antico. Ciò implica che, così come per gli eroi è l’azione, l’agire che rende visibile e riconoscibile la loro *virtus*, allora per il poeta devono essere l’opera e la scrittura a essere concepite come testimonianza e prova del valore individuale⁶¹. A conferma di ciò Cast cita un passo tratto da Cristoforo Landino, puntuale ripresa di analoghe concezioni attestate nell’opera di Gian Maria Filelfo: “Est hoc ποιέω, unde dictus est ποιητής, hoc, inquam, ποιέω, unde dictus est poeta. Verbum, quo rem aequae fieri declaretur, ac nos dicimus creare, quod est aliquid novi conficere. Quare Greci dicunt – in principio fuisse Deum poetam coeli et terrae – nos creatorem ipsum fuisse interpretamur”⁶². La radice etimologica di poeta è ora rinvenuta quindi nel verbo greco ποιέω, l’azione che crea,

⁵⁹ Donato 1985, p. 128.

⁶⁰ Fra le opere di questo studioso interessanti le problematiche qui trattate si vedano in particolare Cast 1977 e Id. 1988.

⁶¹ “The visual arts, like language, like poetry, could be taken as a demonstration of the action of virtue, of *virtù*, sharing with them a dignity and a history. And if, in this instance, such an idea was substantiated in a language that was explicitly philosophical [...] it could be picked up by those historians who spoke of the history of this *virtù*, of the history of culture. There the language could be more general and, perhaps, more accessible”. Cfr. Cast 1977, p. 374.

⁶² Cfr. Cast 1977, p. 394 nota 28.

fisicamente, un oggetto, manifestazione della *virtus* e dell'*ingenium* di colui che, simile a Dio, gli ha dato origine. È all'interno di questa cultura e di questa tradizione di pensiero che trova miglior spiegazione e più calzanti analogie quanto illustrato da Vasari nella prima stanza della sua nuova abitazione. In questa luce l'accostamento della sola *Poesia* alle prime attestazioni allegoriche al femminile della Pittura, della Scultura, e dell'Architettura può assumere valenze di significato che vanno oltre la sola trasposizione in immagine del concetto dell'*ut pictura poesis*: le nuove Arti, pienamente assurte al rango di Arti liberali, in cui si riflette e incarna il Rinascimento, l'epoca nuova di Vasari, si affiancano ora alla Poesia, che di tale nuova fioritura era stata fra le prime attestazioni. Come, precedentemente, erano stati i poeti a entrare nelle fila dei *Viri Illustres*, tocca ora agli artisti, nuovi eroi, affiancarsi loro come *exempla virtutis*. In quanto nuovi campioni di *virtus* anche il gesto degli artisti, il loro operato, il loro fare assume la valenza di manifestazione e prova del valore del singolo, atto creativo riscattato dalle implicazioni meramente tecniche e meccaniche poiché manifestazione di virtù⁶³. Ciò fornisce una prima spiegazione e giustificazione della scelta di rappresentare le Arti in azione, all'opera e non semplicemente stanti come nella tradizione iconografica delle Arti liberali o delle Virtù. Vi è un ulteriore elemento utilizzato da Vasari a connotare le Arti che merita di essere notato. Più che distinguere o riconoscere nel busto scolpito o nella figura dipinta dalla *Scultura* e dalla *Pittura* un qualunque personaggio storicamente esistito, va sottolineato che esse rappresentano busti e ritratti. In particolare, il personaggio dipinto si inserisce in una nicchia secondo un modello attestato nelle gallerie di Uomini Famosi, una per tutte quella citata di Andrea del Castagno a Legnaia. Scrive Plinio all'inizio del XXXV capitolo della sua *Naturalis Historia*: "Parleremo di ciò che resta ancora da dire sulla pittura, arte un tempo famosa, quando era ricercata da re e da popoli, e che rendeva famosi gli altri, quelli che essa si degnava di tramandare ai posteri"⁶⁴. Le Arti sono quindi qui ritratte come impegnate nel ruolo principalmente assegnato loro dal mondo antico: l'eternazione dei personaggi esemplari. In un virtuosistico intreccio di significati, l'artista, che attraverso l'opera manifesta la propria virtù e si pone in prima persona come *exemplum* all'interno di una galleria di nuovi eroi, è al contempo colui che dà vita e crea continue parate di figure ideali, sprone all'elevazione etica degli astanti. Il gesto che glorifica altri è lo stesso attraverso cui conquista la gloria per sé.

⁶³ "Within the moral scheme of the humanists it was possible to take note of this fact and to assign to it, in moral terms alone, an appropriate significance. To complete one's nature, to fulfill one's virtue, was in this context a profound act; to do it was [...] to reach almost to the level of the hero. A painting [...] was at the same time a model of completion; it showed a virtue, the virtue of the artist. And if, as many notes can testify, any man fulfilling his virtue might be designated a hero, or God-like [...] so too might be an artist". Cfr. Cast 1977, p. 382.

⁶⁴ Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV,2, trad. it S. Ferri in Plinio 2000, p. 143. Il corsivo è mio.

Le riflessioni condotte spiegano perché Vasari non si sia accontentato di rifarsi a tipologie figurative codificate per la rappresentazione allegorica della *Pittura* e della *Scultura*, in quanto più articolata è la concezione delle Arti figurative di cui egli dà prova. Nel rimarcare il prestigio sociale che connotava, secondo Vasari, le Arti del mondo antico, nel rappresentare le Arti figurative nell'acquisito rango di Arti liberali, esse sono al contempo rappresentate anche come Virtù, espressione dei meriti attraverso cui gli artisti hanno potuto elevarsi e percorrere la via della fama. Si giustifica così anche il reimpiego di modelli precedentemente utilizzati per allegorie di Virtù: è pur vero che è norma per questo artista il riutilizzo di tipologie figurative, che divengono in un certo senso modulari e iterabili per soggetti diversi, ma in questo caso si scorge una riflessione, un retroterra culturale che autorizza l'artista a usare le Virtù per l'immagine delle Arti. Una conferma del fatto che Vasari si ponga sulla scia e sui canoni stabiliti dalla storiografia umanistica, e che concepisca pittura e scultura non alla stregua di semplici arti, ma in una significazione più complessa e assimilabile al concetto di *virtus*, ci è data dalla lettura delle *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*.

1.1.4 La Virtù dell'artista secondo Vasari

La genesi dell'idea di scrivere una raccolta biografica dedicata agli artisti è raccontata dallo stesso Vasari all'interno della sua opera attraverso un celebre aneddoto datato al 1546:

In questo tempo andando io spesso la sera, finita la giornata, a veder cenare il detto illustrissimo cardinal Farnese, dove erano sempre a trattenerlo, con bellissimi et onorati ragionamenti, il Molza, Anibal Caro, Messer Gandolfo, Messer Claudio Tolomei, Messer Romolo Amasseio, sempre piena la corte di quel signore, si venne a ragionare una sera fra l'altre del *museo del Giovio, e de' ritratti degl'uomini illustri che in quello ha posti con ordine et iscrizioni bellissime*. E passando d'una cosa in altra, come si fa ragionando, disse monsignor Giovio avere avuto sempre gran voglia, et averla ancora, *d'aggiugnere al museo et al suo libro degli Elogi un trattato nel quale si ragionasse degl'uomini illustri nell'arte del disegno, stati da Cimabue insino a' tempi nostri*⁶⁵.

Invitato dal cardinale Farnese a esprimere il proprio parere sul progetto del Giovio Vasari, dopo averne constatato le conoscenze sotto molti aspetti superficiali, è spinto dagli astanti a stilare un riassunto delle vite e delle opere degli artisti più celebri. Dopo la lettura di questo testo, sarà lo stesso Giovio a cedere al pittore, in virtù delle sue

⁶⁵ Vasari 1568, vol. 7 p. 682. Il corsivo è mio.

competenze, il compito di portare a termine la “fatica”⁶⁶. Assodata la non veridicità del racconto e la forte componente retorica di cui esso è permeato, tesa a collocare la nascita del testo all’interno di una cerchia elitaria, di nobili ed eruditi, quello che preme sottolineare è il ruolo di primo piano che copre Paolo Giovio (1483-1552) all’interno della vicenda. È infatti attraverso questa narrazione che Vasari sancisce pubblicamente l’influenza esercitata dal vescovo di Nocera sull’ideazione delle *Vite*, ponendosi sotto l’egida della stessa tradizione storiografica di matrice umanistica che ne impronta le varie opere. Medico per professione, erudito e storico per vocazione, Paolo Giovio trascorse la vita fra Como e la corte papale romana, al servizio di Leone X, Clemente VII, Ippolito de’ Medici e il cardinal Farnese. Al centro di un osservatorio privilegiato sulla situazione politica del suo tempo, Giovio trasfuse le sue conoscenze nella redazione di testi di storia contemporanea, i principali dei quali restano gli *Historiarum sui temporis libri XLV*, usciti in due tomi a Firenze per le edizioni del Torrentino fra il 1550 e il 1552, e in una nutrita serie di biografie dedicate a personaggi di spicco dell’epoca e non solo⁶⁷. La sua innata curiosità, onnivora ed enciclopedica, trovò riflesso anche nel suo *Museo*, la villa da lui fatta costruire sul lago di Como a ospitare la sua celebre collezione di ritratti, di cui ci occuperemo tra breve. Anche questa galleria di figure illustri sfociò in un testo scritto di taglio biografico, la raccolta degli *Elogia*, mai edita in forma integrale durante la vita dello studioso⁶⁸, in cui erano raggruppati i brevi componimenti redatti da Giovio ad accompagnare, in funzione analoga a quella dei *tituli* all’interno dei cicli pittorici di *Viri Illustres*, le effigi della sua collezione. “Capsule biographies” come li ha definiti Price Zimmermann⁶⁹, questi seguivano un taglio volutamente moralistico, ponendosi come veri e propri *exempla*, sia positivi sia negativi, di azione e di condotta da sottoporre all’imitazione del lettore. Gli studi sull’opera di Giovio che hanno tentato di inquadrare questa singolare figura di storico all’interno del XVI secolo, periodo che vede dare alle stampe le opere di Machiavelli e Guicciardini, ne hanno evidenziato il forte retaggio umanistico, e l’adesione a una concezione della storia come *magistra vitae* ancora quattrocentesca, derivatagli dalla lettura di Cicerone, Quintiliano e Pier Paolo Vergerio. La storia ha per Giovio la

⁶⁶ Vasari 1568, vol. 7 p. 682. Per un commento su questo passo di Vasari e sul cliché letterario adottato dall’aretino a genesi della sua raccolta di biografie cfr. C. Davis in Arezzo 1981, pp. 213-215 e Stack 2000, pp. 99-103. Anche la datazione si rivela un artificio, concordando gli studiosi nel ritenere le *Vite* in fase di elaborazione già all’inizio degli anni Quaranta del XVI secolo.

⁶⁷ Per la figura di Paolo Giovio si veda Price Zimmermann 1995. Per il suo inquadramento nella storiografia del Cinquecento il rimando è a Chabod 1967, pp. 243-267.

⁶⁸ Gli *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita quae in Museo Joviano Comi spectantur*, dedicata esclusivamente agli uomini di lettere, uscì a Venezia per le edizioni del Tramezzino nel 1546. Gli *Elogia virorum bellica virtute illustrium* uscì a Firenze, Torrentino, nel 1551. Entrambe queste raccolte uscirono aniconiche, senza il previsto accompagnamento della riproduzione dei ritratti del Museo gioviano. Cfr. Price Zimmermann 1995, pp. 206-208 e 242-243.

⁶⁹ Price Zimmermann 1995, p. 206.

funzione di illuminare il mondo contemporaneo attraverso il racconto delle vicende degli *optimi*, coloro che hanno raggiunto gloria e fama attraverso le loro azioni, e che lo storico potrà rendere eterni grazie alla propria opera. Fautore del modello umanistico, Giovio identifica il valore esemplare dei protagonisti dei suoi testi con la loro *virtus*, intesa secondo l'accezione del *De officiis* di Cicerone: "virtutis laus omnis in actione consistit"⁷⁰. Ciò significa che solo l'azione e il comportamento riflettono le doti del singolo: l'agire si fa specchio dell'anima dell'individuo. È interessante notare come, nella prospettiva di questo autore, il XVI secolo ha creato condizioni politiche tali per cui la sfera eletta per l'esibizione della propria virtù non può più essere la politica. I 'virtuosi' devono pertanto dar prova di sé nelle armi e, in particolar modo, nelle lettere e nelle arti⁷¹. Si tratta di un dettaglio che ben spiega la particolare attenzione rivolta dallo storico a letterati e artisti, e che giustifica la traslazione di questo modello dagli eroi più consueti ai pittori, agli scultori, agli architetti operata da Vasari nelle proprie biografie⁷².

L'aretino infatti fa propria la concezione della storia e del ruolo del biografo di Giovio⁷³, presentando i personaggi da lui selezionati come campioni di virtù. Ciò si avverte esplicitamente nelle brevi introduzioni proemiali alla vita dei singoli artisti. La struttura della biografia vasariana infatti comprende un proemio introduttivo moraleggiante, la biografia vera e propria, scandita da una puntuale citazione delle opere realizzate da ciascun maestro e vivacizzata dall'inserimento di alcuni aneddoti sagaci o rivelatori della personalità del personaggio narrato, e da un epitaffio di chiosa. È una struttura che riprende i modelli umanistici e ben si piega all'intento esemplare che Vasari vuole conferirle. Il senso dell'esempio portato, la chiave di lettura del personaggio descritto è già tutta nelle righe di introduzione a ogni narrazione⁷⁴.

Si leggano per esempio le righe che aprono la vita di Andrea Mantegna

⁷⁰ Cit. in Kliemann 1985, p. 204.

⁷¹ Cfr. Price Zimmerman 1995, p. 276.

⁷² Sull'influenza di Giovio sul testo delle *Vite* e il loro taglio esemplare, oltre a Price Zimmermann 1995, pp. 214-15, cfr. Prinz 1976, soprattutto pp. 857-858, Tanturli 1976, in particolare pp. 297-298, Ważbiński 1976, in particolare pp. 6-7, Ragghianti 1980, soprattutto pp. 209-212, Schlosser Magnino 2004, pp. 291-294.

⁷³ Si legga Vasari 1550, vol. 1 p. 207, dal proemio alla seconda parte delle *Vite*: "la istoria [è] veramente lo specchio della vita umana, non per narrare asciuttamente i casi occorsi a un principe od a una repubblica, ma per avvertire i giudizi, i consigli, i partiti et i maneggi degli uomini, cagione poi delle felici et infelici azioni. *Il che è proprio l'anima della istoria; e quello che invero insegna a vivere e fa gli uomini prudenti, e che appresso al piacere che si trae del vedere le cose passate come presenti, è il vero fine di quella*". Il corsivo è mio.

⁷⁴ Tale struttura è evidente nell'edizione torrentina, mentre risulterà meno visibile nella giuntina a seguito delle modifiche apportate. Per la struttura della biografia vasariana cfr. Alpers 1960, pp. 190-192, Capucci 1976, Davis in Arezzo 1981, p. 215. Sul valore delle introduzioni proemiali alle singole vite vasariane, in particolare nella torrentina, cfr. Cappucci 1976, in particolare pp. 311, 317-319, Riccò 1985, p. 108. Per le differenze fra la prima edizione delle *Vite* e l'edizione giuntina del 1568, intesa come passaggio da una storiografia di respiro ancora umanistico quattrocentesco a una di taglio più storico e, al contempo, riflesso del mondo cortigiano mediceo, si vedano Ważbiński 1976, Bettarini 1976, Barocchi 1984, pp. 112-134, 157-170, Riccò 1985, Schlosser Magnino 2004, pp. 291-294.

quanto possa il premio nella virtù, colui che opera virtuosamente lo sa; che non sente il freddo, gli incomodi, i disagi, né lo stento, solo per venire allo effetto dello esser premiato, et ha tanta forza l'ambizione nel vedersi onorare e guiderdonare, che la virtù si fa ogni giorno più vaga, più lucida, più chiara e più divina⁷⁵

O di Bardassarre Peruzzi:

fra tutti i doni che largamente distribuisce il cielo a' mortali, nessuno giustamente si puote o debbe stimare o tenere maggiore che la stessa virtù e la quiete o pace dello animo, facendoci quella sempre immortali e beati. E però chi di queste è dotato, oltra lo obbligo che egli ha grandissimo a Dio, tra gli altri, quasi fra le tenebre un lume, manifestamente si fa conoscere, come ha fatto ne' tempi nostri Baldassarre Perucci architetto e pittor sanese. *Del quale sicuramente possiamo dire che la modestia e la bontà che si videro in lui fussino rami non mediocri della somma tranquillità che sospirano sempre le menti di chi ci nasce, e le opere di lui restate, onoratissimi frutti di quella vera virtù che gli fu infusa dal cielo*⁷⁶

o di Alfonso Lombardi:

egli non è dubbio alcuno, nelle persone sapute, che la eccellenza del far loro non sia tenuta qualche tempo ascosa e dalla fortuna abbattuta, ma il tempo fa talora venire a luce la verità insieme con la virtù che delle fatiche passate e di quelle che vengono, gli remunera con onore, e son quegli che valenti e meravigliosi fra gli artefici nostri teniamo. Perciò è necessario in ogni professione, che *la povertà negli animi nobili combatta di continuo, e massimamente ne gli anni che il fiore della giovinezza di coloro che studiano fa deviare, o per cagione d'amore o per altri piaceri, che lo animo diletta e la dolcezza della figura pascono. Le quali dolcezze, passato la prima scorza, più oltre al buono non penetrano, ma in amaritudine si convertono. Non fanno già così le virtù che si imparano*, le quali, di continuo in quelle operando, ti pongono in cielo e per l'ambizione della fama e della gloria in sublime et onorato grado vivo e morto ti mantengono⁷⁷.

Le citazioni potrebbero continuare fino a comprendere la quasi totalità degli *incipit* biografici di Vasari. Questi mostrano come il tema della *virtus* sia assolutamente dominante, a indicare senza ombra di dubbio come ogni biografia voglia essere l'illustrazione del percorso seguito dall'artista su questa via. L'*exemplum* che Vasari mira ad apportare è, ovviamente, artistico, e non morale, ma il più delle volte la parola

⁷⁵ Vasari 1550, vol. 1 p. 492.

⁷⁶ Vasari 1550, vol. 2. p. 684. Il corsivo è mio.

⁷⁷ Vasari 1550, vol. 2 p. 732. Il corsivo è mio.

utilizzata all'interno del testo per indicare l'attività distintiva è, come nel caso degli eroi, quello di *virtù* e non quello di *arte*. Certo, virtù intellettuale, ma, come si avverte nei passi citati, sfumature e connotazioni etiche dei personaggi non sono mai disgiunte e slegate dall'operato artistico. Ambito intellettuale e dote morale si mescolano in una concezione ambigua, a indicare l'operato dell'artista come il frutto non solo della sua abilità e perizia ma anche di qualità umane e caratteriali. Una prova di questo slittamento di campo è data dalla contrapposizione che spesso Vasari istituisce fra la virtù dei suoi personaggi e Fortuna, o Invidia, secondo un *topos* comune del valore etico del termine⁷⁸, o dal suo additare tale virtù esplicitamente come via perseguita nell'ascesa verso la gloria, la fama, l'onore, connotazione tipica della valenza morale tributata agli eroi⁷⁹.

Gli studiosi di estetica e di critica vasariana si sono soffermati a più riprese sul concetto di *virtus* che emerge dai suoi scritti, nella difficoltà di reperirne una definizione chiara e coerente⁸⁰. La virtù sembra infatti essere per l'aretino una sommatoria di doti sia intellettuali sia morali, accomunate dall'essere tutte bisognose di un'azione volontaria e un impegno attivo da parte dell'artista. La spiegazione più esaustiva dell'utilizzo di questo termine da parte dello scrittore è stata data da Jean Rouchette, che lo ha paragonato al "valore"⁸¹: la virtù è talento, una facoltà innata dell'artista che però deve essere coltivata e portata a compimento attraverso un suo costante esercizio e perfezionamento. In questo senso il percorso esistenziale dell'artista può essere utilizzato come spunto per una narrazione nei toni dell'epopea eroica. Nella virtù vasariana non solo convogliano gli assiomi umanistici del Giovio, ma si sintetizza tutto ciò che crea l'artista: una somma di doti caratteriali, intellettuali, morali che possono rendersi evidenti, anche in questo caso come in quello degli eroi, attraverso l'agire e il fare, attraverso l'attività del personaggio. Come per Paolo Giovio la virtù si esprime nell'azione, per Vasari virtù è azione e attività creatrice. In quanto tale, ciò che per l'eroe è comprovato dal gesto magniloquente e dalle grandi imprese, per l'artista si manifesta nella realizzazione di un manufatto. Ciò giustifica la struttura data da Vasari al suo racconto biografico, che fa seguire all'introduzione proemiale una narrazione scandita dall'elenco delle opere realizzate da ogni singolo artefice, non solo perché è in questa produzione che, di fatto, consiste la vita del pittore o dello scultore, ma perché, al pari delle *res gestae*, è nell'opera che trova piena espressione e si palesa la *virtus*

⁷⁸ Cfr. in Vasari 1550 i proemi alla vita di Pinturicchio, vol. 1 p. 509, o di Andrea del Castagno, vol. 1 p. 388.

⁷⁹ Si veda per esempio, sempre in Vasari 1550, l'*incipit* della vita di Taddeo Gaddi, vol. 1 p. 159, o di Benozzo Gozzoli, vol. 1 p. 402.

⁸⁰ Cfr. Brizio 1948, pp. 13-14, De Ruvo 1952, Ragghianti 1980, in particolare p. 250, e, soprattutto, Rouchette 1959, pp. 51-65.

⁸¹ Rouchette 1959, pp. 56, 64-65.

dell'eroe-artista. Sotto questo profilo Vasari fa proprio un concetto a queste date piuttosto diffuso espresso già da Leonardo: “ogni dipintor dipinge se stesso”⁸². Questo implica che l'opera d'arte può essere intesa e deve essere guardata come il luogo in cui trova piena espressione quell'insieme di tratti e caratteristiche che abbiamo indicato comporre l'uomo-artista: il talento, lo studio, il carattere individuale⁸³. Gli esempi più illuminanti di questa sfumatura del pensiero vasariano sono date dalla biografie dei cosiddetti ‘irregolari’, quegli artisti i cui esiti stilistici particolari, al di fuori degli schemi propri dell'estetica vasariana, si spiegano a partire da stranezze di carattere o particolari manie e ipocondrie. L'esempio più celebre in questo senso è quello di Piero di Cosimo, nelle cui opere, in particolare in quelle degli ultimi anni, si individua “uno spirito molto vario et astrattato”⁸⁴, spiegato sulla celebre descrizione delle bizzarrie di vita e di carattere dell'artista.

Anche la scelta di vivificare la narrazione attraverso l'inserimento di aneddoti, a volte sagaci e curiosi, a volte ispirati a clichè ricorrenti, non è semplicemente frutto dell'esigenza di animare lo sviluppo del racconto, ma trova radici nella tradizione biografica antica, in particolare nell'opera di Plutarco. In un passo della *Vita di Alessandro Magno* che può essere inteso come dichiarazione di poetica, l'autore delle *Vite parallele* indica come tratto peculiare dell'arte biografica proprio l'attenzione agli episodi di minor conto, ai motti arguti, alle batture di spirito, nella convinzione che questi si rivelino molto più efficaci e funzionali delle grandi imprese nel restituire il carattere del protagonista⁸⁵. Da un lato, alcuni degli episodi inseriti da Vasari all'interno della sua narrazione riprendono temi propri nel genere della novella e si rifanno all'immagine dell'artista furbo codificato dalla tradizione comica popolare, pur piegandola a scopi ora ben diversi, tesi o a definire meglio il carattere dell'artista che traspare nello stile delle sue opere, o a ribadirne la superiorità intellettuale. Dall'altro lato, alcuni dei temi che si incontrano, o certi schemi compositivi adottati dall'aretino nella strutturazione del racconto, riflettono *topoi* derivati dalla vite ‘eroiche’ nel senso più ampio del termine. In particolare, la rivelazione precoce del talento del giovane artista, e la sua scoperta da parte di un maestro che egli saprà poi superare, riprendono il tema dell'epifania dell'eroe tipico sia del racconto mitologico che della biografia storica, così come la sequela delle fatiche e difficoltà che si oppongono all'affermazione

⁸² Su questo concetto leonardesco, più volte ribadito all'interno dei suoi scritti, si veda Kemp 1976.

⁸³ Si vedano Ważbiński 1976, p. 14, Raghianti 1980, pp. 227-229, Schlosser Magnino 2004, p. 327. In particolare, merita di essere citato per l'efficace affondo critico Cast 1988, che conclude definendo l'artista: “a moral being and his art a moral performance” (p. 438).

⁸⁴ Vasari 1550, vol. 2 p. 569.

⁸⁵ Cfr. Plutarco, *Al.*, 1,2-3, trad. it. D. Magnino in Plutarco 2000, p. 33: “io non scrivo storia ma biografia; e non è che nei fatti più celebrati ci sia sempre una manifestazione di virtù e di vizio, ma spesso un breve episodio, una parola, un motto di spirito, dà un'idea del carattere molto meglio che non battaglie con migliaia di morti, grandi schieramenti di eserciti, assedi di città”.

dell'artista utilizzano lo schema degli ostacoli posti sul cammino dell'eroe nel perseguimento del suo scopo⁸⁶.

L'analisi condotta sulla struttura delle *Vite* dimostra, di fatto, come Vasari concepisca l'opera d'arte come prodotto dell'azione creativa del suo artefice, frutto del gesto in cui egli esprime pienamente e integralmente la propria natura, secondo quanto episodi all'apparenza marginali e pause aneddotiche partecipano a definire. In altre parole, è attraverso l'arte che si esprime la *virtus* dell'artista. Pittura e Scultura non sono quindi semplicemente arti liberali, ma sono equiparabili alla Virtù, sia intellettuale sia morale, attraverso cui l'artista è divenuto un personaggio tale da conquistarsi il diritto di essere inserito nella filiera dei protagonisti del testo vasariano.

L'affinità avvertita dallo scrittore aretino fra arti e virtù non è il frutto di una riflessione originale ma di una tradizione di pensiero, nota Vasari, a quelle date certo diffusa e testimoniata, per esempio, da Benedetto Varchi nella sua *Lezione della maggioranza delle arti*, letta all'Accademia fiorentina nel 1547⁸⁷. Prima di entrare nel vivo della questione lo scrittore si dilunga nella definizione di cosa sia arte e cosa no. L'argomentazione è condotta sulla falsariga dell'*Etica nicomachea*, opera più volte utilizzata all'interno della trattatistica dell'epoca a sostegno della matrice intellettuale dell'attività artistica, nonostante la sua compromissione con la materia e la pratica. Aristotele aveva distinto le virtù fra etiche e dianoetiche, intellettuali e morali, connotando le prime per il loro essere frutto di apprendimento e dell'esercizio della ragione, le seconde per il loro derivare dall'abitudine ed essere figlie della capacità della ragione di dominare gli impulsi sensibili dell'uomo. L'arte, al pari della scienza, della sapienza e dell'intelligenza, era classificata fra le virtù dianoetiche, contraddistinta dalla sua capacità di produrre un oggetto. Varchi fa proprio questo assunto definendo l'arte un "abito fattivo":

dicesi dunque abito, il quale non è altro che una qualità stabile e ferma, che malagevolmente si possa rimuovere o perdere [...] onde, *come tutte le virtù, così anche tutte l'arti sono abiti e non disposizioni, perciocché non basta ad esser virtuoso o vero artefice la disposizione, cioè l'essere atto e disposto a poterle conseguire, ma si ricerca l'abito, cioè l'avervi fatto dentro tale pratica, mediante l'uso, che si possano esercitare agevolmente e malagevolmente perdere*. Dicesi fattivo a differenza dell'abito della prudenza, il quale non si chiama fattivo, ma attivo, perciocché nella prudenza, oltre che dopo l'operazioni non rimane alcuna opera, può ciascuno operare

⁸⁶ Sul senso dell'aneddoto all'interno delle vite e sull'iterazione di determinati *topoi* narrativi nelle biografie artistiche cfr. Cappucci 1976, p. 316, Riccò 1985, Kris, Kurz 1989, pp. 13-59.

⁸⁷ Varchi, *Della maggioranza e nobiltà dell'arti disputa prima*, in Barocchi 1998, pp. 15-59.

a sua voglia, senza l'aiuto del corpo o d'altra cosa di fuori; il che nell'arte non avviene, come è notissimo⁸⁸.

Arti e virtù sono pertanto equiparate dal loro essere il risultato di un percorso di studio e formazione, di una ricerca perseguita a lungo e con fatica; sono distinte dal fatto che l'arte realizza un oggetto concreto e non si esaurisce nella sola azione. Nel passo citato l'autore equipara nella prima parte l'arte alla virtù intellettuale, nella seconda alla prudenza, virtù morale. È un modo di procedere che caratterizza tutta la dissertazione, scorrendo la quale incontriamo lunghi brani che distinguono l'arte dalla scienza, e altri che differenziano l'arte dalla virtù. Seppur finalizzato alla loro corretta definizione, il ragionamento del Varchi si gioca sul confronto ricorrente di questi due elementi, che finiscono di fatto con l'essere costantemente affiancati e associati.

Oltre a suggerire un'affinità fra arti e virtù, la definizione di Varchi insiste sul valore della componente pratica e dell'azione, intesa sia come realizzazione di un prodotto concreto, scopo principale della virtù-arte, sia come mezzo per apprendere e acquisire esperienza. Si tratta di elementi che ben si prestano a giustificare la predilezione accordata da Vasari a una rappresentazione delle arti all'opera e non semplicemente inerti.

Già Leonardo Bruni, e con lui tutto l'umanesimo del Quattrocento, aveva sottolineato l'appartenenza dell'arte alla sfera delle virtù intellettuali⁸⁹, ma è nei testi di scrittori al contempo artisti e umanisti che si colgono i primi segni di uno slittamento di piani di significato fra ambito intellettuale e morale, in una descrizione dell'attività dello studioso, del poeta, dell'artista, che li intende 'virtuosi' nel duplice profilo di valente nel proprio campo e, al contempo, irreprensibile sul piano etico e comportamentale⁹⁰. Il pittore ideale di Leon Battista Alberti infatti non è solo colui che sa "descrivere con linee e tingere con colori", ma deve essere "uomo *buono e dotto in buone lettere*", e deve "*porgersi costumato*, massime da umanità e facilità"⁹¹. Come tale egli può, come ci mostra lo scrittore nelle sue *Intercoenales*, sedere nei campi Elisi a fianco della *Virtus* ed essere schierato fra le file dei suoi paladini⁹².

Lo stesso slittamento semantico, come ha notato Liliana Barroero, ricompare all'interno del *Trattato di Architettura* del Filarete, dove l'architetto ideale "oltre alle

⁸⁸ Varchi, *Della maggioranza e nobiltà dell'arti disputa prima*, in Barocchi 1998, p. 15.

⁸⁹ Cfr. Baxandal 1994, in particolare pp. 164-165.

⁹⁰ Sull'accezione morale della virtù dell'artista si veda anche Lecoq in Georgel, Lecoq 1987, pp. 18-29.

⁹¹ Alberti 1975, p. 91.

⁹² Alberti 1998, *Virtus – La dea Virtù*, pp. 28-29. Ida Garghella, nella sua *Introduzione* ad Alberti 1998, specifica che i testi delle *Intercoenales* furono composti fra il 1424 e il 1439, "mai pubblicate tutte insieme mentre l'autore era in vita [...] erano ben conosciute e lette, perché circolavano separatamente anche sotto nomi di altri autori". Cfr. Garghella in Alberti 1998, p. 13. Un'edizione a stampa delle opere morali dell'Alberti fu realizzata da Cosimo Bartoli, amico e consigliere di Vasari.

doti culturali, ritiene necessarie anche qualità etiche, e virtù teologali e cardinali”⁹³. Ai fini del nostro discorso si rivela alquanto significativa l’ubicazione che Filarete assegna alla residenza di questo architetto, impersonificato dall’ideatore dell’utopica città di Sforzinda, Anitoan Noliaver. Questa infatti si trova esattamente a fianco del tempio della Virtù o casa Areti, che il trattato così descrive: :

all’entrata di questa porta ne sarà due: l’una a mano diritta e l’altra a mano manca, le quali quella da mano diritta sarà chiamata porta Areti e quella da mano sinistra sarà chiamata porta Cachia [...] E di sopra da esse porte saranno scritte queste parole: a porta Areti, cioè a quella a man destra, gli sarà scritto «fatica con gaudio»; e nell’altra dalla mano sinistra gli sarà scritto «piacere con tristizia», la quale si chiama porta Cachia; e nella grande sarà ancora scritto «*Voi che entrate vogliate salire a mano destra con fatica che ascendere alla sinistra con piacere*» Saragli ancora scolpito sopra a questa porta la figura della *Virtù* e del *Vizio* nella forma che dinanzi è scritto, e così alla porta da man destra di sopra sarà ancora la *Virtù* scolpita solamente, con lettere che diranno «*questa è la via ad andare acquistare la virtù con fatica*»; e all’altra sarà scolpito solamente il *Vizio* nel medesimo modo e antedetto, e lettere ancora, le quali gli uscirono di bocca che dicono «qui entrate, brigata, che goderete e poi con dispiacere il piagnerete»⁹⁴.

La contiguità fra questi due luoghi, casa d’artista e *templum virtutis*, sottolinea come la strada per la gloria sia umana sia professionale sia quella del perseguimento della virtù, intesa come capacità operativa e nel suo aspetto etico e morale⁹⁵. Particolare enfasi nella descrizione di questo percorso è riservata al tema della fatica, dell’impegno, della dedizione costante: virtù e gloria sono mete raggiungibili solo attraverso una crescita personale ardua, costellata di sacrifici e privazioni. Si tratta di temi che ritroveremo ripetutamente a caratterizzare la formazione del giovane artista e che, di fatto, rimandano subito all’immagine dell’Ercole al bivio, dibattuto nella scelta della strada da percorrere: l’erta salita a cui lo invita la *Virtus*, l’amana e ampia discesa che indica a lui il *Vizio*⁹⁶. È in tale chiave che trova giustificazione quanto sopravvissuto della decorazione dell’abitazione di Piero della Francesca a Borgo San Sepolcro: la

⁹³ Grassi in Filarete 1972, vol. 1 p. XLIX.

⁹⁴ Filarete 1972, vol 2 p. 535. Il corsivo è mio.

⁹⁵ Leopold 1980, p. 58 “while ‘virtuoso’ implied facility and abundant inventiveness, it appears to have retained as well the significance of the artist as a particularly virtuous being, in a moral sense”. La studiosa ha inoltre portato l’attenzione su tutta una serie di medaglie dedicate ad artisti quali Alberti, Pisanello, Filarete stesso, in cui il ritratto di questi personaggi è affiancato a una rappresentazione della *Virtù* posta sul rovescio. Cfr. Leopold 1980, pp. 22-23.

⁹⁶ Grassi in Filarete 1972, vol. 1 p. XVIII. Per il tema dell’Ercole al bivio il rimando fondamentale è Panofsky 1999a.

rappresentazione di una figura di Ercole (fig. 10), a indicare l'identificazione dell'artista con l'eroe antico.

Sono queste le fonti e le matrici culturali che Vasari respira e di cui porta a pieno sviluppo le implicazioni nel suo percorso di eroicizzazione dell'artista.

1.1.5 Un riflesso figurativo della centralità della Virtù nel pensiero vasariano: la Sala della Virtù

Nel 1548, sei anni dopo l'inizio dei lavori di decorazione all'interno della propria abitazione, Vasari torna ad Arezzo per proseguire l'opera. A quest'anno si data il completamento dell'ambiente principale della nuova dimora, la sala di rappresentanza, denominata Sala della Virtù⁹⁷ (figg. 11, 11a). Dipinta sia sul soffitto sia lungo le pareti, la stanza presenta un'iconografia complessa e articolata, non facilmente riconducibile a una chiave di lettura unica e omogenea.

Il soffitto ligneo alla veneziana⁹⁸ (fig. 11b) mostra, al centro, *Virtù e Fortuna*, le due dee nelle cui mani è posta la vita umana, raffigurate in costante ed eterno scontro. Completa il gruppo la figura dell'*Invidia*, sul cui collo la *Virtù* appoggia saldamente il piede. Vasari ricorda che:

quello che molto allora piacque si fu che in girando la sala attorno, et essendo in mezzo la Fortuna, viene talvolta l'Invidia a esser sopra essa Fortuna e Virtù, e d'altra parte la Virtù sopra l'Invidia e Fortuna, sì come si vede che avviene spesse volte veramente⁹⁹.

⁹⁷ La decorazione è realizzata con tecniche diverse: pittura a olio e tempera sui partimenti del soffitto, affreschi lungo le pareti. Tutti gli studiosi concordano nel datare la decorazione di questa stanza all'estate del 1548, cfr. Berti 1955, p. 9, Barocchi 1964, p. 31, Maetzke 1977, p. 1, Leopold 1980, p. 138, Cecchi in Arezzo 1981, p. 26, Cheney 1985a, p. 38, Id. 1985b, p. 61, Paolucci, Maetzke 1988, p. 48, Albrecht 1992, p. 77, Cecchi 1998, p. 34. Discorde è invece la Cheney sulla destinazione d'uso di questo ambiente, che ritiene essere stato o una biblioteca o lo studio dell'artista, cfr. Cheney 1985a, p. 205 e Cheney 1985b, p. 61. Più volte ritoccati nel corso dei vari passaggi di proprietà, gli affreschi mostrano di aver sofferto di tali rifacimenti, specialmente in alcune figure come quella dell'*Onore*, ma nel complesso l'iconografia della sala resta quella originale, cfr. Maetzke 1977, Cheney 1985a, pp. 22-23.

⁹⁸ Paola Barocchi 1964, pp. 31-32 e 145, ha attribuito l'ideazione di questo soffitto a uno dei principali collaboratori di Vasari in questi anni, il Doceno, cui la studiosa ha restituito un disegno ora agli Uffizi (penna e seppia, 365x405 mm, inv. n. 1617 E) che mostra l'idea complessiva di questa parte della decorazione. L'attribuzione è stata accettata da Maetzke 1977, pp. 5-6, Cheney 1985a, p. 42 e da Paolucci, Maetzke 1988, pp. 51-52. Diversa l'opinione di Alessandro Cecchi, che ha ricondotto il disegno all'autografia vasariana, riportando così la realizzazione della decorazione della stanza prevalentemente alla mano di Vasari "con piccoli interventi di aiuti", cfr. Cecchi in Arezzo 1981, p. 29, e Id. 1998 p. 44. Concorda con Cecchi Corti 1989, p. 74.

⁹⁹ Vasari 1568, vol. 7 p. 686.

La scontro fra virtù e fortuna costituisce uno dei temi umanistici per eccellenza: il favore della seconda è sentito come elemento imprescindibile per l'affermazione dell'uomo, in balia di questa dea bendata e volubile che agisce indipendentemente dal valore e dal comportamento del singolo¹⁰⁰. L'inserimento della personificazione dell'Invidia interviene ad ampliare le implicazioni del soggetto, riprendendo la tematica già accennata dalla tromba di fuoco tenuta fra le mani dalla Fama nella stanza omonima dell'abitazione. Il pannello centrale ottagonale è affiancato da quattro figure maschili con festoni vegetali, a indicare contemporaneamente sia le personificazioni delle stagioni sia le quattro età dell'uomo: fanciullezza-primavera, gioventù-estate, maturità-autunno, vecchiaia-inverno. Cingono la parte centrale del soffitto sette personificazioni di divinità planetarie, ciascuna accompagnata dai segni zodiacali posti sotto la sua influenza: Giove (pesce, sagittario), Saturno (capricorno, acquario), Diana-Luna (cancro), Apollo-Sole (leone), Marte (ariete, scorpione), Mercurio (gemelli, vergine), Venere (bilancia, toro). Gli angoli del soffitto ospitano quattro putti con lo stemma della famiglia Vasari. Gli studiosi sono concordi nel legare le personificazioni astrologiche e delle stagioni alla scena collocata nel pannello centrale: la vita dell'uomo, indicata nel suo trascorrere dalle quattro età delle stagioni, è sottoposta a forze indipendenti dalla sua persona, quali il caso, la fortuna, l'influsso degli astri; l'unico strumento nelle mani dell'uomo è la propria virtù, le doti individuali che gli consentono di contrastare, a volte con successo a volte no, tali forze antagoniste. In generale tutti gli studiosi sono propensi a cogliere nell'autore una visione positiva: la volontà di sottolineare il potere della virtù individuale nell'affermazione dell'uomo e nella sua crescita sociale e personale¹⁰¹.

La decorazione sulle pareti si struttura in due parti: nella parte alta, sopra finestre e porte, sculture di marmo bianco, vere e simulate, incorniciate da drappi dipinti che scoprono paesaggi fittizi, si alternano a personificazioni di virtù, anche in questo caso a volte reali a volte realizzate a *trompe-l'oeil*; nella parte bassa invece, lungo lo zoccolo delle pareti sono rappresentati a monocromo sei episodi tratti dalle vite di alcuni dei più

¹⁰⁰ Cheney 1985a, p. 169. Wittkower 1937-1938, pp. 319-320, ha però sottolineato come, nonostante le parole di Vasari vogliano indicare l'ambiguo rapporto e scambievolezza fra le due figure, il porre la Virtù il piede sopra l'Invidia indichi un suo implicito vantaggio e una visione positiva nei confronti dell'uomo virtuoso, in grado di trionfare sulla propria antagonista. Nella lettura dello studioso l'immagine è messa in relazione alle vicende personali del Vasari in quegli anni.

¹⁰¹ Cfr. Maetzke 1977, p. 4, Cecchi in Arezzo 1981, p. 29, Cheney 1985a, pp. 168-170, Id. 1985b, p. 61-63, Paolucci, Maetzke 1988, pp. 45-46, Albrecht 1992, pp. 78-79, Corti 1992, pp. 34-36, Cecchi 1998 p. 54, Stack 2000, p. 337. Leopold 1980, p. 143-144 mette in parallelo questa decorazione con un'iscrizione presente nel Museo gioviano (Fortuna / cum virtutem exornat / nascentem invidiam simul extinguit / labor fortunam conciliat / virtus invidiam frangit / cum naturae necessitas ad interitum lucat / sola ingenii gloria vitam extendit / vividae fervidaeq. Virtuti maecenas numquam desunt), ma, come abbiamo visto, si tratta di leitmotiv ricorrenti all'interno delle biografie dell'artista.

illustri pittori dell'antichità e un'*Allegoria della sposa*¹⁰² (figg. 11c-11d). Gli episodi scelti da Vasari illustrano l'*Origine della pittura*, la *Gara fra Zeusi e Parrasio*, *Alessandro dona Campaspe ad Apelle*, *Il cane di Protogene*, *Timante e il quadro con il sacrificio di Ifigenia*, *Zeusi e le fanciulle di Crotona*¹⁰³.

Nella parte alta, al di sopra del camino, una scultura reale della dea Venere¹⁰⁴ si staglia davanti a un paesaggio fosco, costellato di edifici in fiamme, a fianco del quale trovano posto *Onore e Felicità*. Fronteggia la statua di Venere l'effigie di Diana Efesina, alle spalle della quale si apre un paesaggio sereno e temperato, dove un panorama collinoso si affianca a una veduta costiera. Ai lati *Immortalità e Prudenza*. Le altre due pareti ospitano al centro le sculture dipinte della *Carità* e dell'*Abbondanza*, affiancata la prima da due paesaggi con rovine e dalle personificazioni della *Sapienza* e della *Liberalità*, la seconda da *Fatica* e *Giustizia*. Completano la decorazione della parete che ospita l'*Abbondanza*, alle due estremità, raffigurazioni di vasi antichi posti al di sopra di due finte sculture di busti maschili. La critica è in generale concorde sull'identificazione delle figure e sul riconoscere a Venere e a Diana Efesina, in quanto personificazioni dell'Arte e della Natura, un ruolo centrale nell'iconografia della stanza. Manca invece una piena convergenza sul significato complessivo delle varie Virtù e sul loro legame con le sculture allegoriche poste al centro delle pareti. Nikia Speliakos Clark Leopold per esempio, traendo spunto dall'autobiografia dell'autore, ha letto nelle Virtù un'allusione di Vasari alle province in cui aveva lavorato guadagnando il necessario alla costruzione della dimora di Arezzo¹⁰⁵. L'interpretazione della Leopold è stata seguita solo da Albrecht¹⁰⁶, mentre Joan Elaine Stack l'ha esplicitamente respinta. Quest'ultima ha riferito il passo relativo alla rappresentazione delle 'province e luoghi dove io aveva lavorato' a un progetto per la mai realizzata decorazione della facciata

¹⁰² Cfr. Vasari 1568, vol. 7, p. 686: "Ed all'entrar della camera feci, quasi burlando, una sposa che ha in mano un rastrello, col quale mostra avere rastrellato e portato seco quanto mai ha potuto dalla casa del padre; e nella mano che va innanzi, entrando in casa il marito ha il torchio acceso, mostrando di portare, dove va, il fuoco che distrugge e consuma ogni cosa".

¹⁰³ Gli episodi riflettono alcuni dei principi delle teorie artistiche dell'epoca. Per le varie interpretazioni degli episodi pliniani cfr. Leopold 1980, pp. 147-149, Cecchi in Arezzo 1981, p. 29, Cheney 1985a, pp. 183-192, Id. 1985b, pp. 61-69, Id. 1989, Id. 2000, Albrecht 1992, p. 80-82, Stack 2000, pp. 341-345.

¹⁰⁴ La scultura in gesso, dell'altezza di 185 cm, fu realizzata da Bartolomeo Ammannati come modello per il restauro di un torso mutilo appartenente alle collezioni medicee di scultura antica, cfr. Keutner in Arezzo 1981, p. 32-33. Cecchi 1998 pp. 44-50 attribuisce la scultura non all'Ammanati ma a Tommaso della Porta.

¹⁰⁵ Leopold 1980, p. 145. Questo il passo di Vasari 1568, vol. 7 p. 685: "tornatomi a casa, feci i disegni per dipingere la sala, tre camere e la facciata, quasi per mio spasso di quella state. Nei quali disegni feci fra l'altre cose tutte le province e luoghi dove io aveva lavorato, quasi come portassimo tributi, per i guadagni che avea fatto con esso loro, a detta mia casa". Secondo la studiosa il riferimento avverrebbe attraverso la ripresa esplicita e puntuale di figure utilizzate precedentemente: *Giustizia e Pazienza* alluderebbero a Venezia citando le medesime allegorie allestite per palazzo Corner-Spinelli; la *Carità* invece si riferirebbe a Napoli riutilizzando un modello impiegato nella decorazione del Refettorio di Monte Oliveto.

¹⁰⁶ Albrecht 1992, p. 80.

dell'abitazione¹⁰⁷, riportando le figure della sala alla condizione loro più confacente: semplici allegorie di virtù. Seguendo l'approfondito studio di Liana Cheney, la Stack ha quindi letto le Virtù della stanza in relazione alla figurazione cui sono affiancate: alla *Caritas*, allusiva a una condotta di vita cristiana e per questo sita sulla parete che ospita l'ingresso alla cappella, fanno ala *Sapienza e Liberalità*, virtù cristiane per eccellenza; all'*Abbondanza*, intesa come premio per colui che conduce una vita virtuosa, sono accostate *Pazienza*, necessaria all'attesa delle ricompense, *Giustizia*, che garantisce un'equa distribuzione delle remunerazioni¹⁰⁸. Le personificazioni di Arte e Natura hanno invece un significato attinente l'attività artistica e il concetto di imitazione proprie delle teorie cinquecentesche. Il raffrontarsi di queste due figure sottolinea il ruolo basilare dell'imitazione della natura nella formazione dell'artista, ma, al contempo, evidenzia che il compito dell'artista non è la ripresa pedissequa e acritica del dato naturale, ma il suo superamento attraverso la selezione di quanto di perfetto e ideale esso offre. Come ha sottolineato la Leopold, il fatto che a personificare l'arte sia stata scelta la copia di una scultura antica di Venere indica la centralità dell'imitazione dell'antico all'interno del percorso di superamento della natura stessa¹⁰⁹. Le Virtù che affiancano queste divinità mitologiche alludono al Giudizio, reso sotto le spoglie di *Prudenza*, dote imprescindibile per poter selezionare il dato naturale e raggiungere una resa artistica, e ai compensi riservati a coloro che sapranno divenire veri artisti: *Immortalità, Onore, Felicità*. Le virtù scelte a campeggiare sulle pareti della stanza costituiscono pertanto una raffigurazione delle doti morali necessarie alla condotta di una vita retta, e, al contempo, una trasposizione in immagine delle capacità indispensabili all'artista per la propria realizzazione professionale. La commistione di questi elementi ci permette di intendere anche il tema protagonista del soffitto non come riferito all'essere umano in generale, ma più specificatamente all'artista ideale¹¹⁰. Nella stanza principale della propria abitazione Vasari ribadisce così nuovamente la sua visione dell'artista quale campione di virtù, e del percorso di crescita artistica come ricerca della virtù, ancora una volta intesa secondo una duplice valenza, etica e professionale.

¹⁰⁷ Stack 2000, p. 335.

¹⁰⁸ Cfr. Cheney 1985a, pp. 170-185, Cheney 1985b, pp. 61-63 e Stack 2000, pp. 337-341. Per la Cheney anche i paesaggi avrebbero significati precisi: il paesaggio notturno in fiamme alluderebbe alla vicenda di Troia, cui si lega la storia della dea, mentre il paesaggio alle spalle della Diana Efesina rimanderebbe al tempio dedicato da Numa Pompilio a questa dea sull'Aventino.

¹⁰⁹ Leopold 1980, pp. 146-147.

¹¹⁰ Albrecht 1992, pp. 79-82 e Cecchi in Arezzo 1981, p. 29. Quest'ultimo in particolare ha letto le Virtù in riferimento alla figura dell'artista, lasciando però in sospeso il valore da attribuire alle personificazioni di *Carità* e *Abbondanza*. Liana Cheney e Joan Elaine Stack si sono spinte ancora oltre, vedendo nei temi trattati un intento autoreferenziale da parte di Vasari, allusivo alla propria sorte e alle proprie capacità. Cfr. Cheney 1985a, pp. 168-170, Id. 1985b, pp. 61-63 e Stack 2000, p. 337.

Mentre tutti gli studiosi sono concordi nel leggere nei due vasi raffigurati sulla parete dell'*Abbondanza* un esplicito riferimento al padrone di casa, resta discussa la lettura dei due busti antichi su cui essi poggiano. Liana Cheney vi ha riconosciuto Plinio e Michelangelo, il principale scrittore antico in ambito di materie artistiche e il più grande artista moderno, allusivi sia alla doppia attività di Vasari, teorico e artista, sia al rapporto di continuità fra mondo antico e mondo moderno¹¹¹. Albrecht invece ha proposto di interpretarli, sempre in un rapporto di continuità fra l'antichità e il Cinquecento, come un artista antico e uno cinquecentesco non meglio identificati, accettando la possibile allusione allo scrittore latino in riferimento al desiderio di Vasari di presentarsi come il nuovo Plinio¹¹². Diverge invece da queste la lettura di Mauro Cristofani, che ha identificato i due busti come quelli dei filosofi Platone e Aristotele, voluto ossequio al mondo classico da parte del padrone di casa¹¹³. L'apice dell'ossequio all'antichità è raggiunto nella decorazione dello zoccolo della stanza, attraverso gli episodi tratti dalle vite dei più celebri pittori antichi come narrati nel testo di Plinio. Con questa scelta Vasari enfatizza l'idea di continuità storica fra il mondo antico e la rinascita della pittura moderna, e celebra i pittori classici in quanto antesignani, e quindi modelli, di quelli coevi. Al contempo, in questa riflessione dipinta sul rapporto antichi-moderni, egli non si limita a porre gli artisti contemporanei alla pari degli antichi, ma sottolinea la loro eccellenza rispetto a questi maestri ideali, e lo fa proprio attraverso l'esempio di questa stanza, dove Vasari gioca virtuosisticamente con tutte le possibilità della decorazione, alternando realtà e finzione, arte e natura, arredi reali e simulati¹¹⁴.

Dal momento che, come abbiamo detto in apertura di paragrafo, risulta difficile ridurre i vari elementi della stanza a una lettura univoca, e cogliere un nesso che spieghi tutti i possibili rimandi fra soffitto e pareti¹¹⁵, è meglio limitarsi a sottolineare la presenza di alcuni temi forti, gangli nodali di tutta la decorazione. Due sono già stati citati: il tema dell'imitazione e dell'*electio*, connessa al giudizio dell'artista, che gli consente di selezionare dal dato naturale ed elevarsi alla perfezione dell'arte, e il rapporto antichi-moderni. Un terzo tema è dovuto alla costante presenza di rimandi pliniani all'interno del ciclo¹¹⁶. Infatti la scelta di utilizzare elementi tratti dall'opera di questo scrittore implica la ricerca di un parallelismo fra l'autore antico e il nuovo biografo dei pittori moderni, colui grazie alla cui opera gli artisti del Rinascimento

¹¹¹ Cheney 1989, pp. 100-101.

¹¹² Albrecht 1992, p. 80.

¹¹³ Cfr. Cristofani 1984, p. 368 e Id. 1985, p. 23.

¹¹⁴ Cfr. Cheney 1985a, pp. 49 e 175.

¹¹⁵ La Cheney ha ribadito in più occasioni come "in the Chamber of Fortune there is a general underlying philosophy which gives unity and meaning to the various allegories and histories; but this philosophy is a set of personal convictions rather than the result of systematic thought", cfr. Cheney 1985a, p. 194 e Id. 1985b, p. 63.

¹¹⁶ Per il rapporto invece fra scritti del Vasari e opera di Plinio si veda Becatti 1971.

potranno godere di imperitura fama. In quest'ottica le letture che ravvisano un ritratto, o comunque un riferimento a Plinio in uno dei due finti busti antichi della sala risultano le più convincenti.

Questa frequenza di rimandi a Plinio e al suo testo apre la strada ad alcune riflessioni su un altro dei temi della sala, che può illuminarci sulle ragioni che hanno fatto della *virtus* uno degli elementi cardine della riflessione vasariana: il ruolo sociale dell'artista e la sua possibilità di crescita personale ed elevazione del proprio rango. Rango, fama e considerazione di cui l'artista godeva nel mondo antico sono leitmotiv costanti nei capitoli dedicati all'arte nella *Naturalis Historia*¹¹⁷. Si tratta di *topoi* ricorrenti all'interno dei testi e dei trattati del XVI secolo, ben sintetizzati in un passo di Giovan Battista Armenini: "Dice Plinio che da' Greci e da' Romani ella fu posta nel primo grado delle arti liberali, e che fecero un editto perpetuo, il quale vietava che né ai servi, né a persone di basso grado fosse concesso di apprenderla né di usarla in modo alcuno, così essi denotando forse che un'arte di tal qualità non era da trattarsi per le persone vili e plebee, ma per i saggi e nobili spiriti. [...] perciochè li animi naturalmente gentili hanno in sé insito un certo che di timore d'infamia e disonore, e così acceso il desio del loro onore e gloria, che più tosto si fanno pazienti di mille fatiche, e a patire ogni sorte di necessità, che far cosa che, pubblicata, poi li riesca in biasimo"¹¹⁸.

Si tratta pertanto di una posizione che l'artista rinascimentale, legittimo erede e continuatore di una tradizione interrottasi solo nel periodo medievale, rivendica ora per sé. Come gli artisti antichi avevano saputo elevarsi socialmente, raggiungendo gloria e fama, tramite la loro opera, altrettanto può ora l'artista moderno mirare alla fama imperitura e all'onore attraverso l'esercizio della propria virtù, sempre intesa sia come capacità professionale sia come qualità e dote morale.

Una spiegazione a questa sorta di ricorrenza ossessiva dell'elemento virtuoso all'interno della produzione vasariana, e, come vedremo, non solo qui, si giustifica quindi sì sulla base dell'impianto umanistico della sua opera, ma anche a partire dalla

¹¹⁷ Cfr. Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV,19.(7), trad. it. S. Ferri in Plinio 2000, p. 155: "presso i Romani la pittura ebbe onore assai presto, dal momento che una celebre *gens* dei Fabi derivò da quest'arte il cognome di pittori; e il primo che portò questo cognome dipinse di propria mano il Tempio della Salute [...]"; Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV,77, trad. it. S. Ferri in Plinio 2000, p. 197.: "accade che [...] in tutta la Grecia, i ragazzi di famiglia, prima di ogni altra cosa, imparassero la *graphikè*, cioè la pittura su legno, e che questa disciplina fosse annoverata al primo passo delle arti liberali. E sempre essa ebbe l'onore di essere esercitata da cittadini liberi, e in seguito da persone di rango, mentre fu perpetuamente interdetto che la si insegnasse ai servi. Pertanto, né in pittura né nella scultura in bronzo sono celebrate opere di schiavi"; Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXIV,5.(3), trad. it. S. Ferri in Plinio 2000, p. 63.

¹¹⁸ Armenini, *De veri precetti della Pittura*, Ravenna 1587, in Barocchi 1971-1977, vol. I pp. 376-377. Si vedano i passi analoghi in Castiglione 1528, pp. 107-108, Gelli, *Decima letione tenuta all'Accademia fiorentina*, Firenze 1551, in Barocchi 1971-1977, vol. I p. 286.

trasformazione sociale di cui la figura dell'artista è protagonista a queste date¹¹⁹. Con il Rinascimento maturo infatti la posizione dell'artista conclude il percorso di differenziazione dall'artigiano iniziato nel XV secolo. Ora pittori, scultori e architetti vestono sempre più frequentemente i panni del cortigiano, vivendo all'interno della corte e a stretto contatto con i loro nobili mecenati. Esigenze concrete, legate al bisogno di richieste di prestazioni professionali, e il desiderio di trovare legittima collocazione all'interno dell'*entourage* del committente, nella cerchia ristretta ed elitaria dei favoriti e degli uomini più vicini al principe, rendono necessario rivendicare all'artista una dignità pari a quella del nobile, una possibilità di elevazione di *status* che lo autorizzi a muoversi con riconosciuto diritto all'interno di questo mondo. Pertanto nel Cinquecento, periodo in cui si assiste all'affermazione di stati nazionali e monarchie sempre più forti, e a un processo di rifeudalizzazione che si manifesta anche attraverso una continua discussione e irrigidimento della definizione e dei ruoli delle varie classi sociali, anche gli artisti lottano per la nobilitazione e l'elevazione del proprio rango. Questa non deve essere intesa come tensione costante, da parte dell'artista, all'acquisizione di un titolo nobiliare, anche se gli esempi nel corso del secolo non mancano (Baccio Bandinelli, Tiziano, lo stesso Vasari), ma come rivendicazione di una legittimità di movimento in questi ambienti come uno *inter pares*. Non è quindi senza valore e significato questo costante appello all'arte come prova della *virtus* nel momento in cui si riaccende il dibattito su cosa sia la nobiltà e quale ne sia la prova e l'origine, nella scelta dualistica fra il sangue e la virtù¹²⁰. La discussione non è nuova, avendo già trovato sviluppo e attestazioni fra XIV e XV secolo. Proprio Firenze era stata una delle sedi privilegiate della *querelle*, dove figure di spicco come Poggio Bracciolini, Enea Silvio Piccolomini, Cristofano Landino si erano espresse in favore di una nobiltà identificata principalmente con la virtù. Il nobile è *virtus amator*, solo la vita virtuosa è prova di nobiltà legittima e, in quest'ottica, essa è acquisibile e non trasmissibile¹²¹. Nonostante che, negli anni di cui ci stiamo occupando, Firenze non sia più il centro propulsore del dibattito, è però uno dei luoghi dove prosegue, in chiave nostalgica, la riproposizione del modello etico umanistico¹²². È stato soprattutto Danilo

¹¹⁹ Per questo tema si vedano Burke 1979, in particolare le pp. 92-98, Conti 1979, soprattutto pp. 191-211, Wittkower 1996, pp. 80-111.

¹²⁰ Su questo tema il rimando è a Donati 1988. In particolare la trattatistica della seconda metà del Cinquecento è stata approfondita da Aguzzi Barbagli 1989. Un sunto del senso della polemica già in Burckhardt 2000, pp. 266-274.

¹²¹ Cfr. Donati 1988, pp. 3-28. Il dialogo di Poggio Bracciolini *De nobilitate* fu composto dopo il 1439. L'intervento di Enea Silvio Piccolomini si situa all'interno dell'*Historia de Eurialo et Lucretia se amantibus*. La definizione "nemo est nobilis nisi virtutis amator" è citata in Donati 1988, p. 13. il dialogo *De vera nobilitate* di Cristofano Landino è posteriore al 1481. Oltre questi meritano di essere citate le opere di Buonaccorso da Montemagno, il *Dialogo de nobilitate* redatto entro il 1429, e il *De vera nobilitate* del Platina, scritto fra il 1471 e il 1478.

¹²² Donati 1988, pp. 29-150.

Aguzzi Barbagli a sottolineare come, nonostante l'aristocraticizzazione e la progressiva chiusura oligarchica del dibattito nel corso del secolo, i "valori etici" abbiano continuato a giocare il ruolo di protagonisti in molte opere di larga diffusione edite negli anni centrali del secolo¹²³. Fra i più prolifici autori di testi dedicati a questo dibattito si pone Girolamo Muzio. Le sue *Risposte cavalleresche* ricordano che "la natura da principio tutti eguali ci produsse. E la virtù fu quella, che di nobili e di non nobili cominciò a far distinzione"¹²⁴, mentre il trattato più noto, *Il Gentiluomo*, propone come tesi centrale che "tu puoi avere per vero fondamento che la vera nobiltà è la virtù"; "non ci mancherà mai confusione, infin che l'uomo non si risolverà col poeta latino (Boezio) a dire: - La nobiltà è la sola virtù -, et col fiorentino (Dante): - È gentilezza dovunque è virtute -"¹²⁵.

Gli artisti non sono certo all'oscuro del dibattito, anzi, in alcuni casi vi intervengono essi stessi, attraverso la redazione di un testo scritto. Baccio Bandinelli infatti ricorda nel suo *Memoriale* di aver scritto "un libro della vera Nobiltà alla sig(n)ora Duchessa Leonora, nel quale, concludendo che non del sangue solamente, ma dalla virtù dipende"¹²⁶.

L'insistenza quindi dimostrata da Vasari nel dare all'arte una connotazione virtuosa, concependola come luogo e via di manifestazione della virtù dell'uomo artista risente anche di uno dei temi più spesso dibattuti nell'ambiente in cui l'aretino si muove. Già il racconto citato su come nacque l'idea della composizione delle *Vite*, ambientato in questo clima di *otium* dotto, nella cerchia ristretta di cortigiani letterati del cardinal Farnese, mostra il desiderio di Vasari di esibire un legittimo rango cortigiano e intellettuale. Episodi che mostrano il favore, il privilegio accordato dai principi agli artisti non mancano di essere sottolineati all'interno delle *Vite*, e di avere anche buona divulgazione e fortuna nel corso del secolo: Leonardo che muore fra le braccia di Francesco I, Giulio II che fa sedere solo Michelangelo fra i cortigiani al suo cospetto, Carlo V che raccoglie il pennello di Tiziano, Leone X che piange la morte di Raffaello sono tutti aneddoti che si muovono nella stessa direzione¹²⁷. Dichiarazioni esplicite del valore della virtù nell'elevazione sociale dell'artista non mancano all'interno delle *Vite*,

¹²³ Aguzzi Barbagli 1989. Fra le opere si possono citare per esempio il dialogo di Giambattista Nenna *Il Nennio il quale ragiona di nobiltà*, Venezia 1542, la *Letzione nella quale con autorità di più grandi scrittori si dimostra la virtù e non altro bene separato da quello poter fare l'huomo felice* di Lorenzo Giacomini Tebalducci, Firenze 1566, il *Dialogo dell'honore* di Giovanni Battista Possevino, Venezia 1553, e il *Il Gentiluomo* di Pompeo Rocchi, Lucca 1568.

¹²⁴ Le *Risposte cavalleresche* del Muzio furono pubblicate a Venezia nel 1550. La citazione è tratta da Donati 1988, p. 97.

¹²⁵ *Il Gentiluomo* uscì a Venezia nel 1571. La citazione in Aguzzi Barbagli 1989, p. 396.

¹²⁶ Cfr. il *Memoriale* di Baccio Bandinelli in Barocchi 1971-1977, vol. II p. 1387. Per il trattato citato da Bandinelli si può vedere anche Waźbiński 1987, vol. I p. 73. Guarda caso, il trattato fu scritto proprio da un artista che seppe guadagnarsi il titolo di cavaliere, cfr. Burke 1979, p. 93.

¹²⁷ Cfr. Burke 1979, p. 94.

e sono particolarmente enfaticamente nel caso in cui gli autori trattati siano stati insigniti effettivamente di una carica nobiliare, come Iacopo della Quercia:

infinitamente è da credere che nella vita sua provi grandissima contentezza colui che per mezzo delle fatiche fatte con la virtù sua si senta, o nella patria o fuori, onorare di dignità o guiderdonare di premio fra gli altri uomini, crescendo per le lode e per gli onori in infinito la virtù sua. Ciò intervenne a Iacopo di maestro Piero di Filippo della Quercia scultor sanese, il quale, per le sue rarissime doti nella bontà, nella modestia e nel garbo, meritò degnamente di esser fatto cavaliere. Il qual titolo, onoratissimamente ritenne vivendo, onorando nel continuo la patria e se medesimo. Per il che quegli, che dalla natura dotati sono di egregia ed eccellente virtù, quando accompagnano con la modestia de' costumi onorati il grado nel quale si trovano, sono testimoni i quali al mondo mostrano d'essere assunti al colmo di quella dignità che si riceve da'l merito, e non da la sorte; come veramente e degnissimamente mostrò Iacopo, il quale, alla scultura attendendo, di quella perfettissimo divenne e con eccellenza dimostrò nel continuo l'opere sue¹²⁸.

Gli aggettivi utilizzati a definire Iacopo come buono, modesto, garbato, oltre che valente nella sua professione servono a chiarire a cosa sia finalizzato questo costante richiamo alla possibilità di elevazione sociale tramite la duplice virtù, etica e professionale, o meglio, a precisare come le virtù etiche più lodate e mescolate in questo ambiguo utilizzo della parola, siano quelle che si confanno alla figura del perfetto cortigiano. Artista per antonomasia, modello supremo di cortigiano nel testo vasariano, è Raffaello:

Di costui fece dono la natura a noi, essendosi di già contentata d'essere vinta dall'arte per mano di Michele Agnolo Buonarroti, e volse ancora per Rafaello esser vinta dall'arte e dai costumi. [...] in Rafaello chiarissimamente risplendevano tutte le egregie virtù dello animo, accompagnate da tanta grazia, studio, bellezza, modestia e costumi buoni, che arebbono ricoperto e nascoso ogni vizio quantunque brutto, et ogni machia ancora che grandissima.

E la chiosa, dopo un lungo e sperticato elogio delle doti umane dell'artista, ricorda che

egli insomma non visse da pittore, ma da principe. Per che, o Arte della pittura, tu pur ti potevi allora stimare felicissima avendo un tuo artefice che di virtù e di costumi t'alzava sopra il cielo! Beata veramente ti potevi chiamare, da che per l'orme di tale

¹²⁸ Vasari 1550, vol 1 p. 217. Si vedano anche, in Vasari 1550, i proemi alla vita di Filippo Lippi (vol. 1 p. 372, Perin del Vaga (vol. 2 p. 848), Daniello di Niccolò Delli (vol. 1 p. 226).

uomo hanno pur visto gli allievi tuoi come si vive e che importi l'aver accompagnato insieme arte e virtute; le quali in Raffaello congiunte, potettero sforzare la grandezza di Giulio II e la generosità di Leone X nel sommo grado e dignità che egli erano a farselo familiarissimo et usarli ogni sorte di liberalità, talché poté co'l favore e con le facoltà che gli diedero fare a sé et a l'arte grandissimo onore¹²⁹.

Una certa sensibilità al tema della nobiltà o meno dell'artista da parte dei trattatisti si avvertiva già nel *De Sculptura* di Pomponio Gaurico del 1504, nel momento in cui iniziavano a essere delineate le caratteristiche dello scultore ideale¹³⁰, ma sono i testi della metà del secolo che sviluppano appieno l'intreccio di doti e requisiti richiesti al pittore ideale¹³¹. Il legame fra pittura e nobiltà trova massima esplicitazione nel *Trattato sulla nobiltà della Pittura* di Romano Alberti:

se volemo per questo nome intender che la pittura renda gli uomini che l'essercitano nobili, chiaramente ciò vedremo per mezzo di quelli pittori antichi, li quali non per altro furono tanto celebrati e nobilitati, se non per causa della pittura da loro egregiamente essercitata, e di questo ci ne rende testimonianza Protogene, il quale non si può dir che fusse chiamato nobilissimo di sangue, essendo lui nato di bassa condizione e nel suo principio poverissimo: di modo che la pittura fu quella che lo fece tale¹³².

Pertanto l'accezione dell'arte come virtù si lega in Vasari sia alla tradizione umanistica sia alle problematiche e ai dibattiti del mondo cortigiano in cui egli si muove, nella tensione a reclamare diritto all'artista di piena e paritaria integrazione in tali ambienti. Ovviamente visto il luogo in cui tale riflessione si dispiega in immagine, il primo artista a corrispondere a questo ritratto, comprovato dalla dimora da lui dedicata, è proprio Vasari, che unisce in sé doti artistiche, morali ed erudizione proprie del cortigiano ideale.

I ragionamenti condotti provano come le figure delle Arti vasariane acquistino piena luce e significato se lette come modellate e derivate dalle figure delle Virtù, e non

¹²⁹ Vasari 1550, vol. 2 pp. 610-611, 640-641. Patricia Rubin 1990, pp. 38-42, ha sottolineato, attraverso un'analisi della biografia di Leonardo da Vinci, la presenza di finalità legate all'elevazione sociale dell'artista all'interno del testo vasariano. La studiosa ha mostrato come molti dettagli del ritratto leonardesco di Vasari calchino il modello del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione, e come la nobiltà sia fra i temi chiave nella struttura della biografia.

¹³⁰ "Per cominciare dalla cosa più importante (perché la nascita, elevata o umile, non è rilevante per la rettitudine della condotta, a condizione che l'uno sappia conservare la nobiltà ereditata e l'altro procurarsela) [...]", cit. in Barocchi 1971-1977, vol. 2 p. 1303.

¹³¹ Si vedano per esempio Pino, *Dialogo della Pittura*, Venezia 1548, in Barocchi 1971-1977, vol. 2 pp. 1347-1348, 1355-1356, e Armenini, *De veri precetti della Pittura*, Ravenna 1587, vol. 1 p. 398.

¹³² Alberti, *Trattato sulla nobiltà della Pittura*, Roma 1585 in Barocchi 1960-1962, vol. 3 p. 206.

da quelle delle Arti liberali. Solo in questa ottica si comprende l'esatto messaggio e fine del Vasari, che troverà perfetta sintesi nelle xilografie della seconda edizione delle *Vite*.

1.2 Arti vasariane fra il 1546 e il 1568

1.2.1 Giovio e Vasari nel Palazzo della Cancelleria

Fra le realizzazioni della Sala della Fama e quella della Sala della Virtù aretine si data la decorazione della Sala dei Cento Giorni, nel Palazzo della Cancelleria a Roma. Essa costituisce una tappa interessante all'interno della nostra indagine non solo per la presenza di allegorie femminili della Pittura, della Scultura e dell'Architettura, ma anche per essere stata occasione di stretta collaborazione fra Giorgio Vasari e Paolo Giovio.

L'opera fu commissionata a Giorgio Vasari nel 1546 da Alessandro Farnese¹³³. Paolo Giovio funse sia da mediatore fra l'artista, che egli stesso aveva introdotto nell'*entourage* del Farnese, e il cardinale, sia da ideatore dell'iconografia. Sono infatti sue le numerose iscrizioni che costellano le pareti della stanza, così come è sua la concezione storica e umanistica che impronta il significato complessivo degli affreschi. Si tratta della stessa matrice ideologica che abbiamo visto costituire il pilastro portante delle *Vite* vasariane, e con cui l'aretino era già venuto precedentemente in contatto, quando, nell'elaborazione del ritratto postumo di Lorenzo il Magnifico per il cardinale Ottaviano de' Medici, si era trovato a collaborare col Giovio, suo consigliere nell'*'invenzione'* del dipinto¹³⁴ (fig. 11). Sappiamo dalle parole del Vasari che il quadro mostrava il Magnifico accompagnato "con tutti quegli ornamenti che le gran qualità sue gli fregiavano la vita"¹³⁵. Essi sono raffigurati attraverso una serie di oggetti emblematici (la lampada, il vaso, le maschere) che opportune iscrizioni contribuiscono a decifrare: il vaso è indicato dalle parole PREMIUM VIRTUTE e VIRTUTUM OMNIUM VAS; il basamento su cui è collocata la maschera simbolo del vizio ricorda come VITIA VIRTUTI SUBIACENT; la lampada si lega all'iscrizione apposta sullo zoccolo marmoreo su cui appoggia Lorenzo de' Medici, SICUT MAIORES MIHI ET EGO POSTERIS MEA VIRTUTE PRELUXI. Lorenzo il Magnifico è quindi

¹³³ La sala risulta iniziata nel marzo e conclusa nel novembre del 1546. La denominazione di Sala dei Cento Giorni si deve alla rapidità con cui Vasari e i suoi collaboratori seppero eseguire il lavoro, sotto la continua pressione del committente. Per le vicende e la decorazione della Sala dei Cento Giorni cfr. Schiavo 1963, pp. 151-166, Kliemann 1985, pp. 204-207, Robertson 1985, Id. 1992, pp. 53-68 e 210-215, Kliemann 1993, pp. 37-51.

¹³⁴ Il dipinto (olio su tavola, cm 99x72, Firenze, Uffizi) si data al 1534. Per la sua iconografia si veda soprattutto Asmus 1977.

¹³⁵ La frase è tratta da una lettera di Vasari ad Alessandro de' Medici, citata in Barocchi 1971-1977, vol. 2 pp. 2807-2809.

esplicitamente ritratto quale modello esemplare di comportamento, campione di *virtus* additato ai posteri. È in particolare la lampada a provare la partecipazione gioviana all'ideazione dell'iconografia del ritratto. Lo storico infatti utilizza proprio la metafora della lampada per indicare la virtù di Lorenzo nella dedica a Ippolito de' Medici della *Vita di Leone X*:

Lorenzo de Medici avolo vostro, il quale con la felice virtù condusse la casa vostra a questa (...) grandezza (...) soleva dire, che in tutto il maneggio dell'humana vita non si poteva lasciare a figliuoli né più ricco né più eccellente patrimonio quanto quello della virtù e della gloria. E che l'una di queste facilmente s'acquistava con diligente educatione e con liberale disciplina e sopra tutto con domestici esempi; e l'altra quasi che da queste semenze procreata, nasceva da se stessa e cresceva in infinito. Con questa bellissima sentenza voleva quello huomo (...) inferire, che quasi tutte le ricchezze e gli stati e i doni di fortuna sono instabili e transitorii; e che la possessione d'una onorata virtù e lode, non pure è fermissima, ma anchora sempiterna in uso di tutti i discendenti. [...] e certo che avendo ricevuto Lorenzo questo lume d'ardente e risuscitata virtù da Cosmo e da Piero, di mano in mano, come gli antichi Greci nel corso solevano dare la lampade a quei che gli venivano dietro, lo diede anch'egli a Leone e Clemente, acciochè finalmente per lietissima successione passasse in voi [...]¹³⁶.

Le parole citate consentono di comprendere perché la *virtus* sia così insistentemente ribadita all'interno del dipinto: è sulla sua base infatti che si giustifica il rango della famiglia e il suo diritto al governo di Firenze, in questo momento di restauro del potere mediceo sulla città. Virtù quindi esemplare, base e giustificazione di nobiltà, che si trasmette di generazione in generazione solo grazie all'esempio, testimoniato e tramandato dall'opera di scrittori e pittori. Trasposta sugli artisti, si tratta della stessa operazione condotta da Vasari: nobilitare la posizione e la professione esaltandone la virtù, espressa nel loro operato artistico.

Anche la Sala dei Cento Giorni vuole essere una celebrazione di famiglia, quella dei Farnese, e, anche in questo caso, si sceglie di realizzarla attraverso la glorificazione dell'esponente più illustre, Paolo III, nonno del cardinale Alessandro. Le pareti della stanza mostrano pertanto quattro fatti della vita del pontefice, eventi che, come ha acutamente rilevato Julian Kliemann, non vogliono essere storicamente precisi, ma enfatizzarne comportamenti e qualità atti a trasformare l'esaltazione del singolo nell'incarnazione del papa ideale¹³⁷. A esemplificare le doti del successore di Pietro si aggiungono inoltre le Virtù che scandiscono gli episodi o che, a coppie, fiancheggiano

¹³⁶ La *Vita di Leone X* è del 1548. Il passo è citato in Kliemann 1985, p. 203. Il corsivo è mio.

¹³⁷ Kliemann in Arezzo 1981, pp. 121-123, Kliemann 1985, pp. 204-207 e Kliemann 1993, p. 43.

gli stemmi sovrastanti le singole scene¹³⁸. Ciascuna raffigurazione è corredata da un'iscrizione, esplicativa dei sottili nessi intessuti fra le varie figure¹³⁹. Oltre la semplice narrazione biografica, la Sala della Cancelleria deve essere quindi intesa come una trasposizione in immagine del genere letterario dell'encomio, unito alla logica gioviana delle imprese. Essa esalta le qualità del pontefice attraverso l'episodio rivelatore di quella dote e, al contempo, attraverso il tono del motto improntato a una massima morale di taglio più generale, le trasforma nei caratteri peculiari della figura del papa ideale.

La Cancelleria costituì pertanto un'importante occasione per Vasari di toccare con mano la logica sottesa alla biografia dipinta come concepita dall'umanista, dove l'agire si fa specchio dell'animo dell'individuo e veicolo d'esaltazione della sua *virtus*.

All'interno di questa sala le allegorie della Pittura, della Scultura e dell'Architettura compaiono nella scena in cui Paolo III esamina i progetti per l'erigenda basilica di S. Pietro, raffigurate mentre mostrano al pontefice la pianta dell'edificio (fig. 12a). Usando la terminologia di Julian Kliemann, esse sono in questo caso arti 'cortigiane', pronte a rendere onore al pontefice e, al contempo, a esaltarlo come loro benefattore. Come ad Arezzo, anche qui sono accompagnate da una tradizionale Arte liberale, non la *Poesia* ma la *Geometria* (fig. 12b). In ginocchio e non all'opera, visto il contesto della scena, esse presentano molti dei connotati che abbiamo osservato nell'abitazione dell'artista: capelli raccolti, abiti anticheggianti, strumenti di lavoro a distinguerle. Per essere precisi, solo *Geometria* e *Architettura* esibiscono i 'ferri' del mestiere, la prima con una figura geometrica fra le mani, la seconda con squadra e compasso, mentre una natura morta di stili, scalpelli e strumenti di misurazione è rappresentata ai loro piedi. In questa occasione *Pittura* e *Scultura* occupano una posizione defilata rispetto all'*Architettura*. Tutte poi sono subordinate al pontefice, raffigurato nei panni dell'architetto dell'erigenda basilica, a ribadirne il ruolo di rifondatore della chiesa cattolica negli anni travagliati della Controriforma e del Concilio tridentino. Solo sullo sfondo Bramante e Antonio da Sangallo. Per la loro posizione nell'impaginazione dell'episodio essi risultano accostabili ai personaggi della

¹³⁸ Gli episodi rappresentano la *Pace di Nizza*, il *Tributo delle Nazioni a Paolo III*, la *Remunerazione delle Virtù*, *Paolo III e la costruzione di S. Pietro*.

¹³⁹ Kliemann 1993, p. 50. Per dare un'idea dell'intonazione riportiamo qui le quattro iscrizioni che corredano le scene della vita di Paolo III e la traduzione fornita da Schiavo 1963, pp. 153-156: *avrem seculvm condit / qvi / recto aeqvabilique ordine / cvncta dispensat* (apre un secolo d'oro chi dispensa ogni cosa con ordine retto e imparziale); *magnificentiae stvdium / cvm preclara pietate / convnctvm / mortales coelo infert* (il desiderio della magnificenza, unito a insigne pietà, innalza al cielo i mortali); *in svmma fortuna nihil praestantivs / qvam beneficium recte collati / memoriam / ad posterum extendisse* (al colmo della fortuna nulla eccelle dappiù che tramandare ai posteri il ricordo di un beneficio rettamente conferito); *in pace / optimaes artes excolvntvr / ingenia ad frvgem coalescvnt / pvblicaes privataeque opes avgentvr* (in pace le belle arti vengono coltivate, gl'ingegni si uniscono con frutto, aumenta la ricchezza pubblica e privata).

scena attigua, la *Remunerazione delle Virtù* (fig. 12c). Questa mostra Paolo III nell'atto di elargire ricompense ai virtuosi della propria corte, fra cui si collocano letterati e artisti della levatura di Michelangelo: l'artista, al pari del poeta, può, attraverso la propria opera, conferire fama e immortalità al nome del committente, allo stesso modo in cui quest'ultimo esibisce la propria *virtus* mostrandosi mecenate di uomini di tale levatura. Non a caso *Fama e Immortalità* coronano tale scena; non a caso all'interno della rappresentazione è inserita la figura dell'*Invidia sconfitta*. L'episodio è indicativo infine della concezione del ruolo sociale dell'artista, gentiluomo qui inserito fra le schiere dei perfetti cortigiani al pari di nobili e letterati¹⁴⁰.

L'analisi della decorazione della Cancelleria evidenzia così tutti gli elementi propri del pensiero gioviano che sono confluiti nella riflessione e nell'opera di Vasari. Un'ultima conferma è data dall'importanza attribuita da Giovio alla presenza di ritratti eseguiti dal vero all'interno della sala, aspettativa delusa dalla qualità della decorazione¹⁴¹ ma che apre la strada al ruolo del ritratto dell'artista nel testo delle *Vite*.

1.2.2 Le xilografie della prima edizione delle 'Vite'

La prima edizione delle *Vite* vasariane vide la luce nel marzo del 1550¹⁴². A differenza del ricco apparato di incisioni che vedremo corredare l'edizione giuntina del testo, la torrentina ospita solo due xilografie: il frontespizio dell'opera, che ricorre due volte all'inizio del primo e del secondo tomo, e un'immagine di chiusura che compare esclusivamente al termine del secondo tomo¹⁴³ (figg. 13a, 13b). È però ormai provato che già questa edizione era stata pensata per essere corredata con le xilografie dei ritratti degli artisti, su modello del Museo e degli *Elogia* di Paolo Giovio. Infatti in una lettera del Giovio a Giorgio Vasari datata 31 marzo 1548 si legge "se stamperete l'opera *senza figure* per non perdere tempo e denari, vi darà l'honor' in vita e dopo morte"¹⁴⁴, a segno che la presenza di un corredo di illustrazioni non solo era previsto, ma era nato proprio attraverso il confronto e lo scambio con il dotto medico, personaggio che si profila ancora una volta, come già nel fittizio resoconto posto a genesi dell'idea della stesura

¹⁴⁰ Stack 2000, pp. 91-100.

¹⁴¹ Per i ritratti cfr. Kliemann 1985, p. 207 e Stack 2000, pp. 91-100. La bassa qualità dei ritratti fu giustificata da Vasari dandone la colpa all'opera di collaboratori non eccellenti.

¹⁴² Composta di due tomi, essa raccoglieva nel primo la dedica a Cosimo I de' Medici, il proemio di tutta l'opera, le vite degli artisti della prima e della seconda Maniera (da Cimabue a Lorenzo di Bicci, da Iacopo della Quercia a Perugino comprensive dei proemi alla prima e alla seconda parte), mentre il secondo si concentrava sugli artisti della terza Maniera da Leonardo a Michelangelo, le cui biografie erano precedute da un proemio, e terminavano con un testo di conclusioni. Per la struttura dell'opera cfr. Corti in Arezzo 1981, pp. 220-221, e Bettarini in Barocchi, Bettarini 1666, pp. XVII-XXX.

¹⁴³ L. Corti in Arezzo 1981, pp. 220-221.

¹⁴⁴ cit. da J. Kliemann in Arezzo 1981, p. 238.

delle *Vite*, come un modello ispiratore. Da quanto si evince dal breve passaggio, inoltre, sono ragioni meramente pratiche, legate al tempo e al costo di esecuzione, quelle che hanno indotto Vasari a rinunciare, almeno nel primo momento, all'idea di portare a compimento il progetto come elaborato originalmente. Come abbiamo visto, restano però di matrice gioviana sia lo schema delle singole biografie sia la concezione umanistica del valore esemplare dell'opera per i maestri delle arti.

Fra le finalità del testo, al concetto dell'*historia magistra vitae*, si affianca il desiderio, prettamente umanistico, di strappare all'oblio il nome e le azioni dei grandi artisti, che non meritano, per il valore delle opere e i raggiungimenti conseguiti, di cadere vittima della dimenticanza¹⁴⁵. Nel proemio di tutta l'opera si legge infatti che il tempo: "ha cancellato e spento i nomi di tutti quelli che ci sono stati serbati da qualunque altra cosa che dalle sole vivacissime e pietosissime penne delli scrittori"; altrettanto, la biografia di Antonio da Sangallo ricorda come la morte non potrà "troncare la gloria e la fama di quegli eccellenti, consacrati alla eternità; la onorata memoria de' quali (mercè degli scrittori) si andrà continuamente perpetuando di lingua in lingua, a dispetto della morte e del tempo"¹⁴⁶. È in questa chiave che va interpretato il frontespizio della torrentina, dove *Apollo*, alloro ai piedi e cetra in mano, e *l'Eternità*, una torcia nella mano sinistra e sfera in basso, fungono da cariatidi dell'arco che inquadra il titolo¹⁴⁷ (fig. 13a). La posa di Apollo, lo sguardo rivolto alla compagna e la mano sulla lira, indica come la via per l'eternità e la gloria immortale possa passare solo attraverso l'opera del poeta e dello scrittore¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Si tratta di un concetto largamente diffuso in epoca rinascimentale, che aveva già le sue basi in testi antichi, uno per tutti quello di Plinio il Vecchio, XXXIV,57, che, a proposito di Mirone di Eleutere, ricorda come sia "famoso per la vacca lodata in notissimi versi: è un fatto che gli artisti debbono per lo più la loro fama al genio altrui che al loro". Cfr. Burckhardt 2000, pp. 120-128.

¹⁴⁶ Vasari 1550, vol. p. 7 e vol. 2 p. 609.

¹⁴⁷ Xilografia, tomo I p. 1, tomo II pp. 553. Il modello di questa cornice era già stato utilizzato da Vasari per il frontespizio dell'edizione in lingua volgare del *De re edificatoria* di Leon Battista Alberti nella traduzione di Cosimo Bartoli, Firenze, Torrentino, 1550, cfr. Prinz 1963, pp. 1-2 e Kliemann in Arezzo 1981, pp. 149-150. L'arco è completato in alto da un frontone spezzato a mostrare due putti che sorreggono lo stemma dei Medici; l'emblematica medicea torna nei basamenti delle figure-cariatidi, con la tartaruga e la vela dei *festina lente* e il falcone con l'anello di diamanti. Completa la cornice una veduta della città di Firenze.

¹⁴⁸ Kliemann in Arezzo 1981, p. 238. Cibelli 1999 pp. 114-117 ha dato un'interpretazione diversa del frontespizio: puntando sulle analogie fra la cornice e l'arco trionfale antico ha sottolineato il desiderio dell'autore di presentare la narrazione delle fatiche e degli sforzi dei singoli artisti nel raggiungimento della fama come una celebrazione pubblica di tale successo; leggendo le due cariatidi come *Fama* ed *Apollo*, e vedendo nella vela utilizzata nell'emblema del *festina lente* uno degli attributi propri della *Fortuna*, e quindi un riferimento a tale personificazione, ha interpretato il rapporto fra le due parti del frontespizio come una visualizzazione del tema della Fama, di cui Apollo è il cantore, che sorride solo a chi sa superare gli ostacoli dell'avversa Fortuna, ma a sua volta è vinta dall'Eternità della Virtù, simboleggiata dal falcone e dall'anello, i soli davvero eterni a confronto di una fama che resta intesa come gloria 'mondana'. Cheney 2005, p. 267 ha invece identificato le due cariatidi come *Fama* e *Mercurio*. Le letture della Cibelli e della Cheney però cadono sia di fronte alle parole del Vasari sia di fronte all'identificazione della cariatide femminile, identificabile con *l'Eternità* proprio a partire da un

Secondo Kliemann lo stesso concetto è alla base della xilografia che chiude il secondo tomo dell'opera¹⁴⁹ (fig. 13b). All'interno di una cornice di forma ovale¹⁵⁰, adornata da mascheroni, festoni e cariatidi, si compone un'immagine tripartita: in basso, come collocati in abisso, una massa affastellata di corpi maschili nudi; nella parte alta, alata, la mano destra a portare la tromba alla bocca e la sinistra occupata da una torcia accesa, una figura che, per analogia con quella aretina e per gli attributi ormai codificati, deve essere interpretata come la *Fama*. A separare e a porsi come mediatrici fra queste due parti dell'incisione le tre personificazioni delle Arti, a busto nudo, distinguibili per gli strumenti del mestiere che reggono fra le mani: *Scultura* a sinistra, *Architettura* al centro, *Pittura* a destra. Kliemann ha evidenziato in particolare la loro gestualità, soffermandosi sul fatto che qui, a differenza che nelle dimore vasariane di Arezzo o, come vedremo, di Firenze, esse non sono né impegnate nell'esercizio dell'arte né statiche, ma paiono legarsi e rimandare l'una all'altra in un'azione che resta sospesa e non chiarita. Confrontando la loro posa con raffigurazioni delle tre Parche, come quella che compare nelle *Augustarum Imagines* di Enea Vico (fig. 14), testo però edito a Venezia nel 1558 e quindi successivo alla torrentina, lo studioso ha spiegato la particolare posizione delle Arti con un loro modellarsi e sovrapporsi alle tre figure del mondo mitologico, assolvendo la funzione di intermediarie fra gli artisti defunti e la possibilità di una loro seconda vita offerta dalla Fama. Vasari avrebbe tratto lo spunto per tale invenzione da alcuni passi dell'*Orlando Furioso*¹⁵¹, dove le figure delle Parche sono associate ai pittori antichi, alla fama, e alla sopravvivenza loro garantita dalle pagine degli scrittori. In particolare, lo studioso fa riferimento a un episodio che vede protagonisti Giovanni e Astolfo sulla luna: qui i due eroi osservano le Parche intente a intessere i fili delle vite umane e a contrassegnare ogni filo con una piastra di materiale diverso. Le piastre sono poi sottratte dal Tempo e gettate nel fiume Lete, e solo alcune sono tratte in salvo da due cigni, simbolo dei poeti, che le portano al tempio dell'Immortalità. Si tratta di un soggetto utilizzato esplicitamente da Vasari nel disegno per la decorazione di una loggia conservato oggi agli Uffizi e datato al 1545 (fig. 15), dove si possono vedere, in un riquadro, una ninfa intenta ad attaccare le piastre sottratte al Tempo alla colonna dell'immortalità, e, all'interno di nicchie lungo la volta, sia Virtù

passo dello Zibaldone di Vasari, in cui è descritta come "Eternità – il mondo sotto – il lume in mano", cit. da Kliemann in Arezzo 1981, p. 238.

¹⁴⁹ Xilografia, tomo II p. 1034.

¹⁵⁰ Cheney 2005, p. 261 ha voluto, con una lettura quantomeno azzardata, vedere nella forma di questa cornice quella di uno specchio, a riflesso di una concezione della storia come 'specchio della vita umana', e nella sua decorazione la ripresa di motivi propri del tema della ruota della fortuna. In questo modo la xilografia evidenzerebbe gli artisti eccellenti nelle arti che l'opera di Vasari finalmente sottrae alle tenebre e porta in luce, sottraendoli alla balia del puro Fato. Per commenti più pertinenti sull'iconografia di tale immagine si veda Kliemann in Arezzo 1981, pp. 238-239 e, soprattutto, Id. 1985.

¹⁵¹ I passi citati da Kliemann 1985, pp. 75-76 sono XXXIII,1, XXXIV, 87-92, XXXV, 11-16.

sia Arti liberali¹⁵². L'iconografia della volta è sciolta da Kliemann come una rappresentazione delle Arti liberali che “nella loro totalità, costituiscono le occupazioni con cui l'uomo può evitare la Stultizia, riconoscere la Verità e quindi raggiungere Fama ed Eternità”¹⁵³.

Sempre lo studioso tedesco cita, in merito alla diffusione di questa concezione e fra le possibili fonti di Vasari, uno degli emblemi di Andrea Alciati del 1547, il cui motto recita “ex literarum studiis immortalitatem acquiri”, ponendo le Arti liberali fra le vie che possono condurre l'uomo all'immortalità¹⁵⁴. A una osservazione più attenta si nota però come, in realtà, l'assunto di base di questa seconda xilografia sia diverso da quello visualizzato nel frontespizio: ad apertura di testo si pone l'accento sull'importanza e sul ruolo dello scrittore nell'eternare e concedere una ‘seconda vita’ al nome dell'artista, mentre l'incisione finale trascura la funzione del poeta per concentrarsi su quali siano gli artisti degni di essere resi immortali dalla tromba della *Fama*, vale a dire gli artisti che hanno saputo distinguersi e giungere alla gloria in virtù di una delle tre personificazioni al centro della composizione. Quello che qui prende forma visiva è quindi il secondo concetto addotto dall'autore a motivazione della compilazione del suo libro, quello che vuole la storia *magistra vitae* e le sue biografie narrazioni di gesta di personaggi esemplari, che, grazie all'esercizio della propria arte, hanno saputo elevarsi e distinguersi. *Scultura, Pittura, Architettura* hanno pertanto un ruolo diverso da quello delle Parche mitologiche. Nel testo ariostesco le tre divinità sono infatti mostrate come indifferenti di fronte alla vita che vanno tessendo, inerti e impotenti nel concedere o meno gloria all'uomo. Esse incarnano una visione fatalistica dell'esistenza, facendosi simbolo delle forze del Caso e della Sorte che vanificano gli sforzi e le doti individuali degli esseri umani. I mitografi cinquecenteschi confermano essere questa la concezione sottesa all'immagine delle Parche. Nelle *Imagini de gli dei degli antichi* di Vincenzo Cartari, per esempio, esse sono descritte fra le ancelle di Plutone, a seguito di una schiera di mostri come le Furie e le Lamie, e così spiegate:

e perché molti de i filosofi antichi vollero che la divina provvidenzia abbi disposto una volta tutte le cose di modo che non si possano più mutare, come che le cause di quelle siano così ordinate insieme che da loro stesse venghino a produrle, donde nasce la forza del Fato, alcuno hanno detto che i poeti intesero il medesimo sotto la finzione delle Parche¹⁵⁵.

¹⁵² Per il disegno (penna, acquerello e matita nera, mm 295x480, Firenze, Uffizi, inv. 1618 E) cfr. Arezzo 1981, p. 118.

¹⁵³ Kliemann 1985, p. 79.

¹⁵⁴ Kliemann 1985, p. 79.

¹⁵⁵ Cartari 1587, p. 268.

Diverso il senso delle allegorie vasariane: esse vogliono infatti essere il simbolo della via e della condotta perseguite da ciascun artista sulla strada dell'immoralità, attraverso le quale, con le sole proprie forze, ha saputo divenire un modello esemplare da proporre alle nuove generazioni.

In merito alla torcia retta dalla *Fama* Kliemann ha dichiarato che questa “è proprio il lume della virtù degli artisti morti che deve illuminare gli artisti futuri a cui beneficio Vasari ha scritto le *Vite*”¹⁵⁶, ma non è solo la torcia a essere indizio di virtù: le tre personificazioni infatti, indicando il percorso di distinzione dell'artista, si pongono proprio come segnali ed elementi indicativi di quale *virtus* ogni artista deve essere ritenuto *exemplum*. Se effettiva sovrapposizione di significati e modelli si deve trovare in questa incisione, allora, più che a un intreccio di Parche e Arti liberali, essa, come nella Sala della Fama aretina, va individuata in una commistione di *Artes* e *Virtus*. Infatti la gestualità delle figure non necessariamente trova spiegazione nel ricorso alla rappresentazione delle Parche, modello che, per altro, decade nella xilografia di soggetto analogo che compare nella seconda edizione del testo vasariano (fig. 18a), cosa difficile da credere se alla base vi fosse stata una riflessione così dotta. Se osserviamo le figure singolarmente vediamo che, come già osservato in merito all'*Architettura* aretina, anche in questo caso l'artista è ricorso a tipologie figurative femminili impiegate in precedenza proprio per allegorie di Virtù. La *Scultura* e l'*Architettura* della xilografia, stilisticamente di sapore michelangiolesco, echeggiano infatti, seppur in controparte, la *Pace* e la *Sapienza* della Sala della Virtù ad Arezzo (figg. 10d, 10f). Un discorso a parte merita invece la figura della *Pittura*, la più inerte delle tre, la mano destra abbandonata sul ginocchio a reggere la tavolozza e il pennello, la sinistra appoggiata a un frammento di colonna, a sostenere il capo della figura. È una posa che già a queste date gode di una discreta tradizione, celebrata dall'incisione *Melencolia I* di Albrecht Dürer. Nonostante la lettura tutt'oggi più convincente dell'immagine düreriana sia quella fornita da Klibansky, Panofsky e Saxl, per cui la figura può essere letta come una personificazione dell'essenza del genio artistico e creativo¹⁵⁷, e nonostante l'accertata conoscenza di quest'immagine da parte di Vasari¹⁵⁸, non credo sia questa la fonte a cui è ricorso l'artista nella scelta della posa della sua *Pittura*. I modelli più immediati ritengo debbano essere individuati nell'*Eraclito* raffaellesco della *Scuola di Atene*, identificato da sempre con un ritratto di Michelangelo, e, anche se meno evidente, nella posa della statua di Lorenzo di Urbino de' Medici, simbolo di natura e vita contemplativa¹⁵⁹. Come

¹⁵⁶ Kliemann 1985, p. 82.

¹⁵⁷ Cfr. Klibansky, Panofsky, Saxl 1983, in particolare pp. 318-342.

¹⁵⁸ Klibansky, Panofsky, Saxl 1983, p. 361 ricordano un affresco di Vasari in Palazzo Vecchio del 1553, oggi distrutto, in cui era raffigurata la città di Saturnia, dove la Melanconia era rappresentata “con arnesi da artigiano, compasso, quadranti e canne per misurare”.

¹⁵⁹ Cfr. Panofsky 1999, pp. 285-295.

per le altre due figure, di nuovo un modello michelangiotesco. La *Pittura* dunque riflette la posa del filosofo, il gesto che, per tradizione, era nel Cinquecento il segno della “contemplazione profetica di poeti, filosofi, evangelisti e padri della Chiesa”, e che anche Vasari associa al tema della melanconia. Egli sembra quindi voler riservare a questa disciplina uno *status* intellettuale diverso e superiore a quello delle compagne, nonostante la condizione di parità fra le tre espressa da Vasari nel Proemio delle *Vite*¹⁶⁰. Altri passi di mano dell’autore mostrano infatti una sua diversa opinione:

le vere difficoltà stanno più nello animo che nel corpo, onde quelle cose che di loro natura hanno bisogno di studio e di sapere maggiore, son più nobili ed eccellenti di quelle che più si servono della forza del corpo; e che valendosi il pittore della virtù dell’animo più di loro, questo primo onore si appartiene alla pittura¹⁶¹.

Nelle *Vite* ricorrono altri brani emblematici sia di questa condizione dell’artista sia di come la posa che Vasari sceglie per la sua allegoria sia voluta e nient’affatto casuale. Non per niente un ritratto di artista in posa melanconica compariva già nell’incisione di Enea Vico dedicata all’Accademia di Baccio Bandinelli a Firenze (fig. 16). La biografia di Giovanni Antonio Sogliani inizia:

spesse volte veggiamo nelle scienze delle lettere e nelle arti ingegnose manuali, *quelli che sono maninconici* essere più assidui a gli studii, e con frequentazione d’una certa pazienza sopportar meglio i pesi delle fatiche. *E rari sono coloro che abbino tale umore, che in tal professione non rieschino ancora eccellenti*¹⁶².

Descrivendo un Isaia realizzato da Perin del Vaga, egli sottolinea che esso

mentre legge, *si conosce la malinconia che rende in sé lo studio et il desiderio nella novità del leggere*, perché affissato lo sguardo a un libro, *con una mano alla testa mostra come l’uomo sta qualche volta quando egli studia*¹⁶³;

similmente, il Geremia della volta della sistina:

¹⁶⁰ “Dico adunque che la scultura e la pittura per il vero sono sorelle, nate di un padre, che è il disegno, in un sol parto et ad un tempo; e non precedono l’una alla l’altra se non quanto la virtù e la forza di coloro che le portano addosso fa passare l’uno artefice innanzi a l’altro, e non per differenza o grado di nobiltà che veramente si truovi infra di loro”, Vasari 1550, vol. 1 p. 15.

¹⁶¹ Vasari 1550, vol. 1 p. 12.

¹⁶² Vasari 1550, vol. 2 p. 759.

¹⁶³ Vasari 1550, vo. 2 p. 858.

vedesi [...] tenersi una mano alla barba posando il gomito sopra il ginocchio, l'altra posar nel grembo *et aver la testa chinata d'una maniera che ben dimostra la malinconia, i pensieri, la cogitazione e l'amaritudine che egli ha*¹⁶⁴.

Già nel 1550 si assiste pertanto alla comparsa di una concezione della pittura che si riserva e attribuisce elementi propri di una condizione mentale particolare, di matrice neoplatonica. Essa individua nella melanconia il riflesso di un determinato grado di predisposizione all'attività intellettuale e alla meditazione speculativa, attraverso cui l'artista si affianca a figure di ben altro livello culturale, *in primis* i filosofi¹⁶⁵. Si tratta di una visione dell'artista che godrà, come vedremo, una fortuna sempre crescente nel corso del XVI secolo, fino a codificarsi fra i tratti distintivi della Pittura nell'*Iconologia* di Cesare Ripa.

1.2.3 Le xilografie della giuntina, 1568

A diciotto anni dalla prima edizione delle *Vite*, Vasari ne diede alle stampe una nuova versione aggiornata e notevolmente ampliata, soprattutto per l'estensione della raccolta alle biografie degli artisti viventi al momento della pubblicazione.

L'elemento di maggior rilievo di questa edizione fu però l'apporto decisamente superiore dell'apparato figurativo. Oltre ai frontespizi incorniciati e alla xilografia di chiusura del testo, ogni vita, come notoriamente risaputo, era infatti corredata dal ritratto del personaggio protagonista, inserito all'interno di una cornice architettonica scelta fra sei tipologie diverse appositamente elaborate dal Vasari¹⁶⁶. Che l'ideazione delle immagini di accompagnamento alla propria fatica letteraria si debba al Vasari è attestato dallo scrittore stesso: "Per ultimo basti vedere gl'intagli di questo nostro Libro

¹⁶⁴ Vasari 1550, vol. 2 p. 896.

¹⁶⁵ Per il concetto della melanconia come frutto del genio cfr. Klibansky, Panofsky, Saxl 1983 e Brann 2002; per la sua origine ficiniana si veda Chastel 2001. Per l'artista saturnino cfr. Wittkower, Wittkower 1996.

¹⁶⁶ La nuova raccolta non si componeva più di due soli tomi ma di tre: il primo comprendeva, oltre alla lettera dedicatoria della prima edizione, una nuova lettera di dedica indirizzata sempre a Cosimo I, il proemio di tutta l'opera e l'introduzione teorica, la prima parte delle vite (da Cimabue a Lorenzo di Bicci) con il loro proemio, il proemio della seconda parte e le biografie degli artisti della seconda Maniera (da Iacopo della Quercia a Luca Signorelli). La terza Maniera occupava i seguenti due tomi dell'opera. Il secondo tomo presentava il proemio alla terza parte e le vite da Leonardo a Perin del Vaga; il terzo era introdotto da una lettera agli artefici del disegno e dalla lettera dell'Adriani con le notizie sugli artisti antichi, cui seguivano le vite degli artisti a partire da quella del Beccafumi fino ad arrivare a quella di Giulio Clovio miniatore, una serie di miscellanee di notizie di diversi artefici italiani e fiamminghi, le notizie sugli Accademici del Disegno, la descrizione dell'allestimento della Porta al Prato per le nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria del 1565, l'autobiografia del Vasari stesso e, in chiusura, la conclusione dell'opera vera e propria dedicata agli 'artefici del disegno'. Per la struttura di questa II edizione del testo vasariano cfr. Bettarini in Barocchi, Bettarini 1966, pp. XVII-XXX, e Corti in Arezzo 1981, pp. 236-237.

de' ritratti de' pittori, scultori et architetti, *disegnati da Giorgio Vasari e dai suoi creati...*"¹⁶⁷. In fase editoriale le xilografie furono stampate utilizzando più legni ad incastro¹⁶⁸: un legno per la cornice più esterna dei frontespizi, un legno per la cornice mediana che si può trovare nei frontespizi e a contorno della xilografia finale e di quella con il ritratto del Vasari, un legno per la parte bassa dei frontespizi con la veduta di Firenze e le due figure a cornice, un legno per ciascuna delle sei diverse cornici dei ritratti e un legno per l'effigie di ogni personaggio. Questi ultimi, a differenza delle altre xilografie, non furono realizzati a Firenze ma a Venezia, a partire dal 1560, sotto la supervisione di Cosimo Bartoli, stretto amico del Vasari e ambasciatore fiorentino nella Serenissima dal 1562. Lo scambio epistolare fra quest'ultimo e il Vasari fra il 1562 e il 1567 attesta il procedere dei lavori, che vedeva l'artista fiorentino autore dei disegni da cui "maestro Cristofano" traeva poi le xilografie dei ritratti. L'incisore, che nelle *Vite* è sempre presentato privo di cognome, è stato identificato dalla maggioranza degli studiosi con Cristofano Coriolani¹⁶⁹.

Cornici dei frontespizi e xilografia di chiusura riprendono iconografie e tematiche utilizzate già nella prima edizione. Nel frontespizio (fig. 17) ritroviamo *Apollo*, coronato di alloro e cetra fra le mani, a simbolo della Poesia e della sua funzione esternatrice. Sua compagna però non è più l'Eternità ma *Clio*, musa della Storia¹⁷⁰, identificabile per il libro che tiene fra le mani. Nonostante la sostituzione, il senso dell'iconografia complessiva non cambia di molto. Apollo continua a ribadire il ruolo dello scrittore-poeta quale cantore delle imprese dei grandi artisti, colui cui va il merito di strappare all'oblio il nome degli artefici illustri; Clio al posto dell'Eternità modifica invece il tipo di fruizione immediata dei personaggi protagonisti delle biografie. Simbolo della Storia, il cui studio si concentra sugli eroi e le loro grandi gesta, essa sottolinea da un lato il concetto della storia *magistra vitae* propugnato dal testo vasariano, dall'altro ribadisce il valore esemplare dell'opera e dell'azione degli artisti collezionati.

Anche la xilografia di chiusura utilizza, drammatizzandola, l'idea già espressa dall'immagine finale della prima edizione (fig. 18a). Ritroviamo infatti le tre personificazioni delle Arti (*Architettura* a sinistra, *Scultura* al centro e *Pittura* a destra) in compagnia della *Fama*, in alto, che, tromba tripartita alla bocca e face nella mano

¹⁶⁷ Cit. in Stack 2000, p. 1 n. 1. Il corsivo è mio.

¹⁶⁸ Per la tecnica utilizzata cfr. Prinz 1963, pp. 1-3.

¹⁶⁹ Per la realizzazione delle xilografie dei ritratti cfr. Prinz 1963, pp. 8-9, Id. 1966, pp. 22-40 e Stack 2000, pp.171-175. La studiosa americana riporta anche le diverse opinioni espresse da alcuni studiosi in merito all'autore delle xilografie: Karl Frey e Herman-Walther Frey avrebbero avanzato il nome di Cristofano dell'Altissimo, artista incaricato da Cosimo I di realizzare copie dei ritratti del Museo gioviano per le proprie collezioni, mentre Paul Kristeller e Sharon Gregory hanno ipotizzato possa trattarsi di Cristofano Guerra, incisore tedesco attivo a Venezia negli anni Settanta del XVI secolo, cfr. Stack 2000, p. 175.

¹⁷⁰ Kliemann in Arezzo 1981, p. 239.

sinistra, chiama a nuova vita i defunti. Nonostante l'invenzione complessiva sia la stessa, si possono notare alcune differenze, che vanno oltre la tripartizione della tromba nelle mani della Fama alata. La prima e più evidente è la maggior enfasi data ai defunti, non più esclusivamente relegati nella parte bassa della composizione e rappresentati come in attesa di resurrezione, ma disseminati lungo tutta la landa desolata che, inoltrandosi nel secondo piano, costituisce l'ambientazione drammatica di tutta la scena. Questi sono raffigurati nell'atto stesso di uscire dai loro sepolcri, colti in pose e torsioni di sapore michelangiolesco a restituire al fruitore il senso di un faticoso ma voluto ritorno alla vita. L'ampio spazio dato a queste figure relega alla sola parte destra le rappresentazioni delle tre Arti che prima dominavano il centro della composizione, vere e uniche mediatrici fra le figure umane e la Fama. Esse inoltre hanno ora pose e gesti molto più composti: sedute su un masso, si limitano a tenere fra le mani gli attributi del proprio mestiere, o scambiandosi sguardi reciproci o tenendo gli occhi fissi su quanto avviene davanti a loro. Già Kliemann ha sottolineato come non si possa più, in questo caso, pensare a un utilizzo del modello iconografico delle Parche, vista la posa del tutto inattiva in cui sono ritratte¹⁷¹, elemento che, a giudizio di chi scrive, depone a favore di un loro mancato impiego anche nell'immagine della prima edizione. Altra differenza che connota questa immagine è la presenza di un'iscrizione di accompagnamento: "Hac sospite nunquam / hos perisse viros, victos / avt morte fatebor". Si tratta di un'ideazione di Vincenzo Borghini ispirata all'VIII canto dell'*Eneide*:

vorrei, che accomodassi parte di questi versi [...] conservando questo principio: Quo sospite nunquam. Si accomodassi il resto, che esprimessi questo senso, che mentre viverà questa Historia et questa fatica, che ha fatto m. G(iorgio), non si potrà con ragione dire, che tanti nobili artefici habbin veramente gustato morte, o rimanghin sepolti, anzi, che vivino et eglino et l'opere loro¹⁷².

Il concetto del verso rimanda quindi a quanto sotteso all'iconografia del frontespizio stesso, ribadendo il ruolo fondamentale dello scrittore nel tenere vive la gloria e la fama degli artisti e delle loro opere. Al contempo, parafrasando un noto passo virgiliano riferito all'eroe Enea, crea un implicito parallelo, come già la sostituzione dell'allegoria dell'Eternità con la musa Clio, fra artisti ed eroi, personaggi che godono di nome imperituro grazie alle gesta compiute e narrate dagli storici. Se l'iscrizione riprende elementi prettamente umanistici e derivati dalla tradizione classica, l'immagine

¹⁷¹ Kliemann 1985, p. 74.

¹⁷² Il passo, tratto da un manoscritto conservato alla Beinecke Library e attribuito a Vincenzo Borghini, è citato da Kliemann in Arezzo 1981, p. 239. Il passo virgiliano a cui fa riferimento il letterato fiorentino è Virgilio, *Eneide*, VIII,470-1.

nel suo insieme, come sottolineato sia da Kliemann sia, soprattutto, da Joan Elaine Stack, si rifà, molto più della precedente, al tema e all'iconografia proprio delle scene di *Giudizio Universale*¹⁷³. La figura della *Fama* con la sua tromba tripartita, elemento derivato dalla raffigurazione della Fama utilizzata nel corso delle esequie di Michelangelo del 1564¹⁷⁴, si ispira agli angeli con le trombe del giudizio descritti nell'*Apocalisse*, mentre le tre personificazioni delle Arti sono state paragonate alle figure dei 24 vegliardi, descritte nel testo di S. Giovanni come sedute ad affiancare il trono del Cristo della seconda venuta¹⁷⁵. Senza voler tracciare rimandi troppo precisi al testo biblico, innegabile ne è l'ispirazione, dove, a parere di chi scrive, le personificazioni delle Arti svolgono ancora una volta un ruolo simbolo di ciò che ha determinato il merito e la possibilità per quanti erano morti di risorgere a seconda vita. Con buona intuizione Deborah Cibelli ha paragonato queste figure ai due angeli rappresentati nel *Giudizio Universale* di Michelangelo nell'atto di reggere fra le mani il libro in cui sono elencate le azioni degli uomini, base per la loro salvezza o per la loro condanna¹⁷⁶. Esse infatti indicano grazie a che cosa i risorti sono stati scelti come tali. Sia che si ponga l'accento sul passo virgiliano, sia che si legga la scena in chiave di morale cristiana, queste giocano comunque, ancora una volta, sul doppio ruolo di Arti liberali e Virtù, poiché rappresentano le opere frutto dell'azione degli artisti e, a contempo, sono le doti e le virtù, professionali e morali, che in tali opere si sono espresse e concretizzate. Come l'eroe antico si accompagna sempre alla *virtus* di cui è simbolo, così, in chiave cristiana, il salvato si accompagna a quanto ne ha decretato la salvezza¹⁷⁷. Le tre figure femminili pertanto si pongono come indicazioni di merito, non solo professionale ma anche morale, visto il contesto, di ciò che è degno di essere glorificato, eternato dalla Fama ed eletto a modello di imitazione.

Sul piano dell'illustrazione la vera innovazione della seconda edizione delle *Vite*, come è noto, è l'introduzione dei progettati ritratti degli artisti, tutti inseriti in una cornice architettonica a forma di edicola e collocati ad apertura delle singole biografie. Sono 144 i legni dedicati ai volti dei personaggi narrati, frutto di una lunga ed assidua ricerca da parte dell'autore affinché il ritratto fosse veritiero, vale a dire corrispondesse il più possibile alla reale fisionomia dell'artista. Per questo esso doveva derivare da una fonte storicamente documentata o comunque credibile. Se l'impresa poteva non comportare grosse difficoltà nel caso di artisti viventi o vissuti nel XVI secolo, diveniva alquanto impegnativa per gli artisti della prima e della seconda Maniera¹⁷⁸. Come ha

¹⁷³ Per questa xilografia cfr. Kliemann in Arezzo 1981, p. 239 e Stack 2000, pp. 1-11.

¹⁷⁴ Kliemann in Arezzo 1981, p. 239. Per le esequie di Michelangelo cfr. par. 1.4.1.

¹⁷⁵ Stack 2000, p. 5.

¹⁷⁶ Cibelli 1999, p. 128.

¹⁷⁷ Stack 2000, p. 6.

¹⁷⁸ Uno studio puntuale sulle fonti utilizzate da Vasari in ciascun ritratto in Prinz 1966.

indicato Prinz, le fonti di Vasari furono sia disegni realizzati da amici e parenti dei personaggi effigiati, sia, per i più antichi, quadri e affreschi che, secondo la tradizione, presentavano dei loro ritratti. In base alle ricerche dello studioso possono essere definite “vere effigi” 95 delle 144 utilizzate da Vasari¹⁷⁹. Negli altri casi si nota una costante attenzione da parte dell’artista a che l’immagine possa essere ritenuta plausibile, per esempio ripetendo uno stesso ritratto per artisti appartenenti al medesimo periodo, o lasciando deliberatamente vuote alcune cornici per enfatizzare, per contrasto, il valore di veridicità dei ritratti invece presenti¹⁸⁰. Alla base di tale impegno era la convinzione dell’autore che i tratti somatici del volto corrispondessero al carattere dei personaggi, e che doti e virtù dei suoi protagonisti vi trovassero riflesso. Si tratta di un’opinione profondamente radicata nel secolo e che impronta di sé tutte le raccolte iconografiche dedicate agli Uomini Illustri, in cui, a più riprese, vengono ribadite la veridicità delle immagini proposte e il loro rispettare le effettive fisionomie dei personaggi. È Vasari stesso a sottolineare questa caratteristica dei propri ritratti nella dedica a Cosimo I:

se le effigie e’ ritratti che ho posti di tanti valenti uomini in questa opera [...] non sono alcuna volta ben simili al vero, e non tutti hanno quella proprietà e somiglianza che suol dare loro la vivezza de’ colori, non è però che il disegno et i lineamenti non sieno stati tolti dal vero, e non siano e proprii e naturali: senzachè essendomene una gran parte stati mandati dagli amici che ho in diversi luoghi, non sono tutti stati disegnati da buona mano¹⁸¹.

Un’attenzione così insistita è frutto del diffuso e crescente interesse fisiognomico di tutto il XVI secolo, che conferisce valore di scienza alla ricerca di una relazione fra carattere e aspetto di un individuo, e alla giustificazione di determinate capacità o comportamenti a partire dalle sembianze delle persone¹⁸². In questa particolare accezione del concetto del volto come specchio dell’anima, il ritratto vero diveniva particolarmente significativo e di grande valore nel caso degli eroi e degli uomini illustri, poiché, nel voler presentare costoro a ideale modello da imitare, la stessa immagine finiva con l’essere una sorta di ‘riassunto’, immediato e subitamente fruibile, di tutte le virtù e i valori di cui il personaggio era emblema. Questo spiega la grande fortuna che le raccolte di ritratti a stampa, vere e proprie eredi della tradizione delle

¹⁷⁹ Prinz 1963, pp. 8-9.

¹⁸⁰ Per l’attenzione alla veridicità dell’immagine cfr. Stack 2000, pp. 179-189. Per l’impiego ‘retorico’ dell’inserimento di cornici vuote vedi Casini 2004, p. 18, e Id. 2000, p. 79.

¹⁸¹ Vasari 1568, vol. 1 p. 6.

¹⁸² Per il rapporto tra biografie illustrate e fisiognomica nel Cinquecento e nel Seicento cfr. Casini 2000, Id. 2003 e Id. 2004, pp. 137-172.

gallerie di *Viri Illustres*, conoscono nel corso del secolo¹⁸³. Come molte delle nuove mode del periodo, anche questa riprendeva tradizioni antiche. Infatti Plinio il Vecchio non solo aveva tramandato memoria dell'usanza di Greci e Romani di onorare con ritratti soltanto i personaggi benemeriti, ma aveva citato l'esistenza, già nel mondo antico, di testi corredati dalle effigi dei personaggi illustri¹⁸⁴. Sulla base di queste testimonianze nel Cinquecento iniziarono a fiorire pubblicazioni di raccolte di ritratti, inizialmente dedicate solo a sovrani e pontefici, poi estese a varie categorie sociali¹⁸⁵. Particolarmente significative ai fini del nostro lavoro si rivelano le *Illustrium jureconsultorum imagines quae inveniri potuerunt ad vivam effigiem expressae ex Museo Mantuae Benavidij Patavin giureconsulti clarissimi*, Roma 1566, poiché esulano dal prevalente gusto numismatico e antiquariale per riprodurre la collezione di ritratti di proprietà dell'autore. La raccolta inoltre non è più incentrata su figure di eroi o regnanti ma sui rappresentanti di una precisa categoria professionale. È un testo difficilmente spiegabile senza il precedente più illustre del secolo, che abbiamo già indicato fra le fonti di ispirazione del Vasari: gli *Elogia* di Paolo Giovio.

Come abbiamo visto, questa raccolta riunisce i componimenti da lui scritti ad accompagnare, in una sorta di cartiglio, i ritratti della sua collezione. La passione collezionistica di Giovio costituisce l'altra faccia della sua attività di storico. La raccolta da lui composta nell'arco di circa trent'anni comprendeva infatti esclusivamente effigi di personaggi illustri, suddivisi in quattro categorie: filosofi e poeti morti, sapienti e

¹⁸³ Per la tradizione e la fortuna delle raccolte di biografie illustrate nel XVI e XVII secolo cfr. Casini 2000 e Id. 2004.

¹⁸⁴ Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXIV,16-17, trad. it. S. Ferri in Plinio 2000, p. 71: "Non si soleva rappresentare l'umana effigie se non di coloro i quali avessero meritato l'immortalità per qualche illustre cagione [...], e cominciò così a propagarsi la memoria degli uomini benemeriti, e a scriversi nelle basi, lettura ai posteri, i titoli di gloria, che altrimenti si sarebbero conosciuti solo dai sepolcri"; Id. XXXV,11, trad. it. S. Ferri in Plinio 2000, p. 149: "che sia stato fervido l'amore per i ritratti dei grandi sono testimoni Attico, quello di Cicerone, con un volume sull'argomento e M. Varrone [Marco Terenzio Varrone, autore dell'*Hebdomades vel de imaginibus libri XV*] colla generosa invenzione di inserire in qualche modo nei suoi numerosi volumi i ritratti di 700 illustri personaggi, mal sopportando che le loro immagini si perdessero e che il tempo prevalesse sull'uomo. Autore di un dono di cui anche gli dei possono esser gelosi, dal momento che non solo conferì l'immortalità ai personaggi raffigurati, ma li fece conoscere a tutto il mondo, affinché potessero esser presenti ovunque come dei".

¹⁸⁵ In ambito italiano la voga si aprì con le *Illustrium Imagines, Imperatorum et illustrium virorum ac mulierum vultus ex antiquis numismatibus expressi* di Andrea Fulvio, edita da Jacopo Mazzocchi a Roma nel 1517, seguite dalle varie opere realizzate a Venezia da Enea Vico, come le *Imagini delle donne auguste intagliate in istampa di rame con le vite et isposizioni di Enea Vico sopra i riversi dello loro medaglie antiche* del 1557, per proseguire, negli anni di uscita della seconda edizione delle *Vite*, con i *XXXVII Pontificum maximorum elogia et imagines accuratissime ad vivum aenei typis delineatae* di Onofrio Panvinio, Roma 1568, gli *Illustrium Virorum ut exsant in urbe expressi vultus* di Achille Stazio, Roma 1569, le *Imagines et Elogia Virorum illustrium et heroicorum ex antiquis lapidibus et numismatibus expressa cum annotationibus ex Bibliotheca Fulvi Ursini* di Fulvio Orsini, Roma 1570, tutte per i tipi di Antoine Lafrery. Per i precedenti tipologici dell'opera vasariana cfr. Prinz 1963, pp. 3-5 e Casini 2004, pp. 28-69.

letterati ancora viventi, artisti, pontefici sovrani e uomini d'arme¹⁸⁶. Come ha ben colto Tommaso Casini, è proprio “la storiografia gioviana, rivolta non solo alla narrazione dei fatti e delle personalità d'eccezione, agli aspetti morali di ciascuno dei personaggi, ma anche alla loro descrizione fisica, fin nei dettagli dell'abbigliamento” a giustificare “l'importanza della visualizzazione e il valore documentario dei ritratti”¹⁸⁷. La centralità della collezione all'interno del suo impegno e della sua concezione storiografica è provata inoltre dalla costruzione del Museo, la villa da lui fatta erigere a Borgo Vico fra il 1537 e il 1543 proprio per ospitare ed esporre i suoi circa 400 ritratti¹⁸⁸. In quanto riflesso di questo interesse, nel progetto originale gli *Elogia* prevedevano il corredo di un apparato iconografico che riproducesse le effigi del Museo gioviano. A differenza di Vasari Giovio però non vide mai realizzata integralmente la propria impresa, perché l'edizione illustrata degli *Elogia*, con le xilografie di Tobias Stimmer, fu pubblicata a Basilea da Pietro Perna solo fra il 1575 e il 1578, a più di vent'anni dalla morte del loro autore. L'unica opera biografica illustrata che Giovio vide data alle stampe, con una struttura che rispecchiava integralmente il proprio progetto, furono le *Vitae Duodecim Vicecomitum Mediolani principum*, pubblicata a Parigi nel 1549 con il corredo di dodici ritratti a xilografia dei protagonisti delle biografie. Insieme all'opera di Paolo Giovio, è possibile che abbia influito sul progetto vasariano anche la figura di Anton Francesco Doni, poligrafo attivo a Firenze fra il 1546 e il 1548, colui che avrebbe dovuto essere l'editore della prima edizione delle *Vite*. Amico di Paolo Giovio, egli aveva progettato un'opera intitolata *Medaglie*, concepita come raccolta di ritratti pubblicati in forma di medaglie e corredati da brevi descrizioni, in tono elogiativo o meno, dei personaggi selezionati. Le incisioni avrebbero dovuto essere realizzate da Enea Vico. L'opera non vide mai la luce integralmente, ma solo in poche e rare tirature di prova destinate agli amici del Doni, bel lontane dai progettati 80-100 ritratti del testo completo¹⁸⁹.

È quindi in questo contesto e sotto l'influenza di queste personalità che matura il progetto di una raccolta illustrata di biografie di artisti da parte del Vasari, prima opera di questo genere a essere dedicata ai maestri delle arti figurative. Essa riflette così la mutata considerazione nei confronti di questa categoria, degna ora di fregiarsi di un

¹⁸⁶ Per il Giovio collezionista cfr. De Vecchi 1977, Pavoni in Como 1983, pp. 19-26, 40-48, Price Zimmermann 1995, pp. 158-162, Aleci 1998, Id. 2001, Casini 2003.

¹⁸⁷ Casini 2004, p. 34.

¹⁸⁸ Per il Museo cfr. De Vecchi 1977, Pavoni e Della Torre in Como 1983, pp. 14-19, Price Zimmermann 1995, pp. 158-162.

¹⁸⁹ Per tale opera del Doni e i suoi rapporti con Giovio cfr. Casini 2004, p. 30. Nella corrispondenza citata dallo studioso si trova una risposta di Giovio al Doni: “Hebbi la vostra lettera con la mostra del libro delle Medaglie volesse Dio che di questa maniera si potessero intagliare le Imagini ch'io tengo al Museo, o al manco quelle de gl'huomini famosi in guerra, a quali ho cominciato far gli Elogi”. Per i rapporti fra Doni e Vasari vedi McTavish in Arezzo 1981, pp. 195-197; per le possibili influenze della sua opera su Vasari il rimando è a Kliemann in Arezzo 1981, p. 240.

genere letterario prima riservato a principi, papi, eroi o illustri letterati come i giuristi di Benavides. L'attenzione a questa nuova dignità culturale e al processo di nobilitazione della figura dell'artista si coglie anche in quanto di volontario, artefatto e non certo derivato da fonti veridiche, Vasari aggiunge di propria invenzione alle effigi degli artisti. Per esempio egli riserva una particolare cura all'abbigliamento dei suoi protagonisti, spesso decorato da colli di pizzo o di pelliccia a segno di condizione economica agiata e di uno *status* nobile e cortigiano¹⁹⁰. Nel caso del ritratto di Properzia de' Rossi, donna 'virtuosa' sia in senso professionale che etico, l'immagine elaborata ben riflette questa condizione di superiorità morale e intellettuale. Altrettanto può dirsi del ritratto di Leonardo, ispirato al Leonardo-Platone della *Scuola di Atene* di Raffaello e modellato sul prototipo del sapiente-filosofo, in parallelo con l'immagine dell'artista descritta nella biografia¹⁹¹. Pur non rispondendo quindi a una stretta logica fisiognomica come intesa dalla scienza del tempo, anche i ritratti vasariani non sono esenti da una componente di ricerca retorica che li adegua all'immagine dell'artista come proposta nel testo scritto:

e nel descrivere le forme e le fattezze degli artefici sarò breve, perché i ritratti loro, i quali sono da me stati messi insieme con non minor spesa e fatica che diligenza, *meglio dimostreranno quali essi artefici fussero quanto all'effigie, che il raccontarlo non farebbe giammai*¹⁹².

Il valore del ritratto nel suo contesto può così spiegare perché, in molti casi, il proemio delle singole biografie nella seconda edizione delle *Vite* risulti o cancellato o riassunto rispetto alla prima edizione: il suo porsi come chiave di lettura del racconto è infatti soppiantato dalla presenza dell'effigie così intesa¹⁹³.

I ritratti elaborati da Vasari, inseriti a scandire l'intervallo fra una biografia e l'altra e a segnare l'*incipit* di ogni nuova narrazione, non si presentano disadorni ma all'interno di elaborate cornici architettoniche, di sapore manierista, decorate dalla presenza di figure allegoriche. Le cornici si distinguono in sei tipi differenti¹⁹⁴.

¹⁹⁰ Si vedano per esempio i ritratti di Raffaello, Peruzzi, Michelangelo, Masaccio e Polidoro da Caravaggio. Per la ricerca di elementi significativi ed eloquenti all'interno della tipologia dei ritratti fatti realizzare da Vasari cfr. Stack 2000, pp. 189-199.

¹⁹¹ Oltre alla Stack per il ritratto di Leonardo e Michelangelo si vedano anche Rubin 1990 e Casini 2004, p. 163-168.

¹⁹² Vasari 1568, vol. 1 p. 244. Il corsivo è mio.

¹⁹³ Sulla differenza fra i proemi alle singole biografie nella prima e nella seconda edizione delle *Vite* cfr. Bettarini 1976, p. 496, Cappucci 1976, p. 311, Ragghianti 1980, p. 213, Barocchi 1984, p. 162. L'idea della loro eliminazione è più attenuata in Rubin 1990, p. 36.

¹⁹⁴ Le cornici, tutte a xilografia, misurano mm 120x110. Il primo a studiare e classificare le cornici dei ritratti vasariani è stato Prinz 1966, pp. 29-32. La numerazione che verrà seguita qui di seguito segue quella adottata da Prinz nel suo studio.

Il I tipo (fig. 18a) si presenta all'interno di un'edicola decorata lateralmente da volute architettoniche e coronata da un frontone semicircolare su cui poggiano quattro lanterne. Sul ritratto ovale siede la personificazione della *Pittura*, in abiti antichi, il busto parzialmente scoperto e i capelli raccolti, gli strumenti del mestiere nella mano sinistra mentre la destra è intenta a dare gli ultimi ritocchi a un dipinto su cavalletto posto di fronte a lei. Il quadro raffigura una figura a semibusto delineata a solo contorno. Lateralmente, accanto alle volute, pendono sorte di palinodie formate dagli strumenti dell'arte pittorica. Questa cornice accompagna il ritratto di 68 degli artisti presenti nel testo.

Il II tipo (fig. 18b) offre una cornice architettonicamente più ricca: non è più un frontone a coronare la cima ma un cornicione rientrante, all'interno del quale campeggia una seconda personificazione della *Pittura*, sempre in abiti antichi e con i capelli raccolti, seduta sull'ovale del ritratto ma volta in direzione opposta rispetto alla compagna. Tavolozza nella mano sinistra e pennello nella destra, anch'essa è raffigurata all'opera, mentre completa un ritratto maschile sul quadro al cavalletto davanti a lei. Ai piedi dei pilastri che decorano il lato dell'edicola siedono due putti, uno in controparte rispetto all'altro, con in mano gli strumenti dell'architettura. La cornice è stata utilizzata per 39 ritratti.

Il III tipo (fig. 18c) è formato da un'edicola fiancheggiata da due cariatidi, una maschile e una femminile, a sorreggere un frontone triangolare decorato lateralmente da due lanterne e che vede campeggiare al centro la personificazione della *Scultura*, anch'essa in abiti antichi e a torso nudo, seduta frontalmente e nell'atto di dare gli ultimi colpi a un volto maschile in marmo, barbuto. Essa forma la cornice di 15 ritratti all'interno del testo.

Il IV tipo (fig. 18d), un'edicola di nuovo con frontone triangolare coronato da due lanterne, ospita una seconda personificazione della *Scultura*, in controparte rispetto alla sorella e quindi visibile di spalle, ma sempre con il braccio destro sollevato a reggere il martello e lo scalpello nella sinistra. Anch'essa è intenta a completare il mezzobusto che le sta di fronte, questa volta una figura femminile e non maschile. Erme e non più cariatidi, entrambe femminili, sostengono il frontone dell'edicola e indicano con un braccio il personaggio che campeggia nell'ovale centrale, mentre l'altro regge gli strumenti propri dell'architetto, squadra e archipendolo. Gli stessi strumenti pendono anche dai nastri che le fiancheggiano. È una cornice che incontriamo 19 volte.

Il VI tipo (fig. 18f) presenta un frontone spezzato e rientrante, a ospitare la personificazione femminile dell'*Architettura*, sempre in abiti antichi e a torso nudo, i capelli raccolti come quelli delle compagne. A differenza delle altre allegorie essa non è all'opera, ma si limita a esibire gli strumenti pertinenti all'architettura, squadra nella

mano destra e compasso nella sinistra. Anche in questo caso la parte superiore dell'edicola è coronata da due lanterne. Questa struttura costituisce la cornice di 5 ritratti.

Il V tipo di cornice ricorre 6 volte all'interno del testo (fig. 18e). Esso è costituito da un'edicola a frontone triangolare, completato dalle consuete due lanterne poste in alto a destra. Qui non troviamo un'unica personificazione ma tre, tutte femminili, in abiti antichi, i capelli raccolti. In alto, il capo chino su un tavolo appoggiata a una gamba e uno stilo in mano, all'apparenza intenta a disegnare, l'allegoria della *Pittura*. A destra, tavola e stilo in una mano e squadra nell'altra ma, a differenza della compagna, colta in un'azione sospesa e interrotta, la personificazione dell'*Architettura*, lo sguardo volto verso la *Pittura*. A sinistra, seduta con il viso verso l'*Architettura*, la *Scultura*, anch'essa inattiva con martello in mano e altri strumenti del mestiere ai suoi piedi. Si conosce un disegno preparatorio per questa cornice, conservato a Londra, Anthony Blunt Collection¹⁹⁵ (fig. 19). Il disegno presenta, nella parte bassa, studi per le cornici di I e II tipo e, in alto, uno studio dettagliato per la cornice di V tipo, che le scritte rivelano pensata in riferimento al ritratto di Michelangelo Buonarroti. Nel disegno, a differenza che nella xilografia finale, l'inattività delle personificazioni è più accentuata, poiché anche la *Pittura* è raffigurata all'opera. La parte dell'ovale centrale poi non ospita il ritratto del 'divino' artista ma una figura femminile trifronte, di cui si distinguono le mani occupate da martello e tavolozza. Essa, più che una ripetizione delle tre allegorie delle arti, rappresenta il *Disegno* come descritto nella Porta a Prato allestita nel 1565 per gli apparati effimeri per le nozze di Francesco I¹⁹⁶. Nonostante fosse stata progettata appositamente per il ritratto del Buonarroti questa cornice fu poi utilizzata anche per Giotto, Orcagna, Verrocchio, Leonardo e Francia. Se i primi tre sono, come Michelangelo, artisti distinti in tutte e tre le arti, la stessa cosa non vale per Leonardo, definito 'pittore e architetto', e tantomeno per il Francia, solo 'pittore'. Queste due deroghe sono state imputate all'intervento dell'editore Giunti, in difficoltà nella stampa per mancanza di indicazioni e ritardi da parte del Vasari¹⁹⁷. Questa cornice, originariamente progettata per il solo ritratto del Buonarroti e in un secondo momento estesa a tutti gli artisti che si erano distinti in ciascuna delle tre arti maggiori, è indicativa del fatto che ogni inquadratura fu pensata ed elaborata accuratamente, finalizzata a connotare e a relazionarsi in modo specifico con il tipo di personaggio ospitato.

¹⁹⁵ Penna, inchiostro marrone acquerellato, matita nera, mm 298x203; sul verso, penna e inchiostro nero, un schizzo per la cornice interna del frontespizio delle *Vite*. Iscrizioni: "SCVLPTVRA michael Angnolo bonarota / MICHAEL ANGELO BVONAROTA / PITVRA et / Architectura / PICTVURA". Vedi Prinz 1966, p. 32, Kliemann e Davis in Arezzo 1981, pp. 238 e 261.

¹⁹⁶ Cfr. cap. 2.1.

¹⁹⁷ Cfr. Kliemann in Arezzo 1981, p. 242.

Un'ulteriore conferma si ha osservando come anche quelle che sembrano semplici scelte compositive e stilistiche si rivelino, a un'osservazione più attenta, meditate e significanti in relazione al dover la cornice ospitare un pittore, un architetto o uno scultore. Solo elementi architettonici, raffinati ed eleganti, accompagnano l'allegoria dell'*Architettura* nella cornice di VI tipo, mentre il dato scultoreo è prevalente nelle due cornici riservate agli scultori, dove erme o cariatidi, e non meri pilastri, si presentano a sostenere mensole e strumenti architettonici. Nel II tipo di cornice, invece, non statue ma putti in carne e ossa affiancano il regolo, la squadra e il compasso, propri dell'architetto, alla tavolozza e al cavalletto della *Pittura*¹⁹⁸. L'osservazione ci porta a valutare con attenzione ogni più piccolo dettaglio scelto dall'artista a caratterizzare le sue allegorie. Non è quindi un caso se, qui come già ad Arezzo, il soggetto scelto da *Pittura* e *Scultura* per le opere che stanno realizzando sia o un ritratto o comunque il mezzo busto di un qualche personaggio, a sottolineare ancora una volta il ruolo delle Arti nell'eternare il ricordo dei personaggi illustri, intente quindi a realizzare quanto, di fatto, gli stessi ritratti vasariani si ripromettono di portare a compimento. E forse non è casuale neppure la scelta di raffigurare inattiva la sola *Architettura*, a enfatizzare la componente progettuale di quest'arte. Diversa invece potrebbe essere la spiegazione per la posa statica delle tre allegorie della cornice di V tipo. Se, da un lato, così come l'*Architettura*, esse accentuano in tal modo l'elemento intellettuale dell'esecuzione artistica, laddove le arti 'attive' pongono in una luce non più svilente la parte pratica della realizzazione dell'opera, dall'altro il disegno della collezione Blunt mostra come la loro genesi si leghi alla figura del Disegno trifronte. Il loro atteggiamento potrebbe quindi voler ribadire la posizione subordinata della componente manuale rispetto al progetto, idea mentale che si configura come Disegno. Altrettanto, l'intreccio di sguardi che pone le tre in stretta relazione ne indica l'essere 'sorelle' in quanto figlie di quest'unica madre, elemento unificante e pertinente tutte le arti¹⁹⁹. Anche la similarità che intercorre fra le figure da una cornice all'altra (stessi abiti, stessa pettinatura, pose e atteggiamenti ripetuti) non fa che ribadire l'affinità fra un'arte e l'altra e la loro

¹⁹⁸ Per un'analisi stilistica delle cornici dei ritratti vasariani si veda anche Stack 2000, pp. 220-222.

¹⁹⁹ Joan Elaine Stack 2000, p. 233 ha inoltre voluto vedere nella collocazione delle allegorie di *Pittura*, *Scultura* e *Architettura* direttamente al di sopra della testa degli artisti la volontà di Vasari di indicarle come doti prevalentemente mentali. In tal caso però ritengo che la lettura della studiosa si riveli decisamente forzata, e che la posizione scelta meglio si spieghi su basi di equilibrio, funzionalità e armonia compositive, senza ulteriori finalità da parte dell'aretino. Altrettanto discutibile mi sembra la proposta della studiosa, p. 234, di leggere la figura della *Pittura* nella cornice di tipo V come Disegno, per via della tavola posta sulle gambe e non più sul cavalletto. In tal modo, rendendo non visibile allo spettatore quanto viene realizzato, la figura alluderebbe all'atto creativo iniziale e meramente mentale di ogni esecuzione artistica. La lettura però cade di fronte al legame che essa deve avere con gli effigiati che incornicia, poiché li priva della personificazione dell'arte pittorica, e soprattutto di fronte al foglio in collezione Blunt, dove il Disegno è reso attraverso l'allegoria dell'ovale centrale.

condizione paritetica, in contrasto con la disputa sul paragone che tanto spazio aveva negli scritti di quegli anni.

Ritroviamo quindi all'interno dell'edizione giuntina delle *Vite* le allegorie delle Arti già utilizzate da Vasari nella Sala della Fama. Esse ripropongono, in modo ancor più marcato, il legame con il ritratto degli artisti visto ad Arezzo, poiché dichiarano ed esplicitano la via percorsa da ogni personaggio e l'attività attraverso la quale è giunto alla fama, guadagnandosi la possibilità di essere inserito nella raccolta biografica²⁰⁰. A differenza dei casi precedenti però (Arezzo, Sala della Cancelleria), qui esse non sono accompagnate da Arti liberali a codificare lo *status* raggiunto: sole, si rivelano Arti liberali pienamente riconosciute.

Nella sua analisi del vocabolario commemorativo utilizzato dal Vasari nelle cornici, formato da lanterne, putti, festoni, la Stack ha spiegato la scelta di presentare le effigi dei protagonisti in formato ovale a partire dai busti inseriti in nicchie nei monumenti funerari²⁰¹. La presenza delle allegorie delle arti viene quindi legata dalla studiosa alla tradizione del monumento funebre decorato dalle arti 'orfane' del proprio committente, tipologia a queste date già codificata che indica nel mecenatismo del defunto un elemento consono all'esaltazione della sua personalità e della sua memoria. Se l'ipotesi si presenta di primo acchito plausibile, è però vero che le allegorie delle arti nei monumenti funebri sono di solito raffigurate con pose ed espressioni meste o piangenti, cosa che non traspare dalle allegorie delle *Vite*; inoltre diversa è la funzione loro affidata: non connotare il personaggio come committente, ma come esecutore, colui che ha praticato quell'arte e grazie ad essa si è elevato. Come già nel caso delle allegorie aretine ritengo più calzante l'analogia fra il ruolo assunto qui dalle Arti e quello tradizionale delle personificazioni di Virtù. Infatti i monumenti funerari affiancano al ritratto commemorativo del defunto molto più frequentemente delle Arti liberali le personificazioni di quelle doti che ne hanno guidato i passi e caratterizzato le azioni nel corso della vita²⁰². Inoltre il formato ovale non è detto trovi unica spiegazione nella tradizione dei busti scultorei all'interno di nicchie. Già in Plinio i primi ritratti ricordati come dedicati nei luoghi sacri o pubblici sono citati come "clupeos", "imagines clupeatae"²⁰³. Inoltre le raccolte a stampa di ritratti e biografie citate assumevano spesso la forma di raccolte numismatiche, presentando le effigi dei personaggi ritratti in medaglie o monete antiche. E se proprio si vuol fare riferimento a

²⁰⁰ Kliemann in Arezzo 1981, pp. 240-241.

²⁰¹ Stack 2000, pp. 223-226, 235-236. Anche Casini, riprendendo Prinz 1966, ha osservato come la "tipologia del ritratto in ovale inventata per i ritratti degli artisti fu una concezione nuova per la ritrattistica a stampa, derivata dal modello dei ritratti scultorei posti nelle nicchie delle decorazioni parietali e nei monumenti funebri", cfr. Casini 2004, p. 163.

²⁰² Per le tipologie del monumento funerario in epoca rinascimentale cfr. Panofsky 1992, pp. 67-96.

²⁰³ Cfr. Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV,12, in Plinio 2000, p. 148.

busti scultorei, allora merita di essere citato il frontespizio dei *Discorsi sopra le medaglie* di Enea Vico, uscito a Venezia nel 1555 (fig. 20). Qui il busto scolpito di Cosimo I è inserito all'interno di una cornice ovale e affiancato lateralmente dalle personificazioni di *Sapienza* e *Guerra*, virtù intellettuale e valore militare²⁰⁴, ad amplificare il ritratto del personaggio. Virtù quindi, non Arti liberali.

L'importanza non solo del ritratto ma anche della presenza dell'adeguata cornice in cui esso era inserito è testimoniata da una meno nota opera a stampa del Vasari, i *Ritratti dei più eccellenti pittori scultori e architetti contenuti nelle Vite di M. Giorgio Vasari Pittore, et Architetto aretino*, uscita sempre per l'editore Giunti a Firenze nel 1568. L'opera, realizzata in pochissimi esemplari²⁰⁵ e destinata ai soli amici e mecenati influenti dell'artista, raccoglieva in 155 fogli i soli ritratti xilografati delle *Vite* privi della biografia scritta. Per tale opera in vari casi fu sostituita la cornice abbinata al ritratto degli artefici, in modo da emendare gli errori presenti nella giuntina e ristabilire la giusta relazione fra ritratto e cornice²⁰⁶. Ciò dimostra ancora una volta l'importanza che il ritratto assumeva in stretta connessione con la propria cornice, riassuntivo del rapporto eroe immortalato e virtù esemplare, di cui si dimostra campione.

Il legame figurativo eroe-virtù è, del resto, la tipologia decorativa meglio conosciuta da Vasari, poiché più volte utilizzata nei propri cantieri, a partire dalla Sala della Cancelleria per culminare nei numerosi ambienti di Palazzo Vecchio.

1.2.4 Vasari e Palazzo Vecchio

La decorazione vasariana di Palazzo Vecchio interessa il nostro studio per due motivi: da una parte essa prova ulteriormente la conoscenza da parte del Vasari della tipologia decorativa della 'biografia dipinta', in cui le scene destinate all'esaltazione delle imprese eroiche e degli eventi principali della vita dei protagonisti dei cicli sono affiancate a figurazioni allegoriche delle Virtù, tese a chiarire quali doti hanno favorito l'eroe nello svolgimento di quell'impresa e, al contempo, a mostrare le principali doti morali di cui egli si pone come campione agli occhi del riguardante²⁰⁷. In secondo luogo in più punti della decorazione ricorrono rappresentazioni che esaltano le arti figurative

²⁰⁴ Cfr. Casini 2004, pp. 30, 33.

²⁰⁵ Oggi se ne conoscono due, uno conservato ad Harvard e uno presso la Fondazione Berenson.

²⁰⁶ Per un'analisi dettagliata delle correzioni cfr. Davis in Arezzo 1981, pp. 257-259. Lo studioso giustifica, convincentemente, il mantenimento della cornice di tipo V per Leonardo e Francesco Francia a riconoscimento del genio universale del primo e dell'attività molteplice del secondo. Per l'opera, oltre a Davis, si veda anche Stack 2000, pp. 204-207.

²⁰⁷ Per Vasari e l'impresa decorativa di Palazzo Vecchio cfr. Allegri, Cecchi 1980; per l'esaltazione medicea della decorazione vedi anche Kliemann 1993, pp. 69-78.

fra quelle che, al pari di poesia e letteratura, possono recare gloria al proprio mecenate, sia eternandone il nome, sia testimoniandone cultura e generosità.

Nei *Ragionamenti* di Giorgio Vasari si può leggere un interessante brano che comprova come la raffigurazione delle imprese degli eroi di casa Medici si leghi alla necessità di mostrare virtù e doti grazie alle quali la famiglia ha saputo affermarsi e rivendicare il proprio diritto al governo della città. Egli infatti così spiega i sottili legami fra le decorazioni del *Quartiere degli Elementi*, dedicate alle singole divinità del mondo olimpico, e quelle del sottostante *Quartiere di Leone X*, incentrate sugli esponenti della famiglia:

i nostri piedi, cioè l'opere, quando ci portano in altezza, ci lievano di terra col pensiero e con le operazioni, e camminando andiamo per mezzo delle fatiche virtuose a trovare le cose celesti, considerando alli effetti del grande Iddio, ed a' semi delle gran virtù poste da sua Maestà nelle creature quaggiù, le quali, quelle che per dono celeste fanno in terra fra i mortali effetti grandi, sono nominati Dei terrestri, così come lassù in cielo quelli hanno avuto nome e titoli di Dei celesti²⁰⁸.

Virtù e azioni virtuose sono quindi alla base dell'elevazione dei membri della famiglia Medici, così come lo sono per i singoli artisti delle *Vite*. Se inoltre osserviamo le volte delle Sala di Cosimo il Vecchio, di Lorenzo il Magnifico, di Cosimo I, di Clemente VII, vediamo come, in ciascuna, ogni episodio sia affiancato dalla personificazione allegorica delle doti che hanno sostenuto il personaggio e di cui, al contempo, l'azione si mostra rivelatrice²⁰⁹. Ai fini della nostra ricerca vale anche la pena soffermarsi su come vengono rappresentate alcune di queste Virtù, poiché esse gettano luce sul concetto di fama, gloria, eternità di Vasari. L'*Eternità* della sala di Cosimo il Vecchio, non a caso affiancata al ritratto di Cosimo circondato da letterati ed artisti, è dipinta "come una fanciulla con ai piedi anticaglie, libri, *pitture* e armi «alluminando con la torcia accesa dell'intelletto coloro che dopo di lui vivono, perché

²⁰⁸ Cit. in Allegri, Cecchi 1980, p. 60. Il corsivo è mio.

²⁰⁹ Gli ambienti furono decorati da Giorgio Vasari e dai suoi collaboratori fra il 1555 e il 1562. Nella sala di Cosimo il Vecchio la raffigurazione segue quest'ordine: *Fortezza, Partenza di Cosimo il Vecchio per l'esilio, Prudenza; Astuzia, Cosimo il Vecchio a colloquio con Santi Bentivoglio, Animosità; Diligenza, Costruzione di S. Lorenzo, Religione; Eternità, Cosimo il Vecchio fra letterati ed artisti, Fama*. In quella di Lorenzo il Magnifico si osservano: *Ercole uccide l'Idra di Lerna, Lorenzo alla dieta di Cremona, Buon Evento; Fede, Andata di Lorenzo a Napoli, Pietà; Fama, Lorenzo fra filosofi e letterati, Virtù; Buon Giudizio, Presa di Sarzana, Clemenza*. Il soffitto della sala di Giovanni delle Bande Nere mostra: *Animosità (Ercole e il leone nemeo), Difesa di Ponte rozzo, Forza (Ercole e Anteo); Impeto, uccisione di un cavaliere spagnolo, Furore; Virtù militare, Presa di Caravaggio, Fortuna; Onore, Presa di S. Secondo, Audacia*. Infine nella sala di Clemente VII: *Onore, Andata di Ippolito de' Medici in Ungheria, Magnanimità; Virtù, Matrimonio di Marsiglia, Sicurezza; Vittoria, Ritorno del Duca Alessandro a Firenze, Fortezza; Fortuna, Ritorno di Clemente VII a Roma dalla Francia, Costanza*. Cfr. Allegri, Cecchi 1980, pp. 128-174 e Kliemann 1993, pp. 69-78.

*si procaccino fama, come lui, nelle memorie dopo la morte»*²¹⁰ (fig. 21a). Essa è in *pendant* con la Fama, a indicare come la gloria e il ricordo di Cosimo si debbano soprattutto alla sua grande attività di mecenatismo. A ribadire il potere delle Arti di eternare il nome dei grandi *Eternità* e *Fama* sono legate a due figurazioni monocrome, rispettivamente *Gli Scultori Fama per l'Eternità*, *Scrittori astrologi e poeti per la Fama*. Le Lettere e la Scultura, simbolo qui delle Arti figurative, possono sottrarre all'oblio il nome di coloro che celebrano, come farà Vasari con i nomi dei grandi artisti, e come, secondo Plinio, hanno fatto gli scultori con il ritratto degli eroi antichi. La scena analoga dedicata a Lorenzo il Magnifico fra filosofi e letterati è affiancata nuovamente dalla Fama, a ribadire gli stessi concetti, e da una generica allegoria della *Virtus*, che ««appoggia un braccio in quel vaso grande pien di fiori per l'odore buono che essa virtù fa sentire dell'opere sue; con l'altro tiene un libro aperto, mostrando che *senza le fatiche e gli studi* non si dà di sé odore al mondo»²¹¹. Ecco quindi espresso, in merito ai grandi della famiglia Medici, un concetto che abbiamo incontrato più volte a connotare la *virtus* e la vita degli artisti.

Se da questi elementi possiamo trarre conferme relative alla genesi di molti dei concetti alla base delle biografie vasariane, alcune scene, prendendo spunto da quanto Vasari aveva già realizzato nella Sala dei Cento Giorni alla Cancelleria su indicazione di Paolo Giovio, mostrano in maniera più diretta il mecenatismo dei membri della famiglia: *Bramante presenta la pianta di S. Pietro a Leone X*, *Cosimo il Vecchio fra letterati ed artisti*, *Costruzione di S. Lorenzo*, *Lorenzo il Magnifico fra filosofi e letterati*, *Cosimo I fra architetti e ingegneri*. Come ha notato Julian Kliemann, è l'assenza di grandi eroi militari a far privilegiare tale aspetto dell'operato mediceo²¹². Si tratta inoltre di figurazioni gradite al Vasari, che non solo mostrano gli artisti nei panni di gentiluomini degni di far parte dell'*entourage* nobiliare, ma anche quali pari dei letterati, poeti e filosofi che hanno fatto grande la città e la tradizione di Firenze²¹³.

Un terzo motivo che ci obbliga a soffermarci ancora su Palazzo Vecchio è lo *Scrittoio del Duca*, o *Tesoretto*, nel *Quartiere del duca Cosimo*. L'ambiente di piccole dimensioni, datato al 1559-1561, costituisce una sorta di pausa all'interno della decorazione del palazzo, come abbiamo visto incentrata sui fasti medicei. Spazio privato del granduca, lo studiolo ne conservava, all'interno di armadi in pietra disposti lungo le pareti, la collezione di pietre preziose e oggetti antichi²¹⁴. La volta dello studiolo (fig. 21b) è decorata da affreschi attribuiti concordemente allo Stradano, anche

²¹⁰ Cecchi in Allegri, Cecchi 1980, p. 132. Il corsivo è mio.

²¹¹ Cecchi in Allegri, Cecchi 1980, p. 139. Il corsivo è mio.

²¹² Cfr. Kliemann 1993, pp. 70-71.

²¹³ Cfr. Stack 2000, pp. 111-135.

²¹⁴ Per questo ambiente cfr. Allegri, Cecchi 1980, p. 191-194 e Baroni Vannucci 1997, pp. 100-102.

se, come quasi tutta la decorazione di questa parte del palazzo, l'ideazione iconografica e, probabilmente, anche quella compositiva, nonché suggerimenti per la realizzazione delle immagini, si devono a Vincenzo Borghini e, soprattutto, a Giorgio Vasari. Sulla volta sono raffigurati, al centro, i simboli dei quattro evangelisti, circondati da quattro riquadri e quattro ovali. I riquadri rappresentano *Alessandro e Diogene*, *Minerva e le Muse*, *Geometri* (?), e una scena non più riconoscibile a causa del pessimo stato di conservazione; gli ovali presentano le personificazioni della *Pittura*, *Scultura*, *Architettura* e *Musica*. A differenza di molti altri ambienti ideati dalla collaborazione del Vasari e di Borghini, di questo non si è conservata testimonianza scritta, per cui risulta difficile, anche per l'illeggibilità di una delle immagini, capire il legame concettuale fra scene e allegorie, e, soprattutto, il nesso fra queste e le figure degli evangelisti. Le scene probabilmente alludono a rami del sapere quali la Filosofia, la Poesia, la Geometria²¹⁵, completando così una carrellata di figurazioni delle Arti liberali estese a comprendere le arti figurative. Le allegorie di queste ultime si rifanno alle fanciulle dipinte da Vasari nella Sala della Fama della sua dimora aretina. A differenza che ad Arezzo la personificazione è qui contestualizzata all'interno di uno spazio. Solo l'*Architettura* è sita all'aperto, all'esterno delle mura di un palazzo, mentre le altre allegorie sono ritratte all'interno di studi da artista, circondate da quadri, sculture, strumenti musicali. Come già avveniva nella dimora del Vasari le tre arti figurative sono mostrate all'opera: la *Pittura* di fronte alla tela intenta a rappresentare un personaggio maschile dal braccio levato, la *Scultura* seduta nell'atto di assestare gli ultimi colpi a un busto virile, l'*Architettura* nell'atto di misurare una colonna di fronte a lei. Tutte vestono abiti di foggia anticheggiante e portano i capelli raccolti trattenuti da una fascia sul capo. Abiti, acconciatura, scelta di rappresentarle come fanciulle in atto derivano dall'ideazione vasariana, come pure la decisione di rappresentare *Pittura* e *Scultura* alle prese con quelli che sembrano ritratti di eroi o filosofi del mondo antico. Forse segno di un passo avanti, preludio delle differenze che troveremo fra *Pittura* e *Scultura* nella tomba michelangiolesca, la maggior grazia della *Pittura* contro la struttura di sapore più possente e michelangiolesco che Stradano preferisce conferire alla personificazione della *Scultura*.

²¹⁵ Cfr. Cecchi in Allegri, Cecchi 1980, p. 192.

1.3 Pirro Ligori e Achille Bocchi

Una conferma indiretta alla validità dell'interpretazione qui proposta in merito alla nascita e all'invenzione della *Pittura* e della *Scultura* da parte di Giorgio Vasari è offerta da un disegno di Pirro Ligorio e da due delle incisioni realizzate da Giorgio Bonasone per le *Symbolicarum Quaestionum de universo genere, quas serio ludebat, libri quinque* di Achille Bocchi, edite a Bologna nel 1555.

1.3.1 L'allegoria della Pittura di Pirro Ligorio

Babette Bohn, cui spetta il merito di aver messo in relazione l'incisione di Bartolomeo Passerotti²¹⁶ (fig. 22a) con questo disegno attribuito a Pirro Ligorio²¹⁷ (fig. 22b), lo ha datato agli anni Cinquanta del XVI secolo, periodo in cui i due artisti potrebbero essersi incontrati in uno degli attivissimi cantieri romani. Se la datazione è corretta, si tratta di una delle primissime personificazioni allegoriche della *Pittura*, posteriore solo alle Arti della Sala della Fama di Arezzo, a quelle della Sala dei Cento Giorni e alle figure di chiusura delle *Vite* torrentiniane. Difficilmente le prime potevano essere note al Ligorio, anche alla luce di quelli che saranno, soprattutto a partire dagli anni Sessanta, i pessimi rapporti fra lui e Giorgio Vasari²¹⁸. Più facile che abbia avuto accesso alla xilografia vasariana del 1550, ma le affinità rintracciabili fra la 'malinconica' *Pittura* dell'aretino e la personificazione di Ligorio sono davvero poche. Esse si limitano alla tipologia dell'abito, anticheggiante, che in Vasari lascia scoperto il seno della figura e in Ligorio si limita a una spalla. Non sono pertanto queste le fonti da cui l'artista può aver tratto ispirazione per la propria allegoria. Se invece, a partire dalla presenza delle ali, affianchiamo questa figura alle *Vittorie* antiche o alla *Vittoria che dipinge* dell'emblema del *Candor Illaesus*, opera certo nota all'artista data la sua attività per la corte pontificia e il suo culto per Raffaello, il numero di analogie si fa decisamente più cospicuo, comprendendo la foggia degli abiti, l'acconciatura, e la posa sfalsata delle gambe. Una conferma del fatto che Ligorio ispiri la sua *Pittura* alle *Vittorie* del mondo antico arriva, indirettamente, da un altro foglio dell'artista oggi

²¹⁶ Incisione firmata in basso B.P., mm 281x182, cfr. *The Illustrated Bartsch* 1980/39, p. 116.

²¹⁷ Il disegno, gessetto rosso, mm 185x125, venduto nel 1987 all'asta da Sotheby's, è stato pubblicato dalla Bohn in *The Illustrated Bartsch* 1996/39.2, p. 11, con un commento in cui la studiosa riferiva dell'attribuzione confermata da Philip Pouncey in una comunicazione orale. Conferma indiretta dalla monografia sull'artista di David Coffin, 2004, p. 177 n. 236, che inserisce il disegno nel catalogo delle opere conosciute. Al testo di Coffin si rimanda per le vicende biografiche e l'inquadramento storico di Pirro Ligorio.

²¹⁸ Per le difficili vicende dell'artista negli anni Sessanta e il ruolo in queste del Vasari, oltre a Coffin 2004, si veda soprattutto Coffin 1964, pp. 192-195.

conservato a Berlino, Musei di Stato, dove è schizzata una *Vittoria* mentre iscrive su uno scudo ovale 'VICTORIA AVG'²¹⁹. Anch'essa seduta, atteggia le gambe atteggiate nello stesso identico modo della *Pittura*.

Ligorio si pone così fra gli artisti che, per primi, hanno dato vita ad una personificazione *tout court* della Pittura. Anche se, come vedremo, non sarà l'immagine da lui codificata quella di maggior successo e diffusione, vale la pena interrogarsi su quali possano essere state le motivazioni che hanno portato l'artista a ritenere l'immagine della Vittoria antica la più adeguata a trasformarsi in allegoria della Pittura, e non la più tradizionale iconografia delle Arti liberali. Certo, parlando di Pirro Ligorio, famoso antiquario e autore, nel corso della sua vita, di una vera e propria *summa* enciclopedica illustrata del mondo antico²²⁰, lo spunto fornito dall'emblema del *Candor Illaesus* non può essere stato privo di fascino, ma si può cercare di approfondire l'indagine attraverso la lettura del suo inedito trattato sulla *Nobiltà dell'antiche arti e massimamente de la Pittura, de la Scoltura e dell'Architettura*²²¹, nel tentativo di comprendere quale fosse la sua concezione dell'arte e il legame da lui individuato, sul piano concettuale, fra Vittoria antica e Pittura.

Nonostante la prevalente attività di architetto, l'artista si definiva più spesso pittore²²². Da qui, forse, la scelta di dedicare un disegno, da trasporre poi in incisione e quindi da divulgare, alla sola pittura. La scelta del modello può essere dovuta al desiderio di alludere implicitamente all'esemplarità dell'antico, elemento imprescindibile nella formazione dell'artista. Leggiamo infatti nel *Trattato*:

“dovemo riguardare ai buoni, alle cose più eccellenti nelli costumi e nell'opera [...] tenendo sempre gli antichi dinanzi gli occhi e nella memoria, come a opere più degne e più simile alla bellezza e qualità de la natura generante”²²³.

Anticaghiante nel disegno di Ligorio non è solo la personificazione femminile, ma anche la foggia della corona che indossa, come antico è il basamento su cui essa siede e la colonna che le fa da sfondo, elementi poi semplificatisi nel tratto inciso di Passerotti. Si tratta però di un elemento che, se inteso, resta in secondo piano, dettaglio aggiunto a quella che doveva essere l'idea prima alla base della nascita della figura. Addentrando nel testo di Ligorio, notiamo che l'opera è dominata da un'intonazione e da una visione amara dell'arte del suo secolo, risentendo probabilmente delle vicende personali

²¹⁹ Penna e inchiostro su carta, mm 190x110, Berlin, Staatliche Museen Kupferstichkabinett (inv. 25151), cfr. Coffin 2004, p. 8 e p. 163 n. 104

²²⁰ Per tale opera cfr. Mandowsky, Mitchell 1963 e Madonna 1980.

²²¹ Il trattato è datato al settimo-ottavo decennio del secolo ma, probabilmente, fu concepito nelle sue portanti già in precedenza. Il testo è stato pubblicato quasi integralmente dalla Barocchi 1971-1977, vol. II, pp. 1413-1470. Per il commento del testo cfr. anche Coffin 1964, per la datazione in particolare pp. 192.

²²² Coffin 1964, p. 192 e Winner 1994, p. 19.

²²³ Da Barocchi 1971-1977, vol. 2 p. 1469-1470.

dell'artista, che, a causa di intrighi di corte, aveva perso la carica di architetto, era stato imprigionato per alcuni giorni a seguito di false accuse e aveva dovuto lasciare Roma per la corte estense²²⁴. Largo spazio infatti è dedicato al tema dell'invidia, dei nemici e degli ignoranti che ostacolano la strada dell'artista valente²²⁵. Troviamo qui, secondo una consuetudine già vista, incrociarsi nuovamente il piano della capacità professionale con quella della componente etica e morale, poiché nemici principali degli artisti sono Invidia e Ignoranza, gli stessi del perfetto cortigiano, indicati come vizi che si contrappongono alle virtù del pittore o dell'architetto. Non a caso infatti il percorso dell'artista è descritto come la *via virtutis* delle scene di Ercole al bivio, secondo l'iconografia del sentiero irto di difficoltà e ostacoli codificatosi nella tradizione²²⁶.

L'artista è descritto da Ligorio come il virtuoso che opera con fatica per il solo raggiungimento della gloria, e che unisce alla pratica una gamma di conoscenze tali da porlo indiscutibilmente fra i dotti del suo tempo²²⁷. Non è certo un caso che, negli anni difficili della sua carriera, egli si firmasse con l'epiteto ΜΕΙΣΟΙΝΗΡΩ (nemico del male)²²⁸. Modello artistico e umano per eccellenza è Raffaello, figura in cui la capacità artistica va di pari passi con l'alto valore morale: “*gentilissimo dell'animo, ricchissimo inventore, giocondissimo nel stile, nel mostrare uom da bene ai suoi, nel contrattare generosissimo, nel dipingere sopra d'ogni altro pittore più alto e più eccellente, onde*

²²⁴ Coffin 1964, pp. 192-195.

²²⁵ Vale qui la pena sottolineare che il testo di Pirro Ligorio si presenta a tratti come una trasposizione scritta di quelle che vedremo essere le allegorie realizzate da Federico Zuccari. I due artisti si conoscevano sicuramente, avendo entrambi lavorato a villa d'Este a Tivoli per Ippolito d'Este, ma è difficile dire se può esserci stata una influenza reciproca nell'elaborazione della concezione inerente la pittura e l'immagine dell'artista. Le raffigurazioni allegoriche dello Zuccari si datano infatti tutte al decennio successivo l'attività per il cardinale estense, e traggono spunti fondamentali dall'esperienza fiorentina del 1564. Non sappiamo quanto potesse essere già in nuce nella mente dell'artista precedentemente.

²²⁶ “*Sì è caminato per luoghi incogniti, infruttiferi e diserti e nei pericoli tirati, ancor per la Iddio grazia non avevo poste le mani in cosa bassa, perciocchè, se inavvedutamente semo intoppati in passi stretti e difficoltosi, avemo passati i vadi precipitosi con fatica e schivate le insidie. [...] Così dunque seguiremo gli essempli di coloro che hanno seguite le cose gloriose, che per lungo penare hanno immortale nome acquistato; [...]. Essendo dunque due vie che guidano li negozii dell'umana vita, la buona e la cattiva [...] dovemo seguitare la buona, che conduce a Iddio immortale, e se la buona si trova nel principio spaventosa e piena d'alcune percussioni, nel fine riesce nelli luoghi piacevoli governati da chi tutti li beni dipendono, per esservi nel largo prato la felicità del divino albergo. [...] Così dunque ogni fiata che si faccino opere ottime e si negozi cose più perfette, in tallora più s'acquistano le ricchezze della vera gloria*”. Barocchi 1971-1977, vol. 2 p. 1412-1414. Il corsivo è mio.

²²⁷ “*Uomini virtuosi che crepano il cuore per fare acquisto di cosa onorevole, non risparmiando né la vita, né lla facoltà, si sforzano di procacciarsi quel che ogni uomo desidera ottenere per gloria; talchè i maligni et i goffi sono quelli che pensano di stare di sopra, perché tengono che architetto sia uno artista plebeo e che 'l nome suo s'acquisti a ccase e che sia uno muratore, e non sanno che esso è uno che ordina e diffende tutto quel che giace dentro l'arti, e le conviene imparare filosofia, metodo di musica, semetria, eremmetrica, matematica, astronomia, istoria, moralità, medicina, geografia, cosmografia, topografia, analogia, prospettiva, scolpire e dipingere, e dimostrare varie invenzioni, tutte proporzionabili. Avendo di mestiere dunque che l'architetto abbi da essere uomo sciente e pratico*”, cfr. Barocchi 1971-1977, vol. 2 p. 1453. Il corsivo è mio.

²²⁸ Winner 1994, p. 21.

tutti quelli che non lo imitano, non si posson dire *né pittori nè uomini da bene*, né persone che giovino o che piacino di far cose simile alla natura”²²⁹. Gli assunti di fondo di Ligorio coincidono dunque con le teorie di Vasari e, vedremo, di tutto l’ambiente fiorentino. Anche per lui sono la gloria e la fama, più che i soldi o i beni materiali, i veri premi cui l’artista deve ambire; in particolare la gloria è il più citato, dal raggiungimento della quale i valenti artisti sono ostacolati per l’opera di ignoranti ed invidiosi. Anche qui allora l’arte è equiparata alla *virtus*, e il trionfo dell’artista diviene affermazione di virtù individuale, non priva di riflessi sociali se si sottolinea il ritratto del gentiluomo di Raffaello, e l’accusa di architetto plebeo all’architetto ignorante²³⁰.

La scelta quindi di identificare la Pittura con una Vittoria si può legare al tema della gloria frutto di vittoria sui nemici e sul vizio. Ma a un antiquario dotto e perito come Ligorio non poteva essere sfuggita una delle descrizioni della *virtus* antica, di cui troviamo notizia in Cartari:

Virtù [...] fu dagli antichi parimente creduta dea et adorata, et a lei come a gli altri dei posero i Romani un tempio davanti a quello dell’Onore [...] alla Virtù et all’Onore fu dato il suo a parte et a questo non poteva entrare se non chi passava per quello, volendo perciò mostrare che non vi è altra via da acquistarsi onore che quella della virtù come che quello sia il vero premio di questa, che fu perciò fatta con due ali conciosiachè l’onore e la gloria quasi leggerissime ali sollevino da terra le persone virtuose e le portino a volo con non poca meraviglia di ognuno [...] Ritrovasi ancora che gli antichi la fecero a guisa di matrona che *siede sopra un sasso quadro*²³¹.

Non solo le ali, ma anche la presenza del basamento marmoreo quadrato trovano giustificazione e spiegazione nel raffronto fra l’immagine e la tradizione antica come divulgata e certo conosciuta da Ligorio. Sono pertanto varie e molteplici le accezioni sottese al significato della sua *Pittura*, pluralità di significati non insolita per un artista da sempre interessato ai temi dell’iconografia e dell’iconologia, studiate in veste di “antiquario mistico”²³², di tradizione neoplatonica, affascinato dal concetto complesso e nascosto.

²²⁹ Cfr. Barocchi 1971-1977, vol. II p. 1453. Il corsivo è mio. Il ritratto non si discosta di molto da quello lasciatici da Vasari nella sua biografia dell’artista.

²³⁰ Non si dimentichi del resto che Pirro Ligorio era di origine nobile.

²³¹ Cartari 1587, p. 329. Il testo era certamente noto al Ligorio, non solo per l’attinenza al suo campo di interesse, ma anche per il legame con il mondo dei suoi committenti. Infatti la prima edizione di Cartari fu dedicata a Luigi d’Este, mentre l’edizione illustrata reca una dedica a Ippolito d’Este, committente dello stesso Ligorio. Cfr. Mandowsky, Mitchell 1963, p. 46.

²³² Madonna 1980, p. 15. Per l’approccio mitografico di Ligorio cfr. anche Mandowsky, Mitchell 1963, pp. 45-51, dove si sottolinea il gusto di Ligorio per il significato celato e la simbologia di determinate figure, non esente da finalità di ambito etico e morale.

1.3.2 Dipingere e scolpire: due 'symbola' dal testo di Achille Bocchi

Se la presenza dell'analisi dell'allegoria della *Pittura* di Pirro Ligorio all'interno della nostra ricerca non ha certo bisogno di giustificazioni, diverso è il discorso relativo alle *Symbolicae Quaestiones* di Achille Bocchi, testo corredato da incisioni e edito a Bologna per la prima volta nel 1555²³³. A differenza infatti delle opere viste finora o degli autori citati, non si tratta in questo caso di un libro scritto da un artista, o ascrivibile al genere della trattatistica d'arte, così come disegnatori e incisori coinvolti nel progetto non possono essere considerati gli ideatori del concetto a cui le incisioni si legano. In altre parole, in questo caso l'immagine non è un veicolo di riflessione sull'arte. Ciononostante le *Symbolicae Quaestiones* si rivelano interessanti poiché, molto frequentemente, l'ideatore/ideatori dei simboli sono ricorsi proprio a rappresentazioni tematicamente allusive alle arti figurative per completare gli emblemi che il libro raccoglie. Nel presentare figure intente a dipingere, o a scolpire, il libro di Achille Bocchi si pone come fonte per quanti, nella seconda metà del XVI secolo, potevano cercare spunti per una raffigurazione della *Pittura* o della *Scultura*, e, soprattutto, può aver fornito conferme o utili suggestioni a coloro che andavano elaborando proprie concezioni delle arti maggiori e rappresentazioni in linea con queste. Cronologicamente, dopo le xilografie di corredo della prima edizione delle *Vite* vasariane, sono le figure che dipingono o scolpiscono di Bocchi quelle che possono aver goduto di maggior divulgazione. Si tratta infatti di un testo che ha conosciuto buona fortuna, come ha dimostrato Elisabeth See Watson, e che, come si è potuto constatare, è stato utilizzato nell'elaborazione di cicli decorativi, soprattutto, come ovvio, in ambito bolognese, e come fonte di alcune figure²³⁴. Un esempio per tutti può essere considerata la diffusione del simbolo dell'accademia bocchiana, l'Hermathena, che già compare nel testo di Vincenzo Cartari del 1556 e che sarà utilizzata a simbolo dagli artisti attivi presso la corte di Rodolfo II a Praga²³⁵. Questo elemento dimostra l'attenzione che il mondo delle arti figurative ha rivolto a quest'opera.

Il libro di Achille Bocchi può considerarsi la *summa* del sapere irenico e sincretico promosso all'interno dell'Accademia bolognese dell'Hermathena²³⁶. Cenacolo di eruditi riunito nel palazzo fatto costruire a partire dal 1546 dal dotto bolognese, esponente dello Studio cittadino, esso si fa promotore di un sapere di taglio enciclopedico e universale,

²³³ Per il testo di Achille Bocchi sotto il profilo artistico si vedano Lugli 1982, Pinkus 1990, Watson 1993, Rolet 2003.

²³⁴ Per la fortuna delle *Symbolicae Quaestiones* cfr. Watson 1993, pp. 70-77. Per il testo e il mondo bolognese si veda Lugli 1982.

²³⁵ Watson 1993, pp. 76-77.

²³⁶ Per l'ambiente culturale teatro dell'opera di Bocchi cfr. Giombi 1988 e Id. 2001, in particolare pp. 157-168. Per il contenuto del testo e il sapere di cui esso è specchio si veda Angelini 2003.

teso a cogliere e rilevare quanto di unificante e comune si cela oltre la pluralità di approcci delle singole discipline e le differenti credenze religiose. In questa tensione verso la conoscenza, e la conseguente rivelazione di un sapere unitario ed eterodosso, l'unico linguaggio giudicato adeguato alla sua trasmissione è quello del simbolo e dell'emblema, una lingua segreta, iniziatica, riservata ai pochi spiriti eletti in grado di interpretarne le sfumature e connessioni. Scelta condizionata in parte dal nicodeismo dell'epoca, essa è frutto della tradizione emblematica e geroglifica sviluppatasi fra Quattrocento e Cinquecento²³⁷. Soprattutto, nel suo comporsi di immagine, titolo e testo, essa elegge a veicolo di comunicazione un segno ermetico, dove sottili e ambigui sono i nessi fra figurazione e parola scritta, consentendo di superare i limiti che, prese singolarmente, condizionano entrambe le forme espressive. Qui infatti titolo e testo non si pongono come spiegazione o decodificazione della parte figurata, ma ne moltiplicano le chiavi di lettura attraverso una scrittura di taglio gnomico, a tratti criptica e sibillina.

Uno dei tratti peculiari dello studio delle allegorie delle Arti figurative è il fatto che la loro invenzione ed esecuzione si devono alla mano di un'unica figura, l'artista. Non è certo un caso se le allegorie incontrate finora sono tutte opera di artisti dalla solida formazione culturale, dotati di buona preparazione letteraria. Anche se non si può escludere la partecipazione, in qualità di suggeritori, di letterati e studiosi amici o conoscenti dell'autore di queste opere, l'iconografia e il significato dipendono strettamente dai suoi intendi e dalle sue idee. È però estremamente difficile pensare che un artista del XVI secolo, per quanto colto, potesse ambire a comprendere pienamente e penetrare il linguaggio delle *Symbolicae Quaestiones*, elitario ed enigmatico. Il testo di accompagnamento dell'immagine poteva offrire spunti limitati alla comprensione e al reimpiego dell'immagine²³⁸, mentre proprio quest'ultima, interpretata attraverso i significati più noti e comprensibili dei vari elementi che la componevano, si mostrava foriera di ben più ampie suggestioni.

Non si dimentichi, inoltre, che le incisioni inserite a corredo dell'edizione del 1555 erano opera di Giulio Bonasone, realizzate a partire da disegni di sua mano o di altri artisti operanti a Bologna, fra cui un ruolo di primo piano è stato attribuito a Prospero Fontana. Se l'invenzione non può essere attribuita agli artisti²³⁹, essi avevano però mano libera per quanto riguarda la composizione dell'insieme e la possibile ripresa o citazione

²³⁷ In particolare sono stati tracciati nessi fra il testo di Bocchi e l'opera di Andrea Alciati e Pierio Valeriano.

²³⁸ Pinkus 1990, p. 24.

²³⁹ Mentre Stefania Massari ha indicato Bonasone non solo come incisore delle illustrazioni del testo ma anche quale loro inventore, la Watson 1993, pp. 66-67 e la Rolet 2003, pp. 106-109, hanno riportato l'invenzione al Bocchi, limitando gli artisti all'elaborazione esclusiva della composizione dell'immagine. Più correttamente, Angelini 2003, p. 11 ha definito le *Symbolicae Quaestiones* "opera corale, da attribuire non a un singolo letterato o a un artista, ma alla *sodalitas* dell'Hermathena". Una seconda edizione del testo, con le incisioni ritoccate da Agostino Carracci, uscì nel 1574.

di opere dei maestri sommi del secolo, dando vita a immagini di particolare fascino agli occhi degli artisti loro contemporanei.

Fra i 151 simboli che compongono la raccolta delle *Symbolicae Quaestiones*, due in particolare si rivelano attinenti con l'interpretazione da noi data delle allegorie della *Pittura* e della *Scultura* incontrate finora, il simbolo XXIII del I libro e il XXXVI del II.

Il primo²⁴⁰ (fig. 23a) rappresenta Minerva nell'atto di dipingere il ritratto di un sovrano, identificabile grazie alla dedica come Francesco di Valois, la cui effigie fa capolino fra le nuvole nella parte alta della composizione. Minerva è rappresentata seduta di fronte a un cavalletto, le spalle all'osservatore, mentre con la mano sinistra tiene gli strumenti del mestiere e con la destra porta a termine la tela. Il testo di accompagnamento recita:

Non vinci potis est, neq. Fingi regia virtvs

Francisco Valesio gallia regi.

Virtus virtutem fingere sola potest.

Dum tua fortunae cedit, Rex inclite, Virtus Victricem subigid cedere victa sibi.

Quid duce te facies victrix, si victa triumphat?

Non hominis, Virtus, sed magis ista Dei est.

Ergo divinus quum sis, ò Maxime Regum,

Quis iam mortalis fingere potuit?

Ipsa tamen potuti talem te fingere Virtus,

Qualem animus possit cernere, non oculi²⁴¹

Il secondo²⁴² (fig. 23b) invece mostra una fanciulla in piedi sullo sfondo di un paesaggio stilizzato, affiancata da un basamento quadrato su cui campeggiano martello e scalpelli, strumenti della scultura. Essa tiene nella mano sinistra un'asta sormontata da un bucranio, nella destra un compasso. Di fronte a lei due figure maschili nude, una scolpita in un basamento di pietra l'altra reale. Completano l'immagine alcune parole: VSUS e LABOR ad accompagnare il bucranio, BONVM e VERVM ad affiancare rispettivamente la figura scolpita e quella reale. Questo il testo a completamento del simbolo:

Ars docta natvram aemvlatur vt potest

²⁴⁰ Bulino, mm 110x80.

²⁴¹ Questa la traduzione di M. Bianchelli Illuminati in Massari 1983, vol. II p. 194: "Non è possibile vincere né rappresentare la virtù dei re / a Francesco di Valois re di francia / Solo La Virtù può rappresentare la Virtù / mentre la tua Virtù, nobile Re, cede alla fortuna, colei che è stata vinta costringe la vincitrice a sottomettersi a lei. Che cosa farà, sotto la tua guida, la vincitrice, se la sconfitta trionfa? Non virtù d'uomo, è questa, ma di Dio. Dunque dal momento che sei divino, o tu che sei il più grande dei re, quale mortale potrebbe raffigurarti? Potrebbe la Virtù rappresentarti tale quale possa comprenderti l'animo, non gli occhi". Il corsivo è mio.

²⁴² Bulino, mm 110x80.

Qvin vincit: vsvs dvm adsit et dvrvs labor.
 Quis agere mensvram vllivs rei potest si nescit ipse met sui?
 Lucidulis quae nam haec oculis tam vivida virgo?
Ars est. Quis dedit id nominis huic? Ἀρετή.
 Nil magis ingenii vires, quam conscia virtus
 Excitat. Effingit cur hominem potius?
 Ipsum unum ut fingens simul omnia fingere possit.
 Porrò quid duplex circinus ille refert?
 Altera stans centrum pars, altera perficit orbem
 Indagat verum haec. Invenit illa Bonum.
 Hinc intus sapit. Inde foris speculatur utrinq.
 Finem animo advertit callida. Docta notat.
 Sed quid Επέγµα bovis, quid agrestia fixa tropaeo.
 Arma volunt? Labor est acer, & assiduus.
 Daedala Naturam pro viribus Ars imitatur,
 Et vincit, dum usus praesit, & ipse labor²⁴³.

All'interno della raccolta i due simboli costituiscono una rappresentazione dell'oggetto della conoscenza e del processo attraverso cui l'uomo può pervenirvi. La scelta di utilizzare le arti figurative come metafora si può attribuire al loro imprescindibile rapporto con la realtà, la natura e il concetto di imitazione, elementi funzionali alla trasposizione in immagine della concezione dell'accademia bocchiana. In entrambi i casi, sotto forme diverse, le incisioni mostrano sia il modello, punto di partenza per l'imitazione e la realizzazione del manufatto artistico, sia quest'ultimo, prodotto dell'azione della figura femminile. In tutte e due le incisioni le personificazioni sono legate a simboli o termini indicativi di una connotazione morale (Minerva è la dea della virtù²⁴⁴; l'opera realizzata dalla figura che scolpisce è indicata come il bene). Chiaramente, l'arte cui si allude nei testi e nelle due immagini non è né la pittura né la scultura ma il sapere, e ciò che si può e si deve conoscere non è la realtà ma l'idea che

²⁴³ La traduzione di M. Bianchelli Illuminati in Massari 1983, vol. II, pp. 197-198: "L'Arte sapiente gareggia come può con la natura, anzi la vince, purchè la sostengano esercizio ed assidua cura / Come può conoscere la misura delle cose chi non conosce la misura di se stesso? / Chi è mai questa splendente fanciulla dagli occhi lucenti? È l'Arte. Nulla infatti suscita maggiormente la forza dell'ingegno quanto una consapevole virtù. Perché rappresenta preferibilmente l'uomo? Perché rappresentando una sola e identica realtà contemporaneamente possa rappresentare il tutto. Ancora, che significato ha quel duplice compasso? Una parte, stando immobile, fissa il centro, l'altra descrive il cerchio: l'una ricerca il Vero, trova l'altra il Bene. Da una parte trova dentro di sé la sapienza, dall'altra esplora attentamente il mondo esterno nei due sensi e accortamente riconosce il suo fine. Sapientemente poi lo descrive. Ma che cosa vogliono dire la testa di toro, gli agresti arnesi inchiodati al trofeo? Il lavoro è duro e incessante. L'Arte ingegnosa imita la Natura secondo le sue forze, e vince, purché la sostengano esperienza e cura assidua". Il corsivo è mio.

²⁴⁴ Per il valore simbolico di Minerva all'interno dell'opera cfr. Watson 1993, pp. 137-140.

della realtà l'uomo possiede nella propria mente e riproduce nel manufatto²⁴⁵. Campo d'indagine non è il mondo esterno all'uomo, ma il processo della creazione, quell'elemento precipuo della natura umana che rende l'uomo simile a dio. Come ha meglio spiegato Annarita Angelini: “ciò che Bocchi ha in mente non è un'arte imitativa di apparenze, lontana dalla verità [...]. La *virtù* (Αρετή) dalla quale Bocchi ricava l'etimologia stessa del termine arte, la conoscenza che sollecita l'ingegno creativo, la *venustas* dell'opera realizzata sono i criteri della scienza, platonicamente opposti a quelli di un'arte imitativa che elabora la propria opera lontano dalla verità. Questo perché l'arte di Bocchi possiede ciò che all'arte di Platone era mancato: l'*usus* che la assiste [...]. Non è semplice *ars*, questa che affronta la natura, ma *ars docta* e *conscia virtus*; e cioè *scienza* nel significato platonico di conoscenza dell'“uso” e della “naturale costituzione dell'oggetto costruito”. L'artista è pertanto “non più riproduttore di un'apparenza, ma produttore di ciò che appare; non artefice del modello quale solo il Dio è, ma autore di una delle sue molteplici repliche”: solo attraverso l'opera da lui generata egli può conoscere il processo creativo, e comprendere il modo attraverso cui Dio ha operato nell'universo²⁴⁶.

Il significato dei simboli appena descritto è esattamente ciò che, di fatto, era precluso alla comprensione dell'artista: troppo dotto, troppo elaborato, troppo nutrito di riferimenti e conoscenze riservate agli adepti per poter essere decifrato nelle sue effettive implicazioni. Quello che però gli artisti vi potevano trovare era una sovrapposizione fra l'arte della pittura e la dea Minerva, affiancata a un testo incentrato sulla virtù dell'effigiato. *Pittura* e *Virtus* qui sembrano confluire in un'unica personificazione, tanto più che la posa delle gambe è in tutto simile a quella più volte incontrata sia nelle figure della Sala di Costantino e dell'Imperiale sia in quelle vasariane, impegnata nel ritratto di un personaggio famoso. L'incisione sembra pertanto quasi legittimare, volutamente, il filone di pensiero sull'arte che abbiamo visto dipanarsi fra Quattrocento e Cinquecento, e che sembra trovare nel secondo simbolo citato una trasposizione ancora più esplicita. Qui una figura femminile indicata come *Arte* è rappresentata nell'atto di imitare una figura reale per realizzare qualcosa che un termine preciso indica come il Bene. Fra le sue armi, *usus* e *labor*, lavoro pratico e fatica, quasi, in una sorta di rivalutazione di tali componenti. Il testo di accompagnamento cita esplicitamente *Arte*, e qui l'osservatore non poteva che identificare con questo termine la scultura, come figlia della *Virtù*, Αρετή. Che questa etimologia della parola arte non fosse interpretazione esclusiva di Bocchi lo prova un passo tratto da un manoscritto di Lodovico Castelvetro: “Et ars non è preso από της αρετης, come male dicono i

²⁴⁵ Per il significato dei simboli di Bocchi cfr. Angelini 2003.

²⁴⁶ Angelini 2003, pp. 216-219.

gramatici, ma από αρω, che significa conciare et adattare²⁴⁷, laddove la smentita conferma la diffusione di una errata opinione comune. Il procedimento artistico appare pertanto equiparato al percorso che conduce alla virtù, laddove il raggiungimento del sommo bene passa attraverso l'azione concreta, l'attività pratica e anche la fatica.

Impossibile dire se può esserci stata un'influenza da parte degli artisti finora oggetto delle nostre ricerche, Vasari e Pirro Ligorio, sulle immagini elaborate per le *Symbolicae Quaestiones* o, viceversa, se esse possono aver influito sulle loro allegorie. Certo, i contatti fra gli ambienti degli artisti e il mondo dell'Hermathena bolognese sono più che possibili, tanto più che i simboli erano in gestazione già precedentemente²⁴⁸. Benedetto Varchi fu in contatto con i membri dell'accademia Hermathena; fra i dedicatari dei simboli di Bocchi vi è Alessandro Farnese, nella cui cerchia Vasari colloca la genesi delle sue *Vite*, e Prospero Fontana fu uno dei suoi collaboratori; a sua volta Pirro Ligorio fu membro dell'Accademia della Virtù a Roma, circolo in contatto con l'accademia del Bocchi. Non credo sia lecito istituire legami di filiazione diretta fra queste immagini, che, più plausibilmente, nacquero in maniera indipendente. Vale però la pena sottolineare come le incisioni di Bocchi si inserissero in un filone di pensiero ben accreditato, che qui trovava una conferma autorevole, forse involontaria ma certo legittima.

1.4 'Pittura' e 'Scultura' nella Firenze dell'Accademia del Disegno

La Firenze del settimo decennio del secolo si rivela un ambiente particolarmente fertile per lo studio delle allegorie della *Pittura* e della *Scultura*. Esso da un lato conferma la validità della lettura proposta e mostra la penetrazione e diffusione delle concezioni finora analizzate, dall'altro costituisce la via attraverso cui determinate tipologie figurative possono essersi diffuse.

1.4.1 1564. Le esequie di Michelangelo

Nonostante l'assenza di materiale iconografico relativo a questo evento, essendosi conservati pochissimi disegni e incisioni della cerimonia, l'evento riveste un ruolo di primo piano all'interno della nostra ricerca per almeno due motivi. Il primo è che, essendo la cerimonia orchestrata da Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini, essa non fa che riflettere e trasporre in immagine la concezione artistica del personaggio e

²⁴⁷ Castelvetro 1565-1570, in Barocchi 1971-1977, vol. 1 p. 107.

²⁴⁸ La Watson 1993, pp. 66-70, data l'ideazione dei primi simboli già al 1539-44. La Rolet 2003, p. 109 invece ha proposto una datazione leggermente posteriore, alla seconda metà del quinto decennio del secolo.

dell'ambiente che riteniamo all'origine delle personificazioni delle Arti, soprattutto nelle componenti legate alla promozione sociale dell'arte e dell'artista. Il secondo motivo è che questo evento, che vide non solo una nutrita partecipazione di fiorentini, non fiorentini e, in particolare, di artisti, ma che fu ampiamente promosso e pubblicizzato²⁴⁹, si pone di fatto, a quattro anni dalla pubblicazione della seconda edizione delle *Vite* del Vasari, come uno dei primi veicoli di diffusione di tale visione delle arti e della loro iconografia. Dal momento che, nonostante il veloce disallestimento degli apparati effimeri, le opere di pittura e scultura che avevano decorato la chiesa rimasero a lungo conservate e visibili negli ambienti dell'Accademia del Disegno, si spiega come certi modelli e certi temi potessero presto trovare eco, per esempio nelle opere di Federico Zuccari.

Le esequie di Michelangelo ebbero luogo a Firenze il 14 luglio 1564, all'interno della chiesa di S. Lorenzo appositamente concessa dai Medici²⁵⁰. L'idea di trasformare il funerale in una cerimonia solenne, vera e propria celebrazione dell'uomo e dell'artista Michelangelo, fu scelta motivata da una pluralità di esigenze e di intenti. Certo non mancava il desiderio di omaggio nei confronti di un artista già universalmente riconosciuto come genio inconfutabile, ma l'occasione venne subito vista come un'ottima possibilità per trasformare la commemorazione dell'individuo nella celebrazione della neonata Accademia del Disegno fiorentina, che aveva posto il Buonarroti fra i suoi numi tutelari. Al contempo, essa costituiva un'opportunità di esaltazione della committenza medicea, che aveva reso possibile l'istituzione e che teneva a ribadire i legami fra il sommo artista e la famiglia, travisando a proprio favore il tormentato rapporto di Michelangelo con la propria città di origine²⁵¹.

La pluralità di intenti correlati che ruotavano intorno all'evento è la principale spiegazione alla lunga gestazione e al ritardo della cerimonia, che ebbe luogo solo quattro mesi dopo l'arrivo del corpo di Michelangelo a Firenze²⁵². L'apparato allegorico

²⁴⁹ In occasione dei funerali furono date alle stampe sia le orazioni funebri redatte per l'occasione, *in primis* quella di Benedetto Varchi, seguita da quella di Giovan Maria Tarsia e di Lionardo Salviati, sia, e soprattutto, il testo anonimo delle *Esequie*, in cui erano descritti tutti gli eventi che avevano portato dalla morte dell'artista all'allestimento della cerimonia e, in particolare, trovavano spiegazione e codificazione tutte le allegorie che erano state scelte come le più adatte a celebrare la gloria di Michelangelo uomo e, soprattutto, di Michelangelo artista.

²⁵⁰ Per le esequie michelangiolesche e le vicende del loro allestimento cfr. in particolare Wittkower 1964, ma si vedano anche Petrioli Tofani in Firenze 1969, pp. 11-14, Ważbiński 1987, vol. 1 p. 95-103, Stack 2000, pp. 243-274.

²⁵¹ Questo aspetto della cerimonia è stato approfondito in particolare da Ważbiński 1987, vol. 1 pp. 95-103.

²⁵² Inizialmente l'Accademia affidò l'organizzazione dell'evento ai suoi artisti più eminenti. Bronzino, Ammanati e Cellini però finirono presto o con l'assumere un ruolo marginale o con l'abbandonare l'impresa. I contrasti principali sorsero con il Cellini in merito alla collocazione dell'allegoria della *Scultura* all'interno dell'apparato, discussione che rianimò il dibattito sul paragone delle arti a vent'anni dall'inchiesta del Varchi. Altri argomenti di scontro furono il luogo della cerimonia e i suoi costi. La

conclusivo realizzava l'apologia dell'artista utilizzando sì spunti propri della tradizione agiografica²⁵³, ma soprattutto sviluppando concetti propriamente umanistici, resi comprensibili a tutti grazie alla pubblicazione delle *Esequie*, testo in cui sono spiegati e chiariti i vari significati²⁵⁴. L'esistenza di tale opera è poi la prova di quanto fosse importante per gli organizzatori dell'evento la divulgazione dell'articolato messaggio simbolico, a segno dell'alto valore promozionale che esso doveva assumere e per il quale era stato pensato.

Se a Vasari e a Borghini si deve l'ideazione della decorazione, l'esecuzione delle opere fu affidata ai giovani artisti della città, disposti a lavorare senza compenso nella speranza di distinguersi e poter essere ammessi fra i membri dell'Accademia del Disegno. Dodici scultori e diciassette pittori²⁵⁵ furono impegnati nell'allestimento di S. Lorenzo. Chiesa medicea per eccellenza, essa era stata finora usata esclusivamente per i funerali di membri della famiglia, principi e pontefici²⁵⁶. La sua scelta per lo svolgimento del funerale di un artista, pertanto, dava da un lato la misura della sua 'divinizzazione', ma dall'altro rifletteva sul piano sociale la possibilità di quella crescita e promozione all'interno del mondo contemporaneo che gli artisti, anche tramite l'istituzione dell'organo accademico, stavano rivendicando.

La chiesa, in base soprattutto a quanto testimoniato dal testo delle *Esequie*, era stata parata a lutto con una serie di tendaggi e cortine nere, intercalati a scheletri e al motivo delle tre corone d'alloro intrecciate, considerato l'emblema del Buonarroti. Una serie di dipinti ispirati ai fatti della vita di Michelangelo trovavano posto lungo le navate, in coincidenza con le cappelle laterali, mentre il centro dell'edificio era occupato da un solenne catafalco a due piani. Questo era sormontato da un obelisco decorato dall'effigie di Michelangelo su due lati e coronato da una sfera su cui si stagliava la *Fama* intenta a suonare una tromba tripartita.

I soggetti dei dipinti nelle navate, a partire da quella di sinistra, erano:

conclusione del dibattito fra i vari membri dell'Accademia vide uscire vincitori Vasari e Borghini, di fatto uniche 'menti' della cerimonia.

²⁵³ Si inseriscono fra i *topos* dell'agiografia dei martiri e dei santi la narrazione della traslazione del corpo di Michelangelo da Roma a Firenze, l'affluenza spontanea di pubblico alla cerimonia funebre notturna del suo arrivo, il tema del corpo incorrotto e profanato. Sono tutti elementi che canonizzano la 'divinità' dell'artista e ne giustificano la visione 'provvidenziale della biografia vasariana, dove l'aretino ritrae il Buonarroti come dono di Dio agli uomini a mostrare la perfezione in tutti i campi dell'arte. Cfr. Stack 2000, pp. 246-247.

²⁵⁴ L'autore del testo delle *Esequie*, uscito anonimo per l'editore Giunti nel 1564, come ha convincentemente provato Wittkower 1964, p. 33-34, è Vincenzo Borghini.

²⁵⁵ Cfr. Ważbiński 1987, vol. 1 p. 97. Come ha fatto notare lo studioso sedici di questi ottennero il titolo di accademico due giorni dopo lo svolgimento della cerimonia delle *esequie*.

²⁵⁶ Questo dettaglio è stato sottolineato sia da Wittkower 1964, p. 14, sia dalla Stack 2000, p. 249, ripreso a p. 297.

- *Michelangelo a Venezia riceve la visita del doge e di altri gentiluomini* (Stradano)

- *Michelangelo e Giulio III siedono vicini mentre tutti gli altri dignitari sono in piedi* (Jacopo Zucchi)

- *La Scuola di Michelangelo* (Battista Naldini)

- *Michelangelo nei campi Elisi fra pittori e scultori dell'antichità, riconoscibili poiché tengono fra le mani la loro opera più illustre* (Alessandro Allori)

In quella di destra trovavano posto:

- *Michelangelo a colloquio con il duca Cosimo I* (Stefano Pieri)

- *Michelangelo e Giulio II a Bologna* (Tommaso da San Friano)

- *Michelangelo pianto dai fiumi del mondo (Arno, Nilo, Gange)* (Bernardo Buontalenti)

- *Francesco de' Medici offre la sua sedia a Michelangelo* (Santi di Tito)

Altri dipinti decoravano i due piani del catafalco. Sul primo piano:

- *Michelangelo nei giardini di S. Marco* (Mirabello Cavalori e Girolamo del Crocefissaio)

- *Michelangelo mostra a papa Clemente VII la pianta delle cappelle medicee* (Federico Sustris)

- *Michelangelo costruisce le fortificazioni di S. Miniato* (Lorenzo della Sciorina)

Il terzo lato era occupato dall'epitaffio dell'artista²⁵⁷.

Sul secondo piano:

- *Michelangelo mostra a Pio IV il modello di S. Pietro* (Giovanni di Benedetto da Castello)

- *Michelangelo dipinge il 'Giudizio Universale* (Battista del Cavaliere)

- *Michelangelo dialoga con la personificazione della Scultura* (Antonio di Gino di Lorenzi)

- *Michelangelo fra le Muse incoronato da Apollo* (Domenico Poggini)

²⁵⁷ Wittkower 1964, pp. 94-95: "Collegium Pictorum, Statuariorum, Architectorum, auspicio, opeq; sibi prompta Cosimi Ducis, auctoris quorum commodorum, suspiciens singularem virtutem Michaeli. Angeli Buonarrote. Intelligensq; quanto sibi ausilio semper fuerint preclara ipsius opera, studuit se gratum erga illum offendere, summum omnium, qui umquam fuerunt P.S.A. idecq; Monumentum hoc fuis manibus extractum, magno animi ardore ipsius memoriae dedicavit". Esso fu composto dall'umanista Pier Vettori. Traduzione all'impronta: "L'Accademia dei Pittori, Scultori e Architetti, con gli auspici e l'aiuto di Cosimo de' Medici, loro capo e il più alto protettore delle arti, ammirando la *virtù* unica di Michelangelo Buonarroti, e come piccolo segno di riconoscimento per i benefici ricevuti dalle sue divine opere, ha dedicato questo monumento creato dalle mani dei membri dell'accademia stessa e con animo colmo di commozione all'arte eccellente del più grande pittore, scultore e architetto di tutti i tempi".

Completavano la decorazione una serie di allegorie scultoree, concentrate soprattutto sui due basamenti del catafalco. Al primo livello si potevano vedere, oltre alle statue dell'*Arno* e del *Tevere*, quattro gruppi:

- *L'Ingegno sottomette l'Ignoranza* (Vincenzo Danti)
- *La Carità cristiana sottomette il Vizio* (Valerio Cioli)
- *Minerva trionfante sull'Invidia* (Lazzaro di Clemente da Carrara)
- *Lo Studio trionfante sull'Accidia* (Andrea Calamech)

Il secondo invece era dedicato alle personificazioni delle Arti, con la rappresentazione della *Pittura* (Battista di Lorenzi), della *Scultura*, dell'*Architettura* (Giovanni Bandini) e della *Poesia* (Domenico Poggini).

Una ulteriore statua di Vincenzo Danti, raffigurante la *Fama/Onore trionfante sul Tempo e la Morte* era situata di fronte al pulpito da cui venne letta l'orazione di Benedetto Varchi.

Anche dal solo elenco dei soggetti dei dipinti ci si può rendere conto di come l'immagine principale che si voleva dare di Michelangelo fosse quella di un vero e proprio gentiluomo, un uomo che si accompagnava a sovrani e a pontefici come a suoi pari, anzi, quale cortigiano e consigliere prediletto, oggetto di attenzioni e riguardi particolari che lo avevano distinto dalla miriade degli altri uomini di corte.

Le *Esequie* chiariscono in più punti, nell'elencare i temi dei quadri, il senso degli episodi eletti a tappe salienti della carriera del Buonarroti:

Ne lascerò con questa occasione di dire, che la *virtù* porta seco tanta reputazione, & reverenza, che molte volte la nobiltà, i gradi, i principati, & l'altre grandezze, che sono in mano della *fortuna*, sono forzati, in qualunque modo, a cederle²⁵⁸.

La virtù dell'artista, espressa nella qualità e grandezza delle opere realizzate, è contrapposta alla Fortuna che contraddistingue principi e regnanti, a differenziare la nobiltà acquisita per nascita e diritto di sangue da quella intrinseca e provata dall'individuo grazie alle sue doti. L'onore e, soprattutto, la fama, raffigurata sia a coronamento del catafalco sia nella scultura di fronte al pulpito, sono il premio della *virtus*. Nell'esaltazione di Michelangelo artista e dello *status* sociale da lui acquisito nel corso della sua carriera ritroviamo così la sovrapposizione vasariana fra virtù intesa come capacità creativa e sua accezione in senso etico e morale, cui allude la tradizionale antitesi fra questa e Fortuna.

Lotta fra Virtù, Fortuna e Vizio, conquista dell'immortalità per mezzo della Virtù sono, come prevedibile, tutte tematiche prettamente vasariane, ma la loro ripresa in tale

²⁵⁸ Wittkower 1964, p. 111 (f. 29). Il corsivo è mio.

contesto testimonia quanto fossero condivise da tutto l'ambiente accademico. Sempre al pensiero vasariano si deve il valore esemplare attribuito alla *virtus* di Michelangelo e additato all'imitazione dei giovani:

si veniva in considerazione quanta sia grande la forza della *vera virtù*, e si sentiva dire nel passare a quei vecchi, che vi erano concorsi a *giovani*, che erano seco in compagnia, *imparate che cosa è la virtù*²⁵⁹.

Ulteriore enfasi alla componente 'virtuosa' era data dalle sculture del primo basamento del catafalco, dove, su modello della *Vittoria* michelangiotesca, quattro psicomachie riprendevano il tema del confronto e del trionfo già anticipato nella statua di Vincenzo Danti. Anche qui il doppio registro dell'etica e dell'attività artistica si manifestava nella scelta delle coppie, a partire dalla figurazione di *Minerva che sconfigge l'Invidia*, dove Minerva veste il duplice ruolo di personificazione della Virtù e di emblema della Arti. A questa si aggiungevano coppie prettamente legate alla morale, come la Carità cristiana nell'atto di sottomettere il Vizio, e allusive all'elemento creativo, come l'Ingegno (personificato come un uomo con una coppia di alette sul capo) che sconfigge l'Ignoranza o lo Studio (giovane con le alette questa volta sulle braccia) che vince l'Accidia²⁶⁰.

Il basamento superiore era invece completamente dedicato alle quattro Arti della Pittura, Scultura, Architettura e Poesia, che vi comparivano sia come personificazioni scultoree sia come protagoniste dei quadri. Infatti ogni dipinto esemplificava l'impegno di Michelangelo in ciascuna arte, o scegliendo una sua opera come emblematica o ponendo l'artista in un contesto più ampio a riassumere tutta la sua produzione. Anche in questo caso le Arti figurative erano equiparate alle Arti liberali attraverso l'accostamento all'allegoria della Poesia; si deve però sottolineare che, nella relazione che qui veniva a instaurarsi fra episodio e personificazione, esse riproponevano, ancora una volta, il modello dell'*exemplum virtutis* proprio dei cicli di *Viri Illustres*, laddove al ritratto dell'eroe si univano l'illustrazione delle sue *res gestae* e l'allegoria della virtù di cui egli era manifestazione. Che anche in tale contesto si insistesse con particolare

²⁵⁹ Wittkower 1964, p. 75 (f. 11). Il corsivo è mio.

²⁶⁰ I dipinti che fiancheggiavano queste allegorie costituivano il culmine dell'esaltazione della committenza medicea all'interno dell'apparato cerimoniale. Gli episodi infatti, tutti legati a membri della famiglia, mettevano in relazione i trionfi delle allegorie scultoree con il supporto dato dai Medici a Michelangelo. Scene come *Michelangelo nei giardini di S. Marco* invece, o come *Michelangelo circondato da giovani artisti in qualità di maestro* (falso storico dal momento che, come risaputo, Michelangelo aveva avuto pochissimi allievi) avevano il compito di celebrare il legame fra la famiglia signora della città, il divino artista e la neonata istituzione accademica. Cfr. Ważbiński 1987, vol. 1 pp. 99-103.

enfasi sull'equiparazione fra percorso artistico individuale e perseguimento della *virtus* lo dimostra l'orazione funebre di Giovan Maria Tarsia:

certo a nessuno che punto intende, doverrebbe esser ciò dubbio, che dalla fatica nasce la virtù, e da la virtù l'honore. [...]. Certa cose è che Michelagnolo, sprezzati i conforti del genio cativo, e appigliatosi a consigli del buono s'indirizzò non spaventato nè da ertezza, nè da certezza, nè da sassi, nè da spine, che lo pungessero, nè da fossati, o fosse, che se gl'attraversassero per impedirlo, e ritenerlo, s'indirizzò dico, quasi un nuovo Hercole dispregiante le lusinghe della volutta, o un nuovo Ulisse chiudendosi gli occhij, e impeciandosi l'orecchie, e di più armandosi il petto, s'indirizzò dico la terza volta, per lo *cammino della virtù*; e vinte, non che scoperte l'insidie del nemico dell'humana generazione, seguitò sempre il custode da Dio nel suo nascimento mandatogli²⁶¹.

Per sapere come erano raffigurate le Arti maggiori possiamo rivolgerci esclusivamente al testo delle *Esequie*: “erano quattro donne, le quali per gli stromenti che avevano erano facilmente conosciute per la Pittura, Scultura, e Architettura. La quarta con la cetra in mano, e con l'habito di Calliope, era benissimo conosciuta per la Poesia, poiché questo eccellentissimo Artefice ha lasciato al mondo frutti non solo delle divine mani, ma anco del suo acutissimo intelletto”²⁶². La *Scultura* nel dipinto era invece ritratta come “una donna, che per molti segni si conosceva essere la Scultura, e pareva che si consigliasse con esso lei. Haveva Michelagnolo intorno alcune di quelle opere, che eccellentissime ha fatto nella scultura; e la Donna in mano una tavoletta, dove erano queste parole di Boezio, dove parla del mondo fabbricato dal sommo Dio a immagine e somiglianza di quella *idea* che bellissima aveva nella mente. SIMILI SUB IMAGINE FORMANS”²⁶³. Dalla descrizione possiamo dedurre che ciascuna allegoria, a differenza dell'iconografia vasariana più frequente, si limitava a tenere fra le mani gli strumenti del mestiere senza essere all'opera. L'iscrizione che compare fra le mani della *Scultura* dipinta suggerisce di giustificare tale scelta come un riflesso della componente intellettuale più che manuale del lavoro dell'artista. Il testo delle *Esequie* ricorda infatti, in merito alle opere d'arte: “et sebene apparisca opera manuale, nondimeno, chi è che non conosca che lo spirito e l'ingegno vi ha la maggior parte?”²⁶⁴. Sia nei disegni preparatori per la cornice del ritratto di Michelangelo all'interno delle *Vite* sia nell'incisione a chiusura di tutto il testo le tre personificazioni verranno infatti presentate statiche. L'intento principale del Borghini, teso a una piena trasformazione

²⁶¹ Tarsia 1564, pp. 13-14.

²⁶² Wittkower 1964, p. 100 (f. 24).

²⁶³ Wittkower 1964, p. 103 (f. 25). Il corsivo è mio.

²⁶⁴ Wittkower 1964, pp. 75 (f. 11).

delle esequie in solenne celebrazione della nuova istituzione accademica, era quello di esaltare, attraverso la presenza di queste quattro allegorie sul catafalco, tutte le Arti figurative in egual misura poiché figlie di un unico elemento comune, il Disegno. In quest'ottica è alquanto probabile che il tema del paragone delle arti, chiamato in causa dal Cellini, non fosse uno dei criteri di scelta della posizione assegnata a ciascuna personificazione. L'essersi Michelangelo distinto in tutte le tre Arti maggiori è infatti uno dei tratti dell'artista a cui viene dato maggior rilievo nel corso della cerimonia, così come il tema del disegno come dato unificatore di pittura, scultura e architettura è, a queste date, uno dei leitmotiv delle riflessioni di Borghini e delle sue elaborazioni per le trasposizioni in figura di teorie artistiche. Se nella Porta a Prato, durante l'ingresso di Giovanna d'Austria a Firenze, esso prenderà la forma mitologica delle tre Grazie, ora, nella chiesa parata a lutto di S. Lorenzo, esso assume le spoglie del simbolo michelangiolesco dei tre cerchi intrecciati (fig. 24). È nel testo delle *Esequie* che troviamo la prima formulazione di tale lettura del simbolo michelangiolesco:

Mich. in vita per suo contrassegno, o come si usa dire per marchio, usò sempre tre cerchi intrecciati insieme, fatti nella maniera che si poteva vedere nel quadro di Batista del Pontormo, i quali tre cerchi dico intrecciati insieme stavano in modo, che la circonferenza dell'uno passava per il centro degli altri duoi, e così scambievolmente, tal che si univano, e si scostavano egualmente; o fusse ciò, perché Michelangelo intendesse le tre professioni di scultura, pittura e architettura sono intrecciate, e legate insieme in modo che l'una dà, e riceve dall'altra comodo, e ornamento; e che le non si possono ne deono spiccar d'insieme; o pure, che come huomo d'alto ingegno ci avesse dentro più sottile intendimento. Gli Accademici dunque, considerato lui in tutte e tre queste professioni essere stato perfetto, e che l'una ha aiutato, e abbellita l'altra, gli mutarono i tre cerchi in tre corone intrecciate insieme col motto: *ter geminis tollit honoribus* volendo significare che meritatamente in dette tre profesioni segli doveva la corona di somma perfezione²⁶⁵.

L'interpretazione di tale simbolo come effettivo contrassegno michelangiolesco, già nel pensiero dell'artista teso a sottolineare il ruolo paritario delle tre discipline unificate sotto l'elemento sovrano del Disegno, è stata al centro di un saggio di Marco Collareta²⁶⁶. Lo studioso ha concluso che questo era stato assunto dall'artista esattamente con lo stesso valore emblematico che gli venne poi attribuito in ambito accademico, a partire da un sotteso parallelismo fra la forma perfetta del cerchio quale simbolo dell'elemento divino e la sua articolazione in una figura tripartita a indicare il mistero della trinità. A supporto della sua teoria lo studioso ha citato una lettera di

²⁶⁵ Wittkower 1964, p. 120 (f. 34).

²⁶⁶ Collareta 1978.

Anton Francesco Doni datata al 1546, in cui si attribuisce a Michelangelo il merito di aver mostrato, con la sua eccellenza in ogni campo dell'arte, la parità fra le tre discipline, e di avere per primo concepito il procedimento artistico in chiave neoplatonica, come un qualcosa che nasce dalla divina ispirazione dell'artista. Dal momento che per Michelangelo il Disegno è “principio dell'attività creativa dell'artista”, “in virtù della stessa relazione che lo unisce alla trinità divina e all'intelletto-anima che di questa trinità è l'immagine, diviene, per dirla col Ficino, la «cosa» di cui pittura scultura ed architettura costituiscono i «tre aspetti», assurgendo così a principio generale delle arti”²⁶⁷. Di diverso avviso si è invece dimostrato Waźbiński, seguito da Cecchi e dalla Stack, per i quali il segno di Michelangelo, che compare *in primis* sui marmi destinati alle sculture delle cappelle medicee, era nell'ottica dell'artista semplicemente la semplificazione dell'emblema mediceo dei tre anelli intrecciati (fig. 25), utilizzato a contrassegno dei lavori e dei materiali destinati a tali committenti²⁶⁸. La sua lettura come simbolo dell'unione delle tre discipline, nel riconoscimento della superiorità del Disegno, fu pertanto opera esclusiva dell'Accademia, che sfruttò un segno legato al ‘padre’ putativo facendone il veicolo della propria concezione artistica. Anzi, in base alla lettura di Waźbiński, il rifarsi di tale segno al simbolo mediceo era elemento noto, e venne volutamente ripreso nel corso della cerimonia a ribadire il legame fra l'artista defunto, il committente, e la nuova accademia che riuniva e portava avanti le concezioni di Michelangelo sotto il medesimo patronato. Se è su questa scia che lo studioso giustifica l'assenza di riferimenti all'ideazione michelangiotesca nel testo delle *Esequie*, diversa la lettura di Collareta, che spiega questa omissione con la volontà di Borghini e dell'Accademia di tacere il nesso fra Disegno e persona divina in anni così vicini al concilio tridentino, per evitare un'accusa di blasfemia. Entrambi gli studiosi comunque, indipendentemente dalla diversa opinione sulla genesi e la paternità del valore simbolico di questa figura, concordano nel sottolineare come si debba alla cerimonia, e al significato a essa attribuito dall'ambiente accademico, il suo successo e la sua fortuna. Ne *Le Bellezze di Firenze*, la prima guida della città redatta da Francesco Bocchi nel 1591, il simbolo è infatti descritto nei termini accademici:

L'impresa delle tre Ghirlande, [...] che mettono in mezzo la testa del Michelagnolo, con legame indissolubile, significano per avventura tre arti, in cui fu questo artifice, sopra tutti di eccessivo valore. Perché, sì come tutte le arti, & tutte le discipline hanno certa disposizione, l'una verso l'altra, onde insieme sono congiunte; così queste tre arti, che sono unite nel disegno han data occasione a questo artifice incomparabile di

²⁶⁷ Collareta 1978, pp. 176-177.

²⁶⁸ Cfr. Waźbiński 1987, vol. 1 pp. 172-175, Stack 2000, pp. 253-255, Cecchi 1993, p. 82.

palesare il suo pensiero, se pur tale fu l'avviso del Buonarroto, con queste tre Corone. Le quali intrecciate mostrano, come egli in tutte, e in tre si è impiegato, senza spicarsene: già mai, & senza fallo con la sua infinita lode²⁶⁹.

Difficile pronunciarsi sulla questione della genesi di tale simbologia: la teoria di Collareta è sicuramente seducente ma, come sottolineato dallo stesso studioso, può essere comprovata solo “se si ammette in via pregiudiziale che l'ipotesi sia giusta”²⁷⁰, e non vi sono comunque elementi a supporto della suo essere conosciuta e condivisa da Borghini e dagli altri membri dell'Accademia; viceversa il suo adattarsi perfettamente, nella trasposizione testuale, al pensiero dell'umanista sull'equivalenza delle arti, il suo laicizzarsi proprio con l'assumere le sembianze della corona d'alloro, premio per eccellenza degli eroi e ricompensa gloriosa della *virtus*, e il suo farsi veicolo sintetico e naturale di una celebrazione simultanea dell'artista, dell'Accademia e dei Medici, sono tutti elementi che portano chi scrive a propendere per la lettura offerta da Waźbiński sulla genesi di quello che diverrà ufficialmente, a partire dal 1594, il simbolo dell'Accademia del Disegno.

Dei vari elementi chiamati in causa nella cerimonia funebre del ‘divino’ Michelangelo, cerimonia durante la quale, come riassunto da Elaine Stack, “not only was the Florentine artist celebrated as a painter, sculptor and architect; he was also shown as a gentleman, a Medici artist, a poet, a loyal florentine, a servant of the church, a teacher, and an elite participant in Italy’s artistic heritage”²⁷¹, saranno soprattutto le figurazioni delle Arti e il legame esplicitamente intessuto fra percorso artistico e ricerca della virtù quelli che godranno di maggior fortuna nell'immaginario comune.

1.4.2 La tomba di Michelangelo in Santa Croce

Al pari delle esequie, il monumento funebre di Michelangelo si rivelò per l'Accademia del Disegno una nuova occasione di autocelebrazione. La tomba che si può vedere oggi all'interno della chiesa fiorentina è l'esito finale di quattordici anni di discussioni sulla sua struttura. Pittura, scultura e architettura vi partecipano nel dar vita al monumento memoriale del padre indiscusso di tutte le discipline (fig. 26a).

²⁶⁹ Il passo del Bocchi si riferisce alla presenza di tale insegna, come vedremo tra poco, sul monumento funerario eretto in onore dell'artista nella basilica di S. Croce, ed è citato in Waźbiński 1987, vol. 1 p. 172.

²⁷⁰ Collareta 1978, p. 171.

²⁷¹ Stack 2000, p. 251.

Il sarcofago in marmo è posto al di sopra di un alto zoccolo, che ospita l'epitaffio in latino dell'artista²⁷². Siedono sullo zoccolo a circondare l'arca funeraria le sculture della *Pittura* (Battista di Domenico Lorenzi), della *Scultura* (Valerio Cioli²⁷³) e dell'*Architettura* (Giovanni di Benedetto Bandini). Al di sopra del sarcofago, al centro del monumento, si staglia il busto a tutto tondo dell'artista, realizzato sempre dal Lorenzi, cui fanno ala l'emblema della triplice corona d'alloro a bassorilievo, e gli stemmi della famiglia Buonarroti. Completa la tomba, nella parte alta, la *Deposizione* dipinta da Battista Naldini. Finte cortine e architetture ad affresco raccordano infine il monumento all'architettura dell'edificio.

Il progetto ultimo di questo complesso è ancora una volta il frutto della collaborazione fra Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini. Commissionato da Leonardo Buonarroti, nipote dell'artista, con il parziale contributo finanziario di Cosimo I, esso può considerarsi il “risultato di discussioni accademiche allora in corso e di intricate peripezie finanziarie”²⁷⁴. Anche nel caso della tomba dell'artista la discussione più accesa riguardò la collocazione delle personificazioni delle tre Arti maggiori, nel clima di rinnovata polemica sul paragone delle arti. Il racconto della vicenda lasciatoci da Raffaello Borghini²⁷⁵ mostra come le proteste fossero, come sempre, incentrate sulla

²⁷² MICHAELI ANGELO BONAROTIO / E VENUSTATE SIMONIORUM FAMIGLIA / SCULTORI PICTORI ET ARCHITECTO / FAMA OMNIBUS NOTISSIMO / LEONARDUS PATRUO AMANTISS[IMO] ET DE SE OPTIME MERITO / TRASLATUS ROMA EIUS OSSIBUS ATQUE IN HOC TEMPLO MAIOR[UM] SUOR[UM] SEPULCRO CONDITIS COHORTANTE SERENISS[IMO] COSMO MEDICO / MAGNO HETRURIAE DUCE P[ARANDUM] C[URAVIT] / ANNO SAL[UTIS] MDLXX / VIXIT ANN[OS] LXXXVIII MENSES XI DIES XV, riportato in Cecchi 1993, p. 65 n. 58.

²⁷³ In un primo momento la realizzazione della scultura della *Pittura* era stata assegnata a Battista di Benedetto Fiammiferi, allievo dell'Ammanati. Vista l'impossibilità del maestro di privarsi in quel momento dell'aiuto di questo collaboratore, l'incarico era poi passato al Cioli. Cfr. Cecchi 1993, p. 61.

²⁷⁴ Ważbiński 1987, vol. 1 p. 165. Per la tomba di Michelangelo e la sua vicenda costruttiva si vedano Ważbiński 1987, vol. 1 pp. 155-176, Cecchi 1993, Brandt 1996, Stack 2000, pp. 274-307. I primi progetti per la tomba, evoluzione naturale dell'elaborazione della cerimonia delle esequie, facevano capo da un lato a Cosimo I e dall'altro a Leonardo Buonarroti, e solo in un secondo momento l'ideazione passò nelle mani di Vasari e Borghini. Il disegno definitivo di Vasari fu sottoposto all'approvazione ducale il 4 novembre 1564. negli anni successivi esso subì notevoli modifiche e semplificazioni, a causa del dilungarsi dei lavori, delle discussioni fra gli ideatori, dei costi dell'impresa. Il risultato finale fu che il monumento, una volta concluso, si presentava come un'esaltazione del solo Michelangelo. La componente celebrativa dell'Accademia tornerà visibile soltanto nel 1594, nel momento in cui la triplice corona d'alloro intrecciata fu scelta a emblema dell'istituzione.

²⁷⁵ “Egli fu ordinato da principio da Don Vincenzo Borghini Priore degli Innocenti, che si mettesse la pittura in mezzo, e dove è hoggi la statua di Battista del Cavaliere fosse la scultura, e così furono date a fare le statue, e Battista fu il primo a cominciare a mettere in opera il marmo e già aveva assai bene innanzi la sua statua, avendole fatto in mano quel modello che hora le si vede; quando gli eredi di Michelangelo supplicarono al gran Duca che facesse lor grazia, che si dovesse mettere la scultura nel mezzo; sì perché Michelangelo era in quella stato più eccellente, che in alcuna dell'altre, sì perché egli l'havea sempre più stimata, e più tenuta in pregio: e sua Altezza concedette loro quanto demandarono; onde Battista, che havea già accomodata la sua figura per darle luogo in su quel canto, dove hoggi si vede, non potendo metterla nel mezzo, bisognò che la sua statua, che per la scultura havea fatto insino all'hora, tramutasse nella pittura, e questo fece con farle quei contrassegni, che a piedi se le veggono; né volle levarle il modello della mano, del che hebbe ragione, per non dare disgrazia alla sua figura, la quale havea già quasi fornita in quell'attitudine; gli altri che eran molto indietro con le statue loro, facilmente si

relazione fra Pittura e Scultura. Dal momento che, come già nella cerimonia delle esequie dell'artista, fine principale di Vasari e Borghini era celebrare l'unità delle Arti sotto l'egida del Disegno, loro padre²⁷⁶, è difficile credere che la disposizione delle tre statue celi intenti diversi.

Un'interessante analisi del monumento in questo senso è stata condotta da Kathleen Weil-Garris Brandt²⁷⁷, a partire dal presupposto che una discussione animata sulla collocazione dei singoli elementi dovesse implicare un progetto in cui a ciascuna posizione erano attribuiti significati precisi nel veicolare il messaggio d'insieme. La studiosa ha messo in rilievo come il monumento non fosse stato pensato per una visione frontale. Dovendo infatti fronteggiare uno dei pilastri della navata centrale della chiesa, esso era stato concepito per una visione laterale, vanificando qualunque analisi imperniata su logiche di simmetria centrale²⁷⁸.

Nella lettura della Brandt, inoltre, il valore consueto assunto, all'interno dell'iconografia funeraria, dalla distinzione fra sarcofago e busto del defunto, dove il sarcofago indica la mortalità delle spoglie terrene contrapposta all'immortalità dell'anima e all'esemplarità dell'estinto, si veste dei panni della teoria dell'arte. Per la studiosa il busto di Michelangelo deve essere identificato con il concetto di Disegno, idea intellettuale e principio creativo che presiede al procedimento artistico, a distinguere l'immortalità dell'idea dell'artista dall'ambito mortale. Le tre allegorie poste a condividere con il sarcofago la sfera terrena alludono quindi alla manifestazione pratica e concreta del Disegno, vale a dire alle opere pittoriche, scultoree ed architettoniche compiute dal Buonarroti, senza però che la distinzione comporti un discrimine qualitativo fra lavoro intellettuale ed esecuzione concreta. Ciò vuol dire che le Arti, simbolo dell'ambito umano e delle realizzazioni dell'artista, finiscono, ancora una volta, con il sovrapporsi, sul piano del valore simbolico, alle personificazioni delle virtù. Pittura Scultura e Architettura sono infatti virtù che si manifestano e rendono

accomodarono a quello, che fece di mestiero”, cit. in Waźbiński 1987, vol. 1 pp. 159-160. Lo studioso, p. 63, prendendo spunto da una lettera del Borghini al duca Cosimo, si è dichiarato diffidente nei confronti di questo racconto, e del parere che la vera questione riguardasse non la posizione delle sculture nel monumento ma l'attributo della statua fra le mani della Pittura, che ne rendeva ambigua l'identificazione. Viceversa Cecchi 1993, p. 61 accetta pienamente la veridicità della narrazione del Borghini.

²⁷⁶ Questo aspetto è stato sottolineato in particolare da Waźbiński 1987, vol. 1 pp. 159-165, Brandt 1996, Stack 2000, pp. 298-301

²⁷⁷ Brandt 1996. La sua lettura è stata poi ripresa dalla Stack 2000, pp. 293-307.

²⁷⁸ Brandt 1996, pp. 30-31. In quest'ottica acquistano rilievo i rapporti che si instaurano fra sculture e iscrizione nell'epitaffio: la *Scultura* al centro è in realtà posta al di sopra del termine PICTOR, che acquisterebbe, in base a logiche di centralità, il ruolo principale nel testo; viceversa il primo termine che si incontra, SCVLPTOR, è a sinistra, in concomitanza con la posizione della *Pittura*, mentre l'effetto di marginalità dell'*Architettura* finisce con l'essere mitigato dalla coincidenza fra testo e personificazione e dal volgersi del busto di Michelangelo proprio nella sua direzione. In questa logica di *concordia discors*, il monumento finisce quindi con il mescolare le carte, ribadendo l'equivalenza del valore e dell'importanza delle tre Arti, e lasciando al fruitore, in base al suo angolo di osservazione, la parola finale su quale dovesse essere considerato la più nobile delle tre sorelle.

visibili grazie alle opere d'arte, ed è proprio grazie a queste virtù che l'artista può assurgere all'immortalità e al ricordo perenne, secondo la concezione che abbiamo visto codificata nel testo vasariano.

Più interessante ai fini del nostro studio è l'osservazione di quali caratteristiche abbiano qui assunto le tre personificazioni di *Pittura Scultura e Architettura*, intese da Alessandro Cecchi come raffigurate seguendo i dettami dell'iconografia codificata²⁷⁹, descritte da Waźbiński come divergenti dagli schemi tradizionali²⁸⁰. Si tratta di due opinioni opposte ma comunque accettabili poiché errato è l'assunto d'origine, vale a dire il riferimento a una tradizione iconografica che invece, in questi anni, è ancora *in fieri* e in assestamento, essendoci di fatto pochissimi modelli di riferimento. Infatti le statue vengono progettate e iniziate negli anni immediatamente precedenti o a cavallo dell'uscita della seconda edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari, corredate da ritratti e dalle loro cornici allegoriche. Dal momento che foggia degli abiti e acconciature delle figure sono quelle tipiche delle allegorie delle Arti dell'aretino, dobbiamo concludere che l'intervento di questo artista in qualità di ideatore del monumento si sia spinto fino a studiare i vari dettagli delle singole figure, lasciando ai loro esecutori un esiguo margine di autonomia. Alla pari delle allegorie realizzate pochi anni prima per il catafalco delle esequie di Michelangelo, anche in questo caso esse sono raffigurate stanti, a ridosso del sarcofago, con gli strumenti del mestiere fra le mani. Come osservato da Waźbiński, insolita è la presenza del modello scultoreo fra gli attributi della *Pittura* (fig. 26d), al di là della credibilità o meno della vicenda inerente il suo 'cambiamento di ruolo'. È quindi estremamente probabile che la sua presenza voglia, da un lato, essere un omaggio all'artista defunto, riprendendo il modello di uno dei *Prigioni*²⁸¹ (fig. 26e), dall'altro voglia alludere alla pratica accademica promossa in tali anni, che consigliava ai pittori la copia a disegno da modellini scultorei come esercizio indispensabile alla formazione dell'artista²⁸². Si tratta di una delle attività che vede impegnati gli artisti sia nella rappresentazione de *L'Accademia di Baccio Bandinelli* (fig. 27) sia del disegno dello Stradano dedicato alla pratica accademica (fig. 57). Lo stesso Vincenzo Borghini, sempre esprimendo la propria opinione sul paragone delle Arti, sosteneva che i pittori "avvezzandosi a far di rilievo potrebbero molto più aiutarsi co' modelli, cosa che ha

²⁷⁹ Cecchi 1993, p. 81.

²⁸⁰ Waźbiński 1987, vol. p. 167-168.

²⁸¹ Sempre la Brandt 1996, seguita da Stack 2000, pp. 283-287, ha sottolineato come tutto il monumento sia costellato di citazioni di opere del Buonarroti: le ultime *Pietà* nel dipinto del Naldini, i sarcofagi e i ritratti idealizzati delle tombe medicee nell'arca e nel busto dell'artista, lo stile di Michelangelo nelle volumetrie e nelle torsioni delle Arti.

²⁸² Waźbiński 1987, vol. 1 pp. 167.

dato tanta forza alle pitture di Michelangelo²⁸³. Al di sotto del modellino scultoreo si possono poi individuare gli attributi canonici della tavolozza e dei pennelli.

Se l'*Architettura* (fig.26b) non mostra alcuna deroga dal consueto modello vasariano, diverso è il discorso per la *Scultura* (fig. 26c) che, per la particolare posa, si rivela la più originale, nonché la meglio riuscita delle tre²⁸⁴. Figurata da Vasari quasi sempre all'opera, con l'unica eccezione della cornice di V tipo, essa non solo è qui statica, ma tiene il capo, velato, sconsolatamente appoggiato alla mano destra chiusa a pugno. Cecchi ha giustificato la soluzione adottata cogliendovi il desiderio di enfatizzare lo stato di particolare mestizia di quest'arte alla morte di Michelangelo, secondo l'iconografia funeraria delle Arti piangenti²⁸⁵. Due elementi suscitano dubbi sulla validità di tale lettura: il primo è che esclusivamente la *Scultura* è mostrata in tale atteggiamento, e non le altre due allegorie, cosa che non ha ragione d'essere vista l'immagine di Michelangelo come patrono di tutte le arti che il monumento e i suoi ideatori vogliono sottolineare; il secondo deriva dalla constatazione che il tema delle Arti piangenti nei monumenti funerari è solitamente riservato ai committenti di opere d'arte, non ai loro esecutori. Molto più credibilmente, Waźbiński ha accostato la presenza delle tre allegorie al tema delle Virtù che compaiono frequentemente nelle tombe a descrivere la personalità dell'estinto²⁸⁶. L'osservazione mi vede chiaramente più che concorde, anche se su presupposti diversi. Lo studioso infatti ha sostenuto la sua tesi istituendo un parallelo fra Arti e Virtù cardinali, ma ha poi sviluppato il discorso esclusivamente in merito alla *Scultura*. Per Waźbiński il blocco che essa tiene fra le mani alluderebbe alla Forza, elemento necessario alla pratica scultorea, mentre la posa, ispirata a *Melanconia I* di Dürer, sottolineerebbe il prevalere, anche nel caso di quest'arte, della componente intellettuale del processo creativo²⁸⁷. Credo invece che l'accostamento con le Virtù sia calzante proprio perché, ancora una volta, riprende temi tradizionali di Vasari, Borghini e del mondo fiorentino, che abbiamo visto dominare sia la concezione delle *Vite* dell'aretino, sia l'elaborazione della cerimonia delle esequie. In entrambi i casi infatti la sovrapposizione fra arte e virtù è alla base dell'impianto degli eventi, nel qualificare lo/gli artisti come individui che hanno saputo manifestare attraverso le arti le proprie virtù, e raggiungere così fama, gloria, onori. Per quanto riguarda l'accostamento con l'incisione düreriana, penso che esso sia valido sotto il profilo tematico, nel vedere nella posa della figura di Dürer e della *Scultura* di Cioli un riflesso del rischio e, al contempo, uno dei caratteri peculiari l'impegno nella creazione

²⁸³ Cit. in Waźbiński 1987, vol. 1 p. 163.

²⁸⁴ Cecchi 1993, p. 82.

²⁸⁵ Cecchi 1993, p. 82. Per l'iconografia dei monumenti funerari si veda Panofsky 1992, pp. 67-96.

²⁸⁶ Waźbiński 1987, vol. 1 pp. 165-166.

²⁸⁷ Waźbiński 1987, vol. 1 p. 166.

artistica. Però, nonostante le analogie evidenziate dallo studioso fra gli elementi sparsi intorno alla *Scultura* e quelli simili che compaiono nel foglio düreriano, non ritengo sia questa la fonte. Abbiamo già visto infatti come un artista in posa malinconica comparisse nell'incisione dedicata da Enea Vico all'Accademia fiorentina di Baccio Bandinelli, mentre Vasari aveva riservato la stessa posa alla sua *Pittura* nella xilografia di chiusura delle *Vite* torrentinane. A proposito di quest'ultima avevamo sottolineato come gli spunti più probabili fossero tratti dal ritratto di Michelangelo nella *Scuola di Atene* di Raffaello e dalla statua di Lorenzo de' Medici della Sagrestia Nuova. Anche alla luce dello studio del monumento condotto dalla Brandt, penso che, anche in questo caso, essi costituiscono i riferimenti più validi: in questo modo la statua cita al contempo un'opera michelangiolesca e un ritratto dell'artista, in duplice omaggio al destinatario del monumento e basandosi su quanto già legittimato dalla *Pittura* della xilografia vasariana. La scelta di attribuire la posa alla *Scultura*, più che volerne indicare un rapporto privilegiato con Michelangelo, sottolinea il valore della componente intellettuale proprio in quell'arte solitamente tacciata di essere più compromessa con l'attività fisica e meccanica.

Alla base dell'iconografia adottata dagli artisti per le allegorie delle Arti gli studiosi²⁸⁸ hanno spesso citato la descrizione di Pittura e Scultura che compare ne *Il Disegno* di Anton Francesco Doni:

Finsero alcuni la Pittura una femina vestita molto ornatamente, con varie acconciature, tutta allegra et adornata per tutto di diversi e varii fiori, tutta ridente;

viceversa la Scultura è

femina, ma differente assai, tanto nella forma quanto nell'abito, considerato il variare che fa l'uno esercizio dall'altro; perché in verità il lavorare in pittura è molto piacevolissimo modo, e l'operare in scultura è aspro duro, faticoso e colmo d'ogni austerità [...] nell'aspetto la fecero grave, nel mirar severa e d'abito intero vestita, puro et onorato, eguale così alla testa come a tutto il corpo, il quale abito mostrava non meno d'esser da temere che da esser onorato. E così ferma e stabile, solitaria e pensosa, si stava a sedere con le sue masserizie et artifizioni stromenti intorno, sì come a tal arte si conviene²⁸⁹.

L'accostamento certo regge, ma non si deve dimenticare che, a monte di quest'opera del Doni, vi è l'ambiente fiorentino della metà del Cinquecento, in

²⁸⁸ Cfr. Ważbiński 1987, vol. 1 pp. 165-168, Stack 2000, pp. 198 e 301-303.

²⁸⁹ Doni 1549, pp. 30-32.

particolare le relazioni del suo autore con Bandinelli e con Vasari. Ci si può anzi chiedere se la posa melanconica dell'immagine che chiude la prima edizione dell'opera di Vasari non sia una reazione al testo del Doni, trasponendo sulla Pittura, per Vasari in quegli anni certo arte più nobile, quel carattere di intellettualità così aristocratica che egli invece aveva riservato alla Scultura.

In conclusione, si può notare come le allegorie delle Arti, anche qui, siano funzionali a sottolineare il rango dell'artista e la via da lui perseguita nel raggiungimento di tale posizione. La chiesa di per sé è indicativa, poiché S. Croce è la chiesa dei fiorentini illustri, degli 'eroi' della città. Le dimensioni del monumento, inoltre, indicano in Michelangelo un eguale a personaggi nobili. L'epitaffio non a caso sottolinea il suo discendere dalla nobile famiglia dei Simoni²⁹⁰. Ancora una volta però non il sangue e il diritto di famiglia spiegano lo status sociale raggiunto dall'artista, ma il diritto conquistato attraverso la sua opera, attraverso le virtù che siedono a fare corona al suo sarcofago.

1.4.3 La cappella dell'Accademia del Disegno

La cappella della SS. Annunziata in S. Maria dei Servi può essere considerata il luogo d'origine dell'Accademia del Disegno di Firenze. Fondata da Giovanni Angelo Montorsoli, scultore e padre servita, fu scelta come cappella funeraria per gli artisti della città, e inaugurata il 24 maggio 1562, giorno della Santissima Trinità, con la trasposizione delle spoglie del Pontormo. In tale occasione nacque l'idea di ridar vita all'antica compagnia di S. Luca, seguita entro breve tempo dalla redazione di uno statuto. Questo fu approvato nel gennaio del 1563, data che segna di fatto la nascita dell'istituzione accademica. La cappella fu donata dal Montorsoli all'Accademia nel 1565 e la sua decorazione, protrattasi fra il 1567 e il 1575²⁹¹, costituisce, dopo le esequie di Michelangelo e gli apparati per le nozze di Francesco I e Giovanna d'Austria, il terzo grande impegno pubblico dell'Accademia a fianco del monumento funebre di Michelangelo. Al suo interno le tematiche religiose si intrecciano con la trasposizione in immagine di concezioni artistiche. Dal momento che queste ultime utilizzano per lo più episodi tratti dalle scritture o leggende cristiane, esse esulano dall'oggetto di questo studio. Alcuni elementi si rivelano però estremamente significativi, in quanto

²⁹⁰ Cfr. Stack 2000, p. 293.

²⁹¹ Il programma iconografico fu inizialmente elaborato dal Montorsoli e da Michelangelo Naldini, a sua volta padre servita e teologo dello studio fiorentino. Esso pertanto doveva concentrarsi soprattutto su tematiche religiose. Secondo Wazbiński 1987, vol. 1 p. 114 le lungaggini nell'esecuzione della decorazione devono essere imputate principalmente alla difficoltà di conciliare l'impianto teologico e l'ambito 'profano' del pensiero accademico. La cappella attuale presenta molte modifiche rispetto al suo assetto originario. Cfr. Summers 1969-1970.

dimostrano la centralità di alcune delle problematiche sviluppate finora all'interno delle discussioni accademiche²⁹². La cappella infine presenta scelte interessanti nella trasposizione in immagine delle personificazioni delle Arti.

Di matrice umanistica e vasariana è il duplice valore del motto che decora la lastra di accesso alla camera sepolcrale della cappella, posto al centro del pavimento (fig. 28a). Qui la parte esterna scandita da teschi allude alla risurrezione del cristiano²⁹³, mentre la parte interna, costellata da nature morte di strumenti artistici, reca l'iscrizione "Floreat semper vel invita morte"²⁹⁴. Attraverso l'esaltazione della città di Firenze implicita nella scelta del verbo fiorire l'arte si lega, ancora una volta, ai temi della gloria e dell'immortalità conquistate da coloro che hanno saputo dar prova di virtù: "ambedue le iscrizioni, al pari dei simboli, presentano una stessa idea, in due diverse maniere: esprimono la fede nella vita eterna. La prima con un linguaggio teologico, la seconda con un linguaggio umanistico. In una parola, è questo un monumento in onore alla 'virtù' e ai 'virtuosi'"²⁹⁵.

La cappella era decorata da dodici sculture di personaggi biblici, sei tratti dall'Antico Testamento (Melchisedech, Salomone, Mosè, Giosuè, Abramo, David) e sei dal Nuovo (S. Pietro, S. Paolo, S. Marco, S. Luca, S. Giovanni, S. Matteo). A questi si affiancavano tre dipinti: sull'altare era collocata una pala di Alessandro Allori, probabilmente basata su disegni di mano del Bronzino, raffigurante la *Trinità*; ai lati trovavano posto il *S. Luca dipinge il ritratto della Vergine* di Giorgio Vasari e *Salomone fa edificare il Tempio di Gerusalemme* di Santi di Tito. I soggetti scelti, affiancati alle statue, finivano così con il dar vita ad allegorie, rispettivamente, della Pittura, dell'Architettura e della Scultura, portando a leggere nella dedica trinitaria della cappella un'allusione non solo alla trinità divina ma anche a quella artistica. La componente religiosa della decorazione si concentrava nella pala d'altare e nel ciclo scultoreo, definito da Waźbiński "specchio teologico" del complesso²⁹⁶. Ovviamente

²⁹² Altri invece devono il loro interesse al fatto di essere stati messi in relazione con la genesi del parallelismo fra l'unità delle Arti maggiori, in quanto figlie del Disegno, e la figura divina della Trinità.

²⁹³ "Mortui sumus / et vita nostra / abscondita / est cum Cristo in Deo", in Waźbiński 1987, vol. 1 p. 115.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ Waźbiński 1987, vol. 1 p. 120.

²⁹⁶ Cfr. Waźbiński 1987, vol. 1 p. 124. Le statue rappresentavano i quattro evangelisti, i due principi degli apostoli e altre sei figure bibliche tutte legate alla fondazione del culto divino. Esse sono un riflesso delle coeve istanze del Concilio tridentino tese a ribadire il ruolo centrale della liturgia. In particolare, attraverso la pala d'altare dell'Allori e gli episodi delle vite dei santi raffigurati al di sopra delle rispettive nicchie, si insisteva soprattutto sul tema del sacrificio individuale in nome della religione. Si tratta di un tema adatto alla funzione del luogo e, al contempo, leitmotiv della chiesa militante nella lotta contro l'eresia protestante. Cfr. Waźbiński 1987, vol. 1 pp. 120-124.

tematiche religiose innervano anche i dipinti dedicati a S. Luca e a Salomone²⁹⁷, ma in essi trovano largo spazio precetti e idee proprie della concezione artistica accademica.

Per quanto riguarda il *S. Luca dipinge la Vergine* (fig. 28b), trattandosi di un dipinto di Giorgio Vasari, padre dell'Accademica, non mancano allusioni a temi per noi consueti. Dei tre ambienti che danno vita allo studio dell'evangelista, il secondo è decorato da vasi dipinti, teste femminili, probabilmente allusive a Minerva, ghirlande di fiori e foglie, tutti elementi che nell'iconografia vasariana si legano alla rappresentazione della *virtus*²⁹⁸; S. Luca è inoltre rappresentato in abiti ornati di pelliccia, indice di ricchezza ed elevata classe sociale, a evidenziare lo *status* di gentiluomo del pittore, qui non a caso raffigurato con i tratti somatici del Vasari stesso. Anche nei volti dei due personaggi alle sue spalle sono stati riconosciuti i ritratti di Montorsoli e di un suo allievo, a celebrazione del fondatore della cappella, nonché altro padre dell'Accademia. La presenza dell'allievo, lo scultore Martino di Bartolomeo Montanini morto in giovane età, rimanda alla destinazione funeraria del luogo e, al contempo, all'insegnamento, principale funzione dell'istituzione accademica, cui allude anche l'apprendista sullo sfondo del dipinto. Nel quadro si distinguono pertanto un giovane addetto al lavoro pratico, uno intento al disegno, e il maestro raffigurato nell'atto di dipingere al cospetto di un'apparizione divina. In questa differenziazione si può cogliere un'allusione al procedimento artistico, in cui convivono componenti pratiche e intellettuali: ciò che però contraddistingue l'artista è l'Idea, elemento qui rappresentato come visione, ispirazione di matrice superiore. Non di minor rilievo deve essere stato, infine, il valore della leggenda nell'alludere al pittore cristiano e all'importanza del suo ruolo nella divulgazione della parola e nell'educazione al credo religioso.

Nel dipinto dedicato invece a Salomone e all'edificazione del tempio di Gerusalemme (fig. 28c) gli elementi laici si rivelano più inerenti alla sfera politica che a quella teorica. Nella figura del sovrano biblico è stata ravvisata una voluta allusione a Cosimo I e al suo duplice impegno, religioso e politico. Come Salomone edifica per la prima volta il tempio di Gerusalemme, così Cosimo I si pone fra i sostenitori e i promotori della rifondazione della Chiesa di Roma sulla base dei dettami del Concilio tridentino. Al contempo egli è anche il restauratore della città di Firenze, e poiché la

²⁹⁷ Il primo è tratto da una leggenda che riprende particolare vigore proprio in questo periodo a contrastare i dettati iconoclasti del mondo protestante, il secondo allude alla rifondazione della chiesa a seguito dei drammatici eventi della prima metà del XVI secolo. Per questi due dipinti cfr. Waźbiński 1987, vol. 1 pp. 129-153. Per il tema del S. Luca che dipinge la Vergine cfr. anche Klein 1933 e Georgel, Lecoq 1987, pp. 72-79, 106-109.

²⁹⁸ Cfr. Waźbiński 1987, vol. 1 p. 131-132. Per il *vas virtutis* si veda quanto detto in merito al ritratto di Lorenzo il Magnifico nel par. 1.2.1.; per i fiori e le foglie nell'iconografia della *virtus* cfr. quanto detto in merito alle allegorie di Palazzo Vecchio, par. 1.2.4.

grandezza della città è provata anche dal valore e dal prestigio dei suoi artisti, elemento sfruttato a fini propagandistici fin dai tempi del Magnifico, l'erezione del tempio allude alla fondazione del nuovo organismo accademico, emblema del rapporto fra i Medici e le arti. A vestire i panni dei personaggi posti alle spalle del sovrano si trovano infatti diversi ritratti di artisti, secondo una tipologia celebrativa più volte utilizzata da Vasari²⁹⁹. Secondo Waźbiński, infine, anche la scelta del tipo di pianta che viene mostrata a Salomone si lega a tematiche celebrative di Firenze e dell'arte toscana. Il tempio periptero, tipicamente greco, qui presentato invece come nato in Palestina, si ispira alle concezioni sviluppate da Gherardo Spini nel suo incompiuto trattato architettonico. È in quest'opera infatti che troviamo un'esaltazione dell'architettura etrusca, madre di quella toscana, in quanto erede dell'arte ebraica e perciò antecedente le realizzazioni greche e latine.

Più che il tipo di pianta posto fra le mani di Salomone, a noi interessa la figura che lo affianca e il modo in cui è rappresentata (fig. 28d). Si tratta di una figura femminile, alata, il capo cinto da un serto d'alloro, vestita di una semplice tunica e di un manto, che regge il progetto dell'edificio, un disegno, come tale riflesso della pura Idea artistica. Questa figura è stata interpretata da Waźbiński come il "messo di Dio che porta a Salomone il modello del tempio [...] intermediario tra Dio e il re. Dio è l'architetto del tempio, e Salomone il suo realizzatore"³⁰⁰. Di diversa opinione Marco Collareta, secondo il quale essa rappresenta "Architettura, cui spettano, come arte, le ali, e come arte del disegno, una corona"³⁰¹. Si inseriscono nel dipinto, a completamento della figura, due putti sulla destra intenti a giocare con gli strumenti architettonici, attributi ricorrenti ad accompagnare l'allegoria delle Arti. Collareta nelle pagine dedicate a questo quadro ne ha ripercorso, attraverso i disegni conservati agli Uffizi, la genesi e l'elaborazione. La sequenza si rivela per noi interessante poiché mostra come, inizialmente, non fosse stata pensata un'unica figura a presentare il progetto al sovrano ma tre, simbolo delle tre Arti del disegno, unite a indicare la loro compartecipazione nella realizzazione di un'opera di architettura e a ribadire la componente trinitaria implicita nella teoria artistica. Esse sono rappresentate in questo foglio (fig. 28e) come figure femminili, vestite sobriamente, i capelli raccolti, senza particolari attributi a distinguere l'una dall'altra. I putti a destra compaiono già ma senza oggetti fra le mani, ed è quindi difficile capire se gli strumenti delle arti dovessero comunque essere esibiti da queste figure oppure non dovessero essere inseriti nell'insieme. Nel complesso le tre

²⁹⁹ Cfr. quanto detto in merito alla decorazione di Palazzo Vecchio. Per la lettura del dipinto di Santi di Tito cfr. Waźbiński 1987, vol. 1 pp. 141-153.

³⁰⁰ Waźbiński 1987, vol. 1 p. 145.

³⁰¹ Collareta 1978, p. 185. Lo studioso però si limita ad asserire la normalità di rappresentazioni alate delle arti senza fornire a supporto nessuna spiegazione.

fanciulle richiamano la rappresentazione vasariana di *Pittura Scultura e Architettura* nella Sala dei Cento Giorni, dove le Arti porgevano a Paolo III la pianta di S. Pietro. In quel caso si era evidenziato come esse fossero raffigurate in un ruolo subordinato al pontefice e in un'accezione 'cortigiana': debitrice del committente che consente loro di esprimersi, ne eternano e glorificano il nome. Il primo disegno sembra adattarsi bene a una simile lettura, per la posizione sopraelevata del sovrano, per i gesti che sembrano indicare un suo ruolo decisionale rispetto a quello delle allegorie femminili. Il secondo disegno (fig. 28f) mostra la riduzione da tre a un'unica figura e il desiderio di concentrarsi sulla sola *Architettura*, probabilmente constatata la già prevista presenza di *Pittura e Scultura* in altre forme all'interno della Cappella. Interessante ai nostri occhi è soprattutto il terzo disegno (fig. 28g), dove la personificazione femminile dell'*Architettura*, distinguibile per i 'ferri' del mestiere retti dai putti, compare dotata di ali e in abiti decisamente anticheggianti, dettagli che hanno portato Collareta a notare come essa sia "stranamente atteggiata come una antica Vittoria"³⁰². Si tratta di elementi che a noi, invece, non risultano assolutamente strani, avendo evidenziato come fra gli spunti all'origine della personificazione femminile delle Arti vi siano le Vittorie che dipingono o scolpiscono del *Candor Illaesus*. In questo caso si rivelano però più pertinenti le tangenze fra questa figura e le allegorie delle Arti della casa fiorentina del Vasari³⁰³ (figg. 29e-g), somiglianze spiegabili a partire dalla datazione delle opere: 1569-1573 per la decorazioni dell'abitazione vasariana, 1571 per l'esecuzione del dipinto di Santi di Tito. La frequentazione fra i due e gli scambi interni all'ambiente artistico fiorentino giustificano una ripresa da parte del Titi di modelli che Vasari aveva elaborato per la propria dimora. Non si dimentichi inoltre che la tipologia della Vittoria alata nel mondo dei mitografi si prestava ad essere letta anche come l'antica *Virtus*. Il dipinto pertanto ripropone quella che può ormai definirsi consueta ambiguità fra Arte e Virtù. La scelta di coronare l'allegoria con serti d'alloro, proprio dell'eroe e del virtuoso, non fa che comprovare l'ambivalenza iconografica della figura. La donna non è quindi un angelo, come ipotizzato da Ważbiński, ma l'*Architettura* ritratta seguendo i dettami dell'ambiente fiorentino. Rispetto al disegno iniziale questa non compare più come subordinata al sovrano³⁰⁴. I gesti non suggeriscono una discussione in atto, in cui Salomone prevale sulla compagna, ma un diverso ruolo da parte del personaggio femminile, che sembra 'ispirare' con la sua sola presenza le scelte del re. Non dio è l'architetto del tempio, come supposto da Ważbiński, ma Salomone-Cosimo I. È questi

³⁰² Collareta 1978, p. 184.

³⁰³ Cfr. *infra*.

³⁰⁴ In quest'idea di raffigurare il sovrano a colloquio con l'*Architettura* può forse cogliersi un riflesso del dipinto con *Michelangelo a colloquio con la Scultura* realizzato da Antonio di Gino di Lorenzi per il catafalco dell'artista.

l'ideatore del progetto poi eseguito e realizzato dai personaggi sulla destra, lavoratori che esibiscono alcuni strumenti di misurazione. Come il S. Luca di Vasari però, anche il Salomone di Titi opera sotto ispirazione divina, trasformando la figura alata in un simbolo non solo dell'*Architettura* ma anche dell'Idea suprema che contraddistingue il vero artista.

Infine, anche in questo caso non manca un accenno al rango sociale degli artisti, non tanto per il loro equipararsi al sovrano, esplicito richiamo al duca di Firenze, ma per il loro comparire nella schiera dei cortigiani, unici gentiluomini degni di far parte del suo seguito.

All'interno della cappella sono quindi i dipinti a farsi riflesso delle teorie accademiche³⁰⁵. In particolare, ritroviamo nell'*Architettura* gli elementi codificati da Giorgio Vasari, che, nella decorazione della propria abitazione fiorentina, ce ne offre un'ultima eloquente testimonianza.

1.4.4 La Sala delle Arti e degli Artisti nell'abitazione fiorentina di Giorgio Vasari

Al servizio di Cosimo I dal 1555, Giorgio Vasari lasciò la dimora aretina per trasferirsi a Firenze. Consolidatasi la sua posizione di artista di corte, nel 1561 gli fu donata dal duca un'abitazione sita nel Borgo di Santa Croce³⁰⁶.

A causa dei vari passaggi di mano, non tutti attualmente ricostruiti dagli studi, e dei numerosi interventi strutturali effettuati fra XVII e XIX secolo, è difficile oggi stabilire quale fosse l'effettiva disposizione della dimora vasariana³⁰⁷. È però certa la funzione di rappresentanza svolta dal salone che si sviluppa lungo tutto il lato del piano nobile prospiciente la strada, unica delle stanze a conservare non solo la fisionomia originaria

³⁰⁵ Secondo Collareta anche la componente illusionistica dei dipinti di Vasari e Titi ha matrici teoriche: mostrando la capacità di resa tridimensionale della Pittura, essa comproverebbe la supremazia di quest'arte sulla Scultura sua compagna. Cfr. Collareta 1978, pp. 183-185.

³⁰⁶ La prima casa cittadina di Vasari, in affitto, si trovava in via Larga (attuale via de' Martelli). L'abitazione di Borgo Santa Croce fu la risposta medicea a una precisa richiesta dell'artista. Egli vi risiedette fra il 1557 e il 1561 come affittuario, poi fino alla morte come proprietario. Cfr. Bombe 1928, pp. 55-56, Cecchi in Arezzo 1981, p. 37-38, Id. 1985, p. 275-276, Id. 1998, p. 58, Stack 2000, p. 348. Anche Heikamp 1966 (cui si rimanda per le vicende dell'edificio anteriori all'arrivo di Giorgio Vasari), p. 4 e Barocchi 1964, p. 138 fanno risalire l'acquisizione della proprietà della casa al 1561. Per Leopold 1980, pp. 159-160 e Albrecht 1992, pp. 86-87, invece, l'atto di donazione da parte del duca deve essere datato al 1570.

³⁰⁷ A partire dall'inventario redatto nel 1574, dopo la morte di Giorgio Vasari, Marco Bini ha tentato un'ipotetica ricostruzione della disposizione della facciata e delle stanze. Secondo lo studioso il piano nobile ospitava, oltre alla 'sala grande', il luogo meglio conservato dell'edificio, altri sette ambienti, oggi difficilmente riconoscibili. Cfr. Bini in Arezzo 1981, pp. 45-47 e Cecchi 1985, pp. 273-274. A differenza della dimora aretina, di questa non si conoscono esattamente i vari passaggi di mano successivi alla morte dell'ultimo discendente della famiglia Vasari nel 1687. Nel 1842 essa risulta di proprietà della famiglia Morrocchi, stesso nome dei proprietari negli anni Ottanta del secolo scorso. Cfr. Cecchi in Arezzo 1981, p. 39, Id. 1985, p. 277, Id. 1998, p. 59 e Stack 2000, pp. 348-349.

ma anche la decorazione ad affresco realizzata dal Vasari e da alcuni collaboratori fra il 1569 e il 1573, negli ultimi anni di vita dell'artista³⁰⁸.

La decorazione delle pareti della stanza (fig. 29a) è scandita su tre registri, e presenta non poche affinità, sotto il profilo iconografico, con gli affreschi della dimora aretina. Il registro più basso è costituito da uno zoccolo a finto marmo dove pannelli decorati da finte teste femminili antiche si alternano a mensole a volute. Nella parte mediana tornano gli episodi tratti dalle vite degli illustri pittori dell'antichità: *l'Origine della Pittura, Apelle e il calzolaio* e *Zeusi e le fanciulle di Crotone*, più noto col nome di *Lo studio del Pittore*, scena a cui è dedicata un'intera parete. Scandiscono i tre riquadri le allegorie della *Pittura, Scultura, Architettura, Poesia e Musica*, tutte alate e collocate all'interno di nicchie illusionistiche, e finte erme architettoniche con il capo coronato da vasi e le braccia protese a sorreggere ghirlande di fiori e frutti. Queste ghirlande formano il fregio, terzo registro della stanza, lungo il quale si alternano i ritratti di tredici artisti, anche in questo caso tratti dalle xilografie della seconda edizione delle *Vite*. Completano la decorazione il busto dipinto di Vasari, posto sopra il camino e affiancato dalle insegne del padrone di casa e della moglie Niccolosia Bacci, e l'insegna medicea al di sopra della scena di *Apelle e il calzolaio*.

La sala presenta così sia la galleria di ritratti già sviluppata dal pittore nella Sala della Fama, anche qui correlati alle personificazioni delle Arti, sia gli episodi derivati dalle vite degli artisti antichi, come ad Arezzo utilizzati non solo per sottolineare la continuità della tradizione dal mondo antico all'epoca coeva, ma selezionati in modo da simboleggiare alcune delle teorie artistiche del Cinquecento³⁰⁹.

³⁰⁸ Scarse tracce di affreschi si trovano anche nel cortile della casa. Si tratta di vasi di grandi proporzioni e dello stemma mediceo sorretto da due putti alati, che hanno portato la Leopold 1980, p. 164 a riconoscerli la volontà del padrone di casa di sottolineare fin dall'ingresso il suo legame con i signori della città. L'arco cronologico per la realizzazione degli affreschi dell'abitazione è delimitato dalla presenza della corona granducale nello stemma mediceo che compare nel ciclo decorativo, corona ricevuta da Cosimo I solo nel 1569, e da un passo di Marc'Antonio Vasari, nipote di Giorgio, che dice lo zio al lavoro nella casa fiorentina nel 1573, cfr. Heikamp 1966, pp. 4-5. Seguono la datazione di Heikamp sia Albrecht 1992, p. 87 sia Stack 2000 p. 349. Cecchi in Arezzo 1981, p. 38 e Cecchi 1985, p. 281 propende per una loro esecuzione più spostata verso il 1573, mentre Leopold 1980, p. 159 li dice del 1571 datando a quest'anno il passo di Marc'Antonio Vasari. Solo Paola Barocchi ha proposto un lasso di tempo più ampio, anticipando il possibile inizio dei lavori a dopo il 1561. La studiosa ha avanzato come nomi dei collaboratori qui all'opera quello di Jacopo Zucchi e di Francesco Morandini detto il Poppi, cfr. Barocchi 1964, p. 51. Cecchi in Arezzo 1981, pp. 41-42, Id. 1985, pp. 281-283 e Id. 1998, p. 69 concorda con la studiosa sulla presenza di questi artisti, modificando però rispetto alla studiosa i brani pittorici da assegnare all'uno e all'altro.

³⁰⁹ *L'Origine della Pittura* simboleggia sia l'incipit delle arti di cui le altre pareti esaltano il processo di sviluppo e crescita fino all'epoca moderna, sia il ruolo del Disegno come loro padre. Cfr. Heikamp 1966, p. 6, Leopold 1980, pp. 166-167, Cecchi in Arezzo 1981, p. 41, Id. 1985, p. 279, Jacobs 1984, pp. 404-407, Albrecht 1992, p. 88, Stack 2000, p. 354.

Dibattuta, anche per l'assenza di precedenti iconografici, l'interpretazione di *Apelle e il calzolaio*. La Leopold 1980, pp. 164-165 e Albrecht 1992, p. 88 vi hanno colto il desiderio di esaltare, attraverso l'implicito legame fra Apelle e Alessandro Magno, la committenza medicea. La Jacobs 1984, pp. 412-414, ripresa da Cheney 2000, p. 245 e Stack 2000, pp. 354-355, ha interpretato la scena come allusiva al

Ai fini della nostra ricerca ci soffermeremo principalmente sulla rappresentazione de *Lo studio del Pittore*, dove compare una delle prime figurazioni allegoriche del Disegno, e sull'iconografia adottata dall'aretino per le personificazioni delle Arti.

Merita però un rapido cenno anche la discussione sull'identificazione del personaggio protagonista delle tre scene, che nella guida *Le Bellezze della Città di Fiorenza* è riconosciuto sempre come Apelle³¹⁰, informazione inesatta in quanto, nel testo pliniano, gli episodi sono chiaramente legati a personaggi diversi. Gli studiosi si sono divisi nel cercare di comprendere se l'errata lettura di Bocchi e Cinelli si debba a un errore di questi autori o a una precisa volontà vasariana³¹¹.

Particolarmente convincente si rivela a parere di chi scrive l'interpretazione della questione offerta da Michiaki Koshikawa. Egli legge nelle varie scene una voluta ricerca di ambiguità nell'identificazione del personaggio da parte di Vasari, provata dal suo aver dato alla figura dipinta dall'artista antico le fattezze di una Diana e non di Elena o Venere, sia nella scena di *Apelle e il calzolaio* sia ne *Lo studio del Pittore*, e dall'aver utilizzato, a dispetto di quanto sostenuto da Cecchi, fisionomie assolutamente identiche per il protagonista. La scelta di Vasari è messa in relazione dallo studioso con la *Selva di Notizie*, manoscritto di Vincenzo Borghini oggi conservato presso il Kunsthistorisches Institute di Firenze, diversi passi del quale legano gli episodi selezionati tutti alla figura di Apelle³¹². Se non tutte le considerazioni dello studioso sono condivisibili certo vi è un particolare elemento che, secondo noi, può aver giocato a favore dell'interpretazione di Apelle come unico protagonista del ciclo: Plinio il Vecchio, infatti, nella sua *Naturalis Historia* non solo lo descrive come artista perfetto,

giudizio dell'artista, alla sua capacità di discernere fra il commento degli esperti e la critica degli ignoranti. Koshikawa 2001, pp. 22-25 si è invece soffermato sul paesaggio che fa da sfondo alla scena, specchio della stessa armonia che presiede ai componimenti musicali e poetici, in un'interpretazione dell'episodio che lo vuole, sulla base di testi di Borghini e Vasari, intervento nel dibattito sul paragone delle arti.

³¹⁰ “Casa del cavalier Vasari, sono ancora molte pitture: la sala è tutta dipinta a fresco da Giorgio nella quale *tutta la storia d'Apelle si rappresenta*”, F. Bocchi, G. Cinelli, *Le Bellezze della Città di Firenze*, Firenze, Gugliantini, 1677, cit. in Leopold 1980 p. 161 e Stack 2000, p. 351. Il corsivo è mio.

³¹¹ Heikamp 1966, pp. 5-6, vi ha visto la prova di una precisa volontà del padrone di casa, che volle riassumere in un'unica figura le tappe salienti dello sviluppo dell'arte antica dalle origini alla perfezione, percorso proseguito in epoca moderna nella tradizione rifiorita con Giotto e giunta al culmine con gli artisti coevi a Vasari. L'aretino inoltre suggerirebbe un'implicita identificazione fra se stesso e il sublime artista. La Leopold 1980, pp. 163-175, sembra concordare con Heikamp, sottolineando però di Apelle soprattutto il leggendario legame con Alessandro Magno, a enfatizzare il suo rapporto privilegiato con Cosimo I. Oltre a questo Fredrika Jacobs 1984, pp. 403-404, ha dato rilievo ad altre possibili affinità fra il pittore antico e Vasari: entrambi autori di trattati teorici e fondatori di un'accademia, entrambi celebri per la 'facilità' e la 'diligenza' del proprio stile. Alessandro Cecchi invece (in Arezzo 1981, pp. 40-41 e Cecchi 1985, pp. 278-279) ha negato l'identificazione del protagonista delle varie scene con il solo Apelle, basandosi sia sulla chiara conoscenza da parte di Vasari del trattato pliniano, sia sulle differenti fisionomie dei protagonisti dei tre episodi.

³¹² Koshikawa 2001, *passim*.

ma ne tratteggia anche la personalità come “affabile”, “arguta”, “generosa”³¹³, tutti elementi che ritroviamo nel modello del perfetto cortigiano, delineato da Vasari nel ritratto, per esempio, di Raffaello. La scelta di Apelle quindi, nel Cinquecento considerato l’artista antico per eccellenza, serve a presentare agli astanti l’*exemplum virtutis* con cui si identifica il padrone di casa, archetipo dell’artista ideale poiché unisce in sé perizia artistica e doti caratteriali, e per questo degno di posizioni di prestigio e di uno *status* sociale elevato. Temi, insomma, più che consueti nelle elaborazioni dell’aretino.

L’affresco con *Lo studio del Pittore* costituisce il perno di tutto l’insieme, nonché l’episodio su cui la critica si è soffermata maggiormente (fig. 29b-b’). La scena si articola in due momenti, a separare quanto si svolge all’esterno e quanto avviene all’interno dello studio. I due riquadri sono divisi da un pilastro, al centro del quale una nicchia ospita una scultura maschile, oggi di difficile lettura ma riconoscibile grazie a un disegno preparatorio conservato agli Uffizi (figg. 29c-c’). Si tratta, concordi tutti gli studiosi, del *Disegno*, padre di tutte le Arti, raffigurato con volto trifronte e, fra le mani, gli strumenti della Pittura, della Scultura, dell’Architettura, così come descritto negli apparati allestiti nel 1565 per l’ingresso a Firenze di Giovanna d’Austria³¹⁴. Esso costituisce l’elemento di trapasso tra il corteo di fanciulle sulla destra, dominato dalla presenza di una statua di Diana Efesina, e l’ambiente interno in cui il pittore sta realizzando una figura femminile a partire da tre diverse modelle. Il primo problema, correlato con la difficoltà di concordare o meno con Cinelli sull’identificazione di Apelle nei panni del pittore, nasce proprio dalla figura dipinta: se infatti, come appare a prima vista, la scena si ispirasse all’episodio, già utilizzato da Vasari, di Zeusi e le fanciulle di Crotone, allora la figura ritratta dovrebbe essere quella di Elena, come dal racconto pliniano. La donna del quadro invece ha una mezza luna sulla fronte e regge una lancia, attributi più pertinenti a una statua di Diana che di Elena o Venere. Dal momento che, nel testo di Plinio, si racconta come, fra le realizzazioni più celebri di Apelle, si annoverasse un dipinto di “Artemis nel coro di vergini sacrificanti”, opera con cui il pittore sembrava aver “superato i versi di Omero che descrivono una scena

³¹³ Cfr. Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV,79-97, trad. it. S. Ferri in Plinio 2000, pp. 199-213.

³¹⁴ Il disegno in questione, penna e bistro su foglio reticolato, mm 138x292 (Firenze, Uffizi, inv. 1180E), è concordemente ritenuto dagli studiosi di mano di Giorgio Vasari. Si lega a questa rappresentazione anche un altro foglio degli Uffizi (olio su carta con tocchi di colore, mm 150x310, inv. 19166), derivato dal primo, in cui la figura della nicchia si appoggia su una clava, citando la tradizionale iconografia di Ercole (fig. 29d). Il foglio, dato da Barocchi 1956, p. 204, a Vasari, è stato dalla studiosa successivamente (Barocchi 1964, pp. 50-51) attribuito al Poppi. La nuova attribuzione non è condivisa da Cecchi (in Arezzo 1981, p. 44, Id. 1998, p. 69) che reputa entrambi disegni di mano di Giorgio Vasari. Oltre ai testi citati per queste due opere si vedano Heikamp 1966, p. 8, Firenze 1963, pp. 37-38, Firenze 1964a, pp. 30-31, 73, Firenze 1980, p. 178, Firenze 1980b, pp. 281-282. Per gli apparati effimeri del 1565 cfr. cap. 2.1.

simile”³¹⁵, più studiosi hanno letto nel protagonista una voluta fusione fra Apelle e Zeusi, a sottolineare come l’eccellenza e la perfezione pittorica si ottengano attraverso l’*electio*, la capacità dell’artista di saper selezionare ciò che di meglio offre la natura (la scultura di Diana efesina) e ricomporlo in una trasposizione di ideale bellezza (la Diana dipinta). In questo processo ha un ruolo fondamentale il Disegno, inteso come procedimento creativo e processo intellettuale, distinto dal disegno meramente pratico³¹⁶. A quest’ultimo alludono gli allievi raffigurati all’interno della stanza affacciata sullo studio dell’artista.

Come nella Sala della Virtù aretina, anche qui sono il concetto di imitazione e il tema del rapporto fra arte e natura a dominare la decorazione del salone³¹⁷. A questa si aggiunge la riflessione sull’esemplarità dell’antico. La Jacobs ha infatti riconosciuto nelle pose delle tre fanciulle all’interno dell’*atelier* una esplicita citazione di famose sculture antiche (lo *Spinario*, il *Torso del Belvedere*, la *Venere Mazarin*), a indicare l’importanza dello studio dell’antico nella formazione dell’artista. Secondo la studiosa inoltre la scelta di Vasari di dare le sue fattezze al protagonista vuole alludere alla superiorità dei moderni sugli antichi: se gli antichi sono infatti stati i perfetti imitatori della natura, è proprio dei moderni, che del loro esempio possono avvalersi, non solo eguagliarli ma superarli³¹⁸. Unica voce fuori dal coro è quella di Michiaki Koshikawa, che si è soffermato sulla seconda parte del racconto pliniano, in cui la citazione del famoso dipinto di Apelle è utilizzata in relazione ad alcuni versi di Omero. Con l’appoggio di brani tratti dagli scritti di Benedetto Varchi e Vincenzo Borghini, in cui la celebre opera antica è ricordata nella stessa chiave, lo studioso ha letto nella scelta dell’episodio la volontà sì di illustrare il concetto dell’*ut pictura poesis*, ma finalizzato a evidenziare la superiorità della Pittura sulla Poesia³¹⁹.

Ritroviamo in questa sala, a scandire gli episodi derivati dalle storie degli artisti antichi, le allegorie delle arti aretine: *Pittura, Scultura, Architettura* (figg. 29e-g) e

³¹⁵ Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV,96, trad. it. S. Ferri in Plinio 2000, p. 211. Solo Alessandro Cecchi legge la figura del dipinto come una rappresentazione di Giunone, osservando che nel disegno conservato agli Uffizi la donna non solo presenta l’attributo della mezza luna ma è accompagnata anche da un pavone, animale per tradizione caro a questa dea, cfr. Cecchi in Arezzo 1981, p. 41, Cecchi 1985, p. 280 e Cecchi 1998, p. 69. Matthias Winner invece ha proposto di riconoscere in questa figura femminile una combinazione di quattro dee, Diana Giunone Venere e Minerva, tre delle quali sono le stesse sottoposte al giudizio di Paride, qui scelte a simbolo delle arti figlie del disegno in sostituzione delle più tradizionali tre Grazie, cfr. quanto citato in Leopold 1980, pp. 178-180 n. 19.

³¹⁶ Per il concetto di disegno di Vasari e questa sua trasposizione in pittura cfr. Kemp 1974, pp. 227-230, Winner 1983, pp. 427-431, e, soprattutto *infra*, cap. 2.5.

³¹⁷ Cfr. Heikamp 1966, p. 8 Winner 1962, pp. 180-182, Leopold 1980, p. 166-170, Cecchi in Arezzo 1981, p. 41, Id. 1985, pp. 279-280, Cheney 1985a, p. 199, Id. 1989, p. 106, Id. 2000, pp. 244-245, Albrecht 1992, pp. 89-91, Cecchi 1998, p. 69.

³¹⁸ Jacobs 1984, pp. 407-412, seguita da Cheney 2000, pp. 244-245 e Stack 2000, pp. 354-355.

³¹⁹ Koshikawa 2001, pp. 19-22. Lo studioso spiega la complessità della scena come dispiegamento virtuosistico da parte dell’artista Vasari di tutte le possibilità dell’arte pittorica, a prova tangibile di tale superiorità.

Poesia, cui si aggiunge qui la rappresentazione della *Musica*³²⁰. Fanciulle, esse vestono ancora all'antica; sedute, con l'eccezione della sola *Scultura*, esse si inseriscono di prepotenza all'interno delle nicchie che le ospitano, anzi, le pose articolate e le forme michelangiolesche sembrano forzarne i limiti, nel suggerire un loro appartenere sia allo spazio dipinto sia a quello reale dello spettatore. Anche qui Vasari conferisce tensione dinamica alle sue figure giocando sulla posa delle gambe e sfalsandone il piano d'appoggio, in modo da suggerire un'idea di movimento, del loro essere in atto, all'opera, e non bloccate in una posizione di quiete e riposo. Se nella Sala della Fama si poteva ancora intravedere, per esempio nella torsione del busto della *Scultura*, un ricordo delle *Vittorie* del *Candor Illaesus*, qui il pittore utilizza esclusivamente modelli di sue opere precedenti. La *Pittura* (fig. 29e), ritratta mentre dipinge su una tavola ovale un busto maschile barbato e che pare coronato da serti d'alloro, sembra citare, più che la gemella aretina, la *Poesia* della Sala della Fama. Entrambe infatti tengono il capo chino e lo sguardo fisso all'opera che stanno realizzando, entrambe si volgono a sinistra e hanno la gamba destra sollevata, mentre praticamente identica è la posa delle braccia. Rispetto alla *Pittura* aretina, quella di Firenze suggerisce una maggior concentrazione, l'impegno in un'attività più esplicitamente intellettuale. La figura della *Poesia* fiorentina si avvicina moltissimo, per posa e atteggiamento, a quella della *Pittura*, rendendo ancora più evidente la trasposizione visiva del concetto dell'*ut pictura poesis* già realizzato nella dimora precedente. L'*Architettura* (fig. 29f) conserva la torsione che la connotava ad Arezzo, anche se la postura delle gambe risulta invertita. Ciò che invece è cambiato è l'orientamento del capo e dello sguardo, non più volto verso l'alto, a trarre ispirazione da un modello esterno, ma fisso sullo spettatore, anche se gli occhi sembrano guardare oltre lo spazio della stanza; altro cambiamento radicale è quello delle mani: ad Arezzo intente a delineare sul foglio, con il compasso, le forme del modello da cui trae ispirazione, a Firenze ferme, non impegnate in alcuna attività ma semplicemente occupate dagli strumenti del mestiere, squadra e compasso. Il volto levato verso l'alto alla ricerca di ispirazione si ritrova a Firenze nella *Musica*, qui intenta a pizzicare le corde di una cetra. Si tratta però di una figura troppo alterata da ridipinture per consentire ulteriori considerazioni. Le modificazioni più vistose sono quelle intervenute nella personificazione della *Scultura* (fig. 29g), qui a seno nudo, la più discinta e scarmigliata delle allegorie: non più di spalle ma pienamente frontale, essa tiene fra le gambe una scultura maschile, all'apparenza la personificazione di un fiume,

³²⁰ In merito a questa figura Cecchi ha sottolineato il suo essere stata "completamente rifatta nell'Ottocento", cfr. Cecchi in Arezzo 1981, p. 41 e Cecchi 1998, p. 59. In Cecchi 1985, p. 280, è definita invece "aggiunta". Anche Koshikawa 2001, p. 25 ha sottolineato i pesanti rifacimenti subiti da questa figura, spiegando con il stato di degrado il fatto che essa non venisse citata nella *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze* redatta da F. Fantozzi nel 1842.

sul cui dorso appoggia la gamba sinistra; da questa posa incumbente, di pieno dominio dell'elemento marmoreo, essa è ritratta mentre assesta, martello e scalpello alla mano, gli ultimi ritocchi alla sua creazione. La principale differenza rispetto alle allegorie della Sala della Fama è però la presenza a Firenze delle ali a connotare ciascuna personificazione, e non più la sola *Poesia*. Dei vari studiosi che si sono occupati dell'iconografia di questo salone solo Koshikawa, sulla base della sua spiegazione degli episodi antichi selezionati come riflesso di passi dedicati da Varchi e da Borghini al paragone delle arti e alla superiorità della Pittura, ha messo in esplicita correlazione scene e allegorie. In particolare, egli ha giustificato la presenza, curiosa a queste date, della *Musica* come trasposizione di alcuni brani di Vincenzo Borghini in cui l'armonia complessiva raggiunta dalla varietà degli elementi di un dipinto è paragonata a quella musicale³²¹. Gli altri non si sono spinti oltre un generico sottolineare, nel parallelismo che qui si crea fra *Pittura, Scultura e Architettura* da una parte e *Poesia e Musica* dall'altra, la volontà di affermare il raggiunto *status* di Arti liberali da parte delle Arti figurative³²². Io credo invece che soprattutto il dettaglio delle ali sia un elemento su cui vale la pena soffermarsi alla ricerca di una spiegazione differente a quelle offerte finora. Se da un lato, con il rafforzarsi nel corso del secolo del concetto dell'*ut pictura poesis*, queste possono alludere all'idea del *furor divinus* che ispira l'artista al pari del poeta, dall'altro, alla luce di quanto detto finora, merita attenzione il fatto che, nell'iconografia vasariana, le ali siano attributo consueto di figure indicate con il generico nome di *Virtus* (Sala della Virtù) ad Arezzo (fig. 10c), Sala di Clemente VII (fig. 30) e Sala del Camino a Palazzo Vecchio, *Virtus* della Cassa di Risparmio di Firenze (fig. 31).

Joan Elaine Stack ha proposto di individuare un'allusione alle Virtù all'interno della sala nelle erme femminili che scandiscono la parte intermedia del fregio, che condividerebbero con la Virtù vasariana abiti, ali, vasi sul capo, corone d'alloro. La scelta di conferire loro tali attributi sarebbe dovuta alla loro funzione di *trait d'union* con i ritratti degli artisti che campeggiano nella parte alta del fregio³²³. Ma il riferimento a personificazioni di Virtù connesse a ritratti assume valore concreto solo se sono le Arti a essere riconosciute come tali, poichè sono le Arti le effettive virtù che hanno consentito ai personaggi effigiati di raggiungere fama immortale, elevarsi al di sopra dei loro coetanei e superare gli antichi, e sono le Arti le virtù per le quali Vasari ha eletto questi artisti a comporre una nuova galleria di eroi all'interno della propria abitazione. Anche in questo salone, pertanto, Vasari adotta lo stesso legame concettuale fra

³²¹ Koshikawa 2001, in particolare pp. 25-26.

³²² Jacobs 1984, p. 404, Stack 2000, p. 354. La presenza della *Musica* si deve al suo essere, al pari della *Poesia*, "arte suprema", "riflesso dell'armonia terrene e celeste". Cfr. Albrecht 1992, p. 88.

³²³ Stack 2000, pp. 355-356. I vasi sulla testa di queste figure sono per la studiosa un esplicito richiamo al nome del padrone di casa, e al suo ruolo di 'cantore', 'eternatore' dei meriti e delle virtù degli artisti moderni.

allegorie ed effigiati che gli abbiamo visto utilizzare in occasione di tutte le sue rappresentazioni di personificazioni delle Arti, ribadendo l'analogia fra queste e le Virtù attraverso l'attributo a queste date più ricorrente nella figurazione generica della *Virtus*, le ali.

Gli artisti scelti a Firenze non sono gli stessi che abbiamo visto ad Arezzo: Cimabue, Giotto e Masaccio occupano la parete affacciata sulla strada, Donatello e Brunelleschi quella di fronte, Raffaello, Michelangelo, Leonardo e Andrea del Sarto completano la parete di fronte al camino, mentre al di sopra del camino stesso, su cui campeggia il ritratto del padrone di casa, trovano posto Perin del Vaga, Giulio Romano, Rosso Fiorentino e Francesco Salviati. Tutti gli studiosi, a partire da Heikamp, hanno sottolineato il parallelismo evidente tra la scelta degli effigiati, la loro disposizione e la struttura delle *Vite* vasariane: Giotto e Cimabue sono gli *optimi* della prima Maniera, coloro che hanno dato inizio alla rinascita della pittura; a loro si affianca Masaccio, pittore sommo della seconda Maniera, mentre gli altri rappresentanti eccellenti della fase quattrocentesca si trovano nella parete opposta, affiancati da Donatello in qualità di rappresentante per la scultura e da Brunelleschi per l'architettura. Le altre due pareti sono riservate alla terza Maniera, ai massimi esponenti della perfezione cinquecentesca. Coloro che, di fatto, hanno per primi portato a compimento lo sviluppo dell'arte iniziato con gli antichi sono situati al di sopra della scena de *Lo studio del Pittore*, mentre di fronte si collocano i loro eredi e imitatori, coloro che hanno traghettato la tradizione pittorica toscana dall'esempio dei grandi ai giovani allievi della neonata accademia del disegno³²⁴. È palese la differenza che intercorre fra gli artisti selezionati per la Sala della Fama di Arezzo e quella del fregio fiorentino: alla galleria di avi illustri, tesa soprattutto all'esaltazione del padrone di casa, si è qui sostituita una concezione più ampia, di taglio storico artistico, ideata a celebrazione di tutta la tradizione pittorica toscana, erede di quella antica. Si tratta di una tradizione che Vasari, in quanto eminente pittore medico e fondatore dell'Accademia, raccoglie, sintetizza e si impegna a tramandare sia per iscritto attraverso le *Vite*, sia con i fatti attraverso gli insegnamenti dell'Accademia. Si compie qui quella galleria di *exempla*, di ritratti di eroi 'artistici' auspicata ma mai realizzata per l'accademia del disegno, che aveva trovato effettiva concretizzazione solo nell'allestimento degli apparati effimeri del 1565 in onore di Giovanna d'Austria e Francesco I e nelle xilografie della giuntina³²⁵.

³²⁴ Heikamp 1966, p. 9, Prinz 1966, pp. 20-22, Leopold 1980, pp. 165-166, Jacobs 1984, p. 403, Albrecht 1992, pp. 85-86, Stack 2000, p. 353.

³²⁵ Certa è la collaborazione di Vincenzo Borghini al progetto iconografico della sala in qualità di consigliere. All'interno dello *Zibaldone* dell'artista infatti si trova un'*Invenzione* dello Spedaligo per una sala della casa fiorentina. Essa prevedeva la raffigurazione di dodici allegorie distribuite in gruppi di tre: *Teologia* fra *Filosofia* e *Grazia*, *Giustizia* fra *Premio* e *Castigo*, *Arme* fra *Valore* e *Consiglio*, *Poesia* fra *Furor poetico* e *Studio*. La Leopold 1980, pp. 174-175, e Albrecht 1992, p. 92, hanno pensato che questo

Pur riprendendo elementi già presenti nella dimora aretina, il Salone delle Arti e degli Artisti di Firenze riflette l'evoluzione del pensiero e della carriera di Vasari nei vent'anni che separano i due edifici. Il padrone della casa di Arezzo è un artista ancora in via di affermazione, che, attraverso l'acquisto e la decorazione della nuova dimora, sottolinea il proprio mutato *status* sociale e i propri ideali personali e artistici. Il proprietario della dimora di Borgo Santa Croce è pittore di corte, fondatore dell'Accademia del Disegno, padre della storiografia artistica. Celebrazione ed esaltazione personale trovano ora un posto preciso all'interno dell'evoluzione dell'arte dal mondo antico, alla rinascita, ai vertici cinquecenteschi. Si tratta di una tradizione di cui egli descrive i cardini teorici nelle scene della sala, di cui si dichiara erede, insieme all'Accademia del Disegno, e a cui garantisce imperitura memoria grazie alle *Vite* di recente uscite nella seconda edizione³²⁶.

1.5 Pittura e Scultura da Vasari a Ripa

1.5.1 Pittura e Scultura in Emilia e nel Veneto nella seconda metà del Cinquecento

Fino a questo momento la nostra ricerca si è incentrata sulla disamina di fatti e imprese decorative che vedono la luce fra Roma e Firenze. Sono infatti questi i due centri in cui si assiste alla nascita delle prime allegorie artistiche, tipologia figurativa che, a queste date, sembra trovare solo qui fertile terreno.

Un ulteriore tassello della fortuna della personificazione allegorica della Pittura in ambito fiorentino è costituito da un disegno di Gregorio Pagnai oggi agli Uffizi³²⁷ (fig. 32). Gli abiti anticheggianti, la sua acconciatura, la posa delle gambe e la scelta di rappresentarla impegnata a dipingere sono tutti elementi derivati dalle allegorie vasariane di Arezzo e dalle cornici dei ritratti della giuntina. Comprova l'ispirazione vasariana della figura la somiglianza fra alcuni dettagli dell'abito, come il corsetto

primo programma fosse stato rifiutato, poiché eccessivamente filosofico, dal Vasari, che gli preferì una propria ideazione di taglio più spiccatamente storico-artistico. Come ha invece più correttamente indicato Alessandro Cecchi il programma pervenutoci riguardava un secondo ambiente della casa, una salotto da non confondere con il salone giunto fino a noi. La partecipazione dello Spedalingo anche all'elaborazione della decorazione del salone non può comunque essere esclusa. Cfr. Cecchi in Arezzo 1981, pp. 38-39, Id. 1998a, pp. 69-75, Id. 1998b, pp. 157-160, ripreso da Stack 2000, p. 348.

³²⁶ Jacobs 1984, p. 403, Albrecht 1992, p. 92, Stack 2000, pp. 346, 356-3567.

³²⁷ Gregorio Pagnani (1558-1605) fu allievo di Maso da San Friano e di Santi di Tito, e amico di Ludovico Cigoli. Il disegno (penna, acquerello marrone, tracce di matita nera, carta bianca, controfondato, mm 286x205, Firenze, Uffizi, inv. 10506F) è firmato e datato al 1582, datazione ritenuta valida dagli studi. Si tratta pertanto di una delle prime opere dell'artista. Per Gregorio Pagnani cfr. Thiem 1970, in particolare per questo disegno le pp. 24-25, 85, 109. L'iscrizione in alto (*Advertimenti e discorsi di Lionardo da Vinci intorno all'arte della pittura*) è invece stata ritenuta di mano di Francesco Furini e quindi successiva. Essa prova come il foglio fosse stato scelto quale frontespizio del trattato leonardesco di proprietà di Giovanni Berti, cfr. Contini in Firenze 1997, p. 284.

simile a una corazza, e le rappresentazioni di Minerva, dea delle Arti e della Virtù, e come tale particolarmente funzionale a trasporre in immagine la visione dell'arte dell'aretino e di tutta l'Accademia del Disegno.

Il resto della penisola si dimostra ben poco sensibile a questo tipo di tematica. L'assenza di concesti accademici, e il conseguente minor interesse degli artisti nei confronti della riflessione teorica relega Pittura e Scultura al mero ruolo di comparse all'interno di più vasti cicli decorativi.

Troviamo rappresentazioni della Pittura sia nel castello di San Secondo (1570 ca.)³²⁸ (figg. 33a-c), nei pressi di Parma, sia in un fregio del piano nobile di Palazzo Bocchi a Bologna (1585-1590)³²⁹ (figg. 34a-b). In entrambi i casi questa è raffigurata come una fanciulla in vesti anticheggianti, i capelli raccolti da cui si diparte una sorta di velo, seduta davanti al cavalletto con la consueta posa sfalsata delle gambe, impegnata a completare la tela davanti a lei. Si tratta di caratteristiche che evidenziano l'influenza del modello codificato da Vasari per le personificazioni delle Arti. È probabile che gli artisti qui all'opera, alla ricerca di spunti e suggerimenti figurativi, si siano rivolti alle allegorie delle xilografie vasariane come fonti di ispirazione. La somiglianza fra le due figure si spiega infine con la presenza in entrambi i cantieri di Prospero Fontana, parte di una più vasta *équipe* di pittori a San Secondo, ideatore della decorazione poi realizzata da Cesare Baglione a Palazzo Bocchi³³⁰. L'intervento di questo artista, collaboratore e amico di Vasari, può giustificare l'affinità che queste allegorie rivelano con la *Pittura* della Sala della Fama, immagine che solo un intimo del Vasari poteva conoscere.

Il disinteresse nei confronti della trasposizione in immagini di teorie e personificazioni delle Arti figurative si accentua spostandosi nel territorio veneziano. Come ha sottolineato David Rosand³³¹, fino alla fine del Cinquecento gli artisti della Serenissima vivono all'interno di un contesto sociale dominato da un sistema

³²⁸ La *Pittura* compare nel Salone dei fasti della famiglia Rossi, una delle principali imprese decorative realizzate nel territorio nella seconda metà del Cinquecento. Commissionata dal marchese Troilo II, essa celebra, attraverso i dodici episodi bellici che scandiscono le pareti le grandi imprese della famiglia. La scelta degli episodi enfatizza l'antico lignaggio dei Rossi provato dalla gloria militare degli avi, a queste date segno indiscusso di antica nobiltà. *Geometria, Agricoltura, Pittura e Architettura* sono ritratte sulle lesene che separano i riquadri delle pareti brevi, possibile allusione alle attività che sono viste prosperare grazie al governo dei Rossi. Gli affreschi sono tendenzialmente attribuiti a Mirola, Bertoia e all'*équipe* di artisti parmensi guidati da quest'ultimo. Per la decorazione del salone si vedano Mulazzani in Greci, Di Giovanni Madruzzo, Mulazzani 1981, pp. 176-197, Kliemann 1993, pp. 79-83 (con bibliografia precedente), De Grazia 1991, pp. 171-179.

³²⁹ Il palazzo fu appositamente costruito su commissione di Achille Bocchi come sede dell'Accademia Hermathena. Per un sunto sulle vicende sue vicende, architettura e decorazioni si veda Danieli, Ravaioli 2006. Il fregio è attribuito da Danieli a Cesare Baglione, qui all'opera su un progetto iconografico di Prospero Fontana, cfr. Danieli in Danieli, Ravaioli 2006, pp. 113-128.

³³⁰ Per la presenza di Prospero Fontana a San Secondo cfr. De Grazia 1991, pp. 171-179, per l'attività a Palazzo Bocchi si veda il citato Danieli in Danieli, Ravaioli 2006, pp. 113-123.

³³¹ Rosand 1970.

corporativo reso molto forte e vincolante dalla viva partecipazione del governo cittadino al suo funzionamento. Si tratta di un ambiente estremamente conservativo, che, di fatto, soffoca qualunque spinta al cambiamento. Non solo pertanto il mondo artistico veneziano si rivela impermeabile a qualunque istanza accademica e di mutamento sociale per tutto il secolo, ma l'impossibilità per gli artisti di praticare più di una sola arte alla volta li rende poco interessati a trovare elementi teorici unificanti le tre Arti maggiori.

Anche nel territorio lagunare le allegorie della Pittura, della Scultura e dell'Architettura compaiono in cicli decorativi di più ampio respiro. Cronologicamente la prima attestazione certa è quella della Sala delle Arti di villa Emo a Fanzolo di Verdelago (Treviso), affrescata da Battista Zelotti nel 1566³³². *Pittura, Scultura e Architettura* (figg. 35a-c) si affiancano lungo le pareti alle personificazioni della Musica e dell'Astronomia (figg. 35d-e), in una sorta di inno alla villa concepita come "luogo dello studio, delle lettere, dei ritrovi intellettuali"³³³. L'iconografia delle tre Arti maggiori presenta le caratteristiche consuete: abiti anticheggianti, acconciature eleganti, scelta di rappresentarle o all'opera o, per quanto riguarda l'*Architettura*, nell'atto di esibire il progetto in pianta di un edificio. È vero che, alla data del 1566, la seconda edizione delle *Vite* vasariane non aveva ancora visto la luce, e quindi non si può attribuire alla conoscenza delle cornici dei ritratti la scelta di raffigurare le Arti attive, ma è anche vero che le cornici furono realizzate in un lungo arco di tempo proprio a Venezia, e non si può pertanto escludere che lo Zelotti abbia potuto conoscerle precedentemente la loro pubblicazione. Infatti pose e gesti della *Pittura* e della *Scultura* rimandano alle 'sorelle' delle cornici di I, II e IV tipo. Altra plausibile fonte di ispirazione per l'artista può essere stato il lavoro svolto nel cantiere pittorico della biblioteca Marciana fra il 1554 e il 1556, dove, a contatto con artisti come Giuseppe Porta, amico del Vasari, può aver conosciuto questa tipologia figurativa³³⁴.

Una seconda testimonianza di *Pittura* veneta si deve al pennello del Veronese ed è datata al 1570 ca³³⁵ (fig. 36a). Sono anni in cui, a seguito della pubblicazione delle *Vite*, l'iconografia delle Arti si va consolidando e codificando. In questo caso ritengo che la figura allegorica possa considerarsi una felice combinazione di elementi derivati dalla descrizione di Anton Francesco Doni e di altri propri delle Arti dell'aretino: provengono

³³² L'edificio fu commissionato da Lunardo Emo, alias Leonardo di Alvise, al Palladio nel 1561. Per la villa e la sua decorazione cfr. Meloncelli 1992, pp. 107-114, e Crosato Larcher 2004, pp. 589-599.

³³³ Rupprecht 1968, p. 238.

³³⁴ Per la vita e l'opera dello Zelotti cfr. Meloncelli 1992.

³³⁵ *Pittura*, olio su tela, cm 28x16 (Detroit, Institute of Art, inv. 36.30). Questa fa parte di un complesso smembrato che comprendeva una serie di figure femminili inserite all'interno di nicchie, di cui oggi si conoscono, oltre alla *Pittura*, una *Diana cacciatrice* all'Ermitage (olio su tela, cm 28x16, inv. 167, fig. 36b) e una *Minerva* al Museo Puškin di Mosca (olio su tela, cm 28x16, fig. 36b). Per queste opere e la possibilità di una provenienza comune cfr. Pignatti 1976, vol. 1 p. 130.

da Vasari gli attributi dei ‘ferri’ del mestiere e la foggia anticheggiante dell’abito, mentre la posa stante e l’indugio sulla decorazione della veste, nonché la particolare grazia e bellezza profuse nella descrizione della figura, rinviano alla “femina vestita molto ornatamente, con varie acconciature, tutta allegra et adornata [...], tutta ridente” descritta dal Doni³³⁶.

Il segno di un primo accenno di cambiamento in ambito lagunare, anticipazione della nutrita serie di allegorie della Pittura e della Scultura che vi fioriranno fra XVII e XVIII secolo, è dato dalla tomba di Alessandro Vittoria, frutto di una lunga elaborazione da parte dell’artista iniziata nel 1566 (fig. 37a). Concepita, in un primo momento, come semplice lapide affiancata da due personificazioni allegoriche, circa una quarantina di anni dopo si concluse, fra il 1602 e il 1606, con l’edicola scolpita che si può vedere ancora oggi all’interno della chiesa veneziana di S. Zaccaria. Fulcro dell’opera è il busto dell’artista, al cui fianco compaiono due figure speculari. Esse indossano un semplice peplo all’antica che lascia scoperto il busto e fungono da cariatidi per il timpano di copertura dell’insieme, un’architettura spezzata al cui centro è posta una terza figura femminile, seduta, con i capelli raccolti e una veste più pudica rispetto a quella delle compagne. La affiancano due putti alati che reggono fra le mani due squadre. Più che da questi attributi l’identità delle tre fanciulle è svelata dalle iscrizioni che le accompagnano: ARCHITECTVRA a destra, PICTVRA a sinistra, SCOLPTVRA in alto (figg. 37b-d). Completano il monumento un basamento e l’iscrizione ALEXANDER VICTORIA / QVI VIVENS, VIVOS DUXIT / E MARMORE VULTUS.

Come specificato dallo stesso Vittoria, il suo primo modello di riferimento per l’elaborazione del proprio sepolcro fu la tomba da lui realizzata nella chiesa di S. Maria del Giglio per Giulio Contarini³³⁷, secondo una tipologia diffusa fra il ceto nobiliare veneziano. Vittoria pertanto adotta per la propria tomba un tipo di sepoltura specificatamente aristocratico, che suggerisce allo spettatore la dignità e levatura sociale raggiunte dall’effigiato. Anche il ritratto lo mostra “abbigliato nello stesso modo in cui aveva ritratto i suoi nobili committenti, con un robone di damasco a forte rilievo dalla gorgiera alta dalla quale spunta il colletto della camicia, e sul quale è adagiato l’ampio e voluminoso pannello di una toga all’antica fissata sulla spalla da un grande fermaglio”³³⁸. La cura e l’attenzione profusa nei dettagli del proprio ritratto provano l’importanza che questo elemento aveva nella riflessione dell’artista. Va ricordato infatti che Vittoria, amico del collezionista mantovano di ritratti Marco Benavides, e

³³⁶ Cfr. Doni 1549, p. 30.

³³⁷ Cfr. il passo del testamento dell’artista citato in Finocchi Ghersi 1998, p. 183.

³³⁸ Finocchi Ghersi 1998, p. 187.

collezionista di ritratti di artisti egli stesso, condivideva e comprendeva il ruolo dell'effigie nell'eternare non solo la fisionomia, ma anche il valore esemplare del personaggio. Un'ulteriore conferma di ciò è data dalla scelta di farsi designare nell'iscrizione proprio come ritrattista, artista che, parafrasando un verso di Anchise nel VI canto dell'Eneide, alla pari dei greci aveva saputo trarre “dal marmo espressioni di vita”³³⁹.

Un'osservazione attenta delle figure laterali rivela come, alla prima idea di affiancare al suo busto *Pittura* e *Scultura*, fosse subentrata in un secondo momento una concezione più elaborata. Egli inserì una terza figura in alto indicata come *Scultura* per la sua posizione preminente e, di conseguenza, modificò le iscrizioni delle due laterali in *Architettura* e *Pittura*. Fonte per queste modifiche è la suggestione derivata dalle xilografie delle *Vite* giuntine del Vasari. Spunto principale³⁴⁰ fu il ritratto di Michelangelo, inserito in una cornice di V tipo e affiancato da tutte le tre discipline artistiche quale genio universale. La scelta identica dello scultore veneto non è certo imputabile alla sua molteplice attività nei tre campi delle Arti maggiori, quanto forse al suo aver partecipato a imprese decorative definibili come opere d'arte totali, quali la villa Barbaro a Maser. È però più probabile che la decisione fosse dovuta al desiderio di mostrarsi eguale ed emulo di Michelangelo in territorio veneto. Non si deve dimenticare che Alessandro Vittoria era stato fra i primi artisti veneti a chiedere, già nel 1566, di essere iscritto fra le file degli accademici fiorentini³⁴¹, a segno di una condivisione degli ideali stilistici e, soprattutto, dei concetti legati alla crescita ed elevazione sociale dell'artista. Come nel ritratto delle *Vite*, e come nella tomba dello scultore fiorentino, le Arti non sono raffigurate all'opera ma stanti. Per scelta del solo Vittoria invece esse non mostrano gli attributi tipici del mestiere a distinguere l'una dall'altra, restando indifferenziate se si eccettua la posizione di favore assegnata alla *Scultura*. Anche i putti, di fatto, esibiscono strumenti di misurazione più consoni e frequenti nelle allegorie dell'*Architettura* che della *Scultura*. Questo particolare potrebbe voler alludere al concetto di unità e sostanziale uguaglianza delle arti all'interno dell'inesausto dibattito sul paragone, ma sono più propensa a ritenerlo un indizio di sostanziale disinteresse al problema da parte dello scultore. La sua attenzione è concentrata esclusivamente sulla ripresa della tipologia complessiva del memoriale di Michelangelo, e sull'autocelebrazione. *Pittura* e *Scultura* infatti sono una citazione abbastanza fedele dei *Feminoni*, le due cariatidi realizzate da Vittoria a segnare

³³⁹ Virgilio, *Eneide*, VI,847-848: “Excudente alii spirantia mollius aera, (credo equidem), vivos ducent de marmore voltus [...]”. Cfr. Rossi 1999, pp. 174-175.

³⁴⁰ Davis in Arezzo 1981, pp. 261-262, Rossi 1999, pp. 171-172.

³⁴¹ Cfr. Davis in Arezzo 1981, pp. 261-262.

l'ingresso della Libreria Marciana, nonchè una delle sue commissioni di maggior prestigio e notorietà.

Alessandro Vittoria si tramanda così ai posteri come artista che ha raggiunto elevate posizioni all'interno della società veneta grazie alla propria opera, attraverso la quale si sono espresse le sue virtù; al contempo si proclama genio pari a Michelangelo, punto di riferimento delle tre Arti che a lui volgono lo sguardo.

La rapida carrellata appena condotta sulle rappresentazioni italiane della Pittura e della Scultura nella seconda metà del Cinquecento ha così evidenziato che, alle soglie dell'uscita della prima edizione dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, sono i modelli vasariani le fonti più accreditate e utilizzate per la loro trasposizione in immagini.

1.5.2 La 'Pittura' e la 'Scultura' di Cesare Ripa

Nel 1593 esce a Roma la prima edizione dell'*Iconologia* di Cesare Ripa per gli eredi di Giovanni Gigliotti. Si tratta di un testo destinato ad avere larghissima fortuna, come attestano le numerose ristampe che si susseguono nella prima metà del XVII secolo. L'opera, priva di un corredo illustrativo, raccoglie, in ordine alfabetico, la descrizione di più di trecento allegorie e la spiegazione di ogni loro caratteristica e attributo. *Summa* enciclopedica, essa chiude la lunga filiera di libri di questo genere dati alle stampe nel corso del Cinquecento. Erede della trazione di raccolte mitografiche, emblematiche, di imprese e geroglifici, essa trae da queste continui e molteplici spunti, eleggendo però la sola figura umana a unico elemento adeguato a trasporre in immagine i concetti indagati nel testo³⁴². Fenomeni naturali, ordinamenti politici e sociali, scienze e arti, virtù e vizi, concetti filosofici e religiosi, tutto trova nella personificazione il veicolo ideale per trasformarsi in un simbolo efficace e fruibile.

Le voci *Pittura* e *Scultura* (che riportiamo integralmente in fondo a questo paragrafo) compaiono già in questa prima edizione: piuttosto estesa la descrizione riservata alla *Pittura*, più sintetica quella della *Scultura*.

Per entrambe Ripa sceglie una personificazione femminile accompagnata dagli strumenti del mestiere (pennello, tavola, strumenti ai suoi piedi per la *Pittura*³⁴³, frammento di statua e attrezzi fra le mani per la *Scultura*), dimostrando così la piena

³⁴² Mandowsky 1939, p. 15: “[poiché] l'uomo è misura di tutte quelle cose che sono legate a lui, e quindi anche delle sue qualità, per le qualità stesse non v'è mezzo migliore di espressione della forma umana”.

³⁴³ Fra gli attributi unico elemento di novità è la maschera appesa alla catena d'oro. Come spiega l'autore essa simboleggia l'imitazione, uno dei principi cardine dell'arte del Cinquecento, tema centrale anche della decorazione della Sala della Virtù ad Arezzo e della Sala delle Arti e degli Artisti a Firenze. In questo caso l'elemento non deriva da figurazioni precedenti ma è idea originale del Ripa, che lo mutua proprio dall'allegoria dell'*Imitazione*: “la maschera e la scimmia ci dimostrano l'imitazione dell'attioni humane, questa per essere animale, atto per imitare l'huomo co' suoi gesti; e quella per imitare nelle Commedie, e fuori, l'apparenza, e il portamento di diversi personaggi”. Cfr. Ripa 1603, p. 223.

affermazione dell'allegoria in veste di fanciulla delle Arti maggiori. La presenza di pennelli, tavola, scalpelli può essere considerata sia un'idea autonoma del Ripa, vista l'ovvietà della loro presenza ai fini della riconoscibilità dell'immagine, sia uno spunto derivato dalla conoscenza di alcune delle raffigurazioni precedentemente analizzate. Un dettaglio importante in questo caso ci autorizza a escludere le allegorie vasariane quale possibile fonte: le donne di Ripa non sono descritte all'opera ma stanti, impegnate esclusivamente nell'esibizione di una serie di attributi. Partendo dal presupposto che le xilografie delle *Vite* non abbiano attirato l'attenzione dello scrittore perugino, è plausibile che l'abbiano invece fatto gli apparati allestiti per cerimonie di grande rilievo, come le esequie di Michelangelo, la tomba di quest'artista, le nozze di Francesco I con Giovanna d'Austria. Erna Mandowsky ha sottolineato come un discreto numero di personificazioni del Ripa siano debitrice di quanto elaborato in queste occasioni: l'allegoria del *Gange*, per esempio, è tratta dalla cerimonia funebre del Buonarroti, mentre le immagini del *Disegno* tricefalo e delle *Stagioni* provengono dalla cerimonia di ingresso di Giovanna d'Austria a Firenze nel 1565³⁴⁴. Anche le allegorie delle Arti possono quindi essere derivate dai solenni funerali dell'artista fiorentino, di cui adornavano il catafalco. Ripa potrebbe sia averle viste personalmente sia aver letto i testi descrittivi della cerimonia pubblicati in tale occasione, oppure esserne venuto a conoscenza attraverso i suoi legami con l'ambiente che aveva dato vita a tali figurazioni (Borghini, Vasari, Cini).

Altra opera letteraria che, a queste date, avrebbe potuto costituire una fonte per il Ripa è il *Disegno* di Anton Francesco Doni, in cui, come abbiamo visto, comparivano due ritratti della Pittura e della Scultura in sembianza di fanciulle³⁴⁵. Entrambi gli scrittori si soffermano soprattutto sulle caratteristiche estetiche di queste due figure e sui loro atteggiamenti, ma non si notano coincidenze fra l'elegante e vezzosa *Pittura* di Doni e la melanconica e bruna figura di Ripa, o fra la severa e quasi militaresca *Scultura* del primo e la bella ma complessivamente dimessa immagine di quest'arte del secondo.

Leggendo la descrizione della donna-pittura dell'*Iconologia* è proprio la lunga serie di tratti che l'accomunano all'uomo melanconico il primo dettaglio che salta all'occhio. Le ciglia inarcate segno di 'pensieri fantastichi', i capelli 'neri e grossi' segno di 'adustione', 'irsuti' e 'inanellati', sono tutte caratteristiche giustificate sulla base della sua natura intellettuale e del continuo impegno profuso nello studio e nella riflessione sulla natura, che producono 'cura', 'maraviglia continua' e 'malinconia'. Persino il

³⁴⁴ Mandowsky 1939, pp. 218-218, 228-232.

³⁴⁵ Mandowsky 1939, pp. 294-295 ha evidenziato il debito contratto da alcune figurazioni del Ripa e testi quali le *Pitture* di questo scrittore.

dettaglio della benda sulla bocca, che di primo acchito rimanderebbe all'idea dell'*ut pictura poesis* così spesso citata nei trattati del Cinquecento, è spiegato da Ripa come segno del bisogno di solitudine e silenzio del pittore, condizioni da un lato indispensabili allo sviluppo del pensiero e dell'idea, dall'altro tipiche della persona melanconica. Anche in questo caso esistono raffigurazioni precedenti al 1603 che avrebbero potuto fornire all'autore lo spunto per questa descrizione dell'arte. Per esempio abbiamo visto che sia la *Pittura* nella xilografia di chiusura della prima edizione delle *Vite* vasariane, sia la *Scultura* sulla tomba di Michelangelo erano ritratte nella posa consueta del melanconico. La *Pittura* di Ripa però non si qualifica come melanconica per un suo atteggiamento, ma per una serie di caratteri somatici, prevalentemente medici, che suggeriscono di cercare le fonti dello scrittore più nella letteratura artistica che nella possibile suggestione della tradizione figurativa.

Attraverso una serie di testi usciti nella seconda metà del secolo si può notare come trattatisti e scrittori ritengano sempre più necessario sottolineare la componente intellettuale del procedimento artistico a discapito degli aspetti pratici e manuali³⁴⁶. Nella lettera di Giovanni Battista Paggi al fratello del 1591 si legge:

sia pur ella dunque arte manovale in compagnia tanto onorata: io non ne la voglio certo scusare; ma dico però che *l'esercizio della mano tanto poco importa, se riguardo s'abbia a quello dell'intelletto, che non si deve per niun modo considerare [...]; la mano è istromento dell'intelletto, e senza questo nulla può di buono operare [...]*³⁴⁷.

Anche il Lomazzo nel sostenere la superiorità della pittura sulla scultura ne esalta questa componente:

ella fra tutte l'altre è molto più atta ad esprimere in figura tutte le cose immaginate, per mirabili che siano nell'idea. Perché il pittore può ritirarsi in loco quieto e rimoto da tutti gli strepiti che lo possono distornare et interrompere, et ivi, in quella solitudine e quiete, con *lo stile sottilissimo overo con la penna andar tacitamente esprimendo quanto ha concetto nella mente e dargli felice compimento, senza che'l difetto della materia l'impedisca [...]*³⁴⁸.

³⁴⁶ Per le caratteristiche qui di seguito analizzate si vedano le note di Paola Barocchi in Barocchi 1971-1977, vol. 2 pp. 1263, 1295-1296, 1342-1344, 1353-1354, 1472-1473.

³⁴⁷ Paggi in Barocchi 1971-1977, vol. 1 p. 201. Il corsivo è mio.

³⁴⁸ Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, Milano 1584, in Barocchi 1971-1977, vol. 1 p. 696. Il corsivo è mio.

Il tema della solitudine necessaria alla pratica pittorica era già comparso in Leonardo, che in un brano datato al 1492 circa raccomanda al pittore di “essere solitario, e massime quando è intento alle ispeculazione e considerazione, che continuamente apparendo dinanzi agli occhi, [...] dànno materia alla memoria d’esser bene riservate”³⁴⁹. Michelangelo è il personaggio che meglio incarna questo ideale di vita. Francesco d’Olanda infatti mette in bocca proprio al sommo artista fiorentino la spiegazione di determinate scelte, giudicate ‘strane e ghiribizzose’, degli artisti:

Se i pittori valenti non amano in alcun modo il conversare, non è per superbia, ma *perché trovano pochi spiriti degni della pittura*, o per non corrompersi con inutili conversazioni con gli oziosi, o per non distrarre l’intelletto dalle alte e continue immaginazioni, di cui sempre lo vanno abbellendo³⁵⁰.

Abbiamo già visto come la figura dell’artista saturnino fosse diffusa nell’immaginario collettivo, e come, attraverso la filosofia neoplatonica, questo aspetto avesse assunto connotazione positiva poiché legato proprio alle doti di genialità e propensione alla speculazione intellettuale. La massima esaltazione della malinconia come tratto distintivo dell’artista è raggiunta nel *Trattato sulla nobiltà della pittura* di Romano Alberti, opera che già nel titolo si mostra affine a quanto sviluppato da Ripa nella sua allegoria³⁵¹:

E queste fatiche dell’animo tanto più son gravi nel pittore, quanto è maggior l’oggetto suo di molte altre arti, [...]. *Et a confirmazion di ciò vediamo che li pittori divengono malencolici*, perché, volendo loro imitare, bisogna che ritenghino li fantasmati fissi nell’intelletto, acciò dipoi li esprimeno in quel modo che pria li avean visti in presenza: e questo non solo una volta, ma continuamente, essendo questo il loro esercizio; *per il che talmente tengono la mente astratta e separata dalla materia, che conseguentemente ne vien la malencolia, la quale però dice Aristotile che significa ingegno e prudenzia, perché, come l’istesso dice, quasi tutti gl’ingegnosi e prudenti son stati malencolici*. [...]. Sé che potremo brevemente concludere che, *se l’esser questa facultà degna di uomo libero e quello far nobile, se il cavarsi da quella gran bene, se il servirsi più di ragione dell’arti mecaniche, e finalmente se l’esser di gran speculazione per molte scienze che in sé contenga e fatiche dell’animo, son cose atte a rendere la pittura nobile e liberale; concorrendo ciascheduna di queste cose, come*

³⁴⁹ Leonardo, in Barocchi 1971-1977, vol. 2 p. 1295-1296. Il corsivo è mio.

³⁵⁰ D’Olanda, *Dialoghi*, 1548, in Barocchi 1971-1977, vol. 2 p. 1343-1344. Il corsivo è mio.

³⁵¹ Merita di essere evidenziato il fatto che Ripa nel secondo paragrafo della sua descrizione si soffermi sulla ‘bellezza’ della *Pittura* come segno della sua ‘nobiltà’, rifacendosi all’idea per cui le belle sembianze dell’uomo sono riflesso di alto sentire, già ripresa, per esempio, nella descrizione del perfetto cortigiano di Baldassar Caglione. Il dato curioso è che il Ripa trovi naturale sviluppare proprio nella figura della *Pittura* una tematica che era propria dei trattati sulla nobiltà del Cinquecento.

abbiamo detto, in essa, senza dubbio alcuno e meritamente si chiamerà nobile e liberale³⁵².

È a queste fonti che Ripa deve aver attinto alla ricerca dei caratteri adeguati a fare della propria allegoria la trasposizione figurativa più corrispondente all'immagine diffusa dell'arte e dell'artista. Nella sua rete di legami con il mondo delle accademie³⁵³ italiane dell'epoca egli si è così rivolto prevalentemente al mondo fiorentino e a quello romano, i primi due centri della penisola a veder nascere accademie artistiche. Anche il dettaglio della 'veste cangiante', elemento finora mai incontrato nella nostra disamina delle personificazioni della Pittura, affonda negli scritti dei teorici dell'epoca. È infatti ne *L'Ida del Tempio della Pittura* di Giovanni Paolo Lomazzo che il colore è indicato come "la radice della pittura e quello che gli dà la perfezione"³⁵⁴, mentre nel *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* lo stesso autore sottolinea come, senza il colorire, "la pittura non si può adempiere né ricevere la sua perfezione; perciocchè egli è quello ch'esprime perfettamente e dà [...] lo spirito a tutte le cose disegnate con la forza de gl'altri generi, e tanto più esse acquisteranno di grazia e di perfezione, quanto di più eccellente e con maggior arte saranno colorite"³⁵⁵.

Nella sua brevità la *Scoltura dell'Iconologia* riflette la minor attenzione di cui è stata oggetto nel corso del secolo, se si esclude il dibattito sul paragone delle arti. Il suo essere 'semplice', 'negligente', 'poco ornata', pur sembrando rimandare a quell'immagine della Scoltura severa e pensosa delineata da Doni, non è altro, sulla base della spiegazione datane da Ripa, che il riflesso dell'impegno dell'artista nello studio della natura, che lascia poco spazio per la cura personale. In questo modo, seppur con minor enfasi, si suggerisce l'appartenenza di quest'arte allo stesso ambito intellettuale della malinconica *Pittura*. Le altre due caratteristiche su cui l'autore si sofferma sono la capacità della Scoltura di vincere la 'malignità del tempo' e la sua componente tattile. Entrambe affondano le radici nelle argomentazione avanzate dai sostenitori della superiorità della Scoltura sulla Pittura. Esse infatti compaiono già nelle lettere scritte al Varchi in merito all'annosa questione nel 1547. Per esempio Francesco da Sangallo scrive:

³⁵² Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura*, Roma 1585 pp. 208-209 in Barocchi 1960-1962, vol. 3 pp. ? Il corsivo è mio.

³⁵³ Per l'ambiente accademico frequentato da Ripa cfr. ancora Mandowsky 1939, pp. 279-302.

³⁵⁴ Lomazzo, *L'Ida del Tempio della Pittura*, Milano 1591 in Barocchi 1971-1977, vol. 2 p. 2301.

³⁵⁵ Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura scoltura et architettura*, Milano 1584 in Barocchi 1971-1977, vol. 2 p. 2230. In merito al colore cangiante sempre Lomazzo scrive che questo "è il maggior diletto e piacere che con colori si possa porgere a i risguardanti", cfr. Lomazzo in Barocchi 1971-1977, vol. 2 p. 2245. Il primo legame fra questo passo del Ripa e l'opera di Lomazzo è stato individuato dalla Garrard 1980, p. 107.

se nulla al mondo è perpetuo, sono le sculture, perché di tutte le altre opere la materia si trasmuta in altra forma, solo la scultura questo male agevole comporta e di quella né ghiaccio né foco non l'offende, solo il lunghissimo tempo distruggitore di tutte le cose quella con gran fatica risolve³⁵⁶.

La componente tattile invece insiste sul carattere di realtà e verità della scultura, opposto all'inganno ottico creato dalla pittura. Scrive il Tasso al Varchi:

giudico che la scultura tenga il primo grado, rappresentando la cosa propria, et essere quello che l'è e non quello che la pare, come fa la pittura. *Guardate per tutti i versi la scultura, sempre parteciperete più cose del vero e toccandola le sentirete, dove nella pittura non è così*³⁵⁷;

similmente il Tribolo:

solo questo mi pare a me, che la scultura sia, nel concetto de l'operatore, dimostrare manualmente quello ch'è el vero, e none ingannare la natura; e che l'abbi a conoscere ogni spezie d'uomini, cioè in questo modo: se fussi uno cieco e non avessi mai visto che toccato sé con giudizio suo, e il trovassi una figura di marmo o di legno o di terra, che confessassi l'è una figura d'uomo, di donna di donna, di bambino di bambino; e a l'incontro, fussi la pittura, e cercando non vi truova nulla, essendovi, pure la confessò bugia, perché è cosa falsa mostrare quello che non fa el vero, perché la natura non inganna l'uomini [...] tale che a me mi pare la scultura sia la cosa proprio, e la pittura sia bugia³⁵⁸.

Anche in questo caso pertanto sono diffusi *topoi* letterari gli spunti che giustificano il ramo d'alloro, il drappo di vago colore, la presenza della statua.

Carattere che accomuna in maniera evidente le due allegorie è l'aver entrambe bisogno di committenti attenti e generosi per potersi esprimere. Questo è un elemento che il pittore cortigiano del Cinquecento ben conosce e vive sulla propria pelle, e che torna a più riprese nel corso del secolo come leitmotiv nelle dediche degli scritti sull'arte o al loro interno. Vasari, nel proemio alla terza Maniera, sottolinea infatti come

se in questo nostro secolo fusse la giusta remunerazione, si farebbono senza dubbio cose più grandi e molto miglior che non fecero mai gli antichi. Ma lo avere a combattere più con la fame, che con la Fama, tien sotterrati i miseri ingegni, né gli

³⁵⁶ Francesco da Sangallo in Barocchi 1998, p. 78.

³⁵⁷ Tasso in Barocchi 1998, p. 73. Il corsivo è mio.

³⁵⁸ Tribolo in Barocchi 1998, pp. 80-81.

lascia (colpa e vergona di chi sollevare gli potrebbe e non se ne cura) farsi conoscere³⁵⁹.

Si tratta della stessa invocazione che Zuccari rivolgerà a signori e principi nel 1605: “Insomma il Dissegno Padre, e queste sue figlie Pittura, Scultura, e Architettura [...] sono professioni dignissime, e honoratissime, e piene di beltà, e di bontà. Ma mancandoli i favori, gli aiuti, e l’occasioni d’essercitio, manca insieme il bello e il buono d’esse”³⁶⁰

L’allegoria codificata da Ripa sulla base di una tradizione più letteraria che figurativa favorirà la grande diffusione di rappresentazioni delle Arti nel corso del XVII secolo. Come vedremo però, alcuni dei caratteri codificati da Vasari non andranno perduti.

Donna, bella, con capelli neri, e grossi, sparsi e ritorti in diverse maniere, con le ciglia inarcate, che mostrino pensieri fantastichi, si cuopra la bocca, con una fascia ligata dietro a gli orecchi, con una catena d’oro al collo, dalla quale penda una maschera e habbia scritto nella fronte imitatio. Terrà in una mano il pennello, e nell’altra la tavola; con la veste di drappo cangiante, la qual le cuopra li piedi, e a piè di essa si potranno fare alcuni istromenti della pittura, per mostrare che la pittura è esercizio nobile, non si potendo fare senza molta applicatione dell’intelletto, dalla quale applicatione son cagionate, e misurate appresso di noi, tutte le professioni di qual si voglia sorte, non facendo l’opre fatte a caso, quantunque perfettissime alla lode dell’autore, altrimenti che se non fossero sue. Si dipinge questa immagine molto bella, e che la bellezza noti nobiltà si vede, perché l’una, e l’altra è perfettione, e l’una, e l’altra è degna d’imperio; e secondo il detto di Homero, ambedue piaccion, e dilettono, muovono, e innamorano, ma l’una, che è corporale, primieramente i sensi, l’altra che è intelligibile l’intelletto; anzi non pure sono simili, ma l’istesse riputate da molti Filosofi, e volgarmente si suol credere, che dove sono belle qualità del corpo, vi sieno per lo più quelle dell’animo, e dove è bellezza vi sia nobiltà. I capelli della testa si fanno neri, e grossi, perché stando il buon Pittore in pensieri continui dell’imitatione della natura, e dell’arte, in quanto dà prospettiva, e è oggetto dell’occhio, e per questo bisognandoli quasi continuamente haver per la fantasia tutti gli effetti visibili della natura, viene per tal cagione a prendere molta cura, e malinconia, che genera poi adustione, come dicono i Medici, dalla quale naturalmente ne gli uomini con molti altri, questo particolare accidente si produce. Saranno i capelli irsuti, e sparsi in alto, e in diverse parti con inellature, che appariscano prodotte dalla negligenza, perché nascono questi esteriormente dalla testa, come interiormente ne

³⁵⁹ Vasari 1568, vol. 4 p. 15.

³⁶⁰ Zuccari 1605, p. 111.

nascono i pensieri, e i fantasmi, che sono mezzi come alla speculatione, così ancora all'opere materiali. Le ciglia inarcate, mostrano meraviglia, e veramente il Dipintore si estende a tanta sottile investigatione di cose minime in se stesse per aiuto dell'arte sua, che facilmente n'acquista meraviglia, e maninconia. La bocca ricoperta, è inditio, che non è cosa che giovi quanto il silentio e la solitudine; però si riserrano i Pittori in luoghi secreti, non perché temino riprensione dell'imperfetto lavoro, come volgarmente si stima. Tiene la catena d'oro onde pende la Maschera, per mostrare che l'imitatione è congiunta con la pittura inseparabilmente. Gli anelletti della catena, mostrano la conformità di una cosa, con l'altra, e la congiunzione, perché non ogni cosa, come dice Cicerone nella sua Retorica, il Pittore impara dal Maestro, ma con una sola ne apprende molte, venendo per la conformità, e similitudine congiunte, e incatenate insieme. Le qualità dell'oro dimostra, che quando la pittura non è mantenuta dalla nobiltà, facilmente si perde, e la maschera mostra l'imitazione conveniente alla Pittura. Gli Antichi dimandavano imitatione quel discorso, che, ancorché falso si faceva con la guida di qualche verità successa, e perché volevano che que' Poeti à quali mancava quella parte, non fossero Poeti riputati, così non sono da riputarsi i Pittori, che non l'hanno, essendo vero quel detto triviale, che la Poesia tace nella Pittura, e la Pittura nella Poesia ragiona; vero è che sono differenti nel modo d'imitare, procedendo per opposizione, perché gli accidenti visibili, che il Poeta con l'arte sua fa quasi vedere con l'intelletto per mezzo d'accidenti intelligibili, sono prima considerati dal Pittore, per mezzi delli quali fa poi che la mente intende le cose significate, e non è altro il piacere che si prende dall'una, e l'altra di queste professioni, se non che à forza d'arte quasi con inganno della natura, fa l'una intendere co'sensi, e l'altra sentire con l'intelletto. Ha bisogno dunque la Pittura della imitatione di cose reali, il che accenna la maschera, che è ritratto della faccia dell'huomo. La veste cangiante mostra che la varietà particolarmente diletta come mostrano i piedi ricoperti, che quelle proporzioni, le quali sono fondamento della Pittura, e che vanno notate nel disegno, avanti che dai mano a colori, devono ricuoprirsi e celarsi nell'opera compita, e come è grand'arte presso à gli Oratori saper fingere di parlare senz'arte, così presso à i pittori saper dipinger in modo, che non apparisca l'arte se non à più intelligenti, e quella lode, che sola attende il Pittore curioso di fama, nata dalla virtù³⁶¹.

Giovane, bella, con l'acconciatura della testa semplice, e negligente, sopra la quale sarà un ramo di lauro verde, si farà vestita di drappo di vago colore, con la destra mano sopra al capo di una statua di sasso, nell'altra tenghi varij istromenti necessarij per l'essercitio di quest'arte, co' piedi posati sopra un ricco tapeto. Si dipinge la scoltura di faccia piacevole, ma poco ornata, perché mentre con la fantasia l'huomo s'occupa in conformare le cose dell'arte con quelle della natura, facendo l'una, e l'altra somigliante, non può impiegarsi molto nella cura del cose del corpo. Il ramo

³⁶¹ Ripa 1603, pp. 404-405

del lauro, che nella severità del verno conserva la verdezza nelle sue frondi, dimostra, che la scoltura nell'oper sue, si conserva bella, e viva contro alla malignità del tempo. Il vestito di drappo di vago colore, sarà conforme alla scoltura istessa, la quale si esercita per diletto, e si mantiene per magnificenza. La mano ancora sopra alla statua, dimostra, che se bene la scoltura è principalmente oggetto dell'occhi, può esser medesimamente ancor del tatto, perché la quantità soda circa la quale artificiosamente composta dalla natura si esercita quest'arte, può esser egualmente oggetto dell'occhio, e del tatto. Onde sappiamo, che Michel Angelo Buonaruota, lume e splendore di essa, essendogli in vecchiezza per lo continuo studio mancata quasi affatto la luce, soleva col tatto palpeggiando le statue, ò antiche, ò moderne che si fossero, dar giudizio, e del pezzo, e del valore. Il tapeto sotto i piedi, dimostra come si è detto, che dalla magnificenza vien sostenuta la scoltura, e che senza essa sarebbe vile, ò forse nulla³⁶².

³⁶² Ripa 1603, pp. 445-446. Le citazioni sono tratte non dall'edizione del 1593 ma da quella del 1603, pubblicata a Roma per le edizioni di Lepido Facij. Ben lontano dall'essere una semplice ristampa, il nuovo testo si presenta largamente ampliato con l'aggiunta di oltre quattrocento nuove voci e di una serie di xilografie, derivate, secondo la tradizione, da disegni elaborati dal Cavalier d'Arpino. Si preferisce far riferimento a questo testo per la sua maggior divulgazione rispetto alla prima edizione, partendo comunque dalla constatazione che la descrizione di queste allegorie nelle due edizioni è invariata.

Le allegorie artistiche del Cinquecento

A fianco della semplice personificazione al femminile della Pittura e della Scultura il Cinquecento elabora figurazioni più complesse a trasporre in immagini gli assunti teorici del periodo. Ancora una volta sono gli ambienti accademici a dar vita a questo tipo di rappresentazioni, in cui, come nelle abitazioni di Giorgio Vasari, mitologia e allegorie concorrono nel tentativo di soddisfare le esigenze di promozione sociale e celebrazione degli artisti. Il nome che spicca fra gli autori di queste opere, per prolificità e profondità di riflessione, è quello di Federico Zuccari.

2.1 *Le Arti come Grazie*

A partire dal settimo decennio del XVI secolo vediamo la rappresentazione delle Arti figurative indossare, in più occasioni, abiti mitologici, trasformando le semplici fanciulle connotate dagli strumenti della pittura, della scultura, dell'architettura, nelle tre Grazie: Aglaia, Eufrosine, Talia. Gli studiosi sono attualmente concordi nell'indicare, come momento di nascita di questa iconografia, le celebrazioni per il matrimonio fra Giovanna d'Austria, sorella dell'imperatore Massimiliano II, e Francesco I¹. Vista l'importanza dell'evento non solo i festeggiamenti furono particolarmente fastosi e prolungati, ma ogni manifestazione fu oggetto di particolare cura e al centro di meditate progettazioni iconografiche, affinché l'invenzione esaltasse al contempo Firenze, i Medici e gli Asburgo. Il valore di propaganda politica e di celebrazione della città trovano riflesso nell'elevato numero di descrizioni dei festeggiamenti dati alle stampe nel periodo immediatamente successivo al matrimonio. Queste furono il mezzo attraverso il quale determinate iconografie e nuove tipologie figurative trovarono ampia diffusione, arrivando a essere conosciute anche da coloro che, di fatto, non avevano partecipato alla realizzazione degli apparati o non avevano potuto essere presenti ai festeggiamenti.

Il matrimonio ufficiale fra i due principi ebbe luogo nel Duomo di Firenze il 18 dicembre del 1565. I tre mesi successivi furono scanditi da un susseguirsi quasi ininterrotto di manifestazioni artistiche in onore degli sposi, conclusesi solo il 10 marzo 1566². Fra queste l'evento di primo piano, sia per solennità sia perché il più

¹ Fonti per la ricostruzione degli apparati effimeri di questa cerimonia sono la lettera scritta da Vincenzo Borghini al duca Cosimo I il 5 aprile 1565, pubblicata in Bottari, Ticozzi 1822-1825, vol. 1, pp. 125-204, e Cini in Vasari 1568, vol. 8 pp. 521-622. Fra gli interventi dedicati all'evento dagli studi recenti si vedano Ginori Conti 1936, Petrioli Tofani in Firenze 1969, pp. 15-24, Scorza 1981, Waźbiński 1987, vol. 1 pp. 381-397.

² Fra queste si possono ricordare il solenne ricevimento che si svolse il 25 dicembre nel salone di Palazzo Vecchio, al termine del quale fu rappresentata per la prima volta la *Cofanaria* di Vincenzo D'Ambra,

esplicitamente elaborato con finalità propagandistiche e di glorificazione di Firenze, fu l'ingresso della futura sposa in città del 16 dicembre 1565. La preparazione degli apparati effimeri per accogliere la principessa asburgica iniziò con più di un anno di anticipo. Loro coordinatore e ideatore fu Vincenzo Borghini, in collaborazione con Giorgio Vasari e Giovanni Caccini³. Il primo progetto della decorazione fu presentato dal Borghini a Cosimo I de' Medici il 5 aprile 1565⁴. Nonostante i ridimensionamenti cui esso dovette essere sottoposto al fine di contenere i costi, le linee generali della cerimonia così come qui descritte furono rispettate. Il corteo nuziale fece il proprio ingresso in città dalla Porta a Prato, e sfilò per le vie di Firenze fino a raggiungere, a conclusione della parata, l'edificio di Palazzo Vecchio⁵. Al mezzo artistico venne affidato il compito di trasformare, attraverso un tripudio di architetture, pitture e sculture, il volto della città in modo da stupire gli astanti e testimoniare il genio creativo toscano. Infatti "i capolavori dovevano mettere in evidenza uno dei miti essenziali della propaganda medicea: Firenze è il luogo dove l'arte è non solo rinata, ma continua a fiorire, conservando il primo posto nell'arte moderna europea"⁶.

Questo tema era uno dei cardini su cui si articolava la decorazione della porta di ingresso del corteo, riservata all'esaltazione di Firenze. Pensata per essere visibile non solo al momento dell'ingresso ma già ad una certa distanza, questa vedeva assegnata una posizione preminente alla scultura di *Fiorenza* affiancata dalle personificazioni della *Fede* e della *Affezione*. Scandivano poi i lati esterni ed interni dell'arco sei statue di grandi dimensioni, descritte da Borghini come "sei proprietà, o chiamanle come noi vogliamo, *virtù* o prerogative, che parte pare essere state proprie della nostra città e parte vi sono fiorite in modo da potersene onorare e cioè: le lettere, la virtù militare, l'industria, l'agricoltura, la poesia e le arti del disegno"⁷. Alcune di queste personificazioni vestivano abiti mitologici: *Marte* simboleggiava la virtù militare, *Apollo* la poesia, *Cerere* l'agricoltura e una *Musa con alcuni libri in mano* le lettere, mentre per le allegorie dell'industria e delle arti del disegno erano state elaborate figure originali. La seconda fu rappresentata come una

allestita sotto la direzione di Giorgio Vasari e del Buontalenti, la cavalcata allegorica del *Trionfo dei sogni* del 2 febbraio, la mascherata dedicata alla *Genealogia degli Dei* del 21 febbraio, la *Mascherata delle 'Bufole'* del 26 febbraio, la sacra rappresentazione della *Annunciazione* in Santo Spirito del 10 maggio. Cfr. Petrioli Tofani in Firenze 1969, p. 19.

³ Al Caccini spettò più un ruolo 'pratico', legato all'approvvigionamento dei materiali, al pagamento degli artisti, al contatto costante fra questi e le 'menti' ideatrici dell'insieme Cfr. Ginori Conti 1936, p. 4, Petrioli Tofani in Firenze 1969, pp. 15-17, Scorza 1981, pp. 57-58, Ważbiński 1987, vol. 1 p. 384.

⁴ Borghini in Bottari, Ticozzi 1822-1825, vol. 1, pp. 125-204.

⁵ Per la ricostruzione del percorso del corteo e dei significati delle varie tappe cfr. Ginori Conti 1936, pp. 9-61, Petrioli Tofani in Firenze 1969, pp. 17-19, Ważbiński 1987, vol. 1 pp. 384-386.

⁶ Ważbiński 1987, vol. 1 p. 386.

⁷ Borghini in Bottari Ticozzi 1822-1825, vol. 1, pp. 143-144.

[...] statua del Disegno, padre della pittura, scultura, ed architettura, il quale se non nato, sì come ne' passati scritti si può vedere, possiàn dire che in Fiorenza al tutto rinato, e come in proprio nido nutrito e cresciuto sia. *Era per questo figurata una statua nuda con tre teste eguali, per le tre arti che egli abbraccia, tenendo indifferentemente in mano di ciascuna qualche in strumento*⁸.

La decorazione della porta prevedeva inoltre una serie di sei tele dipinte, ciascuna tematicamente correlata a una delle sculture, raffiguranti sia i personaggi fiorentini che si erano distinti nelle singole arti sia scene di vita legate alla loro pratica. La tela relativa al *Disegno* rappresentava:

un grandissimo cortile, per ornamento di cui in diverse guise posta era una gran quantità di statue e di quadri di pittura antichi e moderni, i quali da diversi maestri si vedevano in diversi modi disegnare e ritrarre: in una parte del quale, facendosi una anatomia, pareva che molti stessero mirando, e ritraendo similmente, molto intenti; altri poi la fabbrica, e le regole dell'architettura considerando, pareva che minutamente volessero misurare certe cose]⁹.

La scena era poi arricchita dalla presenza dei più celebri artisti della città, da Giotto a Michelangelo, “da natural ritratti”¹⁰. Ricorda ancora il Cini che

nel basamento di tutte queste sei grandissime e bellissime tele si vedeva dipinta una *graziosa schiera di fanciulletti*, che ciascuno nella sua professione, alla soprapposta tela accomodata, esercitandosi, pareva, oltre all'ornamento, che *molto accuratamente mostrassero con quali principj alla perfezione de' sopra dipinti uomini si pervenisse*¹¹.

⁸ Cini in Vasari 1568, vol. 8 p. 528. Il corsivo è mio. *Industria* invece era una “femmina d'abito tutto disciolto e snello, tenente uno scettro nella cui cima era una mano con un occhio nel mezzo della pala e con due alette, ove con lo scettro si congiungeva a somiglianza, in un certo modo, del caduceo di Mercurio”, cfr. Cini in Vasari 1568, vol. 8 p. 526.

⁹ Cini in Vasari 1568, vol. 8 p. 528.

¹⁰ Cini in Vasari 1568, vol. 8 p. 528.

¹¹ Cini in Vasari 1568, vol. 8 p. 530. Il corsivo è mio. La descrizione della decorazione della Porta a Prato che ho scelto di utilizzare nella ricostruzione dell'iconografia di questo apparato non è l'unica rimastaci. Un altro testo è quello redatto da Domenico Mellini e intitolato *Descrizione dell'Entrata della Serenissima Reina Giovanna d'Austria e dell'apparato fatto in Firenze nella venuta et per le felicissime nozze di S. Altezza et dell'illustrissimo et Excellentissimo S. don Francesco de' Medici Principe di Fiorenza et di Siena*, edito a Firenze dal Giunti nel 1566. La preferenza che ho voluto accordare al primo scritto come fonte è dovuta al suo essere stato, in pratica, commissionato da Giorgio Vasari stesso, che, tacendo il nome dell'autore effettivo, lo inserì al termine della seconda edizione delle sue *Vite*, garantendogli una diffusione maggiore, e una conseguente maggior possibilità di influenza quale fonte iconografica, di quella del testo di Mellini. Non solo il testo non dovette dispiacere, per il tono aulico e solenne, al 'cortigiano' Vasari, ma esso, di fatto, riflette pienamente idee e concezioni dell'artista.

I passi citati mostrano come, anche nella progettazione di questo imponente apparato iconografico, tornassero costantemente teorie e concetti che abbiamo visto presiedere all'elaborazione delle prime allegorie delle Arti. Non solo il Borghini inserisce le Arti del Disegno fra Arti liberali di lunga tradizione come le Lettere e la Poesia, ma le definisce "Virtù". Inoltre anche in questo caso si sceglie di schierare a fianco della personificazione allegorica una serie di ritratti di eroi, modelli esemplari, dispiegati davanti agli occhi degli astanti, di coloro che più si sono distinti e hanno saputo raggiungere i vertici di quell'arte. Anzi, in merito a Cimabue, Mellini ricorda come fosse rappresentato con "in mano una picciola lucerna come quello che essendo stato in tempi rozzissimi non potette dar lume alla pittura", mentre Giotto era ritratto "con una maggior lucerna"¹²: l'ingegno artistico toscano prende qui la forma della lampada, la stessa lampada che nel ritratto di *Lorenzo il Magnifico* Vasari aveva eletto a simbolo della *virtus* di tutta la famiglia dei Medici¹³. Inoltre il dipinto descritto mostra un'ambientazione propriamente accademica, elemento che diverrà ricorrente nelle rappresentazioni allegoriche inerenti questo luogo. Anche il fregio di putti all'opera avvalsa il significato che la presenza di queste figure rivestirà in tali contesti: da un lato allusione ai giovani studenti delle accademie, dall'altro alla necessità di studio e fatica per poter conseguire successo, gloria e fama nel campo dell'arte prescelta. Nati dalla moda rinascimentale del putto quale elemento decorativo derivato dal mondo antico¹⁴, essi si fanno ora trasposizione delle componenti pratiche del procedimento creativo.

L'attenzione per il mondo accademico non è certo un caso. Infatti tutti gli artisti impegnati nella realizzazione degli apparati effimeri furono scelti fra le fila dei membri e dei giovani adepti della neonata Accademia fiorentina, trasformando la decorazione in onore di Giovanna d'Austria in una forma di celebrazione e propaganda della nuova istituzione¹⁵. Di fatto, si trattava del secondo evento pubblico che vedeva all'opera i giovani accademici dopo l'allestimento delle esequie in onore di Michelangelo: il successo della decorazione cittadina avrebbe segnato una nuova vittoria per l'Accademia e reso evidente il suo ruolo all'interno dello stato mediceo di Cosimo I. Questa componente, fondamentale soprattutto agli occhi di Vincenzo Borghini e Giorgio Vasari, trovava esplicita figurazione proprio nella decorazione descritta. Infatti l'intento delle sei statue allegoriche volute da Borghini ad accogliere l'ingresso della principessa era che "queste sei arti, per chiamarle così, si dimostrino tutte liete e festose come quelle che si promettono, mediante i suoi signori, e queste occasioni, aver a fiorire

¹² Mellini 1566 cit. in Ginori Conti 1936, p. 13.

¹³ Cfr. par. 1.2.1.

¹⁴ Per la fortuna del putto nel Rinascimento cfr. Dempsey 2001, in particolare pp. 1-106.

¹⁵ Ważbiński 1987, vol. 1 pp. 381-397.

più di mano in mano, ed accrescer fama e reputazione a questa stirpe, città e stato”¹⁶. Perciò Pittura, Scultura e Architettura, simboleggiate dalla figura del padre comune, il Disegno, erano inserite fra quelle che avevano decretato la gloria di Firenze, e, al contempo, erano poste sotto l’egida del nuovo signore, destinate a proseguire il mutuo rapporto di reciproca esaltazione. Che la tradizione fiorentina delle arti figurative dovesse esser immediatamente associata all’istituzione accademica lo dimostrano il quadro descritto a corredo della statua allegorica e l’interpretazione data al fregio di putti all’opera.

All’interno della nostra ricerca sono soprattutto il modo in cui sono descritte la personificazione del Disegno e gli elementi a essa correlati ad attrarre l’attenzione, in quanto la datazione dell’evento li pone all’origine della loro iconografia. Nell’‘invenzione’ di Vincenzo Borghini la statua del Disegno, “che è quasi della medesima natura della poesia”, è descritta come “donna con tre teste”¹⁷, a indicare la comune origine della Pittura, Scultura, Architettura. L’idea di una figura femminile come madre delle tre Arti, come è stato messo in rilievo sia da Paola Barocchi sia da Rick Scorza¹⁸, non è originale del Borghini ma riprende concetti già espressi da Vasari nella lettera indirizzata al Varchi nel 1547, in occasione della famosa *querelle* sul paragone delle arti. Una personificazione femminile quale allegoria del Disegno compare, come abbiamo visto, nei progetti per la cornice del ritratto di Michelangelo all’interno della seconda edizione delle *Vite* (fig. 19). L’allegoria femminile si trasformò poi in un personaggio maschile. Come tale lo troveremo protagonista di una tradizione figurativa che parte dalla casa fiorentina del Vasari per codificarsi nel testo dell’*Iconologia* di Cesare Ripa¹⁹. Questa concezione delle Arti come figure di origine comune, figlie di un unico elemento, può essere stato lo spunto iniziale per l’ideazione da parte del Borghini del ‘geroglifico’ delle Grazie. Oltre agli elementi indicati finora Borghini aveva previsto, a completamento della decorazione della Porta a Prato, la presenza di “imprese e motti, ed armi e trofei, che nell’ultimo disegno si metteranno per l’appunto che di mano in mano nel trattarsi queste invenzioni vengono raffinando”²⁰. Se torniamo a leggere la descrizione del Cini vediamo infatti che, fra gli elementi decorativi della porta, vi erano “dieci imprese, o per meglio dire, i dieci quasi rovesci di medaglie, parte vecchi della città e parte nuovamente ritrovati, che, negli spargimenti sopra le colonne dipinti, andavano le descritte statue dividendo, e l’invenzione di esse

¹⁶ Borghini in Bottari, Ticozzi 1822-1825, vol. 1 p. 148.

¹⁷ Borghini in Bottari, Ticozzi 1822-1825, vol. 1 p. 148.

¹⁸ Barocchi 1971-1977, vol. 1 p. 497 n. 7, Scorza 1981, p. 60.

¹⁹ Cfr. *infra*, cap. 2.5.

²⁰ Borghini in Bottari, Ticozzi 1822-1825, vol. 1 p. 149.

molto argutamente accompagnando”²¹. Affiancava l’allegoria del Disegno l’ottava medaglia

pur senza motto, con le tre arti, Pittura, Scoltura ed Architettura, che *a guisa delle tre Grazie prese per mano*, denotando la dipendenza che l’una arte ha dall’altra, erano sur una base, in cui si vedeva scolpito un capricorno, non meno dell’altre leggiadramente poste²².

Un’idea precisa di come dovesse apparire tale emblema ci deriva da un disegno di Vincenzo Borghini conservato all’interno di un suo manoscritto oggi alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e pubblicato più volte²³ (fig. 38). Esso si trova inserito fra alcuni fogli che riportano le varie invenzioni di questi emblemi. Come descritto dal Cini, a prova che l’idea del Borghini trovò una puntuale trasposizione nella realizzazione dell’opera finita, l’emblema raffigurava, all’interno di una cornice circolare, le tre Grazie nude, la centrale di spalle e le altre due frontali, legate, più che da una corrispondenza di gesti, in una sorta di abbraccio a sottolineare il legame fraterno che le unisce²⁴. Tutte presentano il capo coronato d’alloro, mentre le due frontali esibiscono gli oggetti dell’arte di cui ciascuna di esse è simbolo. Il basamento che fa loro da piedistallo è decorato dalla figura del capricorno inserita in uno schema triangolare, a indicare, riprendendo in piccolo il concetto alla base dell’intera porta, il loro legame con la figura di Cosimo I. Il concetto è espresso chiaramente nelle righe di pugno del Borghini ad accompagnamento del disegno: “Questo di fantasia pigliarvi per l’arti del Disegno per la Pittura, Scultura, Architettura *sotto la persona o come le persone delle tre Grazie fondate sulla pietra salda del Duca Cosimo*”²⁵.

La maggioranza degli studiosi che si sono soffermati su questa originale invenzione del Borghini ha visto nella scelta della figura mitologica delle Grazie un desiderio, da parte dell’autore, di trasporre in immagine una concezione del Disegno e delle Arti che, di fatto, ambiva a porsi in parallelo al rapporto fra Dio e il mistero della figura trinitaria utilizzando elementi propri della cultura neoplatonica. Fra i primi a tracciare un nesso fra Grazie e trinità è stato David Summer: nella sua analisi della decorazione della

²¹ Cini in Vasari 1568, vol. 8 p. 529.

²² Cini in Vasari 1568, vol. 8 p. 530. Il corsivo è mio.

²³ Ms. Magl. II, X, 100, c. 72. 2°r. Cfr. Collareta 1978, p. 181, tav. XVI, Arezzo 1981, pp. 154-155, fig. 365, Scorza 1981, p. 60, Ważbiński 1987, vol. 1 p. 170, Barocchi 1998, p. XXII.

²⁴ Si tratta di una tipologia figurativa codificata da una lunga tradizione. L’esistenza di un prototipo antico usato come modello è provato dalle numerose raffigurazioni simili delle Grazie che compaiono fin dal Quattrocento. Il più noto era quello conservato in collezione Colonna a Roma e poi passato a Siena. Cfr. Wind 1999, p. 33 n. 1.

²⁵ Il testo è riportato in Collareta 1978, p. 181, Scorza 1981, p. 60 n. 29, Ważbiński 1987, vol. 1 p. 170 n. 66. Il corsivo è mio.

cappella della SS. Annunziata, ripercorrendo il ruolo di questo dogma della religione cristiana all'interno delle riflessioni sull'arte, egli lo ha chiaramente indicato alla base della genesi dell'emblema delle tre Grazie, ricordando come "the identification of the graces and the Trinità was a neo-Platonic commonplace, and the arts were thus made the forms of Divine Love"²⁶. Sulla stesso filone di pensiero si è posto Marco Collareta²⁷ che, pur non arrivando ad una esplicita affermazione, nel suo saggio ha fatto seguire i ragionamenti inerenti il tema delle Grazie a quelli sulla concezione trinitaria sottesa al simbolo michelangiolesco delle tre ghirlande intrecciate. Waźbiński invece, pur analizzando sia la cerimonia dell'ingresso di Giovanna d'Austria a Firenze sia la decorazione della cappella della SS. Trinità, non si è espresso su questa possibile interpretazione del simbolo. Egli si è limitato a indicare, quali possibili spunti al Borghini per un loro utilizzo come emblema della nuova Accademia del Disegno, le nutrite riflessioni dell'accademia ficiniana sul valore allegorico delle Grazie²⁸, e il fatto che esse, come testimoniato da Diogene Laerzio²⁹, fossero, all'interno dell'accademia ateniese di Platone, dedicate di un altare³⁰.

La concezione neoplatonica delle Grazie è stata al centro degli studi sia di Edgar Wind³¹ sia di Ernst Gombrich³². Il primo in particolare ha analizzato il valore loro attribuito dai testi di Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, basilari per spiegarne la presenza sul retro di alcune medaglie dedicate proprio a Pico o ad altri personaggi dei circoli neoplatonici fiorentini³³. Le Grazie, seguito di Venere, sono la triade attraverso la quale si manifestano gli attributi di questa dea, simbolo del "sistema universale degli scambi mediante il quale i doni divini sono messi graziosamente in circolazione [...], figura perfettamente appropriata a illustrare il ritmo dialettico dell'universo"³⁴. Tale ritmo, riflesso dell'Amore Divino, procede da Dio verso il mondo e, al contempo, conduce gli uomini a distaccarsi dall'elemento terreno per ricongiungersi al divino, origine e meta ultima dell'esperienza vitale. Per questo la danza delle Grazie ben esemplifica questo rapporto, poiché, intrecciando gesti reciproci ma non identici, le lega in una relazione di mutuo dare e avere. La presenza di tali figurazioni su alcune medaglie le rendeva certo note a un pubblico elitario come emblema di concetti neoplatonici, ma sorge spontaneo chiedersi se Vincenzo Borghini fosse interessato a utilizzare il simbolo delle Grazie secondo una chiave allegorica che pochi avrebbero

²⁶ Summers 1969-70, p. 68 n. 4.

²⁷ Collareta 1978.

²⁸ Per cui cfr. anche Gombrich 2002, p. 70.

²⁹ Cfr. Wind 1999, p. 50 n. 13.

³⁰ Waźbiński 1987, vol. 1 pp. 170-171.

³¹ Wind 1999, pp. 21-158.

³² Gombrich 2002, pp. 43-87.

³³ Per la medaglia di Pico della Mirandola e di Giovanna Tornabuoni cfr. Wind 1999, pp. 47-65 e 89-100.

³⁴ Wind 1999, p. 50.

potuto interpretare, all'interno di un contesto in cui invece un'efficace comprensione del messaggio, visto il valore propagandistico e celebrativo della cerimonia, era elemento di primaria importanza. Per capire quale fosse il significato delle Grazie più comunemente diffuso a queste date possiamo rivolgerci ai mitografi³⁵. Scrive Vincenzo Cartari ad apertura del capitolo sulle Grazie compagne di Venere:

le Grazie tengono i mortali insieme raccolti, perché i benefici che a vicenda si fanno gli uomini l'uno con l'altro sono cagione che l'uno all'altro è caro e grato, *onde stanno congiunti insieme del bel nodo dell'amicizia, senza la quale non è dubbio alcuno che gli uomini sarebbero inferiori di gran lunga a gli altri animali* e le città diverrebbero spelonche, anzi pure non sarebbero. Per la quale cosa potrebbesi quasi dire che meglio fosse stato a' mortali non essere, che, essendo, vivere senza le Grazie. Ma la provvidenza divina, che dello universo ha cura, volle che queste pure fossero³⁶.

L'autore così conclude:

questo hanno da fare gli uomini parimente, imparandolo, se altrimenti non lo fanno, dalle immagine delle Grazie, la quale dichiara Seneca molto bene ove ei scrive del fare beneficio altrui, dicendo che queste sono tre, perché una fa il beneficio, l'altra lo riceve e la terza ne rende il cambio. Overo che una fa, l'altra rende, la terza fa e rende, che vengono ad essere tre maniere di fare beneficio³⁷.

I passi del Cartari mostrano come, pur nel dar conto di credenze e fonti diverse, la tradizione principale da lui seguita sia stata quella che faceva capo al perduto trattato di Crisippo sulla liberalità, ripreso poi da Seneca nel *De beneficiis*. Qui le Grazie erano usate a emblema della generosità, intesa come scambio continuo fra dare, ricevere e restituire³⁸. La lettura degli altri mitografi di maggior fortuna nel XVI secolo conferma essere questa l'immagine più comunemente associata alle tre divinità³⁹. Non vi è traccia in queste pagine della lettura neoplatonica, che resta quella di un linguaggio dotto per

³⁵ Come ha evidenziato Rick Scorza 1981, p. 73: "Borghini did not simply transmit to artists information which he had found in handbooks. He selected images which he could manipulate effectively into programmes which were not only erudite, but were also imaginatively composed variations on the themes of classical antiquity he valued most". Il nostro interesse per i mitografi pertanto non parte dal presupposto che essi siano stati la fonte utilizzata dallo 'Spedalino', ma dal loro essere metro di misura di quale fosse l'immagine più comune e divulgata di questo mito.

³⁶ Cartari 1587, p. 488. Il corsivo è mio.

³⁷ Cartari 1587, p. 494.

³⁸ Per le Grazie di Seneca cfr. Wind 1999. pp. 33-45.

³⁹ Cfr. Lilio Gregorio Gyraldo, *De Deis Gentium libri sive Syntagmata XVII*, Lugduni 1565, pp. 354-357, e Natale Conti, *Natalis comitis Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem*, s.l., 1596, pp 350-352. Una conferma indiretta nel successivo Ripa 1603, dove le Grazie sono additate a simbolo di amicizia, p. 196.

soli iniziati. Certo si tratta di un linguaggio che sia Vasari⁴⁰ sia Borghini conoscevano ma che, a mio giudizio, non è quello a cui hanno attinto nell'elaborazione di questo emblema. Ważbiński ha sottolineato come, sia negli scritti del Vasari sia all'interno delle invenzioni elaborate per la decorazione di Palazzo Vecchio, si possa cogliere il passaggio da una predilezione per l'allegoria e il tema mitologico a quella per la storia, i suoi documenti e le sue fonti. L'autore ha attribuito questo mutamento alla sostituzione, nel ruolo di consigliere dell'artista, del neoplatonico Cosimo Bartoli con l'aristotelico Borghini. Secondo lo studioso il cambiamento riflette una più generale trasformazione interna al mondo fiorentino, condizionata dalle esigenze di propaganda di Cosimo I e dalle istanze del Concilio di Trento. Come nella questione della lingua, anche in ambito figurativo, nel corso del settimo decennio del secolo, si nota una preferenza per forme e figurazioni più semplici e chiare, che porta ad accantonare imprese ed emblemi per rappresentazioni meno elitarie e di più facile accesso⁴¹. Concordando con questa lettura, diviene ancora più difficile condividere l'interpretazione data finora all'allegoria delle Grazie quale simbolo delle Arti. Una spiegazione più plausibile si ha invece sottolineando, ancora una volta, il valore che la cerimonia d'ingresso della principessa rivestiva per la nuova Accademia del Disegno.

Fra i principi cardine di questa istituzione si pongono il ruolo paritario delle Arti e la necessità di superamento dell'antica disputa sul primato che invece abbiamo visto fomentare l'animo degli artisti, pronta a riaccendersi sia in occasione delle esequie di Michelangelo sia in merito alla tomba del grande artista. Gli anni in cui la polemica divampa sono esattamente quelli a cavallo fra il 1564 e il 1565, gli stessi che vedono il Borghini all'opera per l'allestimento dei festeggiamenti per il fastoso matrimonio. È quindi più plausibile che il progettato geroglifico delle Grazie ribadisca l'opinione dello 'Spedaligo' in merito a tale questione, da lui liquidata come "filosofia boschereccia"⁴² e di poco conto di fronte alla necessità di ribadire il ruolo dell'Accademia quale unico luogo di apprendimento e insegnamento delle Arti. Le Grazie, simbolo per eccellenza, come testimoniato dalla tradizione antica, di amicizia, unità e concordia, divengono specchio adeguato del pensiero di Borghini e delle esigenze di propaganda dell'Accademia. Una conferma a tale lettura ci è data dalle parole del Borghini stesso tratte dalla lezione sul paragone delle arti da lui tenuta nel 1564, dove si cita "il padre

⁴⁰ Quale esempio della conoscenza del valore allegorico delle Grazie da parte di Vasari si può citare la vetrata realizzata da G. d'Anversa per lo scrittoio di Calliope in palazzo Vecchio su disegno proprio di Vasari e di Marco da Faenza, dove le Grazie nell'atto di acconciare Venere assumono il valore delle tre virtù teologali: "Carità che aggiusta il capo riscaldandolo con la saggezza, Speranza che solleva dalla consapevolezza delle colpe rese evidenti dallo specchio della Prudenza, Fede che sprona nella via della virtù secondo l'impegno assunto con il battesimo", cfr. Allegri in Allegri, Cecchi 1980, p. 81.

⁴¹ Ważbiński 1987, vol. 1 pp. 236-266.

⁴² La definizione è tratta da una lettera del Borghini a Vasari datata 5 agosto 1564, cit. in Ważbiński 1987, vol. 1 p. 163.

del Disegno che ha tenute sempre queste sue figliuole come le tre gratie insieme *unitissime et concordissime* [...]”⁴³. In quest’ottica è legittimo citare un passo di Leon Battista Alberti quale spunto per quest’invenzione. Infatti lo scrittore indica le Grazie come soggetto derivato dall’antico particolarmente adatto alla trasposizione pittorica rifacendosi proprio alla lezione di Seneca:

Piacerebbe ancora vedere quelle tre sorelle [...] prese fra loro l’una l’altra per mano ridendo, con la veste scinta e ben monda; *per quali volea s’intendesse la liberalità*, chè una di queste sorelle dà, l’altra riceve, la terza rende il benefico; *quali gradi debbano in ogni perfetta liberalità essere*⁴⁴.

Alla base del nuovo ‘emblema’ dell’Accademia si pone così uno degli ‘eroi’ del mondo fiorentino, raffigurato nella decorazione della Porta a Prato fra i campioni delle Lettere. Alla disputa sul primato delle Arti, Borghini sembra pertanto prediligere l’*ut pictura poesis*.

Coloro che riprenderanno l’iconografia delle Arti nei panni delle Grazie sono Federico Zuccari⁴⁵, che aveva partecipato come artista all’allestimento degli apparati effimeri del 1565, e, traendo spunto da lui, Romano Alberti⁴⁶. È significativo che Zuccari, autore di una complessa teoria del Disegno basata, come vedremo, sul costante parallelo fra questo e l’elemento divino, nel momento in cui cita le Grazie come metafora delle Arti ne sottolinei l’unità e il legame fraterno, avulso da qualunque allusione trinitaria⁴⁷.

⁴³ Cit. in Ważbiński 1987, vol. 1 p. 170.

⁴⁴ Alberti 1975, pp. 498-499. Il corsivo è mio.

⁴⁵ “Si potrebbe ancora con più proprio, e grazioso simbolo rassomigliar queste tre nobilissime professioni a quelle tre sorelle da famosi Greci dette le Gratie, cioè Aglaia, Eufrosine e Thalia, poiché *tutte tre unite insieme* rendono questo Mondo più grazioso a gli occhi nostri, fregiandolo, abbellendolo, ornandolo e facendolo assai più comodo per li nostri bisogni per le ricreazioni. E queste a similitudine delle Grazie, si prendono per le mani e l’una rimira l’altra [...]”, Zuccari 1607, pp. 241-242. Il corsivo è mio.

⁴⁶ “Essendo ciascuna figlia di un medesimo Padre cotanto nobile, com’è il Disegno, sono, e debbono esser d’una istessa nobiltà, e unite insieme come *amantissime sorelle* [...] però si doveria fare un circolo di queste tre nobilissime professioni, e *che si dessero la mano un’all’altra*, e in mezzo di loro sedesse il Disegno, come Padre, e Genitor loro”, Alberti 1604, p. 25. Il corsivo è mio.

⁴⁷ Se l’allusione alla trinità può essere esclusa al momento della genesi dell’allegoria, è invece possibile che essa abbia permeato l’elaborazione della decorazione della cappella della SS. Trinità, successiva alle nozze del 1565.

2.2 *Le polemiche dipinte di Federico Zuccari*

Carattere forte, dotato di un'alta concezione di sé e della propria professione, Federico Zuccari utilizzò spesso i mezzi pittorici quali veicoli di comunicazione di proprie prese di posizione o come autodifesa contro torti e accuse che gli venivano mosse. I temi a cui fece ricorso in queste opere mostrano come, dai suoi contatti con il mondo fiorentino, egli avesse tratto ben più della sola allegoria delle Grazie. La sua produzione ci offre un'ulteriore prova della diffusione delle concezioni che abbiamo visto sottese alla nascita delle personificazioni delle Arti e delle finalità di elevazione sociale a loro connesse.

2.2.1 *La Calunnia di Apelle*

La vicenda nota come la Calunnia di Apelle prende le mosse da un testo antico di Luciano di Samosata, la cui ripresa ebbe grande fortuna in epoca rinascimentale sia nella tradizione testuale sia in quella figurativa⁴⁸. Nonostante il testo luciano implicasse l'identificazione del personaggio dell'Innocente con un pittore, il soggetto era stato adattato ad altri fini. Mantenendo il suo valore didascalico di stampo etico, esso si era trasformato in un monito a principi e sovrani contro uno dei principali pericoli che affliggevano le corti dell'epoca, manifesto del giusto comportamento del monarca retto. Nel connotare Mida quale re, in trono e incoronato, il messaggio era divenuto ancor più esplicito nell'additare nella vittima un cortigiano.

Federico Zuccari è il primo a ricondurre l'episodio alle origini e a recuperare il legame fra il generico Innocente delle trasposizioni pittoriche precedenti e l'artista quale protagonista effettivo della vicenda. Un tema utilizzato esclusivamente per personaggi di alto rango si presta ora a mostrare il pittore come figura avversata da Calunnia e Invidia, suggerendo un parallelismo fra dignità dell'artista e quella del gentiluomo. Si tratta, in forma diversa, di una problematica che abbiamo visto al centro di numerose attestazioni figurative⁴⁹.

⁴⁸ Tra le più note raffigurazioni del soggetto in Italia, tutte antecedenti l'opera dello Zuccari, si devono citare il quadro di Botticelli oggi agli Uffizi, il disegno di Mantegna del British Museum noto tramite le incisioni di Girolamo Mocetto e l'incisione di Leonbruno, il disegno di Raffaello al Louvre e le sue riprese da parte di allievi o figure della sua cerchia come Perin del Vaga e Baldassarre Peruzzi, o la Sala della Calunnia all'Imperiale di Pesaro Per il testo di Luciano e la sua fortuna, sia letteraria che figurativa, in ambito rinascimentale cfr. Cast 1981.

⁴⁹ Cfr. Cast 1981, pp. 126-133. Sul valore dell'opera in chiave sociale ha puntato l'attenzione anche Strinati 1974, p. 93-94: "C'è nel quadro della *Calunnia* un senso di turbamento per un mancato inserimento sociale che forse Federico riteneva implicito [...] che può far riflettere se si considera che decoro sociale e virtuosa attitudine saranno sempre termini complementari nel percorso di Federico.

Le circostanze che portarono lo Zuccari alla creazione di quest'opera sono tradizionalmente legate dagli studiosi alla decorazione del palazzo Farnese di Caprarola e ai conseguenti screzi con il proprio committente, il cardinale Alessandro Farnese, che nel 1569 lo sollevò dall'incarico sostituendolo con il Bertoia⁵⁰. In reazione al comportamento del proprio mecenate il pittore realizzò questo soggetto, oggi conosciuto attraverso due dipinti, uno ad Hampton Court (figg. 39a-b) e uno a palazzo Caetani a Roma (fig. 39c), un'incisione di Cornelius Cort datata 1572, e alcuni disegni, in particolare uno, oggi parte delle collezioni della Kunsthalle di Amburgo, che riporta in modo dettagliato l'intera composizione⁵¹ (fig. 39d). La *Calunnia* zuccaresca diverge dal tradizionale testo di Luciano e dai precedenti figurativi per una sua esplicita connotazione positiva. La parte dell'opera solitamente riservata alla raffigurazione dell'Innocente trascinato davanti al giudice/sovrano è qui infatti trasformata in quella del giovane che si allontana, eretto e con fare dignitoso, dalla sala, accompagnato da Mercurio e dall'Innocenza, mentre la figura di Minerva trattiene il personaggio dalle orecchie d'asino impedendogli di infierire contro il giovane. Non si assiste quindi al momento di sconfitta del bene, all'apice del dramma dell'Innocente, ma al suo riscatto e trionfo, ottenuti grazie all'intervento delle due divinità⁵².

L'opera dello Zuccari si rivela estremamente elaborata e molto ricca sul fronte dei significati allegorici, poiché all'immagine centrale si uniscono, parte fondamentale per la comprensione del messaggio veicolato dal testo pittorico, i personaggi e gli episodi

⁵⁰ Cfr. Heikamp 1957, pp. 179-180, che data tali avvenimenti al 1569; Strinati 1974, p. 88 e pp. 91-93, Cast 1981, p. 133, Cavazzini 1989, p. 171, Müller 1992, p. 95, Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 pp. 26-32. Si è invece pronunciato per un'indipendenza dell'opera dalle vicende personali dell'artista Gerards-Nelissen 1983, p. 53, seguito da Sellink in Rotterdam 1994, p. 204.

⁵¹ Il dipinto delle collezioni inglesi è un olio su tela, cm 144x235, (inv. 71), quello a Roma un olio su tela, cm 335x490. Heikamp 1957, p. 179, ricorda che uno dei due dipinti era citato nell'inventario dell'eredità dello Zuccari nel 1609. Da qui passò in mano della famiglia Orsini. Messo all'asta dagli Orsini nel 1827 fu comprato dai duchi Caetani. Heikamp considera questo il dipinto originale, mentre quello di Hampton Court sarebbe una replica, nonostante il miglior stato di conservazione. Dell'avviso di Heikamp Cast 1981, p. 129. Di diversa opinione invece Cristina Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 p. 36, che giudica quella ora in Inghilterra la prima versione dell'opera per la presenza di alcuni pentimenti (orecchie di *Mida* ridipinte in forma umana, *Innocenza* con colombe in mano come nel disegno di Amburgo e non con l'ermellino che compare invece nella tela Caetani e nell'incisione di Cort). Il disegno preparatorio dell'opera complessiva è ad Amburgo, Kunsthalle (penna e inchiostro acquerellato, mm 490x593, inv. 21516), mentre a Oxford, Christ Church (inv. 1950), si conserva uno schizzo preparatorio per l'ovale posto in basso sulla cornice. Altri disegni, uno copia dell'intero, l'altro copia della sola arpia in primo piano, si trovano rispettivamente agli Uffizi di Firenze e nel Gabinetto Disegni e Stampe di Roma. Cfr. Cast 1981, p. 129 n. 6, Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 p. 41 n. 66. L'opera è stata incisa da Cornelius Cort nel 1572 (acquaforte, mm 412x553). Si conoscono tre stati dell'incisione: il primo edito a Roma da Antonio Lafreri con due righe di versi in latino in basso; il secondo con i versi in latino sostituiti da una più ampia didascalia in italiano, il terzo pubblicato sempre a Roma ma da Vincenzo Orlandini nel 1602. Per l'incisione cfr. Bierens De Haan 1948, pp. 201-203 e Sellink in Rotterdam 1994, pp. 200-204. Anche dell'incisione si conoscono copie, una attribuita a Camillo Cunigo e una di Luca Bertelli. Cfr. Cast 1981, p. 129 n. 6.

⁵² La chiave di lettura positiva dell'opera è stata sottolineata sia da Cast 1981, pp. 126-133, sia da Panofsky 1999, p. 119 n. 64.

scelti a fare da cornice al quadro principale. Un soccorso nella loro decifrazione è fornito dalla descrizione dell'opera fornitaci da Ottaviano Zuccari, figlio di Federico e Francesca Genga, all'interno della sua *Idea de' concetti politici, morali, e cristiani di diversi celebri Autori non men curiosi, e dilettevoli, che giovevoli a tutti gli stati delle Persone*, pubblicato nel 1628 a Bologna, per gli eredi di Giovanni Rossi, che vista l'estensione, riportiamo integralmente in fondo al paragrafo.

Il lungo passo fornisce una descrizione più che esaustiva del dipinto. La parte sinistra vede concentrarsi le personificazioni delle forze ostili al protagonista: *Mida* ignorante, il *Furore*, la *Calunnia* con la face in mano, l'*Insidia*, l'*Invidia* sullo sfondo, la *Frode* nell'atto di voler frustare il giovane, e tutti i *Vizi* ministri di questo giudice/sovrano. A destra è l'*Innocente*, il capo coronato da serti d'alloro, vestito di semplice pelle di bue. Libero dalla servitù al precedente sovrano, egli può andarsene seguendo l'*Innocenza*, la donna con l'ermellino in mano. Il finale positivo è garantito dall'intervento e dalla presenza, all'interno del quadro, di due delle divinità tradizionalmente legate alla tutela e protezione delle arti, *Minerva* e *Mercurio*. Se la scena sullo sfondo, inquadrata dalla finestra, mostra un esempio di fatica vanificata dalla mancata ricompensa, gli episodi inseriti negli ovali che incorniciano la composizione principale indicano invece quale sia la via per poter giungere a godere il meritato successo e il premio delle fatiche affrontate. Essa consiste nella ricerca della virtù e nell'impervio cammino, irto di ostacoli, che conduce alla vetta, il solo attraverso il quale il virtuoso può trionfare sui vizi ed essere ricompensato con corone d'alloro, palma della vittoria, serenità d'animo. La vicinanza del protagonista all'ovale in cui si assiste al *Trionfo del Virtuoso* rende immediatamente identificabile come tale anche l'*Innocente*. Egli è quindi virtuoso non solo come artista ma anche in accezione morale, e perciò capace di sottrarsi alle insidie dei vizi e di percorrere il suo cammino verso l'onore, la fama, la gloria. Altro elemento che implica una immediata identificazione fra artista perito e eroe virtuoso è il suo essere coperto da una pelle, alla stregua di Ercole. Anche in questo caso il rimando al semidio è esplicitato all'interno della cornice, dove l'eroe antico è raffigurato con i resti dell'idra di Lerna, simbolo della sua vittoria sul vizio. Il fatto che l'artista indossi invece una pelle di bue lo lega a una fatica diversa da quella delle grandi imprese o delle lotte titaniche. Il bue appartiene allo stesso mondo agricolo e contadino protagonista del riquadro nel vano della finestra, da cui Zuccari trae abitualmente le allegorie della Fatica e della Diligenza, quali ad esempio il giovane abbracciato al bue che compare nella cornice della *Calunnia*, o l'allegoria della Fatica che troveremo nella serie di disegni dedicati al fratello Taddeo, oppure negli affreschi di Palazzo Zuccari al Pincio⁵³.

⁵³ Cfr. Leopold 1980, p. 243 e *infra*, cap. 2.3.

Il dipinto si rivela pertanto costruito sugli stessi temi che abbiamo visto alimentare il substrato culturale di Giorgio Vasari e dell'ambiente fiorentino: il concetto dell'artista virtuoso sia in senso professionale che sotto il profilo etico, il suo confronto con Ercole e il conseguente parallelismo fra percorso artistico e *via virtutis*. Si tratta di leitmotivi che, a queste date, vantano una consolidata tradizione, le cui radici affondano nell'umanesimo e nei testi di Alberti e Filarete ma che giungono a massima divulgazione con le due edizioni delle *Vite*. La padronanza con cui Federico Zuccari li piega ai propri fini, e la disinvoltura con cui li contamina al tema della *Calunnia* dando vita a una rappresentazione originale per chiave interpretativa, sono indice di quanto l'artista avesse fatto proprie queste idee. Questo può spiegarsi solo con una conoscenza diretta di questi ambienti, maturata attraverso le frequentazioni della città della metà degli anni Sessanta. Nel 1565 infatti Federico Zuccari partecipa alla costruzione degli apparati effimeri in onore di Giovanna d'Austria, trovandosi al centro delle discussioni intorno alla neonata Accademia del Disegno⁵⁴.

È sulla cornice che si gioca l'esaltazione della *virtus*, sia attraverso quei personaggi che, a primo acchito, paiono avere funzione puramente decorativa, sia attraverso i soggetti protagonisti degli ovati: *Enea con il ramo d'oro*, identificato da tutti i commentatori di Virgilio come simbolo della ricerca del bene; l'immagine del *Mons Virtutis* coronato dai templi della virtù e della fama, e dell'erto percorso che vi conduce, il *Trionfo del Virtuoso* a segno del successo raggiunto, e Giunone come simbolo del premio e della ricompensa che lo attende. Se queste sono le scene che troviamo nei dipinti e nell'incisione dell'opera, diversi sono gli episodi che scandiscono il disegno preparatorio conservato ad Amburgo, scelti forse in un primo momento e poi scartati per creare una lettura univoca incentrata esclusivamente su ricerca e raggiungimento dei propri obiettivi da parte del virtuoso. Nel disegno l'ovale a sinistra è dedicato alla *Verità svelata dal Tempo*, al di sotto della quale compaiono già i due giovani in lotta nei panni della *Bugia sconfitta dalla Verità*; l'ovale centrale in basso con *l'ascesa al monte della virtù* ne sottolineava meno il senso di fatica e di lotta grazie alla presenza rassicurante di Mercurio e Minerva a guida e supporto del giovane; l'ovale di destra offriva non un'immagine del virtuoso ma di Minerva, dea della Virtù vittoriosa sul Vizio, mentre l'ovale in alto, al di sotto del disegno del carro di Giunone, presentava una figura femminile nuda fra le personificazioni della Notte e del Giorno nell'atto di elevarsi verso il cielo, a raffigurazione della Gloria finalmente raggiunta dal virtuoso⁵⁵.

⁵⁴ Ważbiński 1987, vol. 1 pp. 324, 339 ha per esempio suggerito che la fonte da cui Zuccari ha tratto spunto per l'elaborazione dei soggetti in cornice sia stata l'orazione funebre di Tarsia in onore di Michelangelo.

⁵⁵ La figura è stata letta come la Verità portata in trionfo da Panofsky 1999, p. 119 n. 64, e, pur con qualche riserva, da Heikamp 1957 p. 221 n. 112. Winner 1968, pp. 397-398 l'ha identificata come apoteosi dell'anima dell'eroe virtuoso, 'l'anima che si eleva al cielo citata nella descrizione di Ottaviano

L'allusione poi espunta alla Verità serviva a reintrodurre uno dei personaggi chiave del testo luciano invece assente nella rappresentazione dello Zuccari, la Verità negletta che qui era mostrata già trionfante e messa in salvo dal padre Tempo, a riaffermare le valenze positive secondo le quali tutta l'opera era concepita e impaginata⁵⁶.

Nel dipinto conservato ad Hampton Court, considerato da Cristina Acidini Luchinat la prima trasposizione in pittura del soggetto, l'identificazione fra protagonista della scena e Federico Zuccari era immediata, poiché, a differenza che nel disegno, i tratti somatici dell'*Innocente* erano molto più connotati e simili a quelli di Federico, mentre nel viso della *Calunnia* è stata ravvisata una esplicita somiglianza con il Bertoia. Si tratta di un'associazione che resta invece più generica nel disegno conservato ad Amburgo e nell'incisione del Cort. Non solo le vicende, note e divulgate, della genesi dell'opera portavano a riconoscere immediatamente nell'*Innocente* l'artista, ma anche le due divinità elette a difesa del giovane. Sia Minerva che Mercurio erano infatti considerati patroni delle Arti. Credo che, in questo caso, la loro associazione risenta della concezione espressa dal simbolo dell'*Hermathena*⁵⁷ (fig. 41), rivelatosi particolarmente adatto a riassumere i significati dell'opera dello Zuccari. A dimostrazione di ciò si può leggere la descrizione di questa figura fornita dal testo di Vincenzo Cartari:

dicesi che fra le meravigliose cose date da Dio alla natura umana due sono grandemente mirabili, l'una è il parlare, l'altra l'uso delle mani. Imperochè quello, esprimendo gli concetti dell'animo con meravigliosa forza, persuade altrui ciò che vuole; questo con molta industria mette in opera tutto quello che può conservare la vita de gli uomini e difenderla, come sono tutte le arti già ritrovate o che si troveranno all'avenire. E perché non il bel parlare giova ma più tosto nuoce e fa male qual volta non sia accompagnato da buon volere e da prudenza, né la prudenza può essere di utile al mondo quando non sappi persuadere altrui a fuggire il male e seguitare il bene et a fare quelle cose che alla vita civile fanno di mestiere, gli antichi lo mostrarono accoppiando insieme Mercurio [...] e Minerva [...] stimata dea della prudenza et

Zuccari. Di tutt'altra opinione Cristina Hermann-Fiore 1979, pp. 60-61, che ha convincentemente identificato questa figura con la personificazione della *Gloria*, come rappresentata a villa d'Este a Tivoli a partire dal testo *Le Pitture* di Anton Francesco Doni (fig. 40).

⁵⁶ Per il rapporto fra il tema della *Nuda Veritas* e le allegorie dell'arte cfr. Winner 1968, in particolare pp. 396-398 per la *Calunnia* dello Zuccari.

⁵⁷ Lo Zuccari aveva affrescato proprio per Alessandro Farnese a Caprarola il Gabinetto dell'*Hermathena*, riprendendo il simbolo dell'accademia bolognese di Achille Bocchi di cui il Farnese era protettore. Cfr. Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 pp. 22-24. Ritengo che questa lettura sia più convincente rispetto all'identificazione proposta da Cast 1981, p. 131 di riconoscere nella figura del Dio un riferimento ad Apollo, altro tradizionale patrono delle Arti. Anche Sellink in Rotterdam 1994, p. 204.

inventrice di tutte le arti. [...] e (le) tennero nele accademie per mostrare a chi quivi si esercitava che la eloquenza e la prudenza hanno da essere insieme giunte⁵⁸.

Trasposte sul piano delle arti figurative, le due figure ribadiscono la necessità di unione fra attività pratica e intelletto, e la coincidenza fra percorso di crescita artistica e morale. Dal momento che l'Hermathena era un simbolo accademico, la presenza di queste due divinità olimpiche è fondamentale nel presentare l'artista alla stregua di un qualsiasi altro letterato accademico, a riaffermare la parità fra Arti figurative maggiori e Arti liberali. L'artista descritto nell'opera è quindi un intellettuale, un accademico e un virtuoso, e proprio attraverso il percorso di virtù da lui intrapreso si equipara sia al savio, sia al nobile e al gentiluomo, tale per diritto di virtù e non di nascita. In particolare, calunnia e invidia erano fra i pericoli più ricorrenti per il cortigiano, modello di gentiluomo per eccellenza dell'epoca, e un'allusione al ruolo dell'artista cortigiano non è assente nell'opera. La tempesta che colpisce il contadino visibile sullo sfondo della composizione si può infatti leggere, proprio a partire dalle parole dello stesso Zuccari, in diversa accezione:

si come il buon terreno, e le vigorose, e fruttifere piante non danno il frutto in abbondanza col mezo solo di diligente coltura, se non hanno ancor la pioggia [...] così lo studioso, se bene è di quello ingegno [...] se non ha [...] la pioggia della grazia, e protezione de' Principi, resta come terra arido e secco, e com'arbore senza vigore⁵⁹.

Esso quindi riguarda non solo il tema del mancato premio del virtuoso, ma chiama in causa anche il ruolo della committenza, in questo caso in esplicito riferimento alla mancanza del Farnese: l'arte prospera quando la committenza è giusta e retta, vanifica i propri frutti quando essa non si rivela tale. L'artista, come il cortigiano, secondo quanto fatto poi proprio dal Ripa, dipende dal committente per riuscire nel suo percorso di virtù, e questo legame presuppone una chiara elevazione di rango.

Il cavaliere Federico Zuccari fece anch'egli un quadro intitolato la calunnia ad imitatione di questa d'Apelle, ma con pensieri assai differenti poiché se nella calunnia d'Apelle era a sedere in una sedia Reale un huomo con gl'orecchi lunghi figurato per Mida, nella calunnia del Zuccari si vede il medesimo Mida, non a sedere, ma levato di sedia tutto infuriato, che con un braccio minaccia, e con l'altro fa prova di sciorre il

⁵⁸ Cartari 1587, p. 317.

⁵⁹ Zuccari 1605, p. 116. L'accostamento fra questo passo del testo di Zuccari e la scena sullo sfondo della rappresentazione si trova in Leopold 1980, p. 244. Questa componente all'interno dell'opera di Zuccari è sottolineata anche da Cast 1981, p. 148.

furore, che sta legato, e l'effettuerebbe, se da Pallade figurata per la ragione superiore non fosse raffrenato. Seguitava nel Quadro d'Apelle la calunnia, che accompagnata dall'imprudenza, e dalla sospitione, se ne veniva verso il Re Mida, portando in una mano una face accesa, e tirandosi con l'altra un fanciullo, che haveva le mani distese al Cielo chiamando in testimonio della sua innocenza i Dei. Et in questo del Zuccari si vedono appresso del Re Mida la calunnia con la face accesa, e l'insidia, che gli sta all'orecchie, persuadendoli quello, che dalla calunnia gli vien proposto. E se Apelle finse, che la calunnia si tirasse dietro un fanciullo, che rivolto al Ciel chiamava i Dei in testimonio della sua innocenza, il Zuccari figurò un Giovane calunniato vestito d'una pelle di Bove, con una ghirlanda d'edera in capo in premio della servitù fatta a quel Signore dalla cui servitù partendosi, come ciò vien dimostrato per li gioghi, e catene rotte, che gli stanno sotto i piedi addita una bellissima donna, che gli va innanzi con un armellino in mano, figurata per l'innocenza sua, et lo fece anco abbracciato da Mercurio, per denotare che un innocente non vien mai abbandonato dall'aiuto Divino, facendovi per motto: IMPAVIDVM FERIENT. Figurava appresso Apelle uno con aspetto crudele, e guardatura torta, magro, macilente, qual era l'Invidia, et aveva in sua compagnia due donne una figurata per la fraude, e l'altra per il tradimento. Et il Zuccaro nella sua calunnia figurò una donna secca, e nera medesimamente appresso la calunnia per l'invidia, et in oltre vi fece vari animalacci, come la volpe, il lupo, il rospo, l'harpia, e simili per denotare la crudeltà, la malizia, l'avaritia, e l'ingordigia, che regnava ne' ministri del detto Mida, et alla fine vi figurò un mezo huomo, et un mezo serpe, che con un mazzo di vipere percolteva detto Giovane, per la fraude. E finalmente detto Zuccari, per allegoria della sua muta poesia pose nel mezo di detto quadro un quadretto dove è 'l contadino, che quando pensa raccorre il bramato frutto di tante sue fatiche, se 'l vede da improvvisa tempesta torre, volendo perciò denotare, che quando l'huomo pensa di raccorre il dovuto frutto delle sue fatiche, il più delle volte gli viene da mala, e perfida lingua levato e tolto. Ma perché se si considerà questo quadro nel primo aspetto, par che tolga l'animo a ciascheduno di affaticarsi virtuosamente, per tanto il Zuccari nel fregio di detto quadro figurò in un ovato di chiaro, e scuro un Giovane con un ramo d'oro in mano, figurato per Enea, quando si finge che andasse all'Inferno per il ramo d'oro, che denota il desiderio della Virtù; e li sotto finge doi puttini, che l'uno chiude la bocca all'altro, figurato per la verità, che chiude la bocca alla bugia. Dipinse appresso nell'ovato da basso il medesimo Giovane con detto ramo in mano, che desiderando salir il monte della Virtù vien travagliato da molti vitii, che l'impediscono, come dall'ignoranza, lascivia, lussuria, e simili, figurati per il lupo, asino, e porco cigniale, che gli traversano la strada, et impediscono il viaggio, e dall'altra parte del medesimo ovato dipinse il monte della Virtù, con il Tempio dell'istessa Virtù alla cima di esso, et a piedi di quello una strada piana dove stavano molti danzando, e pigliandosi vari piaceri, in fin de' quali era poi di cadere in un gran precipitio. E perché la via della Virtù è molto difficile per tanto finse, che molti che salivano detto monte, quando erano al mezo, o verso la cima di esso, trabocavano al basso, figurando nel

medesimo ovato una Nave in alto Mare combattuta da ferocissimi venti, per denotare quanto sia difficile a i Giovani di passar la lor gioventù virtuosamente. E perché non si può giungere al Tempio della Virtù senza gran fatica, però da una parte di detto ovato figurò un Giovane, che abbraccia il bove, e dall'altra uno che rompe un giogo, che tutti dui denotano la fatica per la quale si acquista la virtù. Nel terzo ovato a man sinistra figurò il detto Giovane, che avendo superato tutti i viti, che lo distoglievano dalla Virtù, già era pervenuto al Tempio della Virtù con farli nella mano destra una palma per segno di vittoria, et nella sinistra un hasta con la quale percote vari mostri, che tiene sotto de i piedi figurati per gl'inimici della Virtù. E perché ad uno che giunga a questo segno non se gli deve altro che laude, per tanto sotto detto ovato figurò doi puttini, che dan fiato alle trombe per le quali vien denotata la fama, e la gloria che si deve ad un virtuoso. Ma perché ad uno che arriva a questo segno non resta altro che di godere la pace, e la tranquillità dell'animo di qui è, che il detto Zuccari nel quarto ovato di sopra figurò Giunone in un carro tirato da i suoi pavoncini, et il Mar tranquillo con le bocche de' venti senza fiato, e l'Alcioni che fanno i suoi nidi sopra dell'onde Marine. E perché per godere questa felicità, e tranquillità bisogna haver un'animo generoso, et elevato al Cielo, però a man destra è figurato un Giovane, che abbraccia l'Aquila, et il Leone, che rappresentano pensieri alti, e nobili, et a man sinistra figurò Ercole, che doppo d'haver ammazato l'Idra rimira la pelle, volendo denotare, che alle passioni nostre non si deve dar altr'orecchie, se non per guardarsi da quelle, acciò più liberi, e sciolti ce ne possiamo salire al Cielo⁶⁰.

2.2.2 Il Lamento della Pittura

Anche questa invenzione di Federico Zuccari vuole essere una polemica risposta in forma figurata ai propri detrattori.

Nel 1575 l'artista si trovava a Firenze, incaricato dal granduca Francesco I di completare il *Giudizio Universale* iniziato da Giorgio Vasari nella cupola di Santa Maria del Fiore⁶¹.

I lavori dello Zuccari terminarono nel 1579, e furono tacciati con ferocia di scarsa qualità da più parti del mondo fiorentino. Le numerose critiche, secondo lo Zuccari, causarono il rifiuto da parte del Granduca di rinnovargli l'incarico nel cantiere del Duomo. La reazione dell'artista a tutta questa vicenda fu la creazione di una nuova e complessa allegoria, a noi oggi nota attraverso un'incisione attribuita a Cornelis Cort. Secondo la maggioranza degli studiosi essa avrebbe dovuto essere trasposta in pittura sulla facciata dello studio fiorentino dell'artista, rendendo immediata l'identificazione

⁶⁰ In Heikamp 1957, pp. 219-221.

⁶¹ Per gli anni fiorentini dell'artista cfr. Heikamp 1967a e Id. 1967b.

fra pittore rappresentato all'esterno e artista che lavorava all'interno dell'edificio⁶². Al di là della valenza polemica, l'opera voleva essere un manifesto dell'importanza e del valore dell'arte, nonché del suo elevato *status* intellettuale⁶³.

L'incisione è costruita su due fogli⁶⁴ (fig. 42a). La parte bassa mostra l'interno dello studio di un artista e un pittore all'opera. Invece che osservare la propria composizione egli tiene gli occhi fissi su una figura femminile nuda di spalle, sorta di visione posta al centro della composizione. La parte alta completa il dipinto di grandi dimensioni su cui il pittore sta lavorando. Questo mostra in basso fabbri intenti a forgiare i fulmini di Giove e città in fiamme attaccate dalle Furie, mentre in alto dispiega una visione olimpica, popolata da personaggi mitologici e personificazioni allegoriche.

Una prima chiave di accesso all'interpretazione dell'articolata composizione ci è fornita dalla descrizione che compare nel secondo stato dell'incisione:

Federigo Zuccaio Pittore ecc.te considerato la infelicità de i virtuosi, la disegnò nel modo che tu caro Lettore appreso sentirai: *la virtù et le buone arti*, dolendosi tra loro d'essere mal trattate in q.a età, nell'altre già tanto favorite e tenute in pregio, deliberarono narrare il fatto loro al sommo Giove, et *elessero la Pittura, come quella che ben dimostra le cose al vivo*, che con parole quanto più poteva esprimesse la cagione della mestizia loro, e del dolore. Onde ella e le compagne presi i loro

⁶² Visti i tempi necessari a portare a compimento l'impresa, lo Zuccari decise di acquistare una casa a Firenze, optando per quella che era stata la residenza di Andrea del Sarto. Egli modificò la struttura originaria al fine di separare zona residenziale della famiglia e studio dell'artista. Per la casa di Federico Zuccari a Firenze cfr. Heikamp 1967b, Leopold 1980, pp. 227-262, Müller 1992, pp. 96-100, Heikamp 1996, Id. 1998, Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2, pp. 103-113.

⁶³ Heikamp 1957, p. 181, Id. 1967a, pp. 51-52, Id. 1967b, p. 14, Leopold 1980, pp. 251-252, Müller 1992, pp. 96 e 98, Cavazzini 1993, p. 171.

⁶⁴ Sono conosciuti quattro stati dell'incisione: I stato privo di iscrizioni; II stato datato 1579 con le seguenti iscrizioni: nel cartello a sinistra "GABRIEL TERRADES NICCOLAO GADDIO. Illustri Viro S. – CVM hoc Federici Zuccari inventum in lucem producere in animo haberem, tibi illud dicare volui, qui inter eos, qui virtutes amplectuntur, Principem locum obtines, easque totis viribus, omni studio, amplecteris, et foves. Ad quod faciendum tua me animavit humanitas; speravi enim hoc munus, qualecumque illud sit, tibi gratum fore. Vale, Florentiae IX Cal. Maias M.D.LXXXIX"; nel cartello a destra "FEDERICVS ZVCCARVS S. ANGELI IN VADO AD RIPAS MITAVRI INVENTOR. GABRIEL TERRADES TYPIS AEREIS, EXCVDI IVSSIT"; in basso la spiegazione in lingua italiana per cui cfr. *infra*; III stato con al posto della spiegazione in italiano un'ode latina di 74 esametri del teologo spagnolo Benedictus Arias detto Montanus (1527-1298); IV stato con iscrizione *Cornelis Cort fe. 1572, Ioannis Orlandii formis Romae 1602*, senza leggenda. Heikamp 1957, p. 184 considera l'incisione ispirata al testo di Montanus mentre, più correttamente, come rilevato da Gerards-Nelissen 1983, p. 53, è stato il Montanus a trarre spunto dall'immagine per i suoi versi. Heikamp 1957, pp. 181-184 rileva inoltre come l'incisione deve essere stata concepita prima del 1579, dato che Cornelis Cort muore nel 1578, mentre considera la data del 1572 riportata nel IV stato come un errore dovuto al lasso di tempo trascorso e alla possibile confusione con la data di realizzazione dell'incisione della *Calunnia di Apelle*. Secondo Sellink 1994, pp. 200-201 invece la data 1572 potrebbe essere corretta. Oltre agli autori citati per l'incisione cfr. anche Bierens De Haan 1948, pp. 204-205 e Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 pp. 99-101. L'autrice reputa l'incisione di autore anonimo. Un disegno preparatorio per la parte alta dell'incisione è conservato a Düsseldorf, Lambert Krahe collection, mm 346x545 (fig. 42b).

strumenti, *introdotte dall'Amore e dalle Gratie*, esposto il fatto gittarono gli strumenti a' suoi piedi. Per il chè egli mosso da prima a meraviglia, di poi ad ira, chiamato Mercurio, gli impose che comandasse a tutti gli Dei marini, e terrestri, che salissero al cielo: et a Vulcano che con prestezza metesse in ordine gran numero di saette: Et alle Furie infernali che, seguito questo [...] essero, e distruggessero tutta la terra con quello che sopra essa si ritrovava, da che non più virtù, né bontà, ma bruti, et animi che sotto il corpo d'huomo ascondono vitii più che bestiali. Questo disegnò il pittore dentro al suo studio, tenendo l'occhio e la mente saldi nella *vera intelligenza*, che nuda gli sta davanti, niente curando l'invidia, e gl'impedimenti umani⁶⁵.

Nonostante l'iscrizione Inemie Gerards-Nelissen ha proposto una lettura della composizione che identifica alcune delle figure, soprattutto della parte alta del dipinto in maniera differente⁶⁶. L'analisi dello studioso parte da un tema abbastanza frequente nel corso del Cinquecento, quello del Lamento della Pittura per il suo non essere compresa fra le Arti liberali ma considerata vile Arte meccanica⁶⁷. A supporto della sua lettura egli cita testi quali il *Tractato di pittura* di Francesco Lancilotti del 1509 e il *Della nobilissima pittura* di Michelangelo Biondo pubblicato a Venezia nel 1549, in cui la Pittura compare all'artista lamentando la sua condizione e il pericolo, in mancanza di aiuto, di un nuovo periodo di decadenza. La parte alta del dipinto pertanto non rappresenterebbe una supplica mossa da *Virtù e Arti liberali*, ma dalla sola *Pittura* che chiede di essere annoverata non tanto fra le Arti liberali ma, visto che nove sono le figure alle sue spalle, fra le *Muse*. Secondo Gerards-Nelissen la scelta dello Zuccari sarebbe caduta sulle muse poiché più appropriate ad un contesto olimpico. Nel perorare la propria causa essa realizza un quadro allegorico che viene mostrato agli astanti da *Minerva*, mentre una seconda figura con in mano alcuni strumenti delle arti aiuta due putti alati nel sorreggere il dipinto. La tela esibita mostrerebbe la lotta fra i *Vizi* (vizi che compaiono anche sulla cornice, dove le scene simboleggiano *Ignoranza, Avarizia, Lussuria, Vanità*⁶⁸), capitanati dalla *Fortuna*, e le *Virtù*, fra le quali l'unica presentata come in grado di tenere in scacco gli avversari è la *Fede*. In questo modo, appropriandosi di istanze del periodo controriformista, lo Zuccari rivendicherebbe una maggior dignità all'arte proprio per la sua capacità di essere *biblia pauperum*, funzionale all'istruzione dei credenti e sostegno alla loro fede. Le *Virtù* raggruppate intorno a *Giove* e guidate da *Ercole* (*Fortezza, Benevolenza, Prudenza, Pietas, Fecondità, Concordia, Amicizia*) non devono essere intese come postulanti ma quali

⁶⁵ Cfr. Heikamp 1957, p. 183. Il corsivo è mio.

⁶⁶ Gerards-Nelissen 1983. La sua lettura è stata seguita da Sellink in Rotterdam 1994, pp. 200-201.

⁶⁷ Sulla fortuna di tale tema cfr. Prinz 1975.

⁶⁸ Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 p. 119 n. 113 identifica le allegorie della cornice come *Ignoranza, Avarizia, Gola, Lussuria e Ira*.

attributi del giudice giusto e del buon governatore, nonché fra le principali antagoniste dell'*Invidia*. La figura che si unisce a Minerva nel sostenere il dipinto, sempre in base all'interpretazione di Gerards-Nelissen, vuole essere un'allusione alla duplice natura, teorica e pratica, di quest'arte, mentre, a partire dal confronto con altre allegorie dello Zuccari (*Porta Virtutis*, episodi del ciclo dedicato alla giovinezza di Taddeo), il personaggio alato che affianca le Grazie schierandosi dalla parte della Pittura non sarebbe *Amore* ma *Spirito*. A seguito di queste considerazioni lo studioso conclude che la figura al centro della parte bassa dell'incisione non è Intelligenza, solitamente contraddistinta da Federico con caduceo ed elefante, ma *Pittura*, comparsa a perorare la propria causa attraverso questa visione. Nonostante essa sia rappresentata come trionfante su *Invidia*, Gerards-Nelissen non ravvisa nell'insieme motivi sufficienti a suffragare la tradizione che vuole la genesi dell'opera connessa alle vicende personali dell'artista.

Per quanto interessanti possano essere alcuni degli spunti forniti dalla studioso, la sua interpretazione dell'elaborata allegoria creata da Federico Zuccari non si rivela pienamente convincente proprio a partire da uno dei suoi assunti fondamentali: da questo *Lamento della Pittura* per la sua non ammissione nella cerchia delle Arti liberali finiscono col restare escluse proprio queste ultime, sempre presenti, come ha dimostrato Prinz, nella rappresentazione di questo soggetto. Nell'incisione tratta da Federico Zuccari è anzi raffigurata la piena parità fra Arti figurative e liberali, elemento avvertito come scontato e non certo problematico. Solo così si spiega il numero di figure femminili che, con il capo cinto d'alloro, si rivolgono supplici a Zeus. Gli attributi sparpagliati ai loro piedi non sono infatti quelli delle Muse: libri, sfera, strumenti musicali e, soprattutto, martello scalpello e squadra li identificano come strumenti propri delle Arti liberali, divenute dieci poiché già annoverano nelle loro file Pittura Scultura e Architettura⁶⁹. Ciò che esse lamentano di fronte a Giove non è quindi la condizione della sola Pittura, ma di tutte loro e, in un certo senso, delle loro sorelle, le Virtù, per la situazione di declino e incuria in cui versano sulla terra. Il fatto che la Pittura sia delegata a parlare a nome di tutte, e che lo faccia attraverso un quadro, riflette l'opinione dello Zuccari, e non solo, sulla superiorità di quest'Arte rispetto alle altre proprio in virtù della sua capacità oratoria, eloquenza e potere di persuasione⁷⁰.

⁶⁹ Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 pp. 99-100. Anche Winner 1962, pp. 182-184 e Cast 1981, p. 134 descrivono la raffigurazione come una processione di *Arti* e *Virtù* affiancate nell'implorazione a Giove. Cast però erra nel leggere il dipinto che esse mostrano, indicando la *Fortuna* come alleata non dei *Vizi* ma delle *Virtù* nella lotta che vi si sta svolgendo.

⁷⁰ Oltre a Gerards-Nelissen cfr. anche Salomone 1979, pp. 129-130. Si tratta di un elemento che ricorre frequentemente nei trattati teorici, solitamente scelto a perorare la sua superiorità rispetto all'arte poetica. Per quanto riguarda lo Zuccari si legga *L'Idea* del 1607, pp. 252-253: "è parimente questa arte assai più degna, e efficace, che non è quella della Poesia, che questa scoprendosi al maggior chiaro del giorno, ove la Poesia di questo ne fa mostra fra le tenebre raccordando favole, e historie: ma *non muove l'affetto*

Possiamo qui osservare come gli elementi scelti per la rappresentazione delle Arti figurative non siano esenti dall'influsso del modello vasariano: pur non essendo all'opera, visto il contesto, esse sono comunque ritratte con i capelli raccolti, gli abiti fra il contemporaneo e l'anticheggiante, e gli strumenti del mestiere come tratto iconograficamente distintivo. Al pari delle *Virtù* sulla sinistra, esse mostrano tutte il capo cinto da corone d'alloro, a suggerire la loro condizione di parità.

Se osserviamo le divinità olimpiche che si pongono a paladine delle Arti, notiamo che non solo *Minerva* si presenta con un ruolo di mediazione attiva, nel tentativo di far convergere lo sguardo degli astanti sul quadro di denuncia realizzato dalla *Pittura*, ma anche *Mercurio* è rappresentato mentre cerca di richiamare l'attenzione del gruppo di divinità sulla destra su quanto sta avvenendo al centro. I due ricompongono il gruppo dell'*Hermathena* quale strenuo difensore dell'*Accademia* e delle Arti nell'unione di capacità e saggezza, di pratica e intelletto. Più difficile stabilire se sia corretta o meno l'identificazione di Gerards-Nelissen della figura alata a fianco della *Pittura* e delle *Grazie* non con *Amore* ma con *Spirito*. Nelle altre opere dell'artista in cui esso compare, sempre in unione con le *Grazie*, non lo vediamo mai alato. Inoltre, in questi contesti, le *Grazie* sono utilizzate come allegorie delle Arti maggiori, allusione qui del tutto fuori luogo. È più plausibile che, in questa composizione, i quattro siano davvero *Amore* e le *Grazie*, inseriti fra i sostenitori delle Arti presso Giove poiché tutti legati a *Venere*, dea della bellezza. Anche sulla lettura proposta dallo studioso della seconda figura che sorregge il dipinto come *Pratica* si possono avanzare delle riserve, o meglio, fare delle puntualizzazioni. Questo personaggio assume pieno valore all'interno dell'invenzione dello Zuccari solo se identificato con il Disegno⁷¹. o, usando la terminologia dell'artista, con il Disegno esterno, elemento unificatore delle Arti nella loro comune componente pratica, distinta dal puro campo intellettuale. Il suo essere rappresentato in vesti femminili si deve all'ambiente fiorentino. Non si dimentichi infatti che nella prima ideazione del Borghini per la Porta a Prato il Disegno era stato pensato al femminile. Per quanto riguarda poi la figura di spalle al centro del dipinto, trionfante sull'*Invidia* e identificata da Gerards-Nelissen con la *Pittura*, non solo sarebbe una raffigurazione

nostro, con fare quelle cose a gl'occhi nostri apparire rilevate, e vere. [...] ne alcuno negarà che la ben dipinta immagine non accresca grandemente la divotione, e gli affetti nostri, e che finalmente non muovino più l'histoire anchor dipinte, che le solamente raccontate". Per la sua dipendenza dalle teorie dello Zuccari si cfr. anche Alberti, *Trattato della nobiltà della Pittura*, Roma 1585, in Barocchi 1960-1962, vol. 3, pp. 216-217: "Resta ora che diciamo del commovere, terzo e ultimo grado dell'oratore, il qual veramente non meno che gli altri doi conviene alla pittura [...]. se volemo riguardare alla grande utilità di questa arte, non solo la potremo comparare con l'arte oratoria, ma di più dimostrar che in una parte quella supera e sopravanza, essendo che la pittura non ci rende le cose come passate, ma come presenti".

⁷¹ Come disegno è stata identificata da Heikamp 1957, p. 184 e da Leopold 1980, p. 251. Per l'iconografia del Disegno cfr. *infra*, cap. 2.5.

assolutamente inconsueta di tale Arte, mai presentata, a queste date, nuda e avvolta da raggi di luce, ma anche la spiegazione avanzata dallo studioso sul perché essa non possa essere l'Intelligenza cade sottolineando come la didascalia non parli di semplice Intelligenza, ma di Vera Intelligenza, intendendo evidentemente un elemento di livello superiore, degno di una figurazione divinizzata. Detlef Heikamp, Nikia Speliakos Clark Leopold, David Cast e Cristina Acidini Luchinat si sono limitati a riferirvisi come a Vera Intelligenza, entità da loro non meglio specificata⁷², mentre Matthias Winner si è spinto oltre, riconoscendovi l'Ispirazione, la vera idea dell'artista⁷³. La definizione di Vera Intelligenza per questa figura trova giustificazione in un passo, citato da Cristina Herrmann-Fiore in un saggio dedicato alle analogie fra le personificazioni artistiche ed angeliche all'interno dell'immaginario figurativo dell'artista. Il brano, di mano dello Zuccari, fa riferimento a un dipinto con S. Girolamo realizzato per l'Escorial: "Il terzo angelo sta alle orecchie di San Girolamo in atto di imprimerli nella Idea tutto quello che egli pensa e scrive. Questo ho posto quivi per l'angelo della custodia et per *quella intelligenza et Idea* che ci fa scrivere et operare tutte le cose, et questo mi sono ingegnato rappresentarlo incorporeo come spirito e trasparente, cosa da pochi usata"⁷⁴. Come si può constatare Idea e Intelligenza sono usate qui dall'artista in endiadi, come sinonimi, avvallando così quanto già suggerito da Winner. A riprova di quanto affermato possiamo rifarci al *Memoriale* redatto dall'artista per una riforma dell'Accademia fiorentina del Disegno, dove al punto 6, proprio in merito al disegno, si legge: "quanto lume dia, et sia utile et buono il disegnar di penna, o di mattita, o altro modo, che essendo un'anima in dua corpi, pittura et scultura, et *l'Intelligenza del disegno*, l'anima propria, conviene et al una et al altra, l'una e l'altra pratica e scienza"⁷⁵. È quindi l'ispirazione, l'Idea, il Disegno interno, per usare le parole dello Zuccari, ciò che può sconfiggere l'Invidia, e avvicinare a sé l'attenzione del pittore al punto da renderlo insensibile alle tentazioni e alle lusinghe simboleggiate dai cani che tentano di sottrarlo alla propria opera. Come sottolineato da Matthias Winner⁷⁶, Federico Zuccari è il primo artista a mostrare, qui e nella *Calunnia*, l'arte quale chiara antagonista della Calunnia e degli altri Vizi, affidandole quindi un ruolo che, fino a questo momento, era riservato esclusivamente alla Virtù. Se, come abbiamo avuto modo di osservare, lo Zuccari non è il primo a tessere un nesso preciso e a porre sullo stesso piano il concetto di arte a quello di virtù, egli è certo uno degli artisti che, al volgere

⁷² Heikamp 1957, pp. 183-184, Leopold 1980, pp. 251-252, Cast 1981, p. 134, Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 p. 99.

⁷³ Winner 1962, pp. 182-184. Ispirazione è anche la definizione che troviamo in Müller 1992, p. 96. Idea è invece chiamata da Waźbiński 1987, vol. 1 p. 331.

⁷⁴ Herrmann-Fiore 1997, pp. 97-98. Il corsivo è mio.

⁷⁵ Cit. in Heikamp 1957, p. 217.

⁷⁶ Winner 1962, pp. 182-184.

della fine del secolo, lo fa in maniera più esplicita e dichiarata. Egli sembra inconsapevolmente risalire alla genesi delle personificazioni stesse delle Virtù e alle loro apparizioni in forma di psicomachia, e spostare la loro battaglia sul fronte delle Arti.

L'artista, qui raffigurato come il virtuoso per eccellenza, di nuovo è indicato come tale nel duplice e ambiguo valore del termine, sia in quanto perito nella professione sia in quanto virtuoso in campo etico, difeso dalla propria Idea dai pericoli del Vizio, e incaricato, al pari della Pittura nella parte alta del dipinto, di denunciare in modo eloquente e 'commovente' lo stato in cui Virtù e Arti versano nel mondo. In conseguenza dell'importanza del suo ruolo, egli è raffigurato in abiti signorili, in veste di gentiluomo, elevato quindi a un rango e a una posizione che si confanno al compito riservato all'arte della pittura.

Come già nel caso della *Calunnia*, anche qui l'artista replica alle critiche mosse a lui e al suo operato attraverso un'elaborata raffigurazione che va oltre i riferimenti, comunque presenti, alla propria persona, per configurarsi come vera e propria dichiarazioni di poetica sul ruolo, la funzione e la concezione dell'arte. Fa parte di questo aspetto anche l'elevata ricercatezza formale della composizione, vera e propria prova di perizia e virtuosismo nell'orchestrare più opere all'interno della scena.

2.2.3 *Porta Virtutis*

La *Porta Virtutis* costituisce, nel catalogo di Federico Zuccari, l'ennesima replica, affidata all'eloquente mezzo pittorico, a contrasti sorti fra lui e un suo committente.

Verso la fine del nono decennio del XVI secolo Paolo Ghiselli, scalco di papa Gregorio XIII e come lui di origine bolognese, commissionò all'artista una pala d'altare per la propria cappella di famiglia nella chiesa bolognese di santa Maria del Baraccano⁷⁷. Terminato entro la fine dell'anno 1580 il dipinto suscitò una reazione fortemente ostile da parte dei pittori bolognesi⁷⁸. Le critiche furono tali da convincere il

⁷⁷ Il soggetto del dipinto era la visione avuta dal santo davanti a Castel Sant'Angelo nel corso di una processione atta a scongiurare il pericolo della peste, e aveva, nell'omonimia fra il santo e il pontefice in carica, espliciti intenti celebrativi. Per la commissione di quest'opera e le vicende che ne scaturirono si vedano: Heikamp 1957, pp. 185-196, Heikamp 1958, Strinati 1974, pp. 99-100, Cast 1981, pp. 134-140, Cavazzini 1989, Müller 1992, pp. 100-101, Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 pp. 127-132.

⁷⁸ Essi, probabilmente indignati per essere stati privati di una commissione di prestigio a favore di un artista forestiero, pubblicarono un *pamphlet* critico contro il dipinto, oggi purtroppo perduto. Sappiamo però dalle parole riferite dal Passignano negli atti del processo che seguì a tale polemica, che il quadro era qui tacciato di non essere "ben colorito et che il paradiso rappresentatovi era mal composto, che le figure erano piccoline quelle che dovevano essere grandi et quelle che erano grande dovevano essere piccole. Et che le figure che erano inanzi quali per ragione di prospettiva devono esser più grande erano minori et facevano brutto vedere". Il passo è citato in Heikamp 1957, p. 187.

Ghiselli a rifiutare l'opera e ad affidare l'incarico di realizzare un dipinto *ex novo*, tuttora visibile *in situ*, al pittore, questa volta bolognese, Cesare Aretusi⁷⁹.

Lo Zuccari fu pronto a rispondere all'accaduto. Il 18 ottobre del 1581, giorno della festa di san Luca, egli fece esporre sulla facciata della chiesa dedicata al patrono degli artisti un cartone dipinto che univa testo pittorico e didascalie esplicative a chiarire la sua posizione nei confronti della recente vicenda. A questo si aggiunsero le parole di Federico stesso, che trascorse l'intera giornata a spiegare a curiosi e colleghi il significato esatto dell'elaborata allegoria da lui orchestrata. Si tratta di dettagli a noi noti dagli atti del processo cui l'artista fu sottoposto in seguito alla denuncia per calunnia da parte dei pittori bolognesi. Nonostante il tentativo di difesa dello Zuccari, che cercò di sostenere l'estraneità fra il cartone e la vicenda, egli non riuscì a convincere i giudici della propria innocenza. Il 27 novembre dello stesso anno fu infatti espulso dai territori dello stato pontificio insieme ai due collaboratori che, con lui, avevano di fatto realizzato l'offensivo cartone, Domenico Passignano e Bartolomeo Carducci⁸⁰.

Nonostante l'opera originale sia andata perduta siamo ben documentati su cosa essa raffigurasse e sul significato delle sue varie allegorie sia attraverso l'esistenza di una copia su tela (fig. 43c) e di tre disegni a questa collegati⁸¹ (43a-b), sia attraverso le parole dello Zuccari registrate negli atti del processo e in un memoriale da lui consegnato, come dichiarato durante gli interrogatori, al Governatore, e ritrovato in un codice della biblioteca Vaticana⁸². La lunga descrizione di mano dell'autore, che qui riportiamo in fondo al paragrafo, permette di comprendere le idee e concetti messi in campo a difesa sua e del proprio operato artistico:

⁷⁹ Il quadro di Federico Zuccari è invece perduto. L'artista lo donò al Collegio del Gesù di Roma, da dove passò nel convento di Santa Lucia a Bologna. Qui è ricordato dalle guide fino al 1766, dopodiché se ne perdono le tracce. Cfr. Heikamp 1957, p. 185. La composizione del quadro è nota grazie all'esistenza di due incisioni, una di Aliprando Caprioli datata 1581 e una seconda. Dell'opera si conservano anche un disegno di mano di Federico Zuccari ora all'Albertina di Vienna (inv. 2258).

⁸⁰ La condanna per Federico Zuccari durò soltanto due anni, dopo i quali, su intercessione del duca di Urbino, fu perdonato e riammesso nei territori dello stato pontificio.

⁸¹ Sappiamo che l'originale dovette restare nelle mani del Ghiselli, che nel 1585 lo riconsegnò al suo autore. Alla morte del pittore il figlio Ottaviano la offrì in dono al duca di Urbino, ma da allora non se ne hanno più notizie. Cfr. Heikamp 1957, p. 196 e Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 p. 149 n. 52. I disegni sono conservati a Oxford, Christ Church (penna e inchiostro marrone acquerellato, quadrettato in gessetto rosso, mm 378x276, inv. F 26, fig. 43a), Francoforte, Städtisches Kunstinstitut (inv. 1391), New York, Pierpont Morgan Library, Janos Scholz collection (penna e inchiostro con acquerellature brune, mm. 378x286, inv. 1974.25, fig. 43b). Dei tre quello di Oxford è considerato il disegno preparatorio, come provato dalla quadrettatura per la trasposizione in scala e dalla presenza di pentimenti e irregolarità scritte non presenti negli altri fogli, mentre gli altri due sarebbero repliche autografe, cfr. Heikamp 1958, pp. 46-47, Byam Shaw 1976, vol. 1, pp. 155-156, Cavazzini 1989, pp. 169-170, Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 pp. 129 e 149 n. 53. Il dipinto, olio su tela, è conservato in collezione privata a Firenze (fig. 43c), per cui cfr. Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 pp. 129 e 149 n. 54. Probabilmente si tratta della copia che lo Zuccari donò a Francesco Maria II della Rovere nel 1585, passata poi a Firenze come parte della dote di Vittoria della Rovere per le sue nozze con Fernando II de' Medici. Cfr. Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 p. 131.

⁸² Si tratta del Codice Vat. Lat. 7031, c. 276 r e v, pubblicato in Heikamp 1958, pp. 48-50.

Egli utilizza, ancora una volta, i temi già chiamati in causa contro il Farnese e i fiorentini, trasformando una difesa di ambito artistico in una esaltazione delle fatiche del virtuoso, come sempre inteso nella duplice accezione professionale e morale. Questa lettura dell'opera è ribadita dallo stesso Federico in una lettera al cardinal Alessandro Farnese del 1 aprile 1582, dove dichiara che il dipinto è ispirato a uno dei suoi soggetti prediletti, la lotta della Virtù contro il Vizio, raffigurando: "le difficoltà et mezzi necessari in acquistar la virtù o qualche parte di essa, et a l'incontro i detratti et persecuzione che continovamente ha quella dal vizio come suo contrario"⁸³. Il passo si presta ottimamente a spiegare ciò che vediamo nell'olio su tela, probabilmente, fra le attestazioni rimaste, quella più vicina al cartone originale, poiché alcuni dettagli che compaiono nei disegni non trovano riscontro nel testo affidato al governatore. Stando alla spiegazione dell'autore il secondo piano mostra gli elementi di cui è costellata la strada del virtuoso, ribadendo ancora una volta la necessità della fatica, della diligenza, dello studio e dell'intelligenza per poter completare il cammino e accedere al giardino della Virtù. *A tali doti, che possiamo riassumere come dedizione e talento, si devono aggiungere le Virtù cardinali*, quindi l'ambito etico e morale, per consentire al giovane di varcare la porta del giardino al cui interno sono collocati *Spirito* e *Grazie*, figure allusive alla conquista del mondo delle arti. La porta qui descritta è l'unica strada che conduce alla *Fama* e all'*Immortalità*, le ambite ricompense della virtù simboleggiate dalle figure alate che trionfano nella parte alta del dipinto. Al centro della porta *Pallade*, emblematico riferimento alla doppia accezione dell'arte, definita dallo stesso Zuccari patrona di Arti e Virtù, sconfigge con la lancia i mostri del *Vizio* e dell'*Invidia*, e colpisce con le frecce scagliate dal proprio scudo i simboli del *Biasimo* e della *Maldicenza*. La parte sinistra invece è occupata dal riferimento più esplicito all'interno del quadro ai conoscitori/committenti ignoranti, coloro che, convinti di essere competenti nelle cose dell'arte, e consigliati da *Adulazione* e *Persuasione*, si pongono fra i principali antagonisti del virtuoso, sottraendogli la possibilità di percorrere, attraverso il proprio operato, la via che conduce alla *Virtù* e alla *Gloria*. Al pari della *Calunnia di Apelle* l'allegoria creata dall'artista presenta un lieto fine nella tavola bianca portata in salvo, grazie all'intervento di Minerva, dalle qualità peculiari dell'arte pittorica⁸⁴. Il confronto con i disegni conservatisi evidenzia come siano soprattutto due gli elementi che divergono fra quadro e fogli preparatori: i due tondi sovrapposti nei disegni a *Fatica* e *Diligenza*, assenti nel dipinto, e la tavola situata al centro del fornice

⁸³ Cit. in Heikamp 1957, p. 191.

⁸⁴ Oltre ai testi citati finora per l'iconografia del dipinto si vedano anche Winner 1962, pp. 171-172, Id. 1968, p. 404 e Kliemann in Arezzo 1981, pp. 304-305.

della *Porta Virtutis*, bianca nella tela e progettata invece per una qualche raffigurazione nei disegni. Tornando alle parole del processo, leggiamo come Federico spiegò

quelle due tavole ovate in bianco che sono nel quadro dipinto, una in cima et l'altro in mano dritta non significa altro se non che come si suol dire proverbialmente: *Albus paries stultorum est pagina*, et che la virtù nel bianco di sopra può scrivere quello che li pare per mostrare la parte del virtuoso, poi che giù ce stando li apresso quattro figure piccole cioè il disegno, l'inventione, il colorito et il decoro, che sono le parti principali della nostra professione [...] ⁸⁵.

La citazione prova come, al momento della stesura definitiva del cartone, lo Zuccari avesse preferito tralasciare questi elementi già approntati, offrendo al pubblico una soluzione corrispondente al quadro conservatosi, che lascia intuire come le parti escluse fossero, in qualche modo, le più pericolose e compromettenti. Questi tagli dovettero comunque divenire noti, visto l'esito dell'azione giudiziaria. Cristina Herrmann-Fiore ha tentato una lettura di quanto destinato alla tavola portata in trionfo da *Colorito, Invenzione, Disegno e Decoro*, identificando il soggetto come una rappresentazione del Disegno-Dio Padre incoronato dalle tre Grazie ⁸⁶. La presenza di una personificazione del Disegno sia all'interno che all'esterno di questa tavola è spiegata dalla studiosa con la volontà, da parte dell'artista, di dare forma visiva alla sua distinzione teorica fra Disegno interno, idea e elemento unificatore delle tre arti, e Disegno esterno, sua trasposizione pratica attraverso il dato lineare. Seppur affascinante, questa lettura presenta alcuni punti deboli. Da un lato lascia ingiustificata la doppia presenza delle Grazie sia nella tavola che nella parte bassa del giardino, dall'altro finisce con il confermare l'effettiva genericità dell'opera dello Zuccari, non evidenziando al suo interno elementi in alcun modo collegabili con la vicenda bolognese. Più convincentemente Patrizia Cavazzini ha invece identificato nel contenuto della tavola una trasposizione del dipinto realizzato da Federico Zuccari per la chiesa del Baraccano rifiutato dal Ghiselli, spiegando la scelta delle figure che lo sostengono non tanto con il loro essere i pilastri della professione artistica, ma con l'incarnare proprio gli elementi di cui la pala era stata accusata di essere priva, come il colorito e la composizione. La studiosa ha suffragato la propria interpretazione con la pubblicazione di un disegno preparatorio non per la pala ma per la sua trasposizione all'interno del cartone, come provato dalla mano esterna che indica il dipinto e dalla

⁸⁵ Cit. in Heikamp 1957, p. 194

⁸⁶ Herrmann-Fiore 1982, pp. 251-252. La studiosa ha identificato il soggetto in un disegno conservato a Urbino, nella collezione Viviani di palazzo ducale (penna e inchiostro acquerellato marrone, mm 150x125, inv. 1820), e catalogato come raffigurante *Dio Padre*. In realtà si tratta di un foglio preparatorio per la decorazione della Sala del Disegno dell'abitazione romana dell'artista.

presenza dello stemma di famiglia, il pan di zucchero, elementi presenti solo nei disegni per il cartone⁸⁷. Con questa precisazione diviene facile identificare la figura della crassa Ignoranza con il Ghiselli stesso, persuaso dall'adulazione e dalle calunnie dei pittori bolognesi dell'eccellenza di dipinto dell'Aretusi, mentre il vero valore del quadro dello Zuccari è riconosciuto dal suo salvataggio per intervento di Minerva. Anche i toni esclusi dalla composizione finale sono una implicita allusione agli artisti bolognesi: rappresentando esclusivamente monumenti romani essi legano le allegorie di Fatica e Diligenza alla sola città eterna. Solo Roma è pertanto il luogo in cui si può studiare ed apprendere, attraverso strenui sacrifici, a padroneggiare i veri elementi dell'arte. Chi non ha studiato a Roma non può che essere escluso dalla possibilità di percorrere la *via virtutis*, rimanendo artista di qualità inferiore e vittima di Invidia nei confronti del vero virtuoso⁸⁸.

Tornano quindi anche in quest'opera i temi già utilizzati da Zuccari a difesa del proprio operato e, al contempo, a dichiarazione di poetica. È stato suggerito che lo Zuccari possa aver derivato l'idea dalle sculture realizzate per le esequie di Michelangelo in San Lorenzo, dove Minerva era rappresentata vittoriosa sull'Invidia e Ingegno sconfiggeva l'Ignoranza. Ma, come abbiamo avuto modo di osservare, si tratta di un intreccio presente fin dalla concezione vasariana delle personificazioni delle Arti, intreccio che Zuccari formula visivamente nel modo finora più esplicito, recuperando all'arte quel connotato di combattente contro il Vizio, al pari delle Virtù, che era proprio delle psicomachie. Ecco quindi, ancora una volta, ribadito il duplice valore di 'virtuoso' dell'artista, le doti etiche e intellettuali, che lo rendono degno dell'elevazione sociale al rango dei gentiluomini e dei dotti.

La *via virtutis* dell'artista, finora raffigurata in forma allegorica, si trasforma in esemplificazione concreta nel ciclo di disegni dedicato da Federico Zuccari alla vita del fratello Taddeo.

Ha rappresentato il detto giovane [Passignano] per suo studio le difficoltà, et mezzi necessari in acquistare la virtù con li travagli, et persecuzioni che l'invidia, et maledicentia continuamente danno ad essa virtù et l'ignorantia audace come sua contraria sia fautrice a cotal meledicentia. Per mostrare i mezzi che sono necessari in acquistare le scienze ha figurato principalmente la fatigha e la diligentia in primo aspetto, et queste sono in dua nicchie nel entrata di essa porta vi sono figurati da una

⁸⁷ Cavazzini 1989, pp. 175-177. Il disegno di Monaco si trova negli Staatliche Graphische Sammlung, e, secondo l'autrice, sarebbe non un autografo di Federico Zuccari ma una copia di mano di un assistente. A suffragare la proposta della Cavazzini Cristina Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 pp. 129-130 rileva come nella tela, al centro della tavola bianca sostenuta dalle quattro personificazioni allegoriche, si legga *Tabula Zuccari*.

⁸⁸ Questo aspetto dell'allegoria è stato sottolineato soprattutto da Heikamp 1958, p. 48, Cavazzini 1989, pp. 175-177, Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 p. 129.

banda il studio, et l'amore et all'incontro la intelligentia che vi si acquista di tutte le scientie per il mezzo de li studii et fatiche. Più avanti nel giardino di essa Virtù vi sono il spirito e le gratie che condiscano ogni intelligentia. Ma perché il vero virtuoso non deve contentarsi solo di tali scientie, et pratiche, ma essare appresso accompagnato, ancora, da le quattro virtù cardinali Prudentia Temperantia Giustizia et Fortezza, queste le ha figurate sopra la cimasa, et cornice di detta porta così come a le cose più degne, et singolari sollevate da terra sì come esse ci sollevano con l'animo a le cose divine. Appresso di queste vi sono due fame, che dan fiato a le loro trombe una di oro, et l'altra di piombo per denotare per una l'applauso di esse Virtù, et per l'altra il detratto de la maledicentia. Mi sta poi Minerva, o vogliasi dir Pallade, figurata per la dea de la scientie e de la Virtù ne l'antiporto del suo giardino, con le sue insegne, la quale imperiosa, et immobile riceve i colpi de la maledicentia nel suo scudo, et li strali si veggiono ritornar a dietro col ferro nel petto de proprii feritori, con un motto che dice Sic semper. Sempre fu la Virtù travagliata, et lacerata da suoi contrarii, et sempre sarà, et li strali de la invidia, et calunnia ritornano al fine a dietro contra de feritori dove ha luogho la Verità. Sic semper, sempre fu, et sempre sarà il medesimo. Per tanto essa Pallade si tiene sotto depredi il vitio, come domatrice di esso, et transfitto con la sua hasta, e sotto quello con la medesima hasta transfigge il cuor de la Invidia, la quale si va acerbamente storcendo et pascendo di suoi viperi et veneni, da quali è circondata. Et perché l'Invidia è chiamata serva de li da pochi per tanto nasce ne li cuori vili che per se stessa non ha possanza di nocere, però si attacca a li piedi del Ignorantia crassa qui figurata in persona di Mida per quelli che fanno professione da intendere quelle cose che veramente non sanno, ma come audaci se intromettono a sindacare le fatiche altrui, et è molte volte creduto loro da chi non è più perito che tanto. Questi lusinghati da l'adulatione, et persuasi da la propria presunzione di darsi a credere de intender il più delle volte dannano le cose più singolari e degne di laude et approvano le altre di poco valore, questi sì fatti nuocano infinitamente a li Virtuosi, però che il più de le volti tolgano non solo la buona gratia di quelli appresso de quali essi Virtuosi oprano, ma insieme ancora li sudori, et fatiche di quelli, et il premio di essa Virtù, et così nocano infinitamente al uiversale, et al particolare. Per tanto l'Invidia favorita da cotal mostro, muove li suoi ministri e satelliti cioè il biasimo figurato per quel satiro che getta per bocca fiamme accese et tutto macchiato di varii colori per la indigestione de li suoi veneni, li gemelli et parto di maldicentia li sono atorno et tengano instrumenti per tagliare o forare forscice, rasoio, et stiletto, l'altro la lancia per percoter più discosto. Questa è l'istoria pur troppo vera a danno continuo de poveri Virtuosi figurata in detto cartone, sotto al quale vi sono queste lettere: *virtus et excellentia a detractoris monstris apud potentes improbos oppugnari, non expugnari solet*⁸⁹.

⁸⁹ Cfr. Heikamp 1958, pp. 48-50.

2.2.5 La 'biografia dipinta' di Taddeo Zuccari

Fra le opere di Federico Zuccari la serie di disegni dedicati alla giovinezza del fratello Taddeo è una di quelle che, da sempre, suscita curiosità e interesse da parte degli studiosi. Prima vera e propria biografia illustrata di un artista giunta fino a noi, di tono "ingenuo e favolistico, con un'inventiva piena di una sommessa grazia poetica"⁹⁰, essa affascina per due motivi. Da un lato per il suo stile fresco, la narrazione spontanea, il gusto per il dettaglio aneddottico, affiancato a una vicenda dalle connotazioni comunque drammatiche e non esente da toni aulici nell'inserimento di ritratti magniloquenti e dotte personificazioni allegoriche⁹¹. Dall'altro per il suo porsi, seppure con un una scelta di tono decisamente diversa dalla *vis* polemica di altre opere, come un sunto di teoria artistica, celebrazione familiare ed *exemplum virtutis*, tutte tematiche che abbiamo visto ricorrere più e più volte all'interno della produzione zuccaresca.

I disegni della serie oggi conosciuti sono 24, 20 noti attraverso originali di mano di Federico, 4 pervenuti solo tramite copie⁹². Sedici illustrano le tappe salienti della giovinezza di Taddeo Zuccari, quattro presentano coppie di Virtù affiancate a un clipeo centrale, in alcuni casi vuoto in altri recante stemmi ed emblemi di casa Zuccari, le quattro copie riguardano il ritratto dello stesso Taddeo e di altri tre notissimi artisti

⁹⁰ Heikamp 1957, p. 176.

⁹¹ Sullo stile di questi disegni, oltre al testo citato nella nota precedente, cfr. Heikamp 1967a, p. 53 e Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2, p. 231 n. 164, che rispetto a Heikamp ne posticipa la datazione. Claudio Strinati 1993, pp. 44-48, ha proposto di scorgere, dietro la struttura narrativa adottata dallo Zuccari in questo ciclo, l'influenza delle novelle di taglio moraleggiante proprie della tradizione fiorentina, come quelle di Giovanni Battista Giraldo Cinzio, nonché la conoscenza, acquisita durante il soggiorno spagnolo, del romanzo picaresco alla *Lazarillo de Tormes*. L'ipotesi è condivisa dall'Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 1, p. 10.

⁹² La prima notizia dell'esistenza di questa serie di disegni si deve a P.J. Mariette, che ricorda di averli veduti in una collezione a Parigi, senza specificare quale. I disegni ricompaiono nel 1810 all'interno del catalogo della collezione di Paignon Dijonval (John Gere ipotizza che possa essere stata già questa la collezione in cui li vide il Mariette). La serie è qui però citata come composta da 20 e non da 24 disegni. Mancano infatti i quattro ritratti di artisti, oggi noti solo tramite copie, la cui dispersione deve quindi essere datata già al XVIII secolo. Attraverso vari passaggi di mano la collezione è pervenuta nel 1950 circa alla Rosenbach Foundation di Philadelphia. Oggi molti di questi fogli si trovano a Parigi, in collezione privata. I fogli, a penna, acquerello marrone e tracce di disegno preparatorio a gessetto nero, presentano misure variabili: i fogli di formato quadrato sono di circa mm 275x270, mentre i disegni a *cartouche*, 8 verticali e 8 orizzontali, misurano rispettivamente circa mm 175x425 e mm 425x175. Per le vicende collezionistiche cfr. Popham 1935-1936, Heikamp 1957, pp. 200-201, Leopold 1980, p. 349 n. 1, Gere 1993, pp. 52-55. Dei disegni sono note numerose repliche sparse in vari musei internazionali, per cui cfr. Heikamp 1957, p. 177, pp. 200-215, Heikamp 1958, pp. 46-47 n. 8, Waźbiński 1985, p. 341 n. 192, Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 1, pp. 21-22 nn. 22-68. I quattro disegni dei ritratti degli artisti qui presentati sono le copie conservate al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, per cui cfr. Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 p. 231 nn. 158-161.

cinquecenteschi, circondati da figure allegoriche o attributi del mestiere. I disegni, come riferito da Mariette, erano tutti accompagnati da versi italiani e in gran parte numerati⁹³:

1. *Allegorie della Fede e della Speranza con l'emblema di Federico Zuccari* (fig. 44a,1)

2. *Taddeo parte da Sant'Angelo in Vado* (fig. 44a,2)

“Nota gl'affetti umani è l'grand disio / Del ben disposto giovinetto core / Insiem' gl'aiuti, che à quel presta Dio”

3. *Minerva indirizza Taddeo a Roma* (fig. 44a,3)

“Lasciato l'un e l'altro genitore / A Roma aspira, e quivi li fa scorta / Palla, e l'infiamma, e promette favore”

4. *Taddeo è accolto alle porte di Roma da Virtù, Disagio e Fatica* (fig. 44a,4)

“Disagio e servitù, in su la Porta / Incontro se li fan, et ei non teme / Fatica alcuna, ch'a Virtude lo Porta”

5. *Taddeo viene scacciato da Francesco Nardini, suo parente, a cui aveva chiesto di essere preso a bottega* (fig. 44a,5)

“Chi va lontan' da la sua patria, speme / Per cui quivi il meschin' si dole, e teme / In Dio sol ponga, ne in alcun' parente”

6. *Allegorie di Fatica e Servitù* (fig. 44b,6)

“Chi fatica non vole, o servitude / Patir, non pensi acquistar sotto coltre / Fama di pregio, o alcuna virtude”

7. *Taddeo a casa del Calabrese* (fig. 44b,7)

“Mira come convien, ch'altrui si spoltre / In servitù ed in poter d'altrui / Il di, e la notte, ne star sotto coltre”

8. *Taddeo studia le facciate dipinte e fa schizzi sulla pietra per macinare i colori* (fig. 44b,8)

“Ecco ch'il tempo gl'è tolto e costui / Ch'ha di studiar, e di virtù desio / Ma come ei sel'racquisti osserva lui”

9. *Taddeo disegna al lume della luna* (fig. 44b,9)

“Nota l'esempio qui del'fratel mio / Così si studia, ve come discaccia / Da gl'occhi il sonno, e da se l'otio rio”

10. *Taddeo sbriga le faccende domestiche* (fig. 44b,10)

“O quante indegne fatighe sopporta / Un ellevato spirito, a cui lo spinge / Desio di Gloria, e fuor' di casa il porta”

11. *Allegorie di Industria e Pazienza* (fig. 44c,11)

⁹³ L'elenco viene qui presentato seguendo la numerazione conservatasi su 14 fogli e sulla base della pubblicazione dei disegni in Acidini Luchinat 1998-1999, vol. I, pp. 9-17, e dei testi pubblicati da Waźbiński 1985, p. 344 e Rossi 1997, pp. 57-66.

“Se amore di virtù bell’alma cinge / Industria, e Pazienza le procura / Frutti suavi, e degna gloria attinge”

12. *Taddeo studia le antichità e le facciate dipinte di Roma* (fig. 44c,12)

“Or ch’io son fuori di servile cura / Di riacquistar’ il tempo così intendo / Passato già, nella servitù dura”

13. *Taddeo copia fino a notte la Loggia di Raffaello alla Farnesina* (fig. 44c,13)

“Desio d’imparare lo va adducendo / Su l’aggiacciate pietre, ch’a’ se stesso / Fura molti anni non se n’accorgendo”

14. *Taddeo ammalato e delirante torna a Sant’Angelo in Vado* (fig. 44c,14)

“Dal sonno del camin, dal male oppresso / Crede svegliato le pietre historiate / Qual porta a casa, ingannando se stesso”

15. *I genitori accolgono e curano Taddeo* (fig. 44c,15)

“I disagi e le fatiche passate / Che mai prezzo or’conosce ch’importa / Ecco gl’affetti delle cose amate”

16. *Allegorie di Studio e Intelligenza con l’emblema di Federico Zuccari* (fig. 44d,16)

“Amore vole studio, e intelligentia, / E senza questo rare volte o mai / Serve fatica assidua e intelligentia”

17. *Taddeo dipinge la facciata di palazzo Mattei* (fig. 44f)

“Ardir, Gratia, Fierezza, Arte e Disegno / Mostra Taddeo ne la sua verde etade / Che fa stupir’ ogni più dotto ingegno”

18. *Taddeo torna a Roma accolto da Disegno, Spirito e dalle tre Grazie* (fig. 44d,18)

“Disegno, Gratia, Spirto su la porta / Il giovane Taddeo trova tornando / O felice colui ch’ha sì gran scorta”

19. *Taddeo copia il ‘Giudizio Universale’ di Michelangelo* (fig. 44d,19)

“Ecco qui, o Giudizio, osservando / Va de l’antico, e Pulidoro il fare / E l’opra insiem di Rafael studiando”

20. *Taddeo copia le statue del Vaticano e gli affreschi delle Stanze* (fig. 44d,20)

“Inutil fatica è l’punteggiare / Ma lo servon qui l’arte il gran desio / Il frutto, che qui vole studiare”

21. *Ritratto di Raffaello* (fig. 44g)

22. *Ritratto di Polidoro da Caravaggio* (fig. 44g)

23. *Ritratto di Michelangelo* (fig. 44h)

24. *Ritratto di Taddeo Zuccari*⁹⁴ (fig. 44h).

⁹⁴ Le iscrizioni dei ritratti sono andate perdute ma, sulla base della testimonianza di Mariette, esse dovevano essere presenti e strutturate in forma di dialogo fra i personaggi: “Zuccherò y adresse la parole,

Gli episodi scelti raccontano la giovinezza di Taddeo Zuccari fra il 1543 e il 1548, il lasso di tempo intercorso fra il suo arrivo a Roma all'età di 14 anni e la prima affermazione artistica nella decorazione della facciata del palazzo di Jacopo Taddeo. Quanto non esplicito dalle didascalie con cui Federico corredò la vita del fratello è comunque facilmente ricostruibile attraverso la biografia vasariana del pittore, che utilizza i medesimi fatti quali perni del racconto⁹⁵. Si dipana quindi davanti ai nostri occhi la difficile giovinezza di Taddeo, giunto a Roma per apprendere quanto necessario a un valente pittore, ostacolato in svariati modi dall'insensibilità dei parenti, vessato dal Calabrese, colui che si era offerto di essergli maestro, e dalla di lui moglie, nella casa della quale è costretto alle attività più umili, privato non solo del cibo reale ma anche dell'unico nutrimento veramente ricercato dal giovane apprendista, la possibilità di studiare i disegni di Raffaello di proprietà del maestro. Osserviamo Taddeo sottrarsi a queste angherie e dedicarsi completamente allo studio da autodidatta, eleggendo a suoi modelli le realizzazioni dei grandi (Polidoro da Caravaggio, Michelangelo, Raffaello, l'antico), e sfruttando tutte le possibilità di apprendimento offerte dalla sola Roma, in una frenetica attività di disegno che finisce con l'incrinare la salute. Il rientro a casa non significa la resa per il promettente artista che, rinfancato nella sua decisione, ritorna nella capitale, questa volta sotto nuovi auspici, e completa la propria formazione fino a dimostrarsi perito e virtuoso pittore nella sua prima commissione pubblica, la cui realizzazione è lodata e ammirata da numerosi personaggi. Quella che troviamo trasposta questa volta in sequenza narrativa è la stessa concezione che abbiamo già visto illustrata da Federico in forma allegorica: la via dell'arte è un cammino irto di ostacoli e difficoltà, una strada segnata dalla fatica che può essere portata a compimento solo da colui che è sostenuto da volontà ferrea, dedizione totale e votato ad un unico fine, il raggiungimento della gloria e della fama attraverso il proprio operato artistico. La difficile ascesa al Monte della Virtù raffigurata nei riquadri della *Calunnia*, i pericoli e gli ostacoli che minacciano il virtuoso impedendogli l'ingresso al giardino oltre *Porta*

en trois vers italiens, à chacun des dits maîtres qui Ivy répliquent en d'autres vers d'une manière très flatteuse sur l'excellence de ses talents". Il passo è citato da Leopold 1980, p. 321.

⁹⁵ Per un confronto puntuale cfr. Heikamp 1957, pp. 200-215. Anche Ważbiński 1985, pp. 291-318 e Id. 1987, pp. 318-327, preceduto da Leopold 1980, pp. 324-327, ha posto i fogli in relazione con la biografia dedicata da Vasari a Taddeo e con le postille dello stesso Federico a tale scritto. Rispetto a questa teoria si rivela molto più interessante e convincente quanto proposto da Rossi 1997, pp. 53-54, secondo il quale parte della componente aneddotica sarebbe frutto del Vasari stesso, che avrebbe applicato agli spunti forniti da Federico tutti quegli elementi propri del sua concezione biografica e del proprio mondo narrativo nel fare anche di Taddeo un *exemplum virtutis* come tutti gli artisti selezionati per il proprio testo (un esempio per tutti la figura della moglie del Calabrese, così vicina alla famigerata immagine della moglie di Andrea del Sarto). Da qui sarebbe poi partito Federico per la trasposizione in immagini. Questo ben spiegherebbe i riferimenti già individuati da Strinati alla tradizione novellistica fiorentina, nonché la forte analogia strutturale e tematica fra il ciclo e il testo vasariano, e, soprattutto, l'identica concezione biografica. Credo però sia più plausibile pensare che l'autografia dell'invenzione spetti a Federico, che ha trasformato la vita del fratello in un percorso esemplare seguendo il modello codificato dall'aretino.

Virtutis abbandonano qui la forma allegorica per esemplificarsi nel modello di Taddeo, scelto a simbolo dell'artista virtuoso per eccellenza. La sua impresa erculea o, se si preferisce, la sua *via crucis*, è scandita non solo dalle didascalie, dove vediamo ricorrere espressioni come 'fatica alcuna ch'a Virtude lo porta', 'acquistare fama di pregio, o alcuna virtude', 'desio di virtù', 'desio di gloria', 'se amor di virtù bell'alma cinge', ma anche, secondo la tipologia codificata per la 'biografia dipinta', dalle rappresentazioni allegoriche delle Virtù necessarie a compiere questo percorso. Esse non riguardano solo la sfera artistica e intellettuale (*Studio, Intelligenza, Fatica*), ma anche quella religiosa e morale (*Fede e Speranza*). Di nuovo, pertanto, il tema della crescita e della formazione dell'artista si intreccia con quello dello sviluppo della sua sfera etica. *Minerva* che addita la strada al fanciullo nella seconda scena non è solo il simbolo della città di Roma, unico luogo, come già nella *Porta Virtutis*, deputato all'istruzione artistica, ma è, al contempo, la patrona dell'Arte e la madre di tutte le Virtù, nel suo consueto valore polivalente. Se il legame fra la tematica della fatica, della vita dell'artista all'insegna del sacrificio e della dedizione totale finalizzata al conseguimento della virtù e dei suoi doni, derivano a Federico sia dal modello delle vite vasariane sia dai concetti esposti nelle orazioni funebri in onore di Michelangelo, è proprio dalla cerimonia delle esequie celebratesi in San Lorenzo nel 1564 che l'autore può aver tratto l'idea di una biografia illustrata⁹⁶. Gli apparati effimeri allestiti per l'occasione avevano infatti visto la chiesa scandita da tele dedicate a fatti salienti della vita professionale del grande artista fiorentino. La scelta originale di Federico è quella di non soffermarsi sugli episodi più illustri della carriera del fratello, ma di concentrarsi sugli anni della formazione, onde mostrare tutto ciò che si cela dietro la nascita di un virtuoso. Quello che Federico narra è ciò che conduce l'eroe alla propria epifania, modulando il racconto sì sui modelli vasariani, sì sulle agiografie dei santi e dei martiri, ma, soprattutto, sui caratteri delle vite degli eroi.

Visto il periodo della vita del fratello eletto a protagonista della propria narrazione, la serie voleva essere un *exemplum virtutis* per i giovani artisti: nel modello di Taddeo essi potevano trovare rappresentato l'artista perfetto, il virtuoso per eccellenza, e toccare con mano scelte e doti che l'avevano reso tale. Il fatto che il modello eletto a personificazione ideale del 'virtuoso' fosse Taddeo, al contempo fratello e maestro di Federico, implicava inoltre sia una celebrazione familiare sia un'esaltazione di colui che si poneva come suo primo e legittimo erede. Fatica, privazioni, dedizione, amore totale e incondizionato sono gli elementi esaltati come indispensabili all'assunzione

⁹⁶ Cfr. in particolare Ważbiński 1985, pp. 309-311 e Id. 1987, pp. 318-324. Per l'influsso del ciclo michelangiolesco sull'opera di Federico Zuccari e il raffronto fra questi due cicli cfr. Leopold 1980, pp. 322-323, Ważbiński 1985, pp. 309-311, Id. 1987, pp. 318-324, Heikamp 1996, p. 7.

nell'olimpico dei grandi artisti, qui rappresentato dalla triade formata da Michelangelo, Raffaello e Polidoro da Caravaggio. La presenza dei ritratti di questi artisti, gli stessi che vediamo eletti da Taddeo a suoi modelli nel proprio percorso di studio, e di una nutrita serie di personificazioni allegoriche all'interno delle varie scene (*Disegno*, *Spirito*, *Grazie*, *Fama*) trasformano l'*exemplum virtutis* di Taddeo in vera e propria professione di poetica su cosa sia l'arte eccellente e come si apprenda. L'arte è imitazione, e si impara attraverso l'imitazione; Roma è l'unica città depositaria delle più insigni attestazioni sia degli antichi che dei moderni, e per questo unico centro designato alla formazione del giovane artista. Lo strumento dell'apprendimento è il Disegno, rappresentato come personificazione allegorica nel ciclo a indicare il concetto di Disegno interno, l'Idea dell'artista, senza la quale ogni studio è vano. *Disegno*, accompagnato da *Spirito*, è il personaggio che accoglie Taddeo al suo rientro a Roma e lo indirizza verso le *Grazie-Arti*; *Disegno* è colui che, in compagnia delle *Grazie*, affianca e assiste Taddeo nella decorazione della facciata di palazzo Taddei, garantendogli quella Fama che, nell'ultima scena, è ritratta mentre suona la tromba a gloria del nuovo eroe. Finora gli studiosi non si sono soffermati a chiarire quali doti lo Zuccari simboleggi nella personificazione indicata come *Spirito*. Si tratta, secondo la riflessione teorica dell'artista, di una delle componenti del Disegno interno: "lo spirito formativo è il giudizio; qual giudizio forma, capisce, intende tutte le grazie, tutta la disposizione, e ragione delle cose"⁹⁷. Esso indica la capacità, che l'artista sviluppa attraverso il percorso di formazione, di saper riconoscere la perfezione e, conseguentemente, di essere poi in grado di trasporla nell'opera finita. Ne *L'origine e progresso dell'Accademia del Disegno* del 1604 Romano Alberti, nel riassumere gli Avvertimenti stilati per gli artisti, apre la serie con: "A l'arte del disegno *spirito* e *ingegno*"⁹⁸, dove i due termini, usati in endiadi, sono sostanzialmente sinonimi⁹⁹. Infatti lo Zuccari raffigura *Spirito* come un giovane con il capo alato (fig. 44e) seguendo l'iconografia dell'*Ingegno* adottata per la scultura di analogo soggetto che ornava il catafalco di Michelangelo. La coppia *Disegno* e *Giudizio-Ingegno* indica pertanto doti innate dell'artista che devono essere affinate perché il giovane possa divenire un valente professionista. Lo stesso concetto è simboleggiato dalla coppia allegorica di *Studio* e *Intelligenza*, a sottolineare la necessità per l'artista di un connubio fra qualità naturali ed elementi apprendibili.

Anche i singoli ritratti dei quattro artisti che completano il ciclo hanno carattere allegorico, costituendo, nell'ottica di Federico, la *summa* dei caratteri stilistici appresi

⁹⁷ Zuccari 1607, p. 223. Il corsivo è mio.

⁹⁸ Alberti 1604, p. 86.

⁹⁹ Nella nota a questo passo la Barocchi 1971-1977, vol. 2 p. 2058 n. 1, spiega l'equivalenza dei due termini, il primo riferito al disegno interno, il secondo all'esterno.

dal fratello, grazie ai quali ha potuto trasformarsi nel maestro eccellente che si disvela a chiusura del racconto. Raffaello è rappresentato nell'atto di dispiegare un rotolo raffigurante *Diana polimaste*, simbolo della Natura varia e multiforme. L'artista si dichiara in questo modo imitatore egregio della Natura, colui che ha saputo incarnare il fine principale dell'arte. È indicativo che Taddeo sia rappresentato nella stessa posa di Raffaello e nell'atto di mostrare lo stesso identico disegno: in questo modo si ribadisce la volontà di Federico di additare il fratello come un *alter Raffaellus*¹⁰⁰. Il ritratto di Taddeo, al pari del ritratto di Michelangelo e a differenza degli altri due, è poi affiancato da personificazioni allegoriche: *Disegno* e *Grazie*, oltre a due cornucopie intrecciate, per Taddeo, mentre *Pittura Scultura Architettura* e, in basso, *Fama*, fanno da corona a Michelangelo. Come in Vasari, Michelangelo è qui celebrato l'artista divino che ha saputo raggiungere l'eccellenza in ogni campo dell'arte¹⁰¹. In modo analogo, Taddeo è connotato dalla presenza del *Disegno* e delle *Grazie*. Come nelle scena del rientro a Roma, *Disegno* è colui che introduce Taddeo al cospetto delle *Grazie*, ponendosi come mediatore fra la Natura simboleggiata nelle mani di Taddeo e le tre Arti, presentandosi così come lo strumento di perfezionamento e di imitazione per eccellenza. Polidoro è rappresentato invece con in mano il disegno per il progetto di una delle sue facciate. Esse ritornano costantemente nella biografia illustrata, indicate quali palestre per l'imitazione dell'arte ed esempio massimo dell'aver saputo i moderni eguagliare, se non superare, gli antichi¹⁰². Sono inoltre significativi sia il fatto che, nonostante ponga un'allegoria della Natura fra le mani di Taddeo e di Raffaello, Federico Zuccari non mostri mai Taddeo intendo a disegnare del vero, quasi a conferire un maggior valore intellettuale allo studio del fratello¹⁰³, sia l'aver scelto di ritrarre tutti gli artisti nella posa di una delle loro opere più celebrate. Michelangelo infatti è fermato nella posa del *Mosè* realizzato per la tomba di Giulio II nella chiesa di S. Pietro in Vincoli a Roma, Raffaello nei panni del *Sant'Isaia* affrescato nella chiesa di S. Agostino, Polidoro da Caravaggio nei panni del *Marte* che compariva sulla facciata del palazzo in via Maschera d'Oro a Roma¹⁰⁴. In questo modo trova qui trasposizione

¹⁰⁰ Cfr. Leopold 1980, pp. 336-337. La studiosa riporta un passo tratto dal *Lamento della Pittura* di Federico Zuccari in cui si legge: "Cercò ben d'imitarlo il buon Tadeo, / Anchei d'Urbino, e l'imitò per certo, / Come d'Apollo imitò il canto Orfeo", e cita anche la sepoltura per il fratello voluta da Federico: al Pantheon, di fianco a quella del più illustre urbinato.

¹⁰¹ Waźbiński 1985, pp. 324-326, ha letto nella scelta di Michelangelo l'esaltazione del disegno, in Raffaello quella dell'imitazione 'naturale', in Polidoro il disegno e il culto dell'antico, ponendo enfasi sulle analogie ricercate fra Taddeo e Raffaello. La Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 p. 226 pensa che Michelangelo fosse stato scelto "per intelligenza e studio e Raffaello per grazia e decoro; a significare la *gratia* troviamo anche Polidoro, che la unisce alla veemenza, e Taddeo che la coniuga con la maestrà".

¹⁰² Leopold 1980, pp. 338-341.

¹⁰³ Leopold 1980, p. 332.

¹⁰⁴ L'identificazione si trova già in Heikamp 1957, pp. 213-215 ed è ripresa, oltre che dalla Leopold, da Waźbiński 1985, pp. 324, che vi aggiunge un loro citare anche i quattro temperamenti: collerico

figurativa il concetto dell' 'ogni dipintor dipinge se stesso' che abbiamo già incontrato nelle *Vite* vasariane: l'opera d'arte è concepita come espressione dell'individualità e della *virtus* dell'artista.

Infine, finalità non meno importante sottesa alla vita del fratello come modello artistico ed etico è il mostrarne la crescita sociale, dalla condizione umile e servile dei primi anni a Roma all'affermazione come maestro autonomo. Nell'ultima scena egli è riconosciuto come tale da una nutrita serie di artisti accorsi ad osservare il suo lavoro, caratterizzati da atteggiamenti e abbigliamenti propri del nobile e del gentiluomo e pronti ad accoglierlo fra le proprie fila¹⁰⁵. Il risvolto sociale della narrazione è, al contempo, un implicito raffronto critico fra la vecchia pratica di istruzione dei giovani artisti presso la bottega dei maestri, e la nuova istruzione accademica qui esemplificata dagli studi da autodidatta di Taddeo, di cui Federico Zuccari fu uno dei più strenui propugnatori e sostenitori¹⁰⁶.

Alla luce di queste ultime constatazioni si può ben capire come la maggior parte degli studiosi abbia ritenuto questo ciclo destinato alla decorazione della residenza di Federico Zuccari al Pincio, luogo che univa studio e abitazione privata e che, nella logica del proprietario, doveva divenire la sede della neonata Accademia di San Luca, nonché ostello e residenza per giovani e promettenti artisti stranieri durante il loro soggiorno a Roma¹⁰⁷.

(*Polidoro*), melanconico (*Michelangelo*), sanguigno (*Raffaello*), flemmatico (*Taddeo*). Gere 1993, pp. 52-53 ritiene invece priva di fondamento l'identificazione di *Polidoro* con la figura del Marte da lui dipinto in via Maschera d'Oro.

¹⁰⁵ Gli artisti rappresentati nel primo piano del disegno sono stati identificati come Michelangelo (a cavallo), Daniele da Volterra, Girolamo Siciolante da Sermoneta sulla sinistra, Giorgio Vasari e Francesco Salviati a destra, cfr. Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 1 p. 17. Una lettura particolarmente attenta alle valenze sociali della serie si trova in Cast 1981, p. 128, Valazzi 1993, pp. 80-82, Heikamp 1996, p. 10. Oltre che sulla valenza sociale Strinati 1974, pp. 88-89, 108-111, si è soffermato su una lettura dei disegni in chiave di teorie estetica ed espressione di poetica. Un approccio attento a tutte le potenzialità, dal sociale al teorico al valore di *exemplum virtutis* in Heikamp 1957, pp. 175-178, Leopold 1980, pp. 312-362, Ważbiński 1985.

¹⁰⁶ Rossi 1997, pp. 68-69.

¹⁰⁷ Nel testamento di Federico Zuccari si legge "Item dichiaro, che la casa di sopra su la piazza della SS. Trinità, sopra l'entrata, ove è ordinato il studio per me et miei figlioli sul prospetto della piazza et di tutta Roma, con patto intenzione, che habbia a servire ancora per la professione mia del disegno et sia luogo et ricetta della Accademia per pittori, scultori et architettori et altri nobili spiriti di Belle lettere [...]"; "li stanzini, che sono attorno detto studio sotto e sopra servino et debbano servire per hospitio di poveri giovani [...]"; cit. in Leopold 1980, pp. 298-299. Il primo a proporre tale ubicazione è stato Körte 1935, pp. 69-70, che li ha visto come destinati alla decorazione delle pareti di una delle stanze adibite a luogo di studio per i giovani ospiti. Anche la Leopold 1980, pp. 318-322 e p. 351 n. 5 ha optato per una loro collocazione all'interno del palazzo sul Pincio, propendendo però per una loro dislocazione in due stanze: gli episodi della vita di Taddeo e le coppie di allegorie avrebbero, secondo la studiosa, decorato le pareti dello studio-accademia, probabilmente la Sala di Ganimede, mentre i ritratti sarebbero stati destinati a un ambiente attiguo più piccolo, forse uno studio privato di Federico, a chiudere, in una sorta di galleria di *Viri Illustres*, il percorso verso l'olimpico descritto nella sala precedente. Sulla stessa linea si è posta Cristina Herrmann-Fiore 1979, p. 60, giudicandoli però come destinati alla sala terrena del palazzo, laddove l'affresco del soffitto raffigurante l'apoteosi dell'artista virtuoso si porrebbe come perfetta

Sulla base delle tematiche trattate e del suo porsi quale ciclo riassuntivo ed emblematico delle riflessioni di Federico Zuccari sul valore e la concezione dell'arte la serie assume pieno valore solo se pensata come destinata a questa sede. È però vero che, sotto il profilo iconografico, essa si rivela intessuta di suggestioni di ambito fiorentino. Abbiamo già visto come fra gli elementi ispiratori dell'insieme si possano collocare gli apparati effimeri per le esequie di Michelangelo e le orazioni funebri composte in tale occasione, nonché la stessa struttura delle vite vasariane. Anche soffermandoci più attentamente sul modo in cui sono raffigurate le personificazioni di concetti artistici, si può notare che gli spunti fiorentini, quando non esplicitamente vasariani, non sono certo assenti. Fiorentina è l'idea di identificare le tre Arti con le Grazie mitologiche, mentre sono di matrice prettamente vasariana le personificazioni delle Arti e della Fama che compaiono nei ritratti di Michelangelo e di Taddeo. In particolare nel ritratto di Michelangelo *Pittura e Scultura* sono rappresentate all'opera, una al cavalletto e l'altra intenta a rifinire una statua. Le pose sono molto vicine a quelle delle figure di Vasari, e, soprattutto, la *Scultura* ricorda gli affreschi della dimora di Borgo Santa Croce, che Federico può certo aver conosciuto durante il suo soggiorno in città¹⁰⁸. Si tratta comunque, soprattutto per quanto riguarda l'emblema delle Grazie, di temi che tornano anche negli scritti dell'artista di data più tarda, e che non devono essere considerati significativi sul fronte della datazione dell'insieme ma solo dal punto di vista della fortuna delle invenzioni vasariane.

Le allegorie di Federico Zuccari, concepite tutte come reazione difensiva ad attacchi mossi nei confronti dell'artista, e non prive di *vis* polemica, sono la dimostrazione più eloquente di quanto la concezione dell'arte e dell'artista di Vasari e del mondo fiorentino fosse diffusa e condivisa. In particolare, nelle esemplificazioni dello Zuccari si può constatare come la tendenza a eroicizzare la figura del virtuoso

conclusione sia delle storie di Ercole, rappresentate nel corridoio di accesso alla sala, sia della vicenda di Taddeo, rendendo ancora più immediato il paragone fra l'eroe antico e la vita dell'artista ideale. Della stessa opinione Strinati 1974, pp. 88-89 n. 5, Müller 1992, p. 107, Strinati 1993, p. 37 n. 1, Gere 1993, pp. 50-51, Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 pp. 225-227. Tutti questi autori datano i disegni all'ultimo decennio del XVI secolo. Voci diverse in questo coro unanime sono quelle di Detlef Heikamp 1996, p. 9 (negli studi precedenti dedicati a questo ciclo lo studioso invece si era pronunciato a favore di una loro destinazione alla residenza romana dello Zuccari, cfr. Heikamp 1957, pp. 175-178) e Zygmunt Ważbiński 1985, pp. 279-282, Id. 1987, pp. 318-324, che anticipano l'esecuzione dei disegni al secondo soggiorno fiorentino dell'artista (1575-1579) e lo considerano preparatorio per una decorazione da realizzarsi nell'abitazione che Federico comprò qui.

¹⁰⁸ Ważbiński 1985, p. 312 e Id. 1987, p. 320-321 avrebbe letto in chiave allegorica anche i due angeli che accompagnano Taddeo nel suo allontanarsi dalla casa natale della prima scena del ciclo, identificandoli come Geni, uno malefico l'altro benefico, a simbolo di quella scelta fra Virtus e Voluptas che caratterizza l'inizio del percorso del virtuoso. La proposta è stata confutata sia dalla Herrmann-Fiore 1997, p. 89, sia dalla Acidini Luchinat, 1998, vol. 1 p. 10, che hanno proposto di vedervi *l'Angelo Custode* e *S. Michele Arcangelo* patrono di S. Angelo in Vado. Si tratta della tesi più convincente, supportata dagli stessi versi di accompagnamento della scena, che parlano di 'aiuti, che à quel presta Dio'. Per quanto riguarda l'iconografia del Disegno cfr. *infra*, cap. 2.5.

fosse stata compresa pienamente e ben sfruttata a difendere competenza, posizione e rango del pittore.

L'apice, questa volta privo di aggressività, della riflessione sull'arte in forma figurata è raggiunto da Federico Zuccari nella propria abitazione di Roma, in cui si concentrano i concetti e le allegorie incontrati finora.

2.3. Palazzo Zuccari a Roma: la dimora del principe dell'Accademia di San Luca

Il Federico Zuccari [...] s'è imbarcato in un suo capriccio poetico, il quale sarà facilmente la rovina dei suoi figlioli, essendosi posto a fabbricare un Palazzotto senza un proposito al mondo, in un sito stravagantissimo che in pittura potrebbe riuscire una bella cosa, et gli assorbe facilmente quanto in' qua ha fatto di capitale, oltre l'hauerlo disviato quasi in tutto dalla sua professione, perché adesso non lavora se non qualche cosa in casa sua solo per necessità di denari¹⁰⁹.

Queste parole, indirizzate da Grazioso Graziosi al duca di Urbino in una lettera datata luglio 1593, ci consentono di constatare come, fin dal suo sorgere, l'ultima realizzazione artistica su larga scala di Federico Zuccari fosse percepita come eccentrica e fuori dalle convenzioni dell'epoca, sia sotto il profilo stilistico sia come tipologia architettonica.

L'acquisto da parte di Federico del lotto di terreno, di forma trapezoidale, su cui ancora oggi si può vedere palazzo Zuccari, si data al 1590. All'epoca la zona aveva un aspetto rurale e agreste, interrotto solo dalle emergenze della chiesa di Trinità dei Monti e da alcune ville nobiliari suburbane. Questo elemento, unito ai vantaggi economici garantiti dalla politica urbanistica di Sisto V a chi si fosse stabilito in quest'area, deve aver giocato un ruolo importante nella scelta dello Zuccari. Nuova costruzione in un contesto dominato da ville e residenze nobiliari, il Palazzo creava infatti un immediato parallelismo fra il suo proprietario e i padroni degli edifici circostanti, dichiarandolo un alto esponente della società, gentiluomo possessore di un'abitazione in grado di dialogare con quelle dei ceti aristocratici¹¹⁰. I lavori per la costruzione della nuova dimora familiare iniziarono nel 1591 e, come abbiamo visto dalla testimonianza del Graziosi, assorbirono in larga misura non solo l'attenzione e il tempo del proprietario, ma anche le sue finanze. Ci conferma infatti Giulio Mancini che:

¹⁰⁹ Lettera di Grazioso Graziosi cit. in Acidini Luchinati 1998-1999, vol. 2 p. 199.

¹¹⁰ In merito al sito scelto da Federico Zuccari per la costruzione della sua abitazione romana e alle motivazioni dell'artista cfr. *in primis* Frommel 1992, pp. 449-450. Si vedano inoltre Heikamp 1967, p. 15, Leopold 1980, pp. 264-266, Müller 1992, p. 102.

... si conosce, per quel edificio, *che quel che fa ben in pittura non fa ben in essere, onde vi spese gran denari e gran tempi*, avendovi fatte moltissime pitture di sua mano di bell'invention e varietà d'invention o poesia...¹¹¹.

La morte improvvisa dello Zuccari nel 1609 gli impedì di portare a compimento il progetto che aveva assorbito tutte le sue energie negli ultimi vent'anni¹¹².

Vista la forma del lotto acquistato, l'edificio presenta caratteristiche inconsuete che impegnarono le doti architettoniche dello Zuccari. La nuova dimora segue l'andamento trapezoidale del terreno, presentando una facciata ristretta sull'affaccio prospiciente la chiesa di Trinità dei Monti, e allargandosi lungo i due assi viari di via Sistina e via Gregoriana. Il complesso è strutturato in tre zone ben distinte (fig. 45): ambienti destinati a studio, abitazione privata del padrone e della famiglia, giardino situato all'estremità antitetica rispetto all'ingresso da Trinità dei Monti.

Dei tre ingressi al nuovo complesso previsti quello che, da sempre, ha affascinato e suscitato curiosità è il mascherone che funge da portale per coloro che accedono da via Gregoriana, immettendo direttamente nel giardino¹¹³ (fig. 46). Tutti gli studiosi hanno indicato Bomarzo e le sue architetture fantastiche come principale fonte di ispirazione per questa invenzione zuccaresca: esaltando il concetto di licenza proprio della tradizione manieristica, con forte senso del gioco e ricercata meraviglia, Federico ha dato sembianze mostruose e demoniache all'entrata che conduceva invece alla pace e alla quiete del giardino. Körte ha sottolineato come gli elementi architettonici siano qui stati trattati alla stregua di "una nuova pena infernale dantesca che costringe i dannati a un eterno sogghigno (...) in una tale profusione di forme organiche che viene suggerito,

¹¹¹ Giulio Mancini cit. in Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 p. 199. Per poter finanziare il proseguimento dei lavori intrapresi lo Zuccari dovette, nel 1594, vendere le proprietà fiorentine e, dal 1603, lasciare la residenza romana e accettare commissioni e conferenze in giro per l'Italia. Sulla storia, l'architettura e la datazione di palazzo Zuccari cfr. Körte 1935, Leopold 1980, pp. 264-271, Müller 1992, pp. 102-103, Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 pp. 199-203.

¹¹² Alla morte dell'artista, in base al suo testamento, il complesso doveva essere diviso fra i familiari, cui spettava la zona a residenza privata e giardino, e l'Accademia di San Luca, che doveva avere in fidecommesso lo studio con i piani destinati ad alloggio per gli artisti bisognosi. Gli eredi, gravati dai debiti, dovettero affidare l'edificio per il completamento a Marc'Antonio Toscanella, un ricco patrizio, che lo comprò ufficialmente nel 1614. Il complesso fu terminato da Girolamo Rainaldi con soluzioni antitetiche agli intenti dello Zuccari. L'artista aveva previsto che, per elevazione, lo Studio avrebbe dovuto risultare nettamente dominante sulla zona a residenza privata. Innalzando invece quest'ultima di due piani, il Rainaldi di fatto ribaltò la concezione originaria. Si può quindi considerare pienamente rispondente al progetto zuccaresco solo la zona del primo piano: giardino e ambienti privati. Dal 1913, per donazione di Henrietta Hertz, il Palazzo è Istituto tedesco per lo studio della Storia dell'Arte. Cfr. Körte 1935, pp. 19-21 e 48-64, Leopold 1980, pp. 270-271, Müller 1992, p. 112, Frommel 1992, p. 450, Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 p. 227.

¹¹³ Gli altri due ingressi affacciavano su via Sistina e sulla piazza di Trinità dei Monti. Il primo immetteva alla residenza privata, il secondo allo studio dell'artista. Per il Mascherone di palazzo Zuccari e le implicazioni concettuali della sua lettura cfr. Körte 1935, p. 15, Leopold 1980 pp. 271-276, Frommel 1992, p. 257, Müller 1992, pp. 103-104, Heikamp 1996 p. 25, Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 p. 203.

in modo intenzionalmente spiacevole a chi entra, che queste fauci risucchino e inghiottano veramente”, per cui, “insieme all’intenzione “satirica” dell’autore (...), si può percepire anche una sensazione di spavento”¹¹⁴. La Leopold ha ulteriormente approfondito le implicazioni che il riferimento alla porta dantesca suggerito da Körte comportava¹¹⁵. Se quest’ultimo si era limitato a vedere in questa scelta un prodotto estremo del gusto manieristico, e una trasposizione figurativa della categoria zuccaresca del ‘disegno fantastico’, la studiosa si è invece soffermata sulle sculture che dovevano completare la decorazione di questo portale: *Fama* e *Giustizia* in alto e i busti di Federico e della moglie nelle nicchie al di sopra delle finestre attigue. L’ingresso, posto così sotto l’egida dei fondatori e connotato da Fama e Giustizia, accoglieva coloro che, dopo la lunga e impervia salita lungo le pendici del colle, giungevano a Palazzo Zuccari, introducendoli, in contrasto con il suo aspetto infernale, a giardini edenici e paradisiaci¹¹⁶. Dopo l’analisi della *Calunnia di Apelle* e della *Porta Virtutis* è facile ritrovare anche qui i temi cari all’artista: la salita verso la cima su cui era situata la sua nuova dimora diveniva trasposizione concreta dell’ascesa al *mons virtutis*, metafora del percorso, accidentato e faticoso, dell’individuo artista teso al raggiungimento della fama. Coloro che varcavano la soglia, presidiata da *Giustizia*, accedevano a un luogo che, fin dall’esterno, prometteva sì fatiche e dolori, ma premiati da onore e gloria. Palazzo Zuccari, di fatto, coincideva con il tempio della Fama e il giardino della *Virtus* dei disegni precedenti. A differenza però delle opere realizzate finora qui era tessuto un legame esplicito fra luogo così connotato e famiglia Zuccari, colei che rendeva possibile lo svolgersi di questo percorso. Non si deve infatti dimenticare che questo edificio, nell’intenzione di Federico, era stato concepito non solo come luogo destinato a qualificare professione e rango del suo proprietario, ma come futura sede dell’Accademia di San Luca, luogo di studio e residenza dei giovani virtuosi. Attraverso i busti dell’esterno, e la celebrazione familiare che vedremo impegnare parte degli affreschi dell’interno, non solo l’Accademia era posta sotto l’egida della famiglia Zuccari, ma finiva con l’identificarsi con essa, a gloria reciproca.

¹¹⁴ Körte 1935, p. 15, traduzione cit. in Müller 1992, p. 104.

¹¹⁵ Leopold 1980, pp. 271-276. Essa ha sottolineato come la conoscenza del testo dantesco da parte di Zuccari si fosse approfondita nel corso delle illustrazioni che egli aveva realizzato nel 1588 circa.

¹¹⁶ Varie erano le funzioni simboliche sviluppate dal giardino. Secondo la Leopold esso doveva essere costellato dalla presenza di statue, trasformandosi in *Allegoria della Scultura*, laddove il palazzo era l’*Architettura* e il suo interno la *Pittura*. Le statue dovevano essere una commistione di copie di modelli e sculture antiche, oggetti di studio per gli allievi dell’Accademia. Esse infine, in quanto esibizione di una collezione privata, affiancavano lo Zuccari alle figure dei committenti più raffinati e altolocati dell’epoca, creando un parallelismo con luoghi quali il giardino mediceo di San Marco o quello del Belvedere, e facendo di Federico un patrono delle arti e degli artisti.

Il simbolismo a cui Federico Zuccari aveva improntato l'esterno del palazzo ritorna negli affreschi che decorano gli interni¹¹⁷. I diversi ambienti si sviluppavano lungo un asse centrale, che collegava l'ingresso principale, quello da piazza di Trinità dei Monti, alla loggia affacciata sul giardino al lato opposto della costruzione. Poco ci resta di ciò che decorava la zona a studio, la parte dell'edificio non completata dall'artista, mentre conosciamo gli affreschi che progettò ed eseguì, con l'aiuto di alcuni collaboratori¹¹⁸, negli ambienti destinati alla famiglia, anche se si deve sottolineare fin da subito come la particolare funzione del palazzo porti a concepire anche la decorazione del privato come "l'opera di un teorico e accademico che pratica l'arte, che ha tracciato un bilancio complessivo della propria attività, e che lascia ai posteri il proprio testamento artistico"¹¹⁹. Il portale di via Sistina apriva su un corridoio di ingresso alla cui destra era situato uno degli ambienti più vasti della casa, la Sala di Ganimede¹²⁰. A sinistra invece un vestibolo decorato con *Storie di Ercole* conduceva alla Sala Terrena, organizzata come loggia aperta sul giardino; dal vestibolo si accedeva inoltre alle cosiddette Sala degli Sposi e Sala del Disegno. Körte, seguito da Müller, ha fatto notare come l'artista abbia utilizzato in ogni ambiente tipologie decorative diverse, dal finto pergolato di rose alla decorazione a quadri riportati allo sfondato architettonico prebarocco, quasi a volere, in una sorta di *tour de force* virtuosistico, mostrare nella propria dimora tutte le potenzialità della pittura¹²¹. Sono soprattutto il Vestibolo, la Sala Terrena e la Sala del Disegno quelle sulle cui pareti e sui cui soffitti sono trasposte in ampio spazio le teorie artistiche del padrone di casa, e che possono essere definite esibizioni di "teoria estetica dipinta"¹²².

¹¹⁷ Per gli affreschi di palazzo Zuccari si veda soprattutto Herrmann-Fiore 1979. Oltre a questo cfr. Körte 1935, Leopold 1980, pp. 276-295, Müller 1992, pp. 104-111, Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 pp. 203-225.

¹¹⁸ Per i nomi dei possibili collaboratori cfr. Müller 1992, p. 103 e Acidini Luchinat 1998-1999, pp. 203, 230 n. 11. Strinati 1974, pp. 114-115 esclude invece l'intervento di aiuti dell'artista in questo cantiere.

¹¹⁹ Müller 1992, p. 94.

¹²⁰ Per Körte 1935 la Sala di Ganimede faceva parte delle stanze della zona-studio del palazzo. Più correttamente la Leopold 1980, pp. 268-269 ha fatto notare che, per orientamento e tematica dell'affresco, essa deve essere studiata invece come parte dell'ala residenziale del complesso.

¹²¹ Cfr. Körte 1935, p. 21 e Müller 1992, p. 105.

¹²² La definizione in Müller 1992, p. 104. La Sala degli Sposi, probabile camera da letto di Federico e della moglie, era decorata con una serie di allegorie incentrate sul legame coniugale e sulle virtù matrimoniali. La Sala di Ganimede invece offriva, in un soffitto ornato da un'ardita quadratura architettonica con sfondamento illusionistico della volta, un'immagine fortemente scorciata del *Ratto di Ganimede*, a simboleggiare, secondo la tradizione di matrice neoplatonica, l'elevazione dell'artista, ispirato dal *furor*, per mezzo del Disegno/Dio simboleggiato dall'aquila di Giove. In base agli studi questa stanza doveva fungere da sala da pranzo o di rappresentanza. Per questi due ambienti cfr. Leopold 1980, pp. 289-290 e 293-295, Herrmann-Fiore 1979, pp. 90-110, Müller 1992, pp. 107-108 e 110-111, Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2, pp. 220-225.

La decorazione del Vestibolo¹²³ è incentrata sulle *Storie di Ercole* (fig. 47a). La volta è trasformata in un finto pergolato di rose, all'interno del quale trovano posto alcune delle dodici fatiche dell'eroe¹²⁴, mentre al centro, incorniciato da un motivo a grottesche intrecciate a emblemi della famiglia Zuccari, campeggia la scena di *Ercole al bivio*. Il pergolato, che continua lungo le pareti, si origina da cinque erme di filosofi dell'antica Grecia: a destra Aristotele, Diogene e Platone, a sinistra Socrate ed Euripide. Le due porte che affacciano sul vestibolo sono infine sormontate da due tavole affiancate da putti, ciascuna recante un'iscrizione di sapore didattico (fig. 47c):

“O giovenil pensier
Ferma qui il corso
E gli anni tuoi non consumar
Più in vano.
Mira et osserva qui
Il cammin sovrano.
Mira più la luce
E che duce
Se del esempio qui
Gusto haverai
Lieto e felice ancor
Esser potrai”
E
“Le fronde e i fiori che qui
Vaghezza danno
Vanità fanno, se più oltra
Non vedi
Ma se più addentro il lor
Fin possiedi
Intendere potrai
Che non giammai
senza fatica si possi
sperare
honore, ricchezza e virtù”¹²⁵

¹²³ Per l'iconografia di questo ambiente cfr. Herrmann-Fiore 1979, pp. 46-57, Leopold 1980, p. 277-284, Müller 1992, p. 106, Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2, pp. 205-207.

¹²⁴ Questi gli episodi: *Ercole bambino strozza i serpenti inviati da Giunone, Ercole e Caco, Ercole e Anteo, Ercole e il leone nemeo, Ercole e l'Idra di Lerna, Ercole e il cinghiale di Erimanto, Ercole e le cavalle di Diomede, Ercole e il toro cretese*, cfr. Herrmann-Fiore 1979, p. 47, Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 p. 207.

¹²⁵ Cfr. Herrmann-Fiore 1979, pp. 56-57.

Anche la scena centrale (fig. 47b) è accompagnata, in basso, da una didascalia esplicativa: “Laboriosus arduam haeros per viam virtutis hospes aureum culmen subi. Valle e caduca diffuge, orgi gurgis est”¹²⁶. Palazzo Zuccari si apre pertanto con il tema, ricorrente nell’opera di Federico, dell’ascesa al Monte della Virtù. Posto immediatamente all’ingresso dell’edificio, esso forniva facile chiave di lettura a come dovesse essere interpretata la salita di accesso al palazzo, corrispettivo dell’arduo percorso e della tribolata ascesa che ciascuno deve compiere per raggiungere virtù e fama. Correttamente Cristina Herrman-Fiore ha sottolineato come, nonostante la notorietà del soggetto centrale non consenta di avere dubbi sulla sua identificazione, la figura di Ercole sia in realtà rappresentata priva degli attributi consueti, clava e pelle di leone, e ritratta distesa ai piedi della salita, appoggiata a un maiale e non lontana da una coppia di amanti. Al suo fianco una figura alata gli addita il sentiero lungo il quale si sono già incamminati alcuni personaggi: uno ostacolato da tre fiere, uno con un ramo d’oro tra le mani, e un gruppo di uomini più in alto, in parte diretti alla meta e in parte perduti mentre cadono nel precipizio. Tre templi collegati da un portico si stagliano sulla cima del monte, mentre, alla loro sinistra, si intravede un verde giardino dal quale però i personaggi sono precipitati nel burrone¹²⁷.

L’eroe, come chiarito dall’iscrizione, non è solo Ercole ma il Virtuoso, colui che si trova a dover compiere la scelta cruciale della vita e a decidere quale cammino intraprendere, se affidarsi alle figure che lo circondano ai piedi del monte e perdersi nell’abisso del burrone, o seguire l’indicazione della figura alata¹²⁸ e porsi sulle orme di *Dante* ed *Enea* lungo la salita, per essere infine premiato, grazie al raggiungimento della Virtù, con Onore e Fama. Potenziale virtuoso, egli è invitato a emulare un poeta e un eroe in quella che è stata la loro scelta. Le fatiche di Ercole che circondano la scena centrale sottolineano ulteriormente come si tratti di una via ricca di ostacoli, ardua e faticosa. Il concetto della necessità della fatica per raggiungere onore, fama e ricchezza è ribadito nella seconda delle iscrizioni citate, mentre la prima, nell’esortazione al giovane, chiarisce il valore didattico di tutta la decorazione, che vuole essere *exemplum*

¹²⁶ Cfr. Herrmann-Fiore 1979, p. 47.

¹²⁷ Uno schizzo preparatorio per questa scena è conservato a Berlino, Kupferstichkabinett (inv. 25264), cfr. Herrmann-Fiore 1979, pp. 51-53. La Leopold 1980, pp. 280-281, aveva messo in relazione con questo affresco anche un disegno oggi conservato a New York, Pierpont Morgan Library (penna e inchiostro con acquerellature brune, lumeggiature bianche, su carta grigia quadrettata a gessetto rosso, mm 226x368, Janos Scholz Collection, inv. 1983.67, fig. 48). Opera in realtà autonoma, forse preparatorio per una decorazione effimera di committenza roveresca, esso si lega però concettualmente al soggetto del Vestibolo, mostrando di fatto una rappresentazione dettagliata dei templi della *Virtus*, dell’Onore e della Fama, e del giardino delle Arti liberali a cui questi immettono. All’estrema destra si riconoscono le allegorie di Pittura, Scultura e Architettura. Per l’iconografia di questo foglio cfr. Winner 1962, pp. 168-169, Acidini Luchinat 1993, pp. 89-90 e Id. 1998-1999, vol. 2 p. 140.

¹²⁸ La figura alata è stata letta in vari modi dagli studiosi: genio alato per Leopold 1980, pp. 282, angelo custode per Herrmann-Fiore 1997, p. 97, angelo o genio per Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 p. 205.

e insegnamento per i giovani artisti dell'Accademia di San Luca che frequentavano questi luoghi¹²⁹. Ancora una volta, fulcro dell'insieme è l'ambigua accezione del concetto di virtù, nel duplice significato sia di valore artistico sia etico e morale, per cui *via virtutis* e formazione professionale finiscono con l'essere un unico e identico percorso. I filosofi posti in basso enfatizzano la funzione di scuola accademica di questo luogo, essendo, secondo Lomazzo, le figure più indicate per la decorazione di ginnasi e accademie¹³⁰. Le fonti figurative per questo ciclo sono state individuate negli affreschi di Villa d'Este a Tivoli. In quell'occasione però si era deciso di porre al centro della composizione l'*Apoteosi dell'eroe* e non il tema della scelta per cui opta invece Federico. Egli infatti preferisce lasciare la raffigurazione dell'apoteosi come fulcro della sala successiva.

Sotto il profilo concettuale abbiamo visto che l'analogia fra il tema della *via virtutis*, la figura di Ercole e l'*iter* artistico aveva a queste date una lunga tradizione, dal *Trattato di Architettura* di Filarete a *Le Pitture* di Anton Francesco Doni, dove per arrivare all'immaginaria abitazione dell'autore si doveva percorrere una scalinata scandita da allegorie di Virtù¹³¹. La disamina di queste fonti dimostra come Federico sia abile nell'utilizzare, nella sua eroicizzazione dell'artista, soggetti appartenenti alla decorazione di dimore nobiliari, solitamente usati a sprone morale per i gentiluomini padroni di casa, adattandoli alla dimora di un pittore e trasformandoli in *exempla* per i nuovi eroi e gentiluomini, i futuri accademici, tali per diritto di virtù professionale ed etica. Federico Zuccari, padrone di questa abitazione, è così maestro, gentiluomo, nobile e sapiente, in una personale visione dell'artista che sembra valicare la semplice ricerca di ascesa sociale. Cristina Herrmann-Fiore ha infatti fatto notare come, se nel testo del Filarete questa tematica accomunava casa del principe, edificio educativo denominato tempio della Virtù, casa dell'architetto, qui i tre elementi (casa del principe dell'Accademia, Accademia d'arte, dimora d'artista) si fondano in un'unica costruzione¹³².

¹²⁹ Leopold 1980, p. 279, visto il tripudio di emblemi di Federico sulla volta, ha letto l'*exemplum* in chiave autoreferenziale: l'artista addita se stesso nei panni del virtuoso.

¹³⁰ Herrmann-Fiore 1979, p. 56, seguita da Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 p. 207. Per la studiosa tedesca Euripide in particolare costituisce un'allusione al concetto dell'*ut pictura poesis*. Secondo la Leopold 1980 invece la loro presenza vuole alludere alle basi filosofiche delle teorie artistiche di Federico Zuccari.

¹³¹ *Le Pitture* di Anton Francesco Doni furono pubblicate nel 1564. Il testo descriveva la decorazione da lui progettata per la propria residenza di Monselice, luogo di ritiro e riposo negli anni della vecchiaia. Secondo i piani dell'autore gli affreschi della sala, incentrati sul tema del tempo, avrebbero dovuto essere eseguiti da Federico Zuccari. La conoscenza dell'opera da parte di Federico è certa, sia per la sua diretta frequentazione con il Doni, sia per l'aver già trasposto in pittura parti di quest'opera nella Sala della Gloria di Villa d'Este a Tivoli (1566). Cfr. Heikamp 1967b.

¹³² Herrmann-Fiore 1979, pp. 47-54.

La decorazione del Vestibolo non si conclude in se stessa, ma trova il proprio completamento nella volta della Sala Terrena¹³³ (fig. 49a). Ciò è sottolineato dal prolungarsi del pergolato sul soffitto di questo ambiente, così da collegarlo visivamente sia al corridoio di accesso sia al giardino su cui affacciava. Qui non troviamo più scene allegoriche a interrompere il motivo floreale ma una serie di personificazioni gravitanti intorno al riquadro centrale con l'apoteosi dell'artista (fig. 49b). Egli è ritratto come un uomo barbato con in mano penna e pennello, il torso nudo coperto da un mantello e con un drappo intorno alla vita. *Minerva* e *Apollo* lo affiancano, mentre egli si innalza con il viso rivolto verso una fonte luminosa. Sotto ai suoi piedi la personificazione del Tempo scrive il nome del nuovo virtuoso nel libro dell'Eternità. Gli angoli superiori sono occupati dalla *Fama*, al suono della cui tromba si contorcono, sconfitte, le figure della *Calunnia* e dell'*Invidia*¹³⁴. A completare l'insieme un'iscrizione in maiuscola latina: VIRTUTE DUCE. Circondano la scena centrale triangoli, rombi, ovali, tutti dedicati a una personificazione allegorica: *Sapienza* e *Perseveranza* spiccano nei rombi(fig.49c), le *Grazie* ed *Eros e Anteros* occupano i triangoli (fig. 49d-e), mentre *Labor*, *Diligentia*, *Animi Candor* e *Spirito* (fig. 49f) popolano i quattro ovali. La decorazione della stanza è infine completata dalla galleria dei ritratti della famiglia Zuccari disposti nelle lunette, a partire dal capostipite della famiglia Taddeo, il nonno di Federico Zuccari, fino ai sette figli di quest'ultimo, cui era affidato il compito di proseguire la tradizione familiare. Abbiamo visto come il tema dell'apoteosi costituisca la logica conclusione dei cicli dedicati a Ercole. Zuccari non solo decide di posticipare la scena in questo secondo ambiente, ma, attraverso la descrizione del protagonista del riquadro centrale, chiarisce a quale eroe debbano essere riferite le tematiche sviluppate nel Vestibolo: non a Ercole ma al Virtuoso, connotato nella duplice accezione di artista e di dotto per gli attributi del pennello, della penna e l'aspetto di sapiente antico. Egli riassume così in un'unica figura il ruolo che nel Vestibolo era dei filosofi e dell'eroe mitologico. Ulteriori personificazioni partecipano a completare la lettura di questo riquadro: *Minerva* e *Apollo*, patroni delle Arti e della Virtù, simboleggiano il percorso seguito dall'artista per accedere al trionfo. Esse inoltre alludono al *Sole* e alla *Luna* che accompagnavano la *Gloria* nel cartiglio superiore, poi espunto, della cornice della *Calunnia di Apelle*, a ribadire quale fosse la ricompensa del successo. Il messaggio è sigillato dall'iscrizione posta al di sotto del *Tempo*, sunto della scelta di vita del personaggio. Consueto ambito premio del virtuoso è la *Fama*, che concede eternità al nome dell'effigiato e al contempo ne celebra il trionfo su *Calunnia* e *Invidia*, i suoi tradizionali antagonisti, già

¹³³ Per questa stanza si vedano Herrmann-Fiore 1979, pp. 57-72, Leopold 1980, pp. 284-289, Müller 1992, p. 107, Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 pp. 207-215. Gli affreschi sono datati al 1598 circa.

¹³⁴ Per la Leopold 1980, p. 287 non sono le due divinità a trionfare sui simboli negativi ma la sola *Fama*.

incontrati nelle opere precedenti. Le personificazioni che circondano il riquadro centrale simboleggiano le doti indispensabili all'artista per il successo delle proprie fatiche: *Sapienza*, figura femminile raffigurata con tutti gli attributi delle Arti, compresi quelle delle arti figurative, a indicare la vastità di conoscenze che l'artista deve padroneggiare, e *Perseveranza*, descritta come un uomo maturo concentrato nello studio; a questi si affiancano *Fatica* e *Diligenza*, negli usuali attributi derivati dal mondo agricolo, *Spirito*, inteso come giudizio-ingegno individuale, e una dote prettamente morale come *Candor Animi*. Ancora una volta, un insieme in cui lavoro, fatica, componenti pratiche e, come tali, acquisibili attraverso dedizione e studio, si affiancano a caratteristiche innate, al talento naturale. A ribadire come il significato della decorazione sia imperniato sul tema dell'arte le *Tre Grazie*, simbolo delle Arti sorelle e figlie del Disegno, qui raffigurate mentre intrecciano corone d'alloro con cui cingere il capo del Virtuoso¹³⁵. Invece, a riprendere e riassumere il messaggio del ciclo di Ercole, la *Lotta di Eros e Anteros*, simbolo del trionfo della Virtù sul Vizio¹³⁶. Alcuni studiosi hanno preferito riconoscere nel protagonista della scena centrale non una generale allusione all'artista virtuoso ma un riferimento preciso al padrone di casa o a Taddeo Zuccari. In particolare Claudio Strinati e Cristina Herrmann-Fiore hanno voluto identificarlo con Taddeo nell'ipotesi che i disegni per la sua biografia illustrata fossero destinati alla decorazione delle pareti di questa stanza, completando così la glorificazione familiare delle lunette¹³⁷. Celebrata come una dinastia nobile, la famiglia Zuccari esibiva a giustificazione del nuovo rango le glorie degli avi e le biografie degli eroi di famiglia, attribuendo la propria elevazione alla virtù esplicitasi nel loro lavoro. La descrizione delle tematiche che innervano questa decorazione, che, sotto il profilo stilistico, trova i suoi precedenti sempre negli affreschi realizzati da Federico a Villa d'Este, sviluppa e porta a compimento i temi già protagonisti di opere come la *Calunnia di Apelle*, il *Lamento della Pittura* e la *Porta Virtutis*, tutti derivati allo Zuccari da Vasari e dal mondo fiorentino¹³⁸. Nel presentare l'artista come figura esemplare e campione di virtù lo Zuccari compie però un passo avanti, poiché il modo di raffigurare il virtuoso, oltre che al divino Ercole, richiama alla memoria anche la gloria e i trionfi dei santi, trasformando l'artista non più solo in un eroe antico ma anche in un campione cristiano, in una particolare trasposizione in immagine del parallelismo ricorrente nei trattati dell'epoca fra Dio e artista creatore.

¹³⁵ Leopold 1980, p. 286 ha legato la corona alle 'fronde e i fior' cui si allude nell'iscrizione del Vestibolo.

¹³⁶ Il messaggio era esplicitato dall'iscrizione posta sull'arco sottostante queste figure: "amor virtutis".

¹³⁷ L'identificazione del Virtuoso con Federico è di Körte 1935, p. 26. Propendono invece per una rappresentazione di Taddeo Strinati 1974, pp. 111-115 e Herrmann-Fiore 1979, pp. 57-59.

¹³⁸ Le analogie sono state sottolineate da Herrmann-Fiore 1979, p. 62.

È un tema che trova pieno sviluppo ed enfasi nella Sala del Disegno¹³⁹ (50a), dove lo Zuccari adotta chiaramente il modello figurativo della divinità per la rappresentazione del Disegno, padre di tutte le Arti: un vegliardo barbato, seminudo, con in mano scettro accademico, strumenti delle Arti (compasso, tavola da disegno, squadra, martello), penna e calamaio a ribadire la propria componente intellettuale. Egli si erge su alcune nuvole con il capo cinto dal motivo michelangiolesco delle tre corone intrecciate, allusivo alle tre Arti sorelle sue figlie, qui a ribadire il suo essere, per Federico Zuccari, il loro principio fondante¹⁴⁰. A chiarire e, al contempo, moltiplicare i rimandi culturali della figura le tre diverse iscrizioni latine che la accompagnano: LUX INTELLECTUS ET VITA OPERATIONUM, UNA LUX IN TRIBUS REFULGENS, SCINTILLA DIVINITATIS. Tutte mirano a sottolineare ripetutamente il parallelismo fra il tema della luce e la figura rappresentata. Disegno è ‘scintilla della divinità’, manifestazione di Dio nell’uomo, ‘luce della conoscenza e vita delle opere’, vale a dire principio da cui dipendono e si generano tutte le cose¹⁴¹. Si tratta dell’elemento che permette all’uomo, in virtù della propria capacità creativa, di essere equiparato a Dio stesso. Sotto questo profilo, è l’artista colui che può osare il paragone più ambizioso: se prerogativa del *Deus artifex* è la creazione della natura, egli che, di fatto, ha come fine l’imitazione e la riproduzione della natura stessa, si pone come suo emulo per eccellenza. Quello affrescato è quindi, usando i termini dello Zuccari, il Disegno interno, che si esplica attraverso le Arti figurative, sue figlie dilette, ma che, al contempo, è indicato come principio a cui sono sottoposti e da cui dipendono tutti i campi del sapere e dell’attività umana. Così infatti lo Zuccari definisce nel 1607 il concetto di Disegno:

¹³⁹ Per la Sala del Disegno cfr. Herrmann-Fiore 1979, pp. 72-90, Leopold 1980, pp. 290-293, Müller 1992, pp. 108-110, Acidini Luchinat 1998-1999, vol. 2 pp. 215-220. La decorazione si data al 1599 circa. La maggioranza degli studiosi concorda nel considerare questa stanza o la biblioteca o uno studio privato di Federico Zuccari. Körte 1935 vi aveva invece visto una sala destinata alle riunioni degli artisti dell’accademia.

¹⁴⁰ Herrmann-Fiore 1982 ha individuato un disegno preparatorio per questa figura conservato a Urbino, nella collezione Viviani di palazzo ducale (penna e inchiostro acquerellato marrone, mm 150x125, inv. 1820), catalogato come raffigurante *Dio Padre*. La studiosa ha sottolineato come, in questa prima idea per la rappresentazione, le tre Arti fossero figurate non come personificazioni ma come Grazie nell’atto di coronare la figura maschile mentre tutt’intorno artisti si cimentavano nella pratica di ciascuna disciplina. A sottolineare la divinità e la componente sovrana del Disegno il pittore ha poi preferito rinunciare alle figure sovrastanti trasformandole nelle allegorie che vediamo oggi. La raffigurazione del Disegno lascia quindi gli influssi derivati da Borghini e Vasari (Disegno come figura femminile, Arti come Grazie) a favore di una componente del tutto nuovo, in chiave mistica e solenne. Per questo foglio cfr. anche Herrmann-Fiore 1997, p. 97. Per il concetto di Disegno dello Zuccari e la sua iconografia cfr. *infra*, cap. 2.5.

¹⁴¹ Significativo a questo proposito il sonetto dello Zuccari in Alberti 1604, p. 11: “O viva face del’humana mente / Scintilla, e raggio del divin fattore / Ch’in tetro carcer scopri il tuo splendore, / Qual vivo sol, qual viva luce ardente. / O triplicato lume, alto concetto, / Ch’allumi l’intelletto, / E spargi mille a mille / Vivissime faville. / Da te alimento, e vita / han l’opre humane, e cognition compita”.

causa d'ogni nostra intelligenza et operazione, non pur allumandoci e facendoci la scorta nelle nostre operazioni di pittura, ma anco *illustrando ogni altro elevato ingengo nell'opere umane speculative e pratiche* [...]. Egli è l lume generale non solo delle nostre cognizioni et operazioni, ma d'ogni altra scienza e pratica¹⁴².

La rappresentazione del soffitto della Sala del Disegno è stata letta come la trasposizione in immagine di una concezione del sapere di sapore ancora tomistico e medievale, per il suo carattere di *summa* di ogni attività umana, organizzata secondo un sistema eliocentrico e gerarchico: Disegno-Dio Padre, posto al centro, è infatti il sole, da cui dipendono e intorno al quale ruotano tutti gli altri elementi. Affiancano il *Padre Disegno* nel riquadro centrale della volta le personificazioni della *Pittura Scultura e Architettura*, le tre figlie in cui egli 'risplende'. Si tratta di tre figure femminili, elegantemente vestite e acconciate, anche in questo caso connotate dagli strumenti del mestiere. Se abiti, acconciature, pose composte e solenni, possono richiamare alla memoria le personificazioni vasariane delle xilografie del 1568, a differenza di queste le fanciulle zuccaresche non sono rappresentate all'opera ma stanti, gli occhi fissi sul personaggio maschile che incarna il loro principio comune. L'allusione alla componente pratica di ciascuna Arte comunque non scompare dalla figurazione, affidata alle figure che le circondano: artisti impegnati a dipingere, misurare, progettare, scolpire. Le allegorie femminili sono 'lux intellectus', la parte mentale e intellettuale dell'arte, la sola inerente il Disegno interno e in virtù della quale l'artista si equipara al sapiente e al filosofo; i personaggi maschili, d'altro canto, sono i suoi comprimari, a indicare che tale elemento speculativo si manifesta attraverso la realizzazione pratica di un'opera concreta. Essi sono la dimostrazione di quel fare che comporta fatica, impegno e studio ma che costituisce, come abbiamo avuto modo di osservare, la via attraverso cui si palesa la *virtus* dell'artista. Avevamo incontrato la stessa soluzione figurativa nella decorazione della Porta a Prato per l'ingresso di Giovanna d'Austria a Firenze nel 1565, laddove all'allegoria del Disegno erano affiancati il quadro con gli insigni artisti fiorentini e il basamento con i putti all'opera, a simbolo del duplice volto dell'arte. In chiave diversa, si tratta dello stesso concetto per esprimere il quale nelle opere precedenti Federico era ricorso all'emblema accademico dell'Hermathena, a segno degli aspetti intellettuali e pratici della professione artistica. Come in tutti i casi in cui le tre Arti sono state raffigurate insieme, anche qui gli studiosi hanno voluto leggere un'allusione al paragone delle arti nel modo in cui le tre figure si relazionano al Disegno Dio Padre¹⁴³. La maggior vicinanza a quest'ultimo della Pittura è stata pertanto interpretata come indice della convinzione di Federico della sua superiorità rispetto alle

¹⁴² Zuccari 1607, pp. 150-151.

¹⁴³ Cfr. Herrmann-Fiore 1979, pp. 80-81, Müller 1992, pp. 108-110.

sorelle. La riflessione dello Zuccari sul tema del paragone, più che nella disposizione di queste allegorie, si riflette nelle iscrizioni scelte dall'artista a loro accompagnamento. L'ARCHITETTURA, generalmente giudicata superiore alle due compagne, è indicata come PARENS COMMODITATIS. Essa è pertanto ricordata solo nei suoi fini prettamente utilitaristici, per la sua capacità di agevolare l'esistenza quotidiana degli uomini¹⁴⁴; la Scultura è CUSTOS EFFIGIEI, custode delle immagini, colei cui è affidata la memoria e il culto degli eroi e che può così incidere sulla sfera etica, offrendo perenni *exempla virtutis* agli occhi dei riguardanti¹⁴⁵. Solo la Pittura però è AEMULA NATURAE, in grado di assolvere al fine dell'arte, imitare la natura e ricreare con i propri mezzi l'opera di Dio¹⁴⁶. Ne *L'Idea de Pittori, Scultori et Architetti* Zuccari schizza due diversi ritratti della Pittura e della Scultura:

Alla Pittura segue la sua cara, e amata sorella, la Scultura, la quale se bene non è così bella, e grata, come ella, ne tanto intelligente, speculativa, e industriosa, è però di lei più robusta, gagliarda, e facendosa, e di più durata [...]. Et io voglio rassomigliare queste due nobilissime professioni a due care sorelle generate da un'istesso Padre [...], ma nate da diverse madri. La prima di prole nobile e delicata, e di poco spirito, ma vivace però, e ingegniosa, e l'altra sia men nobile, ma più forte e gagliarda¹⁴⁷.

Il fatto che le allegorie della Sala del Disegno non mostrino alcuna di queste differenti connotazioni conferma il sostanziale disinteresse dell'artista a rendere, anche sotto il profilo iconografico, le differenze gerarchiche fra le tre.

Non sono solo le Arti figurative a essere poste sotto l'egida del Disegno, ma tutte le arti distinte fra contemplative e attive. Le prime sono rappresentate da *Scienza e Musica* (figg. 50b-c). Queste allegorie sono state oggetto di particolare studio da parte di

¹⁴⁴ Cfr. Zuccari 1607, p. 265: "Havendo questa dunque il fine particolare di dare agi, e comodi all'huomo, splendore, e grandezza al Mondo, però fu meritamente chiamata *Parens commoditatis*, madre della decora comodità, e di finita scienza di fabbriche, regola di partimento, e ordine di distributioni, di cui gli proprii istromenti sono la squadra, e il compasso".

¹⁴⁵ Zuccari 1607, p. 255: "la Scultura è di maggior durata, più stabile, più perpetua, rispetto la materia in che opera più, o meno corrottile. Onde fra molti titoli che se gli danno questo meritamente se gli attribuisse, *Custos effigiei*, Custode, e conservatrice dell'effigie: perché lei più fedelmente, e sicuramente conserva l'effigie humane de' corpi, operando in materia dura, e soda, la quale resiste all'ingiuria del tempo. [...] questa eccellentissima professione, è singolare amica dell'huomo, e in particolare di quelli che sono stati illustri, o in arme, o in lettere, e mentre gli eccellenti Scultori s'affaticavano di eternare le memorie altrui, se immortalano se stessi nell'opere loro". Il corsivo è mio.

¹⁴⁶ Zuccari 1607, p. 244: "Non si deve chiamar bugia [...], ma reale, e vera imitatrice della Natura, che pur questo è il suo proprio attributo, e la sua singolar gloria; e si come la Natura è principio interno delle cose, così la Pittura è principio esterno dell'istesse cose"; p. 245: " il fine principale proprio, e naturale della Pittura, è fra tutte l'arti essere *imitatrice della Natura*, e conserguentemente dell'autore di essa; non però compitamente, che allhora non sarebbe immitatrice, ma simile l'un'all'altra; ma nel miglior modo che sia possibile a noi". Il corsivo è mio.

¹⁴⁷ Zuccari 1607, pp. 254-255.

Cristina Herrmann-Fiore¹⁴⁸, che ha sottolineato come *Scienza* sia qui figurata al pari di una sibilla, che tiene fra le mani il testo della *Metafisica* di Aristotele e la tavola con l'iscrizione ebraica dell'inizio della *Genesi*; ai suoi piedi un libro riporta la scritta *Ius Gentium et Civile*, e tutt'intorno il risvolto pratico è indicato dalla presenza di un predicatore, di uno scienziato, degli attributi delle cariche ecclesiastiche. Teologia, Giurisprudenza e Filosofia sono quindi unite in quest'unica personificazione, che il cartiglio sottostante dichiara SIC VERA NOBILITAS. Sintesi di ogni campo dello scibile, essa non solo incarna, stando al testo di Romano Alberti, le più nobili arti dell'uomo, ma mostra esplicitamente come la nobiltà si esprima solo attraverso la virtù provata dall'attività e dal comportamento degli individui. È lo stesso concetto alla base di tutte le elaborazioni allegoriche di Federico Zuccari, che qui trova definitiva ed esplicita figurazione. La *Musica*, intesa come riflesso dell'armonia delle sfere e del cosmo, è incarnata dalla figura di Apollo accompagnato dalle Muse, ritratte nell'atto di suonare ciascuna uno strumento musicale diverso. SIC ANIMI LAETITIA è la sua definizione, forse a ricordo di un'iscrizione analoga che decorava le pareti dell'Accademia ficiniana. La sfera della vita attiva è affidata alle allegorie della *Medicina* e della *Militia* (figg. 50b-c). La prima veste i panni di Asclepio divinizzato, circondato da strumenti della professione e accompagnato dall'iscrizione che evidenzia la funzione di utilità pubblica di quest'arte: SIC PUBLICA SALUS. Come sottolineato da Cristina Herrmann-Fiore, i personaggi raffigurati nell'atto di praticare l'arte medica finiscono con il costituire un ulteriore legame con il mondo dell'arte e dell'Accademia, poiché sono rappresentati come impegnati a disegnare da modelli di scheletri, di sculture, e nella pratica di una dissezione che ricorda più quelle eseguite dagli artisti per lo studio dei nessi fra nervi, muscoli e pelle, che quelle di ambito propriamente medico. Si tratta di una delle attività scientifiche più volte nominate all'interno dei trattati d'arte a illustrare il numero plurimo di competenze che l'artista doveva padroneggiare per essere giudicato tale. Infine l'arte della *Militia*, indicata come SIC POTENTIA ET IMPERIUM, è qui allusiva dell'arte militare, tra le principali vie di affermazione e tra le più esplicite forme di espressione delle virtù eroiche individuali. Anche in questo caso, come in quello della *Medicina*, la Herrmann-Fiore ha messo in evidenza un possibile nesso tra *Militia* e mondo artistico nel voler concepire l'artista come colui che lotta in nome del Disegno, e che tiene, in quanto accademico, un contegno di stampo militaresco all'interno di una compagine organizzata.

La studiosa ha infine sottolineato come le quattro allegorie degli ovali possano essere interpretate anche come virtù cardinali, rispettivamente, nell'ordine in cui le abbiamo elencate, Giustizia, Temperanza, Prudenza e Fortezza. Anch'esse pertanto

¹⁴⁸ Herrmann-Fiore 1979, pp. 81-89.

finiscono con l'essere poste sotto l'ala del Disegno, che estende così il proprio ambito di competenza anche alla sfera etica e morale¹⁴⁹. Se tali allegorie possono essere lette come virtù cardinali, nel rispetto di quella logica di *summa* adottata dallo Zuccari nella concezione complessiva della stanza, allora la 'trinità' delle Arti figurative si può equiparare alle virtù teologali, consentendoci ancora una volta di rilevare come le Arti maggiori trovino un loro primo rimando e modello figurativo nella sfera delle Virtù più che in quella delle Arti liberali.

Prima di concludere, vale la pena soffermarsi un momento sulla zona di palazzo Zuccari destinata a essere lo studio dell'artista. Dal momento che si tratta della parte del complesso rimasta maggiormente incompiuta alla morte di Federico possiamo farci solo un'idea del suo assetto. Il blocco dell'edificio adibito a studio era distinto da quello destinato all'abitazione anche esternamente, poiché delimitato dalla presenza di quattro colonne affiancate da paraste. I piani superiori erano destinati agli alloggi dei giovani artisti bisognosi, il primo piano ospitava invece le sale adibite allo svolgimento delle attività accademiche. Lo Studio doveva essere dotato di una facciata 'parlante', oggi faticosamente intuibile a causa dei molti rimaneggiamenti. Essa affacciava sulla piazza di Trinità dei Monti, e si presentava leggermente concava, contenuta fra due colonne scandite da un motivo a bugnato rustico (fig. 51). Il forte slancio verticale era frenato dal fregio decorato con gli emblemi della famiglia, mentre le nicchie vuote e l'area sovrastante la trabeazione avrebbero dovuto ospitare elementi scultorei e pittorici. In questo modo lo studio si sarebbe rivelato immediatamente come il luogo dell'attività artistica, mostrando all'esterno quanto prodotto al suo interno¹⁵⁰. L'ingresso dalla piazza di Trinità dei Monti offriva poi al visitatore uno sguardo su tutta la dimora, lasciando correre l'occhio lungo l'asse centrale che terminava nella loggia della Sala del Disegno e nel suo affaccio sul giardino adorno di fontane e sculture. Sia Körte sia la Leopold hanno sottolineato l'analogia fra questo tipo di pianta e quello di villa Medici, leggendovi "the destre to emulate the forms of the patron class"¹⁵¹. Si tratta infatti di una struttura che Frommel ha riconosciuto come quella di un nobile palazzo suburbano, dove il fulcro non era però costituito dal salone ma dallo studio, "nucleo delle attività spirituali e creative" del padrone di casa. "Forse nessun architetto precedente si era mai

¹⁴⁹ Un'ulteriore legame fra le allegorie della sala è stato tracciato dalla studiosa fra coppie di allegorie figurate una al di sotto dell'altra: *Disegno* e *Scienza* si relazionano in virtù del loro carattere omnicomprensivo; *Musica* e *Scultura* sono legate dalla matematica e dall'applicazione dei rapporti proporzionali; *Medicina* e *Architettura* si occupano entrambe di edifici, anche se di stampo diverso: una del corpo umano, l'altra della sua abitazione; *Pittura* e *Militia* condividono una posizione di preminenza all'interno della concezione e dell'organizzazione del vivere comune e del vivere accademico.

¹⁵⁰ Per la facciata dello studio romano cfr. Frommel 1992, pp. 451-455.

¹⁵¹ Leopold 1980, p. 277.

cimentato con paragonabile intelligenza nella combinazione tra le caratteristiche del palazzo nobile e quelle della dimora di un artista, su un terreno dall'ubicazione così particolare"¹⁵², e forse nessuna artista aveva finora indicato in modo così esplicito il diritto all'elevazione e alla nobilitazione della propria classe sociale in nome sia della componente intellettuale dell'arte, ma soprattutto in nome di quella *virtus*, professionale e morale, che è base di ogni vera nobiltà, slegata da ogni diritto di sangue, e che si manifesta nell'azione e nell'impresa individuale. Concetto che qui impregna di sé ogni elemento della decorazione, per quanto imperniata sulla trasposizione di teorie artistiche.

2.4 Teoria dipinta: le allegorie di Vasari, Lomazzo, Stradano

L'analisi delle opere di Federico Zuccari ha evidenziato come le speculazioni teoriche dell'autore trovino sì spazio nel modo in cui sono elaborate le allegorie del Disegno e delle Arti, ma come il fulcro della riflessione e l'elemento cardine di tutte le composizioni resti il tema della *virtus*, nell'accezione mutuata da Vasari e dal mondo fiorentino. Ciò prova come, al centro della sua produzione, resti l'esigenza di testimoniare il nuovo *status* sociale dell'artista e il rango dello Zuccari nel mondo di fine secolo. La seconda metà del Cinquecento però offre anche l'esempio di autori in cui queste due componenti si presentano a ruoli invertiti, ponendo la trasposizione in immagine del pensiero teorico accademico in primo piano rispetto alle finalità autocelebrative. Il fatto che allusioni a questo secondo aspetto si possano comunque sempre rinvenire ne dimostra la diffusione e la fortuna.

2.4.1 La Fucina di Vulcano di Giorgio Vasari

La *Fucina di Vulcano* dipinta da Vasari nel 1567 (fig. 52) fa parte di una serie di opere di analoghe dimensioni, oggi non tutte conservate, dedicate alla celebrazione del principe Francesco de' Medici¹⁵³. Le invenzioni di queste composizioni si trovano descritte in un manoscritto di Vincenzo Borghini conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Anche la genesi di questo quadretto si deve pertanto alla

¹⁵² Frommel 1992, p. 451.

¹⁵³ La *Fucina di Vulcano*, olio su rame, cm 38x28, Firenze, Uffizi. Nella serie quest'opera era in *pendant* con un rame di Alessandro Allori raffigurante *Ercole accolto dalle Muse*. Il dipinto ha goduto di una buona fortuna espositiva, per cui cfr. Privitera in Firenze 1997, p. 191. Per i suoi caratteri stilistici cfr. Barocchi 1964, p. 64 e Corti 1989, pp. 111. Per la lettura iconografica cfr. Winner 1962, pp. 158-160, Kliemann in Arezzo 1981, pp. 154-155, Albrecht 1992, pp. 91-92. Un disegno preparatorio per quest'opera, penna, matita nera e bianca, mm 384x284, è conservato a Parigi, Louvre (inv. 2161), per cui cfr. Firenze 1964a, pp. 46-47 e Monbeig-Goguel 1972, pp. 174-175.

collaborazione, ormai consolidata, fra i due padri dell'Accademia fiorentina. Il testo di Borghini, reso noto già all'inizio del secolo scorso da Scoti Bertinelli, sottolinea come l'idea di partenza sia stata rielaborare la scena omerica in cui Teti si reca alla fucina di Vulcano per preparare le armi di Achille, affinché essa potesse non solo celebrare il principe Francesco quale nuovo Achille, ma anche l'Accademia del Disegno, secondo la stessa politica di propaganda già adottata dai due in circostanze di ben altro rilievo. Il testo di Borghini recita:

Vulcano fabbricò l'arme ad Achille, pregatone da Thetide. Io vorrei dipingere il medesimo concetto, ma *accomodato al proposito nostro, come habbiamo ragionato insieme*, pigliando dalla descrizione d'Homero [et di Virgilio insieme] quel che fa a proposito nostro, non variando il resto, et prima in luogo di Thetide vorrei Pallade et l'ordine della pittura in questo modo. Dipignerei un antro o caverna oscura con la fucina *infocata* et l'incudine et altri istrumenti fabrili, ove tre giovani nudi fabbricassero queste armi et diversi amorini scherzassero et facessero chi un ufizio et chi un altro, come a voi [parrà] al componimento, secondo al giudizio vostro [tornerà] a proposito. A canto a Vulcano farei la donna sua che era la Gratia, che così vuole Homero [e non Venere, [...]] et fingerei ch'egli mostrasse lo scudo a Pallade, con accennarle qualch'arme o qualche impresa che v'havessi fatte nel mezzo che fusse ingegnosa di qualche bel significato et a proposito et – v.g. – un montone ed un capricorno che l'un di qua et l'altro di là reggessimo una palla [e assomigliasse il mondo] il che sia detto per un esempio et vi fussero certi angeletti che aiutassero reggere questo scudo il quale quanto patisse la proporzione dell'istoria vorrei far grande. [...]. Et anche là nella fucina *potreste fare un petto [o corsaletto] di ferro attaccato che nel riverbero di que' fuochi farebbe divinamente o bracciali o schinieri o simil cose, che il tutto poi potrete meglio giudicar voi [e questo vi sia soprattutto a mente che non si facci tanto una bottega di fabro, quanto una Accademia di certi virtuosi ove tegna sue verga Minerva]*¹⁵⁴.

Le parole in corsivo provano, fin dalle prime battute, quanto fosse stretta, sul piano dell'ideazione, la collaborazione fra i due, smentendo l'ipotesi che Vasari fosse un semplice esecutore delle idee del collega. La scelta di Pallade al posto di Teti e la frase finale, in cui Borghini puntualizza come il soggetto dell'opera non sia la bottega di un fabbro ma un'Accademia di Virtuosi, confermano il duplice valore celebrativo che l'opera doveva avere.

Spetta a Matthias Winner aver riconosciuto nelle due figure di Minerva e Vulcano la trasposizione in immagine del rapporto fra *Ingenium* e *Ars*¹⁵⁵. Ancora una volta, si

¹⁵⁴ Cit. in Scoti Bertinelli 1905, pp. 95-96. Le frasi fra parentesi quadre sono autografe. Il corsivo è mio.

¹⁵⁵ Winner 1962, pp. 158-160.

ribadisce qui la duplice componente, intellettuale e pratica, dell'elaborazione dell'opera d'arte. Se l'Idea, l'elemento concettuale, interpreta il ruolo della protagonista, al fine di ribadire lo statuto di Arti liberali delle Arti figurative, il lato pratico non risulta svilito, ma indicato comunque come parte integrante del procedimento artistico¹⁵⁶. Il dipinto è pertanto un'ulteriore testimonianza di come, nel corso del Cinquecento, si preferisca usare due allegorie distinte a simboleggiare quanto Vasari aveva riassunto nell'unica immagine delle Arti all'opera. Nella decorazione della Porta a Prato e a palazzo Zuccari abbiamo visto come la distinzione avesse condotto a utilizzare la personificazione allegorica solo per il concetto mentale, mentre per l'attività pratica si era preferito ricorrere all'esemplificazione di artisti al lavoro. Qui invece la pratica non solo è indicata dalle figure in secondo piano, ma riassunta nella presenza di *Vulcano*. Winner ha individuato lo spunto per l'associazione di queste due figure mitologiche negli *Emblemata* del 1556 di Pierio Valeriano, personaggio conosciuto sia da Borghini sia da Vasari, che del Valeriano era stato allievo. In questo testo l'immagine di Minerva moglie di Vulcano era scelta come sinonimo proprio di *Ars* e *Ingenium*. L'idea così concepita si concretizza in una composizione nettamente bipartita. A destra è descritto il regno di Vulcano, dell'*Ars*, un antro scuro rischiarato dai lampi di luce delle fiamme e dal loro riverbero sul metallo dello scudo e dell'elmo. Sul primo piano Vulcano imprime gli ultimi colpi allo scudo di Achille circondato da una serie di putti, tenendo lo sguardo fisso su Minerva, o meglio, sul foglio che la divinità gli sta mostrando. Il lato sinistro del quadro è riservato all'Accademia dei Virtuosi: in primo piano campeggia *Minerva*, contraddistinta da alcuni degli attributi tradizionali e da elementi insoliti quali la squadra, il compasso, il progetto, strumenti specifici del Disegno inteso come manifestazione dell'ideazione artistica secondo i dettami dell'Accademia fiorentina. Alle sue spalle, all'interno di una profonda galleria parallela alla fucina, Vasari mostra l'Accademia dei Virtuosi, un gruppo di giovani intenti a disegnare dall'antico (il busto che alcune figure stanno portando loro), e dal il nudo (le fanciulle che si scorgono in fondo alla galleria), traendo ispirazione dalle tre Grazie che li sovrastano. Ritroviamo qui un simbolo che abbiamo visto ricorrente nelle 'invenzioni' siglate Borghini-Vasari a indicare l'unione delle tre Arti maggiori. In questo caso la loro presenza è giustificata a partire sia dall'identità del percorso di formazione del pittore, dello scultore e dell'architetto, basato sullo studio e sul disegno, sia dal procedimento creativo, per tutte composto di una fase ideativa e della successiva realizzazione concreta. L'inserimento di queste tre figure si rivela un'iniziativa propriamente vasariana, discostandosi dalla proposta di Borghini di porre a fianco di *Vulcano* la figura della *Grazia*. La scelta si spiega sia sulla base di esigenze compositive, tese a non sovraffollare il primo piano del

¹⁵⁶ Cfr. Kliemann in Arezzo 1981, pp. 154-155.

dipinto creando possibili ambiguità di lettura, sia di propaganda, poiché la presenza di un consolidato simbolo accademico avrebbe reso palese il riferimento del quadro alla nuova istituzione.

Correttamente Winner ha definito quest'opera il primo vero e proprio quadretto di Accademia, dove trova trasposizione allegorica quel rapporto fra Intelletto e Pratica che, di fatto, costituisce il perno fondamentale della concezione artistica dell'epoca. L'elemento di celebrazione politica del dipinto si concentra nello scudo, su cui sono raffigurati il capricorno e l'ariete a fiancheggiare la sfera del mondo: si tratta degli ascendenti astrologici di Cosimo I e di Francesco, inseriti da un lato a indicare nel principe, nuovo Achille, il destinatario dello scudo, dall'altro a identificare nella famiglia medicea la patrona della neonata Accademia del Disegno. Si tratta dello stesso rapporto cortigiano di reciproca celebrazione fra arte e committente sottolineato più volte nelle realizzazioni vasariane. Questa funzione del dipinto, elemento finora non sottolineato con dovuta attenzione dagli studiosi, è simboleggiata dalla figura femminile che cala dall'alto portando tra le mani una corona d'alloro, segno della gloria e dell'onore raggiunti dal virtuoso. Ancora sospesa, essa lascia indeterminato il destinatario della corona, alludendo così sia al premio del padrone dello scudo sia a quello del suo creatore, l'artista.

Altro dettaglio finora trascurato dagli studiosi è la forte attenzione che Borghini dedica nel suo scritto al fuoco e agli effetti luministici all'interno dell'opera. Al di là dell'offrire all'artista un suggerimento per dar prova di virtuosismi pittorici, il ruolo di questo elemento può essere giustificato anche sotto il profilo iconografico leggendo il capitolo dedicato a Minerva nel testo del Cartari:

Prometeo parimente con l'aiuto di costei andò in cielo et involò il *fuoco* del carro del Sole, *col quale diede poi le arti al mondo*, che sono perciò dette esser venute da Minerva perché l'ingegno umano ha trovato ciò che tra noi si fa, e trova anco tutto di, e fallo con il mezzo del fuoco conciosiachè in tutte le arti due cose faccino di bisogno: l'una è l'industria e l'invenzione, l'altra il porre in opera e far quello che l'ingegno ha disegnato. *Quella s'intende per Minerva e questo per Volcano*, cioè per il fuoco.

Il fuoco è quindi elemento essenziale in quanto allusione a Prometeo e all'origine di ogni creazione artistica. Poiché il passo si rivela calzante alla composizione merita di essere letto oltre. Prosegue infatti Cartari:

[...] Gli è ben vero che non può sempre l'arte porre in effetto tutto quello che l'ingegno trova, perché quella sta legata al corpo, e non può da lui partire né fare più di quanto egli può, ma questo lo lascia sovente e discorre a suo piacere considerando

l'opere della natura e *quello che fa Dio, et imagina talora di fare anch'egl cose simili, di che non si vede però mai effetto alcuno perché sono immaginazioni vane [...] non perciò lasciarono gli antichi di mettere spesso gli simulacri di amendui in un medesimo tempio. E Platone parimente gli mette insieme dicendo nel suo Atlantico che ambi sono egualmente numi di Atene perciochè quivi non meno erano esercitate a que' tempi tutte le arti che vi fiorisse lo studio delle scienze*¹⁵⁷.

La lettura mostra come il rapporto fra i due debba essere inteso come allusione alla divinità dell'artista, e al parallelismo fra l'immaginazione umana e la creazione dell'intelletto divino. Non credo inoltre che questo spunto debba esser inteso a detrimento del fare pratico e concreto dell'arte, poiché l'Idea, il progetto, a Firenze si realizza pienamente in quel disegno in cui gli artisti si affannano. Inoltre scopo dell'Accademia è, tramite l'esercizio, ampliare le possibilità dell'*Ars* e rendere fattibile ciò che l'ingegno coltiva. È questo uno dei fili delle *Vite* vasariane, che raccontano tramite *exempla* il costante progresso dell'arte verso la perfezione e la suprema coincidenza fra Idea e opera finita.

Non sfugga infine il riferimento finale ad Atene. In questo modo il rapporto fra i Medici e l'Accademia additato nel dipinto lascia intravedere, fra le righe, un'idea di Firenze quale nuova Atene dello studio, dell'arte, delle scienze.

In chiusura, non si deve dimenticare come, anche in questo caso, la presenza di Minerva, patrona delle Arti ma anche dea della Sapienza e della Virtù¹⁵⁸, sottenda quella pluralità di letture a cui la figura si presta, e che il mondo fiorentino seppe ben sfruttare al fine della promozione sociale ed elevazione di rango dell'artista.

2.4.2 L'Allegoria della Pittura di Giovanni Paolo Lomazzo

Il disegno conservato all'Albertina di Vienna (fig. 53a) è stata pubblicato per la prima volta con un'attribuzione a Giovanni Paolo Lomazzo da James B. Lynch jr nel 1968¹⁵⁹. Lo studioso è stato anche il primo a tentare un'interpretazione della complessa iconografia di questa *Allegoria della Pittura*, destinata a fungere da frontespizio al *Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura* pubblicato dall'artista nel

¹⁵⁷ Per le due citazioni cfr. Cartari 1587, pp. 342-343. Il corsivo è mio.

¹⁵⁸ Winner 1962, pp. 159-160.

¹⁵⁹ *Allegoria della Pittura*, gessetto, penna e inchiostro acquerellato su carta, Vienna, Albertina. Il disegno, vista l'articolata composizione e l'attenzione per il dettaglio, deve essere stato realizzato quando l'artista era ancora vedente, e per questo datato al 1570 circa. Per quest'opera si veda Lynch 1968 e Winner 1983, p. 431, che data però il foglio al 1580 ca.

1584¹⁶⁰. Essa, secondo Lynch, mostrerebbe “the apotheosis of the artist in terms of Mannerist and Neo-Platonist concepts”¹⁶¹.

Nella sua lettura la parte bassa della composizione è dedicata a una serie di personificazioni di valenza sia negativa sia positiva (fig. 53b). Lo scheletro con la falce rotta nell'angolo in basso a sinistra è la *Morte*, cui si accompagna una figura femminile con le dita in bocca alle sue spalle, simbolo del *Timore e memento mori* per l'essere umano. A destra invece la vecchia macilenta nell'atto di porgere una borsa di denaro al giovane fanciullo storpio rappresenta l'*Avidità*, cui si accompagna una donna più giovane con il capo coronato di serpi, l'*Invidia*. Le altre personificazioni derivano tutte dall'Olimpo pagano, a partire da *Venere Celeste*, simbolo della Bellezza e origine dell'*Idea*. L'*Idea* è resa nei panni del putto a cui Venere sta apponendo le ali fornite da *Bacco*, qui forza benigna incarnazione del *furor divinus*, unico dono in virtù del quale gli uomini possono elevarsi alla contemplazione delle idee¹⁶². I due fanciulli, il giovane storpio ai piedi della scalinata e quello in ginocchio giunto quasi in cima, sono i figli di Saturno, vale a dire i giovani aspiranti pittori, mentre *Saturno* si pone come meta del loro viaggio, finalizzato al raggiungimento della *Fama* e della *Vittoria*, poste in alto fra le nuvole. Tappe del viaggio sono *Mercurio* e *Bellona*, le divinità lungo le scale che additano al giovane il percorso da seguire, raffigurate come congiunte in matrimonio per la presenza di *Imeneo* con il giogo sulle spalle. La triade di Mercurio, Bellona e Saturno indicherebbe, secondo Lynch, la tripartizione dell'anima ficiniana: Saturno è *mens*, l'anima intuitiva e la facoltà più alta dell'uomo, Mercurio è *ratio*, l'anima razionale, Bellona *imaginatio*, l'Immaginazione. Essi sarebbero quindi la trasposizione in immagine del percorso dell'artista, descritto come parallelo a quello dell'anima umana impegnata nel suo ritorno a Dio. Quest'ultimo è indicato come Saturno, divinità che presiede alla sfera contemplativa del genio melanconico, di colui che, per natura, più degli altri è in grado di assurgere alla visione del divino e delle idee. L'allegoria mostrerebbe quindi come “the divine Idea (putto), the faculties of intelligence (Mercury, Bellona and Saturn), and the fruits of theory and practice (studios) all serve to ennoble the Painter and to consummate his glory”¹⁶³. La pratica è indicata sullo sfondo dell'opera, all'interno di due ampie gallerie (fig. 53b), dove si possono vedere numerosi artisti impegnati nel lavoro e nello studio: nella parte sinistra si osservano una lezione di anatomia e alcuni scultori intenti a copiare da un modello dal vero atteggiato a Venere, mentre a destra figure intorno a un tavolo discutono e disegnano, altre alle loro spalle

¹⁶⁰ Lynch 1968, p. 329.

¹⁶¹ Lynch 1968, p. 326.

¹⁶² Per approfondire la figura di Bacco nella cultura di Lomazzo cfr. Cardi 1994. Per il neoplatonismo della sua concezione artistica e il suo concetto di Idea cfr. Panofsky 1996, pp. 58-61, Blunt 2001, pp. 147-169, Schlosser Magnino 2004, pp. 395-397.

¹⁶³ Lynch 1968, p. 328.

dipingono. L'edificio che si può vedere sullo sfondo, dotato di una impalcatura nella parte alta, alluderebbe all'Architettura, lasciata in secondo piano ma non per questo esclusa dal novero delle tre Arti maggiori attraverso cui si può giungere alla gloria e all'immortalità.

La lettura di James Lynch è il larga parte condivisibile, tenendo conto della forte componente neoplatonica della cultura del Lomazzo e del gusto ermetico che traspare dai suoi scritti¹⁶⁴. Come ha fatto notare Panofsky, riassumendo alcuni degli elementi cardine della teoria del pittore lombardo:

la Bellezza [...] si manifesta in forme molteplici e quindi anche in arte dev'essere espressa in molteplici forme, ma di sua propria natura ella è *una*: è la viva «grazia» spirituale irradiante da sembiante *divino*, riflessa quaggiù da tre specchi più o meno puri. [...] essa non può esser conosciuta se non da un senso interiore spirituale, né può esser resa altrimenti che fondandola su di una spirituale immagine interiore. Questo senso interiore è la *ragione*, e quest'immagine interiore è il calco che è impresso in essa, il «suggello» della forma divina originaria ed eterna, la «*formula idearum*». Soltanto in virtù di simili doni è concesso al pittore di riconoscere la bellezza negli oggetti di natura, e, osservando i contrassegni e le condizioni estrinseche, manifestarla con le opere della mano¹⁶⁵.

La *Venere* seduta su primo gradino della scala è quindi la Bellezza, paragonabile alla luce divina che si riflette in gradi diversi nel mondo. Solo coloro che sono dotati, che possiedono sì la ragione ma, soprattutto, che sono in grado di ricondursi all'Idea suprema originaria di cui conservano traccia, possono raggiungerla incamminandosi lungo la scala che trasforma in eccellenti artisti. Il riflesso dell'Idea suprema che ciascuno conserva veste qui i panni di *Amor*, il putto cui *Venere* sta apponendo le ali. *Amor*, identificabile con il concetto di Amore neoplatonico, è l'elemento che può innalzare l'uomo al contatto con l'elemento divino. Tradotto nei termini di Lomazzo, è ciò che può ricondurre alla vera Bellezza e quindi alla sua trasposizione artistica. Per questo percorso di elevazione esso deve essere dotato di ali, poiché, come leggiamo in Cartari: “per l'ali (l'ufficio delle quali è alzare in alto e portare per l'aria que' corpi li quali per loro stessi non si potrebbero levare di terra) vede il sollevamento che fa amore de gli animi nostri alle divine bellezze”¹⁶⁶.

La mia interpretazione dell'allegoria diverge da quella di Lynch nell'identificazione delle figure poste nella parte mediana della scala, in particolare di

¹⁶⁴ Oltre al trattato del 1584, si ricorda il successivo *Idea del tempio della Pittura*, dato alle stampe nel 1591 a Milano. Per la cultura del Lomazzo cfr. Cardì 1994.

¹⁶⁵ Panofsky 1996, pp. 58-59.

¹⁶⁶ Cartari 1587, pp. 434-435

quelle di *Bellona* e di *Imeneo*. Personalmente ritengo più probabile che la figura con asta, scudo ed elmetto non sia *Bellona* ma *Minerva*, divinità che abbiamo visto ricorrere in molte delle allegorie incontrate finora, a volte in compagnia proprio di *Mercurio*¹⁶⁷. Essi sono qui di nuovo accostati a ricreare il tradizionale emblema accademico dell’*Hermathena*: Eloquenza e Sapienza, incarnano il duplice aspetto, pratico e intellettuale, dell’arte, a scandire il percorso del pittore. Questo, sempre secondo un’accezione non certo insolita, è costellato di fatiche. Infatti il fanciullo con il giogo sulle spalle non indica tanto il legame matrimoniale fra i due, ma il giovane apprendista pittore carico dell’attributo della pazienza e della fatica. Fatica qui intesa non tanto in senso fisico, poiché in Lomazzo, più che in altri trattatisti, si nota una forte repulsione per lo sforzo fisico legato all’attività pratica¹⁶⁸, quanto sforzo intellettuale, dedizione all’apprendimento e al proprio lavoro, unici elementi in grado di condurre alla vetta. Lo stesso Lomazzo sottolinea più volte questo aspetto, ovviamente in chiave positiva, parlando di sé: “a quest’arte *essendomi io applicato infin da fanciullo* et in lei *continuamente esercitomi*, ora riducendo in pratica quanto dalla teorica e dalla contemplation di essa mi era posto inanzi infin che mi è stato concesso goder la luce degli occhi et ora con la teorica dopo la perdita della luce, mi è caduto in pensiero di accorre tutto quello che e leggendo e praticando ho essercitato intorno a lei”¹⁶⁹. La fatica dello studio è ampiamente trattata sullo sfondo della composizione, dove apprendimento e pratica artistica sono rappresentati in modo del tutto consono a quanto abbiamo visto nell’allestimento della Porta a Prato o di quanto verrà poi realizzato dallo Zuccari nella Sala del Disegno. Anche qui infatti possiamo vedere numerosi giovani nell’atto di disegnare, copiare da modelli, assistere a lezioni di anatomia, insomma le consuete attività di formazione dell’artista. Anche l’allegoria del Lomazzo quindi mostra una bipartizione fra personificazioni allegoriche, scelte a indicare gli aspetti intellettuali dell’arte, ed esemplificazione concreta degli aspetti pratici. È sempre nelle

¹⁶⁷ Anche Winner 1983, p. 431 chiama la figura *Minerva*, senza particolari deduzioni.

¹⁶⁸ Si tratta di uno degli argomenti più forti nelle parole di Lomazzo a sostegno della superiorità della Pittura sulla Scultura: “quanto più un’arte porta seco fatica di corpo e sudore, tanto più è vile e men pregiata, però che tal arte non è manco sogetta alle materie grosse che alle sottili, cioè alle imaginazioni della mente, le quali non possono in maniera alcuna essere espresse, dove vi è interrompimento di cosa a loro contraria. Il che si vede chiaramente essere nella scoltura, dove v’interviene marmo, ferro, et altre simili materie di fatica di corpo e strepito: tutte cose nemiche de lo studio, il quale non può mai tanto mettersi et applicarsi, che tuttavia però per questa cagione grandemente non s’interrompa, e l’opera non riesca in gran parte men bella e perfetta di quello che l’artefice, avanti che dasse di piglio allo scalpello, s’aveva nella sua idea concetto et imaginato. Talchè non si può in verun modo negare che quest’arte de la scoltura, per essere il proprio intrico di sassi, fatiche e simili incomodi, e conseguentemente essendo nemica all’imaginazione e contemplazione, di eccellenza e di pregio non ceda alla pittura, la quale per il contrario è arte lontana dalle fatiche, dagli strepiti e dalle materie grosse; il che appunto è proprio dell’arti e scienze liberarali”. Cfr. Lomazzo, *Trattato dell’arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano 1584, in Barocchi 1971-1977, vol. 1 pp. 694-695.

¹⁶⁹ Lomazzo, *Trattato dell’arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano 1584, in Barocchi 1971-1977, vol. 1 pp. 979-980.

parole di Lomazzo che troviamo la miglior spiegazione del perché le sole doti personali, la sola Idea, non siano sufficienti a creare un valente artista:

sì come al poeta fa di mestiero ch'insieme con l'eccellenza dell'ingegno abbia certo desiderio et una inclinazione di volontà, onde sia mosso a poetare, il che chiamavano gl'antichi *furor* d'Apollo e delle Muse, così ancora al pittore conviene che, con le altre parti che si gli ricercano, *abbi cognizione e forza d'esprimere i moti principali, quasi come ingenerata seco et accresciuta con lui sino dalle fascie*; altrimenti è difficile, anzi impossibile cosa a possedere perfettamente quest'arte, [...]. *Ma i valenti et eccellenti pittori, non tanto aiutati dalla natura quanto consumati dall'arte, cercano di eleggere il miglior gesto per qualunque effetto, raffrenando la furia soprabundante naturale con la ragione deliberata ch'anno nell'idea, e con quello finiscono la figura con diletto e piacere; facendo sempre in qualunque membro vedere non so che di furia conforme al moto principale. E perciò eglino soli vengono ad ottenere la palma in questa professione, il che non è concesso agl'infuriati per l'impazienza loro, né a que' primi diligenti per non avere cognizione d'esso moto e non potere, operando, esprimerlo e dimostrarlo come farà con quattro tratti il furioso naturale; per il che gli resta inferiore, sì come e l'uno e l'altro cedono di gran lunga all'inventore che con ragione accompagna il dono della natura con lo studio dell'arte*¹⁷⁰.

Il brano ci illumina sull'associazione delle figure al centro della scala: il *furor*, riflesso dell'idea, dote naturale, ispirazione o ingegno che dir si voglia, è mostrato, nei panni di un piccolo cupido che accompagna il giovane, il quale però segue la via indicata dalla Ragione, educato da Sapienza e Pratica. Attraverso questo percorso il giovane artista è ammesso al cospetto di Saturno, la sfera più elevata della Ragione contemplativa, la sola attraverso cui può aspirare a trasporre in arte l'immagine dell'Idea e della Bellezza che egli conserva in sé¹⁷¹. Attraverso il risultato della propria opera potrà così conquistare la Fama e la corona simbolo della Gloria e dell'Immortalità. Anche in quest'ultimo caso, incontriamo personificazioni consuete a indicare la meta dell'artista che, al pari dell'eroe, lavora per la sola eternità del nome. Vale inoltre la pena notare come, al pari che nelle allegorie di Federico Zuccari, il percorso artistico finisca con il coincidere con quello di crescita etica e individuale, riassumendo in sé tutti i tratti della *via virtutis*. Questo è infatti rappresentato come una

¹⁷⁰ Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano 1584 in Barocchi 1971-1977, vol. 1 pp. 348-349. Il corsivo è mio.

¹⁷¹ Winner 1983, p. 431 ha letto in questa figura una personificazione del Disegno. Altro elemento che Lynch 1968, pp. 328-329 vede sotteso nell'allegoria è quello astrologico, cui si legano le varie divinità, a indicare l'individuo come sottoposto agli astri e non alla propria capacità di autoderminazione. Si tratta di un tema che io non individuo, divergendo la mia identificazione di alcune figure da quella di Lynch.

scalinata, che allontana, in una facile associazione del tema asceta-asceti, dai pericoli del mondo e dai vizi: *Morte, Avidità, Invidia*, alcuni degli ostacoli più frequentemente citati dagli artisti. Non a caso anche il Lomazzo non è esente dal problema della posizione sociale dell'artista:

non ci è uomo libero al mondo, a cui cotale esercizio non gradisca et infinitamente dilette; e però si legge che 'l re Francesco Primo di Francia molte volte si diletta di prendere lo stile in mano et esercitarsi nel disegnare e dipingere. Et il medesimo hanno fatto molti altri principi, così antichi come moderni, [...]. Perché vedevano che in simile esercizio niente v'è di servile e meccanico, ma tutto è libero e nobile. *E nel vero, qual uomo liber o principe sarà nel mondo, che non prenda diletto d'imitare col pennello Iddio e la natura in quanto può?*¹⁷².

L'Arte è quindi non solo arte liberale, ma attività paragonabile all'opera creativa di Dio, degna solo di uomini liberi, principi, gentiluomini.

2.4.3 *Le allegorie artistiche di Giovanni Stradano*

Giovanni Stradano costituisce un personaggio emblematico all'interno del mondo fiorentino: fra i principali e più attivi collaboratori del Vasari fino all'inizio degli anni Settanta del XVI secolo, in particolare nella decorazione di Palazzo Vecchio, partecipa di tutte le principali iniziative artistiche dell'Accademia del Disegno (esequie di Michelangelo, apparati effimeri per l'ingresso di Giovanna d'Austria a Firenze, lavori nelle chiese di S. Croce e S. Maria Novella), egli ricopre fin dal 1563 importanti ruoli all'interno di questa istituzione, consentendoci di utilizzare la sua opera come riflesso figurativo esemplare di tale ambiente¹⁷³.

In quest'ottica le prove più convincenti provengono da disegni realizzati dall'artista in previsione di una loro divulgazione a stampa. Lo Stradano, fin dall'inizio della propria attività autonoma, fu infatti assai prolifico come ideatore di opere destinate alla riproduzione in incisione, in collaborazione prima con Cornelis Cort e poi, soprattutto, con gli incisori di Anversa, in particolare con Philip Galle. È all'interno di questa produzione, consapevole della diffusione che il mezzo prescelto offriva alle proprie creazioni, che l'artista dà vita a composizioni inerenti la propria immagine di pittore e la concezione artistica dell'ambiente di cui, in un certo senso, si fa portavoce. L'opera più rivelatrice, in questo senso, è sicuramente l'autoritratto elaborato dall'artista per

¹⁷² Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano 1584, in Barocchi 1971-1977, vol. 1 p. 959. Il corsivo è mio.

¹⁷³ Jan Van Der Straet, nativo di Bruges, si trasferì in Italia nel 1550, facendo della Firenze medicea la sua patria d'adozione. Per l'artista si veda la monografia di Alessandra Baroni Vannucci, 1997.

accompagnare alcune delle serie di incisioni da lui ideate. Si conoscono due disegni preparatori di questo ritratto, datati entrambi al penultimo decennio del secolo, che testimoniano due fasi successive della sua creazione.

Il primo è conservato presso la Fondation Custodia a Parigi¹⁷⁴ (fig. 54a). L'effigie dello Stradano è inserita in una cornice ovale, al centro di un'articolata composizione. La parte alta raffigura un ambiente delimitato da un perimetro scandito da pilastri e aperto sullo sfondo. Essa simula una stanza in cui sono collocate due personificazioni femminili all'opera: quella a destra dipinge seduta al cavalletto, quella a sinistra, seduta di fronte a una tavola, tiene in mano squadra e compasso. Una terza figura, posta sulla cima della cornice, disegna sull'album tra le sue mani. Completano la cornice alcuni motivi decorativi, quali cariatidi e palinoplie di strumenti delle tre Arti; in basso, lo spazio per l'iscrizione. Nella parte inferiore del foglio invece lo Stradano ha rappresentato quattro fanciulli impegnati nello studio: a partire da sinistra vediamo un primo giovane nell'atto di misurare alcuni elementi architettonici e un secondo intento a disegnarli, mentre a destra un terzo fanciullo copia la figurazione dipinta sullo sfondo, coadiuvato da un quarto che macina i colori. Le tre allegorie femminili si rivelano ispirate alle xilografie vasariane. La figura in alto pare una citazione puntuale, in controparte, della *Pittura* della V cornice, mentre le altre due si rifanno chiaramente, nella posa, alle personificazioni delle Arti omonime realizzate dall'aretino. Confermano la discendenza vasariana del ritratto le palinoplie di strumenti delle Arti e il motivo delle cariatidi femminili che decorano la cornice, derivate dai motivi analoghi delle cornici di Vasari o della xilografia finale dell'edizione torrentiniana delle *Vite*. Seguendo l'esempio del proprio mentore, Stradano si ritrae come uno dei personaggi esemplari della raccolta dell'aretino, loro pari e degno di entrare fra le loro fila. Non essendo un artista versato in tutte le tre Arti maggiori, egli adatta il motivo delle tre personificazioni a definire in modo più dettagliato la propria arte, la Pittura. Essa è così personificata nella fanciulla a destra, mentre, come indicato dalle scritte di mano dello stesso Stradano, la figura che le siede di fronte, con squadra e compasso, più che Architettura è *Prospettiva*. L'artista fiammingo sceglie così di dare enfasi alla componente dell'arte pittorica da sempre esaltata dalla trattatistica per i suoi legami con la matematica e la geometria, che la elevano di diritto nella sfera delle Arti liberali. A esemplificare le potenzialità della prospettiva si pone, immediato, il colonnato che inquadra la scena con le sue aperture su paesaggi esterni all'ambientazione del disegno. La componente

¹⁷⁴ *Autoritratto con allegorie delle Arti*, penna, inchiostro marrone, acquarellatura marrone su tracce di gessetto nero, lumeggiature in bianco, mm 190 x 275, Parigi, Fondation Custodia (coll. Lugt), inv. 3748, lungo il margine inferiore firma *Strada*, al centro a sinistra *Prospettiva/harchitectura* sora al centro *designi* a destra *pittura*. Cfr. Thiem 1958, p. 110, Benisovich 1963, p. 142, Baroni Vannucci, 1997, p. 263.

intellettuale della pittura è poi ribadita dallo Stradano attraverso la posizione preminente assegnata al Disegno, declinato al femminile seguendo la prima invenzione per la decorazione della Porta a Prato. Disegno quindi sia come sinonimo di Idea, simbolo del lavoro mentale dell'artista, e sia come riflesso dell'attività grafica in cui lo Stradano stesso si esprimeva. Le figure dei ragazzi in basso, anche in questo caso non certo esenti dal debito a modelli vasariani (si pensi ai giovani all'opera sullo sfondo del *S. Luca dipinge la Vergine*, ne *Lo studio dell'artista* nella dimora fiorentina, ne *La fucina di Vulcano*), sono il risultato della tendenza, già incontrata, a separare nettamente le componenti intellettuali del procedimento artistico, indicate dalle allegorie femminili, da quelle pratiche. D'altro canto, essendo, con molta probabilità, la scritta destinata a completare il ritratto la stessa che possiamo leggere nella sua trasposizione a stampa (*assiduitate nihil non adsequitur*), le figure alludono contemporaneamente all'attività di insegnamento, studio ed esercizio promossa all'interno dell'Accademia, a mostrare come le vette dell'arte si raggiungano solo attraverso sforzi e fatiche, lavoro e dura applicazione. In un certo senso, essi esemplificano quella *via virtutis* costellata di difficoltà che tanto spazio ha nelle allegorie dell'arte della seconda metà del Cinquecento, quella seguita dallo stesso Stradano a proposito del quale Raffaello Borghini ricordava che "non lascia mai di studiare, e d'affaticarsi nell'arte"¹⁷⁵.

Questa prima ideazione fu, in un secondo momento, sviluppata dall'artista nel disegno oggi agli Uffizi¹⁷⁶ (fig. 54b), molto più vicino a quello che sarà l'esito finale della composizione. Scomparsa l'ambientazione architettonica, lo Stradano sceglie di far ricorso al solo elemento allegorico, escludendo dalla composizione i dettagli aneddotici e narrativi. Eliminati così i riferimenti alla parte pratica e all'esecuzione artistica, restano a connotare il ritratto dell'artista le tre personificazioni femminili poste a ridosso della cornice ovale, questa volta non più all'opera ma statiche, in una ripresa più fedele della V cornice delle xilografie vasariane. *Pittura*, *Prospettiva* e *Disegno* sono le tre virtù scelte dal pittore fiammingo a contraddistinguere la propria persona e a riassumere il proprio percorso verso la fama e la gloria. E che proprio di virtù si tratti ce lo confermano le iscrizioni che egli pone a sfondo del proprio ritratto (fig. 54c), uno sfondo tutto giocato sulle grottesche¹⁷⁷ inframmezzate da emblemi allegorici. Tali iscrizioni si possono leggere nell'incisione del foglio¹⁷⁸: *FLANDER BRVVG. PICTOR*

¹⁷⁵ Cit. in Baroni Vannucci 1997, p. 11.

¹⁷⁶ *Cornice per ritratto in ovale con allegorie e grottesche*, penna su tracce di matita nera, inchiostro marrone acquerellato, lumeggiature in bianco, mm 199x273, Firenze, Gabinetto Stampe e disegni degli Uffizi, inv. 460 Orn. Cfr. Thiem 1958, p. 110, Firenze 1964b, pp. 30-31, Baroni Vannucci 1997, pp. 263-264.

¹⁷⁷ Reznicek in Firenze 1964b, p. 31 lega la ripresa di questo motivo al desiderio dello Stradano di alludere alla propria attività di disegnatore di arazzi.

¹⁷⁸ Baroni Vannucci 1997, p. 263-264 ritiene i disegni preparatori per l'incisione di Jan Wierix inserita nella serie *Passio, mors et resurrectio Dn Jesu Christi*, pubblicata anteriormente al 1587 da Philip Galle.

IOHANNES STRADANVS è la definizione che egli sceglie a cingere il proprio volto, mentre ai lati domina, in lettere capitali, la scritta *SOLA MANET VIRTUS LABVNTVR CAETERA QVAEQVE / DIVITIAE, VIRES, FAMA, IVVENTA, DECVS* (“solo la virtù sopravvive, mentre tutto il resto sparisce: la ricchezza, la forza, la fama, la gioventù, l’onore”¹⁷⁹). Scomparso un rimando esplicito alla componente pratica dell’attività artistica, resta però il riferimento ai temi dello studio, della fatica, della dedizione. Come abbiamo visto l’iscrizione sottostante il ritratto elogia il tema dell’applicazione continua (“nulla si ottiene se non con la costanza”), mentre nella parte sinistra possiamo vedere due figure allegoriche accompagnate da un motto: in alto una natura morta di strumenti delle Arti sopra i quali si legge *IPSA VIVITUR* (“si vive attraverso questa”), in basso la cicogna con la specificazione *NON FALLITUR* (“non sbaglia”). La cicogna è simbolo di costanza e perseveranza: colui che si prodiga costantemente è destinato pertanto a non sbagliare. Di altro ambito le allegorie della parte destra del foglio: il vaso accompagnato dall’iscrizione *QVID NON SVPERAT* è il *vas virtutis*, cioè in cui l’artista non può essere eguagliato e superato; una figura di difficile lettura in alto è spiegata da *RATIONE PERFECTIVS*, il più valente per intelletto. Gizzi ha definito il ritratto della Stradano una sorta di “testamento artistico e morale”¹⁸⁰. La connotazione etica delle scritte è infatti palese, ma deve essere intesa nella consueta accezione ambigua del termine *virtus* applicato alle Arti: il motto dello sfondo suona come monito contro ogni forma di *vanitas*, in favore di una scelta di vita tutta incentrata su fatica, dedizione, costanza, a conquista della *virtus*, unica cosa che conti ai fini dell’elevazione personale e del ricordo dei posteri. Le virtù che però l’artista adduce a giustificazione del proprio *status* elevato sono le personificazioni dell’arte pittorica e delle sue componenti più dotte, Prospettiva e Disegno. Che il tema dello *status* sociale e della condizione gentilizia dell’artista non siano al di fuori degli intenti dello Stradano ce lo dimostra l’abito dalla raffinata gorgiera, il volto di tre quarti, e l’immagine di gentiluomo che egli dà di se stesso.

Il ritratto ad acquaforte costituisce il terzo foglio della serie, mm 108x145. Lo stesso ritratto si trova inoltre inserito come terza tavola della serie di stampe *Equile Joannis austriaci caroli V. imp. F.*, della fine degli anni Settanta del Cinquecento, forse inciso da Goltzius, acquaforte, mm. 210x270. Infine, come tavola sciolta, il ritratto fu inciso più volte in almeno tre diverse forme proprio dal Goltzius, cfr. Baroni Vannucci 1997, pp. 366-370, 389-392, 443.

¹⁷⁹ La traduzione è di Gizzi in Pesaro 1994, p. 62. L’autore lega la tematica sottesa all’iscrizione alla conoscenza da parte dello Stradano della *Divina Commedia* di Dante. L’artista infatti aveva realizzato a partire dal 1587 una serie di disegni ispirati all’*Inferno* per la commissione di Giovanni Alemanni. Si tratta però di una data tarda rispetto alle prime comparse in incisione di tale ritratto. Più probabilmente la scritta fa propri i temi di arte e virtù sottesi alla cultura del mondo artistico fiorentino.

¹⁸⁰ Gizzi in Pesaro 1994, p. 62.

La prova che l'artista inseriva le Arti fra le attività nobiliari arriva da un altro disegno di sua mano¹⁸¹ (fig. 55), parte di una raccolta di sei destinate a illustrare lo *Schema seu speculum principium*, “piccola rassegna allegorica sulle più nobili attività umane che contraddistinguevano la vita dei principi nelle corti cinquecentesche”¹⁸² dedicata a Carlo Emanuele di Savoia e alla sua consorte Caterina d’Austria. Il disegno ispirato alle *Litterae* vede al centro *Apollo* circondato da una natura morta di strumenti utilizzati nelle varie Arti, fra cui si distinguono tavolozza, pennelli, squadra, compasso, martello, scalpello e il semibusto di una piccola scultura femminile, ad accompagnare i più consueti simboli delle sette Arti liberali; sullo sfondo a sinistra pittori, scultori e architetti all’opera.

Le personificazioni femminili delle Arti figurative tornano nella produzione dell'artista fiammingo all'interno di un disegno conservato ad Heidelberg, Kurpfälzisches Museum¹⁸³ (fig. 56). Intitolato comunemente *La pratica delle Arti*, esso rappresenta un'accademia artistica sita chiaramente a Firenze. Nella parte alta del disegno troviamo infatti le allegorie della Pittura della Scultura e dell'Architettura impegnate nella trasposizione di alcuni dei simboli della città: la *Pittura* è descritta intenta a ritrarre una figura femminile con in mano il giglio cittadino, *Fiorenza*, la *Scultura* sta terminando la statua del fiume Arno accompagnato dal Marzocco, l'*Architettura* lavora alla cupola del Brunelleschi. Tutte sono raffigurate come fanciulle in abiti anticheggianti, i capelli raccolti e gli strumenti del mestiere fra le mani. Nella parte bassa una folla di personaggi è impegnata in attività di studio: alcuni giovani assistono a una lezione di anatomia, disegnando la dissezione di un cadavere o l'immagine dello scheletro, altri copiano da modelli di statue o di sculture più piccole. Figure di adulti sono rappresentate mentre prodigano consigli ai ragazzi seduti oppure si dedicano ai lavori manuali. Ritroviamo in quest'opera la stessa distinzione fra parte superiore e parte inferiore analizzata in merito al disegno della Fondation Custodia. La componente pratica dell'arte è qui descritta con particolare riferimento alla necessità dello studio dal modello e di quello anatomico, fra i principali insegnamenti dell'Accademia del Disegno¹⁸⁴. Teoria e pratica sono poste entrambe sotto l'egida della

¹⁸¹ *Litterae*, penna, inchiostro marrone acquarellano, mm 193x285, Haarlem, Teylers Museum, firmato in basso a destra *Ioannes Stradanus faciebat 1594*. Cfr. Thiem 1958, pp. 108-109, Baroni Vannucci 1997, p. 296.

¹⁸² Baroni Vannucci 1997, p. 295. La serie di tavole ad acquaforte fu incisa da Jan Sadeler e pubblicata a Venezia nel 1597. I disegni per tale serie furono elaborati dallo Stradano intorno al 1594, forse su ispirazione del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione, cfr. Baroni Vannucci 1997, pp. 408-409.

¹⁸³ *La pratica delle arti*, penna, inchiostro marrone, lumeggiato in bianco, su carta preparata e tinta di verde, mm 465x365, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, inv. D 69117. Cfr. Heikamp 1972, p. 300 (datato 1578), Waźbiński 1978, p. 47, 56 (datato 1564-1565) Baroni Vannucci 1997, pp. 247-248, Baroni in Firenze 1997, p. 281.

¹⁸⁴ Per il ruolo e la centralità degli studi anatomici all'interno dell'Accademia del Disegno di Firenze cfr. Heikamp 1972, p. 298 e, soprattutto, Waźbiński 1987, pp. 179-196.

città di Firenze. Questa è la patria dell'arte sia perché unico luogo in cui l'artista può compiere il suo percorso verso le vette della professione, sia perché riceve gloria e fama attraverso i capolavori creati dai suoi maestri. Il titolo di *Accademia delle Arti* calza a questo disegno molto più che quello solitamente così denominato e conservato al British Museum di Londra, preparatorio per un'incisione di Cornelis Cort¹⁸⁵ (fig. 57). I due sono solitamente messi in correlazione e considerati, nonostante la diversità di misure, uno il *pendant* dell'altro: allegoria dell'accademia di Firenze il primo, allegoria dell'Accademia di Roma il secondo¹⁸⁶. Si oppone a questa lettura del disegno londinese la data: l'accademia di S. Luca nel 1578 non era ancora nata, poiché sarà rifondata dall'intervento di Federico Zuccari esclusivamente nel 1593. Più plausibile considerarla, con Sellink e Bury¹⁸⁷, una rappresentazione, questa sì, della *Pratica delle Arti*, poste sotto l'egida della città di Roma, a sottolineare il ruolo formativo svolto dalla città eterna e dalla sua raccolta di capolavori. Qui non troviamo personificazioni delle Arti, ma una folla di personaggi di età varia impegnata in molteplici pratiche artistiche chiarite dalle iscrizioni. Relegata allo sfondo ma comunque presente la scultura in bronzo, *FUSORIA*, mentre in primo piano maggior rilievo è dato alla *PICTVRA*, qui intesa come pittura di storia, il genere considerato il più elevato, e alla scultura, distinta in *STATVARIA* e *SCVLPVRA*, le grandi statue e i modelli più piccoli. Meno enfasi è data all'*ARCHITECTVRA*, indicata da un singolo uomo intento a prendere misure su un libro con un compasso, mentre sono presentate come equiparate alle arti maggiori l'incisione (*Typorum aeneorum INCISORIA*), e l'*ANATOMIA*. Il disegno è inserito come semplice ma basilare via di apprendimento e studio (*Tyrone picturae*). Secondo Gizzi troviamo qui espresso un “concetto prettamente manieristico secondo il quale l'attività artistica è un compendio di diverse forme d'arte, tra cui quella artigianale”¹⁸⁸. Più opportuno valutarla per una rappresentazione dei vari ambiti della sfera dell'artista, tesa a sottolinearne la fatica, l'impegno, lo studio, il bisogno della pratica dal vero e

¹⁸⁵ *L'Accademia delle Arti*, penna, inchiostro e acquarellature marroni su carta colorata giallo-bruno con rialzature in biacca, mm 437x293 Londra, British Museum, coll. Sloane, inv. 5214-2, sul bordo inferiore, al centro, in controparte *Idè STRADANENSIS FLANDRUS IN. 1573 CORNELIE CORT EXCV*. Cfr. Thiem 1958, p. 95, Heikamp 1972, p. 300, Sellink 1992, p. 46, Baroni Vannucci 1997, pp. 63-64 e 246-247, Bury 2001, pp. 18-21. L'incisione di Cornelis Cort, acquaforte, mm 437x298, iscrizione “Ill.mo et Exmo Dno Iacobo Boncompagno Arcis Prefecto, ingeniorum ac industriae fautori, Artiu nobiliu. Praxim, à Io Stradadesi Belga artificiose expressa, Laurenti Vaccarius D.D. Romae Anno 1578”, fu edita a Roma da Lorenzo Vaccari nel 1578. Il disegno per il Cort fu realizzato dallo Stradano nel 1573, consegnato durante il soggiorno del Cort a Firenze sulla strada per Roma. Per l'incisione cfr. Sellink 1992, p. 46, Baroni Vannucci in Pesaro 1994, pp. 83-84, Sellink in Rotterdam 1994, pp. 200-201, Baroni Vannucci 1997, p. 436, Bury 2001, pp. 18-21.

¹⁸⁶ Il legame in *pendat* dei due disegni è stato sostenuto da Heikamp 1972, p. 300.

¹⁸⁷ Sellink 1992, p. 46, Sellink in Rotterdam 1994, pp. 200-201, Bury 2001, pp. 18-21 si sono tutti pronunciati in favore di una lettura della rappresentazione tesa a esaltare la componente pratica dell'arte più che quella intellettuale, per questo hanno considerato *Pratica delle Arti* un titolo più adeguato al disegno. Bury ha inoltre sottolineato le difficoltà di considerare i due fogli correlati fra loro.

¹⁸⁸ Gizzi in Pesaro 1994, p. 27.

dal modello, e a indicare nel disegno l'elemento comune, indispensabile sia come strumento di formazione sia come veicolo di espressione nella fase ideativa. Non manca nell'opera una componente autoreferenziale: la scena di battaglia che viene dipinta, il cavallo rampante realizzato dallo scultore, la nobilitazione della pratica incisoria alludono tutte a settori e opere proprie dello Stradano, famoso per le scene di battaglia in Palazzo Vecchio, per gli arazzi a tema venatorio, per l'attività grafica. Nonostante questa sterzata su quella che sembra un'esaltazione delle componenti più manuali del fare arte, ritroviamo la consueta allusione al tema della *Virtus*: Minerva è la figura che domina tutta la composizione, nella sua molteplice valenza di simbolo di Roma, patrona delle Arti e simbolo della Virtù.

Lo stesso cavallo rampante oggetto dell'attenzione dello scultore in questo disegno ritorna in un foglio oggi a Windsor Castle (fig. 58a) preparatorio per un'incisione di Adrian Collaert (fig. 58b) e datato 1584¹⁸⁹. Esso è dedicato alla sola *Pittura*, rappresentata sempre a partire dall'iconografia fissata da Vasari: una figura femminile in abiti anticheggianti, le gambe incrociate, i piedi nudi e i capelli raccolti, ritratta quasi di spalle intenta a disegnare su una sorta di album, seduta di fronte alla scultura di un cavallo rampante di grandi dimensioni, ai cui piedi si vedono un modellino femminile e una sfera. Come abbiamo detto il cavallo è un elemento certo autoreferenziale per l'artista, che oltre ai soggetti venatori darà alle stampe negli anni Ottanta le 43 tavole dedicate alla scuderia di cavalli di Giovanni d'Austria. Inoltre sono questi anni in cui "l'interesse per il cavallo come emblema della vita cortigiana cinquecentesca, oltre che come oggetto di un accurato studio dal vero, fruttifica"¹⁹⁰. Curioso e insolito è invece il dettaglio della presenza di Cupido seduto con arco e frecce sulla sinistra del foglio, soprattutto perché è verso di lui che sembra volgersi lo sguardo della *Pittura*, quasi a trarre da qui e non dall'immagine a lei davanti la propria ispirazione. È possibile che si tratti, come nell'allegoria di Lomazzo, di un modo per alludere, come sempre, alla sfera dell'Idea, ambito concettuale e intellettuale dell'attività pittorica.

2.5 Alcune considerazioni sull'iconografia del Disegno

Credo sia opportuno, prima di chiudere questa seconda parte, fare brevemente il punto su come sia nata e si sia evoluta, nel corso della seconda metà del secolo, la rappresentazione del *Disegno*, allegoria incontrata in più occasioni ma analizzata finora

¹⁸⁹ *Ars pingendi*, penna, inchiostro marrone, acquarellature in rosso (seppia), mm 145x220, Windsor Castle, inv. RL 4694, sul sedile *Joannes Stra/danus facie/bat 1584*, trasposto in acquaforte con le iscrizioni ARTIS PINGENDI CVPIAS SI SYMBOLA NOSSE, LECTOR, QUAE PLACEANT SCVLPTA TABELLA DABIT, Ioan Stradan. Inven. Ioan Collaert sculp. Mich Snyders excudit. Cfr. Baroni Vannucci 1997, pp. 262-263, 366 e 438.

¹⁹⁰ Baroni Vannucci 1997, p. 52.

in maniera discontinua, soffermandoci più sui contesti in cui si è presentata che nel suo peculiare sviluppo. Ciò consentirà di evidenziarne meglio spunti e basi teoriche, e di cogliere quale fra le modalità di raffigurazione elaborate in questo lasso di tempo si ponga come ponte per le rappresentazioni del secolo successivo.

Abbiamo visto nella prima parte come, originariamente, *Disegno* non sia figura maschile ma femminile. Nel disegno elaborato e mai tradotto in xilografia da Giorgio Vasari per la cornice del ritratto del solo Michelangelo (fig.19) l'artista aveva dato vita a una figura di donna tricefala con in mano il martello della Scultura, la tavolozza della Pittura. Il suo abbigliamento, per quanto si può dedurre dal foglio, si rifaceva alla corazza di una figura di Minerva, assegnando al *Disegno* gli attributi della Dea delle Arti, della Sapienza e della Virtù. *Disegno* era stato declinato al femminile anche nella prima idea di Vincenzo Borghini per la decorazione della Porta a Prato nel 1565, come “donna con tre teste, essendo in effetti tre fini variati, ma nati da un medesimo corpo del disegno”¹⁹¹.

Le parole di Borghini consentono di ricostruire il percorso che ha condotto a questa prima iconografia. Esse mettono in evidenza come, alla base dell'invenzione di questa immagine tripartita, vi sia la volontà di enfatizzare l'unità delle Arti esaltandone la comune origine. È all'interno del dibattito sul paragone che si rintracciano le prime fonti della sua genesi. Nelle lettere indirizzate a Benedetto Varchi sia il Pontormo sia Francesco da Sangallo sottolineano il fondamento comune della Pittura e della Scultura:

una sola cosa c'è che è nobile, che è el suo fondamento, e questo si è el disegno, e tutte quante l'altre ragioni sono debole rispetto a questo (vedetelo, che chiunche ha questo, fa l'una e l'altra bene);

dico che allo scultore gli sia necessario avere più disegno, lo quale, *per essere il fondamento d'ogni arte*, non solo di queste, ne seguita che la scultura in questo è più difficile¹⁹².

¹⁹¹ Borghini in Bottari-Ticozzi 1822-1825, vol. 1 p. 148. Sempre in ambito fiorentino una persistenza della concezione al femminile del Disegno si può rintracciare nella prima idea dello Stradano per il suo ritratto (fig. 54a). In questo caso è però legittimo pensare che i precedenti abbiano agito solo a livello di legittimazione, poiché lo spunto iconografico della composizione, come abbiamo visto, nasce dalle xilografie vasariane. *Disegno* è donna poiché erano tre le fanciulle che incorniciavano i ritratti dei maestri considerati versati in tutte le Arti da Vasari.

¹⁹² Cfr. Pontormo e Francesco da Sangallo in Barocchi 1998, pp. 70 e 76. Il corsivo è mio. La Barocchi aveva già sottolineato in Barocchi 1971-1977, vol. I p. 497 n. 7 e vol. II p. 1899, come l'idea di un'origine comune delle Arti fosse diffusa fra gli artisti già alle date della *querelle*, nel 1547. Baxandall 1994, p. 98, cita un brano tratto dal dialogo XLI del *De remedis utriusque fortunae* di Petrarca (1354-1366), in cui già si dice esserci “una sola origine per tutte le arti, un solo fine, anche se i materiali sono diversi”. Altri antecedenti dello stesso concetto sono citati in Kemp 1974, p. 224. Essi mostrano quanto l'idea di una matrice comune delle Arti avesse radici profonde nella cultura umanistica. La diffusione di

Solo nella lettera di Vasari però il concetto del Disegno è reso attraverso una metafora femminile, quale “*madre* di ognuna di queste arti”¹⁹³. Nonostante già nella prima edizione delle *Vite* la definizione muti, indicando le Arti come sorelle poiché “nate di un *padre*, che è il disegno, in un solo parto et ad un tempo”¹⁹⁴, nel momento in cui si rese necessario una trasposizione in immagine del concetto si preferì, in un primo momento, quella originaria, al femminile.

Se si rivela facile seguire il percorso che ha condotto a un'allegoria al femminile del Disegno, forse più complesso è giustificare il ricorso a una tipologia quale la personificazione tricefala. Si tratta di un modello figurativo derivato all'arte rinascimentale dal mondo antico, utilizzato per esempio sia nelle rappresentazioni trinitarie sia nell'allegoria della Prudenza¹⁹⁵. Solitamente, come nel caso della triplice corona d'alloro michelangiolesca o del geroglifico delle Grazie, l'ideazione dell'immagine è spiegata con la volontà di creare impliciti parallelismi fra Disegno e trinità divina. Personalmente, pur nella convinzione che il fine principale dell'allegoria fosse ribadire la comune origine delle Arti, credo che la fonte di ispirazione possa invece essere stata l'immagine della Prudenza¹⁹⁶.

Se si esclude il citato ritratto dello Stradano, per il quale abbiamo chiamato in causa ben altre suggestioni, la rappresentazione del Disegno madre delle Arti rimase di fatto sempre e solo allo stadio di ideazione, non trovando mai una trasposizione in opere finite. Infatti ben diversa fu la scelta finale di Vasari per la xilografia del ritratto di Michelangelo, e lo stesso Borghini, al momento dell'attuazione, stando a quanto riferito dalle fonti, ripiegò su un'allegoria maschile per il *Disegno* della Porta a Prato. La scelta probabilmente si giustifica con l'evoluzione che il concetto stesso di disegno subisce in questi anni, arricchendosi sempre più di connotazioni intellettuali e filosofiche tali da chiedere una personificazione dotata di maggior forza, vigore e *auctoritas*.

Per rendersi conto di questo sviluppo basta confrontare come sia ben più articolata e ricca la definizione di Disegno che Vasari elabora nel proemio alla prima parte delle *Vite* nella giuntina:

quest'idea è testimoniata dal *Cortegiano* del Castiglione, in cui si ricorda come “benché diversa sia la pittura dalla statuaria, pur l'una e l'altra da un medesimo fonte, che è il *bon disegno*, nasce”, cfr. Castiglione 1528, p. 108. Il corsivo è mio.

¹⁹³ Vasari in Barocchi 1998, p. 64. Il corsivo è mio.

¹⁹⁴ Vasari 1550, p. 15. Nel proemio alla prima maniera si legge “il disegno, [...] è il fondamento di quelle (pittura e scultura), anzi l'istessa anima che concepisce e nutrice in se medesima tutti i parti degli intelletti”, vol. 1 p. 89.

¹⁹⁵ Per la trazione della figura tricefala come allegoria della Prudenza cfr. Panofsky 1999c, pp. 149-168; per la figura trinitaria si veda Pettazzoni 1946.

¹⁹⁶ Sotto il profilo puramente concettuale questa lettura del valore della comune origini delle Arti è stata sostenuta da Kemp 1974, pp. 224-230.

il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure, di qui è che non solo nei corpi umani e degl'animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture, *conosce la proporzione che ha il tutto con le parti e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme; e perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può concludere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo*, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell'idea [...]. *Questo disegno ha bisogno, quando cava l'invenzione d'una qualche cosa dal giudizio, che la mano sia mediante lo studio et essercizio di molti anni spedita et atta a disegnare [...]* perché, quando l'intelletto manda fuori i concetti purgati e con giudizio, fanno quelle mani che hanno molti anni esercitato il disegno conoscere la perfezione e eccellenza dell'arti et il sapere dell'artefice insieme¹⁹⁷.

Sia Erwin Panofsky sia Wolfgang Kemp si sono soffermati nell'analisi di questo passo nel tentativo di cogliere le motivazioni di questo approfondimento del concetto da parte di Giorgio Vasari¹⁹⁸. Entrambi vi hanno colto un riflesso di quel processo di intellettualizzazione che tutta la teoria e la trattatistica d'arte subisce nel corso del secolo, accantonando progressivamente sempre più i riferimenti al mestiere in favore di riflessioni filosofiche che giustifichino la nobilitazione della professione. Nel caso di Vasari disegno viene pertanto accostato a parole quali 'intelletto', 'concetto', 'idea' e 'natura', senza però arrivare a perdere completamente il contatto con la componente pratica della sua realizzazione materiale. Seguendo infatti attentamente il ragionamento, peraltro non privo di ambiguità, condotto dall'artista si nota come il Disegno non finisca per trasformarsi pienamente in un elemento astratto preesistente l'artista e in lui infuso dall'alto, ma svolga una sorta di funzione di mediazione fra l'individuo e la natura. Attraverso il disegno l'artista infatti è in grado di operare sul mondo naturale e ricavarne la possibilità di sviluppare idee e concetti che poi prenderanno forma sulla carta¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Vasari 1568, vol. 1 p. 168. Un abbozzo preparatorio di quanto edito nel 1568, conservato nell'Archivio di Stato di Firenze e datato 1564, è pubblicato in Barocchi 1971-1977, vol. 2 pp. 1912-1918. Il corsivo è mio.

¹⁹⁸ Panofsky 1996, pp. 37-42, Kemp 1974, pp. 224-230.

¹⁹⁹ Kemp 1974, p. 227: "Al disegno, grazie alla sua conoscenza della natura e della sua misura, riesce di suscitare l'idea di un oggetto della natura. Con ciò è accordata al disegno una funzione importante all'interno dello spirito umano: esso esercita un attivo ruolo di mediatore fra la natura e l'opera artistica" (traduzione dal tedesco di Franca Tinti); Panofsky 1996, p. 38: "l'Idea ha non soltanto la sua condizione ma addirittura la sua origine dalla esperienza – essa non solo si connette spontaneamente con la visione del reale, ma è la stessa visione del reale, fattasi solo più chiara e universalmente valevole mediante l'attività dello spirito che sceglie l'unità dalla molteplicità e che sintetizza in una nuova totalità le unità che ha prescelto".

Questa definizione può essere confrontata con le spiegazioni dei termini Disegno e Giudizio che compaiono, sempre all'interno delle *Vite*, nel proemio alle biografie della terza Maniera. Qui Disegno è “lo imitare il più bello della natura in tutte le figure, così scolpite come dipinte, la qual parte viene dallo aver la mano e l'ingegno che *raporti tutto quello che vede l'occhio in sul piano [...] giustissimo et a punto*”, Giudizio invece è la dote che consente che “senza che le figure fussino misurate *avessero in quelle grandezze, ch'elle eran fatte, una grazia che eccedesse la misura*”²⁰⁰. In questo caso si nota come entrambi i termini possano assimilarsi all'*electio*, la capacità dell'artista di saper selezionare all'interno del dato naturale quanto vi è di meglio, ricavare le regole generali della perfezione, e condensarle in un'unica immagine all'interno dell'opera d'arte senza incorrere nel rischio di effetti pedanti o non originali.

Vasari seppe trasporre con grande coerenza la propria concezione del Disegno sulle pareti della Sala delle Arti e degli Artisti all'interno della propria abitazione fiorentina (fig. 29b-b'). Qui, come abbiamo avuto modo di vedere, l'allegoria di questo concetto era infatti inserita all'interno di una nicchia a svolgere una funzione di mediazione fra la Natura, simboleggiata dalla statua di Diana efesina, e l'opera d'arte che prendeva vita nello studio del pittore. Se l'immagine attualmente visibile sulla parete della sala, non risulta pienamente leggibile, il disegno conservato agli Uffizi mostra come Vasari avesse scelto di rappresentare qui il Disegno come una figura maschile nuda triforme²⁰¹ (fig. 29c). Come avvenuto nella realizzazione finale della decorazione della Porta a Prato, l'allegoria al maschile si rivela vincente sull'immagine materna. Inoltre, a differenza della prima invenzione vasariana, la figura non presenta più tre teste ma un'unica testa con tre visi differenti, acuendo la similitudine con l'allegoria della Prudenza. Credo che la scelta si debba all'affinità fra il valore attribuito a questa virtù e il concetto di Disegno sviluppatosi nell'ambiente fiorentino di Borghini e del Vasari. Se leggiamo la definizione, di matrice medievale, di Prudenza all'interno del testo di Ripa vediamo come essa sia la virtù attraverso la quale “si rammentano le cose passate, si ordinano le presenti, e si prevedono le future; onde l'huomo, che n'è senza, non sa raquistare quello che ha perduto né conservare quello che possiede, ne cercare quello che aspetta”, essa “nasce dalla considerazione delle cose passate e delle future insieme”, così da ordinare ciò che si deve fare²⁰². Questa svolge pertanto una funzione di raccordo

²⁰⁰ Vasari 1550, vol. 2 p. 553. Nell'edizione del 1568 il passo resta identico.

²⁰¹ Per il disegno in questione cfr. cap. 1.4.4. Il secondo disegno di questa scena conservato agli Uffizi (fig. 29d), attribuito dalla Barocchi prima a Vasari e, successivamente, al Poppi, mostra al posto di questa allegoria triforme una figura virile con una clava modellata sull'iconografia di Ercole. È interessante notare come in questa differente versione si sia preferito il ricorso al personaggio mitologico al fine di sottolineare la difficoltà del procedimento artistico che conduce dalla Natura all'Arte. Per l'iconografia del Disegno di Vasari si può vedere Winner 1983, pp. 427-430.

²⁰² Ripa 1603, p. 416

fra ambiti temporali diversi distillando una capacità operativa nel presente paragonabile a quella svolta dal Disegno nella sua mediazione fra mondo della Natura e mondo dell'Arte, che consente all'artista di dar forma all'Idea e di tradurla concretamente in azione sulla carta. È pertanto dalla constatazione di un'analogia di significato che Vasari ha tratto lo spunto per perfezionare la propria immagine del Disegno in nudità eroica.

Quella vasariana non è la sola rappresentazione del Disegno realizzata in quel periodo a Firenze. Pochi anni prima infatti Benvenuto Cellini aveva elaborato due raffigurazioni dello stesso concetto da proporre a emblema dell'Accademia del Disegno²⁰³. Esse ci sono giunte solo attraverso alcuni disegni di mano dell'autore, due dei quali recano una lunga didascalia a spiegazione dell'immagine. La prima allegoria del Cellini era costituita da una rappresentazione di Apollo trionfante sul serpente Pitone inserita all'interno di una cornice ovale²⁰⁴ (fig. 59a). L'invenzione iconografica trova spiegazione più che esauriente nelle parole di accompagnamento scritte dall'artista stesso. Da un lato la divinità mitologica allude a Cosimo I, fondatore e patrono della neonata istituzione, nel rispetto della tradizione celebrativa della famiglia signora della città che abbiamo visto caratterizzare tutte le realizzazioni accademiche di quegli anni. Dall'altro invece essa simboleggia il Sole, e come tale si rivela perfetta trasposizione del concetto di Disegno dell'artista: "lucerna di tutte le azioni che fanno gli uomini in ogni professione", vera capacità creatrice che contraddistingue l'essere umano in quanto

²⁰³ I due disegni furono realizzati a seguito del concorso bandito nel 1563 dalla neonata Accademia per la realizzazione di un emblema che la rappresentasse meglio del bue alato di S. Luca. La gara si concluse in un nulla di fatto, e solo nel 1597 le tre ghirlande intrecciate michelangiottesche furono elette a emblema dell'istituzione. Per la storia della vicenda cfr. Calamandrei 1956, pp. 1346-1349 e Kemp 1974, pp. 220-224.

²⁰⁴ Disegno a penna, bistro, biacca e tracce di matita nera su carta bianca, mm 300x217, oggi agli Staatliche Graphische Sammlung di Monaco (inv. 2247). La spiegazione recita: "Apollo è sol la luce / Cosimo è principio à la gran scuola, e Duce / Il gran Pianeta del Sole, questo è sol la Lucerna dell'Universo e gli Antiqui e maggior nostri lo figurarano e dimostrano per la figura d'Apollone e perché dopo quel gran diluvio, che ricoperse tutta la terra, essendosene ritornate tutte le Acque a i lor luoghi, era restata una nebbia foltissima che non lasciava germinare la terra, ma il sole con la virtù de' raggi sì tanto ferì la nebbia che la risolvè: onde gli Antiqui figurarano Apollone con l'Arco et le Saette con le quali ferì Phitone serpente che così [...] puosero nome a quella folta nebbia: e così io l'ho messo in disegno parendomi che la nostra Accademia del Disegno sia degna di questa bella impresa, perché siccome questo è la vera Lucerna di tutte le azioni che fanno gli Uomini in ogni professione; perché il disegno è di due sorte, il primo è quello che si fa nell'Immaginativa e il secondo tratto da quello si dimostra con linee, e questo ha fatto l'huomo tanto ardito che egli si è messo a gareggiare con questo gran padre Apollone, il quale fa nascere le piante e l'erbe e i fiori e gli Animali, cose tutte meravigliose e ornamento della Terra, dove l'Uomo con il suo disegno ha fabbricato in su questa terra la gran città con gli stupendi Palazzi, Teatri, Templi, Torri, Loggie, Case e Ponti di poi gli ha adornati di belle figure d'Animali di Marmi e di metalli, e la parte di dentro di questi mirabili edifici gli ha adornati di Pitture, di poi ha ornato sé stesso di Gioie e d'oro e tutto questo ha coll'artificio del mirabile disegno, e poiché questo Apollone è il primo vero Maestro, per questo adunque mi è parso ch'egli sia la sua Insegna". Per questo foglio cfr. Calamandrei 1956, pp. 1349-1350, Kemp 1974, pp. 220-224, Firenze 1980b, p. 99, Winner 1983, p. 431, Pope-Hennessy 1985, pp. 278-279.

riflesso e immagine di Dio²⁰⁵. In questo caso non si coglie nessun desiderio dell'artista di identificare nella divinità olimpica anche il simbolo della Poesia, alla ricerca di una possibile allusione al tema dell'*ut pictura poesis*. Questo perché esso è indicato da Cellini come elemento unificante tutte le attività umane, non solo le Arti figurative. Compiendo, rispetto a Vasari, un passo avanti nella speculazione filosofica gravitante intorno al tema del Disegno, lo scultore distingue inoltre in maniera netta fra Disegno in quanto Idea, puro dato intellettuale, e Disegno come esternazione di tale sulla carta. La stessa concezione del Disegno come capacità creatrice prettamente umana si ritrova anche nella lunga iscrizione che accompagna la seconda proposta del Cellini per il sigillo dell'Accademia. Si tratta della raffigurazione di una statua di Diana polimaste alata e con due trombe che si originano direttamente dalle sue spalle, affiancata dal serpente e da un leone e inserita all'interno di una cornice romboidale²⁰⁶ (fig. 59c-e). La forma della cornice a quattro lati è il modo attraverso il quale il Cellini simboleggia la propria concezione allargata delle Arti maggiori: non più solo Pittura Scultura e Architettura ma anche Oreficeria, indicata nella didascalia del foglio precedente fra le principali attività dell'uomo. Se la presenza del serpente allude anche in questo caso a Cosimo I, il leone è stato invece spiegato come il simbolo di San Marco, destinato a soppiantare il mansueto bue di San Luca poichè simbolo dei soli pittori²⁰⁷. Ali e trombe

²⁰⁵ La definizione di Disegno che qui traspare si discosta molto da quanto dichiarato dall'artista nel suo *Discorso sopra l'arte del Disegno*: "il vero Disegno non è altra cosa che l'ombra del rilievo, di modo che il rilievo viene a essere il padre di tutti e' disegni", cfr. Cellini in Barocchi 1971-1977, vol. 2 p. 1930. Secondo Kemp su tale trasformazione può aver influito il testo dedicato al Disegno da Anton Francesco Doni, cfr. Kemp 1974, pp. 224-230.

²⁰⁶ Disegno a penna, acquerello, tracce di matita nera su carta bianca, mm 332x220, Londra, British Museum (inv. 1860.6.16.18). L'iscrizione recita: "Havendo io considerato quanto queste nostre arti, che procedono dal disegno, siano grandi, non potendo l'huomo alcuna cosa perfettamente operare senza riferirsi al disegno, dal quale egli trae sempre i migliori consigli, e poichè io crederei benissimo far capaci tutti gli uomini con vive ragioni, a le quali non si potrebbe contraddire, essere verissimo, che il disegno essendo veramente origine e principio di tutte le azioni dell'huomo, e solo quella Iddea vera della Natura, che fu dagli Antiqui con molte poppe figurata, per significare, che ella nutrice ogni cosa, come sola, e principale ministra di Dio, che di Terra scolpì e creò il primo huomo ad immagine e similitudine di sé, e che per conseguenza non possono i professori dell'Arti del disegno havere per Suggello e per Impresa loro niuna cosa né più somigliante al vero né più propria degli esercizi loro, che la detta Iddea della Natura, come più largamente dimostrarei, senza restringermi a tanta brevità, se io non conoscessi voi tanti Artefici nobilissimi, non meno esercitati in discorrere le meravigliose opre della Natura che virtuosissimi et eccellenti nelle cose che dal disegno procedono. Hora quanto alla forma similmente del nostro suggello, avendomi voi fatto degno di dire il pare mio fra voi bellissimi Ingegneri, che riaccendete il gran Lume poco manco che spento, di una così grande e onorata Scuola com'è la nostra, et aiutati dalla diurna et immortal virtù del nostro Ill.mo e gloriosissimo Duca Cosimo de Medici, Amatore del vero". La stessa invenzione, sempre corredata da una lunga iscrizione, ritorna in un foglio in collezione privata (penna su carta bianca, mm 332x220, fig. 59c), in un disegno ora a Monaco, Staatliche Graphische Sammlung (penna e acquerello su carta, mm 83x143, inv. 2264, fig. 59d), e in un foglio al Louvre (penna, mm 300x125, fig. 59e). Per queste opere e la loro iconografia cfr. Calamandrei 1956, Kemp 1974, Firenze 1980b, p. 99, Pope-Hennessy 1985, pp. 278-279.

²⁰⁷ Calamandrei ha messo la presenza del leone in relazione con questo sonetto di mano del Cellini: "O spiriti alti e pregiati / con la scultura vostra al mondo sola lasciate il bue, e fate un'altra Scuola / Né ozio,

sono gli attributi della Fama, l'ambita ricompensa dell'artista, mentre la statua emblema della Natura è qui intesa come perfetta trasposizione del concetto di Disegno proprio in virtù della sua forza generativa e creatrice. Poiché essa è "ministra di Dio" nel produrre e nutrire ogni cosa, allora è degna di assurgere a simbolo della capacità di creazione dell'uomo, fatto da Dio a sua immagine e somiglianza.

Sul piano della fortuna figurativa né l'allegoria vasariana né le immagini ideate dal Cellini sembrano aver avuto grande seguito, mentre, sotto il profilo concettuale, il secondo pare aver influenzato non poco le teorie di Federico Zuccari.

Nella produzione di questo artista le personificazioni del Disegno non mancano. L'allegoria compare infatti sia, nei panni di fanciulla, nel *Lamento della Pittura*, sia all'interno della *Porta Virtutis*, sia, per ben due volte, nella serie di fogli della progettata biografia illustrata del fratello Taddeo. Nel primo caso (figg. 42a-b) esso segue la tradizione fiorentina della prima invenzione di Borghini per la Porta a Prato. Nel secondo (figg. 43a-c) è rappresentato come uno dei quattro attributi impegnati a condurre in cielo la pala dipinta da Federico per il committente bolognese. Si tratta di una figura in cui non si individuano particolari connotazioni a distinguerla dalle compagne e che, visto il contesto, allude al disegno concreto, come capacità pratica dell'artista. Nella *Vita di Taddeo* invece Cristina Herrmann-Fiore ha interpretato le due personificazioni, una inserita ad accogliere Taddeo nel suo rientro a Roma (fig.44e), l'altra ad affiancare il ritratto del fratello (fig. 44h), come allegorie al femminile, riflesso di quelle prime invenzioni fiorentine mai date concretamente alla luce²⁰⁸. Distinguere il sesso di queste figure si rivela però, a un'attenta osservazione, alquanto difficile: la figura che si affianca a Taddeo che torna a Roma ha infatti il capo coperto e una lunga veste tenuta leggermente sollevata dalla mano destra, tratti che paiono suffragare l'interpretazione della Herrmann-Fiore, ma sfoggia braccia e caviglie di vigore maschile, mentre il *Disegno* che compare a fare da cornice al ritratto di Taddeo sembra più un uomo in toga antica che una fanciulla. È anche vero che non si tratta delle uniche figure di difficile identificazione in tal senso: se si osserva la *Scultura* che compare nella cornice del ritratto di Michelangelo (fig. 44h) si può notare come, pur avendo un seno femminile, presente una corporatura muscolosa decisamente virile. Personalmente ritengo che, in entrambi i casi, *Disegno* compaia in questa serie come uomo abbigliato all'antica, seguendo ciò che di fatto, al di là delle prime ideazioni, eventi come le esequie di Michelangelo o l'ingresso di Giovanna d'Austria a Firenze avevano reso

sonno o gola; / Maro e lion, chiamate questi due / lun dirà ben, l'altro sbranerà il bue", cfr. Calamandrei 1956, p. 1360.

²⁰⁸ Herrmann-Fiore 1982, 252.

fruibile. Zuccari però rinuncia, in linea con il carattere narrativo della serie, all'immagine trifronte della figura.

L'immagine che meglio corrisponde al complesso contenuto filosofico di cui Zuccari investe il concetto di Disegno è quella dipinta dall'artista nella Sala della sua abitazione romana: una figura seminuda maschile, di vegliardo, assisa fra le nuvole e con il capo nimbato dalla triplice corona intrecciata di matrice fiorentina (fig. 50a). Si tratta di un'allegoria ispirata, sotto tutti i punti di vista, alle rappresentazioni di Dio padre, che trova piena giustificazione nella lettura dei testi di Federico Zuccari. È infatti in questo artista che il processo di intellettualizzazione della riflessione artistica del secolo raggiunge l'apice, nell'elaborazione di una filosofia del Disegno che distingue nettamente il Disegno interno, Idea innata nell'artista, dal Disegno esterno, la componente compromessa con l'attuazione e la realizzazione concreta²⁰⁹. È stato Panofsky a sottolineare come, nel concetto di Disegno interno di questo autore, si sommino spunti filosofici di diversa origine, dalla scolastica al neoplatonico al pensiero di Sant'Agostino, che portano a far coincidere il Disegno con l'Idea "aprioristica e metafisica [...] dono, anzi emanazione della Grazia Divina"²¹⁰. In questo modo Disegno si slega completamente dalla compromissione e dal legame con il reale, esaltando in massimo grado l'intelletto dell'artista e la sua capacità generativa in quanto riflesso dell'azione creatrice di Dio. Kemp ha sottolineato le affinità fra quanto elaborato, in maniera molto più estesa e dotta, da Federico Zuccari e dall'Accademia di San Luca con le definizioni di Disegno citate del Cellini. Infatti la distinzione di quest'ultimo fra due diversi accezioni del Disegno, quello nato "nell'Immaginativa" e quello pratico, sono, in nuce, la distinzione fra Disegno interno ed esterno dello Zuccari, così come era già di Cellini l'idea del Disegno come origine di ogni attività umana che vedrà piena formulazione nei testi di Federico²¹¹. Anche il costante paragone, di matrice agostiniana e ficiniana, con il tema della luce era già presente nelle parole del Cellini. Le prove del suo sviluppo e della sua fortuna si possono rintracciare, prima ancora che nel testo basilare di Federico, *L'Idea de' pittori, scultori et architetti*, uscito a Torino nel

²⁰⁹ Per il Disegno secondo Federico Zuccari si vedano in particolare Kemp 1974, pp. 231-233, Rossi 1974, Panofsky 1996, pp. 51-58. Si vedano inoltre Blunt 2001, pp. 147-169, Schlosser Magnino 2004, pp. 388-390, 441-443.

²¹⁰ Panofsky 1996, p. 55. La coincidenza dei due concetti è esplicitata dallo stesso Zuccari: "se vogliamo più compitamente e comunemente dichiarare il nome di questo disegno interno, diremo ch'è il concetto e l'idea che per conoscere et operare forma chi si sia. E s'io in questo trattato ragiono di questo concetto interno formato da chi si sia sotto nome particolare di disegno e non uso il nome d'intenzione, come adoprano i logici e filosofi, o di *esemplare o idea, com'usano i teologi*, questo è perché io tratto di ciò come pittore e ragiono principalmente a pittori", cfr. Zuccari 1607, pp.152-153. Il corsivo è mio.

²¹¹ Si legge nella sua definizione di Disegno data all'Accademia di San Luca il 17 gennaio del 1594: "questo disegno dà luce e splendore a *tutte le nostre intelligenze speculative e pratiche, et ordini e regoli tutte le nostre interne et esterne operazioni*, anzi che dà spirito e vita all'istesse operazioni nostre artificiali". Cfr. Alberti 1604, pp. 32-33.

1607, ne *L'origine et progresso dell'Accademia del Disegno de' pittori, scultori et architetti di Roma* di Romano Alberti, uscito a Pavia nel 1604. Esso raccoglie la registrazione delle sedute dell'Accademia romana a partire dal 1593 e, di fatto, si presenta come una trascrizione dei pensieri dello Zuccari. La settima accademia del 3 febbraio 1594 era dedicata alla scelta di un simbolo per la nuova istituzione, che si concluse con l'adozione del disegno di una lanterna dotata di tre sportelli principali e di un molteplice numero di fori da cui la luce si propagava, accompagnata dall'iscrizione SIC OPERATUR. È il testo stesso della seduta a illuminarci su come l'emblema fosse una trasposizione del concetto di Disegno:

la lanterna [...] denota assai chiaramente gli effetti e l'operazione che fa il disegno intelletivo e pratico nell'intelletto umano e nell'umane intelligenze e pratiche; il corpo della lanterna oscuro dinota come ogni virtù dell'intelletto è oscura prima che sia da quella *scintilla divina allumata*; e sì come questa lanterna risplende e chiara viene ad allumare e scacciare ogni tenebra e scoprire all'occhio umano ogni nascosta et apparente cosa, così il disegno viene ad allumare l'intelletto in ogni sua intelligenza²¹².

Altra idea proposta e poi scartata era stata quella di utilizzare come sigillo il simbolo solare, che con i suoi raggi superava in tre punti la coltre di nubi facendo germogliare le zone di terra da lui colpite,

volendo alludere che il disegno, quasi un altro sole, con il suo chiaro lume, ove egli si scopre a noi mortali in queste tre sue particolari professioni, pittura, scultura et architettura, le quali tutte talmente feconde e piene di vaghissimi fiori e suavissimi frutti e, per opposto, ove essi raggi di scienza e questo lume del disegno non cogliesse, restasse ogni scienza e ogni operazione morta²¹³.

Cellini aveva scelto Apollo come emblema pagano della luce solare, Zuccari preferisce abbandonare la componente mitologica e ricorrere o al simbolo naturale o al corrispettivo cristiano che identificava il sole con Dio stesso.

²¹² Alberti 1604, p. 44.

²¹³ Alberti 1604, p. 45. La stessa similitudine è ripresa nel testo de *L'Idea*: “disegno, ch'egli è quasi un altro sole, un'altra natura generante, un altro nume, che avviva, nutrisce et opera”; “esso Sole, esso disegno, con le sue singolarissime professioni, pittura, scultura et architettura, che saranno le tre proprietà e qualità d'esso Sole: cioè di allumare, alimentare e vivificare: o calore, splendore e luce: o vero gli tre raggi di splendore che gli fanno circolo all'intorno accompagnandolo sempre, sì come si scorge tallora che n'è concesso mirarlo, quando è da qualche vapore velato sì che gli occhi nostri possino in quello fisarsi vediamo”, cfr. Zuccari 1607, pp. 294, 298.

Se si seguono poi le sue definizioni di disegno interno, sia nelle sedute dell'Accademia²¹⁴ sia, e soprattutto, ne *L'Idea*, il parallelo si fa sempre più stretto. Nel testo del 1607, nel ricordare come Dio abbia creato l'uomo a propria immagine e somiglianza, egli esplicita che, affinché

fosse quasi un secondo Dio, volle anco dargli facoltà di formare in sé medesimo un disegno interno intelletivo, acciochè col mezo di questo *conoscesse tutte le creature e formasse in sé stesso un novo mondo* et internamente in essere spirituale avesse e godesse quello ch'esternamente in essere naturale gode e domina; et inoltre *acciochè con questo disegno, quasi imitando Dio et emulando la natura, potesse produrre infinite cose artificiali simili alle naturali, e col mezo della pittura e della scoltura farci vedere in terra novi paradisi*²¹⁵.

A sottolineare e rimarcare tale analogia egli giunge a una personalissima spiegazione dell'etimologia della parola disegno, quale segno di Dio nell'uomo:

il nome dunque di Dio è cosa chiara che dinota il creatore, il fattore dell'universo, e quello che vivifica, alimenta, mantiene et accresce la natura. Così, serbata sempre la riverenza ch'a questo incomprendibile et ineffabile nome si deve, diremmo noi che'l nome del disegno sia segno del nome di Dio, sì come chiaro lo manifestano le sue lettere e la voce lo dichiara, e segno insieme d'un altro nume creato, per così metaforicamente parlare, di un'altra natura generante, che forma, avviva, alimenta in noi ogni scienza e pratica. Che sia segno del nome di Dio questo nome DI, SEGN, O, è assai chiaro per sè stesso, come si può vedere dalle istesse sue lettere senza altra dichiarazione. Perochè le due prime e l'ultima lettera dimostrano apertamente il nome di Dio: argomento della dignità e grandezza sua e, volendo di più intendere le altre quattro lettere che nel mezo di questo nome DI, SEGN, O restano, non ci maravigliaremo della singolar facoltà sua e sua significazione, che ci dinota essere vero segno di Dio in noi²¹⁶.

Le citazioni proposte spiegano in maniera esaustiva la scelta dello Zuccari di dare al *Disegno* le sembianze del Dio cristiano.

Nel 1603, quando Cesare Ripa volle inserire la voce Disegno all'interno della sua riedizione dell'*Iconologia*²¹⁷, egli optò per rifarsi alla tradizione fiorentina codificata da Borghini e Vasari, probabilmente prendendo spunto dalla descrizione dell'allegoria

²¹⁴ Cfr. in particolare la relazione della seduta del 17 gennaio 1594 in Alberti 1604, pp. 28-38.

²¹⁵ Zuccari 1607, p. 162. Il corsivo è mio.

²¹⁶ Zuccari 1607, pp. 302-303.

²¹⁷ La voce Disegno è infatti assente nella prima edizione dell'opera del 1593, cfr. Mandowsky 1939, p. 232 n. 75.

realizzata nella decorazione della Porta a Prato. Infatti egli ci spiega che: “si potrà dipingere il disegno (per esser padre della scoltura, pittura e architettura, con tre teste uguali, e simili, e che con mani tenghi diversi istromenti convenevoli alle sopradette arti, e perché questa pittura per se stessa è chiara, mi pare sopra di essa non farci altra dichiarazione”²¹⁸. Completamente differente e ben più estesa è invece la definizione del Disegno che corredata l’edizione del 1613 del testo:

Un giovane d’aspetto nobilissimo vestito d’un vago e ricco drappo, che con la destra mano tenghi un compasso, e con la sinistra uno specchio. Disegno si può dire che esso sia una notitia proporzionale di tutte le cose visibili, e terminate in grandezza con la potenza di porla in uso. Si fa giovane d’aspetto nobile, perché è il nervo di tutte le cose fattibili, e piacevoli per via di bellezza, perciò che tutte le cose fatte da l’arte si dicono più, e meno belle, secondo che hanno più, è meno Disegno, e la bellezza della forma humana nella gioventù fiorisce principalmente. Si può ancora fare d’età virile, come età perfetta, quanto al Discorso, che non precipita le cose, come la gioventù, e non le tiene come la vecchiaia irresolute. Potrebbe anco far vecchio, e canuto come padre della Pittura, Scoltura, e Architettura, com’anco perché non si acquista già mai il Disegno perfettamente fino all’ultimo dell’età, e perché l’honore di tutti gli artefici manuali, e l’honore honor della vecchiezza di che all’altre età di ragione pare che convenga. Si fa il Disegno vestito, perché pochi sono che lo vedano ignudo, cioè che sappiano intieramente le sue ragioni, se non quanto l’insegna l’esperienza, la quale è come un drappo ventilato da i venti, perché secondo diverse operazioni, e diversi costumi di tempo, a luochi si muove. Il compasso dimostra che il Disegno consiste nelle misure, le quali sono all’hora lodevoli, quando fra loro sono proporzionali secondo le ragioni del doppio, metà, terzo, e quarto, che sono commensurabili d’uno, due, tre, e quattro, nel quale numero si restringono tutte le proporzioni, come si dimostra nell’Aritmetica, e nella Musica, e per conseguenza tutto il Disegno, onde consiste necessariamente in diverse linee di diversa grandezza, ò lontananza. Lo specchio significa come il Disegno appartiene a quell’organo interiore dell’anima, quale fantasia si dice, quasi luogo dell’imagini, perciòche nell’immaginativa si serbono tutte le forme delle cose, e secondo la sua apprensione si dicono belle, e non belle, come ha dimostrato il signor Fulvio Mariotelli in alcuni suoi discorsi, onde quello che vuole perfettamente possedere il Disegno, è necessario ch’abbia l’immaginativa perfetta, non maculata, non distinta, non oscurata, ma netta, chiara, e capace rettamente di tutte le cose secondo la sua natura, onde perché significa huomo bene organizzato in quella parte, dalla quale prende ancora l’opera dell’intelletto, però ragionevolmente à gli huomini che possiedono il Disegno si suole dar molta lode, e l’istessa lode sconvenevolmente si cerca per quella via, come ancora perché la natura ha poche cose perfette, pochi sono quelli che arrivano à toccare il segno in quella

²¹⁸ Ripa 1603, p. 108.

amplissima professione, che però farsi nella nostra lingua vien espressa con quella voce Disegno. Molte più cose si potrebbero dire, mà per tener la solita brevità questo basti, e chi vorrà vederne più, potrà leggere il libro intitolato l'Estasi del sig. Fulvio Mariotelli, che sarà di giorno in giorno alle stampe, opera veramente di grandissima considerazione²¹⁹.

Dal punto di vista meramente iconografico, se si esclude il genere maschile, la personificazione qui descritta da Ripa non ha precedenti figurativi. L'erudito perugino sembra, di fatto, sciogliere l'immagine tricefala di tradizione fiorentina in tre personaggi distinti di età differente, tutti ugualmente adeguati a simboleggiare il concetto di disegno. Egli sembra recepire consapevolmente l'analogia fra la figura ideata da Borghini e Vasari e l'allegoria della Prudenza, e scindere le tre differenti età in tre personaggi distinti, ciascuno in grado di rendere una serie di sfumature del concetto di Disegno che l'autore deriva, ancora una volta, soprattutto da fonti letterarie.

Quello che sembra dominare è una definizione del Disegno che lo vede in stretta relazione con i temi della misura e della proporzione, in cui viene identificato il valore della bellezza. Si tratta di una tradizione differente da quella dello Zuccari, che affonda le sue radici nel mondo fiorentino, a partire dall'Alberti, per giungere a piena maturazione nell'opera invece del Lomazzo²²⁰. Nella sua *Idea del Tempio della Pittura* (Milano, 1591) si legge infatti: "il fondamento di tutto, cioè delle parti principali e dei suoi generi, sopra il quale ogni cosa come sopra saldissima base si riposa, et onde deriva tutta la bellezza, è quello che i Greci chiamano euritmia, e noi nominiamo disegno"²²¹. La personificazione attempata, che, a prima vista, sembrerebbe la più vicina al *Disegno* di palazzo Zuccari, nella spiegazione rivela una genesi ispirata ad altre fonti. Il tema infatti del disegno come padre delle tre Arti era già presente nell'edizione del 1603 come tratto dal mondo fiorentino, e a Firenze rimanda anche l'esaltazione della pratica e dell'esperienza, come dimostra un passo tratto da *Il Riposo* di Raffaele Borghini: "Il disegno non estimo io che sia altro che una apparente dimostrazione con linee di quello che prima nell'animo l'uomo si avea concetto e nell'idea imaginato; il quale a voler co' debiti mezzi far apparire, bisogna che con lunga pratica sia avezza la mano con la penna, col carbone o con la matita ad ubbidire quanto comanda l'intelletto"²²². È solo l'ultima parte della descrizione del Ripa, nell'allusione alla componente immaginativa dell'intelletto, che mostra una discendenza dalle teorie elaborate sul filone Cellini-Zuccari, ma che l'autore attribuisce all'influenza di Fulvio Mariotelli.

²¹⁹ Ripa 1613, pp. 196-197.

²²⁰ Per l'evoluzione della teoria del disegno, oltre ai testi citati finora, si veda Poirier 1970.

²²¹ Lomazzo in Barocchi 1971-1977, vol. 2 p. 2031. Il corsivo è mio.

²²² Borghini, *Il Riposo*, Firenze 1584, in Barocchi 1971-1977, vol. 2 pp. 1982. Il corsivo è mio

È a partire da questa definizione del Ripa che possono trovare spiegazione e giustificazione le varie raffigurazioni del Disegno che si incontrano nel corso del XVII secolo.

Pittura e Scultura nel Seicento e nel Settecento

A partire dall'inizio del XVII secolo le allegorie al femminile delle Arti maggiori si rivelano un soggetto di grande successo e molto richiesto. La loro rappresentazione si svincola da quelli che, fino a questo momento, sono stati i luoghi loro deputati. Non più relegate al ruolo di personificazioni cortigiane, di secondo piano all'interno di vasti cicli celebrativi, dove la loro presenza esaltava le doti di mecenate di un singolo o di una famiglia, esse non sono più nemmeno appannaggio esclusivo degli artisti, veicolo per affermare il rango elevato e il mutato *status*, sociale e intellettuale, del pittore e dello scultore. Esse si affrancano pertanto dalla presenza nella sola decorazione delle case d'artista, o nei fogli disegnati e incisi, per farsi protagoniste di numerose tele da cavalletto, destinate a decorare le abitazioni di committenti vecchi e nuovi. A fianco infatti del tradizionale ceto nobiliare e altolocato, che utilizza le proprie collezioni e gallerie di capolavori come *status symbol*, si incontrano ora le figure dei 'dilettanti', o nuovi intendenti. Inferiori per lignaggio ma frequentatori abituali delle classi agiate e interlocutori di principi, nobili e artisti, essi mirano ora a estendere la loro cultura e vaste conoscenze anche al campo delle Arti figurative, rivendicando un diritto di parola finora riservato agli addetti ai lavori. Sono personaggi come Giulio Mancini, che esprime il proprio scetticismo di fronte alla descrizione dell'artista ideale come uomo dalle conoscenze più disparate¹, e si propone di tracciare una serie di linee guida affinché l'"uomo perito che non sappia maneggiare il pennello [...] di mediocre ingegno et giuditio naturale" possa arrivare a "dar giuditio della pittura"². Oppure figure come Giovan Pietro Bellori, o Marco Boschini, che hanno seguito una formazione artistica ma che prediligono concentrare i propri sforzi soprattutto nella parola scritta, in cui riflettono le diverse opinioni su cosa sia la vera e buona pittura, nel caso del secondo a vantaggio soprattutto di quanti chiedono come "pratticar le maniere de gli Autori e distinguer l'una dall'altra; e ciò per la brama [...] di saper far scielta all'occorrenza delle migliori"³. Nelle loro abitazioni, la presenza di allegorie delle Arti non ne indica solo un impegno in qualità di mecenati, ma l'amore per l'arte, la conoscenza e le competenze acquisite in questo campo. All'affermazione delle Arti come materie

¹ Mancini 1956-1957, vol. 1 p. 7: "Onde appar quanto che il Marino s'inganni nella *Diceria della Pittura*, ponendo tanti requisiti nel pittore, bastandoli solo il color, la proportione, prospettiva, affetto et simili, che per l'istoria, poesia, decoro et altro, essendo d'altra professione superiore et non di pittore, il quale da questa superiore ne viene ammaestrato, e pertanto non si ricerchi in esso tanta filosofia, astrologia et altro come dice il Marino".

² Mancini 1956-1957, vol. 1 pp. 12-13.

³ Boschini 1674, p. 703.

accademiche, all'artista letterato si affianca lo scrittore d'arte, ora degno argomento attraverso cui dar prova di alta statura intellettuale.

3.1 Le declinazioni della Pittura e della Scultura fra XVII e XVIII secolo

3.1.1 I vari volti della Pittura

La lunga descrizione dell'allegoria della Pittura che compare nell'*Iconologia* di Cesare Ripa fin dalla prima edizione del 1593 costituisce uno dei punti di riferimento degli artisti per la sua rappresentazione.

Fra i primi esempi di una ripresa puntuale dell'iconografia elaborata dall'erudito perugino si pone la medaglia in bronzo dedicata da Felice Antonio Casoni alla pittrice Lavinia Fontana nel 1611⁴ (fig. 60). Il recto dell'opera presenta un ritratto di profilo dell'artista, cui l'espressione seria del volto e il contegno della posa conferiscono la dignità di un'antica matrona romana. Il verso mostra una figura femminile dall'acconciatura scarmigliata seduta davanti a un cavalletto, intenta a disegnare con uno stilo sulla tela. Pennelli e tavolozza dei colori sono sparsi ai suoi piedi, mentre una benda le cinge la bocca. Definita "assurda" da Hill⁵, l'immagine sul verso è stata per molti anni ritenuta una seconda rappresentazione della pittrice bolognese, che compariva sulla medaglia da un lato come donna austera e morigerata, dall'altro come artista ispirata in preda al *furor* della creazione. In realtà, come ha sottolineato per la prima volta Jean Owens Schaefer nel 1984, la personificazione sul verso non allude a Lavinia Fontana ma alla sua professione, la pittura. La figura seduta, bendata, con i capelli crespi e circondata dagli strumenti del mestiere è infatti la "donna bella, con capelli neri, e grossi, sparsi e ritorti in diverse maniere [...] con una fascia ligata dietro a gli orecchi [...] in una mano il pennello, e nell'altra la tavola"⁶ di Ripa. Nella sua lettura iconografica la Schaefer ha però voluto cogliere valenza di significato anche in alcuni elementi che l'autore della medaglia non avrebbe derivato dalla descrizione testuale. Secondo la studiosa la rappresentazione dell'Arte all'opera e non inerte e passiva modificerebbe il valore che si deve attribuire alla capigliatura della figura, non più segno di negligenza e incuria per le apparenze esterne ma conseguenza dell'impegno e

⁴ Medaglia in Bronzo, diametro mm 65, sul bordo del verso: *LAVINIA FONTANA ZAPPI PICTRIX. ANT. CASONI 1611*; sul recto: *PER TE STATO GIOIOSO MI MANTIENE*, Washington D.C., National Gallery of Art, S.H. Kress Collection (inv. 1957.14.1071). Si conoscono altri due esemplari della medaglia, uno al British Museum di Londra e uno alla Pinacoteca Civica di Imola. Cfr. Hill 1912, p. 81, Schaefer 1984, Ghirardi 1994, pp. 49-50, Washington D.C. 1998, pp. 151-152.

⁵ Hill 1912, p. 81.

⁶ Ripa 1603, p. 404, ma cfr. *supra*, cap. 1.5.2.

del *furor* creativo della Fontana. In questo senso andrebbe pertanto intesa l'iscrizione che fa da cornice alla figura: "Creative fury is the joyous state sustaining the artist"⁷. Personalmente non condivido l'interpretazione della Schaefer, che non tiene conto della codificata tradizione figurativa entro la quale l'allegoria si inserisce. È vero che il testo dell'*Iconologia* parla di una figura stante ma, come abbiamo avuto modo di vedere, gli artisti avevano sempre optato per una rappresentazione dell'Arte all'opera, nella maggior parte dei casi rifacendosi al modello delle xilografie vasariane. La posa della figura di Casoni non diverge da quella delle rappresentazioni precedenti, mostrandoci la *Pittura* davanti al cavalletto con un braccio levato e le gambe sfalsate appoggiate su piani differenti, secondo l'iconografia più frequentata. Per quanto possa affascinare l'immaginario moderno, in questo caso è fuori luogo voler vedere in quest'immagine un'esaltazione della capacità creatrice e generatrice dello spirito femminile dell'artista. Molto più semplicemente, il Casoni ha coniato la propria allegoria unendo quanto sedimentato dalla tradizione figurativa con gli attributi che un testo manualistico associava alla Pittura, al fine di renderla immediatamente riconoscibile. Quella utilizzata da Casoni è infatti una tipologia medagliistica alquanto diffusa e ricorrente, che accosta al ritratto del protagonista l'emblema della sua professione, la strada perseguita nel raggiungimento del successo, attraverso la quale ha dato prova della propria virtù e conquistato onore e fama. La frase stessa iscritta sul bordo, rivolta dalla Fontana alla figura, segna il riconoscimento dei meriti e della notorietà acquisiti grazie al proprio lavoro.

Un accostamento davvero originale fra ritratto e allegoria della professione è quello realizzato da Artemisia Gentileschi nell'*Autoritratto come Allegoria della Pittura* oggi conservato a Londra⁸ (fig. 74). Come ha sottolineato Mary Garrard, la brillante idea dell'autrice fu quella di sfruttare l'opportunità di identificazione fra le due figure femminili, possibilità negata ai colleghi di sesso maschile per ovvie ragioni. Nel dipinto la Gentileschi si rappresenta a mezzobusto, in piedi davanti alla tela con in mano pennello e tavolozza dei colori. La luce radente proveniente da destra è funzionale a sottolineare gli elementi che conferiscono all'immagine un significato bivalente. L'illuminazione adottata valorizza l'incarnato chiarissimo della pittrice, mettendo in risalto la scura massa di capelli acconciati in modo sommario, con una crocchia sulla

⁷ Schaefer 1984, p. 234.

⁸ *Autoritratto come Allegoria della Pittura*, olio su tela, cm 98,6x75,2, datato 1638-1639 ca., Londra, Kensington Palace, Collezione di sua maestà Elisabetta II. Per l'iconografia cfr. Garrard 1980 e Id. 1989, pp. 337-370; per la lettura stilistica e la datazione si veda Roma 2001-2002, pp. 156-17, con bibliografia precedente.

nuca dalla quale sfuggono alcuni ciuffi scomposti. Spicca sulla scollatura la catena d'oro con un pendente a forma di maschera, mentre l'autrice della tela si sofferma a rendere le sfumature e i differenti toni di colore della manica dell'abito. La capigliatura particolare, la collana, il colore cangiante sono tutti attributi della *Pittura* descritti nel testo di Ripa, a indicare l'impegno intellettuale implicito nell'esercizio di quest'arte, il suo basarsi sull'imitazione, il suo creare diletto attraverso la varietà. Mary Garrard ha interpretato anche la posa scelta dalla pittrice e l'atteggiamento delle braccia come latori di significati legati alla teoria artistica. La studiosa ha rilevato come, per ritrarsi in questo atteggiamento, la Gentileschi abbia dovuto fra ricorso a due specchi, i soli attraverso cui poteva riuscire a vedersi in tale posizione. Raffigurarsi con un braccio sollevato e uno rivolto verso il basso doveva quindi costituire una notazione importante nella concezione dell'arte della pittrice. Nell'edizione del 1618 dell'*Iconologia* l'attributo del compasso caratterizza sia l'allegoria della Pratica sia quella della Teoria, differenziandosi per il suo volgere le punte verso il basso nel primo caso, verso l'alto nel secondo⁹. Le braccia dell'artista, disposte a suggerire l'apertura di un compasso con una gamba indirizzata in alto e una in basso, alluderebbero quindi alle due componenti della pittura, viste non come distinte ma come parti imprescindibili del lavoro, un concetto che sappiamo ricorrente nella trattatistica, con più o meno enfasi su l'uno o l'altro aspetto, a partire dagli inizi del Cinquecento. L'originalità della Gentileschi starebbe proprio nella resa, in una forma perfettamente integrata, di piena parità fra i due elementi. In questo modo verrebbe attenuato il carattere malinconico della Pittura secondo Ripa, a ribadire come "Artemisia the living artist acts freely and without inhibition"¹⁰. In uno studio successivo sempre incentrato sull'iconografia di questo autoritratto la Garrard ha moltiplicato i valori semantici impliciti nella posa adottata dalla pittrice e nell'utilizzo del duplice specchio¹¹. In particolare, la studiosa ha legato il valore simbolico dello specchio al concetto platonico del 'conosci te stesso': strumento che riflette fedelmente la verità, questo è veicolo di conoscenza della natura, il primo gradino degli studi filosofici e primo passo sulla strada della saggezza. Poiché la pittrice si ritrae nel momento in cui guarda il proprio riflesso nello specchio prima di fissare i suoi lineamenti sulla tela, e che ciò che vede non è una bellezza idealizzata ma reale e concreta, tutta l'allegoria della Gentileschi si trasforma in una sorta di manifesto della pittura caravaggesca, tesa non a cogliere un'immagine ideale della realtà ma ciò che si presenta davanti agli occhi dell'artista, nella sua verità verità. Ora, seppur anche in questo caso la lettura non sia priva di elementi suggestivi, ritengo sia viziata da un

⁹ Cfr. Ripa 1618, pp. 613-615, 632-634.

¹⁰ Garrard 1980, p. 109.

¹¹ Garrard 1989, pp. 361-370.

errore di approccio frequente, quello di voler attribuire a figure di particolare fascino sul mondo contemporaneo un livello di consapevolezza e autocoscienza superiore a quello consentito dai tempi. Nonostante Artemisia Gentileschi abbia frequentato l'Accademia del Disegno a Firenze, non si ha notizia di un suo particolare interesse nei confronti dei dibattiti teorici, o di sue orgogliose rivendicazioni di autonomia nei confronti della concezione dell'arte vigente in tali ambienti. La lettura della Garrard presuppone un forte impegno critico da parte della pittrice, e una approfondita conoscenza di trattati e testi filosofici, che forse esulavano dalla sfera di interessi dell'artista, nonostante il favore e la frequentazione di figure come il giovane Buonarroti e Galileo Galilei. Inoltre, alcuni degli elementi addotti dalla Garrard possono essere facilmente messi in discussione: nel suo riferimento alla figura del compasso, la componente di originalità insita nella scelta della Gentileschi è descritta come facilmente deducibile attraverso il confronto con un utilizzo simile delle figure derivate da Ripa all'interno del *Liceo della Pittura* di Pietro Testa, incisione però coeva alla realizzazione dell'autoritratto della pittrice, e quindi probabilmente a lei non nota, e di mano di un artista di ben altra cultura¹². Infine il significato attribuito alla presenza dello specchio, oggetto peraltro non visibile ma solo intuibile nell'opera, già nel manuale di Ripa, testo di riferimento principale dell'autrice, quando associato ad allegorie artistiche, come quella del Disegno, è descritto come simbolo dal significato ben diverso da quello attribuitogli dalla Garrard¹³. Personalmente credo che l'interpretazione iconografica del dipinto debba essere ridimensionata e valutata attraverso il suo inserimento nella tradizione, in base a quanto se ne discosta o la riprende fedelmente. Gli attributi della Pittura secondo Ripa che l'autrice sceglie di fare propri sono quelli che ben potevano sposarsi con le necessità di verosimiglianza dell'autoritratto; altrettanto dicasi per la cosiddetta mancanza di bellezza di questa figura femminile, poiché un eccesso di idealizzazione avrebbe reso indistinguibile l'idea di base dell'identificazione fra pittrice e personificazione dell'arte, trasformando la figura femminile in semplice emblema allegorico. La scelta di raffigurarsi all'opera, attiva, rietra non solo in una tipologia di autoritratto d'artista non insolito a queste date ma, come abbiamo visto, è parte di quanto la tradizione figurativa aveva codificato anche per la personificazione della Pittura. Si tratta di un dettaglio che già di per sé alludeva, per tradizione, all'importanza della componente pratica del fare artistico, senza bisogno di ricorrere alle sovrastrutture intellettualistiche chiamate in causa dalla Garrard. Resta sicuramente insolita la posa scelta dalla Gentileschi, ma penso che le giustificazioni alla soluzione adottata debbano

¹² Per Testa cfr. *infra*, cap. 3.3.

¹³ Infatti fra le mani della personificazione del Disegno lo specchio allude all'“organo interiore dell'anima, quale fantasia si dice”, cfr. Ripa 1613, pp. 196-197, e *supra*, cap. 2.4.

essere ricercate più nell'ambito stilistico e compositivo che iconologico, come via attraverso la quale conferire risalto a determinati elementi, evidenziare certe doti virtuosistiche nella resa della luce e del colore delle stoffe. Sul fronte del significato, l'autoritratto ribadisce certo la particolare scelta professionale di Artemisia, visto il momento di pieno impegno nella realizzazione del quadro eletto a protagonista dell'insieme, ma resta accostabile al valore della medaglia di Lavinia Fontana. Altrettanto eloquente pur senza l'ausilio di iscrizioni, il dipinto proclama con orgoglio la via seguita dal personaggio effigiato, attraverso la quale ha dato prova delle proprie doti e saputo conquistare onore, fama, nome immortale.

Un esempio del tipo di associazione fra ritratto e allegoria a cui potevano fare ricorso gli artisti di sesso maschile ci è dato dal dipinto di Gian Domenico Cerrini conservato alla Pinacoteca di Bologna¹⁴ (fig. 102a-b). In questo caso la *Pittura* tiene fra le mani una tela con il ritratto di un gentiluomo. Evelina Borea ha voluto identificare l'effigiato con Poussin, e interpretare il dipinto come una celebrazione dell'artista francese da parte di Cerrini, sorta di dichiarazione di poetica attraverso la rappresentazione del proprio modello ideale di artista¹⁵. Più correttamente gli studi successivi hanno letto il quadro come autorappresentazione celebrativa da parte dell'artista¹⁶. In particolare, Mancini ha tentato di spiegare la presenza della personificazione dell'*Invidia*, che compare alle spalle della *Pittura* in atteggiamento minaccioso, legando l'opera alle vicende personali dell'artista. Nel 1656 furono scoperti a Roma gli affreschi del Cerrini nella chiesa di S. Maria della Vittoria; nello stesso anno vide la luce anche un volumetto di *Poesie sopra il ratto di San Paolo del Cerrini*, raccolta di testi in difesa dell'impresa del pittore, criticata da più parti. Il frontespizio dell'opera mostrava una personificazione della Fama nell'atto di calpestare uno dei suoi nemici per eccellenza, l'*Invidia* (fig. 102c). Lo stesso tema è ripreso, cambiando l'eroina principale, nel quadro della pinacoteca bolognese. Qui infatti è la stessa *Pittura* a schierarsi in difesa del Cerrini, sottraendo all'avversaria la possibilità di infierire sull'effigie del proprio 'eroe'. In questo modo l'artista coniuga in un unico dipinto tradizioni differenti: da un lato la glorificazione di sé attraverso l'accostamento di ritratto e allegoria della professione, dall'altro l'autodifesa realizzata attraverso un'opera figurativa, sull'esempio probabilmente di Federico Zuccari, che più volte aveva indicato

¹⁴ *Allegoria della Pittura con autoritratto*, olio su tela, cm 129x 08, datato 1656-1657 ca., Bologna, Pinacoteca Nazionale, cfr. Bologna 1971, pp. 71-73, Borea 1978, pp. 9-10, Perugia 2005-2006, pp. 15-16, 166-167.

¹⁵ Borea 1978, pp. 9-10.

¹⁶ Garrard 1980, p. 106, Id. 1989, pp. 351-352, Perugia 2005-2006, pp. 15-16, 166-167.

nelle proprie opere l'Invidia come il Vizio per antonomasia ostile all'arte e agli artisti¹⁷. Si oppone, credo, all'associazione fra iconografia del dipinto e un evento circostanziato della vita dell'artista la destinazione dell'opera a una fruizione privata. Anche in questo caso ritengo che la tradizione figurativa delle allegorie della Pittura antecedenti la tela del Cerrini siano sufficienti a giustificarne l'iconografia. L'artista si è autoritratto, in abiti da gentiluomo, sotto forma di dipinto posto fra le mani della personificazione allegorica della propria professione, offrendo una originale soluzione compositiva ad un tema già codificato nei ritratti degli artisti delle *Vite* vasariane. In questo modo il pittore indicava al riguardante il motivo della propria fama e la via percorsa nella manifestazione della propria *virtus*; la presenza dell'*Invidia*, la minaccia del vizio sempre incombente, non faceva che ribadire con orgoglio le conquiste del pittore, e il proprio diritto agli onori e alla gloria acquisiti attraverso la propria opera, ora destinata all'immortalità.

Se la personificazione della Pittura offerta da Cerrini si discosta dalla descrizione datane da Ripa, questa invece ricompare, seppur in un contesto non certo previsto dall'erudito perugino, nel frontespizio disegnato da Jacopo Palma il Giovane e inciso da Odoardo Fialetti per *La Pittura trionfante* di Giulio Cesare Gigli, dato alle stampe a Venezia nel 1615¹⁸ (fig. 65). L'incisione mostra la *Pittura* assisa su un cocchio nell'atto di additare alla schiera di uomini alle sue spalle il tempio situato sullo sfondo della composizione. Il confronto fra immagine e testo del Gigli prova come Palma e Fialetti abbiano realizzato il disegno in perfetta sintonia con il contenuto dell'opera, e come Gigli abbia modellato la propria *Pittura* su quella dell'*Iconologia*:

io vidi una leggiadra ornata Donna / co' capelli arricciati in varie guise, / biondi non già, ma come pece oscuri, / colle ciglia inarcate, e sovra i labri / una benda agli orecchi intorno avvinta, / ed al collo, pendente, aurea catena, / in fondo a qual, come pregiata gemma, / pendeva una gran larva, ch'avea in fronte / a' caratter latin' scritto: IMITATIO, / con ricco ammanto di color diversi, / ch'insino a' piedi la copia cadendo, / e nella destra tavole e pennelli, / assisa sovra trionfante carro, / di

¹⁷ Mancini in Perugia 2005-2006, pp. 15-16.

¹⁸ Acquaforte firmata *I. Palma inv. OF.S.* (monogramma), frontespizio a G.C. Gigli, *La Pittura Trionfante*, Venezia 1615. Il testo del Gigli costituiva di fatto una reazione polemica al *Lamento della Pittura* di Federico Zuccari, particolarmente feroce nei confronti del Tintoretto. Viceversa l'opera di Gigli esalta questo artista, raffigurato come il primo della schiera di pittori che seguono il carro della *Pittura trionfante*. Dietro di lui lo stesso Fialetti, allievo in laguna del Tintoretto e amico del Gigli. Il libretto aveva inoltre, come ovvio, un taglio spiccatamente antivasariano. Cfr. Rosand 1970, Spagnolo 1996.

cangiante color tutto depinto, / da quattro vivacissimi destrieri / nobilmente condotto¹⁹.

I dettagli del colore dei capelli, della benda sulla bocca, della collana, della veste multicolore derivano dalla fonte unica del Ripa, mentre il cocchio trae ispirazione dai *Trionfi* del Petrarca. Come narrato nel poema, la schiera di seguaci raffigurati nella parte destra della composizione rappresenta i pittori, coloro che hanno scelto di incamminarsi lungo l'arduo e faticoso sentiero di quest'arte nel tentativo di raggiungere il tempio della Fama e dell'Immortalità. Pochi coloro che hanno saputo arrivare alla meta additata dalla personificazione femminile; chi vi è riuscito si è visto incoronato "di trionfante alloro / per man della vaghissima reina; / e l'opere d'ognuno, in segno eterno, / [...] appese ad una gran parete / d'un salon di grandezza immensa e vasta"²⁰. L'opera si sviluppa secondo una tematica che abbiamo visto, di fatto, connaturata alla genesi stessa dell'allegoria della Pittura, quella della sovrapposizione fra Arte e Virtù, fra carriera artistica ed elevazione etica e morale fino al raggiungimento del premio agognato, a testimoniare la penetrazione anche in laguna di una sensibilità attenta all'elevazione sociale dell'artista e al suo *status* intellettuale. In particolare, il testo del Gigli, pittore e poeta, ancor più che con la tradizione dell'ascesa al *Mons Virtutis* è stato messo in parallelo con i testi dedicati al trionfo dei poeti sul Parnaso²¹, che presentavano uno sviluppo simile a quello appena descritto²². Si tratta di una possibilità implicita nel concetto di *ut pictura poesis* che, come vedremo, sarà sviluppata in modo ben più ricco e articolato da Pietro Testa²³.

Il frontespizio del poemetto di Gigli è stato considerato la fonte di ispirazione per l'incisione di apertura di un'altra opera, le *Ricche minere della pittura veneziana* scritta da Marco Boschini, autore anche della raffigurazione allegorica²⁴ (fig. 120). L'immagine mostra la *Pittura*, descritta seguendo gli attributi più caratteristici codificati da Ripa, assisa su una coltre di nubi e seduta sul dorso di un leone. Vista la consonanza fra l'allegoria e il testo dell'erudito perugino non credo sia necessario ricorrere all'interposizione di una precedente rappresentazione a giustificare l'iconografia adottata. Più interessante invece soffermarsi sulla presenza del leone in qualità di

¹⁹ Gigli 1615, p. 34-35.

²⁰ Gigli 1615, p. 58

²¹ Spagnolo 1996.

²² Per la tradizione letteraria del viaggio in Parnaso cfr. Firpo 1946.

²³ Cfr. *infra*, cap. 3.3.

²⁴ *Allegoria della Pittura*, acquaforte, mm 169x86, frontespizio a *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia 1674. Per la raffigurazione si veda Wasmer 1997; per Boschini l'*Introduzione* di A. Pallucchini a Boschini 1660, pp. IX-LXXXII.

scranno dell'Arte. Il testo di Boschini vuole essere una guida alla città di Venezia e alle bellezze dei dipinti conservati all'interno delle sue chiese e dei suoi palazzi. Marc-Joachim Wasmer ha proposto di interpretare la presenza della fiera come volontà di alludere, attraverso un'unica personificazione femminile, non sono alla pittura ma a tutta la città lagunare. Nella visione di Boschini, pertanto, la gloria di Venezia coinciderebbe con quella della sua arte pittorica, in un'immagine di forte valenza campanilistica²⁵. È indubbio che, da sempre, il leone sia il simbolo per eccellenza della Serenissima, ma in questo caso non ritengo che la sua presenza voglia trasformare la personificazione femminile in una trasposizione in immagine della città. Se così fosse, sarebbe stata molto più efficace una rappresentazione della figura meno connotata, come quella utilizzata dallo stesso Boschini nella prima edizione del testo del 1664²⁶ (fig. 119): una fanciulla con fra le mani gli strumenti della mestiere, accompagnata da un putto e ritratta nell'atto di contemplare dall'alto una sommara pianta di Venezia. Nel testo più celebre uscito dalla penna dello scrittore, la *Carta del Navegar pittoresco*, fra le immagini da lui incise a corredo dell'opera compare un'allegoria della *Generosità*, stando al testo derivata da un disegno di Niccolò Reniere su soggetto dello stesso Boschini²⁷ (fig. 118a). Questa è ritratta come una donna in abiti eleganti con fra le mani anelli e collane, mentre un leone le giace placidamente a fianco. Il passo che la descrive recita: "La Generosità farà pomposa, / che porza con la destra gran ricchezze / de chi Pitura rende gloriosa. / Ma soto un moto ghe sarà, che diga, / per più loquace far quela pitura: / D'esaltar la Virtù s'abia gran cura, / Col premio, che xe onor dela fadiga"²⁸. Il verso allude chiaramente al rapporto che si instaura fra il mecenate e le opere che, grazie al suo impegno economico, possono essere realizzate: egli è elemento fondamentale per le possibilità di gloria dell'artista, che lo ricambia eternandone il nome e la virtù. Il leone pertanto indica sì Venezia, ma come madre generosa e attenta committente. Emblema dell'impegno profuso dalla città a sostegno della Pittura, l'animale è descritto come scranno dell'Arte, poiché solo grazie al suo supporto questa ha potuto elevarsi, raggiungere la gloria e farsi protagonista del testo dello scrittore.

L'importanza del sostegno economico di patroni e mecenati è del resto un elemento ricorrente, come sappiamo, nelle allegorie della Pittura e della Scultura, citato dallo stesso Ripa fra i significati simbolici degli attributi delle proprie personificazioni. In modo meno raffinato di quanto elaborato da Boschini, vuole alludere allo stesso

²⁵ Wasmer 1997.

²⁶ *Allegoria della Pittura*, acquaforte, frontespizio a *Le minere della pittura veneziana*, Venezia 1664, cfr. Wasmer 1997, p. 100.

²⁷ L'incisione si trova a p. 587 e fa parte del corredo figurativo che illustra l'ottavo vento, ultimo capitolo dell'opera.

²⁸ Boschini 1660, p. 628. L'iconografia deriva, come sempre, dal testo di Ripa nell'edizione del 1645.

concetto anche l'*Allegoria della Pittura* dipinta da Benedetto Gennari e datata 1678²⁹ (fig. 127): la Pittura può raggiungere fama eterna solo se supportata dal sostegno economico di un mecenate. A ciò allude il sacco di monete su cui la figura seduta al cavalletto poggia i piedi, e non certo a disprezzo nei confronti degli artisti attirati solo dall'avidità di denaro.

La Pittura nella sua valenza 'cortigiana' continua a essere un tema spesso frequentato dagli artisti, come dimostrano due opere tipologicamente molto diverse fra loro: un'incisione di Luca Ciamberlano e la decorazione ad affresco del Casino mediceo di San Marco.

La prima è solitamente intitolata *Il giovane principe Barberini accompagnato dalla Storia e dalla Fama*³⁰ (fig. 75). Il principe vi è ritratto affiancato da queste due personificazioni all'interno di una galleria decorata da concitate scene di battaglia. Di fronte a lui si erge la *Pittura*, raffigurata secondo l'iconografia del Ripa: benda sulla bocca, collana con la maschera al collo, strumenti del mestiere fra le mani e sparpagliati ai suoi piedi. La sua presenza deve essere letta in riferimento agli affreschi dell'immaginaria galleria teatro della scena: attraverso la sua opera di mecenate, che ha dato modo all'Arte di esprimersi e realizzare i propri capolavori, il giovane principe ha saputo conquistare la *Fama* e guadagnarsi il diritto di vedere il proprio nome iscritto nel libro della *Storia*.

Più raffinata e articolata la decorazione del palazzo mediceo, anche se sostanzialmente affine nel concetto alla base dell'insieme. Il ciclo di affreschi che si estende nei vari ambienti di questo palazzo fu commissionato dal cardinale Carlo de' Medici e realizzato fra il 1621 e il 1623 da una nutrita *équipe* di artisti diretti da Michelangelo Cinganelli³¹. Le stanze celebravano la Firenze e la Toscana granducale attraverso la rappresentazione degli episodi salienti della vita di Cosimo I, Francesco I, Ferdinando I e Cosimo II. Particolare rilievo era dato alla figura di quest'ultimo, fratello appena defunto del committente, a cui erano dedicate due stanze. La prima era incentrata sugli episodi politici e le imprese belliche che avevano segnato il breve regno del sovrano, la seconda invece ne esaltava l'impegno nei confronti delle Arti e delle Scienze. Si tratta di una tematica consueta per la famiglia medicea, che, fin dall'impresa

²⁹ Olio su tela, datato 1678, Cento, Collezione Cassa di Risparmio, cfr. Negro, Pirondini, Roio 2004, pp. 148, 189.

³⁰ Acquaforte, mm 333x418, iscritta *Ex delineatibus ab Illustri Pictore Antonio Tempesta. Lucas Ciamberlanus Vrbanus IV Doctor faciebat*, cfr. *The Illustrated Bartsch* 1983/44, p. 149. Per Luca Ciamberlano si vedano Donati 1976 e De Grazia 1984, pp. 218-220.

³¹ Per la decorazione del Casino mediceo di San Marco e il loro significato all'interno del contesto storico del periodo si vedano Masetti 1962, Kliemann 1993, pp. 174-177 e, soprattutto, Spinelli 2005.

decorativa di Palazzo Vecchio, aveva inserito la celebrazione del proprio mecenatismo fra i grandi meriti che ne legittimavano il potere assoluto sulla città. Nelle lunette che scandiscono la stanza vediamo Cosimo II ricevere l'omaggio della Toscana, incoronare la musa della Storia Clio, visitare un *atelier* di artisti (fig.68a), svegliare dal proprio sonno la *Scultura* e la *Pittura* (fig. 68b), approvare un progetto sottoposto alla sua attenzione dall'*Architettura*, mostrare il suo interesse nei confronti dell'*Astronomia*, ricevere l'omaggio del *Valor Militare*, consegnare scettro e corona alla *Fede*. Il ciclo si conclude con l'immagine della *Pittura*, *Scultura* e *Architettura* che piangono sulla tomba del sovrano defunto (fig.68c), mentre questi è ritratto in apoteosi sulla volta affiancato da putti che reggono fra le mani i simboli delle Arti di cui egli si è fatto promotore (fig. 68d). La sequenza delle scene sembra voler evidenziare come, dopo aver avuto modo di toccare con mano e rendersi direttamente conto dello stato in cui versavano le Arti e le Scienze toscane, Cosimo II abbia deciso di impegnarsi attivamente per toglierle dallo stato di degrado in cui erano cadute, svegliandole a nuova vita. Premio del suo impegno sono la gloria e l'apoteosi, giusticate proprio in virtù dei meriti acquisiti in questi campi. Ancora una volta, l'impegno di un patrono si rivela fondamentale perché l'Arte possa esprimersi al meglio e, al contempo, questa, attraverso le proprie opere, garantire onori e immortalità a se stessa e a quanti hanno voluto favorirla. Anastagio Fontebuoni e Fabrizio Boschi, autori rispettivamente della lunetta dedicata alla *Scultura* e alla *Pittura*³², mostrano in entrambi i casi il sovrano mentre si rivolge all'Arte addormentata. Nella prima lunetta egli è accompagnato dalla *Munificenza*, nel secondo dalla *Fama*. Se Fontebuoni sembra aver seguito solo superficialmente la descrizione allegorica del Ripa nella rappresentazione della propria *Scultura* (fig. 68e), anche tenuto conto del fatto che gli attributi codificati per quest'Arte sono molto più generici rispetto a quelli della sorella, Boschi invece dimostra di essersi attenuto fedelmente al testo, realizzando una *Pittura* (fig. 68f) bruna con la bocca bendata, la maschera d'oro al collo, pennelli e tavolozza fra le mani. Gli affreschi della sala si rivelano però emblematici nel dimostrare come, di fatto, l'uscita dell'*Iconologia* non soppianti la tradizione figurativa assestata nel corso del secolo precedente, che persiste e dimostra la propria vitalità affiancando le immagini sancite dal testo scritto. Se infatti osserviamo le personificazioni della *Pittura* e della *Scultura* raffigurate da Bartolomeo Salvestrini mentre piangono la morte del loro benefattore vediamo come, in questo caso, gli unici

³² L'attribuzione della lunetta con la *Pittura* a Fabrizio Boschi è certa e confermata anche dalle fonti dell'epoca. Si conosce anche un disegno preparatorio dell'artista per l'affresco, oggi agli Uffizi (matita nera, biacca, carboncino nero su carta, mm 309x215, inv. N. 9431 F.), cfr. Firenze 2006 pp. 104-107. Il nome del Fontebuoni per la lunetta della *Scultura* si deve invece a Spinelli 2005. Masetti 1962, p. 9, l'aveva assegnata a Giovanni da San Giovanni.

elementi utilizzati per identificare le figure siano gli strumenti del mestiere fra le loro mani, mentre *Pittura* e *Scultura* che compaiono come riquadri decorativi fra i pennacchi delle lunette (figg. 68g-h) si rifanno alla tipologia delle Arti definita da Vasari nelle proprie abitazioni e nelle xilografie della seconda edizione delle *Vite*; in particolare la *Pittura* mostra molte attinenze con le allegorie dell'aretino nella veste, nella posa, nel suo essere ritratta all'opera, impegnata a rifinire i dettagli della figura dipinta³³.

La stessa identica posa in cui è rappresentata la personificazione dell'arte pittorica in questo piccolo riquadro è adottata da Giovanni da San Giovanni per la propria *Pittura che dipinge la Fama* oggi a Pitti³⁴ (fig. 79). L'affresco, dal tocco veloce di sapore quasi neo alessandrino, raffigura l'allegoria della Pittura, coronata d'alloro e affiancata da un piccolo amorino impegnato a reggere i pennelli, mentre ferma sulla tela l'immagine della *Fama*. L'iconografia del dipinto è stata descritta come una libera e spregiudicata interpretazione dello scritto del Ripa³⁵, ma in realtà si inserisce facilmente all'interno di una tradizione figurativa consolidata. Citando l'allegoria del Casino di San Marco, l'artista adotta per la propria personificazione il modello dell'Arte all'opera, seduta di fronte al cavalletto, che abbiamo visto prevalente nelle rappresentazioni del XVI secolo. Anche l'associazione fra Pittura e Fama non costituisce una nota originale, poiché la ricompensa della gloria e della celebrità è la meta agognata dell'artista eroe descritto in tutti i testi cinquecenteschi, e non solo. Di originale in questo caso vi è soltanto la capacità di sintesi di cui dà prova il pittore nel riassumere, grazie alla sua brillante trovata, tematiche banalizzate dall'uso. La *Pittura*, via eletta per la conquista della *Fama*, sembra, di primo acchito, intenta a raffigurare le proprie ambizioni; in realtà, con trovata leggera e giocosa, ritrae colei che le ha donato la corona d'alloro che le cinge il capo.

Alcuni anni prima anche Bartolomeo Salvestrini aveva optato per un ritratto allegorico della Pittura come figura femminile all'opera, impegnata a disegnare su un foglio appoggiato alla cartella da disegno, ai piedi tavolozza, pennelli e gli altri strumenti del mestiere³⁶ (fig. 69). Anna Matteoli ha messo in relazione la posa della figura femminile, anche in questo caso, con il riquadro del Casino di San Marco,

³³ Come nel caso della lunetta della *Scultura*, anche per la raffigurazione di *Pisa, la Toscana e le Arti piangono sul sepolcro di Cosimo II* e della *Pittura e Scultura* fra i pennacchi le attribuzioni si devono a Spinelli 2005.

³⁴ Affresco su embrice, cm 52,5x38, Firenze, Galleria Palatina (inv. 1890 n. 1533), datato 1634 ca., cfr. Firenze 1986-1987, pp. 262-263 e Chiarini, Padovani 2003, vol. 2 p. 186 con bibliografia precedente.

³⁵ Cfr. Firenze 1986-1987, p. 262.

³⁶ Olio su tela, cm 183x143 Firenze, Uffizi (depositi, inv. 1890). Il quadro fu realizzato nel 1623 su commissione dell'Accademia del Disegno in occasione delle festività in onore di San Luca. Un disegno preparatorio si conserva a Firenze, in collezione privata (sanguigna, acquerello di sanguigna su carta bianca, mm 186x128), cfr. Barsanti 1974, pp. 95-96 e, soprattutto, Matteoli 1987, pp. 409, 424.

certamente noto all'artista che aveva fatto parte dell'*équipe* autrice degli affreschi del complesso. L'ipotesi è certo plausibile, ma l'atteggiamento dell'allegoria non richiede necessariamente un preciso riferimento visivo, poiché la Pittura seduta, all'opera, con l'appoggio dei piedi sfalsato, è un modello codificato nella tradizione figurativa del soggetto. L'elemento davvero singolare del dipinto è l'ambientazione all'aperto, che vede la figura immersa nel verde. In anni lontani dal lavoro *en plein air*, la scelta del Salvestrini si spiega come originale trasposizione del concetto dell'arte imitatrice della natura, qui resa non nei panni più tradizionali di Diana efesina ma nel suo aspetto reale e più rigoglioso.

L'ambiente fiorentino non è il solo a mostrare una predilezione per la rappresentazione della Pittura attiva, al lavoro, e non stante come sancito da Cesare Ripa. Scorrendo il repertorio delle opere si può infatti constatare come questo sia l'atteggiamento più ricorrente nelle raffigurazioni della personificazione singola. A volte con le sembianze di una fanciulla di rara bellezza, a volte nei panni di una dignitosa matrona, in abiti contemporanei o in pose discinte, lo sguardo fisso sulla tela o rivolto allo spettatore, la Pittura abbandona volentieri la benda sulla bocca per mostrare appieno il proprio volto, pretesto che consente all'artista di dar prova della propria abilità nella resa delle fattezze muliebri. Frequentemente scelta come soggetto a ribadire il gusto sofisticato e intellettuale di un committente, non di rado essa si trasforma in un'occasione per arricchire le gallerie private di esemplificazioni di bellezza femminile, semplice e aggraziata, elegante e sofisticata, a volte avvolta da un alone di sensualità, a soddisfare, alla stregua delle tante Cleopatra e Maddalena, un certo piacere voyeuristico dello spettatore. In tali contesti non ha alcun senso cercare sottili sottintesi alla scelta di non seguire il *topos* definito dall'*Iconologia*, poiché si tratta di immagini non oggetto di alcun tipo di riflessione teorica ma solo stilistica e compositiva. Si rivela interessante comunque constatare come, nonostante il successo del repertorio redatto dallo scrittore perugino, la tipologia figurativa messa a punto da Vasari, e più ricorrente nel corso del Cinquecento, si riveli vincente: la personificazione femminile impegnata nella realizzazione di un dipinto con i pennelli e la tavolozza dei colori fra le mani resta l'immagine più convincente per ritrarre l'allegoria dell'Arte. Nell'immaginario comune, pertanto, l'attività artistica resta intrinsecamente legata al gesto concreto, alla componente pratica e fattuale, alla produzione di un oggetto.

Una nota curiosa, sempre in tema di fortuna di iconografie vasariane, è data dalle incisioni inserite da Giovan Pietro Bellori nella sua raccolta biografica dedicata alle *Vite de' pittori scultori e architetti moderni*, pubblicata nel 1672. Si tratta di una quarantina di immagini distinte fra riproduzioni dei ritratti degli artisti, capilettera e elementi

decorativi, personificazioni allegoriche di concetti tesi a sottolineare un particolare aspetto o una peculiarità del protagonista della narrazione biografica di cui segnano l'*incipit*. Le immagini nacquero probabilmente dalla collaborazione fra Bellori e l'illustratore francese Charles Errard, al quale gli studiosi tendono ad attribuire l'autografia delle tavole³⁷. Nella maggior parte dei casi la loro iconografia è frutto della rielaborazione o della commistione fra personificazioni differenti tratte dal testo di Ripa. Due le allegorie specificatamente riferibili alla Pittura. La prima compare ad apertura della dedica dell'opera a Jean-Baptiste Colbert (fig. 121a). Essa mostra la *Pittura* mentre dipinge su uno scudo l'emblema araldico del marchese. Se in questo caso la figura, impegnata nella propria attività e caratterizzata da una benda sulla bocca, non mostra particolari elementi di distacco dall'*Iconologia*, diverso è il caso dell'illustrazione che compare più volte come dettaglio ornamentale a segnare il passaggio dalla vita di un artista a quella successiva. Qui la figura, definita da Previtali come "genio della pittura ideale"³⁸, si mostra semisvestita, alata, i capelli scomposti sulla cima del capo, l'indice levato in aria e un pennello fra le mani (fig. 121b). Nudità e pettinatura citano l'iconografia dell'*Idea* come raffigurata ad apertura del celebre discorso del 1664 che introduce alla raccolta delle *Vite*³⁹. Questo non vale però per l'attributo delle ali. Sulla scia della tradizione, fra tutte le personificazioni a cui Bellori ed Errard possono aver derivato questo elemento, la più convincente resta quella della *Virtus*. Come per Vasari, anche per il teorico seicentesco la pittura resta virtù intellettuale, incentrata sulla capacità dell'artista di saper raffigurare la realtà trasfigurata attraverso l'idea della bellezza e della perfezione.

3.1.2 L'Arte nuda. Scultura o Pittura?

Analizzando l'iconografia delle lunette dedicate al risveglio della *Pittura* e della *Scultura* nel Casino mediceo di San Marco abbiamo sottolineato come difficilmente, nel caso della raffigurazione della *Scultura* realizzata dal Fontebuoni, si possa considerare il repertorio del Ripa il testo alla base della sua ideazione. Non si tratta di un caso isolato. Se infatti scorriamo rapidamente il catalogo dei dipinti dedicati alla sola *Scultura*, possiamo notare come quelli che presentano gli attributi codificati di quest'Arte siano un'esigua minoranza. L'*Iconologia* la descrive bella, con un'acconciatura semplice completata da una corona d'alloro, l'abito di vago colore, una mano appoggiata su un

³⁷ Per le incisioni a corredo delle *Vite* del Bellori e la loro attribuzione cfr. Previtali in Bellori 1672, pp. XLIV-L, e Roma 2000, vol 2 pp. 492-493.

³⁸ Previtali in Bellori 1672, p. XLVI.

³⁹ Per questa allegoria si veda quanto scritto nel paragrafo dedicato a Maratta, cfr. *infra*, cap. 3.4.

frammento scultoreo e l'altra occupata dagli strumenti⁴⁰, ma, in generale, di questi attributi essa conserva solitamente solo il busto marmoreo, il martello e lo scalpello, accantonando gli altri. Uno dei motivi di questa ricorrente semplificazione può essere rintracciato nella minor attenzione che l'erudito perugino le dedica, indicando come sue caratteristiche specifiche elementi generici, decisamente meno icastici di quelli assegnati alla Pittura. Si tratta di dettagli certo non essenziali e poco significativi dal punto di vista del valore simbolico dell'allegoria, e per questo facilmente accantonati in favore degli unici dettagli davvero fondamentali per l'identificazione: gli strumenti del mestiere. La minor attenzione riservata dallo scrittore a quest'arte si spiega col suo essere un soggetto molto meno frequentato da artisti e teorici rispetto all'arte sorella. È questa una tendenza già evidenziatasi nel corso del Cinquecento, e che si conferma nei due secoli successivi. A differenza della Pittura la Scultura non è mai protagonista esclusiva di una commissione o di un dipinto; quando la troviamo raffigurata da sola su una tela, questa si inserisce in un gruppo di opere dedicate alle personificazioni delle Arti maggiori, a fianco di Pittura e Architettura. Alla ricerca di un dettaglio comune, di un elemento peculiare di quest'Arte al di là della presenza dei semplici utensili, si può notare una certa tendenza, da parte degli artisti, a rappresentarla in abiti più semplici e modesti rispetto alle due compagne, che lascino scoperto il busto solo in parte oppure integralmente.

Un esempio si può trovare nella decorazione di Casa Buonarroti⁴¹, dove, nell'affresco con *Michelangelo incoronato dalle quattro Arti* Sigismondo Coccapani (fig. 67) ci mostra *Pittura Architettura* e *Poesia* perfettamente abbigliate e agghindate, mentre la sola *Scultura* si presenta a torso nudo, nell'atto di incoronare il sommo maestro fiorentino⁴².

È una caratteristica che culmina nelle *Allegorie delle Arti* realizzate da Pompeo Batoni intorno al 1740. Si tratta di due dipinti (figg. 142a-b, 145), eseguiti in più copie, in cui troviamo ritratte le tre Arti maggiori da sole o accompagnate da *Poesia* e *Musica*⁴³. In entrambe le opere, allontanandosi dall'iconografia più comune, il pittore

⁴⁰ Cfr. Ripa 1603, pp. 445-446, e *supra*, cap. 1.5.2.

⁴¹ La decorazione di questo luogo fu pensata e commissionata da Michelangelo Buonarroti il Giovane, a esaltazione dell'illustre antenato, di tutta la famiglia Buonarroti e della città di Firenze. Quattro le stanze monumentali decorate: la galleria, dedicata alla glorificazione di Michelangelo, la seconda stanza destinata alla celebrazione familiare, la Cappella incentrata sull'esaltazione della Firenze ecclesiastica, lo Studio riservato al tema degli illustri fiorentini. I lavori ebbero inizio intorno al 1615 e si protrassero fino al 1640 ca. Per questo luogo e la sua decorazione cfr. Procacci 1964, pp. 2-47 e Wasmer 1992.

⁴² *Michelangelo incoronato dalle Arti*, affresco cm 138x157, datato 1619, Casa Buonarroti, soffitto della Galleria, cfr. Procacci 1964, p. 10, Wasmer 1992, pp. 125-126.

⁴³ I quadri cui si fa riferimento sono: *Pittura, Scultura e Architettura* oggi a Dresda, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (olio su tela, cm 99x74, datata 1739-1740, inv. 455), che costituisce il prototipo per numerose versioni successive dello stesso soggetto, la cui unica variante è data dalla figura protagonista

rappresenta la *Scultura nuda*, coperta in vita da un ampio drappo di colore giallo, gli arnesi da lavoro e teste marmoree sparpagliati ai suoi piedi. L'originale scelta figurativa deve in parte essere attribuita al momento di grande *revival* e attenzione per l'antico cui si assiste a queste date. Di fronte al rinnovato potere di seduzione esercitato dagli esempi della grande statuaria del passato, e al fascino che questa esercita sugli artisti, Batoni sceglie di ritrarre l'arte della Scultura secondo le forme, la posa e l'abbigliamento di una statua classica, nuda e con un semplice drappo a coprire le parti intime. La soluzione adottata da Batoni non è comunque priva di legittimità anche sotto il profilo iconografico. Fin dai tempi di più accesa polemica e dibattito sul paragone delle arti, una delle argomentazioni degli scultori a favore della propria professione era il suo carattere di verità, di realtà, in virtù della quale essa doveva essere giudicata superiore alla pittura. Questa era infatti accusata di menzogna e falsità poiché, attraverso i colori e la prospettiva, ingannava gli occhi dell'osservatore creando un'immagine illusoria di una realtà inesistente, laddove invece la scultura dava vita a figure tridimensionali, tangibili e concrete, per questo più simili a quelle reali e più vere⁴⁴. La vitalità di questo assunto nel XVII secolo è provata da Giovan Battista Marino all'interno delle sue *Dicerie Sacre*, in cui la Scultura così difende il suo primato:

Io ho la maggioranza [...] per cagione della realtà: tu sei sofisticata ed apparente, anzi bugiarda e mentitrice, perché della tavola tieni solo la superficie, onde le cose da te dimostre non sono quali in effetto sono; io imito molto meglio e molto più al vero mi accosto, mentre le membra formo tutte intiere e palpabili, non altrimenti di quello che la natura le fa. [...] Per la qual cosa è tanta la differenza fra me e te, quanta è dall'essere al parere, dalla sostanza all'accidente, dalla menzogna alla verità⁴⁵

Come ha dimostrato Matthias Winner nel suo studio sulla *Nuda Veritas* di Gianlorenzo Bernini⁴⁶, opera eseguita dallo scultore per la propria abitazione intorno al 1645-1652 e oggi alla Galleria Borghese, il soggetto trova spiegazione non solo nella associazione fra Verità e *Virtus*, che abbiamo visto tradizionalmente accostate per

della tela sul cavalletto. Queste si trovano a Torino, collezione privata (olio su tela, cm 120x90,5, firmata *Pom. Batonus Lucen. Pinx / Anno 1740*), già Roma, Collezione Vitelli (olio su tela, cm 123x92,5), attuale ubicazione sconosciuta (olio su tela, cm 124x92). Cfr. Clark 1985, p. 219, Sander, Brinkmann 1997, p. 21, Udine 2004, pp. 292-293; l'*Allegoria delle Arti*, olio su tela, cm 174,8x138, firmato *Pompeijus Battonius Lucensis pinxit / An. D. MDCCXL*, Francoforte, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie. Del dipinto si conosce il modello, oggi in collezione privata a Londra (olio su tavola, cm 29,5x22,5, datata 1739-1740 ca), cfr. New York 1967, pp. 25-26, Clark 1985, p.219-220, Philadelphia 2000, pp 306-307, Udine 2004, pp. 292-293. Per questo quadro si veda anche *infra*, par. 3.2.2.

⁴⁴ Cfr. cap. 1.5.2.

⁴⁵ Marino 1615, p. 83.

⁴⁶ Winner 1968.

esempio, all'interno del racconto della *Calunnia di Apelle*, o nel tema della *Verità svelata dal Tempo*, ma nell'allusione alla professione dell'artista sottesa all'allegoria. Anche Bernini si pone pertanto fra le fila degli autori che hanno ribadito la similitudine fra ricerca artistica ed elevazione etica e morale del virtuoso. Sulla scia di una facile scambio di attributi fra Verità e Scultura, la personificazione di Batoni perde gli abiti lasciando scoperte le carni eburnee. Del resto Batoni dimostra, attraverso un dipinto realizzato negli stessi anni e oggi a Chicago⁴⁷ (fig. 144) di essere a conoscenza dei nessi fra Verità e Arti consolidati dalla tradizione. Il quadro infatti mostra al centro la *Verità svelata dal Tempo* e affiancata dalla *Giustizia*, grazie all'aiuto e al sostegno dei quali riesce a prevalere sui nemici alla sua sinistra, *Invidia* e *Discordia*. Ai suoi piedi troviamo le allegorie delle tre Arti maggiori. La *Pittura*, eloquente, è impegnata ad additare la scena alle compagne, indicandola come soggetto ideale per le loro opere visto il suo alto valore di *exemplum* morale e didattico; d'altro canto, ponendosi quasi a paladine della *Verità*, le Arti sembrano, al contempo, ribadire come questa e il Tempo sapranno essere i migliori giudici delle loro realizzazioni, sconfiggendo i loro tradizionali nemici e consegnando alla *Fama* solo in nome degli artisti che avranno saputo dar prova delle proprie capacità e del proprio talento.

Se la rappresentazione della Scultura senza abiti mostra di avere una tradizione teorica alle spalle fatta di luoghi comuni, spesso ribaditi e iterati, a favore del primato dell'arte, diverso è il caso in cui ci troviamo di fronte a rappresentazioni della Pittura nuda, laddove, a giustificare la scelta dell'artista, non si riveli sufficiente la volontà di soddisfare la predilezione di un committente per una figura avvolta da un velo di erotismo e sensualità. Nel caso del Cerrini (fig. 102a), per esempio, l'aver voluto ritrarre la Pittura a torso nudo, impegnata a esibire l'autoritratto del pittore e a sottrarlo alle mani dell'*Invidia*, può spiegarsi anche con il desiderio di dare all'Arte le fattezze della Verità, destinata a dimostrare con il tempo la maestria del Cerrini e il suo diritto alla gloria e alla fama.

Sotto questo profilo si rivela particolarmente affascinante un misterioso dipinto conservato al Musée de Tessé di Le Mans, che, negli ultimi vent'anni ha attirato l'attenzione degli studiosi sia per i problemi attributivi sia per la sua particolarissima iconografia⁴⁸ (fig. 173a-b). La tela mostra una fanciulla distesa, addormentata su un pavimento di cotto. Nuda, coperta solo da un drappo di lussuoso damasco giocato sui

⁴⁷ *Allegoria del Tempo, della Verità, della Giustizia e delle Arti*, olio su tela, cm 43,3x23,5, datato 1740 ca., Chicago, Art Institute (inv. 1976.291), cfr. Clark 1985, p. 220.

⁴⁸ *Allegoria della Pittura*, olio su tela, cm 95,5x133, Le Mans, Musée de Tessé (inv. 10.69). Per questo dipinto si vedano: Georgel, Lecoq 1987, pp. 52-53, Chambéry 1995, pp. 92-93, Ward Bissel 1999, pp. 299-301, Roma 2001-2002, pp. 353-355.

toni del bruno, del rosso, dell'oro, è circondata dagli strumenti propri della pittura (tavolozza, pennelli, compasso) e appoggia la testa su un cavalletto. L'impressione di trovarsi di fronte alla modella di un pittore alla fine di una seduta di posa cade di fronte al dettaglio della maschera. È questo oggetto infatti, unito alla ricchezza cromatica del tessuto che copre solo in parte la figura, a identificarla inequivocabilmente come una rappresentazione allegorica della Pittura, che utilizza alcuni degli attributi codificati da Ripa per poi allontanarsi nettamente dal *topos* figurativo per nudità e atteggiamento assopito. Ward Bissel ha tentato di giustificare l'insolito soggetto del dipinto attraverso l'attribuzione a Giovanni Baglione⁴⁹. Lo studioso ha messo in relazione l'opera con altre tele dell'artista incentrate sulla rappresentazione di figure femminili nude, dallo smaccato contenuto erotico ai limiti della volgarità. Affiancando a questa immagine di donna gli attributi della pittura il Baglione avrebbe pertanto voluto alludere, in modo offensivo, alla persona di Artemisia Gentileschi. Sarebbe stato questo un modo, subdolo ma efficace, di vendicarsi del padre di lei Orazio che, all'inizio del secolo, aveva partecipato alla diffusione di volgari poemetti satirici contro lo stesso Baglione. La lettura proposta dallo studioso si rivela però poco convincente alla luce dell'alta qualità dell'opera e della raffinata esecuzione di alcuni dettagli, quali il particolare scorcio obliquo attraverso il quale è descritta la figura, la sontuosa e meticolosa descrizione della stoffa, il gioco di luci e ombre sull'incarnato della giovane. Sono elementi che dimostrano un certo gusto virtuosistico nell'autore dell'opera, che priva di fatto la tela di quelle componenti di lascivia e volgarità invece importanti per supportare la validità dell'interpretazione proposta da Bissel. In realtà negli ultimi anni, proprio in virtù degli elementi appena descritti, gli studiosi si sono orientati sul nome di Artemisia Gentileschi per l'autografia del dipinto⁵⁰. La Lecoq, nel tentativo di sciogliere l'enigma dell'insolita figurazione, si è soffermata sul dettaglio della maschera, descritta non come priva di una particolare espressione ma con la bocca atteggiata a un "sorriso beffardo"⁵¹. In base alla spiegazione del Ripa la maschera, come attributo della Pittura, ne sottolinea la natura imitativa. La particolare smorfia che essa mostra in questa tela vorrebbe quindi ribadire il carattere mendace, fasullo e menzognero dell'arte pittorica, che inganna l'occhio attraverso una resa illusionistica del reale. Il fatto che la maschera non sia indossata dal personaggio ma giaccia abbandonata al suo fianco, unita al dettaglio della nudità, sarebbero quindi una forma sofisticata per ribaltare questo luogo comune e affermarne invece il valore di verità e realtà, in questo caso esibito come consapevole dichiarazione di poetica: la pittrice caravaggesca rifiuta gli artifici e i modi affettati e

⁴⁹ Ward Bissel 1999, pp. 299-301.

⁵⁰ Chambéry 1995, pp. 92-93, Roma 2001-2002, pp. 353-355.

⁵¹ Lecoq in Georgel, Lecoq 1987, pp. 52-53.

sterili della pittura manierista in favore del naturalismo e dell'attenzione al dato reale propri del modo di dipingere di Caravaggio e dei suoi seguaci. Credo però che, per quanto più plausibile della proposta di Bissel, anche le conclusioni della Lecoq, alla pari della lettura della Garrard dell'autoritratto di Artemisia, presuppongano nell'artista una consapevolezza professionale, una scelta stilistica suffragata da un impegno teorico e polemico, che nessuna fonte invece testimonia. Personalmente non credo che la chiave del dipinto stia nella maschera, raffigurata di profilo e non pienamente leggibile, ma nell'attributo insolito della personificazione su cui indugia con più attenzione la mano del pittore, quello della nudità. Condivido l'associazione proposta dalla Lecoq fra questo elemento e il tema della *Veritas*, ma non le conclusioni che la studiosa ne trae. Ricordiamo che si tratta di una dote tradizionalmente rivendicata dagli scultori contro l'arte pittorica, per cui, se si vuole cogliere un intento polemico dietro questa scelta, non deve essere visto come indirizzato verso altri pittori, ma nei confronti dell'arte sorella, la Scultura. Non a caso il quadro è generalmente datato al periodo fiorentino dell'artista, durante il quale la pittrice frequenta l'ambiente accademico della città culla, in un certo senso, del dibattito sul paragone delle arti. È questo un argomento di confronto e discussione che, a cicli, riprende vigore in questo ambiente. Lo stesso Galileo Galilei, amico e corrispondente della Gentileschi, interviene nel dibattito nel 1612 con una lettera al Cigoli⁵², in cui esprime la propria posizione in favore della Pittura, dimostrando così come la questione sia a queste date ancora aperta. La nudità della Pittura del dipinto di Le Mans fa pertanto propria la dote tradizionalmente rivendicata dalla Scultura, ad affermare il suo essere l'unica Arte in grado di restituire davvero il sapore del reale e della natura. Il suo essere immersa in un sonno profondo, invece, come nel caso della Pittura di Boschi per la lunetta del Casino di San Marco, può forse alludere a un periodo di declino dell'arte, che attende il committente capace di risollevarla e ricondurla a momenti di più alto splendore.

Il tema della verità dell'arte pittorica non è infrequente nei testi del XVII secolo. Fra i più emblematici si pone la descrizione, in forma poetica, affidata da Bellori alle pagine delle sue *Vite de' pittori scultori e architetti moderni*, a conclusione del discorso sull'Idea: "Non ho vita, né spirito, e vivo e spiro; / non ho moto, e ad ogn'atto, ognor mi muovo; / affetto alcun non provo, / e pur rido, mi dolgo, amo, e m'adiro. / Meraviglia de l'arte? / La mia facondia tace, / nacqui muta, non parlo, e son loquace: / *son finta, son mendace, / e pur dimostro il vero in ogni parte;* / Son ombra e per costume / Tempro i rai su le tele, e formo il lume"⁵³. È su questa strada, e con esiti ben più alti sul piano

⁵² Cfr. Winner 1968, p. 39.

⁵³ Bellori 1672, p. 26. Il corsivo è mio.

della speculazione filosofica e della riflessione intellettuale, che il tema sarà ripreso da Pietro Testa all'interno delle proprie incisioni⁵⁴.

3.1.3 La Pittura allo specchio

Fra gli attributi codificati da Ripa come specifici l'allegoria della Pittura non è elencato lo specchio. Eppure quest'oggetto compare fra le mani della personificazione dell'Arte, anche se in casi non molto frequenti, dalla fine del XVII secolo. Si tratta di uno strumento comunemente usato in pittura a partire dal Rinascimento con funzioni diverse. Quella più comune era legata all'analogia fra immagine riflessa e dipinta: nello specchio l'artista poteva osservare un frammento di realtà già delimitato dalla cornice, e cogliervi più facilmente i rapporti di luce e ombra che definivano i contorni degli oggetti⁵⁵. Ma la sua comparsa a connotare la Pittura difficilmente si lega a questo utilizzo pratico. Gli esempi più noti e interessanti sono quelli realizzati poco dopo la metà del XVIII secolo da Domenico Corvi e Francesco Maggiotto.

L'*Allegoria della Pittura* di Corvi fu dipinta nel 1764 per essere esposta negli appartamenti reali torinesi⁵⁶ (fig. 153). Questa mostra una giovane donna bruna seduta di fronte a una tela nell'atto di dipingere, con lo sguardo rivolto allo specchio che un putto le sta porgendo. Di Ripa ritroviamo gli strumenti del mestiere e la capigliatura bruna, mentre la maschera, simbolo dell'imitazione, è curiosamente situata sul capo della donna, seminascosta dal turbante mentre la catena che la sorregge finisce con il confondersi fra le decorazioni dell'acconciatura. L'elemento pertanto posto in maggior rilievo a connotare l'allegoria è proprio lo specchio. Secondo Nadia Tscherny⁵⁷ l'originale invenzione dell'artista è il frutto di una commistione fra la più tradizionale allegoria della Pittura circondata da putti, e le raffigurazioni a soggetto mitologico che mostravano la dea Venere contemplarsi in uno specchio sorretto da alcuni amorini. La studiosa ha quindi sciolto il significato del dipinto come una dichiarazione di poetica da parte di Corvi sul concetto di imitazione e sulle finalità dell'arte. La Pittura è sì un'arte basata sull'imitazione, come dichiara la presenza della maschera, ma ciò che essa deve fermare sulla tela non è la realtà ma la bellezza. Venere-Pittura è infatti rappresentata mentre esegue il proprio autoritratto guardando se stessa riflessa nello specchio; il fatto che lo spettatore veda nell'oggetto non il volto femminile ma la figura di Amore

⁵⁴ Cfr. *infra*, cap. 3.3.

⁵⁵ Cfr. Bussagli in Torino 1987, pp. 193-203.

⁵⁶ Olio su tela, cm 60,5x73,4, datato 1764, Baltimora, Walters Art Gallery, cfr. Chicago 1970, pp. 192-193, Tscherny 1978, Georgel, Lecoq 1987, p. 36, Viterbo 1998, p. 38.

⁵⁷ Cfr. Tscherny 1978.

sottolinea una ripresa delle concezioni neoplatoniche, dove Amore è elemento fondamentale della creazione artistica. La lettura della Tscherny che abbiamo qui sintetizzato si basa su presupposti che, personalmente, non ritengo così evidenti, *in primis* che una figura femminile allo specchio venisse immediatamente associata all'immagine della dea della bellezza. Certo, il soggetto della *Toilette di Venere* era a queste date diffuso e attestato da una lunga tradizione, ma una donna davanti allo specchio, altrettanto frequentemente, poteva alludere alla *Vanitas* e alla caducità della bellezza. L'atteggiamento che Corvi conferisce alla sua personificazione non echeggia in alcun modo una rappresentazione di Venere, ma ricorda piuttosto, per posa e abbigliamento, le raffigurazioni di Sibille ispirate dall'angelo, come, ad esempio, quella della *Sibilla Budrioli* incisa da Simone Cantarini. Inoltre la presenza di putti alati a fianco dell'immagine allegorica dell'arte era un tema talmente frequente e, oserei dire, abusato, da rendere difficile, senza la presenza di ulteriori attributi, un'identificazione di questo personaggio con il dio dell'amore e una sua valenza all'interno dell'opera diversa da quella puramente decorativa. Sotto questo aspetto credo che il particolare valore simbolico dell'allegoria di Corvi vada ricercato esclusivamente nella presenza dello specchio come attributo della Pittura, e nel senso che l'oggetto acquista se posto fra le mani dell'Arte. Si tratta di un'immagine che vanta un precedente ben preciso all'interno delle *Vite de' pittori scultori e architetti moderni* di Giovan Pietro Bellori. Fra le incisioni che corredano l'opera infatti troviamo, a introdurre la vita di Antonio Van Dick, la raffigurazione di una fanciulla che osserva la propria immagine riflessa nello specchio che tiene fra le mani, mentre con il piede destro calpesta una scimmia (fig. 121c). L'iscrizione che la affianca la indica come *IMITATIO SAPIENS*. Come nella maggior parte delle immagini allegoriche realizzate da Bellori ed Errard, anche in questo caso la figura nasce dalla fusione di elementi diversi derivati dall'*Iconologia* del Ripa. L'imitazione secondo l'erudito perugino è una “donna che nella mano destra tiene un mazzo di pennelli, nella sinistra una maschera e a' piedi una scimia”⁵⁸. La personificazione di Bellori però non è semplicemente affiancata alla scimmia, ma la calpesta in segno di spregio. Nella tradizione classicista la bertuccia è comunemente utilizzata come simbolo dei pittori naturalisti⁵⁹, tacciati di essere imitatori pedissequi e acritici della natura, incapaci di *electio* e di resa della bellezza. Al posto della maschera la donna regge quindi uno specchio, attributo ricorrente nell'*Iconologia* con significati solitamente legati, a differenza di quanto sostenuto dalla Garrard in merito all'autoritratto di Artemisia Gentileschi, alle facoltà intellettuali dell'uomo. Lo specchio

⁵⁸ Ripa 1603, p. 223. Il corsivo è mio.

⁵⁹ Cfr. il lavoro di Pietro Testa, *infra* cap. 3.3.

compare fra gli elementi distintivi della Prudenza, del Disegno e, soprattutto, poiché più probabili fonti di ispirazione per Bellori, della Scienza e dell'Operazione Perfetta. È strumento della Scienza poiché “dimostra quel che dicono i Filosofi, che *scientia sit abstrahendo*, perché il senso nel capire gli accidenti porge all'intelletto la cognitione delle sostanze ideali, come vedendosi nello specchio la forma accidentale delle cose esistenti si considera la loro essenza”⁶⁰; è attributo dell'Operazione Perfetta perché “dove si vedono l'imagini che non son reali ci può essere similitudine dell'intelletto nostro, doe facciamo a piacer nostro aiutati dalla disposizione naturale nascere molte idee di cose che non si vedono: ma si possono porre in opera mediante l'arte operatrice di cose sensibili per mezzo di istromenti materiali”⁶¹. L'arte quindi non consiste in una semplice imitazione della natura ma in una sorta di trasfigurazione di quanto posto davanti ai nostri occhi operata dall'intelletto dell'artista, che deve imparare a selezione all'interno del dato naturale solo le forme adatte a trasporre sulla tela l'idea di bellezza e perfezione perseguita nella propria mente. L'imitazione sapiente è quella dell'artista, che prima ancora che al dato naturale sa guardare all'idea concepita dalle proprie facoltà intellettive. È solo dopo aver analizzato il senso dell'incisione di Bellori ed Errard che acquistano significato i dettagli dell'allegoria di Corvi. Questa non calpesta la scimmia ma nasconde, con gesto di incuria, la maschera, simbolo, della sola imitazione fra i capelli sotto il turbante; al suo posto si concentra sullo specchio, tesa a fermare sulla tela davanti a lei il frutto della propria mente e del proprio lavoro intellettuale, l'idea di bellezza coltivata e perseguita, scopo ultimo di ogni pittore.

Significato analogo, anche se tradotto in un'immagine meno raffinata e più didascalica, ha il dipinto realizzato da Francesco Maggiotto nel 1768 in occasione della sua nomina a membro dell'Accademia di Venezia⁶² (fig. 154). L'opera mostra l'allegoria della Pittura seduta al centro mentre addita alla compagna lo specchio che regge con l'aiuto di un putto alato. Ai suoi piedi un giovane è impegnato a disegnare. La donna in piedi a fianco dell'arte è la Natura, riconoscibile per la scultura di Diana efesina che tiene fra le mani, mentre nel fanciullo seduto ai piedi delle due donne si è solitamente identificato il Disegno, elemento complementare alla Pittura che ne sorregge l'attributo consueto. Nella lettura trazionale del quadro il senso dell'immagine è molto semplice: la Pittura è arte imitatrice della natura, che traspone in immagine attraverso il disegno. In realtà l'analisi condotta sulla valenza simbolica dello specchio

⁶⁰ Ripa 1603, p. 444.

⁶¹ Ripa 1603, pp. 367-368.

⁶² Olio su tela, cm 132x117, firmato *FRANC.O MAGGIOTTO*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 482), cfr. Pallucchini 1960, p. 236, Moschini Marconi 1970, pp. 52-53, Venezia 1978, p. 27, Georgel, Lecoq 1987, p. 36, Pallucchini 1995, vol. 2 p. 483, Torino 1987, p. 199.

indica una maggior complessità, più in sintonia con i dettami di un'istituzione accademica. L'Arte è sì imitazione del dato naturale, ma finalizzata a restituirne un'immagine perfetta e idealizzata attraverso l'intervento sapiente dei pittori. E la capacità dell'artista di trasporre nelle proprie opere solo ciò che è bello e perfetto si affina attraverso l'apprendimento accademico, e il disegno dall'antico e dai grandi modelli del passato.

3.2 *Conversazioni estetiche*

Scultura e Architettura non possono vantare una fortuna figurativa pari a quella della Pittura fra XVII e XVIII secolo, almeno non come protagoniste assolute di quadri a loro dedicati. Il tema delle Arti sorelle però, raffigurate in un unico dipinto o in coppie di opere in *pendant*, mostra di avere grande diffusione e successo. Sfogliando le immagini del repertorio raccolto, si può constatare come le tele che raffigurano le sole allegorie delle Arti figurative si rivelino abbastanza ripetitive, con personificazioni derivate o modulate sul testo di Ripa, senza differenze sostanziali o sintomatiche di particolari sfumature di significato.

Molto più interessante è invece soffermarsi su quelle opere che affiancano le Arti maggiori ad Arti affini, quali la Musica o la Poesia, o su quelle che riflettono i dibattiti del tempo relativi a questioni di estetica.

3.2.1. *Il Disegno e la Pittura*

A fianco della *querelle* sul paragone delle arti il Cinquecento vede nascere anche quella sul primato del Disegno e del Colore. È una disputa sostanzialmente letteraria, che prende vita a partire dalla metà del secolo. La preminenza del colore, e il suo apporto fondamentale nella realizzazione dell'opera d'arte, sono gli argomenti cardine della reazione veneziana allo sviluppo della storia dell'arte descritto da Giorgio Vasari nelle *Vite*, dominato da una visione fiorentinocentrica imperniata sul ruolo e l'importanza del disegno. È un dibattito che, almeno fino agli inizi del secolo successivo, si esprime solo attraverso la parola scritta e non in forma di rappresentazione allegorica. Questo perché, come abbiamo visto, fino alla fine del XVI secolo l'interesse degli artisti veneziani nei confronti delle discussioni teoriche e accademiche è alquanto ridotto, non essendo stimolato da un'esigenza di elevazione sociale e intellettuale.

Il panorama cambia all'inizio del XVII secolo, in modo però del tutto imprevisto. Matthias Winner, nel suo sintetico intervento sulle rappresentazioni del Disegno, ha generalmente additato nell'ambiente veneziano il caposaldo degli strenui difensori del Colore⁶³, ma in realtà le raffigurazioni allegoriche che vedono la luce nella città lagunare nei primi decenni del secolo denotano una diversa riflessione sull'argomento.

Nel 1611 Giacomo Palma il Giovane e Giacomo Franco danno alle stampe una raccolta di incisioni in due parti dal titolo *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo*. La prima parte raccoglie ventisei tavole anatomiche disegnate da Palma il Giovane e trasposte in acquaforte dal collega; la seconda è composta dalle incisioni di Giacomo Franco derivate dai disegni dall'antico del padre Battista⁶⁴. Nel complesso l'opera si presenta come un testo didattico all'uso dei pittori: seguendo passo passo il percorso che questa descrive, l'artista può raggiungere una piena padronanza dei principi basilari dell'arte. L'elemento indicato però alla base della formazione dell'artista non è il colore ma il disegno. "Est enim Designatio Picturae veluti pater, a quo ipsa derivatur, & sine qua nequit esse perfecta"⁶⁵ recita infatti il testo in latino, dal sapore didascalico, che introduce a tutta l'opera. Seguendo pertanto un assioma proprio dell'ambiente toscoromano, Palma e Franco spiegano ai giovani apprendisti come, innanzitutto, si debba imparare a disegnare a solo contorno, concentrandosi sullo studio delle singole parti anatomiche, che formano le lettere dell'alfabeto per la composizione del testo pittorico. In seguito si dovrà passare allo studio dai bassorilievi e dalla scultura a tutto tondo, prestando attenzione al dato chiaroscurale per la resa dei volumi. Solo come ultimo passo il giovane pittore potrà dedicarsi allo studio diretto del modello vivente e del dato naturale. Si tratta di un'introduzione all'arte che segue passo passo i dettami dell'Accademia del Disegno fiorentina, e che mira a sostituire la formazione dei giovani apprendisti all'interno della bottega con uno studio autonomo completamente incentrato sul Disegno.

Non è la prima e unica opera di questo genere pubblicata in questi anni a Venezia. Nel 1608 sempre Giacomo Palma il Giovane aveva collaborato con Odoardo Fialetti al suo *Il vero modo et ordine per disegnare tutte le parti et membra del corpo humano* con due tavole incise⁶⁶. Anche questa raccolta, composta da 43 tavole, si prefiggeva di insegnare ai giovani apprendisti il modo corretto di trasporre nelle loro opere la resa

⁶³ Cfr. Winner 1983, pp. 440-442.

⁶⁴ Per questa raccolta si vedano soprattutto Rosand 1970, Maugeri 1982, Spagnolo 1996.

⁶⁵ Cit. in Rosand 1970, p. 45 n. 60.

⁶⁶ Le due tavole del Palma raffiguravano una *Madonna col bambino e santi* e un *Cristo e l'Adultera*, ed erano poste alla fine del volume.

anatomica del corpo umano, considerata l'elemento fondante di tutta l'arte pittorica⁶⁷. Come ha dimostrato David Rosand⁶⁸ i nomi di Odoardo Fialetti e Giacomo Franco riconducono direttamente alla scuola di pensiero all'origine di queste raccolte: l'Accademia dei Carracci a Bologna e, in particolare, la serie di disegni anatomici di mano di Agostino che circolavano all'interno dell'ambiente bolognese, realizzati in previsione di una raccolta di tavole incise che vide però la luce solo dopo la morte dell'artista⁶⁹. Questi fogli esemplificavano il metodo didattico dell'accademia e l'importanza accordata allo studio diretto, tramite il disegno, dal modello naturale e dal dato reale. Fialetti, di origine bolognese, era stato in contatto con l'accademia carracesca, mentre Giacomo Franco aveva lavorato con Agostino a una serie di incisioni per la *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso. Non a caso il loro trasferimento in terra veneziana li porta a collaborare con Palma il Giovane, artista che aveva trascorso molti anni lavorando in Italia centrale a contatto con gli ambienti propulsori delle teorie artistiche fondate sul disegno. Non si tratta dell'unico assunto teorico che l'artista porta con sé al suo rientro in patria nella metà degli anni Settanta del XVI secolo. Nel corso dei suoi viaggi Palma aveva infatti avuto modo di respirare il fermento del mondo fiorentino e di quello romano per una trasformazione dello *status* intellettuale e sociale della figura dell'artista, che troverà sbocco nel distacco dalle associazioni corporative in favore dell'istituzione di accademie artistiche. È questa una delle principali istanze di cui il pittore veneziano si fa portavoce, e sul quale si fonda l'intesa con Fialetti e Franco. Prima ancora di fornire una sorta di manuale di base cui giovani principianti dell'arte, o di semplice repertorio di riferimento per i nuovi 'dilettanti', i testi pubblicati da questi artisti mirano a introdurre, anche in ambito veneziano, il Disegno come concetto teorico, elemento intellettuale a fondamento dell'arte e, in quanto tale, principio indispensabile alla nascita di un'Accademia artistica che soppiantasse la corporazione dell'Arte dei Dipintori e il forte controllo da questa esercitato sotto il profilo estetico, politico, economico.⁷⁰

Il disegno realizzato da Palma come frontespizio alla raccolta del 1611, o quello che introduce alla seconda parte dell'opera del Fialetti⁷¹, vogliono essere una

⁶⁷ Il libro di Fialetti, composto da 46 stampe complessive, era distinto in due parti, il *Piccolo libro dei disegni* e il *Grande libro dei disegni*. Anche per questa raccolta si vedano Rosand 1970, Maugeri 1982, Spagnolo 1996.

⁶⁸ Rosand 1970.

⁶⁹ I disegni anatomici di Agostino furono incisi da Francesco Brizio e Luca Ciamberlano, e pubblicati in almeno tre edizioni nel corso del XVII secolo, cfr. Maugeri 1982, p. 147-148.

⁷⁰ Rosand 1970.

⁷¹ *La Pittura e il Disegno*, bulino, mm 109x149, frontespizio a O. Fialetti, *Il vero modo et ordine per disegnar tutte le parti et membra del corpo humano*, II parte *Il grande libro dei Disegni-Tutte le parti del corpo umano diviso in più pezzi*, Venezia 1608, cfr. Rosand 1970, Maugeri 1982, p. 148, *The Illustrated Bartsch* 1983/38, p. 320, Mason Rinaldi 1984, pp. 46-47, Spagnolo 1996, pp. 65-66. Le figure

trasposizione visiva di immediata lettura di tale nuovo assunto teorico (figg. 61, 62a-b). Nonostante il soggetto del foglio di Palma sia ancora indicato come una raffigurazione allegorica della *Scultura* e della *Pittura*, esso in realtà rappresenta il *Disegno e la Pittura*, costituendo una perfetta sintesi del principio concettuale dell'opera⁷². La personificazione della Pittura è ritratta con gli attributi essenziali codificati da Cesare Ripa (la collana con la maschera pendente, gli strumenti del mestiere ai suoi piedi) ma è mostrata all'opera, nell'atto di disegnare la statua di Giove che il personaggio maschile al suo fianco tiene levata sul palmo della mano. Probabilmente è a questo elemento, e ai vari frammenti anatomici su cui poggia questa figura, che si deve la sua identificazione come *Scultura*. Se così fosse, ci troveremmo di fronte a un vero e proprio *hapax* figurativo, unica personificazione in spoglie maschili dell'arte scultorea all'interno di tutto il repertorio di allegorie moderne qui raccolto. Questa lettura della figura è smentita non solo dall'argomento del testo cui fa da frontespizio, del tutto avulso da riferimenti alla scultura, ma anche da un disegno, sempre di mano di Giacomo Palma, conservato a Edimburgo⁷³ (fig. 63). Qui troviamo infatti davvero raffigurate la Pittura e la Scultura, come specificato dall'iscrizione di mano dell'artista, ed entrambe vestono abiti femminili. Nel giovane a fianco della *Pittura* del foglio inciso da Giacomo Franco si deve dunque riconoscere una delle prime rappresentazioni seicentesche del *Disegno*: principio maschile, a sottolineare il suo ruolo guida nei confronti della Pittura, esso è reso come un giovane nudo, appoggiato non, come si è creduto, su frammenti scultorei, ma sugli elementi protagonisti delle varie tavole della raccolta: parti anatomiche viste in dettaglio, busti a tutto tondo maschili e femminili, statue antiche (figg. 62c-d). Si tratta di attributi che, in pochi tratti, riassumono visivamente le tappe del percorso di iniziazione all'arte delineato dai due maestri. Due anni prima dell'uscita dell'edizione dell'*Iconologia* in cui compare una descrizione del Disegno più estesa e commentata rispetto alla figura tricefala di origine fiorentina, a Venezia esso compare in questa veste, che si rivela la più duttile e ricorrente nei due secoli successivi.

Contraltare esemplare agli assunti teorici portati avanti da Giacomo Palma, Fialetti e Franco è proprio un'allievo di Palma e Fialetti: Marco Boschini, che all'interno dei

di Fialetti hanno gesti meno eloquenti di quelli di Palma il Giovane, ma si può già constatare come il Disegno compaia nei panni di una giovane figura virile.

⁷² *Il Disegno e la Pittura*, acquaforte, mm 152x173, frontespizio a J.Palma, G. Franco, *De Excellentia et nobilitate Delineationis libri duo*, Venezia 1611, cfr. Firenze 1958, pp. 9, 30, Rosand 1970, *The Illustrated Bartsch* 1979/33, p. 140, Maugeri 1982, p. 148, Mason Rinaldi 1984, pp. 46-47, Mason Rinaldi 1990, pp. 32-33, Spagnolo 1996, pp. 65-66. Con l'eccezione di Rosand, che non specifica il soggetto della stampa, tutti gli autori citati la titolano *Pittura e Scultura*.

⁷³ *La Pittura e la Scultura*, penna e inchiostro marrone, mm 360x243, sotto le due figure, a penna, *Scultura e Pittura*, datato 1611 ca., Edimburgo, National Gallery of Scotland (inv. D 1173r), cfr. Andrews 1968, vol. 1 p. 85.

suoi scritti recupera il ruolo fondante del colore come carattere peculiare della pittura, in polemica risposta alle teorie degli ambienti tosco-romani. Nelle parole del teorico il disegno non viene certo escluso dalle componenti dell'arte pittorica, ma viene ridimensione e ricondotto a un ruolo paritario a quello del colore:

Il Disegno è la base e il fondamento principale della fabbrica; e come la fabbrica senza fondamento non può sussistere, così la Pittura senza Disegno è una mole che non può reggersi. *Alcuni credono che il Disegno consista solamente ne i lineamenti [...] ma io dico che [...] la Pittura vuole esser rappresentata tenera, pastosa e senza terminazione, come il naturale dimostra;*

la Pittura acquista il nome in virtù dell'erudito pennello del buon Pittore che, vestendo il Disegno col Colorito, lo viene a vivificare; senza il qual Colorito il Disegno potrebbe dirsi corpo senza anima, e si potrebbe ragionevolmente assomigliare alla luce, la quale, come si fa chiaramente vedere ciò che contiene il Cielo, e la Terra, così il Colorito ci pone all'occhio la distinzione di tutte le cose, in virtù di varie tinte, a segno che inserisse anco il sangue nelle carni, e può chiamarsi un chiaro sole, che con i suoi raggi luminosi ci fa vedere la perfezione d'ogni particolare⁷⁴.

La consueta metafora tosco-romana del Disegno come luce e sole delle Arti viene dunque completamente ribaltata in favore di visione della pittura in cui linea e colore sono caratteri complementari e interdipendenti.

La rappresentazione più originale della piena fusione dei due elementi necessaria alla buona riuscita dell'opera pittorica si deve a Pietro Liberi, artista dalla vita avventurosa, pittore, poeta, maestro d'arte a Venezia attraverso una propria Accademia di pittura, grandemente stimato dallo stesso Boschini che lo definisce “stupor, che confonde i più intendenti; [...] libero patron del Regno tuto dela Pitura; e così ben instruito, che sul rolo el puol stare dei più ecelenti”⁷⁵. Lo scrittore ricorda di Liberi anche le sue doti come originale inventore dei soggetti dei propri dipinti⁷⁶, e la sua *Allegoria del Disegno e della Pittura che si abbracciano* ne costituisce certo un buon esempio⁷⁷ (fig. 114). L'artista ci mostra *Pittura e Disegno* come una coppia di amanti mitologici assisa sulle nubi. La fanciulla nuda si riconosce per l'attributo della

⁷⁴ Boschini 1674, p. 748.

⁷⁵ Boschini 1674, p. 532.

⁷⁶ Boschini 1674, p. 531.

⁷⁷ Olio su tela, cm 112 x 134,5, datato al settimo decennio del XVII secolo, Roma, Collezione privata. Cfr. Safarik 1981, p. 255, Safarik, Milantoni in Gregori, Schleier 1988, vol. 1 p. 170, Ruggeri 1996, p. 179.

maschera, la tavolozza di colori e il pennello, a sottolineare il suo simboleggiare, in questo caso, soprattutto la componente coloristica dell'opera; il Disegno, descritto come un giovane come nel frontespizio di Giacomo Palma, si distingue per lo stilo che tiene nella mano destra. Lo sguardo adorante del personaggio maschile sembra voler sottolineare il forte fascino e la carica seduttiva dell'elemento cromatico dell'opera, privandolo del ruolo guida che egli invece deteneva nel foglio di Palma. È la stessa pennellata di Liberi, che affianca alla nitidezza delle figure tocchi di colore pastoso nella resa delle nubi e del manto del Disegno, che sembra voler restituire nel dipinto il carattere "tenero e pastoso" della pittura. L'artista sa pertanto sfruttare le possibilità messe a disposizione da questa tradizione iconografica del Disegno per dar vita a una tela impregnata di "erotismo efebico, androgino, piccante"⁷⁸, "precursore della pittura galante francese del secolo XVIII"⁷⁹. Si tratta di una trasposizione visiva del tema di sapore ben diverso rispetto al tono autorevole, dignitoso e di grande compostezza consueto nelle allegorie artistiche. Qui il soggetto si fa quasi pretesto originale e fantasioso per una pittura dal tocco frivolo, elegantemente sensuale, finalizzata, secondo le teorie dello stesso Boschini, al puro godimento estetico. La fortuna di questa invenzione è sottolineata dalla ripresa che ne fece Marco Liberi, figlio dell'artista, nella tela oggi conservata a Vienna⁸⁰, Gallerie dell'Accademia, dove la presenza di un piccolo amorino accentua l'effetto di galanteria mitologica del dipinto (fig. 116).

Disegno e Colorito non esauriscono, per lo scrittore, le componenti fondamentali della Pittura. Perché l'opera possa dirsi perfetta queste infatti devono essere raccordate dall'Invenzione,

tesoro che si conserva nei scrigni della fantasia, potenza dell'Anima che eleva le immagini e, mediante la direzione d'un ottimo intendimento, le consegna alla mano sinistra, che all'atto pratico le riduce. Questa il tutto con le sue parti concerta, dispone le materie, introduce le forme, accorda gli accidenti, rappresenta i successi, e rende armoniosa la composizione delle cose. *Questa è parte essenzialissima della Pittura, e senza di questa non si può dar principio a minima cosa, essendo ella il primo e principal fondamento del tutto*⁸¹.

Il dipinto presentato da Pier Antonio Novelli all'Accademia di Venezia in occasione dell'elezione a membro dell'istituzione si offre come piena trasposizione

⁷⁸ Safarik, Milantoni in Gregori, Schleier 1988, vol. 1 p. 170

⁷⁹ Safarik 1981, p. 255.

⁸⁰ Olio su tela, cm 127x102, Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (inv. 232). Il dipinto è rimasto gravemente danneggiato nel corso dell'ultima guerra mondiale. Cfr. Ruggeri 1996, p. 306.

⁸¹ Boschini 1764, p. 754. il corsivo è mio.

figurativa del testo di Boschini a quasi un secolo di distanza⁸² (fig. fig. 155). La tela mostra una figura femminile in posizione preminente, il capo alato e fra le mani una statua di Diana efesina, fare da *trait d'union* fra le due figure maschili sedute ai suoi piedi. Di età differente, queste rappresentano il Disegno, più anziano, nudo, con in mano lo stilo, e il Colorito, giovane avvolto in una ricca veste con pennelli e tavolozza fra le mani e, ai suoi piedi, la maschera, attributo consueto della Pittura. La personificazione dell'Invenzione segue puntualmente la codificazione descritta nel testo di Cesare Ripa⁸³, mentre non si può dire altrettanto per le due figure maschili. Se infatti Disegno è descritto di età differenti, esso non è mai privo di abiti come compare in questo dipinto; Colore e Colorito sono voci che non compaiono nell'*Iconologia*, mentre, come sappiamo, Pittura è per convenzione un'allegoria al femminile. Ritengo che le particolari scelte figurative adottate dall'artista si spieghino proprio a partire dal testo di Boschini, probabilmente utilizzato come spunto per la realizzazione di un'opera dal contenuto teorico adeguato all'ambito accademico cui era destinata. Come abbiamo visto il testo parla di Disegno e Colorito al maschile, e il voler nettamente distinguere la sua figura dalla Pittura può aver indotto il Novelli ad adottare una personificazione virile per il colore. È poi sempre il testo di Boschini a paragonare il disegno allo "scheletro del corpo umano, che deve coprirsi di carne per esser perfetto"⁸⁴. Non volendo cadere in raffigurazioni macabre, il Novelli ha dato immagine alla metafora sostituendo la pelle con le vesti, e mostrando il Disegno, fondamento dell'arte pittorica, come anziano e privo di abiti, una figura essenziale che il vigoroso Colore giunge a completare sotto l'attenta e accurata regia dell'Imitazione, elemento unificante e di raccordo delle varie componenti.

Ribadendo la propria differenziazione dalla pittura veneta, gli ambienti centro italiani, in particolare i fautori del classicismo seicentesco, continuano a descrivere nelle proprie pagine una pittura dominata e guidata dal Disegno. Giulio Mancini,

⁸² *Disegno, Colorito, Invenzione*, olio su tela, cm 130x182, firmato *PETRUS ANTONIUS NOVELLI / VENETUS PINXIT ANNO 1776*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 479). La data accanto alla firma non è quella dell'esecuzione del dipinto ma dei ritocchi che lo stesso Novelli vi apportò. L'opera infatti si data al 1768, anno di elezione dell'artista a membro dell'Accademia d'Arte di Venezia. Il soggetto dell'opera è indicato dal pittore nelle sue *Memorie*: "il Disegno, il Colorito con un genietto e un Invenzione", cfr. Voltolina 1931, p. 105, Pallucchini 1960, pp. 234-235, Moschini Marconi 1970, p. 63, Venezia 1978, p. 28, Pallucchini 1995, vol. 2 pp. 475-476.

⁸³ Cfr. Ripa 1618, pp. 606-607: "Donna giovane vestita con pomposa apparenza, e di color bianco, nel cui vestimento ve sia scritto un motto che dichi NON ALIUNDE, haverà il capo adorno di veli di diversi colori, i quali con bellissimi rivolgimenti mostreranno arte, e bellezza, e alle tempie un par d'alette, terrà con la sinistra mano il simulacro della natura, e il braccio destro steso, e alquanto alto, e la mano aperta, haurà le braccia ignude, e ambidue cinti de maniglie d'oro, e nel maniglio del braccio destri vi sarà scritto un motto che dichi AD OPERAM".

⁸⁴ Boschini 1674, p. 748.

intervenendo nella questione, ricorda come chi “vole che il colore determini e costituisca l’essere individuale della figura se inganna [...], perché, avanti questo colore, vi è la figura d’eterminata, come si vede nel disegno, quale è pur figura e non ha il colore se non accidentalmente”⁸⁵. Senza negare dunque il ruolo e l’importanza della componente coloristica, questa resta subordinata alla definizione lineare e volumetrica del segno grafico. Andrea Sacchi, in base alle parole tramandateci dal Pascoli, attraverso un paragone fra pittura e arte oratoria, ammoniva i propri discepoli sulle tentazioni del colore:

Come gli oratori per troppo cercare, e star di soverchio attaccati all’eleganza delle frasi, e delle parole perdono sovente, od indeboliscono il concetto, *così i pittori andando soverchiamente dietro alla chiarezza e bellezza de’ colori, e standovi troppo fissi trascurano la correzione, che deriva dal disegno, e non cercano il rilievo, che nasce dalla forza dell’ombra, e perciò si verifica vieppiù, che quel che è bello non è sempre buono*⁸⁶.

Ritroviamo lo stesso appunto contro la seduzione del colore nel *Discorso sull’Idea* di Giovan Pietro Bellori, questa volta ripreso con più acceso tono polemico rivolto al gusto ingenuo e facilmente ingannabile di quanti non si intendono d’arte:

*il popolo riferisce il tutto al senso dell’occhio, loda le cose dipinte dal naturale, perché è solito vederne di sì fatte, apprezza li belli colori, e non le belle forme che non intende; s’infastidisce dell’eleganza, approva la novità; sprezza la ragione, segue l’opinione e si allontana dalla verità dell’arte*⁸⁷.

Dietro le parole dello scrittore non è difficile cogliere la critica verso quanti prediligono da un lato le opere naturalistiche dei seguaci del Caravaggio, dall’altro la pittura di colore costituita dall’arte barocca, accusata di dialogare solo con i sensi e non con la ragione del riguardante. Contro gli artisti di queste due correnti si era già rivolto Pietro Testa, nel cui manoscritto conservato a Düsseldorf troviamo una precisa descrizione della diversa natura maschile e femminile del Disegno e della Pittura, messa in bocca a Giulio Romano:

esschlamava lui haver pocho i colori adoperati perché vedeva la Pittura esser femmina et il Disegno maschio, e che volendosi unirsi spesso vediamo l’una parte e

⁸⁵ Mancini 1956-1957, vol. 1 p. 162

⁸⁶ Pascoli 1730, vol. 2 p. 86.

⁸⁷ Bellori 1972, p. 22.

l'altra talmente indebitarsi che a pena si sostengono. E qui alsava gagliardamente contro quegli che tanto con i colori *cerchano dilettarne il senso e far servo il disegno a una vilissima feminella che chiamano la Pittura*⁸⁸.

La posizione estrema affidata alle parole di Giulio è subito mitigata, nel testo del Lucchesino, attraverso l'intervento di Raffaello, nume tutelare dei pittori classicisti seicenteschi, che mostra al suo allievo come la Pittura potesse “senza questo suo indebilimento unirsi sempre, anzi che *disuniti potevano cadaveri nominarsi*”⁸⁹. Dopo gli esempi che abbiamo visto originarsi nell'ambiente veneziano, le parole di Testa mostrano, ancora una volta, le varie possibilità aperte agli artisti dalla descrizione del Disegno come personaggio maschile di età variabile apparsa nell'edizione dell'*Iconologia* del 1613. Il Lucchesino, con notazione quasi misantropa, la sfrutta per svilire, per bocca di Giulio Romano, il ruolo della pittura, posizione subito ridimensionata da Raffaello attraverso la descrizione di un rapporto di mutua dipendenza.

Sul fronte figurativo il ruolo di figura guida nel rapporto è, per esempio, affidato al Disegno da Guercino, in un dipinto per il principe Ludovisi datato al 1556-1557 e oggi conservato a Dresda⁹⁰ (fig. 105). La *Pittura* è ritratta nelle spoglie di una fanciulla seduta al cavalletto, con in mano tavolozza e pennelli, mentre dipinge sulla tela l'immagine di un putto addormentato. Per dar vita al dipinto essa volge lo sguardo verso il foglio che le mostra l'uomo alle sue spalle, seduto a un tavolino. Il disegno fra le sue mani riproduce esattamente lo stesso putto dormiente che vediamo prendere forma nel quadro sul cavalletto. Guercino ha dato alla sua *Pittura* le sembianze di una sibilla, la cui ispirazione non è in questo caso di origine divina ma trae spunto dall'immagine che le viene mostrata. La scelta del Guercino enfatizza l'idea di dipendenza e non autonomia della *Pittura* dal *Disegno*. Fra le molteplici età descritte da Ripa come adatte a quest'ultima personificazione il pittore ha optato per la maturità avanzata:

Potrebbe anco far vecchio, e canuto come *padre della Pittura, Scultura e Architettura*, com'anco perché non si acquista già mai il *Disegno* perfettamente fino all'ultimo dell'età, e perché l'honore di tutti gli artefici manuali, e l'honore della vecchiezza di che all'altre età di ragione pare che convenga⁹¹.

⁸⁸ Testa, folio 20r in Cropper 1984, p. 252-253.

⁸⁹ Testa, folio 20r in Cropper p. 253.

⁹⁰ Olio su tela, cm 231x181, Dresda, Staatliche Gemäldegalerie. Il libro dei conti dell'artista registra pagamenti per questo dipinto per il principe Ludovisi il 14 aprile 1656, il 3 giugno 1657, il 2 novembre 1657. Cfr. Salerno 1988, p. 385, Stone 1991, p. 316.

⁹¹ Ripa 1613, p. 196. Il corsivo è mio.

In questo modo egli mira a sottolineare il rapporto paterno del Disegno con la figlia prediletta, a cui mostra, col fare proprio del maestro, cosa e come operare. Matthias Winner, che si è interessato all'iconografia di questo dipinto, si è soffermato soprattutto sul diverso atteggiamento dei due personaggi: attivo e all'opera quello femminile, statico quello maschile. È una scelta che, secondo lo studioso, vuole distinguere la componente intellettuale e pratica dell'attività artistica, laddove l'elemento di speculazione riflessiva è identificato con il solo Disegno. A questo alluderebbe la scelta dell'amorino come soggetto del disegno⁹². In quest'ultimo dettaglio Winner riprende un concetto già esposto da Erwin Panofsky⁹³ a proposito del disegno parto esclusivo nella mente dell'artista e, di fatto, coincidente con il concetto di Disegno interno come Idea teorizzato da personaggi come Federico Zuccari e Lomazzo alla fine del XVI secolo. Mettendo in relazione il quadro di Dresda con questi assunti teorici i due studiosi suggeriscono quindi di identificare nel putto alato una trasposizione in immagine dell'Idea stessa, nella forma che le aveva dato Lomazzo nell'allegoria destinata a fungere da frontespizio al suo *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*. Io credo invece che l'opera di Guercino sottenda concezioni artistiche più semplici e in linea con la formazione e l'educazione di questo pittore. Raffigurare la Pittura nell'atto di dipingere, come abbiamo visto, non è scelta insolita nella rappresentazione di quest'Arte, e non credo voglia sottendere una particolare contrapposizione fra i due protagonisti della scena. Altrettanto, non colgo nella figura del padre Disegno, dall'abito dimesso, con una manica arrotolata e seduto a un modesto tavolino, tratti di dignità e nobiltà tali da suggerire un particolare *status* di impegno intellettuale. Penso che l'invenzione dell'artista miri, soprattutto ed esclusivamente, a suggerire la subordinazione della Pittura al Disegno ma, al contempo, la necessità della loro interazione per dar vita all'opera finita, che prende vita attraverso un processo simile all'*iter* formativo dell'artista: punto di partenza è il disegno, che solo in un secondo momento viene fermato sulla tela dai pennelli e dal colore. Non dimentichiamo che, come Fialetti, Palma e Franco, anche il Guercino compose nel 1618 una serie di disegni a penna di vari dettagli anatomici destinati all'istruzione dei giovani principianti, poi trasposti in incisione da Oliviero Gatti e Francesco Curti⁹⁴. Quella che egli descrive è

⁹² Cfr. Winner 1983, p. 438.

⁹³ Cfr. Panofsky 1996, pp. 49, 120 n. 25.

⁹⁴ Cfr. Maugeri 1982, pp. 149-150. La raccolta, il *Libro dei Principi del Disegno*, fu data alle stampe da Oliviero Gatti a Roma nel 1619, e nuovamente nel 1650 da Francesco Curti. Le due opere presentano un identico frontespizio a bulino con un'*Allegoria della Pittura* (fig. 66c) tratta da un disegno di Guercino (penna, acquerello, leggere tracce di matita nera, mm 160x216, Windsor, Collezione di sua maestà Elisabetta II, inv. 2730, fig. 66b), cfr. Bagni 1988, pp. 7, 141, Mahon, Turner 1989, pp. 6-7, Turner, Plazzotta 1991, pp. 51-52, Bologna 1991, p. 43, Forth Worth 1992, pp. 34-35.

pertanto una concezione del rapporto fra Disegno e Pittura più legata alla pratica che a profonda speculazione filosofica. Anche nella scelta del putto come soggetto del disegno non penso si debba cercare un particolare significato simbolico, ma riconoscere uno dei soggetti più ricorrenti e di maggior successo nella pittura del XVII secolo, in quanto ritenuto fra i più adatti a mostrare la capacità del maestro nella resa del tenero incarnato dei fanciulli, nelle forme rotonde e molli dell'infanzia. Si coglie un'eco di questa riflessione nel passo dedicato da Bellori ai putti dello scultore Duquesnoy e dei vari artisti che li elessero in più occasioni a protagonisti nelle loro opere, sapendo cogliere i connotati più adeguati alla loro resa pittorica:

Rafaello il primo conferì loro grazia e leggiadria, formandoli svelti e con le proporzioni dell'età crescente alla bellezza. Tiziano e' Correggio più teneramente; Annibale Carracci si tenne fra costoro, ed il Domenichino è riputato eccellentissimo, il quale più d'ogni altro li usò ne' suoi componimenti, esprimendoli in varie forme, bambini in fascie ed adulti, con li moti e proprietà conformi all'età di ciascuno. Francesco Fiammingo si ristinse più alle forme tenere de' bambini, ed in questa rassomiglianza si avanzò mirabilmente nella maniera che oggi è seguitata⁹⁵.

Il lungo elenco di pittori citati non fa che confermare il successo e la voga di dipinti arricchiti dalla presenza di queste figure.

Emblema della piena integrazione e parità fra queste due componenti dell'arte pittorica è considerato un dipinto di Guido Reni oggi al Louvre comunemente denominato *L'unione del Disegno e del Colore*⁹⁶ (fig. 76). Si tratta di un quadro entrato nelle collezioni reali francesi nel 1685, in un momento di accesa polemica fra sostenitori di Poussin e di Rubens all'interno dell'Accademia di Francia. In tale contesto l'opera si trasformò rapidamente in un invito alla riconciliazione delle parti: il 'divino' Guido aveva infatti dato vita a un raffigurazione del Disegno e del Colore come giovane coppia di sposi, uniti nel gesto affettuoso dell'abbraccio del marito e nell'intenso dialogo degli sguardi. Si tratta di un titolo che, nel corso degli anni, aveva dato luogo a molteplici commenti, a volte anche polemici, nei confronti dell'atteggiamento, letto come particolarmente remissivo, di questa sposa-colore. La denominazione, tuttora utilizzata, risente chiaramente del particolare clima all'interno dell'Accademia di Francia al momento dell'arrivo del quadro, poiché questo, come alcuni studiosi hanno

⁹⁵ Bellori 1672, p. 300.

⁹⁶ Olio su tavola, diametro cm 121, Parigi, Louvre (inv. 434). Originalmente di forma rettangolare, l'opera è descritta come circolare già nell'inventario di Charles Le Brun del 1683. Del dipinto si conosce un'altra versione autografa nella collezione del Duca di Devonshire a Lismore Castle in Irlanda (diametro cm 84x90) e numerose copie. Cfr. Loire 1996, pp. 303-304 con bibliografia precedente. Per l'iconografia si vedano soprattutto Winner 1983, pp. 440-441 e Georgel, Lecoq 1987, p. 55.

già constatato⁹⁷, non raffigura nei panni della fanciulla il Colore ma la Pittura, qui riconoscibile grazie alla presenza degli attributi del mestiere. Il soggetto pertanto si rivela quello più tradizionale del rapporto fra Disegno e Pittura. In questo caso gli atteggiamenti dei due personaggi sono antitetici rispetto a quelli scelti da Guercino per le sue figure: è il Disegno a mostrarsi attivo, impegnato a tratteggiare un'immagine sul foglio mentre abbraccia la compagna, laddove la fanciulla gli si rivolge con uno sguardo devoto e quasi sottomesso, affidandosi e facendosi guidare dal giovane. Anche in questo caso il legame dei due protagonisti e il gesto particolarmente affettuoso suggeriscono un rapporto molto stretto fra le due componenti, ma il ruolo dominante, di guida nell'azione creativa, resta affidato al solo Disegno, qui reso come

giovane d'aspetto nobile, perché è il nervo di tutte le cose fattibili, e piacevoli per via di bellezza, perciò che tutte le cose fatte da l'arte si dicono più, e meno belle, secondo che hanno più e meno Disegno, e la bellezza della forma humana nella gioventù fiorisce principalmente⁹⁸.

Non a caso anche Reni, come Guercino, annovera fra le sue opere una *suite* di disegni, trasposti poi in incisione e dati alle stampe nel 1633 da Francesco Curti come *Esemplare per li principianti*, in cui, attraverso le varie tappe di apprendimento del solo disegno, si volevano fornire ai giovani apprendisti le linee guida alla base dell'arte pittorica⁹⁹. Matthias Winner ha invece voluto attribuire al gesto della mano della Pittura un particolare valore emblematico, che trasforma il rapporto fra i due personaggi. Secondo lo studioso la mano che la fanciulla appoggia al seno si ispira al modello della *Maria lactans*, suggerendo la presenza di una madre in procinto di allattare il proprio figlio. Lo spunto per questa particolare scelta sarebbe derivato a Reni dalla conoscenza degli scritti di Federico Zuccari e Romano Alberti relativi alle discussioni tenute all'Accademia di San Luca nel 1594. Nella descrizione della Pittura dell'Accademia del 17 gennaio questa è infatti definita “figlia e madre del Disegno”: figlia poiché “il Disegno, assolutamente preso, cioè l'Intellettivo, è Padre della Pittura, Scultura, e Architettura, e particolari arti pratiche, e professione”; madre perché “al di fuori operando con l'arte, e con la mano, e con stromenti, [...] ella quello pone in essere esterno, e reale, con li suoi chiari, e scuri, la quale opera apunto come nutrice, e balia in allevare, e *nutrire il bambino con il latte delle sue mamelle*”¹⁰⁰. L'allegoria sarebbe

⁹⁷ Cfr. Winner 1983, pp. 440-441, Georgel, Lecoq 1987, p. 55, Spear 1997, pp. 30-31.

⁹⁸ Ripa 1613, pp. 196-197.

⁹⁹ Maugeri 1982, pp. 149-150.

¹⁰⁰ Alberti 1604, p. 37.

pertanto una trasposizione molto più ambigua e sottile del rapporto fra i due elementi, in una reciproca interdipendenza che sottenderebbe una loro sostanziale parità. La lettura non è certo priva di suggestione, ma si rivela estremamente dotta e raffinata per quella che, a quanto si conosce, fu la committenza dell'opera, che già nel 1626 è ricordata come appartenente a commercianti risiedenti ad Amsterdam. Inoltre l'allusione al tema della maternità e dell'allettamento, se presente, risulterebbe davvero appena accennato, estremamente difficile da cogliere, soprattutto in paragone con l'esplicito ruolo di figura dominante del personaggio maschile e la posa docile e remissiva di quello femminile. Conferma questa difficoltà il fatto che, nelle copie d'epoca di questo dipinto, la mano della fanciulla è accostata al seno semplicemente a sorreggere il velo. Personalmente credo che il gesto trovi più semplice spiegazione come citazione puntuale di un gesto di particolare grazia e seduzione derivato dalle figure femminili di Raffaello, modello eletto della pittura di Guido Reni. Se infatti si confronta la posa della mano della Pittura di Reni con quella della *Velata* degli Uffizi o del celebre ritratto della *Fornarina* a palazzo Barberini, si può cogliere un'immediata consonanza, che giustifica la scelta del pittore in maniera più semplice e plausibile non alterando il significato, più convenzionale ma anche più calzante all'artista, della rappresentazione.

3.2.2 *Le Arti, la Poesia, la Musica*

Il tema dell'*ut pictura poesis*, uno dei cardini della teoria dell'arte fin dal suo sorgere in epoca umanistica, a partire dall'inizio del XVII secolo sembra godere di un vigore rinnovato, che gli conferisce una nuova vitalità in grado di restituire significato a un *clichè* retorico iterato e quasi insterilito. Fra i principali fattori che giustificano il fenomeno si pone la progressiva e continua fioritura delle Accademie d'arte, che vede, per fare un esempio, l'Accademia degli Incamminati dei Carracci seguire quella del Disegno di Firenze e quella romana di San Luca. Il fatto che i Carracci si presentino quali fondatori di un'istituzione accademica non è cosa di poco conto, dal momento che i principali teorici e scrittori d'arte del nuovo secolo si inscrivono tutti fra le fila dei sostenitori dell'idealismo classico, che identifica nei Carracci il modello supremo dell'arte¹⁰¹. All'interno di queste nuove istituzioni, nate sull'esempio delle Accademie letterarie, il paragone con la letteratura e l'arte poetica non può che essere continuo, portando a presentare il pittore e l'artista, più che in chiave eroica come nel secolo precedente, in chiave dotta di poeta o filosofo. È su questa scia che, come abbiamo visto a proposito de *La Pittura Trionfante* di Giulio Cesare Gigli, e come vedremo nell'opera

¹⁰¹ Cfr. Dempsey 1980, in particolare pp. 564-569.

di Pietro Testa, il *Mons Virtutis* lascia ora il posto alle pendici del Parnaso, e le fatiche che costellano il percorso di formazione dell'artista non sono più finalizzate alla conquista dell'alloro degli eroi ma di quello dei poeti.

Partecipa a nutrire di nuova linfa il tradizionale parallelismo fra Pittura e Poesia l'attenzione che la Controriforma riserva alle Arti figurative, riconosciute come efficace veicolo di istruzione e ammaestramento per il fedele. A tale scopo però le Arti devono seguire le stesse regole di persuasione, chiarezza e capacità di seduzione codificate dall'arte retorica. Per citare uno dei testi emblematici del pensiero della Controriforma si possono leggere le pagine del *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del cardinale Paleotti:

sì come ogni libro ordinatamente ha per fine di fare capace colui che legge e *persuaderlo a qualche cosa*, così si può dire che le pitture vadano anch'esse all'istesso fine con quelli che le mirano [...]. Soggiungeremo nondimeno noi che, se bene il fine pare il medesimo d'ambidue, l'effetto però, che da tal fine esce, *si scopre molto più ampio e con più fecondità si diffonde nelle pitture che nei libri* [...]; perciò che i libri sono letti solo dagl'intelligenti, che sono pochi, ma le pitture abbracciano universalmente tutte le sorti di persone;

solendosi nell'arte oratoria assegnare tre principali (fini), che sono il dilettere, l'insegnare et il *commovere*, non è dubbio che i medesimi cadono ancor notabilmente nella pittura [...]. Il che potrà servire in tanto per memoria de' cristiani pittori, acciò, ricordandosi essi che sono quelli che compongono i libri per lo popolo, da leggersi pubblicamente per salute universale, tanto più si ingegnino e sforzino di formare le immagini che rispondino a questo fine alto e glorioso¹⁰².

Riconosciuta universalmente la capacità di eloquenza della pittura già decantata da Federico Zuccari, diviene consequenziale definirla e valutarla secondo i criteri approntati per l'ambito letterario e oratorio,

Perché, essendo la pittura un'istoria e poesia muta, come queste con il parlar loro proprio son utili per la prudenza con recreation di Prencipi, *così la pittur, facend'i medesimi effetti con le sue dilineationi e colori, doverà anch'essa esser giudicata tale, anzi molto più, poiché quelle operano con sensi e modo corporeo*, e pertanto in

¹⁰² G. Paleotti, *Discorso sopra le immagini sacre e profane*, Bologna 1582, in Barocchi 1971-1977, vol. 1 pp. 330, 332-333.

tempo, bisognadovi l'udito o la lettura che ricercan tempo, *ma la nostra con sensi e modo spiritale e così in instante, come è la visione, va operando*¹⁰³.

Sotto questo aspetto si rivela significativa una delle incisioni realizzate da Marco Boschini a decorazione della sua *Carta del Navegar pittoresco*, in cui vediamo la Pittura incoronata non dalla Poesia ma dall'Eloquenza¹⁰⁴ (fig. 118c). L'immagine prova come artisti e teorici fossero consapevoli di quali fossero i concetti portanti della rinnovata fortuna del paragone.

Sul fronte letterario, la miglior sintesi dei principi fondanti l'analogia fra Pittura e Poesia si trova nelle *Dicerie Sacre* del cavalier Marino, in un passo non originale come contenuti ma che tocca tutti gli elementi codificati dalla tradizione e che ora si nutrono di nuova linfa:

Son tante le proporzioni e sì grandi l'analogie ch'al credere di tutti i savi passano tra le tele e le carte, tra i colori e gl'inchiostri, tra i pennelli e le penne, e somigliansi tanto queste due care gemelle nate d'un parto, dico pittura e poesia, che non è chi sappia giudicarle diverse: anzi tra se stesse le proprie qualità accomunando, ed insieme gli officii tutti e gli effetti confondendo, da chiunque ben le considera si possono quasi distinguere appena: la poesia è detta pittura parlante, la pittura poesia taciturna, dell'una è propria una mutola facondia, dell'altra un eloquente silenzio; questa tace in quella e quella ragiona in questa, onde scambiandosi alle volte reciprocamente la proprietà delle voci, la poesia dicesi dipignere e la pittura descrivere. Sono amendue ad un medesimo fine intente, cioè a pascer dilettevolmente gli animi umani e con sommo piacere consolargli, né altra differenza ha fra loro, se non che l'una imita con colori, l'altra con parole; l'una imita principalmente il di fuori, cioè le fattezze del corpo, l'altra il di dentro, cioè gli effetti dell'animo¹⁰⁵; l'una fa quasi intendere co' sensi, l'altra sentire con l'intelletto; l'una è intelleggibile ad ogni qualità di persone, eziandio ignoranti, l'altra non si lascia intendere se non da coloro che hanno studio e scienza¹⁰⁶.

Questa sorta di compendio di tutte le argomentazioni insite nel parallelismo fra le due Arti le mostra davvero gemelle, come le definisce il Marino, su un piano di assoluta

¹⁰³ Mancini 1956-1957, p. 3

¹⁰⁴ Anche questa incisione è inserita a corredo del vento ottavo, ultimo capitolo del testo di Boschini, a p. 625. Le due personificazioni seguono in modo pedissequo il repertorio di Ripa. I versi dedicati a questa rappresentazione recitano: "Che'l faza che a Pitura, per so gloria, / Porza Eloquenza un cerchio de bei fiori, / E tegna un libro in man, dove i Pitore / Descritti sia con bela e vaga istoria. / Né sia la pena a sottoscriver tarda: / L'una depenze, e l'altra scrive in carte / Le Maraveglie (con stupor) de l'Arte. / Moto, che al libro e al titolo riguarda", cfr. Boschini 1660, p. 633.

¹⁰⁵ Ma su questo punto e sull'importanza della retorica degli affetti in pittura cfr. *infra*, par. 3.3.1.

¹⁰⁶ Marino 1615, p. 151.

parità che giustifica e sta alla base del tipo di relazione in cui sono ritratte fra XVII e XVIII secolo. A differenza di quanto abbiamo visto accadere per Disegno e Pittura, l'abbraccio fra queste due Arti è un gesto di affetto dettato da piena consonanza, quando non si trasforma in gesto amoroso condito da un tocco di erotismo. Fra i dipinti più celebri dedicati alla Pittura e Poesia si annovera il quadro realizzato da Francesco Furini nel 1626 su richiesta dell'Accademia del Disegno per le celebrazioni in onore di San Luca¹⁰⁷ (fig. 70). Esso mostra le due personificazioni abbracciate e assise su una coltre di nubi. Ciascuna è connotata dagli attributi consueti, ma le vesti simili, la somiglianza dei volti, la corona di alloro posta sul capo di entrambe afferma la loro sostanziale equivalenza. Anzi, l'iscrizione in capitale latina posta sulla pergamena della *Poesia* e visibile sulla destra del dipinto indica, attraverso una vera e propria professione di poetica, come la via dell'eccellenza passi esclusivamente dall'accordo fra le due. Opera di un pittore, e creata per un contesto accademico, la tela ribadisce la necessità dell'arte pittorica di fare proprie le stesse regole strutturali e stilistiche in vigore per la Poesia e la Retorica, giocando sul bivalente significato della parola *lumen*, che indica sia il colore e la luminosità del dipinto sia gli ornamenti retorici dell'*ars* poetica. La tela stessa di Furini si pone infine quale esemplificazione di come debbano essere applicati questi dettami, nella "luminosità e chiarezza della tavolozza" e "nell'impostazione essenzialmente classica"¹⁰⁸ dell'insieme.

In stretta analogia con l'opera di Furini si pone l'incisione di Lorenzo Lorenzi che riproduce un dipinto perduto di Guido Cagnacci raffigurante *La Pittura e la Poesia*¹⁰⁹ (fig. 107). Le somiglianze fra le figure di questi due artisti sono tali da far sospettare una conoscenza del dipinto del pittore fiorentino da parte di Cagnacci. L'incisione infatti sembra mostrare una sorta di primo piano ravvicinato delle allegorie di Furini, rendendo però più sensuale l'abbraccio fra le due ed effettivo il bacio che nella tela toscana era ancora suggerito. Si tratta di scelte stilistiche e compositive che ben rientrano nella produzione di Cagnacci senza alterare il significato allegorico della coppia, qui anzi

¹⁰⁷ *La Pittura e la Poesia*, 1626, olio su tela, cm 180x143, firmata: *Franciscus Furinus Faciebat 1626*, Firenze, Galleria Palatina (inv. 1980 n. 6466). Il dipinto fu ordinato dall'Accademia del Disegno in occasione delle celebrazioni in onore di San Luca del 1624, ma consegnato solo nel 1626. L'opera fu particolarmente apprezzata da Galileo che se ne fece fare una replica, oggi perduta. Il Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi conserva un disegno (inv. 15236 F) considerato uno schizzo preparatorio per il dipinto, che invece Cantelli in Firenze 1986-1987, p. 264, classifica come derivato e non autografo, cfr. Barsanti 1974, p. 85, Cantelli 1983, p. 88, Firenze 1986-1987, pp. 2654-265 e Chiarini, Padovani 2003, vol. 2 con bibliografia precedente.

¹⁰⁸ Cantelli in Firenze 1986-1987, p. 264.

¹⁰⁹ *La Pittura e la Poesia*, bulino, mm 390x297, firmata *Lorenzo Lorenzi dis. e inc.* La stampa si data alla metà del XVIII secolo. Secondo Pasini potrebbe non derivare da un'originale di Cagnacci ma di Carlo Cignani, cfr. Pasini 1986, p. 296.

quasi pretestuoso per una raffigurazione di tono piccante se confrontata con la più dotta e curata opera nata all'interno dell'Accademia fiorentina.

Più interessante, nonostante le dimensioni e la sua destinazione prevalentemente decorativa, è la piccola incisione realizzata da Pietro Monaco su disegno di Pietro Antonio Novelli e inserita nel frontespizio dei *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori*, dati alle stampe da F. Algarotti, S. Bettinelli e C.I. Frugoni a Venezia nel 1757¹¹⁰ (fig. 150a). Qui le Arti sorelle sono ritratte sedute l'una di fianco all'altra ma, mentre la *Pittura* conserva i propri attributi consueti, la *Poesia* sembra averli momentaneamente posati a terra per reggere fra le mani lo specchio, elemento più frequentemente utilizzato a caratterizzare l'arte pittorica. Lo specchio, qui simbolo dell'opera d'arte ultimata, riflette l'immagine della *Pittura* e la completa attraverso il corredo di iscrizioni di pugno della *Poesia*, a indicare l'indispensabile collaborazione di queste due componenti per la riuscita dell'opera¹¹¹. Allo stesso tempo però il disegno sembra presentare un ribaltamento di ruoli rispetto a quanto, per esempio, osservato del quadro di Furini esposto a Pitti: non più la *Pittura* si adegua e segue le regole poetiche, ma è viceversa la *Poesia* a doversi fare il più possibile imitatrice della *Pittura*. Si tratta di una sfumatura immediatamente compensata dall'incisione (fig. 150b), di mano degli stessi autori, che funge da finalino per il componimento dedicato a Tiepolo da Saverio Bettinelli: qui compare la sola *Pittura*, corredata però di libri e tromba, attributi della *Poesia*, a suggerire il suo appropriarsi e utilizzare gli strumenti della sorella.

La vitalità di questo *topos* sia retorico che figurativo nel corso del XVIII secolo è ulteriormente dimostrato dal dipinto di Pompeo Batoni oggi a Francoforte ma commissionato nel 1740 per il marchese fiorentino Vincenzo Ricciardi¹¹² (fig. 145). L'opera non offre una raffigurazione esclusiva di *Pittura* e *Poesia* ma mostra tutte le tre Arti maggiori in compagnia di *Poesia* e *Musica*. I personaggi femminili si rivelano facilmente riconoscibili grazie agli attributi che reggono fra le mani, ma la posizione centrale affidata alla *Poesia* le conferisce un ruolo preminente nella composizione. Avvolta in un candido manto essa è l'unica a presentare il capo cinto d'alloro, ha una lira sottobraccio e ai suoi piedi si riconoscono i libri di Omero e Virgilio. Fra tutte le personificazioni che la circondano, la *Poesia* si mostra impegnata in un serrato dialogo con la sola *Pittura*, a ribadire l'affinità fra le due Arti. Il gesto della mano, proprio dell'attività retorica, la indica come arte eloquente, ma la sorella non si mostra in questo da meno, poiché l'immagine cui la *Pittura* sta dando vita sulla tela è quella del dio *Mercurio*, simbolo di Eloquenza e Ragione. Alle doti intellettive dell'Arte pittorica

¹¹⁰ Incisione firmata AP. *Novelli inv. MP. Inc.*, cfr. Favilla, Rugolo 2006, pp. 78-80.

¹¹¹ Favilla, Rugolo 2006, pp. 78-80.

¹¹² Per i dati del dipinto cfr. *supra*, par. 3.1.2.

allude anche l'acconciatura della personificazione, che mostra un ciuffo vistosamente sfuggente in alto, ripreso dalla *Pittura alata* che compare nelle incisioni di corredo delle *Vite* del Bellori (fig. 121b). Nonostante le mani intrecciate di *Pittura* e *Scultura*, e malgrado la vicinanza della *Musica* alla *Poesia*, sono le due figure al centro a essere protagoniste di un rapporto di stretta consonanza, basato sulla condivisione delle stesse regole e degli stessi principi. È un elemento che Batoni non manca mai di sottolineare nelle sue allegorie, e che ritroviamo nella *Pittura, Scultura e Architettura* oggi a Dresda¹¹³. Concentrandosi in questo dipinto solo sulle Arti figurative, Batoni attribuisce alla *Pittura* il gesto della mano che a Francoforte era invece della *Poesia*, a sottolinearne le componenti di retorica ed eloquenza. È qui la *Pittura* a ricoprire il ruolo principale all'interno della composizione, impegnata quasi a istruire la *Scultura* su quelle che devono essere le finalità dell'arte, che possiamo riconoscere come sintetizzate nell'*Ercole* che campeggia sul cavalletto: simbolo consueto della *Virtus*, esso riassume il valore educativo dell'arte, sprone, al pari della *Poesia*, per una crescita etica e morale secondo il binomio classico di *docere et delectare*. Nel caso di quest'opera il dialogo con la *Poesia* non si realizza su un'unica tela ma si intesse attraverso il quadro che le fungeva da *pendant*, oggi perduto ma noto attraverso la copia conservata al Louvre¹¹⁴, generalmente titolata *Apollo, la Musica e la Metrica*. Qui il dio greco si presta a fungere da allegoria della *Poesia*¹¹⁵, accompagnandosi alla personificazione della *Musica*, con fra le mani il doppio flauto, e a una terza figura di più difficile identificazione. Essa tiene fra le mani come attributi un libro e un compasso, che hanno portato a identificarla con una delle Muse, o Calliope o Urania, o, più frequentemente, con la *Metrica*, scienza correlata alla *Poesia* ma, poiché legata al ritmo del verso, affine anche alla *Musica*. Pierre Rosenberg ha proposto di vedere in questa coppia di dipinti la contrapposizione fra le arti del suono, musica e parola, e quelle destinate al compiacimento della vista¹¹⁶. Weber invece ha proposto di riconoscervi una distinzione fra le arti che producono un oggetto concreto, che resiste nel corso del tempo, e quelle che non hanno forma materiale e scompaiono una volta eseguite o datane lettura. La "giusta misura", simboleggiata dal compasso, la "capacità retorica" e la funzione etica ed educatrice sarebbero gli elementi che fungono comunque da *trait d'union* fra queste arti, in

¹¹³ Anche per i dati di questo quadro cfr. *supra*, par. 3.1.2.

¹¹⁴ Olio su tela, cm 121x90, Parigi, Louvre (R.F. 1983-47). Il quadro è replica autografa di un dipinto a Torino, in collezione privata (olio su tela, cm 122,5x91,5, firmata *Pompeijus Batoni Fecit / Anno 1741*), dove fa *pendant* con la *Pittura, Scultura, Architettura* citate in collezione torinese alla nota precedente. Il *pendant* ufficiale del quadro del Louvre è attualmente disperso, Clark 1985, pp. 221-222, Mercillon 1984, p. 43, Rosenberg 1984, p. 70-71.

¹¹⁵ Cfr. Ripa 1603, p. 408: "Si potrà dipingere, secondo l'uso commune, un Apollo ignudo, con una corona di alloro nella destra mano [...], e con la sinistra mano tenghi una Lira, e il Plettro".

¹¹⁶ Rosenberg 1984, pp. 70-71.

particolare fra Pittura e Poesia¹¹⁷. Non concordo con l'interpretazione di Rosenberg e con quella parte della lettura di Weber che si focalizzano sulla ricerca di distinzioni e differenziazioni fra le allegorie che qui vi compaiono. Credo anzi che le due opere debbano essere visualizzate come un *continuum*, che pone *Apollo* all'estrema sinistra della composizione, davanti al quale si schierano le personificazioni al femminile. La particolare scelta di adottare per la sola Poesia l'iconografia della divinità olimpica si spiega solo con il desiderio di rappresentare le Arti in veste di Muse, raccolte come di consueto intorno ad *Apollo*. Già Bellori, nella poesia di introduzione a *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti* di Giovanni Baglione, dedicata alla Pittura, così si era rivolto all'arte: "Con le Muse nata in fra gli allori / Del bel Parnaso alta, immortal Pittura [...]"¹¹⁸; attraverso il paragone fra Pittura e Poesia tutte le Arti si trasformano pertanto in Muse, degne di abitare il monte di *Elicona*. Il personaggio con libro e compasso, nel suo ambiguo rimandare o alla musa dell'Astronomia o a quella della Storia, non fa che enfatizzare questo dato e, al contempo, tramite lo strumento esibito ribadisce il concetto di misura razionale, proporzione e armonia a cui tutte queste sono sottoposte. Se infatti scorriamo rapidamente le personificazioni che, all'interno dell'*Iconologia*, si fregiano dell'attributo del compasso, incontriamo Bellezza, Giudizio, Operazione Perfetta. In tutti questi casi lo strumento si riferisce proprio alla misura: "nell'altra mano terrà la palla, col compasso, per dimostrare che ogni bellezza consiste in *misure e proporzioni*"¹¹⁹; "non essendo altro il Giudizio che una cognitione fatta per discorso della *debita misura sì nell'attioni come in qualunque altra opera che nasce dall'intelletto*"¹²⁰; "innanzi che l'opera si possa ridurre a compimento bisogna sapere *le qualità esquisitamente che a ciò far sono necessarie, il che si nota col compasso e con lo squadra*"¹²¹. Dal momento che la bellezza è elemento ricercato da tutti i prodotti artistici, e che questa consiste squisitamente in un rapporto armonico, misurato e proporzionale, il gruppo di arti raffigurato nelle due tele si trova a essere accomunato sia sul piano della ricerca estetica su quello della ricerca etica. Infatti non solo la Poesia, la Pittura, o la Scultura, possono, attraverso le proprie realizzazioni, suscitare spirito di emulazione nei confronti degli eroi e delle azioni virtuose oggetto delle loro creazioni, ma anche la Musica, nell'opinione dell'epoca, è strumento di elevazione spirituale: "bontà [...] e sapienza acquistata [...] non si può allevare ne crescere in noi senza l'aiuto dell'armonia musicale di tutte le cose"¹²².

¹¹⁷ Weber in Udine 2004, pp. 292-293.

¹¹⁸ Bellori in Baglione 1649, s.p.

¹¹⁹ Ripa 1603, p. 41. Il corsivo è mio.

¹²⁰ Ripa 1603, p. 185. Il corsivo è mio.

¹²¹ Ripa 1603, p. 368. Il corsivo è mio.

¹²² Ripa 1603, p. 344.

I dipinti di Batoni ci mostrano quindi le Arti figurative in compagnia non della sola Poesia ma anche della Musica¹²³. Si tratta di un dialogo che, fra XVII e XVIII secolo, è più volte al centro di dipinti, singoli o realizzati in *pendant*, in cui soprattutto Pittura e Scultura sono associate all'arte musicale. Pur non trattandosi di un abbinamento originale, poiché già nell'abitazione vasariana di Firenze o a villa Emo avevamo visto la Musica sfilare al fianco delle Arti maggiori, si tratta di un tema che solo ora mostra di avere particolare fortuna. Fra le ragioni si è sempre sottolineato il riconosciuto *status* di Arte liberale della musica, rivendicato, attraverso l'implicito paragone, anche dalle Arti maggiori. Si tratta di una giustificazione che però, a date così avanzate, quando la nascita delle Accademie artistiche ha, di fatto, sancito la natura intellettuale della Pittura e della Scultura, si rivela piuttosto debole. Inoltre non si deve dimenticare che la scelta del soggetto nella maggior parte dei casi non si deve all'artista ma a chi richiede l'opera. I committenti del dipinto attribuito a Matteo Rosselli e ora a Roma, Galleria Colonna¹²⁴ (fig. 84), del quadro passato sul mercato antiquariale milanese con varie attribuzioni¹²⁵ (fig. 104), di Sebastiano Conca¹²⁶ (figg. 131a-b), di Giuseppe Maria Crespi¹²⁷ (fig. 129) e di Giuseppe Nogari¹²⁸ (figg. 148a-b) non sono certo spinti dal desiderio di dimostrare l'elevato rango delle Arti figurative, anzi, già consapevoli e convinti di ciò, ne fanno uno strumento di esibizione della loro levatura intellettuale e gusto raffinato. Le allegorie della Pittura, della Scultura e della Musica che decorano le gallerie o altre sale delle loro abitazioni e residenze offrono infatti ai visitatori l'immagine di un padrone di casa colto, appassionato di tutte le forme artistiche in voga, intendente sia sul fronte figurativo che musicale o letterario. È inoltre probabile che ai conoscitori dilettanti delle

¹²³ Lo stesso Pompeo Batoni, sempre intorno agli anni Quaranta del XVIII secolo dovette realizzare quattro tele ciascuna raffigurante una delle Arti: *Pittura, Scultura, Architettura, Musica*. Oggi si conosce solo l'originale della *Pittura*, olio su tela, cm 48x38, attuale ubicazione ignota, mentre le altre sono note solo tramite copie (*Scultura*, olio su tela, cm 65x50, Roma, M. & C. Sestieri 1968, e Roma, Galleria Gasparri; *Musica*, olio su tela, cm 62x48, Roma, collezione Sebasti 1961; *Architettura*, olio su tela, cm 62x48, Roma, collezione Sebasti 1961). Cfr. Busiri Vici 1968, p. 13 e Clarck 1985, p. 221.

¹²⁴ *Allegoria della Pittura, Musica, Poesia, Scultura*, olio su tela, cm 238x171, datata prima metà XVII secolo, Roma, Galleria Colonna. L'attribuzione è di Paola della Pergola, seguita da Safarik 1981, p. 118. Bousquet 1980, p. 164, ha proposto di spostare l'attribuzione su un caravaggesco riformato, puntando l'attenzione su Antiveduto Gramatica.

¹²⁵ Il dipinto è passato sul mercato antiquariale milanese, con attribuzioni diverse, sia a Francesco Ruschi sia a Felice Brusasorci.

¹²⁶ *Allegoria delle Arti figurative, Allegoria della Musica*, datate 1707-1710 ca, entrambe olio su tela, cm 33x47, Roma, Galleria Spada. I dipinti furono eseguiti, secondo il Pascoli, per il cardinale Spada. Cfr. Sestieri in Gaeta 1981, pp. 98-99.

¹²⁷ *Allegoria della Pittura, della Scultura, della Musica*, olio su tela, cm 109x146, datata 1695 ca, Pommersfelden, collezione del marchese di Schönborn-Wiesentheid. Si vedano Volpe 1961, Roli 1977, pp. 19, 106, Pajes Merriman 1980, p. 294, Norimberga 1989, pp. 396-398, Emiliani 1990, pp. 144-145.

¹²⁸ *Allegoria della Pittura e della Scultura, Allegoria della Musica e della Poesia*, datate 1751-1752, olio su tela, entrambe cm 142,5x113,5, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen (inv. GK 537, GK 538), cfr. *Staatliche Kunstsammlungen Kassel* 1980, pp. 182-184, Pallucchini 1995, vol 1 pp. 576-577.

Arti non sia sfuggito il sempre più frequente parallelismo che, all'interno degli scritti e dei trattati dell'epoca, si istituisce fra pittura e musica proprio in virtù del concetto di armonia. Come, in campo musicale, l'armonia e la perfezione di una composizione è raggiunta attraverso una sapiente modulazione di toni alti e bassi, altrettanto in ambito pittorico la grazia e la bellezza dell'opera sono date da una sapiente calibratura del colore e del gioco chiaroscurale, descritto frequentemente come una partitura musicale. Così per esempio Bellori descrive ed elogia la *Comunione di San Gerolamo* di Domenichino:

mostrò Domenico in questo componimento quanto egli prevalesses nel colorito alla più esatta imitazione di finimento in ogni particolar figura e nella universale armonia e combinazione di lumi e d'ombre, avendo saputo temperare i mezzi con gli estremi, e con le ragioni del grave e dell'acuto di una perfetta musica ritrovare un fondo ultimo, che opposto al primo chiaro nella varietà delle mezze tinte, li corpi penetrano dentro ed escono fuori dalla superficie, perdendosi li contorni nel fondo soavemente, e generandosene il numero e la consonanza¹²⁹.

Pietro Testa, all'interno delle annotazioni manoscritte conservate a Düsseldorf in previsione del mai realizzato *Trattato della pittura ideale*, più volte cita l'argomento del colore in analogia con l'armonia musicale. Negli appunti riassuntivi del piano di tutta l'opera si legge che una parte doveva essere destinata a mostrare “la gran proportione che à il colorire alla musica et alla poesia tutta la Pittura”¹³⁰; questa è poi spiegata in altre notazioni:

le ragioni dell'armonia nella musicha sono per intendere quelle del colorire havendo quella il grave e l'acuto per termini, e questa il chiaro e 'l schuro, ai qual' estremi dov[i]amo acostarci con que' temperamenti che sono nella musica come gradi, e ciò molto aiuta la ragione dei secondi lumi, e terzi, et infiniti, che riflessi si dicono, stando in questa avvertenza che i colori siano ubidienti a il detto chiaro oschuro, i quali più saranno al senso quanto più da li estremi saranno disg[i]unti. Questa è quell'unione che l'ochio tanto si compiace¹³¹.

¹²⁹ Bellori 1672, p. 323.

¹³⁰ Testa folio 17v, in Cropper 1984, p. 244.

¹³¹ Testa folio 13r, in Cropper 1984, p. 223. Si veda inoltre folio 6v, p. 204: “Bellezza fondata nell'armonia come nella musica il grave l'acuto e e altri toni generano quell'armonia di voce / candida è quella cosa che unisce bianchezza con lo splendore come l'avorio”; e folio 7r, p. 205: “chi manca del scuro intiero è quanto levar nella musicha i bassi, i quali medesimamente sono più sensibili con le voce più acute e di qui procede quella grande armonia; che fra le ombre o non si vedono o molto mortificati i colori”.

Non solo il colore ma anche il Disegno può essere messo in relazione con il concetto di armonia. Infatti fra le incisioni della *Carta del Navegar pittoresco* del Boschini ne compare una descritta come tratta da un disegno di Antonio Triva, che mostra le due personificazioni di questi concetti affiancate e così commentate: “Che unida col Dessego l’Armonia / Depenza el Trivia in musichi concerti, / E lu ghe mostra un specchio e diga: averti, / Che per tal causa ti è si bela fia. / [...] / Chi de la Pittura ben concerta l’arte, La rende armoniosa in ogni parte”¹³² (fig. 118b). La bellezza dell’opera pertanto finisce sempre più spesso con l’essere descritta come una sapiente e calibrata organizzazione di disegno e colore. Il fatto che l’Armonia sia descritta da Ripa, così come compare nell’incisione di Boschini, come una giovane donna impegnata a suonare una “lira doppia”¹³³ ha probabilmente favorito la diffusione e la fortuna del soggetto. In alcuni casi, come a proposito del dipinto attribuito a Matteo Rosselli o del quadro di Crespi, si è voluto leggere nell’accostamento di queste figure il desiderio di mostrare la superiorità dell’una o dell’altra rispetto alle sorelle¹³⁴. Per esempio la posizione in secondo piano della *Poesia* nel quadro della Galleria Colonna le conferirebbe in rango più elevato rispetto alle personificazioni che sfilano in primo piano; altrettanto l’essere la *Pittura* di Crespi la sola coronata d’alloro, di dimensioni leggermente superiori rispetto alle compagne e con lo sguardo rivolto verso lo spettatore sarebbe il mezzo adottato dal pittore per sottolineare la supremazia della propria Arte rispetto a Scultura e Musica. Personalmente non credo sia questo il punto di vista corretto per avvicinarsi a questi dipinti, che non vogliono porre l’accento sulle differenze ma sulle affinità fra le Arti sia sul piano del rango che della concezione estetica.

Pittura e Musica sono protagoniste anche di dipinti realizzati sempre in *pendant* da Jacopo Amigoni, dove l’allegoria non è affidata a personificazioni femminili ma risolta attraverso composizione affollate di putti¹³⁵ (figg. 139, 140a-b). Come ha dimostrato la

¹³² Boschini 1660, p. 626. Anche questa incisione decora l’ottavo vento del testo, a p. 595.

¹³³ Ripa 1603, p. 26.

¹³⁴ Cfr. Rave in Norimberga 1989, pp. 396-398.

¹³⁵ Esiste più di una versione di questo soggetto realizzata dall’Amigoni. La coppia più celebre fu riprodotta in incisione da Joseph Wagner intorno alla metà del Settecento (figg. 140c-d). Le due stampe (acquaforte, 197x302 mm) sono firmate *Amiconi Pinx. Wagner Sculp / Appresso J. Wagner in Merz. Venetia C.P.E.S.* e recano ciascuna un distico come didascalia: *De bambini il vagir addita, e insegna / ch’il dolce suon de’ musicali accenti / ne più teneri cor s’imprime e regna* per la Musica, *Lunga è l’Arte, e la vita infin s’affretta / chi non comincia da’ suoi teneri anni / che a buon termin mai giunga in van s’aspetta* per la Pittura. Esse dimostrano come il *pendant* originale fosse composto dall’*Allegoria della Pittura* recentemente ritrovata in collezione privata in Scozia (olio su tela, cm 120x140 ca., fig. 140a) e dall’*Allegoria della Musica* a Reggio Emilia, sempre collezione privata (olio su tela, cm 123x145, fig. 140b). Esiste poi un’altra *Allegoria della Pittura*, di cui si conoscono una versione a Reggio Emilia (olio su tela, cm 120x150 ca., fig. 139) e una a Roma (olio su tela, cm 114x115), al momento priva di tela compagna. Cfr. Scarpa Sonino 1994, pp. 144-147, e, soprattutto, Manfredi 2004.

Manfredi si tratta di un genere di dipinto di grande diffusione e larga fortuna, provata dall'esistenza di più copie di analogo soggetto e dalle incisioni derivate. Il modo frivolo di trattare il tema fu apprezzato soprattutto in Inghilterra, dove il loro "rinnovato spirito arcadico ed idillico"¹³⁶ ben si adattava al gusto per gli interni sviluppatosi in quegli anni. Sotto il profilo concettuale questi dipinti non costituiscono un nuovo tassello nel panorama delle allegorie artistiche, ma sono semplicemente un modo di presentare in vesti rinnovate e leggere un genere di ormai lunga e assestata tradizione. Quello che, a mio parere, merita di essere sottolineato è che questi dipinti, di tono giocoso e garbatamente ironico, non sono modellati sulle abituali 'conversazioni estetiche', semplicemente sostituendo alle figure adulte quelle di teneri e paffuti bambini, ma si ispirano a scene mitologiche. È corretto dire, come ha fatto la Manfredi, che i piccoli protagonisti "giocano ai grandi"¹³⁷, ma non imitando interni di accademie artistiche bensì scene mitologiche: le due *Allegorie della Pittura* infatti possono essere rispettivamente accostate a un quadro dedicato ad *Apelle e Campaspe* e a una *Toilette di Venere*. Nel sottile gioco allusivo che essi intrecciano con i dipinti alla moda sono pertanto prese di mira non le semplici allegorie simboliche ma quelle che prediligono alludere alle arti attraverso episodi derivati dalla storia o dalla mitologia. È un elemento che prova come, nel corso del XVIII secolo, le semplici personificazioni non siano il mezzo prediletto per la rappresentazione delle arti, ma cedano progressivamente posto a scene che raccontano l'amore di Dibutade, quello di Pigmalione, la vicenda di Prometeo. Gli ultimi grandi pensatori per immagini, Pietro Testa e Carlo Maratta, appartengono infatti, per concezione se non per cronologia, al XVII secolo.

3.3 Pensare per immagini: le allegorie di Pietro Testa

3.3.1 Il Liceo della Pittura

La figura di Pietro Testa è stata per lungo tempo conosciuta soprattutto per la sua tragica fine. La morte per affogamento nelle acque del Tevere, descritta come accidentale ma, più probabilmente, frutto di un gesto volontario da parte dell'artista, ne faceva, al pari di Borromini, un modello di artista saturnino e malinconico, genio incompreso costretto dai tempi, e dalla poca fortuna incontrata dalla propria opera, a

¹³⁶ Manfredi 2004 p. 181.

¹³⁷ Manfredi 2004 p. 183.

porre fine ai propri giorni¹³⁸. Sono stati soprattutto gli studi di Elisabeth Cropper a restituire all'artista la sua reale fisionomia e dimensione culturale, sia sotto il profilo artistico, approfondendo la conoscenza della sua produzione incisoria, sia, in particolare, come teorico. Allievo di Domenichino e, solo per un breve e sfortunato periodo, di Pietro da Cortona¹³⁹, fra i disegnatori di Cassiano dal Pozzo, l'artista frequenta la cerchia degli antiquari della Roma della prima metà del Seicento, a contatto con personaggi quali Poussin e Bellori, con i quali condivide teorie e opinioni. Al pari di Poussin, anch'egli coltiva il progetto di trasporre sulla carta le proprie riflessioni, attraverso la stesura di un trattato intitolato *Della pittura ideale*. Mai redatto in forma definitiva, esso è oggi conosciuto grazie alle note manoscritte dell'artista conservate a Düsseldorf¹⁴⁰, che testimoniano, fin dal titolo, il suo pieno inserimento fra gli esponenti del classicismo barocco, fautori del bello ideale.

Se il progetto di dare veste scrittoria ai propri pensieri sull'arte rimase allo stadio di semplice abbozzo, quello di riuscire a trasporli in immagine ebbe un esito completamente diverso. Testa infatti si dimostra incisore particolarmente prolifico quando si tratta di elaborare composizioni in grado di sintetizzare i principi fondanti dell'arte da lui praticata. Accantonata la forma della semplice personificazione, poco duttile e limitata in paragone all'articolata riflessione dell'artista, egli predilige la costruzione di ambiziose scene allegoriche di grande formato, affollate di personaggi, a testimonianza di quanto investisse su tali figurazioni come possibile punto di svolta della propria carriera, in grado di promuoverlo fra le fila degli artisti ricercati e dei grandi intendenti del periodo.

¹³⁸ Per questa immagine dell'artista cfr. soprattutto Wittkower, Wittkower 1996, pp. 158-159. Per la vicenda di Pietro Testa, detto il Lucchesino, si veda soprattutto Cropper 1984, pp. 11-175, e Id. in Philadelphia 1988, pp. XI-XXXVI.

¹³⁹ Pietro Testa entrò nello studio del Cortona dopo la partenza di Domenichino per Napoli nel 1631. La sua permanenza, in base a quanto tramandato dalle fonti, sarebbe stata di breve durata poiché il più famoso artista, stanco del suo atteggiamento supponente e arrogante, l'avrebbe allontanato dal numero dei propri collaboratori. Cfr. Cropper 1984, pp. 18-19.

¹⁴⁰ Il manoscritto di Düsseldorf raccoglie appunti e disegni del Lucchesino, la maggior parte dei quali sono dedicati al progettato *Trattato della pittura ideale*. In base alla ricostruzione di Elisabeth Cropper 1984, pp. 179-185, il testo è giunto in Germania come parte della collezione di Pier Leone Ghezzi. L'artista aveva probabilmente ricevuto il quaderno di appunti da Carlo Maratta all'inizio del XVIII secolo. L'ipotesi della studiosa americana è che questo appartenesse originariamente al cardinale Massimi, lo stesso che diede a Bellori i *Documenti di pittura* di Poussin che compaiono all'interno delle *Vite*. È qui che probabilmente il teorico ed erudito seicentesco è venuto in contatto con le note del Lucchesino. La biblioteca casanatense di Roma conserva una copia del manoscritto, giudicata da Marabottini fedele all'originale e come tale studiata (Marabottini 1954). Il realtà, come ha dimostrato la Cropper, il testo romano è stato molto rimaneggiato rispetto a quello di Düsseldorf, compromettendo la validità delle conclusioni del Marabottini.

Fra queste la *summa* del pensiero di Pietro Testa, corrispettivo visivo del trattato mai scritto, è il *Liceo della Pittura*¹⁴¹ (fig. 93a), acquaforte data alle stampe intorno al 1638, dove l'artista abbandona i virtuosismi del chiaroscuro a favore di una maggior leggibilità ed efficacia didattica. L'allegoria è frutto di una lunga elaborazione da parte dell'artista, come prova il consistente *corpus* di disegni preparatori conservati¹⁴². Essa si giustifica non solo sulla base della complessità del pensiero dell'artista, ma anche sulla sua finalità. Si tratta infatti del probabile frontespizio per il trattato teorico di Testa, dal momento che è proprio nel libro di appunti di Düsseldorf che si ritrovano le linee guida alla comprensione dell'allegoria. Il Liceo della Pittura, il luogo destinato all'apprendimento dell'arte, è qui descritto come Tempio della Filosofia, ampio porticato in cui spicca la presenza di tre sculture a incarnare una concezione filosofica sincretica in cui si sommano elementi platonici e, soprattutto, come suggerito dalla denominazione di Liceo, aristotelici. Elisabeth Cropper ha dimostrato come il testo di partenza per l'elaborazione dell'immagine sia l'*Iconologia* di Cesare Ripa¹⁴³, qui utilizzata non solo come abbecedario, repertorio da cui trarre la personificazione corrispondente al concetto cercato, ma anche per le descrizioni e l'esplicazione testuale che ne fornisce. A questo libro base si aggiungono poi le letture dirette sia dell'*Etica* di Aristotele, nella traduzione di Bernardo Segni del 1550, sia del testo vitruviano tradotto e commentato da Daniele Barbaro nel 1556. Il foglio 4r del manoscritto di Testa conserva uno schizzo preliminare dell'impostazione generale del *Liceo* (fig. 93b), accompagnato da una serie di iscrizioni¹⁴⁴. Il confronto con la voce *Filosofia secondo Boezio* firmata da Gio. Zarattino Castellini all'interno di tutte le edizioni dell'*Iconologia* a partire dal 1613 prova in modo chiaro la dipendenza dell'impianto scelto da Testa per la sua allegoria da questa fonte:

Filosofia [...] contiene in sé tre parti: l'attiva, che compone l'animo ne buoni costumi, la contemplativa, che investiga i segreti della natura, la rationale, in cui consiste la ragione, [...] parti tutte tre di perfetta Sapienza, che si confanno con l'altra definizione della Sapienza [...]: *Sapientia est nosse divina et humana et horum causas*, la quale definizione a mio parere contiene le tre parti della filosofia. La Sapienza è conoscere le cose divine. Ecco la contemplativa, la quale non solo per fisica investiga le cose

¹⁴¹ *Il Liceo della Pittura*, acquaforte, mm 571x725, datata 1638 ca., per cui cfr. Winner 1962, pp. 174-176. Cropper 1971, Cropper 1974a, p. 377, Brigstocke 1978, pp. 123-124, Cropper 1984, pp. 32-33, 65-95, Philadelphia 1988, pp. 76-82.

¹⁴² Per l'elenco esatto dei disegni preparatori all'opera cfr. Philadelphia 1988, p. 82.

¹⁴³ Cfr. in particolare Cropper 1971.

¹⁴⁴ Testa folio 4r: "Filosofia secondo Platone è notitia di tutte le cose cioè Divine, Naturale, Humane. Divina cioè separata dai sensi cioè Sapiensa/ Platone/ Naturale cioè Matematica cioè contemplativa [...]/ Euclide/ Humana cioè pulitica cioè attiva [...]/ Aristotile", in Cropper 1984, p. 197.

naturali [...] ma anco per metafisica riputata da Aristotile divinissima contempla le intelligenze sostanze astratte, e la natura stessa Iddio. Conosce le humane. Ecco la morale attiva. Conosce le cause d'ambidue. Ecco la rationale, mediante la quale si viene in cognitione delle cagioni delle cose divine, e humane. La filosofia dunque contenendo in sè la definizione della Sapienza, viene ad essere una istessa cosa, che la Sapienza, massimamente in vigore della Metafisica da lei contenuta, la quale per autorità d'Aristotele merita il proprio nome di Sapienza¹⁴⁵.

Il Liceo di Pietro Testa è pertanto un tempio dedicato alla Filosofia-Sapienza, scandito nei tre aspetti della filosofia aristotelica: Metafisica e conoscenze delle cose divine, simboleggiata dalla statua di Minerva (simbolo di *Sapienza* secondo Ripa), Filosofia naturale e contemplativa incarnata nella figura allegorica della *Matematica* a sinistra, Filosofia umana e politica a destra, indicata dalla scultura della *Felicità pubblica*, il cui raggiungimento è il fine prefisso di questa branca della conoscenza. Ai piedi di ciascuna di queste tre allegorie, secondo un modello figurativo che dichiara esplicitamente la propria dipendenza dalla *Scuola di Atene* di Raffaello, personaggi e campioni incarnano le materie o i comportamenti che rientrano in questi tre ambiti. La *Sapienza Divina* è circondata da rappresentazioni di diversi momenti rituali religiosi, tratti dal mondo antico sia greco che romano, dalla cultura ebraica e da quella cattolica¹⁴⁶. La *Matematica*, colei “che s’in alza al volo della contemplazione delle cose astratte”, che “dà la propotione, la regola, e la misura”¹⁴⁷ di tutte le cose, è circondata dai rappresentanti dei rami del sapere di cui costituisce il fondamento: *Euclide*, la figura nuda con il compasso fra le mani, simboleggia Aritmetica e Geometria, il soldato seduto alle sue spalle l’Ingegneria militare, la figura con la lira la Musica, *Zoroastro* e *Tolomeo* a sinistra stanno per l’Astrologia e la Geodesia, mentre il giovane nudo in piedi a destra con una tavola fra le mani incarna l’Ottica e la Prospettiva¹⁴⁸. La *Felicità pubblica*, il fine della politica di Aristotele, vede invece sfilare ai suoi piedi le facoltà di governo necessarie al suo perseguimento: il controllo sulle armi e sullo stato, personificati dal soldato con la spada sulla sinistra e dal sovrano sulla destra, il governo della famiglia indicato dal nucleo familiare posto a destra, l’eloquenza e la gestione della parola

¹⁴⁵ Ripa 1613, pp. 268-269.

¹⁴⁶ Fra le scene che decorano la parte di fregio architettonico sovrastante questa figura si riconoscono l’*Adorazione del vitello d’oro*, il *Sacrificio di Abramo*, *Mosè riceve le tavole delle legge* e l’*Arca dell’alleanza*.

¹⁴⁷ Ripa 1603, pp. 307-309.

¹⁴⁸ Anche in questo caso il fregio sovrastante mostra una decorazione in tema: le statue raffigurano le Arti liberali (*Musica*, *Astrologia*, *Aritmetica*, *Geometria*, *Grammatica*, *Dialettica Logica*), la scena scelta come *exemplum* rappresenta la *Morte di Archimede*.

simboleggiata da Aristotele, figura che spicca ai piedi della statua¹⁴⁹. Questa allegorica descrizione degli elementi che danno vita al Liceo non vuole limitarsi a suggerire un generico parallelismo fra arte pittorica e filosofia al fine di proclamare l'elevato *status* intellettuale dell'Arte, ma utilizza la bipartizione fra parte destra e sinistra della composizione, fra sfera Matematica e Politica, per tradurre in figura una serie di assunti teorici sulle componenti più specifiche la teoria della pittura. Sempre fra gli appunti di Pietro Testa oggi conservati a Düsseldorf si legge:

La Pittura è abito ch'è i suoi fondamenti nella ragione scientifica e contingente; l'una è intorno ai costumi, al decoro, agli affetti, l'altr[a] circa le ragioni del vedere, dell'ombre e lumi e riflessi, come i corpi sminuiscano quasi in un punto, come perdino i colori o per mancansa di lume o per distansa, come si generi l'harmonia dei colori, il che corre con le ragioni della musicha, e simili. E restando per così dire cadavere, come il corpo che non ha hanima, senza le dette scienze¹⁵⁰;

Per la Pittura. Ragioni matematiche e contingenti: quelle intorno all'optica, e queste circha il costume, il che può far hoperare senza ogetti, anzi quelli possono esser d'impedimento¹⁵¹.

La Filosofia copre i rami della conoscenza naturale e umana: la Scienza si occupa delle verità necessarie, universali ed eterne, di ciò che riguarda la pura speculazione e che conduce dallo studio del particolare alla regola generale, l'Etica invece è la sfera dell'uomo, si occupa di ciò che è contingente, di ciò che non è a priori ma richiede un'azione volontaria ed è ottenuto attraverso la pratica. *Nuda Veritas* ed *Etica* sono infatti le due sculture che campeggiano nelle nicchie del Liceo, poste rispettivamente all'estrema sinistra e all'estrema destra. L'arte, in base alla filosofia aristotelica, come abbiamo visto precedentemente, è virtù intellettuale, e condivide con il piano etico e morale la sfera dell'umano, del volontario, del contingente. Così come, nella riflessione di Benedetto Varchi e di Giorgio Vasari, la distinzione, condotta secondo la logica aristotelica, fra Arti e Virtù, non aveva fatto altro che, di fatto, suggerire una loro sostanziale equivalenza e pari dignità, allo stesso modo essa porta Pietro Testa ad applicare alla propria Arte le regole considerate proprie del comportamento etico individuale. Il fregio sovrastante il lato destro dell'incisione pone particolare enfasi, fra le virtù cardinali, su quella della Temperanza, cui si riferisce la scena a finto

¹⁴⁹ Il fregio dell'attico è qui scandito dalle statue delle Virtù cardinali (*Fortezza, Giustizia, Prudenza, Temperanza*), cui si affianca l'episodio della *Continenza di Scipione*.

¹⁵⁰ Testa folio 13v, in Cropper 1984, p. 225.

¹⁵¹ Testa folio 14r, in Cropper 1984, p. 228.

bassorilievo dedicata alla *Continenza di Scipione*. Anche i segni numerici che compaiono sul basamento della statua della *Felicità pubblica* rimandano allo stesso concetto, poiché, desunti dalla traduzione di Bernardo Segni dell'*Etica* di Aristotele¹⁵², sintetizzano il concetto di giusto mezzo, o *aurea medietas*, in cui si riassume il valore della virtù aristotelica: capacità dell'uomo prudente di discernere, all'interno delle situazioni, la via mediana fra due passioni estreme. Come nel campo della *Virtus* anche nell'arte la ricerca da perseguire deve essere quella della selezione e della misura, che nei suoi appunti Testa riferisce applicata, per esempio, al concetto dei lumi:

“[che] la strada di mezzo sia sì poco calcata in tutte l'azioni humane, ogni cosa ce lo manifesta per essere quella che contiene la perfetione, e tutto di si vede che fuggendo un estremo s'incappa nel'altro: questo si ci fa chiaro, ci [sono] i termini della pittura nella parte del tingere e lumegg[i]are e onbrare le figure, e ciò nasce per non aver que' termini che fan far la cosa come conviene, che chiamo ragion di fare”¹⁵³.

L'ambito dell'etica risulta inoltre attinente la sfera della pittura perché, seguendo la definizione dello stesso Testa, ad essa pertengono i costumi, il decoro, gli affetti. È proprio la maestria nella capacità di rendere i sentimenti dei personaggi effigiati, e nel saper fermare sulla tela scene eloquenti per una giusta e ben dosata retorica degli affetti uno degli elementi che, nei testi del Seicento, spicca fra quelli che decretano l'abilità del vero artista. Bellori ben riassume il pensiero dell'epoca nella sua *Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*:

“dobbiamo di più considerare che essendo la pittura rappresentazione d'umana azione, deve insieme il pittore ritenere nella mente gli essempli de gli affetti, che cadono sotto esse azioni, nel modo che'l poeta conserva l'idea dell'iracondo, del timido, del mesto, del lieto, e così del riso e del pianto, del timore e dell'ardire”¹⁵⁴.

Come dimostra il passo appena citato, si tratta di un elemento che acquista particolare valore in virtù del paragone con le possibilità dell'arte poetica, secondo i

¹⁵² Cfr. Cropper 1971, p. 275.

¹⁵³ Testa folio 16r, in Cropper 1984, p. 238.

¹⁵⁴ Bellori 1972, p. 20. Merita di essere notato che l'artista che Bellori giudica maestro sommo nella resa degli affetti sia Domenichino, il maestro di Pietro Testa. Nella biografia di quest'artista lo scrittore ricorda infatti: “Dal suo genio era egli tirato all'azione dell'istoria, ritrovandola nuda la vestiva, e nella proprietà cercava il più difficile dell'espressione, ed esprimeva sino all'anima ed alla mente; nella quali virtù dopo Rafaelle fu egli al suo tempo senza eguale. Per questo aveva grandissima apprensione e sempre contemplava l'immagine delle cose, ritenendo le forme de gli affetti, li quali non si veggono se non per subiti momenti, né possono in altro modo ritrarsi dal naturale. E questa è la maggior difficoltà della pittura, la quale senza li movimenti dello spirito non è altro che una morta imitazione”, cfr. Bellori 1972, p. 360.

principi dell'*ut pictura poesis* che abbiamo visto acquistare nuovo vigore con l'inizio del XVII secolo.

Nonostante retorica ed affetti siano componenti fondanti l'arte pittorica, il futuro artista deve volgere la propria attenzione anche alla scienza e allo studio di materie che, in riferimento alla pittura, Testa stesso individua in Geometria, Prospettiva e Ottica. Sono conoscenze basilari che echeggiano ancora le descrizioni cinquecentesche dell'artista quale personaggio dotto in una vasta gamma di rami del sapere. Nel caso del Lucchesino, il modello di riferimento è la descrizione dell'architetto di Vitruvio, che abbiamo già individuato come alla radice di questa immagine dell'artista, e che egli trae dalle pagine della traduzione di Daniele Barbaro: "nella Filosofia che è *amore e studio di sapienza, cio è del bene e del vero, e la speculatione delle cose*, e la Regola delle attioni: l'una e l'altra è necessaria allo Architetto"¹⁵⁵. Come l'architetto di Vitruvio è filosofo, altrettanto lo è il pittore di Pietro Testa, che unisce in sé la conoscenza del bene e del vero. Un passo manoscritto dell'artista ci illumina però su alcune delle altre implicazioni possibili a questa definizione del pittore, che non si estende a tutti coloro che si dedicano alle arti maggiori:

Quelle arti che più partecipano delle matematiche sono più nobili perché hopera[no] con più vere ragioni. La pittura hopera con l'arte e dimostrazioni matematiche, havendo di bisogno del numero per l'armonia e della geometria per la quantità con le ragioni del vedere, *del che è escluso del tutto la s[c]ultura, e si fa chiaro quanto sia più inferiore*¹⁵⁶.

Nell'enfatizzare quindi le competenze scientifiche dell'arte, qui limitate alla sola Pittura, credo si possa cogliere un riferimento voluto al dibattito sul paragone delle arti, ripreso in chiave del tutto favorevole all'arte pittorica. In quest'ottica credo acquisti nuovo significato anche la scelta di inserire una raffigurazione della *Veritas* nella nicchia alle spalle della *Matematica*. Essa non vuole riferirsi soltanto all'ambito di necessità e verità universale delle scienze, ma anche a uno degli argomenti costantemente citati a proprio vantaggio dai sostenitori della scultura: il suo carattere di realtà concreta contrapposta alla finzione delle pittura, il suo essere vera laddove la pittura inganna l'osservatore¹⁵⁷. Testa invece ribalta questa componente riservando alla sola Pittura la conoscenza scientifica e la conseguente possibilità di indagare e farsi riflesso delle verità della natura. Elisabeth Cropper ha evidenziato, attraverso lo studio

¹⁵⁵ La traduzione del testo di Vitruvio a cura di Daniele Barbaro uscì a Venezia nel 1556. Il passo riportato si trova a p. 18 ed è citato in Cropper 1971.

¹⁵⁶ Testa folio 14v, in Cropper 1984, p. 229.

¹⁵⁷ Cfr. *supra*, par. 3.1.2.

di un un disegno preparatorio per varie figure dell'incisione conservato ad Haarlem¹⁵⁸ (fig. 93c), come l'allegoria della *Verità*, e quella della *Teoria* ad essa collegata, traggano spunto sì dal Ripa, ma utilizzino come modello di partenza la statua della *Venere pudica* medicea. Il nesso tra verità e bellezza deriva sempre dalla conoscenza dell'*Etica nicomachea* di Aristotele, dove la verità è la virtù del giusto mezzo fra il *vantamento*, la vanità dell'arrogante, e l'*ironia*, o automortificazione del singolo. In tal senso la verità coincide con la modestia e l'atteggiamento pudico, consentendo all'artista di tracciare un filo diretto fra verità e concetto di bellezza. E come la verità è l'ambito di appartenenza della scienza, così la bellezza è campo d'azione della sola pittura. Scrive infatti Testa:

l'esercizio della Pittura è una continua osservazione del bello e d'esso impregnarsi, per così dire, per gl'occhi e con la mano per far buona pratica per via di linee e colori, e chiaro e scuro, cercando nel tempo istesso perché la cosa veduta così sia et apaia, di continuo imitando. E chiamo belle tutte le cose della natura che stiano nel suo genere [...]. Di qui nasce l'espressione et il bello, a che tanto i bravi Pittori devono essere applicati, come fu Raffaello, e tanto si dice delle cose innanimate.

Si tratta di un passo che trova precisa eco nelle parole del Bellori, a testimoniare la comunanza e la circolazione di idee all'interno dell'ambiente del Lucchesino:

*a diversi convengonsi diverse forme, per non essere altro la bellezza, se non quella che fa le cose come sono nella loro propria e perfetta natura; la quale gli ottimi pittori si eleggono contemplando la forma di ciascuno*¹⁵⁹.

Se all'interno del portico antico sono così delineate le conoscenze che l'artista deve saper padroneggiare e, al contempo, gli ambiti di competenza della Pittura stessa, due figure femminili, collocate su un piano ribassato alle estremità opposte della composizione, incarnano i requisiti basilari dell'artista, le competenze necessarie per intraprendere il percorso di formazione e conoscenza dell'arte pittorica. Anch'esse derivano dalla definizione della Filosofia tracciata dal Castellucci nell'*Iconologia* di Cesare Ripa e ripropongono la bipartizione del sapere nelle due componenti di Teoria e Pratica, la prima in relazione alla filosofia naturale e contemplativa, la seconda

¹⁵⁸ Penna e inchiostro bruno su carta preparata, mm 247x357, Haarlem, Teylers Museum (inv. 15), per cui cfr. Philadelphia 1988, pp. 85-90.

¹⁵⁹ Bellori 1972, p. 20. Come evidenziato sopra, la vicenda collezionistica del manoscritto del Lucchessino rende plausibile l'ipotesi di una sua conoscenza diretta da parte di Bellori.

all'ambito umano e morale¹⁶⁰. A differenza di quanto descritto nel testo però esse non sono qui raffigurate secondo una scala gerarchica, ma condividono il medesimo piano in una condizione di reciproca dipendenza, ben descritta dal cartiglio dell'incisione:

La Teorica è per se stessa di legami avvinta, e la Pratica nella sua libertà è per se stessa cieca; ma chi in età / di freschi anni ne' gli studij della Pittura il buono d[el] gran Maestri apprende; e poi avanzandosi ad imitare / da se gli oggetti della Natura, entra nel dotto Liceo di Pallade, e vi ritrova, et intende le arti della Mathe- / matica, unisce egli la Teorica alla Pratica; e spogliandole de' loro difetti con felice accoppiamento dall'intelligenze, e dall'uso, a se acquista gloria di nome, et al mondo accresce pregi di virtù". Teoria e Pratica sono quindi componenti indispensabili nella formazione del pittore ma che, prese singolarmente, rivelano i loro limiti e danneggiano il futuro artista impedendogli di intraprendere il percorso che conduce alla sola e vera arte. In particolare la figura della Pratica è accompagnata da una bertuccia, simbolo dei pittori "scimie sporche e ridicole della natura"¹⁶¹.

L'artista perito nella sola pratica è identificato come colui che imita la natura così come appare, incapace di distinguere la bellezza all'interno della moltitudine del reale, di selezionare le forme ideali della bellezza che è compito della pittura fermare sulla tela. È solo attraverso la perfetta padronanza delle due componenti¹⁶², e un lungo e faticoso percorso di apprendimento, che il giovane può divenire un maestro, un 'virtuoso' nell'arte scelta. Questo percorso è simboleggiato dai gradini di accesso al tempio di Pallade¹⁶³, e descritto passo passo nel manoscritto di Testa:

si vede per quali mezzi si va alla perfetione, e questi sono per fondamento la diligenza intorno alla *pura imitazione prima delle cose degl'altri artefice, poi della natura. Così fatto una buona pratica di mano si passa all'intendere per le sue chause*. Inteso

¹⁶⁰ Ripa 1613, p. 273: "la Filosofia consiste nella Pratica, e nella Theorica, la pratica è l'attiva morale; la Theorica è la contemplativa, che è sublime, e tiene il primo grado in dignità, ultimo per la sua difficoltà in conseguirla; e però da Boetio è posta sopra la scala, e a più della scala la pratica, come più facilmente, cominciandosi prima a mettere il piede in quella come più bassa er salire di grado in grado più altro". Le personificazioni allegoriche adottate sono invece tratte dall'edizione del 1618, in cui compaiono per la prima volta le voci *Teoria* (pp. 632-634) e *Prattica* (613-615) con la spiegazione di Mariotto Albertinelli.

¹⁶¹ Testa Folio 15v, in Cropper 1984, 237.

¹⁶² Questo concetto è ribadito all'interno dell'incisione dall'iscrizione presente nel clipeo in alto sorretto da due putti alati: *INTELLIGENZA E USO*.

¹⁶³ Chiarisce il significato simbolico dei gradini il disegno conservato a Londra, British Museum (penna e inchiostro bruno su gessetto nero, mm 190x259, fig. 93d), dove le iscrizioni autografe dell'autore indicano il primo gradino come *Da Arte*, il secondo come *Da Natura*, il terzo come *Da Paragone*, cfr. Philadelphia 1988, pp. 82-84.

questo come ricco di scienza e ben disposto, si dà opera alla pittura, ritrovando che cosa è inventione, disposizione, compositione e altro [...] ¹⁶⁴.

Lo studio della pittura inizia pertanto con l'imitazione dai maestri e prosegue con lo studio diretto della natura, fino a condurre il giovane artista alla comprensione delle regole teoriche che presiedono alle scienze umane e matematiche. È un cammino di crescita graduale, indicato simbolicamente dai giovani di varie età che si dispongono al centro della composizione, scanditi sui gradini e con lo sguardo orientano in direzioni diverse man mano che le figure si avvicinano alla soglia vera e propria del Liceo della conoscenza. Le diverse età dei giovani servono inoltre a indicare come la formazione dell'artista si possa realizzare in un arco di anni che copre tutto il periodo dell'infanzia e della giovinezza.

A circa quarant'anni dalla decorazione di Palazzo Zuccari a Roma, la trasposizione in chiave allegorica della teoria dell'Arte sembra apparentemente vestire panni molto diversi da quelli del Cinquecento. Messa in secondo piano l'ambiguità concettuale fra Arte e Virtù, o, quanto meno, chiariti i termini del parallelismo fra le due, l'*iter* del pittore si configura ora in modo chiaro come un cammino di conoscenza e acculturamento, sovrapposto a quello di formazione dei filosofi, maestri degli studi, delle accademie e delle università. Un'osservazione più attenta credo mostri però che il mutamento è in realtà superficiale: quello che si sposta è solo l'ordine degli addendi, ma i principi di fondo chiamati in causa a proclamare la dignità dell'arte e dell'artista restano sostanzialmente gli stessi del secolo precedente. Illuminante sotto questo aspetto è proprio l'introduzione alla definizione di Filosofia del Castellini nell'*Iconologia* del 1613:

Non faremo in questo luogo differenza, o distinzione dalla Sapienza alla Filosofia [...] perché la Filosofia altro non significa, che *Amor di Sapienza, e di virtù*, e Filosofo vuol dire Amico, Amante e studioso di virtù, e sapienza, ma se si considera tutto il corpo della Filosofia secondo l'intentione di Boetio, *diremo che sia il medesimo, che l'istessa virtù, e sapienza*, e però egli la chiama nella prosa terza del primo libro 'omnium magistra virtutum'. Nel secondo prosa 4 'virtutum omnium autrix'. Nel quarto prosa prima 'veri praevia luminis'. *Maestra e nutrice d'ogni virtù, apportatrice del vero lume, epiteti che si convengono alla sapienza si come è veramente tutto il corpo della Filosofia* ¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Testa folio 17r, in Cropper 1984, 240.

¹⁶⁵ Ripa 1613, pp. 268-269. Il corsivo è mio.

All'interno della stessa fonte che costituisce la base per la costruzione dell'allegoria troviamo quindi conferma del fatto che l'assunto fondamentale sotteso a tutte le rappresentazioni dell'Arte del XVI secolo è ancora valido e vitale. Semplicemente, adeguandosi alla nuova veste accademica che conferisce legittimazione di *status* all'artista, e al suo muoversi in un ambiente che non è più solo quello della corte nobiliare ma è quello degli esperti, dei conoscitori e dei dotti *intendenti* che ora si occupano e scrivono d'arte¹⁶⁶, si preferisce conferire maggiore risalto alla componente sapienziale, consapevoli del suo essere l'altra faccia di un'unica medaglia condivisa con la Virtù. Il valore polisemico di Minerva continua ad agire e a influire sulla scelta degli artisti. L'*Iconologia* offriva infatti all'artista varie opzioni per la rappresentazione allegorica della Sapienza¹⁶⁷, ma Testa opta per quella di *Minerva*, l'unica in grado di convogliare in un'unica figura 'eloquente' i molteplici valori di Arte, Sapienza e *Virtus* a connotare percorso di formazione dell'artista e concezione dell'arte.

Assodato pertanto come il cammino dei giovani pittori resti un percorso iniziatico e di elevazione sia professionale che morale, non solo le distanze fra le teorie e le rappresentazioni allegoriche di Federico Zuccari si riducono, ma il fondatore dell'Accademia di San Luca si rivela una delle più importanti fonti di ispirazione di Pietro Testa¹⁶⁸. L'importanza paritaria conferita ai termini di Teoria e Pratica deriva da una tradizione a queste date ben consolidata, poiché, come abbiamo visto, è a partire dal Cinquecento che artisti e teorici costantemente sottolineano il ruolo fondamentale di entrambe le componenti all'interno del processo artistico. Ciò che qui, in un certo senso, arriva a piena maturazione è il processo di rappresentazione dei due termini in figure separate: inizialmente uniti nel significato della personificazione in atto, rappresentata all'opera, poi distinte fra figura allegorica femminile e putti al lavoro, piani diversi però di un'unica composizione, ora entrambi i concetti assumono sembianza allegorica, elevando anche la pratica artistica a un piano intellettuale non confondibile con gli aspetti più meramente artigianali dell'arte. Se, di conseguenza, non si può attribuire all'influenza di Federico questa scelta del Lucchesino, molte altre invece sembrano guardare in maniera puntuale alla sua produzione. Come nel Vestibolo di palazzo Zuccari, il percorso di formazione dell'artista è concepito come un percorso di crescita e di elevazione, un percorso in salita che non conduce più al *Mons Virtutis* ma al Liceo della Pittura. Il tempio della *Virtus* è quindi ora sostituito dal tempio della Sapienza, ma

¹⁶⁶ Lo stesso Testa, negli appunti conservati a Düsseldorf, al folio 15v recita: "e scriverò quelle cose solo che molte volte con gli amici son cadute in discorso [...]", in Cropper 1984, pp. 237. Il corsivo è mio.

¹⁶⁷ Cfr. Ripa 1603, pp. 440-443.

¹⁶⁸ L'influenza dell'opera di Zuccari sull'allegoria del Lucchesino è già stata indicata da Elisabeth Cropper 1971.

in entrambi i casi, come nella rappresentazione della *Porta Virtutis*, è Minerva la figura che presiede e sorveglia questi luoghi. Essendo la strada che conduce all'arte una *via virtutis*, unica vera apportatrice di gloria, essa non può essere un percorso facile ed agevole, ma ostacolato dal Vizio, dall'Invidia, da tutto ciò che può distogliere l'artista dalla propria scelta. Come nell'incisione con il *Lamento della Pittura*, anche Testa sceglie di dare a queste tentazioni la forma del cane che, aggrappato con le fauci al manto di un giovane, cerca di trattenerlo e impedirgli l'ingresso al Liceo. Anche gli elementi autoreferenziali presenti nell'incisione sono modellati su istanze più volte ribadite da Federico Zuccari nelle sue opere e nei suoi scritti. Questi non si evincono solo dalla dedica dell'allegoria¹⁶⁹, in cui l'artista sottolinea l'importanza del favore della committenza per la riuscita dell'arte e del pittore, ma anche dal dettaglio delle ali apposte alla mano sinistra della figura della *Pratica*. Esse sono spiegate da Ripa come gli attributi connotanti l'allegoria della *Povertà in uno c'habbia ingegno*, dove la mano alata che tende verso l'alto è impedita dalla pietra incatenata all'altro braccio, qui trasformata nella firma di Pietro Testa attraverso la sigla apposta sul masso ai piedi della personificazione. Il Lucchesino proclama quindi l'impossibilità per il virtuoso di potersi esprimere o divenire maestro dell'arte senza il sostegno economico e il favore dei patroni.

La figura che però dichiara, al di sopra di tutte le altre, lo studio e l'influenza delle riflessioni scritte e dipinte di Federico Zuccari è quella dell'uomo attempato che, il capo coronato di ali, si pone a guida dei giovani artisti al loro ingresso nel Liceo di Pallade, indirizzandoli verso la figura della *Pittura* e delle *Scienze Matematiche*. L'iscrizione su un disegno preparatorio identifica questo personaggio con il *Giudizio*, categoria secondo la Cropper concepita da Testa a partire sempre dalla traduzione del *De Architettura* di Vitruvio di Daniele Barbaro:

Architettura è scienza di molte discipline, e di diversi ammaestramenti ornata, dal cui giudizio s'approvano tutte le opere, che dalle altre Arti compiutamente si fanno [...] *Il giudicare è cosa eccellentissima, e non ad altri concessa, che a' savi, e prudenti, perciòchè il giuditio si fa sopra le cose conosciute, e per quello cioè si da la sentenza, e si dimostra, che con ragione si è operato*¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Inscritta nel cartiglio a destra della composizione: *All'Ill.mo e R.mo Sig.re Monsig.re Girolamo Bonvisi Clerico della Camera apostolica / Se la Pittura da' colori varietà attende, io dalla sua colorita Stella nella notte della mia tempestosa / fortuna stabilimento ho ricevuto: onde hora in porto di vera quiete mi sono ridotto; e merita- / mente al Tempio delle sue immortali Virtù in questo disegno appendo il voto della mia / gratitudine; et humilm.te inchinandomi, a V.S. Ill.ma l'Opera, e me stesso / dedico. Roma. Di V.S. Ill.ma e R.ma Humiliss.o Ser.re / Pietro Testa.*

¹⁷⁰ Cit. in Cropper 1984, p. 230

Il giudizio è pertanto la caratteristica in cui si sommano i caratteri che denotano l'architetto come sommo sapiente, la saggezza raggiunta dopo aver imparato a padroneggiare teoria e pratica e che apre le porte alla filosofia. Dal momento che Testa sostituisce all'architetto vitruviano l'immagine del pittore, allora

se lo architetto, conforme la sentenza di Vitruvio, può dar giudizio e regola di tutto ciò che si fa [...] *molto più lo può il disegno, che è il fondamento di quest'arte e che abbracc[i]a tutte le cose suggette al vedere*¹⁷¹;

che debba ogni arte pigliare i termini dal disegno, e l'usanza del vestire da altri non derivare che dal *giuditioso* pittore¹⁷².

Il Giudizio dell'architetto finisce con il sovrapporsi al concetto di Disegno per il pittore, disegno inteso come categoria fondante non la sola Arte pittorica ma tutte le Arti, secondo una visione che molto si avvicina al Disegno interno zuccaresco¹⁷³. A differenza della maggior parte delle personificazioni allegoriche utilizzate da Testa questa però non deriva integralmente dal repertorio del Ripa. Nell'*Iconologia* infatti *Giudizio* è un uomo attempato assiso sull'arcobaleno con in mano squadra, regolo, compasso e archipendolo¹⁷⁴. Testa conserva solo l'età della figura di Ripa, riducendo gli attributi fondamentali alla presenza delle ali sul capo. Esse generalmente servono a indicare la componente intellettuale della figura allegorica, l'innalzarsi della mente a cose superiori, ma in questo caso non si può non notare che la figura maschile nuda con il capo alato rimanda a due allegorie di tradizione consolidata nell'ambito delle rappresentazioni dell'Arte: l'*Ingegno* come raffigurato nella cerimonia delle esequie di Michelangelo, e codificato nell'allegoria del concetto descritta da Ripa¹⁷⁵, e la personificazione di *Spirito* che compare più volte nelle opere di Federico Zuccari, anche se l'affinità con quest'ultima figura finora era sfuggita alla critica. Se confrontiamo la definizione di *Spirito* dello Zuccari¹⁷⁶ con i significati attribuiti da Testa al proprio Giudizio, vediamo che i due termini sono sostanzialmente sinonimi, indicando la capacità, sviluppata da ogni artista attraverso il primissimo tirocinio, di discernere ciò che davvero pertiene all'ambito del bello e della pittura. Non è pertanto casuale la scelta

¹⁷¹ Testa folio 14v, in Cropper 1984, p. 230. Il corsivo è mio.

¹⁷² Testa folio 8r, in Cropper 1984, p. 212. Il corsivo è mio.

¹⁷³ Marabottini 1954, pp. 230-233. Altre definizioni presenti nel manoscritto di Düsseldorf dimostrano che nella teoria del lucchesino il termine disegno è usato sia a sottendere l'ambito del disegno interno sia quello più tecnico del disegno esterno.

¹⁷⁴ Ripa 1603, p. 185-186

¹⁷⁵ Wittkower, Wittkower 1964, p. 96 f. 22, Ripa 1603, pp. 220-221.

¹⁷⁶ Cfr. *supra*, cap. 2.4.

della personificazione allegorica adottata dal Lucchesino, ma frutto di una precisa conoscenza e riflessione. Già a proposito dell'iconografia del *Disegno* a casa Vasari a Firenze avevamo notato una sostanziale coincidenza di significato fra i termini *Disegno* e *Giudizio*. Attraverso la rappresentazione iconografica si può ora constatare come il concetto si ampli ulteriormente, arrivando a comprendere, come già nello Zuccari, il valore solitamente attribuito al termine *Ingegno*¹⁷⁷. Lo *Spirito* di Federico Zuccari è, esattamente come l'*Ingegno*, una figura virile nuda con il capo alato, sovrapponibile al *Giudizio* di Pietro Testa. Questo ampliamento semantico dimostra come, tra fine del XVI e inizio del XVII secolo, nonostante il sorgere degli istituti accademici propugni un'insegnabilità dell'arte attraverso formazione e percorsi didattici, il valore di dote individuale e attitudine del singolo sia una componente che prende sempre più piede e acquista risalto all'interno delle teorie artistiche. Al pari dell'ingegno, lo *Spirito* di Federico Zuccari e il *Giudizio* di Pietro Testa sono tratti sì affinabili ma che, comunque, appartengono alla gamma delle qualità innate dell'artista. Il fatto che sia questa figura a porsi da guida ai giovani pittori all'interno del Liceo indica che, a differenziare quanti sapranno trarre frutto dall'apprendimento della teoria e della pratica dell'arte, interviene ora l'elemento del talento individuale, delle capacità intellettive del singolo che condurranno alla gloria soltanto coloro che sono nati con una buona predisposizione. Nel 'secolo del genio', il *Giudizio-Ingegno-Disegno* si pone a guida di quanti intraprendono la carriera pittorica.

3.3.2 La Pittura dal Liceo di Pallade al Parnaso

L'assunto di base all'origine dell'ideazione del *Liceo della Pittura* torna protagonista di una seconda incisione realizzata da Pietro Testa alcuni anni dopo, intorno al 1644. Essa è tradizionalmente denominata *Altro diletto ch'imparar non trovo* (fig. 94) per via dell'iscrizione che campeggia sullo scudo posto fra le mani del protagonista, una figura virile nuda al centro della composizione¹⁷⁸. Come ha dimostrato Elisabeth Cropper, anche in questo caso fonte primaria d'ispirazione si rivela la traduzione di Daniele Barbaro del *De Architectura* di Vitruvio. Qui, al secondo capitolo del I libro, dopo essersi dilungato a elencare la gamma di conoscenze e competenze necessarie all'architetto, l'autore si sofferma a elogiare il diletto e la gioia che deriva dal

¹⁷⁷ Sulla significato del concetto di *Giudizio* nel Cinquecento e il suo valore sinonimico al termine *Ingegno* cfr. Klein 1961, pp. 107-113.

¹⁷⁸ Acquaforte, mm 387x515, firmata in basso a sinistra *PTL Pinx. et Sculp.* Per l'iconografia cfr. Sutherland Harris, Lord 1970, Cropper 1971, p. 266, Cropper 1984, pp. 58-59, 65-68, Philadelphia 1988, pp. 220-224.

frutto della fatica, dello studio e dell'impegno profuso. A tale proposito egli cita il verso che dà il titolo all'iscrizione, derivandolo dal *Trionfo d'Amore* del Petrarca letto nel commento di Giovanni Andrea Gesualdo (Venezia, 1541). È infatti nelle chiose di questo commentatore che il verso viene messo in relazione con la filosofia aristotelica, secondo la quale desiderio naturale dell'uomo sono il sapere e la conoscenza, e il diletto nasce dall'appagamento di questa primaria esigenza. Secondo la Cropper è dalla contrapposizione fra diletto sapienziale e piacere sensuale, proprio dell'epoca della controriforma, che sarebbe nata l'idea di Testa di tradurre questo assunto in immagine usando il modello figurativo dell'*Ercole al bivio*¹⁷⁹. La figura del protagonista infatti è ispirata all'*Ercole* realizzato da Annibale Carracci nel Camerino di Palazzo Farnese¹⁸⁰: così come la scena del Carracci immortalava la scelta dell'eroe fra la via del Vizio e quella della Virtù, altrettanto il lucchesino bipartisce la propria composizione mostrando il protagonista diviso fra l'insegnamento delle figure che lo affiancano a sinistra e i lascivi festeggiamenti in onore di Priapo che occupano i due terzi dell'incisione sulla destra, omaggio dell'artista al successo dei *Baccanali* di Tiziano. Che l'Ercole del lucchesino debba essere identificato con la figura dell'artista lo dimostra l'analisi degli elementi rappresentati nella parte sinistra dell'allegoria. Questa è sovrastata da un busto di Minerva, alla cui base sono collocati libri, compasso, globo, e una tavola da disegno su cui spiccano le stesse raffigurazioni che campeggiano sulla tavola posta fra le mani dell'Ottica-Prospettiva nel *Liceo della Pittura*. Gli elementi sono quindi una sintesi delle scienze matematiche indicate nel *Liceo* come indispensabili alla formazione del pittore. Quello che la Cropper non ha sottolineato nel suo tentativo di individuare lo spunto dell'invenzione di Testa è il fatto che la sua scelta non mostri, di fatto, nessuna novità sul piano contenutistico, ma si riallacci alla lunga tradizione che vede perennemente intrecciati il tema della formazione artistica e della crescita etica. Anche in questo caso ritengo che l'opera di Federico Zuccari debba essere inserita nel novero delle fonti principali di ispirazione del Lucchesino. In forma differente, si tratta della stessa scena dipinta dallo Zuccari nel vestibolo del proprio palazzo al Pincio, dove l'artista era guidato da una figura alata verso la cima del Monte della Virtù, su cui si ergevano sia il Tempio della Gloria sia il giardino del Vizio. Qui la descrizione del giardino di delizia si è ampliata fino a occupare più di metà della composizione, ma senza modificare il senso complessivo dell'immagine, che vede, anche in questo caso, il

¹⁷⁹ Cfr. Philadelphia 1988, p. 221.

¹⁸⁰ Oltre all'influsso di Carracci, la Cropper in Philadelphia 1988, p. 222 sottolinea il modellarsi della figura del giovane sul *Mercurio di Duquesnoy*, a sua volta ispirato all'*Antinoo* del Belvedere, e la ripresa della *Minerva Giustiniani* nel busto di Minerva posto a sinistra in alto nella composizione. Per il fascino dell'antico sul Lucchesino cfr. Dempsey in Philadelphia 1988, pp. XXXVII-LXV.

giovane accompagnato da due figure guida. Già la Cropper ha identificato il giovane alato con il capo coronato di alloro con *Amor virtutis*, senza soffermarsi però sul personaggio femminile¹⁸¹. Vestita in modo severo, assisa su un basamento cubico essa è la *Virtus*, colei che impedisce all'artista di sviare dal retto sentiero e abbandonarsi all'ozio e al piacere sensuale. In forma sintetica rispetto al più pedante *Liceo*, ritroviamo qui gli stessi concetti. La molteplicità semantica della figura di Pallade, dea delle Arti, della Sapienza, della Virtù, porta a una sovrapposizione dei tre ambiti: il percorso dell'artista è quindi una ricerca di conoscenza, una strada di studio verso la sapienza e, al contempo, il sentiero che conduce alla Virtù e all'elevazione etica e morale. La nobilitazione del pittore continua pertanto a utilizzare le forme derivate dalla sua sovrapposizione con la figura dell'eroe, ma arricchisce tale figura di una sfumatura dotta e culturale, poiché ora la Virtù coincide con la Sapienza. Il didascalico tempio della filosofia lascia qui spazio a un'ambientazione boschereccia, all'aperto, dove prevale il tono del piacer d'arcadia.

È la stessa intonazione che Testa aveva già dato alla raffigurazione del *Trionfo della Pittura*¹⁸² (fig. 95a). In questo caso protagonista della composizione non era la figura dell'artista ma la stessa personificazione della *Pittura*, rappresentata assisa su un carro diretta alla vette del Parnaso. Tre cartigli contribuiscono a sottolineare la tripartizione della scena e, al contempo, intervengono a guidare e chiarire la complessità di significati dell'allegoria orchestrata dell'artista. Essi sono situati in basso e recitano, a partire da sinistra, *AFFECTUS EXPRIMIT, ARCUM MERETUR, PARNASO TRIUMPHAT*. Nel chiarire il senso delle varie parti dell'insieme essi suggeriscono inoltre una loro logica consequenziale, esplicitando attraverso quali meriti la *Pittura* è giunta a guadagnarsi il diritto di ambire alle vette del monte dei poeti. La parte sinistra dell'incisione mostra una serie di figure che echeggiano la rappresentazione del vizio e della tentazione vista in *Altro diletto ch'imparar non trovo*: un baccanale sullo sfondo, una coppia di amanti, figure avvolte in spire di serpente o contorte dal dolore. Il cartiglio sottostante e un disegno preparatorio per quest'opera¹⁸³ (fig. 95b), corredato di numerose iscrizioni, aiutano a chiarire come, in questo caso, la valenza semantica delle

¹⁸¹ Cfr. Cropper 1971, p. 266.

¹⁸² Acquaforte, mm 472x718. Per i disegni preparatori dell'opera cfr. Cropper 1988, p. 154. L'incisione è datata dalla Cropper al 1642 ca. Per la datazione e l'iconografia dell'opera cfr. Martone 1968-1969, Sutherland Harris, Lord 1970, Cropper 1974a, pp. 378, 385, Brigstocke 1978, p. 123, Cropper 1984, pp. 45-46, Philadelphia 1988, pp. 151-155.

¹⁸³ Il disegno, penna, inchiostro marrone, gessetto nero su carta preparata, mm 360x720, è conservato a Francoforte, Städelches Kunstinstitut (inv. 4405). Nel disegno le figure studiate per questa parte dell'incisione sono molto più numerose, ma sempre proporzionalmente suddivise fra le due antitetiche passioni indicate. Cfr. Philadelphia 1988, p.153.

figure sia, a prima vista, un'altra: simboli dei due estremi di Piacere e Dolore, essi sono l'emblema di quello che, a queste date, è considerato uno dei compiti e dei pregi fondamentali dell'Arte, vale a dire la capacità di saper fermare sulla tela la retorica degli affetti e le emozioni dell'uomo. Come abbiamo visto, si tratta di uno degli elementi che maggiormente avvicina la pittura alla poesia e che viene avvertito come una componente di primo piano dell'Arte. La pittura che dimostra di saper padroneggiare ed esprimere gli affetti è quella che merita il trionfo, rappresentato alla maniera degli antichi condottieri, con il personaggio vittorioso assiso su un carro nell'atto di attraversare un arco appositamente costruito. In questo caso l'arco è quello dell'arcobaleno, accompagnato dalla figura di *Iride* e descritto secondo il processo fisico che lo origina, per rifrazione dei raggi luminosi¹⁸⁴.

Allo stesso tempo, la parte centrale dell'allegoria costituisce un rapido riassunto di altri cardini teorici basilari. L'arcobaleno infatti è anche il simbolo del colore, da alcuni puttini raccolto nel vaso da cui la *Pittura* attinge per la realizzazione della propria opera, in questo caso lo scudo con l'emblema della stella che regge fra le mani. Nel manoscritto di Düsseldorf Testa chiarisce come la propria idea del colore sia strettamente correlata al concetto di quantità luminose¹⁸⁵, e infatti sceglie di porre a guida del carro due cavalli che il disegno di Francoforte indica come '*bianco e nero per il chiaro oscuro*'. Se cerchiamo all'interno degli appunti di Testa una definizione di disegno, nel senso, per usare una terminologia zuccaresca, più tecnico di disegno esterno, troviamo che "il disegno è intorno alla quantità et in specie di ciò che ha forma e proportione con la ragione dell'otica e ciò s'esegue con sottilissime linere *per circoscrivere i siti dei colori per i quali si vedono le cose*"¹⁸⁶. Il Disegno pertanto si pone a guida e controllo del colore, definendo le zone chiaroscurali. Sempre all'interno degli appunti buttati giù dal Lucchesino in previsione del suo trattato si trovano alcuni fogli dedicati a una descrizione ideale di un Parnaso di pittori. In tale contesto, come abbiamo visto, sono le figure di Giulio Romano e Raffaello che si ergono a emblema di quello che deve essere il rapporto fra queste due fondamentali componenti della pittura. Giulio Romano è colui che proclama la superiorità del Disegno, a cui si contrappone Raffaello, modello supremo di artista per tutti i sostenitori del filone classicista del Seicento, fautore del valore equivalente delle due componenti. Nell'annosa questione

¹⁸⁴ La lettura di Martone 1968-1968 diverge da quella della Cropper. Lo studioso infatti identifica nella figura di Iride una Vittoria alata, che invoca la luce dell'ispirazione dal monte Parnaso per creare l'arco di trionfo atto a celebrare la Pittura. Anche Sutherland Harris, Lord 1970, pur identificando in questo personaggio Iride, vedono nel fascio di luce il simbolo dell'ispirazione creativa.

¹⁸⁵ Testa folio 5r: "del colore. O le cose si vedono per la parte del lume o per l'opposta cioè o chiaro sul scuro o scuro sul chiaro", cfr. Cropper 1984, p. 201.

¹⁸⁶ Testa folio 14r, in Cropper 1984, pp. 226-227. Il corsivo è mio.

sulla preminenza del colore sul disegno la posizione del Lucchesino risulta quindi di mediazione, rilevando l'importanza paritaria di questi due elementi nella realizzazione dell'opera d'arte; al contempo, il Disegno resta l'elemento guida, nel definire misure e quantità di questa relazione¹⁸⁷. Pertanto la Pittura che merita di essere accolta in Parnaso è quella che sa dosare alla perfezione disegno e colore e che raggiunge la perfezione nell'espressione della retorica degli affetti. È soprattutto in virtù di questa componente che, fra le Muse schierate sulle pendici del monte ad accogliere la nuova sorella, quella invitata a farsi avanti per prima è Calliope, la musa della Poesia, riconoscibile, a partire come sempre dalle descrizioni del Ripa, per il libro tenuto sottobraccio¹⁸⁸. Nel disegno di Francoforte un'iscrizione chiariva infatti come 'quando la Pittura si unisce con la Poesia è degna del Parnaso cioè dell'Immortalità'. Ann Sutherland Harris e Carla Lord nella loro analisi dell'allegoria avevano letto la scritta come riferita ai due personaggi assisi sul cocchio, identificando quindi la Poesia nel giovinetto seduto a fianco della *Pittura*¹⁸⁹. Vista però la posizione che la scritta occupava nel disegno essa deve essere messa in relazione con la figura della musa Calliope¹⁹⁰. L'opera celebra così pienamente la nuova fortuna dell'*ut pictura poesis*: la Pittura che meglio esprime gli affetti, che dimostra di uniformare le sue regole a quelle dell'arte poetica, che ne condivide il fine di *docere et delectare*¹⁹¹ merita di abitare, insieme alle muse, fra gli dei immortali del Parnaso. È solo in virtù del riconoscimento dell'uguaglianza fra le due Arti che si può riuscire a distinguere i pittori "dalla feccia di questi, chiamandoli scimie sporche e ridicole della natura"¹⁹², e quelli [riporre] tra i divini poeti in Parnaso, quando il severo Platone ci escludesse dalla sua repubblica"¹⁹³. Ne consegue che, ribaltando il discredito gettato da Platone sulle Arti figurative, ai pittori, così come ai poeti, spetta la gloria riservata a chi sa spingersi sulle vette del monte.

Come nel caso del *Liceo della Pittura*, Pietro Testa apparentemente sembra rinnovare completamente i termini attraverso i quali si celebra l'elevazione di *status*

¹⁸⁷ Marabottini 1954, p. 231 invece pone Testa fra gli accesi sostenitori della preminenza del Disegno sul Colore.

¹⁸⁸ Cfr. Ripa 1603, p. 350.

¹⁸⁹ Martone 1968-1969, identifica invece in questa figura la trasposizione del concetto di *decorum*. Per la Cropper il giovane "draws attention to the fact that it is now she, rather than Poetry or History, who will assure the immortal fame of Buonvisi", cfr. Cropper in Philadelphia 1988, p. 152.

¹⁹⁰ Cfr. Cropper in Philadelphia 1988, p. 154.

¹⁹¹ Testa folio 15r: "La Pittura è arte inimitabile di tutto che à corpo e colore con fine d'insegnare dilettaudo", cit. in Cropper 1984 p. 236; folio 17r: "l'idea e perfetione della Pittura consistere nell'espressione e persutione alla virtù non senza dilettaudo, cavando tutte le ragioni da la Poetica, essendo l'istesse", cit. in Cropper 1984, pp. 241-242.

¹⁹² Il disegno di Francoforte mostra due scimmie ai piedi del Parnaso, invece assenti nell'incisione finale.

¹⁹³ Testa folio 15v, in Cropper 1984, p. 237.

sociale del pittore e la sua levatura culturale. Non più eroe della *Virtus*, in questo caso neppure dotto sapiente, ma in quanto omologo del poeta egli può e sa conquistare gloria e immortalità. Anche in quest'opera però le differenze si rivelano effimere, e Testa mostra la sua piena integrazione nella tradizione inaugurata dalle allegorie del Cinquecento, ancora una volta pervenuta all'artista soprattutto attraverso gli spunti offerti da Federico Zuccari. Già Elisabeth Cropper aveva rilevato come il *Trionfo della Pittura* non si limitasse ad essere una sorta di dichiarazione di poetica sulle finalità e i caratteri stilistici appartenenti alla pittura ideale, ma implicasse anche una vittoria della Pittura sul Vizio. Nel suo percorso fino alle pendici del monte Parnaso il carro della *Pittura* schiaccia infatti con le sue ruote la figura dell'*Invidia*, simbolo per eccellenza degli ostacoli e dei nemici degli artisti¹⁹⁴. In realtà la sovrapposizione con il tema della virtù non si limita a questo dettaglio ma si rivela molto più ampio, investendo la lettura complessiva di tutta l'allegoria, che svela ancora una volta il suo giocare, come sempre, su un registro duplice ed ambiguo. Abbiamo detto poco sopra che l'interpretazione delle figure disposte nella parte sinistra della composizione solo apparentemente sembra discostarsi dal senso che, alcuni anni dopo, acquisiranno nell'incisione *Altro diletto ch'imparar non trovo*. In realtà esse si prestano benissimo a essere lette attraverso entrambe le chiavi, quella retorica e quella etica, poichè simbolo di espressioni estreme ed antitetiche del sentimento umano. Come tali, seguendo la filosofia aristotelica del giusto mezzo che sappiamo fatta propria dal Lucchesino, esse si rivelano in entrambi i casi errate alla stregua del Vizio, poiché ciò che distingue il saggio e il virtuoso è proprio la capacità di saper scegliere la via mediana fra gli opposti, sola strada attraverso la quale si può giungere al comportamento virtuoso. La Pittura-Virtù che celebra il proprio trionfo è quindi quella che ha saputo compiere questa scelta, ben indirizzare i propri passi e, di conseguenza, sconfiggere il Vizio qui simboleggiato dalla sola figura dell'*Invidia*. Nel personaggio che affianca la Pittura alla guida del carro credo si debba pertanto riconoscere una figura che dà enfasi a questa seconda valenza della personificazione: come in *Altro diletto che imparar non trovo* il giovane efebo coronato d'alloro con un ramoscello in mano è *Amor virtutis*, l'amore per la virtù e per la sapienza e il solo elemento in grado di accompagnare l'uomo e indirizzarne il retto

¹⁹⁴ Martone 1968-1969 si è soffermato sul dettaglio della ruota del carro a cui si aggrappa la figura dell'*Invidia*, leggendovi un'allusione alla Fortuna, altra nemica riconosciuta degli artisti. In questo modo il personaggio negativo acquisirebbe una duplice valenza, alludendo a tutti gli ostacoli che si pongono sul cammino dell'artista privo del sostegno della committenza. Credo però che l'interpretazione dello studioso si riveli troppo astrusa anche per artista come Testa.

cammino¹⁹⁵. In queste scelte compositive, in particolare nella rappresentazione della figura dell'*Invidia* e nella presenza di una guida, non si può non riconoscere lo spunto tratto da opere zuccaresche quali *la Calunnia di Apelle*, il *Lamento della Pittura*, la *Porta Virtutis*, l'affresco sulla volta del Vestibolo del palazzo romano. In particolare da quest'ultimo deriva l'idea di far coincidere il percorso che conduce alla perfezione nell'arte con quello di elevazione etica dell'eroe. Già Harris e Lord¹⁹⁶ avevano sottolineato infatti come, più che sul raggiungimento della vetta, Testa si fosse soffermato nell'incisione sulla descrizione della fatica e dello sforzo dell'avvicinamento, in analogia con la tradizionale descrizione della dura e aspra salita che da sempre connota il percorso verso la *Virtus*, solo che in questo caso Testa, sulla suggestione delle nuove possibilità offerte dalla ripresa dell'*ut pictura poesis*, sostituisce al *Mons Virtutis* dello Zuccari non più il Tempio della Sapienza del Liceo della Pittura ma il Parnaso. Anche in questo caso la scelta si rivela però originale solo in parte, poiché, nella tradizione letteraria della celebrazione del Parnaso, una descrizione del suo raggiungimento analoga nella sostanza a quella dell'ascesa al monte della virtù era già stata codificata nel corso di tutto il Cinquecento¹⁹⁷. Anzi, il Seicento andava sviluppando una descrizione del tema in chiave satirica e caricaturale completamente assente nell'opera del Lucchesino, a dimostrazione del suo prendere spunto principalmente da una tradizione consolidatasi nel secolo precedente.

Altro tema che può considerarsi derivato dall'influenza dello Zuccari è la componente di autoreferenzialità dell'opera e l'importanza attribuita al sostegno della committenza per la riuscita dell'artista. Questi elementi si evincono a partire dalla dedica dell'incisione al patrono dell'artista, Girolamo Bonvisio, l'emblema del quale, la stella, è il soggetto dello scudo dipinto dalla *Pittura*¹⁹⁸. È a costui che deve essere riferita la figura virile in primo piano con la mano nella bocca del leone. Si tratta, come sempre, di un'allegoria derivata dal testo di Ripa a simboleggiare l'*ardire magnanimo e generoso*¹⁹⁹ del mecenate, l'elemento grazie al quale Testa e, in senso più generico,

¹⁹⁵ Dempsey 1968, p. 364 ha sottolineato come, a queste date, la figura del giovane efebo alato venga spesso utilizzata in contrapposizione all'immagine del putto per alludere alla contrapposizione fra *Eros* e *Anteros*.

¹⁹⁶ Sutherland Harris, Lord 1970, p. 15.

¹⁹⁷ Cfr. Firpo 1946.

¹⁹⁸ *Ill.mo et R.mo D. Hieronymo Bonvisio Cam. ae Apost. ae Clerico. / Vota Illustrissime Domine, persolui. Pictura tuis auspiciis triumphat. Olim / in triumphali pompa simulacra, pictaeque tabulae ducebantur; et hic speciem de / vincti animi mei expressam habe. Utinam huic pompe tubicenese accedant, qui / laetum, ac suave canant. At felicia tuum sidus pollicetur. Fama dum tuos / referet plausus, meas dabit acclamationes. Vale / Petrus Testa Lucen.*

¹⁹⁹ Cfr. Ripa 1603, pp. 24-25. La corretta interpretazione della figura si deve a Sutherland Harris, Lord 1970 e Cropper in Philadelphia 1988, mentre Martone 1968-1969 aveva voluto vedervi una complicata allusione al Bonvisi. Secondo lo studioso infatti questo personaggio fondeva l'iconografia tradizionale di

l'arte tutta, escono vittoriosi dalla lotta contro il vizio e possono aspirare alla vette del Parnaso. Contemporaneamente, la presenza di questi dettagli riprende e si modella sul tema della pittura 'cortigiana' che abbiamo visto ricorrere più volte nelle rappresentazioni cinquecentesche. La *Pittura* seduta sul carro dipinge sul proprio scudo l'insegna del committente: fra gli scopi della pittura si annovera pertanto quello della celebrazione e glorificazione del mecenate. Il trionfo descritto nell'incisione non è solo quello dell'Arte ma anche di colui che promuove tale Arte, impresa grazie alla quale conquista il diritto di assurgere, al pari dei poeti e dei pittori, all'immortalità. L'arte, al pari della poesia, eterna i nomi dei grandi trasformandoli in *exempla virtutis* e, allo stesso tempo, sottrae all'oblio del tempo la memoria dei pittori che hanno celebrato questi personaggi. Nel trasporre in immagine questo concetto Pietro Testa sceglie come modello quello delle Vittorie antiche, probabilmente cogliendo lo stesso spunto degli artisti che avevano dato vita alla raffigurazione del *Candor Illesus* di Clemente VII.

Un altro gruppo di figure all'interno dell'incisione che mostra il fascino esercitato dalla staturaria antica sull'artista è quello delle tre *Grazie* raffigurate alle spalle della *Pittura* nell'atto di cingerle il capo con una corona d'alloro, simbolo, sempre su modello delle cerimonie celebrate dagli antichi condottieri romani, del trionfo. Sotto il profilo iconografico esse costituiscono, a mio avviso, uno degli elementi davvero originali e innovativi all'interno delle creazioni elaborate dal Lucchesino.

Questi non fanno la loro prima comparsa in quest'opera, ma erano già state rappresentate, sempre in relazione con una personificazione della Pittura, in una delle prime incisioni dedicate dall'artista alla raffigurazione delle proprie teorie: l'*Allegoria della Pittura* del 1637-1638 circa²⁰⁰ (fig. 96). Praticamente coeva al *Liceo della Pittura*, essa ne ripropone i principi fondamentali in un'ambientazione differente: non l'interno del tempio della Sapienza derivato dalla *Scuola di Atene* di Raffaello ma l'aperto di un

Ercole con quella di S. Girolamo nel deserto. Il santo sarebbe stata un'allusione al nome del Bonvisi, Ercole alla sua capacità di lotta per la vittoria del bene.

²⁰⁰ Acquaforse, mm 284x330. L'incisione reca la seguente dedica: *All Eminent.mo et Rev.mo Sig.re et Pron mio Col.mo Il Seg.r Card. Franciotti./ Divotiss.mo è l'ossequio mio verso V.E. ma tanto abbandonato dalle forze, che non trova modo da comparire. Compenserò il difetto della fortuna, con l'ingegno dell'arte, e chia:/ mando la Pittura co[n] suoi seguaci, otterrò forse, che riceva trà l'ombre sue un debil lume almeno del mio sinceriss. Affetto, e co[n] sui colori riduca, come si può sotto gli occhi/ di V.Em. una forma di sua natura invisibile, cioè l'animo mio colmo di riverenza, e di fede. Di V.Em. divotiss.mo servitore Pietro Testa.* Per quest'opera cfr. Martone 1968-1969, p. 51, Sutherland Harris, Lord 1970, p. 15, Cropper 1974a, pp. 37-378, Brigstoke 1978, pp. 123-124, Cropper 1984, pp. 33, 103, 110, Philadelphia 1988, pp. 70-74. Un disegno conservato a Liechtenstein, Vaduz, Ratjen Foundation (Penna e inchiostro marrone su carta quadrettata a gessetto nero, mm 182x270, datato 1637-1638 ca., fig. 97) mostra come il Lucchesino avesse progettato anche la raffigurazione di un'*Allegoria della Scultura* (fig. 97), trasposta in incisione solo dopo la sua morte. Cfr. Philadelphia 1988, pp. 74-76.

verde paesaggio²⁰¹. Questo ha la funzione di enfatizzare il significato della scultura che affianca la *Pittura* posta al centro della composizione quale protagonista e perno concettuale dell'insieme. Si tratta infatti di una rappresentazione di Diana Efesina, allegoria della natura utilizzata frequentemente in simili contesti a partire dalle decorazioni vasariane delle proprie abitazioni di Arezzo e Firenze. Attraverso l'accostamento di queste due figure Pietro Testa ribadisce il ruolo fondante dell'imitazione della natura nel percorso di formazione dell'artista, che nel Liceo sarà poi simboleggiato da uno dei gradini di accesso al tempio di Minerva²⁰². In realtà, tutte le figure che occupano la parte sinistra dell'allegoria troveranno eco puntuale nel più dotto e didattico *Liceo della Pittura*. Infatti le figure di discepoli raffigurati di fronte alla *Pittura* intenti a disegnare anticipano i giovani artisti disposti lungo la scalinata di ingresso al Liceo. Anche qui essi sono ritratti di età differente, dall'infanzia alla prima maturità, a indicare il lungo percorso di formazione richiesto dall'arte pittorica. Inizialmente il tirocinio prevede esclusivamente il disegno dalla natura, attività che vede impegnati i due putti seduti ai piedi della Fama, e solo in un secondo momento, dopo aver imparato a padroneggiare il disegno, questo potrà essere arricchito e completato dal colore, il pennello e la tavolozza che giacciono accanto al giovane uomo a sinistra della composizione, che, ormai, lavora volgendo le spalle allo scenario naturale, fermando sulla piccola tela fra le sue mani l'opera come portata a compimento nella sua mente. La fase intermedia fra questi due momenti della creazione artistica è indicata dai due adolescenti che lavorano sotto la supervisione di un artista più maturo: essi stanno schizzando sulla carta alcuni elementi architettonici. L'architettura, come tutte le Arti figurative, trae sì i suoi principi fondanti dalla natura, ma qui essa simboleggia le discipline matematiche necessarie al completamento della formazione del vero artista: Aritmetica, Geometria, Prospettiva. Non solo le scienze naturali rientrano nel campo della Pittura ma anche quelle umane, indicate, come accadrà poi nel Liceo, da Aristotele e dal seguito di filosofi posti alle sue spalle e colti in atteggiamenti differenti. Campioni di eloquenza e di quell'arte retorica le cui regole governano la composizione dell'opera pittorica, essi rappresentano gli 'affetti, lo studio del modo di trasporre sulla tela i moti interni dell'animo umano, fine principe e tassello fondamentale dell'arte del Seicento.

A completare questa sintetica lezione per immagini di cosa sia la pittura e come si diventi suoi eccellenti maestri si inseriscono le tre *Grazie*, poste in ombra alle spalle

²⁰¹ Sutherland Harris, Lord 1970 hanno interpretato l'ambientazione di questa allegoria come un'allusione al Parnaso. Personalmente credo invece che si tratti, in questo caso, del modo attraverso il quale il Lucchesino sottolinea il concetto dell'arte imitatrice della natura.

²⁰² Per la lettura iconografica di questa incisione si veda soprattutto Cropper in Philadelphia 1988, pp. 70-74.

della *Pittura*, quasi confuse con il tronco della palma che campeggia al centro della composizione. Elisabeth Cropper ha legato il loro significato a un passo dell'artista annotato nel manoscritto di Düsseldorf, in cui i giovani discepoli dell'arte sono incitati all'osservazione e allo studio continuo della natura, poiché essa “senza tante opinioni si espone a gli occhi di tutti; chi più lei osserva, *a quello più comunica le sue grazie*, aprendoli a poco a poco i maggiori suoi se[c]reti: ma bisogna di lei innamorarsi, e quelli se innamorano che nascono alla pittura”²⁰³. In che cosa consistano esattamente le grazie della natura trova, secondo la studiosa, spiegazione in un brano già citato: “L'esercizio per la pittura è una *continua osservazione del bello*, [...] e di esso, per così dire, farsi pregnio per gli occhi e con la mano in esso esercitarsi, e partorire poi per via di linee e colori, con la forza del chiaroscuro, i concetti dell'animo, per radizzare i costumi, et insieme dilettere”²⁰⁴. Le *Grazie* sono pertanto il simbolo della bellezza che si può giungere a conoscere e, di conseguenza, a trasporre nella propria opera, solo attraverso la piena dedizione alla contemplazione e allo studio della natura. Un significato analogo, anche se espresso in forma più sommaria, era stato dato da Ann Sutherland Harris e Carla Lord alle Grazie che compaiono sul carro del *Trionfo della pittura*, interpretate come “ideal elements of art”²⁰⁵.

Se, nella sostanza, si può concordare con l'interpretazione degli studiosi citati, il valore allegorico delle tre figure mitologiche ritengo possa essere approfondito, chiarendo ulteriormente il significato delle allegorie in cui compaiono, attraverso una disamina degli scritti prodotti all'interno dell'ambiente in cui si muoveva il Lucchesino. Al folio 18r appena citato Pietro Testa completa il proprio pensiero spiegando che “belle poi chiamo tutte le cose nel suo genere ferme, cioè conpite o ideali [...] e di qui nasce l'espressione in che tanto Raffaello e i meglio maestri si fonda[no]”²⁰⁶. Nonostante sul nome di Raffaello sia stata poi tirata una riga in segno di cancellatura, è evidente che Testa volesse designare questo artista come incarnazione ideale del bello in pittura. L'esaltazione di Raffaello quale *exemplum* sommo dell'arte trova massima espressione nelle pagine del Bellori, in particolare nel ragionamento *Dell'Ingegno, eccellenza, e grazia di Raffaele comparato ad Apelle*. Qui il paragone fra l'artista antico e quello moderno è condotto proprio sul loro essere accomunati dal dono della grazia che conferivano alle loro opere:

²⁰³ Testa folio 19r, in Cropper 1984, pp. 248-249. Il corsivo è mio.

²⁰⁴ Testa folio 18r, in Cropper 1984 p. 244. Il corsivo è mio.

²⁰⁵ Sutherland Harris, Lord 1970, p. 16.

²⁰⁶ Testa folio 18r, in Cropper 1984 p. 244. Il corsivo è mio.

Rafaello non fu punto dissimile ad Apelle, e [...] s'inalzò al pari di esso con la grazia, che sopra ogni altro infuse ne' suoi colori, nel modo che per natura egli era graziosissimo nell'aspetto, e nei costumi, e con essa ne' suoi dipinti ritraeva se stesso, onde il grazioso Rafaello venne chiamato. *E certamente al Pittore non sono bastanti l'invenzione, il disegno, e'l colore, ne altro pregio alcuno più lodato, se a lui manca la grazia*²⁰⁷.

Per meglio comprendere il significato del termine, nel descrivere il valore del disegno di Raffaello, Bellori spiega come il disegno non sia solo ciò “che si contiene nella dimensione delle linee, e del compasso”, ma comprenda “le belle proporzioni, e dintorni, nelli quali l'Urbinate più di ogni altro si avanzò ne' suoi *lineamenti misurati dalla grazia, senza la quale non valgono ne regole, ne misure*”²⁰⁸. La grazia pertanto si rivela essere il principale requisito dell'artista ideale. In un altro appunto del Lucchesino, nelle pagine dedicate alla descrizione del suo ideale Parnaso artistico, le Grazie sono presentate ad accompagnare non Raffaello ma Guido Reni:

Più a parte s'era ritirato quel Guido [...]. *Stava circondato dalle Grat[i]e e dal Decoro* [...]. Qui vidi ridere le Gratie e raddoppiare la loro bellezza, confortandolo a star per loro chausa di buonissima voglia. E ciò detto, con corona di vag[h]issimi fiori ma non sfacc[i]ati lo corononno²⁰⁹.

Esponenti della grazia per i teorici del classicismo seicentesco sono quindi Raffaello e Guido Reni. Nell'affiancare quest'ultimo, le dee si accompagnano, come abbiamo visto, al Decoro, altro concetto cardine delle teorie artistiche del periodo. Troviamo i due termini accostati anche nelle pagine di Giulio Mancini dedicate alle regole da seguire nella composizione di un'opera pittorica:

Considerate queste cose, si deve ritornare alla figura principale e vedere se il pittore in essa habbi osservato la verità [...] *doppo si considererà la gratia, cioè se, in demostrar questa attion trionfale, lo faccia con gratia, cioè con attion più perfetta, con position di parte che fanno queste attioni, nel che haviam detto consistere la gratia*²¹⁰.

²⁰⁷ Bellori 1695, pp. 93-94. Si nota in questo passo la ripresa da parte di Bellori del concetto dell'“ogni depentor dipinge se stesso”.

²⁰⁸ Bellori 1695, p. 98.

²⁰⁹ Testa folio 20r, in Cropper 1984, p. 252.

²¹⁰ Mancini 1956-1957, vol. 1 pp. 136-137. il corsivo è mio.

Grazie e Decoro sono pertanto termini sinonimici, che indicano la capacità dell'artista di saper scegliere gli elementi più adeguati all'espressione del sentimento e del concetto protagonista dell'opera²¹¹. Poco sopra, parlando del *Liceo della Pittura*, avevamo evidenziato come campo d'azione dell'arte fosse la sfera del bello, laddove Testa dichiara di chiamare "belle tutte le cose della natura che stiano nel suo genere", al pari di Bellori, per il quale "a diversi convengono diverse forme, per non essere altro la bellezza, se non quella che fa le cose come sono nella loro propria e perfetta natura"²¹². Se, pertanto, la bellezza è intesa da questi autori come bello ideale, la grazia deve essere intesa come la capacità dell'artista di saper sì selezionare, ma soprattutto trasporre tale bellezza all'interno della propria opera, superando nell'arte ciò che in natura si mostra imperfetto e accidentale. Più che la bellezza le *Grazie* delle opere di Pietro Testa, sono, tautologicamente, l'allegoria della dote della grazia, quella dote quasi indefinibile senza la quale non si possono raggiungere le vette dell'arte. Per tale motivo, così come le Grazie mitologiche sono parte del corteo di Venere, le Grazie allegoriche sono compagne inseparabili della Pittura: esse ricordano come la Pittura debba basarsi sull'imitazione della natura, ma anche esprimersi selezionandone il meglio e ciò che di perfetto essa offre; esse incoronano nel trionfo la *Pittura* che ha saputo dar loro voce ed espressione. A differenza del secolo precedente, le Grazie pertanto ampliano la loro valenza simbolica: non solo personificazione mitologica dell'unità delle tre Arti maggiori, ma espressione di una qualità artistica fra le più elogiate dall'estetica del Seicento.

La parte destra dell'*Allegoria della Pittura* del Lucchesino vede protagonista la personificazione della *Fama* che accoglie un giovane pittore fra le fila dei personaggi maschili che la circondano. La lettura iconografica di Elisabeth Cropper di questo lato dell'incisione prende spunto dal significato della maschera e della corona d'alloro ai piedi della *Pittura*. Secondo la studiosa questi due elementi sono attributi della Poesia, allusivi pertanto al concetto dell'*ut pictura poesis*. La *Fama*, circondata dai poeti che, con i loro versi, rendono immortale il nome della Pittura e dei suoi esponenti, vincendo il tempo e il suo oblio, accoglie quindi fra le sue fila il giovane che ha saputo distinguersi nell'arte. Anche se non ritengo che gli attributi ai piedi della *Pittura* debbano riferirsi alla Poesia (la maschera infatti è uno degli attributi ricorrenti della

²¹¹ A conferma si legga anche la lettera di Andrea Sacchi all'Albani citata nelle *Felsina pittrice* del Malvasia 1678, vol. 2 p. 179: "Fra le cose declinanti in Roma è la Pittura, li dico che avendo veduto quanto in alto sia la cognizione del vero bello della natura e quanto difficile il rappresentarlo con la convenevole nobiltà degli accidenti, e l'espressioni proprie con decoro, si sono pigliate ua certa libertà di coscienza in rapresentare il tutto e mal fondato nel vero con fare atti sconci, ed inconvenevoli, *senza cognizione di grazie, e decoro*". Per la sua autenticità cfr. Cropper 1984, p. 107.

²¹² Cfr. *supra*, par. 3.3.1.

Pittura, così come la corona d'alloro è il premio che, come abbiamo visto, sarà riservato alla pittura del bello ideale), l'idea di fondo di questa parte della composizione è quella espressa dalla Cropper, lieto motivo ricorrente nel processo di elevazione e nobilitazione dell'artista: al pari della Poesia, la Pittura è arte che conduce alla fama immortale; al pari dei poeti, gli artisti non solo sono in grado di glorificare ed eternare il nome dei propri committenti, ma, attraverso la loro opera, sanno assurgere fra le schiere dei grandi nomi del passato. Non sono solo poeti infatti quelli che circondano la *Fama*, poiché il personaggio fra questi più vicino alla statua di Diana Efesina può essere identificato proprio con un pittore, Raffello.

3.3.3 *Le figure guida dell'artista: verso l'iconografia del Genio delle Arti*

Il tema del percorso di elevazione dell'artista costituisce uno dei più ricorrenti in tutta la produzione dell'incisore. Esso torna protagonista di un foglio datato ai suoi ultimi anni, comunemente noto come *Il trionfo dell'artista virtuoso in Parnaso*²¹³ (fig. 98a). Ancora una volta, ritroviamo a motivo centrale della composizione l'ascesa al Parnaso, l'accoglienza delle muse e l'ammissione fra le schiere dei poeti già divenuti immortali. Come a proposito del *Trionfo della Pittura*, anche in questo caso Ann Sutherland Harris e Carla Lord hanno puntualizzato come l'attenzione dell'artista si soffermi, ancor più che sul trionfo dell'eroe protagonista dell'insieme, sulla descrizione dei pericoli, delle difficoltà, della fatica che scandiscono il cammino²¹⁴. Anche in questo caso, pertanto, partendo dagli spunti insiti nell'opera di Federico Zuccari, il Lucchesino sfrutta la tradizionale ambiguità fra ambito artistico e morale per sovrapporre il tema dell'ascesa in Parnaso e quello della salita verso la cima del *Mons Virtutis*. Questa volta però la figura protagonista non è più la personificazione dell'arte pittorica, ma l'artista in prima persona, riconoscibile come tale per la cartella da disegno e qui raffigurato nella nudità dell'eroe antico. Ad attenderlo ed accoglierlo sulle vette del Parnaso Testa schiera le *muse*, fra le quali Clio (con la tromba in mano) e Calliope (riconoscibile per i libri sotto braccio), rispettivamente musa della Storia e della Poesia epica, sono le più riconoscibili. In questo modo viene ribadito il predominante ruolo del concetto dell'*ut*

²¹³ L'acquaforte, mm 402x580, è datata 1644-1646 ca. L'iscrizione recita: *Illustriss.mo atq. Ornatissimo D. Joanni Minard A Secretis, et Rationibus Regiae Domus Ducis Aurelianensis. P.T. D.D.D. / O Divum Sapientiae Lumen: Tu à monstribus turpibus retrahis Mortales: Tu duchis ad immortales Musas.* Per quest'opera si vedano Sutherland Harris, Lord 1970, Cropper 1984, pp. 58-59, Philadelphia 1988, pp. 56-57, 224-226.

²¹⁴ Sutherland Harris, Lord 1979 p. 15. Oltre a questo testo per l'iconografia dell'incisione si veda soprattutto Cropper in Philadelphia 1988, pp. 224-226.

pictura poesis nella teoria artistica dell'epoca²¹⁵. Si accompagna alle muse nel ricevere l'eroe la dea *Venere*, il capo coronato da serti di alloro e intenta a spargere petali e ghirlande di fiori²¹⁶. La circondano una nutrita serie di amorini fra cui due in primo piano con una face fra le mani. Sono principalmente questi e Venere i personaggi indicati come coloro in grado di sconfiggere e trionfare sul *Tempo*, rappresentato impotente sotto i loro piedi, a indicare come solo una forza d'amore, celeste e divino, possa condurre chi la persegue all'immortalità e alla conquista dell'alloro. Una face è rappresentata anche fra le mani del personaggio maschile che accompagna e guida l'eroe verso le soglie del Parnaso, e che, in base all'iscrizione, simboleggia la luce divina della Sapienza. Se nel *Trionfo della Pittura* abbiamo visto essere *Amor virtutis* il giovane che sedeva al fianco dell'Arte alla guida del carro, se in *Altro diletto che imparar non trovo* erano *Virtus* e, di nuovo, *Amor virtutis* i due compagni dell'artista, attenti a non fargli perdere la retta via, in questa composizione Testa preferisce accantonare figure femminili o efebici giovinetti per una celebrazione eroica in chiave virile. Al posto della *Virtus* troviamo infatti la figura di *Ercole*, qui impegnato nella lotta contro l'*Avidità*. Non si tratta dell'unico vizio allegoricamente presente nella composizione. La parte bassa infatti presenta una serie di personaggi negativi, posti al di fuori delle pendici del monte, descritti o come già battuti dalla forza di Ercole o come accecati dalla luce della fiaccola che illumina il percorso dell'eroe. Fra questi si riconoscono figure ormai tradizionali all'interno delle allegorie artistiche, quali *Ignoranza* e *Invidia*. A queste, personificazioni di stretta pertinenza della sfera etica, si uniscono, con piglio originale rispetto alla tradizione consolidata, figure emblematiche di difetti che non riguardano la morale ma prettamente la sfera artistica: la scimmia infatti allude ai fautori dell'imitazione indiscriminata del dato naturale, avulsa dalla ricerca del bello e priva di qualunque criterio di *electio* o *decorum*. Allo stesso modo, rimanda all'ignoranza artistica il *Sileno* intento ad accarezzare il muso di un'asino. È soprattutto a queste figure che è rivolta la fiaccola levata in alto dall'accompagnatore dell'eroe. A partire dall'iscrizione apposta nella parte bassa dell'incisione Elisabeth Cropper ha identificato questo personaggio come *Sapienza Divina*. La lettura merita però alcune puntualizzazioni. Nell'iconologia di Cesare Ripa, che abbiamo visto essere uno dei testi di riferimento fondamentali del Lucchesino, *Sapienza* è descritta come “giovane in una notte oscura, vestita di color turchino, nella destra mano tiene una

²¹⁵ Secondo Sutherland Harris, Lord 1970, p. 20 invece le figure delle muse sono allusive alle forze positive che aiutano l'eroe nel suo percorso di ascesa. Questa interpretazione, secondo le due studiose, è basata su fonti plutarchee che esaltano questi personaggi mitologici come moderatori delle due componenti dell'animo umano, quella seria e riflessiva e quella più incline a godere dei piaceri mondani.

²¹⁶ Sutherland Harris, Lord 1970, p. 20, identificano invece questa figura come Erato, una delle muse.

lampada piena d'olio accesa, e nella sinistra un *libro*". Il valore allegorico della lampada è giustificato come

lume dell'intelletto, il quale per particolare dono di Dio, arde nell'anima nostra senza mai consumarsi, o sminuirsi; solo avviene per nostro particolare mancamento, che venga spesso in gran parte offuscato, e ricoperto da vitij, che sono le tenebre, le quali [...] fanno estinguere la sapienza, e introducono in suo luogo l'ignoranza, e i cattivi pensieri²¹⁷.

Testa però non raffigura né un personaggio femminile, né una lampada, ma una fiaccola. La fiaccola nell'*Iconologia* è uno degli attributi della *Cognizione*, donna che tiene fra le mani una face e indica con l'indice un libro aperto:

la torcia accesa, significa, che come a i nostri occhi corporali, fa bisogno della luce per vedere, così all'occhio nostro interno, che è *l'intelletto* per ricevere la cognizione delle spetie intelligibili, *fa mestiero dell'istrumento estrinseco de sensi, e particolarmente di quello del vedere, che dimostrasi col lume della torcia, perciòche come dice Aristotele, Nihil est in intellectu, quod prius non fuerit in sensu*²¹⁸.

In entrambi i casi la torcia è pertanto legata alla figura dell'Intelletto, questo sì descritto con una personificazione maschile:

giovinetto vestito d'oro, in capo terrà una corona, medesimamente di oro, overo una ghirlanda di senape, i suoi capelli saran biondi, e acconci con bell'anellature, dalla cima del capo gl'uscirà una *fiamma di foco*, nella destra mano terrà un scettro, e con la sinistra mostrerà un'aquila che gli sia vicina [...]. *La fiamma è il natural desiderio di sapere, nato dalla capacità della virtù intelletiva, la quale sempre aspira alle cose alte, e divine, se da sensi che mal volentieri l'obediscono alla consideratione di cose terrene, e basse non si lascia sviare*²¹⁹.

La figura che accompagna l'eroe-artista può pertanto essere identificata con quella del suo stesso *Intelletto*, che, spinto dal desiderio di sapere, perviene alla conoscenza attraverso l'esperienza dei sensi e conduce alla Sapienza. In questo senso, come *Amor sapientiae*, questa ben si presta a farsi carico della stessa funzione nelle altre opere svolta dalla figura dell'*Amor virtutis*, iterando la tradizionale lettura bivalente fra percorso artistico ed elevazione etica del protagonista. Abbiamo infatti visto,

²¹⁷ Ripa 1603, pp. 441-442. Il corsivo è mio.

²¹⁸ Ripa 1603, p. 70. Il corsivo è mio.

²¹⁹ Ripa 1603, pp. 238-239. Il corsivo è mio.

analizzando il *Liceo della Pittura*, come, nella concezione filosofica del Lucchesino e nei testi da lui consultati, amore per la sapienza e amore per la virtù fossero valutati alla stregua di sinonimi.

A partire da una scritta apposta a mano su un disegno preparatorio conservato ad Haarlem²²⁰ (fig. 98b) si nota poi come i riferimenti al tema della formazione artistica siano insiti anche in questa figura: “il nostro studio / e quello che fa per fama gl’huo / mini immortali / si dice poeticamente”²²¹. Anche *Studio* è una figura che ha il lume fra i propri attributi, nello specifico quello della candela, simbolo delle ore di veglia richieste da tale attività²²². Questa pertanto allude all’intelletto dell’artista che lo guida nel corso del suo studio e del suo tirocinio, consentendogli di distinguersi dai pittori ignoranti ed emuli della natura, esclusi dal Parnaso, e di poter essere incoronato dalla Fama che premia i grandi e veri artisti. Merita infine di essere notato come, nell’opera di Federico Zuccari, il termine *Lux Intellectus* sia esplicitamente utilizzato a indicare il Disegno interno, l’idea nata nella mente dell’artista, facendo acquisire una pluralità di significati a tale figura tutti comunque allusivi a doti innate dell’eroe, grazie alle quali egli ha saputo raggiungere la meta prefissa. Sotto il profilo figurativo il modello da cui Pietro Testa mostra di aver tratto ispirazione per questa composizione deriva dalla statuaria antica. È già stato rilevato come la figura dell’eroe possa essere assimilata a quella dell’*Antinoo* del Belvedere²²³; allo stesso modo, se si considerano i due personaggi come gruppo, essi rimandano al gruppo di *San Ildefonso*²²⁴, coppia virile ritrovata negli anni venti del XVII secolo nella zona degli Orti sallustiani e all’epoca identificata come i *Decii* o come *Castore e Polluce*. Si tratta di due figure maschili affiancate, di cui una regge fra le mani due fiaccole. Il fatto che tale scultura sia stata letta nel Settecento come la rappresentazione di due *Genii* fa dell’opera di Testa un tassello importante per poter seguire lo sviluppo dell’iconografia di quella che, nel secolo successivo, diverrà la rappresentazione più fortunata dell’allegoria artistica: il *Genio delle Arti* (fig. 157). È infatti all’interno delle incisioni del Lucchesino che si nota come tutta una serie di doti innate e peculiari dell’artista (Giudizio, Ingegno, Intelletto) siano raffigurate come figure guida del protagonista, quindi con allegorie esterne e indipendenti il singolo individuo. Per la tradizionale ambivalenza, nel trattamento di tali temi, fra etica e arte,

²²⁰ Gessetto nero su carta preparata con ritocchi a penna e inchiostro marrone, quadrettatura a gessetto rosso, mm 383x520, Haarlem, Teylers Museum (I 46), cfr. Philadelphia 1988, pp. 227-228.

²²¹ Cfr. Philadelphia 1988, pp. 227-228.

²²² Ripa 1603, p. 478: “Un giovane di volto pallido, vesto d’habito modesto, sarà a sedere, con la sinistra mano terrà un libro aperto, nel quale miri attentamente, con la destra una penna da scrivere, e gli sarà a canto un lume acceso, e un gallo [...]. Il lume acceso dimostra che gli studiosi consumano più olio che vino”.

²²³ Cfr. Dempsey e Cropper in Philadelphia 1988, rispettivamente pp. LVII, 222.

²²⁴ Haskell, Penny 1984, pp. 220-223.

sono figure che svolgono lo stesso ruolo dell'*Amor virtutis*. Secondo l'*Iconologia* di Ripa, questo si raffigura come “un fanciullo ignudo, alato, in capo tiene una ghirlanda d'alloro e tre altre nelle mani”²²⁵. Sono esattamente le medesime caratteristiche che connoteranno il *Genio delle Arti* settecentesco.

Vi sono altre due incisioni di Pietro Testa che offrono interessanti spunti per poter impostare una ricerca sulle radici e lo sviluppo dell'iconografia del *Genio delle Arti*. Si tratta delle composizioni dedicate all'*Estate* e all'*Inverno* in una serie di quattro opere incentrate sul tema delle stagioni²²⁶. Il gruppo mira a illustrare come la situazione astrale del cielo muti con il susseguirsi delle stagioni e, conseguentemente, come cambi la sua influenza sulla vita e il comportamento degli uomini, sottoposti allo scorrere del tempo e condizionati dalle stelle. Mentre i fogli dedicati alla *Primavera* e all'*Estate*²²⁷ si concentrano esclusivamente sullo sviluppo di questa tematica, *Estate* e *Inverno* le affiancano, facendone anzi il tema principale, una riflessione sulla condizione dell'artista e dell'arte, e una esemplificazione di come debba essere inteso e in che cosa consista il percorso di ogni singolo artista²²⁸. Le radici ideologiche di questo gruppo di opere provengono dalla filosofia neoplatonica, in particolare dalla lettura del *Fedro*. Esse mostrano come l'uomo, durante la sua esistenza nel mondo sublunare, sia di fatto in balia di tutte le passioni generate dal mutare della posizione degli astri e dallo scorrere delle stagioni. Queste sono il vincolo principale che incatena l'essere umano a una forma di esistenza bassa, impedendogli il ricongiungimento con la sfera superiore e il ritorno alla contemplazione delle idee perfette²²⁹. Come di consueto, la narrazione e

²²⁵ Ripa 1603, p. 18.

²²⁶ Le quattro stampe che formano la serie furono realizzate in un lungo arco di tempo: probabilmente fra il 1640 e il 1642 la *Primavera* e l'*Autunno*, intorno al 1644 *Estate* e *Inverno*. Per questo motivo Elisabeth Cropper 1974 ha ipotizzato che inizialmente il gruppo non fosse stato concepito come una serie, e che questa idea sia subentrata solo in un secondo momento.

²²⁷ *Primavera*, acquaforte, mm 498x711, datata 1642-1644 ca; *Autunno*, acquaforte, mm 497x716, datata 1642-1644, cfr. Philadelphia 1988, pp. 165-174. Per l'iconografia di queste opere si veda soprattutto Cropper 1974.

²²⁸ *Estate*, acquaforte, mm 497x709, datata 1642-1644 ca. Incritta in una lapide al centro: *AL SIGR GIOVANNI DELLA BORNIA / Pietro Testa / Sfiorta la Primavera, hò fatto passaggio alla stte; mà perche non tanto m'assi / curo di bionda messe nell'applauso del Mondo, quanto temo i latrati della / canicola nella detraction de' maligni, mi pongo sotto l'ombra dell'Amicitia / che hò con V.S. accioche la grata aura di lei prenda là difesa dei pochi fiori che / mi si permette di far vedere trà l'arsure della stagone. S'opporrà ella a' pen / tiferi fiati degl'Invidi, ond'io potrò giungere ad un temperato Autuno, / e produr frutti non meno dilettevoli per la vagezza, che grati per la maturità; Inverno, acquaforte, mm 500x720, incritta: *Petrus Testa Pinxit et Sculpsit 1644*. Per queste incisioni si vedano Cropper 1984, pp. 46-55, Philadelphia 1988, pp. 155-160, 165-167/174-177. Anche in questo caso per l'analisi iconografica si rimanda a Cropper 1974b.*

²²⁹ Secondo la Cropper 1974b, p. 268 il Lucchesino avrebbe tratto spunto dalla lettura data da Bellori del sarcofago con *Storie di Prometeo* oggi a Roma, Musei Capitali ma un tempo in collezione Pamphili.

l'illustrazione di una ricerca di elevazione divengono per Testa occasione per trasporre sulla carta le proprie riflessioni sull'arte e la condizione dell'artista.

Egli sceglie però di limitare la possibilità di una lettura bivalente alle sole rappresentazioni delle due stagioni estreme: estate e inverno.

Nella prima (fig. 99), dominata nella parte alta dal trionfo del sole e di Apollo, la vita sulla terra è rappresentata come tormentata dalla calura, dalla malattia e dalla sete. È sotto questo cielo che le passioni e le tentazioni per l'uomo si fanno più forti e travianti. Il perno di lettura di questi due fogli è costituito dal personaggio virile alato che occupa la parte destra. In quello dell'*Estate* la figura è rappresentata supina, in atteggiamento stremato e agonizzante. Egli si appoggia al grembo di *Cibele*, simbolo della madre terra, che tenta, con poco successo, di rianimarlo nutrendolo dal proprio petto. Al pari di questa figura anche Giunone, situata in alto a destra nella composizione, cerca di alleviare le sofferenze del mondo terreno con alcune gocce di pioggia, insufficienti però a ripristinare le fonti, che restano secche, e a ristorare i personaggi sottostanti. Per questo motivo il piccolo vaso di fiori del giovane alato resta riverso sul terreno, e la ninfa primaverile, che riconosciamo dal capo decorato, piange appoggiata al suo petto. È attraverso i personaggi che si dispongono all'estremità opposta della composizione che possiamo riconoscere con certezza nella figura alata a terra l'allegoria dell'artista. Il personaggio principale di questo gruppo è la dea *Cerere*, seduta con ai piedi l'attributo del dragone e fra le mani alcune spighe di grano. Queste simboleggiano il nutrimento e ristoro destinati al giovane stremato, ma non possono raggiungerlo a causa della presenza, al fianco della dea, della figura di *Mida* dalle orecchie d'asino, simbolo dell'Ignoranza e del Cattivo Consiglio che, sussurrando parole suadenti all'orecchio di *Cerere*, la svia e l'allontana dalla possibilità di soccorrere il giovane. A causa sua *Minerva* e la *Pittura*, qui rappresentata nuda, restano neglette, impotenti e inascoltate.

Se l'*Estate* è la stagione degli stenti e del tormento, l'*Inverno* (fig. 100a) è il momento del ristoro e del riscatto. Conclusosi il regno del Sole, raffigurato al tramonto oltre la soglia dell'orizzonte, è ora la stagione della Luna e del freddo, che tempera le emozioni agevolando l'essere umano nella sua ricerca di dominio e controllo sulle passioni. È solo ora che il giovane alato, divenuto un uomo maturo, segno che anche l'avanzare dell'età apporta saggezza e aiuta a frenare le tentazioni, può innalzarsi dal mondo terreno e, aiutato dalla *Virtù* nella sua lotta contro il Vizio e l'*Invidia*, elevarsi verso la sfera superiore delle Idee, conquistando il meritato.

Come ha evidenziato Elisabeth Cropper, anche in queste due incisioni sono evidenti le influenze esercitate su Testa dalle teorie e dalle opere di Federico Zuccari. In

particolare l'*Estate* mostra un forte debito nei confronti della *Calunnia di Apelle*, certo nota al Lucchesino grazie all'acquaforte trattata da Cornelis Cort. *Mida* si spoglia qui delle vesti del sovrano per cederle a *Cerere* e indossare quelle del cattivo e ignorante consigliere. A causa sua non è l'Innocente a subire le angherie del signore ma la *Pittura*, che resta negletta nonostante il sostegno e l'appoggio di *Minerva*. La *Nuda Veritas* era un personaggio fondamentale all'interno della *Calunnia di Apelle*, e tale era rimasto anche nella trasposizione in immagine operata da Federico Zuccari, seppur relegata a uno dei medaglioni di cornice alla scena principale. Secondo Elisabeth Cropper è su ispirazione di questa presenza che il Lucchesino sceglie di raffigurare nuda la sua *Pittura*, al fine di rendere immediata l'assonanza fra questa parte della composizione e il tema della *Calunnia*, e a rimarcare lo stato di incuria in cui versa, a causa di Ignoranza, Vizio e Invidia, l'arte pittorica. Abbiamo però visto che non è questo il primo e unico caso in cui l'artista tesse un nesso fra Arte e Verità. Già nel *Liceo della Pittura* infatti avevamo sottolineato come, per i teorici del bello ideale, il nesso fra questi due elementi fosse una componente importante della concezione dell'arte: in contrasto con i sostenitori della supremazia della scultura, arte non illusiva e mendace, essi rivendicavano alla sola pittura la possibilità di indagare, attraverso le proprie competenze nelle scienze naturali, la sfera del necessario e del vero; inoltre, per le similitudini da essi intessute fra concetto di verità e quello di bellezza, solo l'esercizio della pittura tesa a trasporre sulla tela le forme della bellezza ideale si rivela essere la via che può condurre l'uomo all'elevazione e alla gloria²³⁰. Sotto questo aspetto, pertanto, la lettura della Cropper si rivela limitata, non comprendendo tutti i valori e i significati che la rappresentazione della *Pittura* come *Veritas* veicola. È attraverso questi più sottili nessi che invece si coglie il contrasto fra questa allegoria e le scene rappresentate sullo sfondo di *Estate* e *Inverno*: nella prima una conca ricca d'acqua in cui, in antitesi con il mondo assetato e sofferente del primo piano, alcune allegorie dei Vizi si abbandonano ai piaceri e alle passioni; nella seconda, un gruppo di scimmie arrampicate su un palo nel tentativo di raggiungere una fiasca di vino, i pennelli e la tavolozza di colori abbandonata a terra. In entrambi i casi queste raffigurazioni alludono alla pittura mera imitazione del dato naturale, la pittura che non corrisponde alla retta via e travia l'uomo così come l'artista, a cui si contrappone l'arte vera e virtuosa difesa da *Minerva*.

Altro elemento di derivazione zuccaresca è, ancora una volta, la componente di autoreferenzialità dell'opera, laddove la figura del giovane alato non vuole essere esclusivamente una rappresentazione generica del pittore ma un riferimento preciso

²³⁰ Cfr. *supra*, par. 3.3.1.

all'autore delle opere. Questo si deduce facilmente dall'iscrizione apposta nella parte bassa dell'*Estate*, in cui il Lucchesino parla in prima persona rivolgendosi al proprio committente e protettore. Egli denuncia la sua difficile condizione paragonandola a quella descritta nell'incisione, e auspica il sostegno dell'amico e mecenate al fine di migliorare la propria situazione e consentire alla propria arte di fiorire e generare frutti. Il sostegno chiesto è, ovviamente, economico, e a esso alludono le gocce di pioggia versate sulla terra dalla mano di Giunone²³¹. Si tratta, anche in questo, caso di uno spunto tratto dall'opera zuccaresca. Non solo infatti lo sfondo della *Calunnia di Apelle* di Federico offriva la raffigurazione di un campo bagnato dalla pioggia, allusione alla necessità del sostegno della committenza per il trionfo dell'Arte, ma anche il testo del *Lamento della Pittura*, pubblicato nel 1605, trattava lo stesso argomento attraverso la metafora del clima.

Echi da Federico Zuccari, secondo la Cropper, sono anche alla base della rappresentazione dell'uomo sottratto alle mani dell'*Invidia* ed elevato dalla *Virtù* nella raffigurazione dell'*Inverno*. Questa scena sarebbe infatti ispirata al *Trionfo dell'artista virtuoso* affrescato da Federico nella Sala terrena del proprio palazzo al Pincio²³². In questo caso però non si tratta dell'unica fonte di ispirazione del Lucchesino, che, secondo la studiosa, avrebbe tratto spunto anche dalla cerimonia delle esequie di Michelangelo. Un disegno dell'artista conservato a Haarlem e preparatorio per quest'opera mostra come, in un primo momento, la figura virile alata, che abbiamo detto alludere all'artista, fosse stata pensata come connotata dall'attributo delle ali sul capo e nell'atto di trionfare sul *Tempo*²³³ (fig. 100b). Il disegno ha consentito alla studiosa di riconoscere in questa personificazione una rappresentazione allegorica dell'*Ingegno*, secondo l'iconografia stabilita nel funerale del sommo artista. In tale circostanza infatti il catafalco era stato decorato da una serie di gruppi statuari con coppie di figure in lotta, fra cui *L'ingegno sottomette l'Ignoranza* e *Minerva sconfigge l'Invidia*. Da questi esempi Pietro Testa avrebbe sviluppato l'idea di rappresentare il tema dell'elevazione e della crescita dell'artista in forma di psicomachia. Se la suggestione dell'opera di Federico Zuccari è innegabile, provata anche dai numerosi riferimenti al fondatore dell'accademia di San Luca che abbiamo visto costellare i fogli dell'artista, nel secondo caso l'ipotesi risulta meno plausibile. A queste date infatti, come hanno dimostrato le ricerche e i ragionamenti condotti finora, la sovrapposizione fra ambito etico e artistico si rivela un elemento frequente e più volte attestato, che non richiede obbligatoriamente

²³¹ Cfr. Cropper 1974b, p. 263

²³² Cropper 1974b, pp. 264-265.

²³³ Penna, inchiostro marrone, gessetto nero con lumeggiature a gessetto bianco su carta preparata azzurra, mm 360x217, Haarlem, Teylers Museum (inv. D 30), cfr. Philadelphia 1988, pp. 177-179.

un ricorso alle radici della tradizione per prendere forma. In secondo luogo la figura maschile con il capo alato era già stata utilizzata da Testa come personificazione del *Giudizio* all'interno del *Liceo della Pittura*, allegoria che, come abbiamo dimostrato, egli trae ancora una volta dagli affreschi di Federico. Personalmente, viste anche le predilezioni artistiche del Lucchesino, ritengo più plausibile che l'influenza della cerimonia michelangiotesca sia giunta all'incisore per intermediazione della celebrazione di un altro funerale, quello di Agostino Carracci, che ricevette, al pari di quello del Buonarroti, gli onori della stampa e una conseguente buona notorietà e divulgazione²³⁴. Il testo redatto da Benedetto Morello ricorda infatti come, fra le scene che decoravano il catafalco dell'artista, una fosse dedicata a *Cefalo rapito in cielo dall'Aurora*. La scena rappresentava così un personaggio maschile condotto agli astri da una figura femminile, ed era corredata dall'iscrizione: "Sic Virtus ad sydera rapit"²³⁵. Un'altra scena, poi, mostrava

il medesimo Agostino nudo, per dinotarlo sciolto della veste mortale, accompagnato dalle Parche, delle quali una gli levava una benda dagli occhi, ed egli affissava lo sguardo in faccia a Giove, significato per Dio [...]. Fu fatto ciò perché, avendo Agostino quaggiù in terra conosciute molte cose, e per via di speculazione e di studio, in quella guisa però ch'è possibile l'intendere ad uomo, cioè imperfettamente e con occhio abbagliato; ora avendo col morir levato il velo ed ogn'impedimento, assunto a veder Iddio a faccia a faccia, vede insieme perfettamente il lui tutto ciò ch'altre volte avea speculato, conforme alla dottrina di quei filosofi ch'insegnarono che nella mente di Dio stanno le idee perfettissime forme di tutte le cose²³⁶.

È quindi più probabile che sia all'interno del testo dedicato agli onori di un membro della famiglia di artisti additati come i restauratori della buona e vera pittura che l'incisore abbia trovato materiale di supporto per le proprie idee sulla *Virtus* e l'elevazione dell'artista.

Identificata, a partire dal precedente del *Liceo* di mano dello stesso Testa, la figura del disegno di Haarlem più come *Giudizio* che come *Ingegno*, anche se i due concetti nelle teorie dell'artista sono assimilabili, resta da indagare il perché egli abbia scelto di modificare l'idea originaria, optando per una figura alata e di età differente a

²³⁴ La descrizione delle esequie di Agostino Carracci, redatta da Benedetto Morello, fu pubblicata a Bologna nel 1603. Per il testo, la cerimonia e il suo modellarsi sulla celebrazione del funerale di Michelangelo in San Lorenzo cfr. Sandri 2005. La notorietà del testo nell'ambiente del Lucchesino può ritenersi provata dal fatto che Bellori lo pubblicherà nel 1672 a chiusura della biografia dello stesso Agostino.

²³⁵ Morello 1603, p. 17.

²³⁶ Morello 1603, p. 19. Il corsivo è mio.

rappresentazione del *Giudizio-Ingegno* del pittore. Il passo appena citato tratto dalle esequie di Agostino Carracci può fornire un valido punto di partenza. Esso mostra come la via della perfezione e dell'elevazione di Agostino sia stata guadagnata attraverso 'studio e speculazione', vale a dire attraverso la ricerca della conoscenza, lo studio della filosofia e la continua tensione verso la sapienza. L'analisi delle opere precedenti ci ha mostrato come negli scritti del Seicento, e in particolare nell'opera di Pietro Testa, desiderio di raggiungere la sapienza e perseguimento di un comportamento etico elevato siano, di fatto, concetti coincidenti. Perché la Virtù possa condurre l'eroe al cielo e coronarlo d'alloro, a simbolo del suo trionfo sul vizio e le passioni l'uomo deve essere guidato e sorretto dall'amore per la virtù e la conoscenza. Nel foglio con *Il trionfo dell'artista virtuoso in Parnaso* questa figura era stata rappresentata attraverso una personificazione con l'attributo della fiaccola, simbolo dell'Intelletto dell'artista. Qui la personificazione dell'ambito intellettuale, quella del *Giudizio-Ingegno*, acquisisce, in modo esplicito, anche i caratteri della tradizionale allegoria di *Amor virtutis*. La figura virile adulta rimanda alla prima iconografia, le ali e la corona d'alloro alla seconda, in una nuova personificazione che somma in sé tutti gli elementi che, nelle opere precedenti, il Lucchesino ha indicato come indispensabili alla riuscita morale e professionale del pittore. Concentrandoli in personaggio che viene mostrato di età differente e con forti elementi autoreferenziali si sottolinea come le doti di ingegno e giudizio siano componenti innate e individuali, intrinseche l'individuo artista e, pertanto, non apprendibili. Nel momento in cui l'iconografia cesserà di legarsi a figure di riferimento precise ed esistenti e vorrà farsi emblema di un concetto astratto nascerà il Genio delle Arti.

3.4 Pensare per immagini: Carlo Maratta

Nella seconda metà del XVIII secolo Carlo Maratta è sicuramente l'artista che si rivela più prolifico nell'elaborare rappresentazioni in cui siano traslate le proprie riflessioni e teorie artistiche, anche se la sua attività in tale campo non è paragonabile a quella del Lucchesino. È la differente condizione dei due artisti a spiegare il diverso impegno: da un lato un pittore che soffre della mancanza di committenze adeguate alla propria affermazione, dall'altro un artista di successo, affermato sia professionalmente che nel suo ruolo di membro e principe dell'Accademia di San Luca. Nel caso di quest'ultimo, infatti, non troviamo mai elementi autoreferenziali che denuncino una condizione miserevole. I riferimenti alla propria persona scelti da Maratta si rivelano molto più sottili e frutto di un desiderio di autopromozione raffinato che, di fatto,

coincide con la volontà di ribadire l'autorità e legittimità del filone classicista dell'arte barocca. L'altra sostanziale differenza fra l'opera di Pietro Testa e quella di Maratta sta nella mente teorica alle spalle di quanto prende vita sulla carta: quella di Testa nel caso delle sue incisioni, la strettissima collaborazione con il proprio mentore, Giovan Pietro Bellori, per quanto riguarda Maratta. È infatti all'interno degli scritti di Bellori che si trovano spunti o assunti programmatici che consentono di comprendere le allegorie pensate da Maratta.

L'arco cronologico che vede Maratta impegnato in questo tipo di produzione si rivela circoscritto al decennio 1664-1674 circa. È in questo lasso di tempo che l'artista e Bellori si mostrano fortemente impegnati nel ribadire il primato della pittura del bello ideale, in particolare attraverso l'esaltazione dei due artisti identificati come alla radice di questo filone, Raffaello e Annibale Carracci. All'inizio di questo decennio risale infatti l'idea, portata a compimento solo nel 1674, di far apporre a fianco della tomba di Raffaello al Pantheon, in segno di omaggio, due busti dedicati a questi artisti²³⁷. Anche se il pagamento fu saldato dal Maratta, è certo che a monte dell'operazione vi sia stata l'iniziativa congiunta dell'artista e del teorico. Che il committente delle opere fosse Maratta creava, di fatto, un filone di continuità fra i due grandi defunti e il pittore seicentesco. In questo modo Maratta sottolineava il suo farsi erede e prosecutore degli stessi principi pittorici testimoniati dai due sommi maestri.

Nello stesso arco di tempo vengono date alle stampe raccolte di incisioni che riproducono gli affreschi raffaelleschi delle Logge vaticane e quelli di Annibale realizzati sulla volta della Galleria Farnese. Entrambi i volumi vedono la luce all'interno della stamperia di Giovanni Giacomo de Rossi. Il primo, composto di 21 tavole eseguite da Pietro Aquila (*Galeriae Farnesianae Icones Romae in Aedibus Sereniss. Ducis Parmensis [...] a Petro Aquila delineatae incisae*) esce nel 1674, il secondo (*Imagines veteris ac novi testamenti, a Raphaelae Sanctio in Vaticani Palatii Xystis*) l'anno successivo. Incisori in questo caso sono Pietro Aquila e Cesare Fantetti. Carlo Maratta elabora immagini allegoriche per entrambe le opere, destinate a fare da frontespizio alle riproduzioni delle Logge di Raffaello, e a porsi come elemento di passaggio fra l'antiporta e le tavole vere e proprie nella raccolta dedicata alla Galleria Farnese.

Il frontespizio delle incisioni derivate da Raffaello è costituito da un ritratto allegorico di ambito funerario²³⁸ (fig. 122a-b). Il busto dell'artista eseguito dal Naldini è

²³⁷ I due busti, marmo, h. cm rispettivamente 82 e 88, sono opera di Paolo Naldini. Essi furono traslati dal Pantheon in Campidoglio nel 1820. Oggi sono conservati a Roma, Promoteca capitolina (inv. 46 e 29). Cfr. Roma 2000, vol. 2 pp. 478-479.

²³⁸ Penna ed inchiostro nero con tocchi di biacca su carta bianca, mm 630 x 740, Parigi, Louvre (inv. RF 49959). Nella tavola centrale il disegno porta iscritto: "Il dottissimo e parzialissimo Genio del Signor / Carlo Maratti con Raffaele Santio da Urbino / gl'hà fatto esprimere qui con il suo gran / sapere le presenti

inserito in un clipeo ovale all'interno di una nicchia e affiancato da lucerne e urne. Oltre alla *Fama* che sta per incoronarlo di alloro, lo circondano le tre personificazioni delle Arti, Pittura, Scultura e Architettura, riconoscibili per gli strumenti del mestiere che esibiscono. Le tavole di Pittura e Architettura, che nel disegno compaiono vuote, nell'incisione raffigurano una Diana efesina (a ribadire il concetto della pittura imitatrice della natura) e il progetto raffaellesco per la basilica di S. Pietro. La scelta di presentare le allegorie delle Arti a decorazione della tomba di un artista non è certo nuova, anzi si inserisce in una tradizione consolidata che parte dalla tomba di Michelangelo passando per il sepolcro veneziano di Alessandro Vittoria. È questo però il primo caso, per quanto abbiamo avuto modo di appurare, che le tre Arti maggiori sono esplicitamente ritratte nell'atto di piangere la scomparsa di un maestro e non di un illustre mecenate. Ciò si spiega a partire dal carattere di provvidenzialità di cui Bellori aveva investito la figura di Raffaello. Infatti l'*incipit* proemiale alla vita di Annibale Carracci, biografia di apertura de *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni* di Bellori, recita:

Allora la pittura venne in grandissima ammirazione de gli uomini e parve discesa dal cielo quanto *il divino Rafaelle*, con gli ultimi lineamenti dell'arte, *accrebbe al sommo la sua bellezza, riponendola nell'antica maestà di tutte quelle grazie e di que' pregi arricchita, che già un tempo la resero gloriosissima appresso de' Greci e de' Romani*²³⁹.

Lo scrittore riprende in maniera puntuale il ritratto vasariano di Michelangelo adattandolo, con una notazione polemica, alla figura del suo eroe, Raffaello. In questo modo non solo si ribalta la tradizione fiorentinocentrica dell'evoluzione dell'arte stilata dall'aretino, ma se ne sfruttano gli stessi meccanismi per legittimare e conferire autorevolezza alla nuova linea tracciata da Bellori, da Raffaello ai Carracci a Maratta. A suffragare questa ipotesi si può citare anche la scelta di far circondare il ritratto dell'artista dall'allegoria di tutte le Arti maggiori. Se questo infatti ben si adattava a Michelangelo, che aveva dato prova di essere maestro sommo in tutti i campi delle Arti, altrettanto non poteva dirsi di Raffaello, che non si era mai cimentato nella scultura. È questo però uno dei punti toccati proprio da Bellori all'interno del suo ragionamento *Dell'Ingegno, eccellenza, e grazia di Rafaelle comparato ad Apelle*, dove, dopo una lunga dissertazione sulle doti del pittore, e prima di soffermarsi sui meriti

adorate Virtù, le quali / piangono la gran perdita del loro amoroso / Direttore. Ma la Fama con la sua Tromba non manca d'invitare a scoprire queste / Carte, per farci vedere maravigliosa / serie di Disegni, tutti di mano dell' / Incomparabile Raffaele Santio / da Urbino", cfr. Roma 2000, vol. 2 p. 468.

²³⁹ Bellori 1672, p. 32.

dell'architetto, dedica alcune righe a descrivere alcune opere in terracotta eseguite dall'artista, commentando che egli avrebbe saputo farsi valere anche nella statuaria, se la morte non avesse prematuramente posto fine ai suoi giorni²⁴⁰. Così non solo il Michelangelo di Vasari può essere definito vertice di tutte le Arti, ma anche il Raffaello di Bellori e Maratta. L'ultimo elemento che mostra una precisa ascendenza dagli scritti vasariani è il tema dell'«ogni depentor dipinge se stesso», che Bellori riprende nel momento in cui descrive, guarda caso, proprio il monumento funebre dell'artista al Pantheon, e il ritratto che lo decorava:

Fu Rafaele, come si vede nel suo ritratto, dotato dal Cielo di bellissima proporzione, e sembianza accompagnata dalle Grazie sue nutrici, *dalle quali egli ritraeva se stesso*; vestì, e si portò nobilmente nell'esteriore, conforme l'uso del suo tempo, e della Corte²⁴¹.

Nel momento in cui l'effigie del defunto ne riflette sia le doti artistiche sia quelle morali, allora le figure che lo circondano piangenti non possono essere designate con il semplice nome di Arti, ma con quello di Virtù, che sottintende, come sappiamo, entrambe le valenze. La biografia michelangiotesca di Vasari o la tomba dello scultore fiorentino non sono certo l'unica fonte di ispirazione da cui Maratta ha attinto nell'elaborazione dell'immagine. Infatti non è in queste opere che compare il tema delle Arti in lacrime ma all'interno della descrizione delle esequie di Agostino Carracci. Qui, sul plinto del capitello della colonna posta al centro della chiesa, erano state rappresentate le tre Arti della Poesia, della Pittura e della Scultura «in atto dolente», in atteggiamenti «non men graziosi che dogliosi»²⁴². Il ricorso a questo testo è confermato anche dalle urne antiche che fanno ala al ritratto dell'artista. Infatti la chiesa in cui si svolse la cerimonia in onore di Agostino Carracci era stata decorata da file di «urne di forma antica ciascuna d'altezza di tre piede [...] ch'erano fatte di materia soda simigliante al marmo, e ne usciva fiamma chiara e gagliarda accesa in tal mistura, che

²⁴⁰ Bellori 1695: «Laonde si può raccorre quanto facilmente Rafaele averebbe conseguito il nome di Scultore, se la Pittura gli avesse dato spazio di attendere a marmi nell'età sua breve: *degno veramente di essere coronato in tutte tre le arti del disegno*», p. 99. Il corsivo è mio.

²⁴¹ Bellori 1695, p. 104. Queste righe sono precedute da un epitaffio in onore di Raffaello, lo stesso che compare nell'acquaforte dell'Aquila tratta dal disegno di Maratta: VT VIDEANT POSTERI ORIS DECVS / AC VENVSTATEM / CVIVS GRATIAS, MENTEMEQUE CAELESTEM / IN PICTVRIS ADMIRANTVR, / RAPHAELIS SANCTII VRBINAT. PICTORVM PRINCIPIS / IN TVMVLO SPIRANTEM EX MARMORE / VVLTVM / CAROLVS MARATTVS, TAM EXIMII VIRI / MEMORIAM VENERATVS, / AD PERPETVVM VIRTVTIS EXEMPLAR / ET INCITAMENTVM / P.AN.MDCLXXIV.

²⁴² Morello 1603, p. 9.

facendo gran lume senza punto di fumo o di noios'odore, durò di vantaggio per gli uffici”²⁴³.

Anche nel caso del disegno allegorico elaborato per la raccolta di stampe dedicate alla Galleria Farnese si può indicare la descrizione dei funerali del Caracci come fonte di numerosi spunti messi poi a frutto da Maratta²⁴⁴ (fig. 123a-b), a partire dall'idea centrale del foglio, che esalta Annibale come l'artista che ha saputo risollevare le sorti della Pittura dopo il declino del periodo manierista. Si tratta, certo, di un'idea codificata, ancora una volta, nelle pagine di Bellori. Alcune righe dopo il passo citato poco sopra in merito alla descrizione provvidenziale del divino Raffaello, lo stesso concetto è infatti, in perfetto parallelismo, applicato dallo scrittore ad Annibale:

quando la pittura volgevasi al suo fine, si rivolsero gli astri più benigni verso l'Italia, e piacque a Dio che nella città di Bologna, di scienze maestra e di studi, sorgesse un elevatissimo ingegno, e che con esso risorgesse l'arte caduta e quasi estinta²⁴⁵.

L'immagine è ribadita nelle ultime pagine della biografia, dove il pittore è definito “ristauratore e principe dell'arte restituita ed inalzata da lui nuovamente alla vita del disegno e del colore”²⁴⁶. In entrambi i casi le definizioni retoriche avevano già trovato attestazione nelle righe del Morello:

Ma come non si può prometter tanto da così bei principii in persone ben nate, che non hanno altra meta né altra mira che la virtù, incamminate con la scorta della sicura tramontana de i tre Carracci veracissimi *lumi del disegno*: e nella patria (per non passar più oltre) *solì restitutori del vero modo del dipingere, e riccamente adornati d'ogni qualità che in intelletti felici ed animi veramente virtuosi e nobili si possa desiderare?*²⁴⁷.

L'allegoria ci mostra *Annibale*, accompagnato dalla figura di un giovane che regge una torcia fra le mani, nell'atto galante di guidare la *Pittura* fuori dalla spelonca in cui era stata emarginata per ricondurla al tempio di *Minerva* e *Apollo*, suo luogo legittimo. Fanno ala all'insieme le allegorie del *Reno* e del *Tevere*, luogo di nascita e patria

²⁴³ Morello 1603, p. 7.

²⁴⁴ Sanguigna e sanguigna acquerellata con tocchi di biacca su carta bianca, mm 436x633, Parigi, Louvre (inv. 3371). L'incisione trattata da Pietro Aquila consente anche di leggere l'iscrizione esplicativa posta nel cartiglio al centro, in alto, del foglio: *ANNIBAL CARRACCIUS / e. TENEBRIS. SUO. LUMINE. RESTITUIT / ET. AD. APOLLINIS. AC. PALLADIS. AEDEM / PERDUXIT*. Cfr. Roma 2000, vol. 2 p. 465-466.

²⁴⁵ Bellori 1672, p. 32.

²⁴⁶ Bellori 1672, pp. 89-90.

²⁴⁷ Morello 1603, p. 5.

d'adozione dell'artista²⁴⁸. Dopo tante composizioni allegoriche che vedevano protagonista l'artista guidato dalla Virtù sul retto sentiero dell'arte, dopo molteplici illustrazioni che mostravano l'arte negletta perorare la propria causa affiancata da Minerva e Mercurio, ci troviamo qui di fronte alla celebrazione del suo trionfo per mano dell'eroe. È la prima volta che questi due personaggi compaiono insieme in un simile contesto, poiché, come abbiamo visto per esempio all'interno dell'opera di Pietro Testa, le immagini o celebrano l'artista o l'arte. Qui i ruoli, anzi, sono quasi ribaltati: non il trionfo dell'arte implica, per logica conseguenza, quello dei propri seguaci, ma l'artista è celebrato poichè paladino dell'Arte, eroe della *Virtus*. La Pittura è ricondotta da Carracci verso le soglie del tempio dedicato alle divinità di Minerva e Apollo. Le due figure descrivono con esattezza il genere di Arte che il Carracci ha riportato in auge. La presenza, consueta in simili contesti, di Minerva, dea delle Arti, della *Virtus* e della Sapienza, sottolinea la concezione della Pittura come percorso di conoscenza ed elevazione, composto di teoria e pratica, studi matematici e osservazione del dato naturale, doti innate e dedizione alla professione. In altre parole, la stessa Pittura descritta da Pietro Testa nel proprio *Liceo*. Nelle immagini del Cinquecento era più frequente imbattersi nell'associazione di Minerva e Mercurio, simbolo dell'Hermathena e, al contempo, sunto delle componenti teoriche e pratiche indispensabili all'eccellenza di ogni arte. Qui invece, a ribadire il tema dell'*ut pictura poesis*, troviamo al fianco di *Minerva Apollo*, con fra le mani la corona d'alloro destinata alla sorella Pittura. Accostate, le due figure mitologiche riassumono i caratteri dell'arte classicista del secolo, fautrice del bello ideale. In un certo senso, si tratta dell'arte che troviamo descritta da Bellori all'inizio della sua *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*:

[...] coloro, li quali non amano la Pittura, non solo fanno ingiuria alla bellezza, ma ancora alla *Sapienza*, essendo essa un dono, per così dire, divino dato alla vista per ristoro, e insegnamento degli animi umani. [...] Quanto alla Sapienza, ella è maestra de' costumi, della Filosofia, e degli arcani misteri, conforme il nostro santissimo culto, e venerazione delle sacre Imagini, inalzandoci in uno sguardo sopra le stelle alla gloria de' Beati; onde fra gli altri studii, che seguono per nutrire, ed adornar l'animo, io mi rivolsi alla bellezza della Pittura, proponendomi l'eccellenza de' più celebri Artefici dell'età moderna [...]. Fra questi principalmente mi sono voltato a Raffaello,

²⁴⁸ La Rudolph in Roma 2000, vol. 2 p. 406 fa notare come la Pittura sia volutamente posta sul lato del Tevere, al fine di ribadire il ruolo della capitale nello sviluppo dell'arte di Annibale. Anche le allegorie dei fiumi erano presenti ai funerali di Agostino, come citazione delle stesse personificazioni raffigurate in una delle tele che adornavano la chiesa di S. Lorenzo in occasione delle esequie di Michelangelo: "Empiva il quarto luogo un grazioso quadretto che conteneva le prosopopeie di tre fiumi, cioè del nostro picciol Reno, e del Tevere, e della Parma". Cfr. Morello 1603, p. 12.

il quale ne'suoi dipinti, [...] col diletto ne pone avanti *bellissimi esempj di virtù, che è l'ultimo fine di ogni disciplina, particolarmente della Pittura, e della Poesia, delle quali è proprio il mischiare il piacere con l'utile*²⁴⁹.

La concezione dell'arte non è il solo elemento che accumuna il foglio di Maratta all'opera di Pietro Testa. I due condividono infatti anche la personificazione allegorica del giovane efebo con la face levata in alto, che solitamente le descrizioni indicano come *Genio* di Annibale. L'iscrizione che accompagna l'allegoria non illumina sul valore simbolico di questa figura, parlando genericamente del *lume di Annibale*. La stessa coppia, eroe-artista affiancato da una figura virile portatrice di fiaccola, era già comparsa nell'acquaforte dedicata dal Lucchesino al *Trionfo dell'artista virtuoso in Parnaso*. A proposito di quell'opera avevamo mostrato come la seconda figura simboleggiasse, di fatto, l'Intelletto dell'artista, sua guida sul retto percorso dell'esistenza, sia sul piano professionale che su quello etico, suggerendo la possibilità di seguire la codificazione dell'iconografia del *Genio delle arti* attraverso la fusione di questa personificazione con quella, sinonimica nelle allegorie dell'arte, dell'*amor virtutis*. Credo che il disegno in questione costituisca un ulteriore tassello su questo percorso. Esso simboleggia infatti l'Intelletto di Annibale, le doti attraverso le quali egli è riuscito a sottrarre la Pittura al pericolo di declino. Il passo citato tratto dalle esequie di Agostino parlava, in merito ai tre artisti bolognesi, di 'lume del disegno', ma sappiamo che, sotto il profilo del significato, termini come Giudizio, Ingegno, Disegno, tendono ad essere allusivi di contenuti analoghi e sovrapponibili, almeno all'interno delle teorie elaborate nel XVII secolo. In quanto figura guida verso il tempio di Minerva, il giovane è inoltre emblema dell'amore di Annibale per la *Virtus* e la Sapienza, e, conseguentemente, veste i panni efebici dell'*Amor virtutis* come descritto nel testo di Cesare Ripa²⁵⁰.

Abbiamo definito il disegno dedicato alla celebrazione della figura di Annibale Carracci un'originale ribaltamento di ruoli rispetto alla consueta rappresentazione del tema della 'Pittura negletta'. Un disegno sempre di mano di Carlo Maratta oggi conservato al Louvre ci presenta invece lo stesso soggetto secondo un'iconografia di

²⁴⁹ Bellori 1672, p. 1.

²⁵⁰ Chiara Basalti, nel suo studio dedicato all'iconografia del Genio funerario settecentesco, ha sottolineato le affinità fra questa personificazione e l'iconografia, di grande fortuna nel XVII secolo, dell'Angelo custode, come rappresentato per esempio da Domenichino, cfr. Basalti 2003-2003, pp. 82-91. In questo caso credo che il percorso da me suggerito sia più calzante alle tematiche coinvolte dalla trattatistiche dell'epoca, ma è anche vero che, in questo ruolo di figure guida, Angelo custode e *Amor virtutis* sono indubbiamente personaggi affini.

tradizione consolidata. Il foglio è generalmente intitolato *Allegoria dell'Ignoranza che insidia la Pittura e fa scempio delle Arti*²⁵¹ (fig.124a), e fu utilizzato come modello per una trasposizione in incisione da Nicolas Dorigny²⁵² (fig.124b). Il secondo stato di questa acquaforte, datato 1728, reca in calce una dedica *Agli Amatori delle buone Arti*, che, di fatto, descrive il significato allegorico della composizione:

L'Ignoranza, che fa scempio di quelle Arti che Liberali si chiamano, è il soggetto del presente Dissegno. Il famoso Cavalier Carlo Maratti che n'è stato Inventore, ha inteso dimostrare che le buone arti non anno maggior nemico ne più potente dell'Ignoranza, e però introduce la medesima in piedi sopra il Globo del Mondo, in atto imperioso, e violento; la Pittura, una delle bell'Arti in atto pieghevole e mesto, strapazzata tra le mani dell'Avarizia, s'inchina per forza avanti alla stessa Ignoranza, che le ravvolge una mano dentro i capegli: Librato in aria sia figurato con ali di Pipistrello un Genio perverso che istiga l'Ignoranza a maltrattare le virtù e porta tre dardi in mano che significano i tre modi di distruggerle e sono prima il non dar loro alcun premio, secondo il non dar loro ne tampoco la lode, terzo il perseguirle ancora se bisogna: Consigli quanto più empì tanto più facili per esser pur troppo dall'Ignoranza eseguiti ella intanto per far più bella la sua vittoria sopra le buone Arti ha tolta di mano la falce del Tempo, che perciò le sta a piedi depresso, e mesto; e con ciò si vuol significare, che quelle antiche statue, e quegli antichi Edifici, che il Tempo avrebbe atterrato bensì ma col decorso solamente di molti secoli, l'Ignoranza usurpandosi la di lui falce ha prevenuto in distruggere, ora col non curarsi di conservare, ora col dare aiuto a demolire; per il che si sono dissegnati in lontano Archi non intieri, Acquedotti devastati, ed Anfiteatri e rovinosi e cadenti. Quinci la Scultura con le sue insegne e presso a lei l'architettura con lo squadro e compasso, si vedono gettate miseramente per terra e più in lontano la povera Filosofia con la meno povera Poesia, che unite sincaminano altrove per fuggire da questo scempio. In mezo a tanto sconcerto soli se vedono più in lontano scherzare in tanto e danzare festevolmente alcuni Chori di Baccanti, lieti compagni dell'Ignoranza e del Vizio. Ma finalmente mossa a pietà delle buone Arti che anno così giaciuto per lungo tempo si vede Pallade in alto, che supplichevole à piè di Giove gli mostra l'infelice stato delle medesime, e implora soccorso; e par che Giove l'assicuri, che da qui quanti non si vedrà per certamente, ne il Vizio in trionfo, ne queste Arti oltreggiate, o neglette, mà bensì l'Ignoranza

²⁵¹ Penna ed inchiostro bruno sovrammessa al carboncino con rialzi di biacca su carta bianca, mm 408x410, Parigi, Louvre (inv. 17950). Il foglio è datato 1680-1682 ca. Cfr. Roma 2000 vol. 2, p. 482; per l'analisi dell'iconografia di quest'opera il testo fondamentale è Winner 1992.

²⁵² Acquaforte, mm 447x302. Il primo stato è datato al 1703-1704, e fu trasposto su lastra probabilmente su richiesta dello stesso Maratti, che rimase detentore dei rami. La data del secondo stato si evince dal foglio stesso, firmato e datato in calce: *Eques Carolus Maratta inv. et delin. 1728 N. Dorigny sculp.*, cfr. Roma 2000 vol. 2, p. 482-483.

abbattuta e le buone Arti, e le belle virtù, applaudite sul Campidoglio, e premiate, mercè di chi oggi regna gloriosamente nella città Roma del mondo.

Seppur aggiunta in anni successivi la morte del Maratta, l'accurata didascalia offre una spiegazione calzante ai vari dettagli dell'opera. Questa si inserisce in una lunga filiera di immagini, che esordiscono nella sala della Virtù di casa Vasari ad Arezzo per proseguire con la *Calunnia di Apelle* e il *Lamento della Pittura* di Federico Zuccari, e con le riprese all'interno delle incisioni del Lucchesino. In particolare gli ultimi due artisti citati si rivelano fonti di ispirazione per la composizione del Maratta. Se infatti la rappresentazione di *Pittura, Scultura e Architettura* segue con poche deroghe la descrizione del Ripa, non altrettanto può dirsi per la figura dell'*Ignoranza*, che si discosta da tutte le varie interpretazioni del concetto presenti nell'*Iconologia*²⁵³. In questa personificazione troviamo sommati i caratteri delle molteplici figure antagoniste delle Arti e della *Virtus* che abbiamo incontrato nelle opere degli autori precedenti. Le orecchie d'asino di Mida, tratte dal soggetto della *Calunnia di Apelle*, derivano sia da Zuccari sia, soprattutto, dal Lucchesino. La sfera sotto su cui la figura si erge non allude semplicemente al dominio dell'Ignoranza sul mondo, ma, con la sua forma sferica, richiama la ruota o il globo su cui solitamente è assisa la Fortuna, nemica tradizionale della *Virtus* già nella dimora aretina di Vasari. Il fatto che essa sia, inoltre, armata della falce del Tempo, al di là della giustificazione offerta, la trasforma nell'incarnazione di tutti gli ostacoli che impediscono all'arte e agli artisti di poter raggiungere l'immortalità della fama. Al pari del genio malefico che la assiste, questa figura mostra una triplice valenza di significato, alludendo sia all'ignoranza dei committenti e degli intendenti, sia alla mancanza di fortuna degli artisti, che toglie loro la possibilità di commissioni remunerative, sia all'impossibilità di conquistare l'ambito premio della gloria. Tutti elementi, in questo caso, fortemente critici, sulla scia di Federico Zuccari, nei confronti più degli ambienti in cui gli artisti si muovono che degli artisti stessi. Il tema del Vizio, e la consueta ambiguità di significati connessa alla teoria dell'arte, non sono comunque assenti neppure in questo caso. Alludono infatti al pericolo del trionfo del Vizio sulla terra, in un mondo che dispregia le Arti, ne fa scempio, o le costringe ad allontanarsi, i cortei bacchici in secondo piano, che richiamano il significato attribuiti a queste figure dal Lucchesino sia all'intero del *Trionfo della Pittura* sia nell'allegoria dell'*Estate*. Anche la presenza della Filosofia a fianco della Poesia, mostrate mentre si allontanano dalla drammatica scena in primo piano, riassume alcuni dei concetti perno delle teorie classiciste seicentesche: non solo il tema dell'*ut pictura poesis*, ma anche dell'analogia

²⁵³ Cfr. Ripa 1603, pp. 222-223, ed edizioni successive.

fra percorso di crescita artistica, *via virtutis* e ricerca della sapienza, ambiti coincidenti in una identica scelta di vita già nel *Liceo della Pittura* di Pietro Testa.

Matthias Winner ha legato agli assunti teorici dei testi di Bellori la rappresentazione di Minerva e Giove nella parte alta del foglio. Lo studioso ha infatti messo la presenza di Pallade in relazione con un passo tratto da Cicerone e citato da Bellori nel sua prolusione alle *Vite* dedicata al concetto di Idea:

Fidia [...] indusse meraviglia ne' riguardanti con le forme de gli eroi e de gli dei, per aver imitato più tosto l'idea, che la natura; e Cicerone di lui parlando afferma, che Fidia figurando il Giove e la Minerva, non contemplavano oggetto alcuno ond'egli prendesse la simiglianza, ma considerava nella mente sua una forma grande di bellezza, in cui fisso guardando, a quella similitudine indirizzava la mente e la mano²⁵⁴.

Le due figure alluderebbero pertanto al fine ultimo della buona pittura, l'imitazione del bello ideale che si forma nella mente dell'artista e non di quanto compare davanti ai suoi occhi. Seppur affascinante, la lettura di Winner a mio parere non si rivela calzante al contesto di questa allegoria, dove la *vis* polemica dell'insieme non è diretta contro i falsi o mediocri pittori ma soprattutto nei confronti della committenza. Molto più semplicemente, la piccola scena descritta fra le nubi, in Olimpo, raffigura Minerva nel suo tradizionale ruolo di patrona delle Arti, e, come tale, impegnata a perorare la causa delle sue protette di fronte a Giove, supplicandone l'intervento. L'avevamo già incontrata in questa veste nell'*Estate* di Pietro Testa e, soprattutto, nel *Lamento della Pittura* di Federico Zuccari. Credo sia proprio quest'ultimo il precedente principale per questo dettaglio: in entrambi i casi infatti la dea si era rivolta al primo degli dei ottenendone l'aiuto contro la tragica situazione descritta sulla terra, una nota di speranza all'intonazione cupa dell'insieme, qui colta e sottolineata dall'iscrizione del 1728.

Il disegno appena descritto non nasce da solo ma come *pendant* di una più complessa allegoria sempre realizzata da Maratta e poi incisa da Dorigny e dedicata all'*Accademia della Pittura*²⁵⁵ (fig. 125b). Di quest'opera possediamo non solo il

²⁵⁴ Bellori 1672, p. 16. Il passo di Cicerone in questione è tratto da *Oratori*, II 8. Per la lettura iconografica di questo dettaglio cfr. Winner 1992, pp. 527-528.

²⁵⁵ Il disegno, penna e inchiostro bruno a ripasso del carboncino con tocchi di biacca su carta bianca, mm 402x310, è conservato a Chatsworth, the Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement Trustees (inv. 646). Si conoscono due stati dell'incisione trattate da Dorigny, aquaforte, mm mm 402x310. La prima, datata sempre 1703-1704, la seconda firmata e datata 1728: *Eq. Carolus Maratti inv. e delin. Cum privil. Summi Pont. Et Regis Christ.mi. Dorigny sculp.* Anche in questo caso il secondo stato reca una dedica *A Giovani studiosi del Disegno* e una iscrizione esplicativa del soggetto: "La scuola del disegno,

disegno in controparte utilizzato per l'incisione ma anche un disegno preparatorio, con alcune interessanti differenze rispetto all'opera finita²⁵⁶ (figg. 125a,c). Il disegno è inoltre ricordato anche nella biografia di Maratta redatta dal Bellori, che ci informa così della committenza e dell'occasione di realizzazione del foglio:

bellissimo disegno fatto da Carlo per il sgnor marchese del Carpio nel tempo ch'egli era ambasciatore del re cattolico appresso Innocenzo XI, il quale signore amantissimo della pittura [...] adunò ancora molto numero di disegni de' più celebri pittori antichi e moderni, disposti nobilmente in trenta libri, *ne' quali disegni impiegò ancora gli artefici più stimati che allora erano in Roma. Li soggetti furono sopra la pittura, lasciando a ciascuno libero l'arbitrio di eleggerlo a suo modo*²⁵⁷.

Dalla testimonianza apprendiamo che l'invenzione del disegno spetta all'artista stesso, probabilmente, come di consueto, in concertazione con l'amico Giovan Pietro Bellori. Quest'ultimo ci ha lasciato un lungo passo descrittivo del foglio, che fornisce le linee guida per la comprensione dell'iconografia:

L'invenzione di Carlo fu l'academia e la scuola di essa pittura con varie figure intente a varii studii: geometria, ottica, anatomia, disegno, colore. Dispose nel mezzo un maestro di prospettiva, che con ambe le mani accennando avanti le linee, si volge indietro a' suoi discepoli, a' quali parla e dichiara i primi elementi e'l modo del

che s'espone delineata con le presenti figure dal Sig.r cavalier Carlo Maratti, può molto contribuire al disinganno di coloro, che credono di potere con la cognizione e studio di molti arti divenir perfetti nell'arte del dipingere senza procurare in primo luogo d'esser perfettissimi nel Disegno, e senza il dono naturale et un particolare istinto di saper con grazia facilità animare, e disporre vagamente le parti di quell'opera, che prenderanno a delineare e va figurando questo suo nobil pensiero con il mezzo dell'azzioni che qui si additano. Vedonsi alcuni studiosi delle matematiche in quella parte, che spetta alla geometria, et ottica, che conferiscono alla prospettiva: dall'altro lato, altri applicati all'osservazione, d'un corpo anatomico, da cui si apprende la giusta proporzione delle membra, e sito de' muscoli, e nervi, che compongono una figura, dimostrato eruditamente da Leonardo da Vinci espresso con la propria effigie con il motto 'Tanto che basti', per dimostrare, che di tali professioni basta, che quello, che attendera al disegno sia mediocrementemente erudito, per ridurre ad un perfetto fine qualunque Idea. Ma per coloro, che si esprimono attenti allo studio delle statue antiche, non serve una leggiera applicazione alle medesime essendo lor d'uopo di farvi sopra una lunga et esatta riflessione, e studio per apprendere le belle forme; e si pone l'esemplar delle statue antiche, come di più perfette nelle quali quei grandi huomini espressero di corpi nel più perfetto grado, che possono dalla natura istessa crearsi, e perciò vi si pone il motto 'Non mai a bastanza'. Tutto però riuscirebbe vano di conseguire senza l'esistenza delle Grazie, che intende, come accennammo, per quel natural gusto di disporre e atteggiare con grazia e delicatezza le posture e il movimento delle figure dalle quali poi risulta quella vaghezza, e leggiadria, che destano meraviglia e piacere in chiunque le mira, ponendosi a tal oggetto in alto, e su le nuvole per significare, che questo dono non vene che dal Cielo, con il motto 'Senza di noi ogni fatica è vana'. Cfr. Roma 2000, vol. 2 p. 483-484. Il testo fondamentale per lo studio iconografico dell'opera è, ancora una volta, Winner 1992.

²⁵⁶ Questo foglio è conservato ad Hartford, Wadsworth Atheneum, Bequest of Warren H. Lowenhaupt, per cui cfr. Winner 1992, p.512.

²⁵⁷ Bellori 1672, p. 629. Il corsivo è mio. Il marchese del Carpio fu ambasciatore presso la santa sede a partire dal 1677. Come il foglio precedente anche questo si data così al 1680-1682.

vedere. Finse una tela sopra un trepiedi da dipingere, ed in essa delineò la piramide visiva [...]; ma sotto la piramide istessa leggesi scritto un motto «TANTO CHE BASTI». Più sopra s'avanza un portico con un arco, ove è collocata nella sua base la statua dell'Ercole farnesiano [...] la Venere de' Medici [...] l'Antinoo del Belvedere [...]; è ben diverso il titolo che vi si vede leggendovisi: «MAI A BASTANZA», contenendosi nelle buone statue l'esempio e la perfezione della pittura con la buona imitazione scelta dalla natura; che a dire il vero non fu mai lodato Michel Angelo per l'anatomia, nella quale si era tanto avanzato che più tosto ne viene notato per averla troppo espressa in molte delle sue figure, dovendo egli anzi riferire la lode della sua gran maniera al torso dell'Ercole di Belvedere da lui seguitato. Dall'altra parte, ove s'esercita la prospettiva, appaiono le tre Grazie sedenti su le nubi, quali scendono dal cielo a felicitar gl'ingegni, riguardando sotto i studii, l'opere e le fatiche e distribuendo esse a chiunque loro piace i loro doni, onde leggesi il motto: «SENZA LE GRAZIE È INDARNO OGNI FATICA». [...] In tal modo Carlo intende e discorre secondo il suo parere dei studii della pittura, con aver osservati alcuni peraltro di bell'ingegno e speculativi che si sono perduti, spaziando lungamente in questa ed in quell'altra applicazione, senza fermarsi alle più importanti che si richiedono all'operazione di un buon pittore e d'una buona pittura. L'anatomia ed il tirar delle linee cadono invero sotto regole certe e possono apprendersi da ciascuno perfettamente, come la geometria sin da' fanciulli anticamente nelle scuole s'apprendea, ma non così avviene delle altre erudizioni che derivano dall'ingegno, obbligandoci a ricercar gli esempj dalla bella natura e da coloro ancora che l'hanno imitata in eccellenza per ritrarne da essa l'idee e le forme, quali rendono meravigliosi gl'artefici e l'operazione del loro pennello²⁵⁸.

Il brano rivela come, al pari del *Liceo della Pittura* di Pietro Testa, il disegno realizzato dal Maratta miri a porsi come un sunto, in forma figurativa, di teoria artistica, una lezione per immagini degli elementi indispensabili alla formazione del pittore. Il riferimento all'incisione del Lucchesino non è relativa solo al genere dell'opera, poichè le due allegorie mostrano molteplici punti di contatto, sia sul piano del contenuto, essendo entrambi gli artisti fautori degli stessi ideali estetici, sia sul piano dei rimandi e dei modelli²⁵⁹. Questo a partire dall'affresco scelto da entrambi come punto di riferimento dell'elaborazione complessiva: la *Scuola di Atene* di Raffaello. Nel caso di Maratta, lo spunto fornito dalla conoscenza dell'acquaforte di Testa ha ricevuto convalida dalle parole di Bellori, che, nel suo *Descrizione delle immagini dipinte da Rafaelle d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, così chiosa il passo dedicato a questa lunetta: “onde ne' suoi dotti concetti egli delineò le scienze, e

²⁵⁸ Bellori 1672, pp. 630-631.

²⁵⁹ Per un serrato confronto delle due opere si veda Winner 1992, pp. 521-526.

addottrinò i colori, e nel *Ginnasio de' Filosofi lasciò la vera Scuola a' Pittori*²⁶⁰. In quanto *exemplum* di perfezione pittorica, l'affresco di Raffaello si presta a fornire lo scheletro compositivo dell'insieme e una serie di citazioni: la scansione del portico architettonico sullo sfondo, la figura in primo piano con il compasso fra le mani, il docente posto al centro e ispirato ad Aristotele, la statua di Apollo con la lira e il serpente. Sono gli stessi suggerimenti già accolti da Testa all'interno della propria allegoria. Anche le conoscenze che vengono descritte come indispensabili alla formazione pittorica sono le stesse: Geometria, Ottica, Prospettiva, Aritmetica. Anzi, la tavola che illustra i principi dell'Ottica e della Prospettiva nelle due opere mostra disegni assolutamente analoghi, provando da un lato l'influenza esercitata dall'allegoria del Lucchesino su Maratta, dall'altro il ricorso di entrambi gli artisti alla medesima fonte testuale, la traduzione di Vitruvio curata da Daniele Barbaro e data alle stampe nel 1556. Avendo il *Liceo della Pittura* fra i suoi principali punti di riferimento, Maratta non manca di citare le scienze umane della Dialettica e della Retorica, indispensabili al pittore al pari delle scienze matematiche, e lo fa nel gruppo di filosofi impegnati a gesticolare e discutere in secondo piano, subito al di sotto delle Grazie. Originale rispetto al precedente di Testa è invece il riferimento allo studio dell'Anatomia, additato ai giovani studenti da un anziano maestro con le sembianze di Leonardo da Vinci. In questo caso lo spunto non deriva più dalla grafica di Testa ma da quella dello Stradano, in particolare dall'incisione con la *Pratica delle Arti*. Come evidenzia la lettura del passo di Bellori, l'inserimento di questo dettaglio si veste di valenze antimichelangiolesche, come abbiamo visto non insolite all'interno della produzione allegorica del pittore. Alla pari che nel ritratto allegorico di Raffaello, anche in questo caso il senso di questa nota polemica mira a esaltare il solo urbinato come maestro sommo dell'arte pittorica, capostipite della traduzione di 'buona pittura' continuata poi da Annibale e da Maratta²⁶¹. Nonostante infatti per anni Michelangelo fosse stato celebrato quale maestro per disegno e definizione anatomica delle figure, Maratta, e con lui Bellori, ne critica questa componente come forzosa ed esagerata rispetto alle regole dettate dall'imitazione della natura. Laddove Michelangelo ha peccato di maniera, è eccelso invece Leonardo, scelto come maestro di Raffaello, e qui raffigurato come guida nello studio dal modello anatomico. Ribadisce il ruolo principe di Raffaello come esempio di perfezione artistica il suo inserimento, al centro della composizione, nei panni del maestro per eccellenza, Aristotele. L'identificazione fra le due figure è comprovata non solo dal valore attribuito da Maratta all'arte raffaellesca, ma dallo

²⁶⁰ Bellori 1972, p. 21.

²⁶¹ Cfr. Winner 1992, pp. 533-534.

stesso Bellori, che definisce il pittore “maestro di color che sanno”²⁶² in un passo della sua prolusione sull’*Idea*, subito dopo aver esaltato l’opera di Leonardo. Indicato attraverso il celebre verso dantesco, già negli scritti del teorico il Sanzio è pertanto equiparato al filosofo come maestro sommo. Non a caso dunque il disegno di Maratta pullula di citazioni raffaellesche, sia figurative che testuali²⁶³. Matthias Winner ha infatti dimostrato come la frase che ricorre più volte a fregiare tutti i riferimenti alle conoscenze scientifiche derivi dalla lettera indirizzata da Raffaello a Baldassar Castiglione e riedita dallo stesso Bellori nei suoi scritti sull’artista. In questa non solo l’urbinate dichiara di ricercare il proprio modello di bellezza femminile in una “certa idea”²⁶⁴ formatasi nella sua mente, legittimando così la scelta di Bellori di additarlo come antesignano del proprio credo artistico, ma ricorda anche la propria indagine sull’architettura antica: “Vorrei trovar le belle forme degli edifici antichi, né so se il volo sarà d’Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non *tanto che basti*”²⁶⁵. Come il testo di Vitruvio non si rivela sufficiente al maestro nella sua ricerca delle forme perfette dell’antico, altrettanto le scienze umane e naturali non bastano a fare dei giovani apprendisti che popolano la scena, raffigurati, come nell’incisione di Testa, di età differenti a indicare il lungo percorso di formazione dell’arte, degli artisti completi. Quello che manca è simboleggiato dal gruppo delle Grazie, senza le quali “ogni fatica è vana”. Nella lettura iconografica di Winner la candela, posta al centro a fianco della testa del docente, allude al lume di Vitruvio, quindi alle scienze ottiche e prospettive, nel pieno rispetto del testo raffaellesco. La nube che si origina dalla sua fiamma cela una statua, cui si sostituiscono le figure delle tre dee, raffigurate su modello delle *Grazie* dipinte da Raffaello nella Loggia della Farnesina. Stando allo studioso, la statua non visibile è quella che allude alla bellezza ideale, poiché, secondo Ripa, la bellezza deve avere la testa nascosta in una coltre di nubi, “perché non è cosa della quale più difficilmente si possa parlare con mortal lingua, e che meno si possa conoscere con l’intelletto humano, quanto la bellezza”²⁶⁶. Tale scultura dovrebbe rappresentare Minerva, allusione all’antica rappresentazione di Fidia citata da Cicerone, e ripresa da Bellori come esempio di trasposizione di bellezza ideale. Personalmente ritengo poco convincente questa interpretazione dello studioso tedesco, e poco aderente al significato

²⁶² Bellori 1672, p. 17

²⁶³ Anche Winner 1992 giunge a riconoscere nel maestro un’allusione a Raffaello, senza cogliere però la suggestione della citazione di Bellori.

²⁶⁴ Raffaello in Golzio 1936, p. 31: “essendo carestia e di buoni giudici, et di belle donne, io mi servo di certa Idea, che mi viene nella mente. Se questa ha in alcuna eccellenza d’arte, io non so; ben m’affatico di haverla”.

²⁶⁵ Raffaello in Golzio 1936, p. 30.

²⁶⁶ Ripa 1603, p. 41.

che Maratta e Bellori vogliono veicolare: bellezza non al di fuori della portata dell'uomo, come quella descritta da Ripa, ma che gli artisti dotati dalla natura di particolare talento e ingegno, attraverso una formazione adeguata, possono riuscire a ricreare nelle loro opere. La candela posta al centro della composizione non credo voglia alludere in modo così specifico ed esclusivo al testo vitruviano, ma penso si riferisca a tutte le discipline allegoricamente rappresentate nella scena. Credo infatti che la candela sia l'attributo codificato da Ripa per la personificazione dello Studio. La sua presenza completa pertanto il significato dell'iscrizione che scandisce ciascuna disciplina: geometria, ottica, prospettiva, anatomia, retorica gestuale sono tutti campi in cui l'artista deve essere erudito quel tanto che basta ai suoi fini, ma nel cui studio non si esaurisce la formazione del pittore. Questa è infatti inutile se il giovane che vi si dedica non possiede un'innata predisposizione all'arte, qui sintetizzata nella figura delle tre dee. Come nelle allegorie di Pietro Testa, esse sono l'emblema della grazia, la capacità di saper trasporre nell'opera il bello ideale, formatosi nella mente dell'artista attraverso il suo giudizio e la sua capacità di *electio*. Si tratta di una dote che può perfezionarsi attraverso l'osservazione della natura e, soprattutto, delle statue antiche, le uniche apostrofate come "non mai abbastanza". Al contempo però, a parere di chi scrive, nell'allegoria del Maratta esse vogliono essere allusive al concetto di Idea come descritto nelle pagine di Bellori: "dea della pittura e della scoltura", che "si svela a noi e discende sopra i marmi e sopra le tele. Originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte, misurata dal compasso dell'intelletto, diviene misura della mano, ed animata dall'immaginativa dà vita all'immagine"²⁶⁷. Nel testo dello scrittore il discorso sull'Idea è introdotto da una sua raffigurazione allegorica (fig. 121d), nella quale si sommano caratteri derivati da più figure dell'*Iconologia* del Ripa. Come l'Idea di Ripa quella di Bellori è nuda e ha il capo coronato da "una fiamma vivace di fuoco"²⁶⁸, ma tiene tra le mani il compasso, attributo della Bellezza, poiché "ogni bellezza consiste in misure, e proporzioni"²⁶⁹. Le Grazie, sola dote del pittore in grado di trasporre nell'opera la bellezza ideale, sono dee, nude come l'Idea di Bellori e sollevate in aria come l'Idea di Ripa. Non hanno un compasso fra le mani ma sono poste in relazione alla disciplina della Prospettiva, a loro sottostante, e della Musica, dal momento che, fra tutte le statue raffigurate, esse si volgono verso quella di Apollo. Si tratta di campi entrambi dominati dalle regole della misura, dell'armonia, della composizione equilibrata. Le tre divinità pertanto simboleggiano con la loro presenza tutti gli elementi che non possono derivare all'artista dalla sola fatica e dedizione allo studio: ingegno, capacità di saper

²⁶⁷ Bellori 1672, p. 14.

²⁶⁸ Ripa 1625, p. 382.

²⁶⁹ Ripa 1603, p. 41.

contemplare l'idea del bello nella propria mente, dote della grazia per saperla trasporre nell'opera.

Nel disegno di Maratti le tre Grazie completano così il loro percorso simbolico all'interno delle allegorie artistiche, che le ha viste trasformarsi da semplice geroglifico mitologico allusivo alle tre Arti sorelle a trasposizione visiva di grazia e idea del bello.

Maratta non fu l'unico artista incaricato di realizzare un'opera "sopra la pittura". Il Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi conserva infatti un foglio a lungo attribuito alla scuola del Maratta e ora invece catalogato come opera di Ciro Ferri, artista sì cortonesco ma grande amico di Carlo Maratta²⁷⁰ (fig. 126a). Il disegno di Ferri, di cui si conosce anche un bozzetto preparatorio che mostra un'idea alquanto diversa da quella rappresentata nell'opera finita²⁷¹ (fig. 126b), presenta un'incorniciatura architettonica sormontata da un emblema araldico del tutto simile a quella che troviamo nel primo studio compositivo per *la Scuola del Disegno* di Maratta. Questo prova non solo che queste composizioni sono state elaborate dai due artisti per lo stesso committente, ma anche che i due conoscevano le rispettive realizzazioni, o quantomeno, come ha dimostrato Matthias Winner, che Ferri conosceva l'allegoria messa a punto dall'amico. È infatti a partire da questa conoscenza che lo studioso ha giustificato la presenza del putto con la clessidra nella composizione finale, figura invece assente nel primo schizzo. Questi imita perfettamente l'atteggiamento del genio maligno raffigurato nell'*Allegoria dell'Ignoranza che insidia la Pittura* ma, al posto dei tre strali, regge la clessidra del padre Tempo, trasformandosi egli stesso nel simbolo del tempo nemico dell'arte e dell'artista. Altri elementi che ritroviamo nei disegni di entrambi i pittori sono l'ambientazione accademica e il nutrito numero di figure di età differenti, a indicare la presenza di maestri²⁷² e discepoli e, al contempo, il lungo tirocinio richiesto dalla pratica pittorica. I personaggi sono rappresentati impegnati nel disegnare un modello naturale in posa, preferito all'iniziale statua femminile che compare nello schizzo. Anche nella composizione finale non manca un riferimento alla statuaria, simboleggiata dalla scultura posta fra le due aperture sullo sfondo. Una tela su cavalletto occupa il centro della foglio anche nella composizione di Ciro Ferri, ma questa non è strumento didattico, esemplificativo delle regole di ottica e prospettiva, ma tela bianca con cui sta per cimentarsi la figura maschile assisa protagonista dell'insieme. Con il capo alato come attributo, questa deve essere identificata come personificazione del

²⁷⁰ Penna, matita, inchiostro bruno acquerellato, Firenze, Uffizi(inv. S 9743). Per questo foglio e la sua iconografia cfr. Winner 1992.

²⁷¹ Penna, inchiostro bruno, mm 194x210, Roma, Gabinetto nazionale delle stampe (inv. FC 1243382), cfr. Winner 1992.

²⁷² Secondo Winner 1992, p. 538-539 la figura posta all'estrema sinistra, dietro al cavalletto, deve essere identificata con Pietro da Cortona, il maestro di Ciro Ferri.

Giudizio-Ingegno dell'artista, concetti affini e sovrapponibili nel pensiero del secolo sull'arte, come abbiamo avuto modo di appurare analizzando l'opera di Pietro Testa. Anche l'allegoria del Ferri mostra pertanto come la via dell'arte passi dallo studio condotto sulla natura e sul modello dei maestri antichi, ma come diligenza e dedizione non siano sufficienti alla formazione del pittore, che deve essere dotato di Ingegno e talento. Secondo Winner le differenze concettuali fra le due allegorie sono più sottili: con la scelta di mostrare i giovani impegnati nella copia da un modello reale, Ferri avrebbe voluto contrapporsi a Maratta e alla sua esaltazione dell'antico, additata dall'artista come unico vero esempio di realizzazione del bello in arte. Io credo che la presenza della statua sullo sfondo del disegno del cortonesco indichi invece che, sotto questo aspetto, le differenze tra i due, di fatto, non sussistono. Come ha mostrato infatti Vittorio Casale²⁷³ nel suo studio sul *Trattato della Pittura e Scultura* scritto da Pietro da Cortone e da padre Ottonelli e uscito nel 1652, l'artista condivide appieno la teoria dell'*electio*, capacità che si acquista solo tramite lo studio dalla natura e dai maestri. Ciò che davvero distingue i due artisti è il modo in cui essi raffigurano le qualità individuali del giovane incamminato nel percorso di formazione artistica. Laddove infatti Ferri sceglie la tradizionale personificazione del Disegno secondo un'iconografia a queste date ormai consolidata, in cui il concetto di Ingegno personale si associa e sovrappone a quello di Giudizio, il Maratta dà invece vita a un simbolo molto più raffinato e complesso attraverso le personificazioni mitologiche delle Grazie, in cui intreccia il culto di Raffaello, la dote della grazia del singolo, l'Idea superiore del bello propria delle teorie classiciste del XVII secolo.

²⁷³ Casale in Roma 1997-1998, pp. 107-116.

Conclusioni

Nel 1542 Giorgio Vasari raffigura per la prima volta *Pittura, Scultura, e Architettura* sotto forma di personificazioni allegoriche al femminile, abbigliate all'antica e all'opera, inaugurando una tipologia figurativa di straordinaria fortuna nei secoli successivi. La scelta dell'artista aretino è sempre stata giustificata come traslitterazione, semplice e acritica, dell'iconografia codificata per le Arti liberali sulle tre Arti figurative maggiori: impegnate, fin dal secolo precedente, ad affermare la propria natura intellettuale e non meramente artigianale, queste indossano finalmente le vesti di quelle che riconoscono come uniche e legittime sorelle. Come abbiamo osservato però, la ricerca di plausibili precedenti e di fonti di ispirazione alla soluzione di Vasari ha evidenziato che l'artista non ha guardato al modello delle Arti liberali, ma a quello delle Vittorie antiche per definire i caratteri principali delle sue allegorie, a prova di una sua concezione delle Arti più articolata e complessa di quanto ritenuto finora.

Le differenze si spiegano a partire dalla constatazione che l'interesse primario di Vasari non è la posizione dell'Arte, ma quella dell'artista. Le opere letterarie e figurative dell'aretino si incentrano infatti, prima ancora che sul ruolo dell'Arte, sullo *status* dell'artista e sulla sua posizione all'interno della società a lui contemporanea. La tensione a dimostrarne la dignità, e la legittima aspirazione a inserirsi come uno *inter pares* nella corte e negli ambienti aristocratici che costituiscono lo sfondo del suo lavoro, lo portano ad adottare per questa figura gli assunti di uno dei principali dibattiti dell'epoca, quello sull'origine della nobiltà, se legata al diritto di sangue o alle doti e ai meriti dell'individuo. Come i fautori della nobiltà per merito additano nella virtù del singolo, manifestata attraverso l'azione esemplare, la prova del possesso di questa dote, altrettanto Vasari incentra la sua attenzione sul tema della virtù dell'artista, espressa attraverso la realizzazione delle sue opere.

Se, sul fronte letterario, il fine è ottenuto attraverso l'adozione del modello biografico umanistico come scheletro per la composizione delle *Vite*, su quello figurativo esso trova nella rappresentazione dell'eroe e nei cicli dedicati ai *Viri Illustres* la tipologia più funzionale. Raffigurare l'artista nei panni dell'eroe significa ritrarlo in correlazione con l'elemento attraverso cui egli ha dato prova di *virtus*, al fianco di quelle doti che hanno trovato manifestazione nei suoi gesti e nelle sue imprese. Nel caso di pittori e scultori, questo elemento è l'Arte, intesa quindi prima di tutto come Virtù. Sono due le tradizioni culturali che supportano Vasari in questa scelta, legittimandola: la concezione dell' 'ogni dipintor dipinge se stesso', che vede nel dipinto o nella scultura un riflesso del carattere e delle qualità etiche del suo autore, e la distinzione aristotelica

fra virtù etiche e dianoetiche. Come abbiamo sottolineato, fin dagli scritti di Leonardo Bruni si riprende la distinzione dell'*Etica nicomachea* fra virtù morali e intellettuali, sottolineando l'appartenza delle Arti alle file delle seconde. La definizione di Arte data da Benedetto Varchi nella sua *Lezione sulla maggioranza delle Arti* all'Accademia fiorentina, e la disamina da lui condotta sulle differenze fra Arti e Virtù, di fatto, non fa che sottolineare l'equiparazione di queste due componenti, che già nelle opere di Leon Battista Alberti e Filarete tendevano a confondersi. L'accezione ambigua del termine di virtù artistica, sospesa fra valenza morale ed enfasi della capacità professionale, conduce pertanto l'aretino a guardare più alle figurazioni di Virtù che a quelle delle Arti liberali per l'immagine delle Arti maggiori. La scelta di rappresentarle attive si giustifica infatti sulla base della definizione aristotelica, che riconosce nella produzione di un manufatto la peculiarità della virtù intellettuale Arte, e sulla base dell'importanza dell'azione concreta e del gesto per la manifestazione della virtù dell'eroe. Inoltre, attraverso la rappresentazione dell'Arte che dipinge, o scolpisce, si afferma anche l'importanza delle due componenti fondamentali del procedimento creativo, quella intellettuale e quella pratica, fatta di una capacità manuale che si acquisisce e si affina attraverso lungo studio e intenso lavoro.

I principi vasariani, condivisi da tutto l'ambiente fiorentino, trovano occasioni di pubblica celebrazione negli eventi e nelle cerimonie coordinate da Borghini e dallo stesso Vasari: esequie di Michelangelo, tomba dello scultore, decorazione della cappella della SS. Annunziata, apparati effimeri in occasione delle nozze di Francesco I e Giovanna d'Austria, sono tutti eventi che affiancano alla gloria di Firenze e dei Medici l'esaltazione della neofondata Accademia del Disegno. Attraverso queste manifestazioni i cardini della riflessione fiorentina si diffondono e vengono accolti negli ambienti fertili e pronti a riceverli, in primo luogo a Roma, o meglio, nella riflessione di Federico Zuccari e nel suo impegno per la fondazione di una seconda accademia artistica in territorio italiano, quella di San Luca. L'analisi delle allegorie di questo pittore ha infatti evidenziato come il tema della *Virtus* dell'artista e dell'equiparazione fra percorso di formazione artistica e suo sviluppo etico e morale siano, di fatto, al centro del suo pensiero e delle argomentazioni da lui costantemente propugnate a sostegno della nobilitazione e dell'elevato *status* sociale degli artisti. Se facciamo una rapida statistica, ci rendiamo rapidamente conto che è questa la tematica protagonista della maggior parte delle sue allegorie, soppiantando numericamente le immagini elaborate come trasposizioni di pura teoria dell'arte, che invece hanno la meglio all'interno della sua produzione scritta.

Vasari e Zuccari: non a caso i più prolifici autori di allegorie dell'Arte del Cinquecento sono i padri delle due prime Accademie d'arte. La presenza di un ambiente vitale sul piano della riflessione teorica e di istanze di mutamento e trasformazione del ruolo dell'artista nella società sono presupposti fondamentali alla nascita di opere di questo genere. Il caso di Venezia è esemplare: laddove un forte apparato corporativo soffoca o annulla esigenze di cambiamento, rendendo vana o sterile la speculazione teorica sull'arte, le allegorie di Pittura e Scultura compaiono solo nell'accezione che, seguendo Julian Kliemann, abbiamo definito 'cortigiana', a promozione del mecenatismo del committente. In questi casi, l'indagine condotta ha mostrato la vitalità e fortuna del modello iconografico vasariano, che si dimostra il più seguito e adottato per la rappresentazione delle Arti almeno fino alla comparsa dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, nel 1593.

Lo studio dettagliato di tutte le allegorie artistiche cinquecentesche rinvenute ha dimostrato che il tema della *Virtus* dell'artista è dominante per tutto il secolo, protagonista assoluto di queste immagini e comunque sempre presente anche quando la raffigurazione si sposta apparentemente su contenuti più legati alla componente teorica: Sala della Virtù e Sala delle Arti e degli Artisti di Vasari, *La fucina di Vulcano* dipinta dallo stesso artista, la Sala del Disegno di Federizo Zuccari, l'*Allegoria della Pittura* di Lomazzo e le incisioni dedicate dallo Stradano all'*Accademia* e alla *Pratica delle Arti* non sono mai del tutto avulse da un accenno alla componente virtuosa dell'Arte, e al rango dell'artista.

Sul fronte più strettamente teorico, quattro si rivelano i grandi temi intorno ai quali ruotano le rappresentazioni allegoriche: il paragone delle arti, che trova nel geroglifico delle Grazie la soluzione figurativa più affascinante e di maggior fortuna nel periodo successivo; il concetto di imitazione e di *electio*, e il conseguente rapporto fra Arte e Natura; il ruolo della componente pratica e intellettuale all'interno del procedimento creativo, fuse in un'unica figura nelle personificazioni vasariane ma progressivamente separate nel corso del secolo in due elementi distinti (la personificazione femminile per l'elemento intellettuale, i giovani e i putti all'opera per quella concreta). Il protagonista indiscusso delle speculazioni filosofiche dell'arte si rivela però il Disegno, componente basilare e principio unificatore in ambiente toscano-romano, che diviene, di conseguenza, indispensabile legittimare ed esaltare per provare la natura speculativa e mentale della genesi dell'opera. Al centro di elaborate riflessioni, questi è protagonista di una attenta elaborazione concettuale, che finisce con l'equiparlo a doti quali il Giudizio e l'Ingegno. Parallelamente, la sua iconografia si trasforma rapidamente dalla figura tricefala, coniata in assonanza con la raffigurazione della Prudenza, a quella divinizzata

del Disegno dello Zuccari, alla figura maschile di età variabile che si dimostrerà estremamente duttile nel corso del XVII e XVIII secolo. Anche nel caso del Disegno l'esempio della Serenissima è importante per comprovare la sua centralità nelle speculazioni legate alla nascita delle istituzioni accademiche: quando, con l'inizio del Seicento, anche il territorio lagunare si apre a queste istanze, il Disegno diviene protagonista nonostante l'esaltato predominio del Colore come cardine dell'eccellenza della pittura veneta.

È necessario che tutto cambi perché tutto resti uguale. Apparentemente, con il XVII secolo le allegorie dell'Arte sembrano abbandonare il tema della *Virtus* e dell'ascesa al *Mons Virtutis* in favore di altre analogie. Ora il percorso di formazione dell'artista è paragonato al raggiungimento delle pendici del monte Parnaso, o all'ingresso nel tempio della Sapienza. Il rinnovato vigore del concetto di *ut pictura poesis* e la piena affermazione delle istituzioni accademiche, uniti al proliferare di nuove figure all'interno dell'ambiente artistico, quelle dei 'dilettanti', degli intendenti e dei conoscitori d'arte, sembra modificare gli elementi chiamati in causa dagli artisti a legittimare *status* intellettuale e posizione sociale. Il realtà, come abbiamo dimostrato, l'equivalenza fra *Amor virtutis* e *Amor Sapientiae* rivela come si tratti di un cambiamento solo di forma ma non di contenuto: in vesti diverse, l'esaltazione dell'artista, come ha provato lo studio delle incisioni allegoriche di Pietro Testa, continua a basarsi sull'ambiguità fra sfera etica e ambito professionale, sovrapponendo i due percorsi di sviluppo dell'individuo e fondendoli in un'unica visione.

Anche sul fronte della riflessione teorica, i temi centrali restano quelli elencati per il Cinquecento, anche se a partire dal manuale di Ripa si moltiplicano le possibilità di espressione. Il testo, come abbiamo visto, si rivela punto di partenza fondamentale nell'elaborazione di nuove immagini, senza arrivare però a soppiantare del tutto il modello codificato da Vasari: nella maggior parte dei casi infatti attributo dell'Arte resta il suo essere raffigurata all'opera, e non statica nella semplice esibizione degli strumenti del mestiere. Deroghe dal testo dell'erudito perugino sono spesso latrici di particolari valenze di significato: la presenza dello specchio, per esempio, o la nudità di Pittura o Scultura, amplificano i significati delle allegorie di Ripa arricchendole di riflessioni sulla loro natura imitativa o sul rapporto fra Pittura e Scultura. L'unica *querelle* che solo con l'apertura del nuovo secolo trova trasposizione in immagine è quella del rapporto fra Disegno e Colore, che sa sfruttare le potenzialità implicite nella figura maschile di età differenti codificata da Ripa per dar vita ad allegorie dalla vasta gamma di sfumature, a seconda se nate in ambito veneziano o tosco-romano. Sul fronte del paragone delle arti, a fianco della nuova fortuna goduta dalla coppia Pittura e Poesia, si

dimostra particolarmente vitale l'accostamento con la Musica, in virtù del concetto di armonia che domina le realizzazioni e le composizioni di tutte queste discipline.

La fortuna del soggetto, e il numero sempre crescente delle sue rappresentazioni, sono però anche alla base della sua progressiva perdita di fascino. Il repertorio da noi raccolto evidenzia come, di fronte all'ampliamento della committenza, le rappresentazioni della Pittura e della Scultura tendano a trasformarsi in opere di genere, che iterano modelli codificati ormai privi di particolari valenze di significato. Nell'ultima parte di questo scritto ci siamo infatti soffermati molto più spesso su esempi seicenteschi che settecenteschi, a prova di una perdita di vitalità di questa tipologia come occasione di riflessione artistica. Se si escludono le opere destinate alle Accademie, o il caso di artisti di particolare spessore quali Corvi e Batoni, le allegorie del XVIII secolo si rivelano infatti molto ripetitive e convenzionali. Questo perché, dalla metà del Seicento, l'allegoria dell'Arte prettamente simbolica si affianca alla rappresentazione che trae dal mito o dalla storia antica i soggetti ritenuti più consoni a simboleggiare Pittura e Scultura: *Dibutade e il suo amato*, *Pigmalione*, *Prometeo*, sono tutte figure che si offrono, con le loro vicende, a farsi specchio delle concezioni artistiche di questi secoli, arrivando progressivamente a soppiantare le allegorie costruite su personificazioni allegoriche e simboliche.

L'unica che mostra grande vitalità, attestata dalla grandissima fortuna settecentesca, è quella del *Genio delle Arti*, su cui ci siamo soffermati solo per suggerire le linee fondamentali di un possibile percorso di indagine e approfondimento (e su cui contiamo di tornare successivamente). In questo senso, si è rivelato particolarmente fruttuoso lo studio delle opere del Lucchesino, all'interno delle quali si può seguire la genesi di questa figura allegorica attraverso la fusione di personificazioni di concetti quali Giudizio e Ingegno con quella dell'efebico *Amor Virtutis*. Sotto il profilo della storia delle idee l'affermazione di questo nuovo simbolo si rivela particolarmente significativa. Il fatto che essa soppianti la raffigurazione delle Arti come protagoniste indiscusse delle opere mostra un cambio di prospettiva: non più l'Arte protagonista, non più il suo *status* intellettuale ma, come nell'origine vasariana, l'artista. Artista qui però non inteso come categoria sociale ma come individuo. Il Genio infatti, nell'affondare le proprie radici nelle allegorie di doti sì affinabili ma innate dell'artista, quali, appunto, il Giudizio, l'Ingegno, l'Intelletto, sposta l'attenzione sulla figura dell'artista come singolo, e sulla sua particolare predisposizione. Esso ne incarna il concetto in forma astratta, ma apre la strada alle forti affermazioni individualistiche dell'epoca romantica.

Repertorio delle opere del XVII e XVIII secolo

60. Felice Antonio Casoni (1559-1634)

Medaglia con il ritratto di Lavinia Fontana, 1611

Bronzo, diametro mm 65

Sul bordo del verso: *LAVINIA FONTANA ZAPPI PICTRIX. ANT. CASONI 1611*; sul recto: *PER TE STATO GIOIOSO MI MANTIENE*

Washington D.C., National Gallery of Art, S.H. Kress Collection (inv. 1957.14.1071)

Bibliografia essenziale: Hill 1912, p. 81; Schaefer 1984; Ghirardi 1994, pp. 49-50; Washington D.C 1998, pp. 151-152.

61. Odoardo Fialetti (1573-1638)

La Pittura e il Disegno, 1608

Bulino, mm 109x149

Frontespizio a O. Fialetti, *Il vero modo et ordine per disegnar tutte le parti et membra del corpo humano*, II parte *Il grande libro dei Disegni-Tutte le parti del corpo umano diviso in più pezzi*, Venezia 1608

Bibliografia essenziale: Rosand 1970; Maugeri 1982, p. 148; *The Illustrated Bartsch* 1983/38, p. 320; Mason Rinaldi 1984, pp. 46-47; Spagnolo 1996, pp. 65-66.

62a-b. Jacopo Palma il Giovane (1548-1628)

Il Disegno e la Pittura, 1611

Acquaforte, mm 152x173

Frontespizio a J.Palma, G. Franco, *De Excellentia et nobilitate Delineationis libri duo*, Venezia 1611

Bibliografia essenziale: Firenze 1958, pp. 9, 30; Rosand 1970; *The Illustrated Bartsch* 1979/33, p. 140; Maugeri 1982, p. 148; Mason Rinaldi 1984, pp. 46-47; Mason Rinaldi 1990, pp. 32-33; Spagnolo 1996, pp. 65-66.

63. Jacopo Palma il Giovane (1548-1628)

La Pittura e la Scultura, 1611 ca.

Penna e inchiostro marrone, mm 360x243

Sotto le due figure, a penna, *Scultura e Pittura*

Nella parte sovrastante del foglio, *A vinti quatro hori vini uno vinto cusi ardenti chi / pariva fiami di focho chi molti pinsavono ch si abrugiasse / case dovi (?) che a lasciare un caldo intolirabili*

In fondo, *bortolomio grandi... in lion di fa...*

Edimburgo, National Gallery of Scotland (inv. D 1173r)

Bibliografia essenziale: Andrews 1968, vol. 1 p. 85.

64. Odoardo Fialetti (1573-1638)

Pittura, Scultura, Architettura, 1614-1615

Bulino firmato *OF* (monogramma)

Frontespizio a G.B. Marino, *Dicerie Sacre*, Venezia 1614-1615

Bibliografia essenziale: Spagnolo 1996, p. 59.

65. Odoardo Fialetti (1573-1638)
La Pittura Trionfante, 1615
 Acquaforte firmata *I. Palma inv. OF.S.* (monogramma)
 Frontespizio a G.C. Gigli, *La Pittura Trionfante*, Venezia 1615
 Bibliografia essenziale: Rosand 1970; Spagnolo 1996.
- 66a. Guercino (1591-1666)
La Pittura, 1619 ca
 Gessetto rosso con tracce di penna e di inchiostro marrone, mm 194x161
 Oxford, Asmolean Museum (inv. KTP 859)
 Bibliografia essenziale: Bologna 1968, p. 60; Mahon, Ekserdjan 1986, p. 35; Turner, Plazzotta 1991, pp. 51-52.
- 66b. Guercino (1591-1666)
La Pittura dipinge uno stemma gentilizio su tela, 1619
 Penna, acquerello, leggere tracce di matita nera, mm 160x216
 Windsor, Collezione di sua maestà Elisabetta II (inv. 2730)
 Bibliografia essenziale: Mahon, Turner 1989, pp. 6-7; Turner, Plazzotta 1991, pp. 51-52; Bologna 1991, p. 43; Forth Worth 1992, pp. 34-35.
- 66c. Oliviero Gatti (m. 1648)
La Pittura dipinge lo stemma di Ferdinando Gonzaga duca di Mantova, 1619
 Bulino, mm 164x232
 Frontespizio al *Libro dei Principi del Disegno*, Roma 1619
 Bibliografia essenziale: *The Illustrated Bartsch* 1982/43, p. 109; Maugeri 1982, p. 149; Bagni 1988, p. 7.
- 66d. Francesco Curti (1610-1690)
La Pittura dipinge lo stemma del marchese Paolo Coccapani, vescovo e principe di Reggio Emilia, 1650
 Bulino, mm 160x225
 Frontespizio al *Libro dei Principi del Disegno*, Roma 1650
 Bibliografia essenziale: Maugeri 1982, p. 149; Bagni 1988, p. 141.
67. Sigismondo Coccapani (1583-1643)
Michelangelo incoronato dalle Arti, 1619
 Affresco cm 138x157
 Casa Buonarroti, soffitto della Galleria
 Bibliografia essenziale: Procacci 1964, p. 10; Wasmer 1992, pp. 125-126.
- 68b, 68f. Fabrizio Boschi (1572-1642)
Cosimo II risveglia la Pittura, 1621-1623
 Affresco in lunetta
 Firenze, Casino di San Marco, seconda sala di Cosimo II
 Bibliografia essenziale: Masetti 1962, pp. 8-9; Spinelli 2005; Firenze 2006, pp 104-107.
- 68b, 68e. Anastagio Fontebuoni (1571-1626), attr.
Cosimo II risveglia la Scultura, 1621-1623

Affresco in lunetta
Firenze, Casino di San Marco, seconda sala di Cosimo II
Bibliografia essenziale: Masetti 1962, pp. 8-9; Spinelli 2005.

68g, 68h. Anastagio Fontebuoni (1571-1626), attr.
La Pittura, la Scultura, 1621-1623
Affreschi nei pennacchi
Firenze, Casino di San Marco, seconda sala di Cosimo II
Bibliografia essenziale: Masetti 1962, pp. 8-9; Matteoli 1987, p. 409; Spinelli 2005.

668c. Bartolomeo Salvestrini (1599-1633), attr.
Pisa, la Toscana e le Arti piangono sul sepolcro di Cosimo II, 1621-1623
Affresco in lunetta
Firenze, Casino di San Marco, seconda sala di Cosimo II
Bibliografia essenziale: Masetti 1962, pp. 8-9; Spinelli 2005.

69. Bartolomeo Salvestrini (1599-1633)
Allegoria della Pittura, 1623
Olio su tela, cm 183 x 143
Firenze, Uffizi (depositi) (inv. 1890)
Bibliografia essenziale: Barsanti 1974, pp. 95-96; Cantelli 1983, n. 693; Matteoli 1987, pp. 409, 424.

70. Francesco Furini (1603-1646)
La Pittura e la Poesia, 1626
Olio su tela, cm 180x143
Firmata: *Franciscus Furinus Faciebat 1626*
Firenze, Galleria Palatina (inv. 1980 n. 6466)
Bibliografia essenziale: Barsanti 1974, p. 85; Cantelli 1983, p. 88; Firenze 1987, pp. 264-265; Chiarini, Padovani 2003, vol. 2 pp. 186.

71. Francesco Rustici (fine XVI sec.-1626)
La Pittura e l'Architettura
Olio su tela, cm 127,5x97
Firenze, Uffizi (inv. N 1588)
Bibliografia essenziale: Firenze 1970, pp. 53-54.

72. Artemisia Gentileschi (1597-1652)
Allegoria della Pittura
Olio su tavola
Attuale Ubicazione sconosciuta
Bibliografia essenziale: Roma 2001-2002, p. 253.

73a-b. Artemisia Gentileschi (1597-1652)
Allegoria della Pittura, 1620-1630 ca.
Olio su tela, cm 95,5x133
Le Mans, Musée de Tessé (inv. 10.69)

Bibliografia essenziale: Georgel, Lecoq 1987, pp. 52-53; Chambéry 1995, pp. 92-93; Ward Bissel 1999, pp. 299-301; Roma 2001-2002, pp. 353-355.

74. Artemisia Gentileschi (1597-1652)

Autoritratto come Allegoria della Pittura, 1638-1639 ca.

Olio su tela, cm 98,6x75,2

Londra, Kensington Palace, Collezione di sua maestà Elisabetta II

Bibliografia essenziale: Garrard 1980; Garrard 1989, pp. 337-370; Roma 2001-2002, pp. 156-17.

75. Luca Ciamberlano (attivo 1599-1641)

Il giovane principe Barberini accompagnato dalla Storia e dalla Fama

Acquaforte, mm 333x418

Inscritt: *Ex delineatibus ab Illustri Pictore Antonio Tempesta. Lucas Ciamberlanus Vrbanus IV Doctor faciebat.*

Bibliografia essenziale: *The Illustrated Bartsch* 1982/44, p. 149.

76. Guido Reni (1575-1642)

Allegoria della Pittura e del Disegno, 1620-1625 ca.

Olio su tavola, diametro cm 121

Parigi, Louvre (inv. 434)

Bibliografia essenziale: Winner 1983, pp. 440-441; Pepper 1984, p. 284; Brejon de Lavergnée 1987, pp. 458-459; Georgel, Lecoq 1987, p. 55; Brejon de Lavergnée, Volle 1988, p. 278; Loire 1990, pp. 9-10; Spear, Pepper 1991, p. 89; Loire 1996, pp. 303-307; Spear 1997 pp. 30-31.

77. Romolo Gessi (1588-1649)

Allegoria della Pittura, 1630-1635 ca.

Olio su tela

Bologna, Collezione Cassa di Risparmio

Bibliografia essenziale: Pirondini, Roio 1992, p. 236.

78. Michele Desubleo (1602-1676)

Allegoria della Pittura

Olio su tela

Collezione privata

Bibliografia essenziale: Pirondini, Roio 1992, p. 232.

79. Giovanni da San Giovanni (1592-1636)

La Pittura dipinge la Fama

Affresco su embrice, cm 52,5x38, 1634 ca.

Firenze, Galleria Palatina (inv. 1890 n. 1533)

Bibliografia essenziale: Firenze 1987, pp. 262-263; Chiarini, Padovani 2003, vol. 2 pp. 205.

80. Cesare Dandini (1596-1656)

Allegoria della Pittura, 1635 ca.

Olio su tela, cm 71x63

Bologna, Collezione privata
Bibliografia essenziale: Bellesi 1996, pp. 89-90.

81. Cesare Dandini (1596-1656)
Allegoria della Commedia e della Pittura, 1639-1640 ca.
Olio su tela, cm 121x104
Già Londra, Collezione privata; attuale ubicazione ignota
Bibliografia essenziale: Cantelli 1983, n. 235; Bellesi 1996, p. 114.

82. Cesare Dandini (1596-1656)
Allegoria della Pittura, della Scultura?, della Poesia?
Olio su tela
Già Firenze, mercato antiquariale; attuale ubicazione ignota
Bibliografia essenziale: Cantelli 1983, n. 236.

83. Cesare Dandini (1596-1656)
Allegoria della Scultura, 1645 ca.
Olio su tela
Attuale ubicazione ignota
Bibliografia essenziale: Bellesi 1996, pp. 179-180.

84. Matteo Rosselli (1587-1650), attr.
Allegoria della Pittura, Musica, Poesia, Scultura, prima metà XVII secolo
Olio su tela, cm 238x171
Roma, Galleria Colonna
Bibliografia essenziale: Bousquet 1980, p. 164; Safarik 1981, p. 118.

85. Guercino (1591-1666)
La Pittura e la Scultura, 1637 ca
Olio su tela, cm 114x139
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica (inv. 813)
Bibliografia essenziale: Venezia 2000, pp. 48-49; Milano 2003, pp. 214-215.

86. Simone Cantarini (1612-1648)
Allegoria della Pittura
Olio su tela, cm 78x52)
San Marino, Galleria della Cassa di Risparmio
Bibliografia essenziale: Milano 2003, pp. 200-201.

87. Simone Cantarini (1612-1648)
Allegoria della Pittura, post 1642 ca.
Olio su tela, cm 111x99
Varsavia, Muzeum Narodowew
Bibliografia essenziale: Mancigotti 1975, p. 138.

88. Lorenzo Pasinelli (1629-1700)
Allegoria della Pittura, 1660-1665 ca.
Olio su tela, cm 111x92

Attuale ubicazione sconosciuta
Bibliografia essenziale: Baroncini 1993, pp. 185-186.

89. Lorenzo Pasinelli (1629-1700)
Allegoria della Scultura, 1660-1665 ca.
Olio su tela, cm 93x73,5
Dublino, National Gallery of Ireland (inv. 1335)
Bibliografia essenziale: Baroncini 1993, pp. 222-223.

90. Bernardo Strozzi (1581/1582-1644)
Allegoria della Scultura, 1635
Olio su tela (tondo)
Venezia, Biblioteca marciana
Si conosce una replica dell'opera, oggi a New York, Robinson Collection (olio su tela, cm 197x152)
Bibliografia essenziale: Mortari 1995, pp. 184-185.

91. Bernardo Strozzi (1581/1582-1644)
Allegoria della Pittura, della Scultura, dell'Architettura, 1635 ca.
Olio su tela, cm 135x140
S. Pietroburgo, Ermitage (inv. 6547)
Bibliografia essenziale: Genova 1995, p. 276; Mortari 1995, p. 200.

92. Bernardo Strozzi (1581/1582-1644)
Allegoria della Pittura, 1635 ca.
Olio su tela, cm 130x94
Genova, Collezione privata
Bibliografia essenziale: Genova 1995, pp. 220-221; Mortari 1995, p. 200.

93a. Pietro Testa (1612-1650)
Il Liceo della Pittura, 1638 ca.
Acquaforte, mm 571x725
Inscritta in alto: *LICEO DELLA PITTURA, INTELLIGENZA E USO*
Firmata in basso con il monogramma del pittore
Bibliografia essenziale: Winner 1962, pp. 174-176; Cropper 1971; Cropper 1974a, p. 377; Brigstocke 1978, pp. 123-124; Cropper 1984, pp. 32-33, 65-95; Philadelphia 1988, pp. 76-82.

94. Pietro Testa (1612-1650)
Altro diletto ch'imparar non trovo, 1644 ca.
Acquaforte, mm 387x515
Inscritta sullo scudo: *ALTRO DILETTO CH'IMPARAR NON TROVO*
Firmata: *PTL Pinx. et Sculp*
Bibliografia essenziale: Harris, Lord 1970; Cropper 1971, p. 266; Cropper 1984, pp. 58-59, 65-68; Philadelphia 1988, pp. 220-224.

95a. Pietro Testa (1612-1650)
Il Trionfo della Pittura, 1642 ca.

Acquaforte, mm 472x718

Inscritta in basso: *AFFECTUS EXPRIMIT, ARCUM MERETUR, PARNASO TRIUNPHAT*

Bibliografia essenziale: Martone 1968-1969; Harris, Lord 1970; Cropper 1974a, pp. 378, 385; Brigstocke 1978, p. 123; Cropper 1984, pp. 45-46; Philadelphia 1988, pp. 151-155.

96. Pietro Testa (1612-1650)

Allegoria della Pittura, 1637-1638 ca.

Acquaforte, mm 285x330

Bibliografia essenziale: Martone 1968-1969, p. 51; Harris, Lord 1970, p. 15; Cropper 1974a, pp. 37-378; Brigstocke 1978, pp. 123-124; Cropper 1984, pp. 33, 103, 110; Philadelphia 1988, pp. 70-74.

97. Pietro Testa (1612-1650)

Allegoria della Scultura

Penna e inchiostro marrone su carta quadrettata a gessetto nero, mm 182x270, 1637-1638 ca.

Liechtenstein, Vaduz, Ratjen Foundation

Bibliografia essenziale: Philadelphia 1988, pp. 74-76.

98a. Pietro Testa (1612-1650)

Il trionfo dell'artista virtuoso in Parnaso, 1644-1646 ca.

Acquaforte, mm 403x580

Bibliografia essenziale: Harris, Lord 1970; Cropper 1984, pp. 58-59; Philadelphia 1988, pp. 56-57, 224-226.

99. Pietro Testa (1612-1650)

Estate, 1642-1644 ca.

Acquaforte, mm 497x709

Bibliografia essenziale: Cropper 1974b; Cropper 1984, pp. 46-55; Philadelphia 1988, pp. 155-160, 165-167.

100a. Pietro Testa (1612-1650)

Inverno, 1644 ca.

Acquaforte, mm 501x719

Bibliografia essenziale: Cropper 1974b; Bridstocke 1978, p. 124; Cropper 1984, pp. 46-55; Philadelphia 1988, pp. 155-160, 174-177.

101. Giovanni Baglione (1573-1644)

Minerva incorona la Pittura, la Scultura, l'Architettura

Frontespizio a G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori e architetti*, Roma 1649

Bibliografia essenziale: /.

102a-b. Gian Domenico Cerrini (1609-1681)

Allegoria della Pittura con autoritratto, 1656-1657 ca.

Olio su tela, cm 129 x 108

Bologna, Pinacoteca Nazionale

Bibliografia essenziale: Bologna 1971, pp. 71-73; Borea 1978, pp. 9-10; Perugia 2005-2006, pp. 15-16, 166-167.

103. Anonimo dell'Italia centrale (Gian Domenico Cerrini?)

Allegoria della Scultura, Pittura, Poesia, Musica

Olio su tela, cm 74x61 ca. ciascuna

Pesaro, Musei Civici

Bibliografia essenziale: Giardini, Negro, Pirondini 1993, fig. 47a-d.

104. Anonimo del XVII secolo

Pittura, Poesia, Musica

Olio su tela

Attuale ubicazione sconosciuta

Bibliografia essenziale: /.

105. Guercino (1591-1666)

La Pittura e il Disegno, 1656-1657 ca.

Olio su tela, cm 231x181

Dresda, Staatliche Gemäldegalerie

Bibliografia essenziale: Winner 1983, p. 438; Salerno 1988, p. 385; Stone 1991, p. 316;

Panofsky 1996.

106. Cesare Gennari (1637-1688)

Allegoria della Pittura, 1661

Olio su tela, cm 119x98

Firmata e datata sul retro: *DI ME CESARE GENNARI 1661*

Roma, Galleria dell'Arte Antica

Bibliografia essenziale: Bagni 1986, p. 298; Venezia 2000, pp. 62-63; Negro, Pirondini, Roio 2004, pp. 208-209, 227.

107. Lorenzo Lorenzi (attivo 1750-1767), da Guido Cagnacci (1601-1663)

La Pittura e la Poesia

Bulino, mm 390x297

Firmata *Lorenzo Lorenzi dis. e inc.* In basso a ds.: N° XV

Bibliografia essenziale: Pasini 1986, p. 296.

108. Domenico Ambrogio detto Menghino del Brizio (1600-1678)

Pittura, Scultura e Poesia

Acquaforte, mm 180x128

Bibliografia essenziale: *The Illustrated Bartsch* 42/1981, p. 176.

109. Ludovico Mattioli (1662-1747)

Allegoria della Pittura, Scultura e Architettura con l'emblema di Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, 1707 ca.

Incisione, mm 202x146

Firmata: *Gio. Pietro Zanotti inv. L. Mattioli f.*

Bibliografia essenziale: *The Illustrated Bartsch* 43/1982, p. 123.

110. Giuseppe Antonio Caccioli (1672-1740)
Ritratto di Ferdinando Galli Bibbiena fra Pittura e Architettura
Incisione, mm 445x331
Bibliografia essenziale: *The Illustrated Bartsch* 43/1982, p. 450.
111. Antonio Carneio (1637-1692)
Allegoria della Pittura, 1677 ca.
Olio su tela, cm 70x59
Udine, collezione privata
Bibliografia essenziale: Geiger 1941, p. 82; Rizzi 1960, pp. 44, 93-94.
112. Antonio Carneio (1637-1692)
Allegoria della Scultura, 1677 ca.
Olio su tela ovale, cm 67x54 (da iniziale formato rettangolare)
Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 1101)
Bibliografia essenziale: Geiger 1941, p. 83; Rizzi 1960, pp. 44, 93-94; Moschini Marconi 1970, p. 10.
113. Antonio Carneio (1637-1692)
Allegoria dell'Architettura, 1677 ca.
Olio su tela, cm 70x59
Udine, collezione privata
Bibliografia essenziale: Geiger 1941, p. 82; Rizzi 1960, pp. 44, 93-94.
114. Pietro Liberi (1605-1687)
Allegoria della Pittura e del Disegno che si abbracciano, 1660-1670 ca.
Olio su tela, cm 112 x 134,5
Roma, Collezione privata
Bibliografia essenziale: Safarik 1981, p. 255; Safarik, Milantoni in Gregori, Schleier 1988, vol. 1 p. 170; Ruggeri 1996, p. 179.
- 115a-b. Marco Liberi (ca. 1644-1691)
La Pittura
La Scultura
Olio su tela ovale, entrambe cm 75x59
Venezia, Museo Correr (inv. 460, 459)
Bibliografia essenziale: Ruggeri 1996, p. 31.
116. Marco Liberi (ca. 1644-1691)
Allegoria della Pittura e del Disegno
Olio su tela, cm 127x102
Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (inv. 232)
Bibliografia essenziale: Ruggeri 1996, p. 306.
117. Marco Liberi (ca. 1644-1691)
La Pittura coronata dalla Fama
Olio su tela, cm 107x102
Bordeaux, Musée des Beaux-Arts (inv. E 192, M6582)

Bibliografia essenziale: Donzelli, Pilo 1967, p. 169; Habert 1987, pp. 215-216; Ruggeri 1996, pp. 306, 308.

118b. Marco Boschini (1613-1700 ca.)

Allegoria del Disegno e dell'Armonia

Incisione da M. Boschini, *Carta del Navegar Pittoresco*, Venezia 1660, p. 595.

Bibliografia: Boschini 1660.

118c. Marco Boschini (1613-1700 ca.)

L'Eloquenza incorona la Pittura

Incisione da M. Boschini, *Carta del Navegar Pittoresco*, Venezia 1660, p. 625.

Bibliografia: Boschini 1660.

119. Marco Boschini (1613-1700 ca.)

Allegoria della Pittura, 1664

Acquaforte,

Frontespizio a *Le minere della pittura veneziana*, Venezia 1664

Bibliografia essenziale: Wasmer 1997.

120. Marco Boschini (1613-1700 ca.)

Allegoria della Pittura, 1674

Acquaforte, mm 169x86

Frontespizio a *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia 1674

Bibliografia essenziale: Wasmer 1997.

121a. Giovan Pietro Bellori (1613-1696), Charles Errard (1606-1689)

Allegoria della Pittura

Incisione

Da G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1672.

Bibliografia: Previtali in Bellori 1672, pp. XLIV-L, e Roma 2000, vol 2 pp. 492-493.

121b. Giovan Pietro Bellori (1613-1696), Charles Errard (1606-1689)

Allegoria della Pittura

Incisione

Da G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1672.

Bibliografia: Previtali in Bellori 1672, pp. XLIV-L, e Roma 2000, vol 2 pp. 492-493.

121c. Giovan Pietro Bellori (1613-1696), Charles Errard (1606-1689)

Imitatio sapiens

Incisione

Da G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1672.

Bibliografia: Previtali in Bellori 1672, pp. XLIV-L, e Roma 2000, vol 2 pp. 492-493.

121d. Giovan Pietro Bellori (1613-1696), Charles Errard (1606-1689)

L'Idea

Incisione

Da G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1672.

Bibliografia: Previtali in Bellori 1672, pp. XLIV-L, e Roma 2000, vol. 1, p. 82, vol 2 pp. 492-493.

122a. Carlo Maratta (1625-1713)

Ritratto allegorico di Raffaello fra Pittura, Scultura e Architettura, 1674
Penna e inchiostro nero con tocchi di biacca su carta bianca, mm 630x740
Parigi, Louvre (inv. RF 49959)
Bibliografia essenziale: Roma 2000, vol. 2 p. 468.

122b. Carlo Maratta (1625-1713), Pietro Aquila (1610-1692)

Ritratto allegorico di Raffaello fra Pittura, Scultura e Architettura, 1674
Incisione
Firmata: *Pietro Aquila sculp. Carol Marattus Inven. delin.*, 1675
Frontespizio a *Imagines veteris ac novi testamenti a Raphaele Sanctio in Vaticani Palatii Xystis...*, Roma 1675
Bibliografia essenziale: Roma 2000, vol 1, p. 146, vol. 2 p. 468.

123a. Carlo Maratta (1625-1713)

Allegoria di Annibale Carracci che risolve le sorti della Pittura, 1673-1674
Sanguigna e sanguigna acquerellata con tocchi di biacca su carta bianca, mm 436x633
Parigi, Louvre (inv. 3371)
Bibliografia essenziale: Roma 2000, vol. 2 p. 465-466.

123b. Carlo Maratta (1625-1713), Pietro Aquila (1610-1692)

Allegoria di Annibale Carracci che risolve le sorti della Pittura, 1674
Incisione
Firmata: *Carolus Marattis inv. et delin. Petrus Aquila sculp.*
In *Galeriae Farnesianae Icones Romae in Aedibus Sereniss. Ducis Parmensis...*, Roma 1674
Bibliografia essenziale: Roma 2000, vol. 1, p. 147, vol. 2 p. 465-466.

124a. Carlo Maratta (1625-1713)

Allegoria dell'Ignoranza che insidia la Pittura e fa scempio delle Arti, 1680-1682 ca.
Penna e inchiostro bruno sovrammessa al carboncino con rialzi di biacca su carta bianca, mm 408-310
Parigi, Louvre (inv. 17950)
Bibliografia essenziale: Winner 1992; Roma 2000 vol. 2, p. 482.

124b. Carlo Maratta (1625-1713), Nicolas Dorigny (1657-1746)

Allegoria dell'Ignoranza che insidia la Pittura e fa scempio delle Arti, 1728
Acquaforte, mm 447x302
Firmata: *Eques Carolus Maratti inven. et delin. N. Dorigny Sculp.*
Bibliografia essenziale: Roma 2000 vol. 2, p. 482-483.

125a. Carlo Maratta (1625-1713)

L'Accademia di Pittura, 1680-1682 ca.
Penna e inchiostro bruno a ripasso del carboncino con tocchi di biacca su carta bianca, mm 402x310

Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement Trustes (inv. 646)
Bibliografia essenziale: Winner 1992; Roma 2000, vol. 2 p. 483.

125b. Carlo Maratta (1625-1713), Nicolas Dorigny (1657-1746)
L'Accademia di Pittura, 1728
Acquaforte, mm 402x310
Firmata: *Eques Carolus Maratti inven. et delin. N. Dorigny Sculp.*
Bibliografia essenziale: Winner 1992; Roma 2000, vol. 2 p. 483-484.

125c. Carlo Maratta (1625-1713)
L'Accademia di Pittura, 1680-1682 ca.
Penna e inchiostro bruno
Hartford, Wadsworth Atheneum
Bibliografia essenziale: Winner 1992.

126a. Ciro Ferri (1634-1689)
L'Accademia di Pittura, 1680-1682 ca.
Penna, matita, inchiostro bruno acquerellato
Firenze, Uffizi (inv. S 9743)
Bibliografia essenziale: Winner 1992.

126b. Ciro Ferri (1634-1689)
Schizzo per l'Accademia di Pittura, 1680-1682 ca.
Penna, inchiostro bruno
Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe
Bibliografia essenziale: Winner 1992.

127. Benedetto Gennari (1633-1715), 1678
Allegoria della Pittura, 1678
Olio su tela
Cento, Collezione Cassa di Risparmio
Bibliografia essenziale: Negro, Pirondini, Roio 2004, pp. 148, 189.

128. Giovanni Antonio Burrini (1656-1727)
Allegoria della Pittura, 1680 ca.
Olio su tela, cm 96,5x75,5
Bologna, Collezione privata
Bibliografia essenziale: Pajes Merriman 1980, p. 66; Riccomini 1999, p. 160.

129. Giuseppe Maria Crespi (1665-1747)
Allegoria della Pittura, della Scultura, della Musica, 1695 ca
Olio su tela, cm 109x146
Pommersfelden, Collezione del marchese di Schönborn-Wiesentheid
Bibliografia essenziale: Volpe 1961; Roli 1977, pp. 19, 106; Pajes Merriman 1980, p. 294; Norimberga 1989, pp. 396-398; Emiliani 1990, pp. 144-145.

130. Giuseppe Maria Crespi (1665-1747)
Allegoria della Pittura

Olio su tela

Già Milano, Collezione Arrigoni; attuale ubicazione sconosciuta

Bibliografia essenziale: Pajes Merriman 1980, p. 210.

131a-b. Sebastiano Conca (1680-1764)

Allegoria delle Arti figurative, 1707-1710 ca.

Allegoria della Musica, 1707-1710 ca.

Olio su tela, entrambe cm 33x47

Roma, Galleria Spada

Bibliografia essenziale: Gaeta 1981, pp. 98-99.

132. Sebastiano Conca (1680-1764)

L'Immortalità registra i meriti delle Arti e delle Virtù, 1720-1725 ca.

Olio su tela

Pommersfelden, Collezione conte Schoborn

Bibliografia essenziale: Gaeta 1981, pp. 142-143.

133. Sebastiano Ricci (1659-1734)

La Virtù protettrice delle Arti, 1690 ca.

Olio su tela, cm 122x154

Udine, Collezione Martins

Bibliografia essenziale: Daniels 1976, p. 127; Scarpa 2006, p. 316.

134. Sebastiano Ricci (1659-1734)

Allegoria della Pittura, 1708 ca.

Olio su tela, cm 76,2x63,5

Già Monaco di Baviera, Bernhaimer Kunsthandel, Asta New York, Christie's 11 gennaio 1995

Bibliografia essenziale: Muti 2002, p. 261; Scarpa 2006, p. 249.

135. Sebastiano Ricci (1659-1734)

Trionfo della Sapienza e dell'Accademia sull'Ignoranza, 1718

Olio su tela, cm 113x85

Altra versione in scala più piccola (olio su tela, cm 48x35,5) a Chatsworth.

Parigi, Louvre

Bibliografia essenziale: Georgel, Lecoq 1987, p. 29; Pallucchini 1995, vol. 1 pp. 45-46; Scarpa 2006, pp. 268-269.

136a-b. Antonio Mercurio Amorosi (1660-1738)

Allegoria delle Arti, 1719 ca.

Allegoria della Virtù, 1719 ca.

Entrambe olio su tela

Parma, Collezione privata

Bibliografia essenziale: Maggini 1996, pp. 152-153.

137a-b. Antonio Pellegrini (1675-1741)

Allegoria della Pittura, 1728 ca.

Allegoria della Scultura, 1728 ca.

Olio su tela, entrambe cm 142x132
Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 1167, 1168)
Bibliografia essenziale: Moschini Marconi 1970, p. 75; Pallucchini 1995, vol. 1 p. 94;
Knox 1995, pp. 258; Padova 1998-1999, p. 212.

138. Antonio Pellegrini (1675-1741)
La Modestia presenta la Pittura all'Accademia di Francia, 1733
Olio su tela, cm 99x85
Parigi, Louvre
Bibliografia essenziale: Georgel, Lecoq 1987, p. 29; Knox 1995, pp. 202, 251; Padova
1998-1999, pp. 214-215.

139. Jacopo Amigoni (1682-1752)
Allegoria della Pittura, 1729-1739 ca.
Olio su tela, 120x150 ca.
Reggio Emilia, Collezione privata
Altra copia a Roma, Collezione Canessa (olio su tela, cm 114x115)
Bibliografia essenziale: Scarpa Sonino 1994, pp. 144-147; Manfredi 2004.

140a. Jacopo Amigoni (1682-1752)
Allegoria della Pittura, 1729-1739 ca.
Olio su tela, cm 120x140 ca.
Gosford House (Scozia), Collezione conte di Wemyss
Bibliografia essenziale: Manfredi 2004.

140b. Jacopo Amigoni (1682-1752)
Allegoria della Musica, 1729-1739 ca.
Olio su tela, cm 123x145
Reggio Emilia, Collezione privata
Bibliografia essenziale: Scarpa Sonino 1994, pp. 144-147; Manfredi 2004.

141a. Pompeo Batoni (1708-1787), copia da
Allegoria della Scultura, originale 1740 ca
Olio su tela, cm 65x50
Già Roma, M. & C. Sestieri 1968; attuale ubicazione sconosciuta.
Altra copia: Roma, Galleria Gasparri.
Bibliografia essenziale: Busiri Vici 1968, p. 13.

141b. Pompeo Batoni (1708-1787)
Allegoria della Pittura, 1740 ca
Olio su tela, cm 48 x 38
Attuale ubicazione sconosciuta
Copie: Lucca, villa Torregiani; Roma, M. & C. Sestieri 1968; Roma, Galleria
Gasparri
Bibliografia essenziale: Busiri Vici, 1968, p. 13; Clark 1985, p. 221.

142a. Pompeo Batoni (1708-1787)
Pittura, Scultura, Architettura, 1739-1740 ca

Olio su tela, cm 99x74

Dresda, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (inv. 455)

Bibliografia essenziale: Clark 1985, p. 219; Sander, Brinkmann 1997, p. 21; Udine 2004, pp. 292-293.

142b. Pompeo Batoni (1708-1787)

Pittura, Scultura, Architettura, 1740-1741 ca

Olio su tela, cm 123x92,5

Già Roma, collezione Vitetti

Replica autografa del dipinto a Torino, collezione privata (olio su tela, cm 120x90,5, firmata *Pom. Batonus Lucen. Pinx / Anno 1740*). Altra replica conosciuta, attuale ubicazione ignota (olio su tela, cm 124x92)

Bibliografia essenziale: Clark 1985, p. 221.

143. Pompeo Batoni (1708-1787)

Apollo, la Musica, la Metrica, 1741 ca

Olio su tela, cm 121x90

Replica autografa del dipinto a Torino, collezione privata (olio su tela, cm 122,5x91,5, firmata *Pompeijus Batoni Fecit / Anno 1741*, pendant dell'altro dipinto a Torino, replica autografa di quello di Dresda con *Pittura, Scultura, Architettura*). Il dipinto *pendant* di questo al Louvre è al momento disperso.

Parigi, Louvre (R.F. 1983-47)

Bibliografia essenziale: Clark 1985, pp. 221-222; Mercillon 1984, p. 43; Rosenberg 1984, p. 70-71.

144. Pompeo Batoni (1708-1787)

Allegoria del Tempo, della Verità, della Giustizia e delle Arti, 1740 ca.

Olio su tela, cm 43,3x26,5

Chicago, Art Institute of Chicago (inv. 1976.291)

Bibliografia essenziale: Clark 1985, p. 220.

145. Pompeo Batoni (1708-1787)

Allegoria delle Arti, 1740

Olio su tela, cm 174,8x138

Firmato: *Pompeijus Battonius Lucensis pinxit / An. D. MDCCXL*.

Altra versione autografa, modello del dipinto, a Londra, collezione privata (olio su tavola, cm 29,5x22,5, datata 1739-1740 ca)

Francoforte, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie

Bibliografia essenziale: New York 1967, pp. 25-26; Clark 1985, p.219-220; Philadelphia 2000, pp 306-307; Udine 2004, pp. 292-293.

146. Pompeo Batoni (1708-1787)

Allegoria della Pittura, 1775

Olio su tela, cm 61,7 x 49,7

Firmata: *P. BATONI PIN. 1775*

U.S.A., Collezione privata

Bibliografia essenziale: Chicago 1970, pp. 172-173; Clark 1985, p. 338.

147. Rosalba Carriera (1675-1757)
Allegoria della Pittura?, 1744-1746 ca.
Pastello su carta, cm 45,1x35
Washington, National Gallery of Art
Bibliografia essenziale: Shapley 1979, p. 125; Sani 1988, p. 301; Pallucchini 1995, vol. 1 p. 253.

148a-b. Giuseppe Nogari (1701-1763)
Allegoria della Pittura e della Scultura, 1751-1752
Allegoria della Musica e della Poesia, 1751-1752
Olio su tela, entrambe cm 142,5x113,5
Kassel, Staatliche Kunstsammlungen (inv. GK 537, GK 538)
Bibliografia essenziale: *Staatliche Kunstsammlungen Kassel* 1980, pp. 182-184; Pallucchini 1995, vol 1 pp. 576-577.

149. Michelangelo Morlaiter (1729-1806)
Venezia premia le Belle Arti, 1756
Olio su tela, cm 131x183
Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 631)
Bibliografia essenziale: Pallucchini 1960, p. 234; Moschini Marconi 1970, p. 60; Venezia 1978, p. 26; Pallucchini 1995, vol 2 p. 471.

150a. Pietro Antonio Novelli (1729-1804)
La Poesia e la Pittura, 1757
Incisione firmata *AP. Novelli inv. MP. Inc.*
Da F. Algarotti, S. Bettinelli e C.I. Frugoni, *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori*, Venezia 1757
Bibliografia essenziale: Favilla, Rugolo 2006, pp. 78-80.

150b. Pietro Antonio Novelli (1729-1804)
La Pittura, 1757
Incisione firmata *AP. Novelli inv. MP. Inc.*
Da F. Algarotti, S. Bettinelli e C.I. Frugoni, *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori*, Venezia 1757
Bibliografia essenziale: Favilla, Rugolo 2006, pp. 78-80.

151. Alessandro Longhi (1733-1813)
La Pittura e il Merito, 1759
Olio su tela, cm 128x93
Firmata: *Alessand / Longhi / Pinx.*
Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 474)
Bibliografia essenziale: Moschini Marconi 1970, p. 44; Pallucchini 1995, vol. 2 pp. 437-438.

152. Domenico Maggiotto (1712-1794)
Allegoria dell'Accademia e del Disegno, 1762-1763 ca.
Olio su tela, cm 132x94
Firmata: *Dom.co Maggiotto F.*

Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 477)
Bibliografia essenziale: Pallucchini 1960, p. 160; Moschini Marconi 1970, p. 52;
Bulgarelli 1973, pp. 225-226; Del Torre 1987-1988, pp. 90, 102-103; Pallucchini 1995,
vol. 2 p. 176.

153. Domenico Corvi (1721-1803),
Allegoria della Pittura, 1764
Olio su tela, cm 60,5x73,4
Baltimora, Walters Art Gallery
Bibliografia essenziale: Chicago 1970, pp. 192-193; Tscherny 1978; Georgel, Lecoq
1987, p. 36; Viterbo 1998, p. 38.

154. Francesco Maggiotto (1738-1805)
Allegoria della Pittura, 1768
Firmata: *FRANC.O MAGGIOTTO*
Olio su tela, cm 132x117
Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 482)
Bibliografia essenziale: Pallucchini 1960, p. 236; Moschini Marconi 1970, pp. 52-53;
Venezia 1978, p. 27; Georgel, Lecoq 1987, p. 36; Torino 1987, p. 199; Pallucchini
1995, vol. 2 p. 483.

155. Pietro Antonio Novelli (1729-1804)
Disegno, Colorito, Invenzione, 1768 (ritoccato 1776)
Olio su tela, cm 130x182
Firmato: *PETRUS ANTONIUS NOVELLI / VENETUS PINXIT ANNO 1776*
Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 479)
Bibliografia essenziale: Voltolina 1931, p. 105; Pallucchini 1960, pp. 234-235;
Moschini Marconi 1970, p. 63; Venezia 1978, p. 28; Pallucchini 1995, vol. 2 pp. 475-
476.

156. Pietro Antonio Novelli (1729-1804)
Allegoria della Pittura, 1770
Olio su tela, cm 215x123
Firmato: *PETRUS ANTONIUS NOVELLI / 1770*
Stra, Villa Pisani
Bibliografia essenziale: Voltolina 1932, pp. 105-106; Pallucchini 1995, vol. 2 p. 476.

157. Giovanni Battista Dell'Era (1765-1799)
Il Genio delle Arti incorona la Pittura, 1795 ca.
Matita su carta, mm 265x196
Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte, Gabinetto dei Disegni (inv. B
858/16)
Bibliografia essenziale: Treviglio 2000, p. 71.

Bibliografia

Acidini Luchinat 1993

C. Acidini Luchinat, *Federico Zuccari, la "Scintilla Divina" e gli "Istromenti"*, in catalogo della mostra Sant'Angelo in Vado 1993, pp. 85-94.

Acidini Luchinat 1998-1999

C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Milano, Roma, Jandi Sapi Editori, 1998-1999, 2 voll.

Aguzzi Barbagli 1989

D. Aguzzi Barbagli, *La difesa di valori etici nella trattatistica sulla nobiltà del secondo Cinquecento*, in "Rinascimento", XXIX, 1989, pp. 377-427.

Alberti 1975

L.B. Alberti, *De Pictura*, a cura di C. Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1975.

Alberti 1998

L.B. Alberti, *Le Intercenali*, a cura di I. Garghella, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998.

Alberti 1604

R. Alberti, *Origine et progresso dell'Accademia del Disegno*, Pavia 1604, in *Scritti d'Arte di Federico Zuccaro*, a cura di D. Heikamp, Firenze, Olschki, 1961.

Albrecht 1992

J. Albrecht, *Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e Firenze*, in Hüttinger 1992, pp. 75-92.

Aleci 1998

L. Klinger Aleci, *Images of identità. Italian Portrait Collections of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in *The image of the individual. Portraits in the Renaissance*, a cura di N. Mann, L. Syson, London, Trustees of the British Museum, 1998, pp. 67-79.

Aleci 2001

L.S. Aleci, *Portraits and Historians*, in *Coming about... A Festschrift for John Shearman*, a cura di L.R. Jones, L.C. Matthew, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Art Museum, 2001, pp. 359-365.

Allegri, Cecchi 1980

E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, Firenze, Spes, 1980.

Alpers 1960

S.L. Alpers, *Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXIII, 3-4, 1960, pp. 190-215.

Andrews 1968

K. Andrews, *National Gallery of Scotland. Catalogue of Italian Drawings*, Cambridge, University Press, 1968, 2 voll.

Angelini 2003

A. Angelini, *Simboli e Questioni. L'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermathena*, Bologna, Pendragon, 2003.

Asmus 1977

U.D. Asmus, *Corpus quasi vas. Beitrage zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Berlin, Mann, 1977.

Baglione 1649

G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori, et architetti*, Roma, Manelfo Manelfi e Giovanni Succetti, 1649.

Bagni 1986

P. Bagni, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986.

Bagni 1988

P. Bagni, *Il Guercino e i suoi incisori*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1988.

Barocchi 1956

P. Barocchi, *Il Vasari pittore*, in "Rinascimento", II, 7, 1956, pp. 187-217.

Barocchi 1960-1962

P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari, Laterna, 1960-1962, 3 voll.

Barocchi 1964

P. Barocchi, *Vasari Pittore*, Milano, Barbera, 1964.

Barocchi 1971-1977

P. Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano, Napoli, Ricciardi Editore, 1971-1977, 3 voll.

Barocchi 1984

P. Barocchi, *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984.

Barocchi 1998

B. Varchi, V. Borghini, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Firenze, Sillabe, 1998.

Barocchi, Bettarini 1966

P. Barocchi, R. Bettarini (a cura di), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, Firenze, Sansoni, vol. 1 (testo), 1966.

Baroncini 1993

C. Baroncini, *Lorenzo Pasinelli pittore (1629-1700)*, Rimini, Stefano Pataconi Editore, 1993.

Baroni Vannucci 1997

A. Baroni Vannucci, *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano, flandrus pictor et inventor*, Milano, Roma, Jandi Sapi Editori, 1997.

Barsanti 1974

A. Barsanti, *Vita di Francesco Furini*, "Paragone", XXV, 291, 1974, pp. 79-87.

Basalti 2003-2004

C. Basalti, *L'invenzione del genio funerario nell'arte del Settecento. Origine e sviluppo nell'età classica e moderna*, tesi in Storia dell'Arte Moderna, Università di Bologna, relatore prof. Anna Ottani Cavina, a.a. 2003-2004.

Baxandall 1994

M. Baxandall, *Giotto e gli Umanisti* (1971, Oxford), Milano, Jaca Book, 1994.

Becatti 1971

G. Becatti, *Plinio e Vasari*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1971, pp. 173-182.

Bellesi 1996

S. Bellesi, *Cesare Dandini*, Torino, Artema, 1996.

Bellori 1672

G.P. Bellori, *Le Vite de' Pittori Scultori e Architetti moderni*, Roma 1672, ed. cons. a cura di E. Borea, Torino, Einaudi, 1976.

Bellori 1695

G.P. Bellori, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, presso la stamperia di Komaker Boemo alla Fontana di Trevi, Roma 1695.

Benisovich 1963

M.N. Benisovich, *Les Dessins de Stradanus*, in "Il Vasari", XXI, 4, 1963, pp. 139-143.

Berti 1955

L. Berti, *La Casa del Vasari in Arezzo e il suo Museo*, Firenze, Soprintendenza alle Gallerie di Firenze o Giunti?, 1955.

Bettarini 1976

R. Bettarini, *Vasari scrittore: come la torrentiniana diventò giuntina*, in *Il Vasari* 1976, pp. 485-500.

Bierens De Haan 1948

J.C.J. Bierens De Haan, *L'œuvre gravé de Cornelis Cort Graveur Hollandais 1533-1578*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1948.

Blunt 2001

A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia. Dal Rinascimento al Manierismo* (1940, Oxford), Torino, Einaudi, 2001.

Bombe 1928

W. Bombe, *Giorgio Vasari Häuser in Florenz und Arezzo und Andere Italienische Künstlerhäuser der Renaissance*, "Belvedere", XIII, 69, 1928, pp. 55-60.

Borea 1978

E. Borea, *Gian Domenico Cerrini. Opere e documenti*, "Prospettiva", 12, 1978, pp. 4-25.

Boschini 1660

M. Boschini, *La Carta del Navegar Pittoresco*, Venezia 1660, ed. cons. a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1966.

Boschini 1674

M. Boschini, *Breve introduzione a Le Ricche Minere della Pittura Veneziana*, in Boschini 1660, pp. 701-756.

Bottari, Ticozzi 1822-1825

G.G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XVI, XVII, XVIII*, Milano, Giovanni Silvestrini, 1822-1825, 8 voll.

Bousquet 1980

J. Bousquet, *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVIII^e siècle*, Montpellier, A.L.P.H.A., 1980.

Brandt 1996

K. Weil-Garris Brandt, *Michelangelo's Monument: An Introduction to an Architecture of Iconography*, in *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, a cura di C.L. Striker, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1996, pp. 27-31.

Brann 2002

N.L. Brann, *The debate over the origin of genius during the italian Renaissance*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2002

Brejon de Lavergnée 1987

A. Brejon de Lavergnée, *L'Inventaire Le Brun de 1683*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1987.

Brejon de Lavergnée, Volle 1988

A. Brejon de Lavergnée, N. Volle, *Musée de France. Répertoire des peintures italiennes du XVII^e siècle*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1988.

Brigstocke 1978

H. Brigstocke, *Some further thoughts on Pietro Testa*, "München Jahrbuch der Bildenden Kunst", XXIX, 1978, pp. 117-148.

Brizio 1948

A.M. Brizio (a cura di), *Vite scelte di Giorgio Vasari*, Torino, UTET, 1948.

Bulgarelli 1973

M.A. Bulgarelli, *Profilo di Domenico Maggiotto*, "Arte Veneta", XXVII, 1973, pp. 220-235.

Burckhardt 2000

J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860, Basel), Roma, Newton & Compton editori, 2000.

Burke 1979

P. Burke, *L'artista: momenti e aspetti*, in *Storia dell'arte italiana. II. L'artista e il pubblico*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 83-113.

Bury 2001

M. Bury, *The print in Italy 1550-1620*, London, The British Museum Press, 2001.

Busiri Vici 1968

A. Busiri Vici, *Le "donne" del Batoni*, Lucca, Nuova Grafica Lucchese, 1968.

Byam Shaw 1776

J. Byam Shaw, *Drawings by old masters at Christ Church Oxford*, Oxford, Clarendon Press, 1976, 2 voll.

Calamandrei 1956

P. Calamandrei, *Inediti celliniani. Il sigillo e i caratteri dell'Accademia*, "Il Ponte", 8-9, XII, 1956, pp. 1345-1361.

Cantelli 1983

G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Fiesole (FI), OpusLibri, 1983.

Capucci 1976

M. Capucci, *Forme della biografia nel Vasari*, in *Il Vasari* 1976, pp. 299-320.

Cardi 1994

M.V. Cardi, *Intorno all'autoritratto in vesti di Bacco di Giovan Paolo Lomazzo*, "Storia dell'Arte", 81, 1994, pp. 182-193.

Cartari 1587

V. Cartari, *Le imagini de i dei degli antichi*, ed. cons. a cura di G. Auzzas, Vicenza, Neri Pozza, 1996.

Casini 2000

T. Casini, *La ricerca della verosimiglianza fisionomica nelle biografie illustrate tra Cinque e Seicento: ritratti dal vero, immaginari e contraffatti*, in *Percorsi tra parole e immagini (1400-1600)*, a cura di A. Guidotti, M. Rossi, Lucca, Fazzi editore, 2000, pp. 75-88.

Casini 2003

T. Casini, *La questione fisionomica nei libri di ritratti e biografie di uomini illustri del secolo XVI*, in *Il volto e gli affetti. Fisionomica ed espressione nella arti del Rinascimento*, atti del convegno a cura di A. Pontremoli, Torino 28-29 novembre 2001, Firenze, Olschki, 2003, pp. 103-117.

Casini 2004

T. Casini, *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze, Edifir, 2004.

Cast 1977

D. Cast, *Liberty: Virtue: Honor: Comment on the Position of the Visual Arts in the Renaissance*, "Yale Italian Studies", I, 4, 1977, pp. 371-397.

Cast 1981

D. Cast, *The Calumny of Apelles*, New Haven and London, Yale University Press, 1981.

Cast 1988

D. Cast, *Humanism and Art*, in *Renaissance Humanism. Foundation, Forms and Legacy*, a cura di A. Rabil Jr., Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988, 3 voll., vol. 3, pp. 412-449.

Castiglione 1528

B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, ed. cons. a cura di G. Carnazzi, Milano, Rizzoli, 2000.

Cavallaro 1995

A. Cavallaro, *Allegorie. Le virtù; le Arti liberali; i Mesi*, in A. Cavallaro, P. Grassi, S. Petrocchi, A. Cianfrini, *Temi profani e allegorie nell'Italia centrale del Quattrocento*, Roma, Vecchiarelli Editore, 1995, pp. 53-80.

Cavazzini 1989

P. Cavazzini, *The Porta Virtutis and Federigo Zuccari's expulsion from the papal states: an unjust conviction?*, "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 1989, pp. 169-177.

Cecchi 1976

A. Cecchi, *Qualche contributo al corpus grafico del Vasari e del suo ambiente*, in *Il Vasari* 1976, pp. 143-161.

Cecchi 1978

A. Cecchi, *Nuove acquisizioni per un catalogo di disegni di Giorgio Vasari*, "Antichità Viva", XVII, 1, 1978, pp. 52-61.

Cecchi 1985

A. Cecchi, *Nuove ricerche sulla casa del Vasari a Firenze*, in Garfagnini 1985, pp. 273-283.

Cecchi 1993

A. Cecchi, *L'estremo omaggio al «padre e maestro di tutte le arti», il monumento funebre di Michelangelo*, in *Il Pantheon di Santa Croce a Firenze*, a cura di L. Berti, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1993, pp. 57-82.

Cecchi 1998a

A. Cecchi, *Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze*, in *Case di artisti in Toscana*, a cura di R.P. Ciardi, Cinisello Balsamo (MI), Pizzi, 1998, pp. 29-77.

Cecchi 1998b

A. Cecchi, *Giorgio Vasari's Collection of Paintings: Its Provenance and Its Fate*, in *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, atti del congresso a cura di P. Jacks New Haven, Connecticut, 16-18 aprile 1994, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 147-160.

Chabod 1967

F. Chabod, *Scritti sul Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1967.

Chastel 2001

A. Chastel, *Marsilio Ficino e l'arte* (1954, Genève), a cura di G. de Majo, Torino, N. Aragno, 2001.

Cheney 1985a

L. Cheney, *The Paintings of the Casa Vasari*, New York & London, Garland Publishing Inc., 1985.

Cheney 1985b

L. DeGirolami Cheney, *The Paintings of the Casa Vasari in Arezzo*, "Explorations in Renaissance Culture", XI, 1985, pp. 52-72.

Cheney 1989

L. DeGirolami Cheney, *Vasari's Depiction of Pliny's Histories*, "Explorations in Renaissance Culture", XV, 1989, pp. 97-120.

Cheney 1994

L. DeGirolami Cheney, *Vasari's pictorial musing on the Muse: the chamber of Apollo of the Casa Vasari*, "Studies in Iconography", 15, 1994, pp. 135-176.

Cheney 2000

L. DeGirolami Cheney, *Giorgio Vasari's visual interpretation of Ancient Lost Painting*, "Visual Resources", XVI, 3, 2000, pp. 229-258.

Cheney 2005

L. DeGirolami Cheney, *Giorgio Vasari's Studio, Diligenza ed Amorevole Fatica*, in *Reading Vasari*, a cura di A.B. Barriault, A. Ladies, N.E. Land e J.M. Wood, London, Philip Wilson Publishers and Georgia Museum of Art, 2005, pp. 259-275.

Chiarini, Padovani 2003

M. Chiarini, S. Padovani, *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti*, Firenze, Centro Di, 2003, 2 voll.

Cibelli 1999

D. Cibelli, *Images of Fame and Chancing Fortune in the first and second Editions of Vasari's 'Vite'*, "Explorations in Renaissance Culture", XXV, 1999, pp. 113-137.

Clark 1985

A.M. Clark, *Pompeo Batoni. A complete catalogue of his works*, Oxford, Phaidon Press, 1985.

Coffin 1964

D.R. Coffin, *Pirro Ligorio on the Nobility of the Arts*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXVII, 1964, pp. 191-210.

Coffin 2004

D.R. Coffin, *Pirro Ligorio. The renaissance Artist, Architect, and Antiquarian*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2004.

Collareta 1978

M. Collareta, *Un'ipotesi michelangiolesca: il 'mio segno'*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", VIII, 1, 1978, pp. 167-185.

Colombi Ferretti 2003

A. Colombi Ferretti, *Percorsi di Francesco Menzocchi*, in *Francesco Menzocchi Forlì 1502-1574*, catalogo della mostra a cura di A. Colombi Ferretti e L. Prati, Forlì, Pinacoteca Civica, 21 ottobre 2003-15 febbraio 2004, Forlì, Edisai, 2003, pp. 25-70.

Conti 1979

A. Conti, *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'arte italiana. II. L'artista e il pubblico*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 115-263.

Cornini, De Strobel, Serlupi Crescenzi 1993

G. Cornini, A.M. De Strobel, M. Serlupi Crescenzi, *La Sala di Costantino*, in *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano, Electa, 1993, pp. 167-245.

Corti 1989

L. Corti, *Vasari. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini Editore, 1989.

Corti 1992

L. Corti, *Arezzo al tempo dei Medici. Un artista e la sua casa: Giorgio Vasari*, in *Arezzo al tempo dei Medici. Politica, cultura, arte in una città dominata*, a cura dello Studio «Parmide», Arezzo, Grafiche Badiali, 1992, pp. 33-41.

Cristofani 1984

M. Cristofani, *Vasari e le antichità*, "Prospettiva", 33/36, 1983/1984, pp. 367-369.

Cristofani 1985

M. Cristofani, *Vasari e le antichità*, in Garfagnini 1985, pp. 17-25.

Cropper 1971

E. Cropper, *Bound theory and blind practice: Pietro Testa's notes on Painting and the 'Liceo della Pittura'*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", XXXIV, 1971, pp. 262-296.

Cropper 1974a

E. Cropper, *Disegno and the Foundation of Art: some drawings by Pietro Testa*, "The Burlington Magazine", CXVI, 856, 1974, pp. 376-385.

Cropper 1974b

E. Cropper, *Virtue's wintry reward: Pietro Testa's etchings of the 'Seasons'*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", XXXVII, 1974, pp. 249-279.

Cropper 1984

E. Cropper, *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton, Princeton University Press, 1984.

Crosato Larcher 2004

L. Crosato Larcher, *Villa Emo a Fanzolo e villa Barbaro a Maser*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di G. Toscano e F. Valcanover, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2004, pp. 589-627

Dal Poggetto 1981

P. Dal Poggetto in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra a cura di P. Dal Poggetto e P. Zampetti, Ancona, chiesa del Gesù, chiesa di S. Francesco alle Scale, Loggia dei Mercanti, 4 luglio-11 ottobre 1981, Firenze, Centro Di, 1981, pp. 270-291.

Dal Poggetto 1983

P. Dal Poggetto, *Il cantiere della Villa Imperiale*, in *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra a cura di M.G. Ciardi Duprè dal Poggetto e P. dal Poggetto, Urbino, Palazzo Ducale e chiesa di S. Domenico, 30 luglio-30 ottobre 1983, Firenze, Salani, 1983, pp. 381-397.

Dal Poggetto 1987

P. Dal Poggetto, *Precisazioni sull'influsso di Raffaello nelle Marche: l'Imperiale, Raffaellino del Colle e altro*, in *Studi su Raffaello*, atti del congresso internazionale di studi a cura di M. Sambuco Hamoud e M.L. Strocchi, Urbino-Firenze 6-14 aprile 1984, Urbino. QuattroVenti, 1987, pp. 323-333.

Dal Poggetto 1992

P. Dal Poggetto, *Inedite pitture murali nel loggiato del 'Giardino segreto' del Palazzo Ducale di Pesaro*, in *Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi*, atti del convegno internazionale, Arezzo-Firenze, 16-19 novembre 1982, Firenze, Polistampa o Cassa di Risparmio di Firenze?, 1992, vol 2 pp. 653-675.

Dal Poggetto 2004

P. Dal Poggetto, *Francesco Maria I, Eleonora Gonzaga e il cantiere pittorico dell'Imperiale Vecchia*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*,

catalogo della mostra a cura di P. Dal Poggetto, Senigallia, Palazzo del Duca; Urbino, Palazzo Ducale; Pesaro, Palazzo Ducale; Urbania, Palazzo Ducale, 4 aprile 2004-3 ottobre 2004, Milano, Electa, 2004, pp. 136-142.

D'Ancona 1902

P. D'Ancona, *Le rappresentazioni allegoriche delle Arti liberali nel Medio Evo e nel Rinascimento*, in "L'Arte", V, 1902, fasc. 5-6 pp. 137-155, fasc. 7-8 pp. 211-228, fasc. 9-10 pp. 269-289, fasc. 11-12 pp. 370-385.

Danieli, Ravaioli 2006

M. Danieli, D. Ravaioli (a cura di), *Palazzo Bocchi*, Bologna, Minerva, 2006.

Daniels 1976

J. Daniels, *Sebastiano Ricci*, Hove, Sussex, Wayland Publishers, 1976.

De Grazia 1984

D. De Grazia, *Le stampe dei Carracci*, ed. italiana a cura di A. Boschetto, Bologna, Edizioni Alfa, 1984.

De Grazia 1991

D. De Grazia, *Bertoia, Mirala and the Farnese court*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991.

Del Torre 1987-1988

F. Del Torre, *Per un catalogo di Domenico Maggiotto*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CXLVI, 1987-1988, pp. 87-112.

Dempsey 1968

C. Dempsey, "*Et nos cedamus amori*": *Observations on the Farnese Gallery*, "The Art Bulletin", L, 4, 1968, pp. 363-374.

Dempsey 1980

C. Dempsey, *Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the Later Sixteenth Century*, "Art Bulletin", LXII, 4, 1980, pp. 552-569.

Dempsey 2001

C. Dempsey, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill, London, The University of North Carolina Press, 2001.

De Ruvo 1952

V. De Ruvo, *La concezione estetica di Giorgio Vasari*, in *Studi vasariani*, atti del convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle *Vite* del Vasari, Firenze, 16-19 settembre 1950, Firenze, Sansoni, 1952, pp. 47-61.

De Vecchi

P.L. De Vecchi, *Il Museo gioviano e le "verae imaginines" degli uomini illustri*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 27 aprile-20 luglio 1977, Milano, Electa, 1977, pp. 87-96.

Donati 1988

C. Donati, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Bari, Laterza, 1988

Donati 1976

L. Donati, *Ignote incisioni di Luca Ciamberlano nel libro*, in *Studi di biblioteconomia e storia del libro in onore di Francesco Barberi*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 1976, pp. 263-277.

Donato 1985

M.M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed «exemplum». I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, II. *I generi e i temi ritrovati*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 95-152

Doni 1549

A.F. Doni, *Il Disegno*, Venezia 1549, ed. cons. a cura di M. Pepe, Milano, Napoli, Electa, 1976.

Donzelli, Pilo 1967

C. Donzelli, G.M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze, Edizioni Remo Sandron, 1967.

Eiche 1991

S. Eiche, *Prologue to the Villa Imperiale Frescoes*, in "Notizie da Palazzo Albani", 1-2, XX, 1991, pp. 99-119.

Emiliani 1990

A. Emiliani (a cura di), *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990.

Ettlinger 1950

L.D. Ettlinger, *The pictorial source of Ripa's "Historia"*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 3-4, XIII, 1950, pp. 322-323.

Ettlinger 1967

L.D. Ettlinger, *Muses and Liberal Arts*, in *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, a cura di D. Fraser, H. Hibbard, M.J. Levine, London, Phaidon Press, 1967, vol. 2 pp. 29-35.

Evans 1978

M. Evans, *Allegorical women and practical men: the iconography of the 'Artes' reconsidered*, in *Medieval Women*, a cura di D. Baker, Oxford, Blackwell, 1978, pp. 305-329.

Favilla, Rugolo 2006

M. Favilla, R. Rugolo, *Ut pictura poesis: appunti su Pietro Antonio Novelli*, "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", 3, 1, 2006, pp. 72-85.

Filarete 1972

A. Averlino detto il Filerete, *Trattato di Architettura*, a cura di A.M. Finoli, L. Grassi, Milano, Il Polifilo, 1972, 2 voll.

Finocchi Gherzi 1998

L. Finocchi Gherzi, *Alessandro Vittoria. Architettura, scultura e decorazione nella Venezia del tardo Rinascimento*, Udine, Forum S.r.l., 1998.

Firpo 1946

L. Firpo, *Allegoria e satira in Parnaso*, "Belfagor", I, 6, 1946, pp. 673-699.

Frommel 1992

C.L. Frommel, *La casa di Federico Zuccari sul Pincio*, in *Sisto V*, atti del VI Corso Internazionale di Alta Cultura, 19-29 ottobre 1989, vol. I. *Roma e il Lazio*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 449-460.

Frugoni

C. Frugoni, voce *Arti liberali e meccaniche*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, vol. 2, 1991, pp. 529-534.

Garfagnini 1985

Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica, atti del convegno di studi a cura di G.C. Garfagnini, Arezzo, 8-10 ottobre 1981, Firenze, Olschki, 1985.

Garrard 1980

M.D. Garrard, *Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting*, "Art Bulletin", LXII, 1, 1980, pp. 97-112.

Garrard 1989

M.D. Garrard, *Artemisia Gentileschi. The image of the female hero in italian baroque art*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

Geiger 1941

B. Geiger, *Antonio Carneio*, Venezia, Le tre Venezie, 1941.

Georgel, Lecoq 1987

P. Georgel, A.M. Lecoq, *La Pittura nella pittura*, Milano, Mondadori, 1987.

Gerards-Nelissen 1983

I. Gerards-Nelissen, *Federigo Zuccaro and the 'Lament of Painting'*, "Simiolus. Netherlands quarterly for the History of Art", XIII, 1, 1983, pp. 44-53.

Gere 1993

J. Gere, *I disegni di Federico Zuccari sulla vita giovanile di suo fratello Taddeo*, in catalogo della mostra, pp. 49-55.

Ghirardi 1994

A. Ghirardi, *Lavinia Fontana allo specchio. Pittrici e autoritratto nel secondo Cinquecento*, in *Lavinia Fontana 1552-1614*, a cura di V. Fortunati, Milano, Electa, 1994, pp. 37-52.

Gigli 1615

G.C. Gigli, *La Pittura trionfante*, Venezia, 1615, ed. cons a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, Porretta Terme (BO), I Quaderni del Battello Ebbro, 1996.

Ginori Conti 1936

P. Ginori Conti, *L'Apparato per le nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria*, Firenze, Olschki, 1936.

Giombi 1988

S. Giombi, *Umanesimo e mistero simbolico: la prospettiva di Achille Bocchi*, "Schede Umanistiche", 1, 1988, pp. 171-216.

Giombi 2001

S. Giombi, *Libri e pulpiti. Letteratura, sapienza e storia religiosa nel Rinascimento*, Roma, Carocci, 2001.

Golzio 136

V. Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano, Accademia dei Virtuosi al Pantheon, 1936.

Gombrich 2002

E.H. Gombrich, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento* (1972, London), Milano, Leonardo Arte, 2002.

Greci, Di Giovanni Madruzzo, Mulazzani 1981

R. Greci, M. Di Giovanni Madruzzo, G. Mulazzani, *Corti del Rinascimento nella provincia di Parma*, Torino, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1981.

Gregori, Schleier 1988

M. Gregori, E. Schleier (a cura di), *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano, Electa, 1988, 2 voll.

Guerrini 1981

R. Guerrini, *Studi su Valerio Massimo*, Pisa, Giardini Editori, 1981.

Guerrini 1985

R. Guerrini, *Dal testo all'immagine. La «pittura di storia» nel Rinascimento*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, II. *I generi e i temi ritrovati*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 43-93.

Guerrini 1998

R. Guerrini, *Dai cicli di Uomini Famosi alla Biografia Dipinta. Traduzioni latine delle Vite di Plutarco ed iconografia degli eroi nella pittura murale del Rinascimento*, in "Fontes", 1-2, 1998, pp 137-158.

Guerrini 2000

R. Guerrini, *Dulci pro libertate. Taddeo di Bartolo: il ciclo di eroi antichi nel Palazzo Pubblico di Siena (1413-1414) tradizione classica ed iconografia politica*, "Rivista storica italiana", CXII, 2, 2000, pp. 510-568.

Guerrini 2001

R. Guerrini (a cura di), *Biografia Dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento 1400-1550*, La Spezia, Agorà Edizioni, 2001.

Habert 1987

J. Habert, *Bordeaux, Musée des Beaux-Arts. Peinture italienne XVe-XIXe siècles*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1987.

Haskell, Penny 1984

F. Haskell, N. Penny, *L'Antico nella storia del gusto* (1981, New Haven and London), Torino, Einaudi, 1984.

Heikamp 1957

D. Heikamp, *Vicende di Federigo Zuccari*, in "Rivista d'Arte", XXXII, 7, 1957, pp. 175-232.

Heikamp 1958

D. Heikamp, *Ancora su Federigo Zuccari*, "Rivista d'Arte", XXXIII, 8, 1958, pp. 45-50.

Heikamp 1966

D. Heikamp, *A Florence la maison de Vasari*, "L'œil", 137, 1966, pp. 2-9.

Heikamp 1967a

D. Heikamp, *Federico Zuccari a Firenze 1575-1579. I. La cupola del Duomo. Il diario disegnato*, "Paragone", 205, 1967, pp. 44-68.

Heikamp 1967b

D. Heikamp, *Federico Zuccari a Firenze 1575-1579. II. Federico a casa sua*, "Paragone", 207, 1967, pp. 3-34.

Heikamp 1972

D. Heikamp, *Appunti sull'Accademia del Disegno*, "Arte Illustrata", V, 50, 1972, pp. 298-304.

Heikamp 1996

D. Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze*, "Dialoghi di Storia dell'Arte", 3, 1996, pp. 4-31.

Heikamp 1997

D. Heikamp, *L'Istituto Germanico e la Casa Zuccari a Firenze*, in Firenze 1997, pp. 416-425.

Heikamp 1998

D. Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze*, in *Case di artisti in Toscana*, a cura di R.P. Ciardi, Cinisello Balsamo (MI), Pizzi, 1998, 79-137.

Herrmann-Fiore 1979

C. Herrmann-Fiore, *Der Plazzo Zuccari als Haus eines Römischen Patriziers, Künstlers und Akademikers*, "Rrömisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 1979, pp. 37-112.

Herrmann-Fiore 1982

C. Herrmann-Fiore, 'Disegno' and 'Giuditio', *Allegorical Drawings by Federico Zuccaro and Cherubino Alberti*, "Master Drawings", XX, 3, 1982, pp. 247-256

Herrmann-Fiore 1997

C. Herrmann-Fiore, *Gli angeli, nella teoria e nella pittura di Federico Zuccari*, in *Federico Zuccari: le idee, gli scritti*, atti del convegno a cura di B. Cleri, Sant'Angelo in Vado, 28-30 ottobre 1994, Milano, Electa, 1997, pp. 89-110

Hill 1912

G.F. Hill, *Portrait medals of italian artists of the Renaissance*, London, Philip Lee Warner Publisher, 1912.

Hüttinger 1992

E. Hüttinger (a cura di), *Case d'artista dal Rinascimento a oggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

The Illustrated Bartsch 1979/33

The Illustrated Bartsch. Italian masters of the Sixteenth Century School of Fontainebleau, vol. 33 a cura di H. Zerner, New York, Abaris Books, 1979.

The Illustrated Bartsch 1980/39

The Illustrated Bartsch. Italian artists of the Sixteenth Century, vol. 39 a cura di D. De Grazia Bohlin, New York, Abaris Books, 1980

The Illustrated Bartsch 1982/43

The Illustrated Bartsch. Italian masters of the Seventeenth Century, vol. 43 a cura di J.T. Spike, New York, Abaris Books, 1982.

The Illustrated Bartsch 1983/38

The Illustrated Bartsch. Italian artists of the Sixteenth Century, vol. 38 a cura di S. Buffa, New York, Abaris Books, 1983.

The Illustrated Bartsch 1983/44

The Illustrated Bartsch. Italian masters of the Seventeenth Century, vol. 44 a cura di P. Bellini, M. Carter Leach, New York, Abaris Books, 1983.

The Illustrated Bartsch 1996/39.2

The Illustrated Bartsch. Italian artists of the Sixteenth Century Commentary 2, a cura di B. Bohn, New York, Abaris Books, 1996.

Jacobs 1984

F.H. Jacobs, *Vasari's Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence*, "The Art Bulletin", 3, LXVI, 1984, pp. 399-416.

Joost-Gaugier 1982

C.L. Joost-Gaugier, *The Early Beginnings of the Notion of "Uomini Famosi" and the "De Viris Illustribus" in Greco-Roman Literary Tradition*, "Artibus et Historiae", III, 6, 1982, pp. 97-115.

Kemp 1974

W. Kemp, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 1974, pp. 219-240.

Kemp 1976

M. Kemp, 'Ogni dipintor dipinge se': a neoplatonic echo in Leonardo's art theory?, in *Cultural aspects of the Italian Renaissance. Essays in honour of Paul Oskar Kristeller*, a cura di C.H. Clough, Manchester, Manchester University Press, New York, A.F. Zambelli, 1976, pp. 311-323.

Klein 1933

D. Klein, *St. Lukas als Maler der Maria*, Berlin, Oskar Schloss Verlag, 1933

Klein 1961

R. Klein, *Giudizio et Gusto dans la theorie de l'Art au Cinquecento*, "Rinascimento". I. 1961, pp. 105-116.

Klibansky, Panofsky e Saxl 1983

R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl, *Saturno e la melanconia* (1964, London), Torino, Einaudi, 1983.

Kliemann 1985

J. Kliemann, *Su alcuni concetti umanistici del pensiero e del mondo figurativo vasariani*, in Garfagnini 1985, pp. 73-82.

Kliemann 1985

J. Kliemann, *Il pensiero di Paolo Giovio nelle pitture eseguite sulle sue 'Invenzioni'*, in *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria*, atti del convegno Como, 3-5 giugno 1983, Como, Società Storica Comense, 1985, pp. 197-210.

Kliemann 1993

J. Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Milano, Silvana Editoriale, 1993.

Knox 1995

G. Knox, *Antonio Pellegrini 1675-1741*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

Körte 1935

W. Körte, *Die Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Leipzig, Keller, 1935,

Koshikawa 2001

M. Koshikawa, *Apelle's Stories and the 'Paragone' Debate: A Re-Reading of the Frescoes in the Casa Vasari in Florence*, "Artibus et Historie", 43, 2001, pp. 17-28.

Kraitrovà 1992

M. Kraitrovà, *La casa di Andrea Mantegna a Mantova e quella di Piero della Francesca a Borgo San Sepolcro*, in Hüttinger 1992, pp. 43-48.

Kris, Kurz 1989

E. Kris, O. Kurz, *La leggenda dell'artista* (1934, Wien), Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

Lee 1974

R.W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura* (1967, New York) , Firenze, Sansoni, 1974.

Leopold 1980

N. Speliakos Clark Leopold, *Artists' Homes in Sixteenth Century Italy*, Phil. Diss., Baltimore, John Hopkins University, 1980.

Loire 1990

S. Loire, *Guido Reni dopo la mostra di Bologna: qualche aggiunta*, "Accademia Clementina. Atti e Memorie", 25, 1990, pp. 9-30.

Loire 1996

S. Loire, *École Italienne, XVII siècle. I. Bologna*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996.

Lugli 1982

A. Lugli, *Le «Symbolicae Quaestiones» di Achille Bocchi e la cultura dell'emblema in Emilia*, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bologna, 10.18 settembre 1979, Bologna, Clueb, 1982, pp. 87-96.

Lynch 1968

J.B. Lynch, *Lomazzo's Allegory of Painting*, "Gazette des Beaux-Arts", LXXII, 1968, pp. 326-330.

Madonna 1980

M.L. Madonna, *L'«Enciclopedia del mondo antico» di Pirro Ligorio*, "Quaderni de 'La ricerca scientifica'", 106, 1980, pp. 3-17.

Maetzke 1977

A.M. Maetzke (a cura di), *Restauri nella casa del Vasari: la Sala del Camino*, Arezzo, s.e., 1977.

Mahon 1947

D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, The Warburg Institute University of London, 1947.

Maggini 1996

C. Maggini, *Antonio Mercurio Amorosi pittore (1660-1738)*, Rimini, Luisè Editore, 1996.

Mahon, Ekserdjan 1986

D. Mahon, D. Ekserdjan, *Guercino drawings from the Collections of Denis Mahon and The Ashmolean Museum*, Oxford, The Ashmolean Museum, 1986.

Mahon, Turner 1989

D. Mahon, N. Turner, *The drawings of Guercino in the collection of her majesty the Queen at Windsor Castle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Malvasia 1678

C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678, ed. cons. a cura di G. Zanotti, Bologna, Forni, 1967, 2 voll.

Mancigotti 1975

M. Mancigotti, *Simone Cantarini il Pesarese*, Cinisello Balsamo (MI), Amilcare Pizzi, 1975.

Mancini 1956-1957

G. Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, a cura di A. Marucchi, L. Salerno, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957, 2 voll.

Mandowsky 1939

E. Mandowsky, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*, "La Bibliogilia", XLI, 1939, pp. 7-27, 111-124, 204-235, 279-327.

Mandowsky, Mitchell 1963

E. Mandowsky, C. Mitchell, *Pirro Ligorio's roman antiquities*, London, The Warburg Institute University of London, 1963.

Manfredi 2004

M. Manfredi, *Jacopo Amigoni (1682-1752) e l'iconografia dei 'putti giocosi': il dipinto con l'Allegoria della Musica e il pendant ritrovato*, "Arte Documento" 20, 2004, pp. 178-185.

Marabottini 1954

A. Marabottini, «*Il trattato di pittura*» e i disegni del Lucchesino, "Commentari. Rivista di Critica e Storia dell'Arte", V, 3, 1954, pp. 217-244.

Marchini s.d.

G. Marchini, *La villa imperiale di Pesaro*, s.l., Cassa di Risparmio di Ravenna, s.d.

Marino 1615

G.B. Marino, *Dicerie Sacre*, Venezia 1615, ed. cons. a cura di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1960

Martone 1968-1969

T. Martone, *Pietro Testa's Triumph of Painting*, "Marsyas", XIV, 1968-1969, pp. 49-57.

Masetti 1962

A.M. Masetti, *Il Casino mediceo e la pittura fiorentina del Seicento.1.*, "Critica d'Arte", IX, 50, 1962, pp. 1-27; Id., *Il Casino mediceo e la pittura fiorentina del Seicento.2.*, "Critica d'Arte", IX, 1962, 53-54, pp. 77-109.

Mason Rinaldi 1984

S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano, Alfieri-Gruppo editoriale Electa, 1984.

Mason Rinaldi 1990

S. Mason Rinaldi, *Jacopo Palma il Giovane 1548-1628: un profilo*, in *Palma il Giovane 1548-1628. Disegni e dipinti*, catalogo della mostra, Venezia, Museo Correr, 20 gennaio-29 aprile 1990, Milano, Electa, 1990, pp. 30-34.

Massari 1983

S. Massari, *Giulio Bonasone*, Roma, Quasar, 1983, 2 voll.

Matteoli 1987

A. Matteoli, *Saggio per un corpus pittorico e grafico di Bartolomeo Salvestrini*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXI, 1987, pp. 403-433.

Maugeri 1982

V. Maugeri, *I manuali propedeutici al disegno a Bologna e Venezia agli inizi del Seicento*, "Bollettino annuale dei Musei Ferraresi", 12, 1982, pp. 147-151.

McTavish 1981

D. McTavish, *Giuseppe Porta called Giuseppe Salviati*, Phil. Diss. Courtauld Institute of Art, University of London, London, 1981.

Meloncelli 1992

K. Brugnolo Meloncelli, *Battista Zelotti*, Milano, Berenice, 1992.

Mercillon 1984

H. Mercillon, *Une collection pour le Louvre*, "Connaissance des Arts", 1984/I, 383, pp. 37-45.

Mombeig-Goguel 1972

C. Monbeig-Goguel, *Intentaire général des dessins italiens. I. Vasari et son temps*, Paris, Editions del Musée Nationaux, 1972

Mommsen 1952

T.E. Mommsen, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua*, "The Art Bulletin", 1952, pp. 95-116.

Morello 1603

B. Morello, *Il Funerale d'Agostin Carraccio fatto in Bologna sua patria da gl'Incaminati Academici del Disegno*, Bologna, presso Vittorio Benacci, 1603.

Mortari 1995

L. Mortari, *Bernardo Strozzi*, Roma, Edizioni De Luca, 1995.

Moschini Marconi 1970

S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1970.

Müller 1992

B. Müller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte*, in Hüttinger 1992, pp. 93-112.

Muti 2002

L. Muti, *Qualche nuovo dipinto di Sebastiano Ricci e alcune considerazioni sulle metamorfosi del suo linguaggio fino al 1708*, in L. Muti, D. de Sarno Prignano, *A tu per tu con la pittura. Studi e ricerche di Storia dell'Arte*, Faenza, Edit Faenza, 2002, pp. 237-269.

Negro, Pirondini, Roio 2004

E. Negro, M. Pirondini, N. Roio (a cura di), *La scuola del Guercino*, Modena, Artioli Editore, 2004.

Pajes Merriman 1980

M. Pajes Merriman, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano, Rizzoli, 1980.

Pallucchini 1960

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1960.

Pallucchini 1995

R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Milano, Electa, 1995, 2 voll.

Panofsky 1992

E. Panofsky, *Tomb sculpture. Four lectures on its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini*, a cura di H.W. Janson, London, Phaidon Press, 1992.

Panofsky 1996

E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (1924, Leipzig-Berlin), Scandicci (Fi), La Nuova Italia, 1996.

Panofsky 1999a

E. Panofsky, *Ercule à la croisée des chemins* (1930, Leipzig), Paris, Flammarion, 1999.

Panofsky 1999

E. Panofsky, *Il movimento neoplatonico e Michelangelo*, in Id., *Studi di iconologia* (1939, New York), Torino, Einaudi, 1999, pp. 236-319.

Panofsky 1999

E. Panofsky, *L'«allegoria della Prudenza» di Tiziano: poscritto*, in Id., *Il significato delle arti visive* (1962, Torino), Torino, Einaudi 1999, pp. 147-168.

Paolucci, Maetzke 1988

A. Paolucci, A.M. Maetzke, *La Casa del Vasari in Arezzo*, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1988.

Pascoli 1730

L. Pascoli, *Vite de pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma 1730, ed. cons. Roma, Arti grafiche Calzone, 1933, 2 voll.

Pasini 1986

G. Pasini, *Guido Cagnacci pittore (1600-1663)*, Rimini, Luisè Editore, 1986.

Pepper 1984

D.S. Pepper, *Guido Reni*, Oxford, Phaidon Press, 1984.

Perry 1977

M. Perry, 'Candor Illaevs': the 'Impresa of Clement VII and other Medici Devices in the Vatican Stanze', "The Burlington Magazine", CXIX, 1977, pp. 676-686.

Pettazzoni 1946

R. Pettazzoni, *The pagan origins of the three-headed representation of the christian trinity*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", IX, 1946, pp. 135-151.

Pevsner 1982

N. Pevsner, *Le Accademie d'Arte* (1940, Cambridge), Torino, Einaudi, 1982.

Pignatti 1976

T. Pignatti, *Veronese*, Venezia, Alfieri, 1976, 2 voll.

Pinelli 2004

A. Pinelli, *La bellezza impura. Arte e politica nell'Italia del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

Pinelli, Rossi 1971

A. Pinelli, O. Rossi, *Genga architetto. Aspetti della cultura urbinata del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1971.

Pinkus 1990

K.E. Pinkus, *The 'Simbolicae Quaestiones' of Achille Bocchi: humanist emblems and counter-reformation communication*, Phil. Diss., New York University, New York, 1990.

Pirondini, Negro 1992

M. Pirondini, E. Negro (a cura di), *La scuola di Guido Reni*, Modena, Artioli Editore, 1992.

Plinio 2000

Plinio il Vecchio, *Storia delle Arti antiche. Naturalis Historia (libri XXXIV-XXXVI)*, a cura di M. Harari, S. Ferri, Milano, Rizzoli, 2000.

Plutarco 2000

Plutarco, *Vite Parallele. Alessandro-Cesare*, a cura di D. Magnino, A. La Penna, Milano, Rizzoli, 2000.

Poirier 1970

M. Poirier, *The Role of the Concept of 'Disegno' in Mid-Sixteenth Century Florence*, in catalogo della mostra Notre Dame, Binghamton 1970, pp. 53-68.

Popham 1935-1936

A.E. Popham, *Drawings by Federigo Zuccaro illustrating the life of his brother Taddeo*, "Old Master Drawings" X, 1935-1936, pp. 21-22.

Pope-Hennessy 1985

J. Pope-Hennessy, *Cellini*, London, Macmillan, 1985.

Price Zimmermann 1995

T.C. Price Zimmermann, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1995.

Prinz 1963

W. Prinz, *La seconda edizione del Vasari e la comparsa di "vite" artistiche con ritratti*, "Il Vasari", XXIV, 1, 1963, pp. 1-14.

Prinz 1966

W. Prinz, *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen*, Beiheft zu Band XII der "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1966, pp. 1-158.

Prinz 1975

W. Prinz, *Da Motiv »Pallas Athena führt die Pictura in den Kreis der septem artes liberales ein« und die sogenannte Cellini-Schale*, in *Festschrift für Peter Wilhelm Meister zum 65. Geburtstag am 16. Mai 1974*, Hamburg, Hauswedell and Co., 1975, pp. 165-173.

Prinz 1976

W. Prinz, *I ragionamenti del Vasari sullo sviluppo e declino delle arti*, in *Il Vasari* 1976, pp. 857-866.

Procacci 1964

U. Procacci (a cura di), *La casa Buonarroti a Firenze*, Firenze-Milano, Electa, 1964.

Quednau 1979

R. Quednau, *Die Sala di Costantino in Vatikanischen Palast*, Hildesheim-New York, Olms, 1979.

Ragghianti 1980

C. Ragghianti, *Il valore dell'opera di Giorgio Vasari*, "Critica d'Arte", XLV, 169-171, 1980, pp. 207-259.

Riccò 1985

L. Riccò, *Tipologia novellistica degli artisti vasariani*, in Garfagnini 1985, pp. 95-115.

Riccomini 1999

E. Riccomini, *Giovanni Antonio Burrini*, Ozzano Emilia (BO), Edizioni Tipoarte, 1999.

Ripa 1603

C. Ripa, *Iconologia*, Roma, 1603, ed. anast. a cura di E. Mandowsky, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 1984.

Ripa 1613

C. Ripa *Iconologia di Cesare Ripa perugino [...] ampliata ultimamente dallo stesso autore*, Siena, appresso gli eredi di Matteo Florimi, 1613.

Ripa 1618

C. Ripa *Nova Iconologia di Cesare Ripa perugino [...] ampliata ultimamente dallo stesso autore di trecento immagini, e arricchita di molti discorsi pieni di varia erudizione*, Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1618.

Ripa 1625

C. Ripa, *Della novissima Iconologia di Cesare Ripa perugino [...] ampliata in quest'ultima edizione non solo dallo stesso autore [...] ma ancora arricchita d'altre immagini, discorsi, e esquisita correzione dal Sig. Gio. Zaratino Castellini Romano*, Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1625.

Rizzi 1960

A. Rizzi, *Antonio Carneio*, Udine, Doretti editore, 1960.

Robertson 1985

C. Robertson, *Paolo Giovio and the «invenzioni» for the Sala dei Cento Giorni*, in *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria*, atti del convegno Como, 3-5 giugno 1983, Como, Società Storica Comense, 1985, pp. 225-233.

Robertson 1992

C. Robertson, *'Il Gran Cardinale'. Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven and London, Yale University Press, 1992.

Rolet 2003

A. Rolet, *Achille Bocchi's 'Symbolicae Quaestiones'*, in *Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books*, a cura di K.A.E. Enenkel e A.S.Q. Visser, Turnhout, Brepols, 2003, pp. 101-130.

Roli 1977

R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800 dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, Edizioni Alfa, 1977.

Rosand 1970

D. Rosand, *The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition*, "L'Arte", 11-12, 1970, pp. 5-53

Rosenberg 1984

P. Rosenberg (a cura di), *Musée du Louvre. Catalogue de la donation Othon Kaufmann et François Schlageter au Département des peintures*, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1984.

Rossi 1999

M. Rossi, *Alexander Victoria / Faber Fortunae Suae*, in *La Bellissima Maniera. Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper, Trento, Castello del Buonconsiglio, 25 giugno – 26 settembre 1999, Trento, Provincia di Trento, 1999, pp. 165-178.

Rossi 1974

S. Rossi, *Idea e accademia. Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccaro. I. Disegno interno e disegno esterno*, "Storia dell'Arte", 20, 1974, pp. 38-55.

Rossi 1997

S. Rossi, *Virtù e fatica. La vita esemplare di Taddeo nel ricordo "tendenzioso" di Federico Zuccari*, in *Federico Zuccari: le idee, gli scritti*, atti del convegno a cura di B. Cleri, Sant'Angelo in Vado, 28-30 ottobre 1994, Milano, Electa, 1997, pp. 53-69.

Rouchette 1959

J. Rouchette, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1959.

Rubin 1990

P. Rubin, *What men saw: Vasari's life of Leonardo da Vinci and the image of the renaissance artist*, "Art History", XIII, 1, 1990, pp. 34-46.

Rubinstein 1958

N. Rubinstein, *Political Ideas in sienese art: the frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 3-4, 1958, pp. 179-207

Ruggeri 1996

U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini, Stefano Pataconi Editore, 1996.

Rupprecht 1968

B. Rupprecht, *L'iconologia nella villa veneta*, "Bollettino del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio", X, 1968, pp. 229-240.

Safarik 1981

E.A. Safarik (a cura di), *Catalogo sommario della Galleria Colonna di Roma. Dipinti*, Busto Arsizio (MI), Bramante Editrice, 1981.

Salerno 1988

L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1988.

Salomone 1979

S. Salomone, *Il «capriccio regolato». L'interpretazione della natura nella architettura di Federico Zuccari*, in M. Fagiolo (a cura di), *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, Roma, Officina Edizioni, 1979, pp. 129-136.

Sander, Brinkmann 1997

J. Sander, B. Brinkmann, *Italian, French and Spanish painting before 1800 at the Städel*, Frankfurt/Main, Blink in die welt film-und dokumentatins-Gmbh, 1997.

Sandri 2005

S. Sandri, *Il funerale di Agostino Carracci e il ruolo degli artisti nei cerimoniali funebri bolognesi del Seicento*, "Caleidoscopio. Annuario della Scuola di specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna", 6, 2005, pp. 7-35.

Sani 1988

B. Sani, *Rosalba Carriera*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1988.

Scarpa 2006

A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Milano, Bruno Alfieri Editore, 2006.

Scarpa Sonino 1994

A. Scarpa Sonino, *Jacopo Amigoni*, Soncino (CR), Edizioni del Soncino, 1994.

Schaefer 1984

J.O. Schaefer, *A note on the iconography of a medal of Lavinia Fontana*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XLVII, 1984, pp. 232-234.

Schiavo 1963

A. Schiavo, *Il palazzo della Cancelleria*, Roma, Staderini Editore, 1963.

Schlosser Magnino 2004

J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica* (1924, Wien), Firenze, La Nuova Italia, 2004.

Scilimati 2004

A. Scilimati, *Valore, virtù, amore. Storia di una corte rinascimentale nella villa Imperiale di Pesaro*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di P. Dal Poggetto, Senigallia, Palazzo del Duca; Urbino, Palazzo Ducale; Pesaro, Palazzo Ducale; Urbania, Palazzo Ducale, 4 aprile 2004-3 ottobre 2004, Milano, Electa, 2004, pp. 143-148.

Scorza 1981

R.A. Scorza, *Vincenzo Borghini and 'Invenzione': the florentine 'Apparato' of 1565*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XLIV, 1981, pp. 57-75.

Scoti Bertinelli 1905

U. Scoti Bertinelli, *Giorgio Vasari scrittore*, Pisa, Tipografia successori fratelli Nistri, 1905.

Secchi 1974

A. Secchi, *La casa del Vasari in Arezzo*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo-Firenze 2-8 settembre 1974, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1976, pp. 75-81.

Sellink 1992

M. Sellink, *As a guide to the highest learning: an Antwerp drawing book dated 1589*, "Simiolus", XXI, 1992, pp. 40-56.

Shapley 1979

R.F. Shapley, *Catalogue of the Italian Paintings, National Gallery of Art*, Washington D.C., Editors Office, 1979.

Spagnolo 1996

M. Spagnolo, *Appunti per Giulio Cesare Gigli: pittori e poeti nel primo Seicento*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 59, 1996, pp. 56-74.

Spear, Pepper 1991

R.E. Spear, S.D. Pepper, *Guido Reni: additions to the catalogue*, "Accademia Clementina. Atti e Memorie", 28-29, 1991, pp. 81-89.

Spear 1997

R.E. Spear, *The "Divine" Guido. Religio, Sex, Money and Art in the world of Guido Reni*, New Haven and London, Yale University Press, 1997.

Spinelli 2005

R. Spinelli, *Il Casino di San Marco*, in *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena. 1. Da Ferdinando I alle reggenti (1587-1628)*, a cura di M. Gregori, Firenze, Edifir, 2005, pp. 205-223.

Staatliche Kunstsammlungen Kassel 1980

Staatliche Kunstsammlungen Kassel. Italienische, französische und spanische Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts, Fridingen, Graf Klenau Verlags GmbH, 1980.

Stack 2000

J.E. Stack, *Artists into Heroes. The commemoration of artists in the art of Giorgio Vasari*, Phil. Diss., Saint Louis, Missouri, Washington University, 2000.

Stone 1991

D.M. Stone, *Guercino. Catalogo completo*, Borgo Santa Croce (FI), Cantini & Co., 1991.

Strinati 1974

C. Strinati, *Gli anni difficili di Federico Zuccari*, "Storia dell'Arte", 21, 1974, pp. 85-117.

Strinati 1993

C. Strinati, *L'arte della guerra di Taddeo Zuccari nell'interpretazione del fratello Federico*, in catalogo della mostra Sant'Angelo in Vado 1993, pp. 37-48.

Summers 1969-1970

D. Summers, *The sculptural program of the cappella di San Luca in the Santissima Annunziata*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1969-1970, pp. 67-90.

Sutherland Harris, Lord 1970

A. Sutherland Harris, C. Lord, *Pietro Testa and Parnassus*, "The Burlington Magazine", CXII, 802, 1970, pp. 15-21.

Tanturli 1976

G. Tanturli, *Le biografie d'artisti prima del Vasari*, in *Il Vasari* 1976, pp. 275-298.

Tarsia 1564

M.G. Tarsia, *Oratione o vero Discorso di M. Giovan Maria Tarsia, fatto nell'essequie del divino Michelagnolo Buonarroti*, Firenze, Bartolomeo Sermatelli, 1564

Thiem 1970

C. Thiem, *Gregorio Pagani, ein Wegbereiter der Florentiner Barockmalerei*, Stuttgart, Galerie Valentien, 1970.

Thiem 1958

G. Thiem, *Studien zu Jan Van Der Straet, genannt Stradanus*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1958, pp. 88-111, 1959, pp. 155-156.

Tscherny 1978

N. Tscherny, *Domenico Corvi's Allegory of Painting: an image of love*, "Marsyas", XIX, 1977-1978, pp. 23-27.

Turner, Plazzotta 1991

N. Turner, C. Plazzotta, *Drawings by Guercino from British Collections*, London, British Museum Press, Roma, De Luca Editori, 1991.

Valazzi 1993

M.R. Valazzi, *L'artista, la famiglia, la casa, l'Accademia*, in catalogo della mostra Sant'Angelo in Vado 1993, pp. 79-84.

Valazzi 2003

M.R. Valazzi, *Nuove considerazioni su Francesco Menzocchi e i cantieri rovereschi*, in *Francesco Menzocchi Forlì 1502-1574*, catalogo della mostra a cura di A. Colombi Ferretti e L. Prati, Forlì, Pinacoteca Civica, 21 ottobre 2003-15 febbraio 2004, Forlì, Edisai, 2003, pp. 71-90.

Varchi 1564

B. Varchi, *Orazione funebre in onore di Michelangelo Buonarroti*, Firenze 1564, in J. Recupero, *Michelangelo*, Roma, De Luca Editore, 1964, pp. 297-314.

Vasari 1550

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, ed. cons. a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Torino, Einaudi, 1991, 2 voll.

Vasari 1568

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori architettori*, ed. cons. a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1878-1882, 8 voll.

Il Vasari 1976

Il Vasari storiografo e artista, atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974, Firenze, Olschki, 1976.

Virgilio 2002

Virgilio, *Eneide*, a cura di A. La Penna, R. Scarcia, Milano, Rizzoli, 2002, 2 voll.

Volpe 1961

C. Volpe, *Due segnalazioni per Giuseppe Maria Crespi*, "Paragone", XII, 143, 1961, pp. 43-45.

Voltolina 1932

M. Voltolina, *Il pittore Pietro Antonio Novelli*, "Rivista di Venezia", XI, 1932, pp. 101-117.

Ward Bissel 1999

R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the authority of art*, University Park, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1999.

Wasmer 1992

M.J. Wasmer, *Casa Buonarroti a Firenze: un «monumento al genio» per Michelangelo*, in Hüttinger 1992, pp. 113-130.

Wasmer 1997

M.J. Wasmer, *Venetia-Pittura. Zum Frontespiz in Marco Boschinis »Le Ricche Minere della Pittura Veneziana«, Venedig 1674*, "Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich", 4, 1997, pp. 89-107.

Watson 1993

E. See Watson, *Achille Bocchi and the emblem book as symbolic form*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Ważbiński 1976

Z. Ważbiński, *L'Idée de l'histoire dans la première et la seconde édition des Vies de Vasari*, in *Il Vasari* 1976, pp. 1-25.

Ważbiński 1978

Z. Ważbiński, *La prima mostra dell'Accademia del Disegno a Firenze*, "Prospettiva", 14, 1978, pp. 47-57.

Ważbiński 1985

Z. Ważbiński, *Lo Studio – la scuola fiorentina di Federico Zuccari*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXIX, 2/3, 1985, pp. 275-341-

Ważbiński 1987

Z. Ważbiński, *L'Accademia medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1987, 2 voll.

Wind 1999

E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento* (1958, London), Milano, Adelphi, 1999.

Winner 1962

M. Winner, *Gemalte Kunsttheorie zu Gustave Courbets »Allégorie réelle« und der Tradition*, "Jahrbuch der Berliner Museen", 1962, pp. 153-185.

Winner 1968

M. Winner, *Berninis 'Verità'. (Bausteine zur Vorgeschichte einer 'Invenzione')*, in *Munuscula Discipulorum Kunsthistorische Studien*, a cura di T. Buddensieg, M. Winner, Berlin, Hessling, 1968, pp. 393-413

Winner 1983

M. Winner, *Poussins Selbstbildnis im Louvre als Kunsttheoretische Allegorie*, "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 20, 1983, pp. 417-451.

Winner 1992

M. Winner, *'...Una certa idea'. Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung*, in *Der Künstler über sich in seinem Werk*, a cura di M. Winner, Weinheim, VCH Acta Humaniora, 1992, pp. 511-568.

Winner 1994

M. Winner, *Pirro Ligorio disegnatore*, in *Il Libro dei Disegni di Pirro Ligorio all'Archivio di Stato di Torino* a cura di C. Volpi, Torino, Edizioni dell'Elefante, 1994, pp. 19-29.

Wittkower 1937-1938

R. Wittkower, *Chance, Time and Virtue*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", I, 1937-1938, pp. 313-321.

Wittkower, Wittkower 1964

R. e M. Wittkower, *The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on his Death in 1564. A facsimile edition of 'Esequie del Divino Michelagnolo Buonarroti', Firenze 1564*, London, Phaidon Press, 1964.

Wittkower, Wittkower 1996

R. e M. Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese* (1963, London), Torino, Einaudi, 1996.

Zuccari 1605

F. Zuccari, *Lettera a prencipi, et signori amatori del Dissegno*, Mantova 1605, in *Scritti d'Arte di Federico Zuccaro*, a cura di D. Heikamp, Firenze, Olschki, 1961.

Zuccari 1607

F. Zuccari, *L'Idea de Pittori, Scultori et Architetti*, in *Scritti d'Arte di Federico Zuccaro*, a cura di D. Heikamp, Firenze, Olschki, 1961.

Esposizioni

Arezzo 1981

Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554, catalogo della mostra, Arezzo, Casa Vasari, Sottochiesa di S. Francesco, 26 settembre-29 novembre 1981, Firenze, Edam 1981.

Bologna 1968

Il Guercino. Catalogo critico dei disegni, catalogo della mostra a cura di D. Mahon, Bologna, Archiginnasio, 1 settembre-18 novembre 1968, Bologna, Edizioni Alfa, 1968.

Bologna 1971

Nuove acquisizioni per i Musei dello Stato 1966-1971, catalogo della mostra a cura di C. Gnudi, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 28 settembre-24 ottobre 1971, Bologna, Edizioni Alfa, 1971.

Bologna 1991

Giovanni Francesco Barbieri. Il Guercino. Disegni, catalogo della mostra a cura di D. Mahon, Bologna, Museo Civico Archeologico, 6 settembre-10 novembre 1991, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991.

Chambéry 1995

Du maniérisme au baroque. Art d'élite et art populaire, catalogo della mostra Chambéry, Musée des Beaux-Arts, 3 marzo-28 maggio 1995, Chambéry, Musée des Beaux-Arts, 1995.

Chicago 1970

Painting in Italy in the eighteenth century: Rococo to Romanticism, catalogo della mostra a cura di J. Maxon, J.J. Rishel, Chicago, Art Institute, 19 settembre-1 novembre 1970, Minneapolis, Institute of Arts, 24 novembre 1970-10 gennaio 1971, Toledo, Museum of Art, 7 febbraio-21 marzo 1971, Chicago, Art Institute, 1970.

Como 1983

Collezioni Giovio. Le immagini e la storia, catalogo della mostra, Como, Musei Civici, 3 giugno – 15 dicembre 1983, Como, Società Storica Comense, 1983.

Firenze 1958

Mostra di disegno di Jacopo Palma il Giovane, catalogo della mostra, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1958, Firenze, Olschki, 1958.

Firenze 1963

Mostra di disegni dei fondatori dell'Accademia delle Arti del Disegno, catalogo della mostra a cura di P. Barocchi, A. Bianchini, A. Forlani, M. Fossi, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1963, Firenze, Olschki, 1964.

Firenze 1964a

Mostra di disegni del Vasari e della sua cerchia, catalogo della mostra a cura di P. Barocchi, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1964, Firenze, Olschki, 1964.

Firenze 1964b

Mostra di disegni fiamminghi e olandesi, catalogo della mostra a cura di E.K.J. Reznicek, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1964, Firenze, Olschki, 1964.

Firenze 1969

Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II. Mostra di disegni e incisioni, catalogo della mostra a cura di G.Gaeta Bertelà e A. Petrioli Tofani, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1964, Firenze, Olschki, 1969.

Firenze 1970

Caravaggio e caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze, catalogo della mostra a cura di E. Borea, Firenze, Palazzo Pitti, estate 1970, Firenze, Sansoni, 1970.

Firenze 1980a

Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Vecchio, 1980, Firenze, Edizioni medicee, 1980.

Firenze 1980b

Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il primato del disegno, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 1980, Firenze, Edizioni medicee, 1980.

Firenze 1987

Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III.I. Pittura, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986-4 maggio 1987, Firenze, Cantini, 1986.

Firenze 1997

Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento, catalogo della mostra Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 24 settembre 1997 – 6 gennaio 1998, Milano, Electa, 1997.

Firenze 2006

Fabrizio Boschi (1572-1642). Pittore barocco di «belle idee» e di «nobiltà di maniera», catalogo della mostra a cura di R. Spinelli, Firenze, Casa Buonarroti, 26 luglio-13 novembre 2006, Firenze, Mandragora, 2006.

Forth Worth 1992

Guercino. Drawings from Windsor Castle, catalogo della mostra a cura di N. Turner, Forth Worth, 14 dicembre-16 febbraio 1992, Washington, National Gallery of Art, 15 marzo-17 maggio 1992, New York, the Drawing Center, 2 giugno-1 agosto 1992, Washington, National Gallery of Art, 1992.

Gaeta 1981

Sebastiano Conca (1680-1764), catalogo della mostra, Gaeta, Palazzo De Vio, luglio-ottobre 1981, Gaeta, Centro Storico Culturale «Gaeta», 1981.

Genova 1995

Bernardo Strozzi Genova 1581/1582-Venezia 1644, catalogo della mostra Genova, Palazzo Ducale, 6 maggio-6 agosto 1995, Milano, Electa, 1995.

Milano 2003

Guercino. Poesia e sentimento nella pittura del Seicento, catalogo della mostra a cura di D. Mahon, M. Pulini, V. Sgarbi, Milano, Palazzo Reale, 27 settembre 2003-18 gennaio 2004, Milano, Istituto Geografico de Agostini, 2003.

New York 1967

Master of the Loaded Brush. Oil Sketches from Rubens to Tiepolo, catalogo della mostra, New York, M. Knoedler & Co., 4 aprile-29 aprile, New York, Trustees of Columbia University, 1967.

Norimberga 1989

Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene, catalogo della mostra, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, 18 febbraio-23 aprile 1989, Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseum, 1989.

Notre Dame, Binghamton 1970

The Age of Vasari, catalogo della mostra Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Art Gallery, 22 febbraio-31 marzo 1970, Binghamton, State University of New York, University Art Gallery, 12 aprile-10 maggio 1970, University of Notre Dame, State University of New York, 1970.

Padova 1998-1999

Antonio Pellegrini. Il maestro veneto del Rococò alle corti d'Europa, catalogo della mostra a cura di A. Bettagno, Padova, Palazzo della Ragione, 20 settembre 1998-10 gennaio 1999, Venezia, Marsilio, 1998.

Parigi 1965

Giorgio Vasari dessinateur et collectionneur, catalogo della mostra a cura di R. Bacou e C. Mombeig-Goguel, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, 1965, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1965.

Perugia 2005-2006

Gian Domenico Cerrini. Il Cavalier Perugino tra classicismo e barocco, catalogo della mostra a cura di F.F. Mancini, Perugia, Palazzo Baldeschi al Corso, 17 settembre 2005-8 gennaio 2006, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2005.

Pesaro 1994

Giovanni Stradano e Dante, catalogo della mostra a cura di C. Gizzi, Torre de' Passeri (PE), Casa di Dante in Abruzzo, Castello Gizzi, 1 ottobre-30 novembre 1994, Milano, Electa, 1994.

Philadelphia 1988

Pietro Testa 1612-1650. Prints and drawings, catalogo della mostra a cura di E. Cropper, Philadelphia, Museum of Art, 5 novembre-31 dicembre 1988, Cambridge, Harvard University Art Museum, 21 gennaio-19 marzo 1989, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1988.

Philadelphia 2000

Art in Rome in the Eighteenth Century, catalogo della mostra *The Splendor of 18th-Century Rome* a cura di E. Peters Bowron, J.J. Rishel, Philadelphia, Museum of Art, 16 marzo-28 maggio 2000, Houston, the Museum of Fine Arts, 25 giugno-28 maggio 2000, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2000.

Roma 1997-1998

Pietro da Cortona 1597-1669, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997- 10 febbraio 1998, Milano, Electa, 1997.

Roma 2000

L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, ex Teatro dei Dioscuri, 29 marzo-26 giugno 2000, Roma, De Luca, 2000, 2 voll.

Roma 2001-2002

Orazio e Artemisia Gentileschi, catalogo della mostra a cura di K. Christiansen, J.W. Mann, Roma, Palazzo Venezia, 20 ottobre 2001-20 gennaio 2002, New York, Metropolitan Museum of Art, 14 febbraio-12 maggio 2002, Saint Louis, The Saint Louis Art Museum, 15 giugno-15 settembre 2002, Milano, Skira, 2001.

Rotterdam 1994

Cornelis Cort: 'constich plaedt-snijder van Horne in Hollandt / Cornelis Cort: accomplished plate-cutter from Hoorn in Holland, catalogo della mostra a cura di M. Sellink, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 13 marzo-1 maggio 1994, Rotterdam 1994.

Sant'Angelo in Vado 1993

Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche, catalogo della mostra a cura di B. Cleri, S. Angelo in Vado, Palazzo Fagnani, 18 settembre-7 novembre 1993, S. Angelo in Vado, Grafica Vadese, 1993.

Torino 1987

Lo specchio e il doppio. Dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo, catalogo della mostra a cura di G. Macchi, Torino, Mole Antonelliana, 24 giugno-11 ottobre 1987, Milano, Fabbri Editore, 1987.

Treviglio 2000

Giovan Battista Dell'Era (1765-1799). Un artista lombardo nella Roma neoclassica, catalogo della mostra a cura di E. Calbi, Treviglio, Museo Civico Ernesto e Teresa della Torre, Milano, Mazzotta, 2000.

Udine 2004

Arte per i re. Capolavori del '700 dalla Galleria Statale di Dresda, catalogo della mostra a cura di H. Marx, Udine, Chiesa di S. Francesco, 28 maggio-12 settembre 2004, Udine, Arti Grafiche Friulane, 2004.

Venezia 1978

Venezia nell'età di Canova, catalogo della mostra, Venezia, Ala Napoleonica Museo Correr, ottobre-dicembre 1978, Venezia, Alfieri, 1978.

Venezia 1981

Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, settembre-dicembre 1981, Milano, Electa, 1981.

Venezia 2000

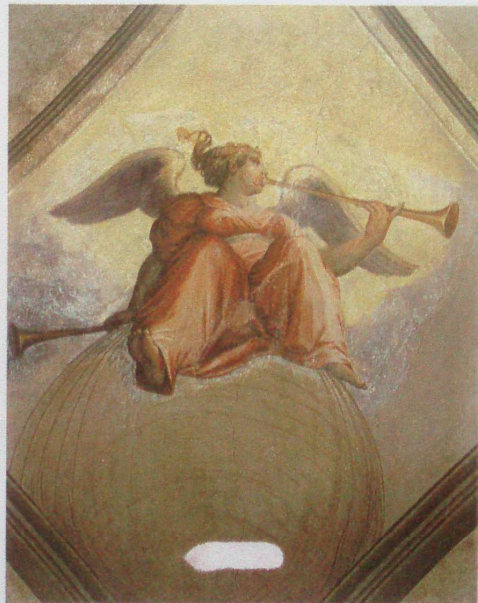
Guercino e la pittura emiliana del Seicento, catalogo della mostra a cura di C. Strinati, R. Vodret, Bergen, Kunstmuseum, ottobre-dicembre 1999, Hong Kong, Museum of Art, gennaio-febbraio 2000, Bratislava, Galéria Hlavného Mesta SR Bratislavy, marzo 2000, Venezia, Fondazione Palazzo Zabarella, ottobre 2000-gennaio 2001, Venezia, Marsilio, 2000.

Viterbo 1998

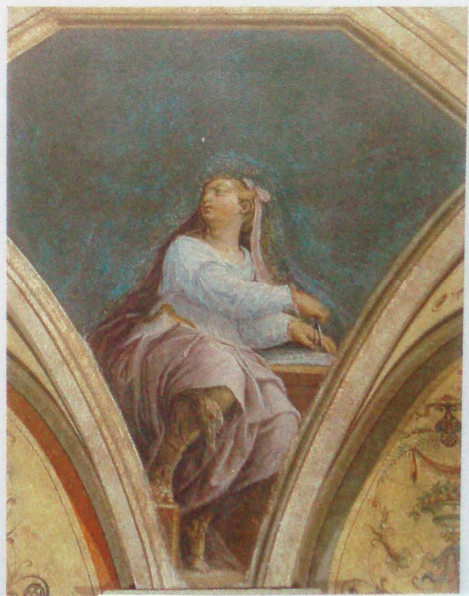
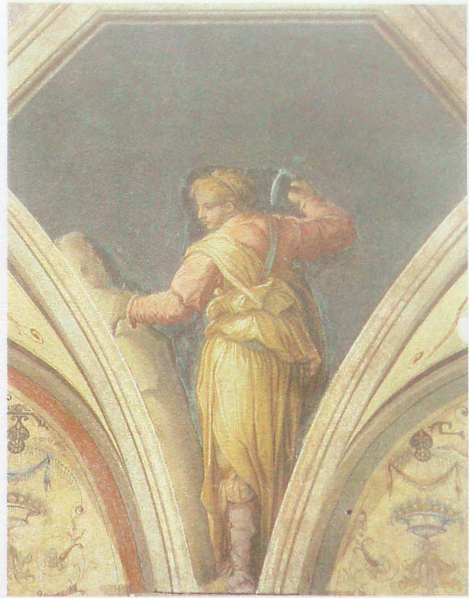
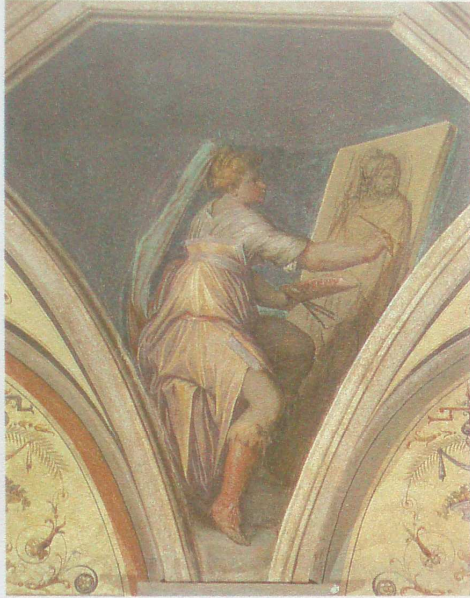
Domenico Corvi, catalogo della mostra a cura di V. Curzi, A. Lo Bianco, Viterbo, Museo della Rocca Alborno, 12 dicembre 1998-28 febbraio 1999, Roma, Viviani Editore, 1998.

Washington D.C. 1998

Lavinia Fontana of Bologna 1552-1614, catalogo della mostra a cura di V. Fortunati, Washington D.C., The National Museum of Women in the Arts, 5 febbraio-7 giugno 1998, Milano, Electa, 1998.



1-1a. Giorgio Vasari (1511-1574)
Sala della Fama, 1542
Arezzo, Casa Vasari



1b. Giorgio Vasari (1511-1574)
Allegorie delle Arti, 1542
Arezzo, Casa Vasari, Sala della Fama





3. Sala dei Semibusti, 1530 ca.
Pesaro, Imperiale Vecchia



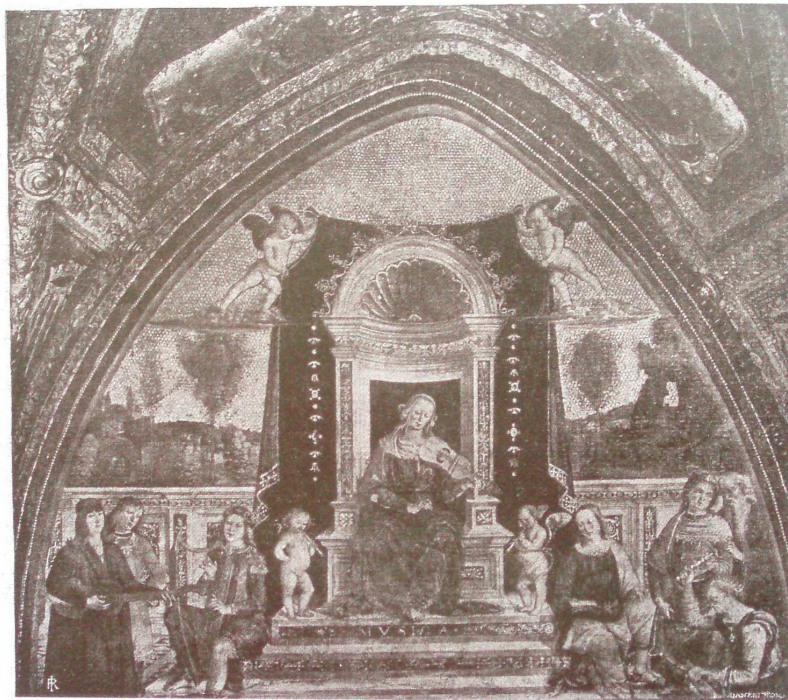
4. Giorgio Vasari (1511-1574)
Allegoria della Pace, 1540 ca.
Charlottesville, collezione O'Neal



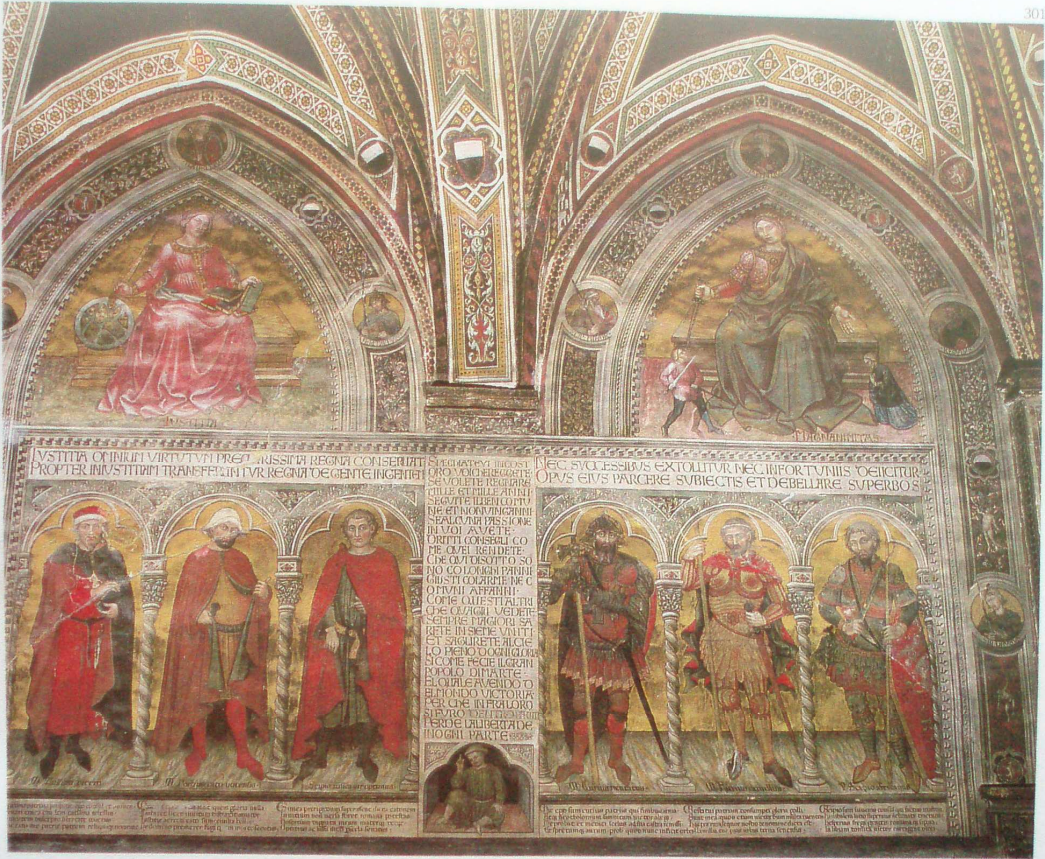
5. Andrea Bonaiuto (attivo 1343-1377)
Trionfo di San Tommaso
Firenze, S. Maria Novella, Cappellone
degli Spagnoli



6a. Pinturicchio (1454-1513)
*Allegoria delle Arti liberali, fine XV
sec.*
Vaticano, Palazzi Vaticani,
Appartamento di Alessandro VI



66. Pinturicchio (1454-1513)
*Allegoria delle Arti liberali, fine XV
sec.*
Vaticano, Palazzi Vaticani,
Appartamento di Alessandro VI

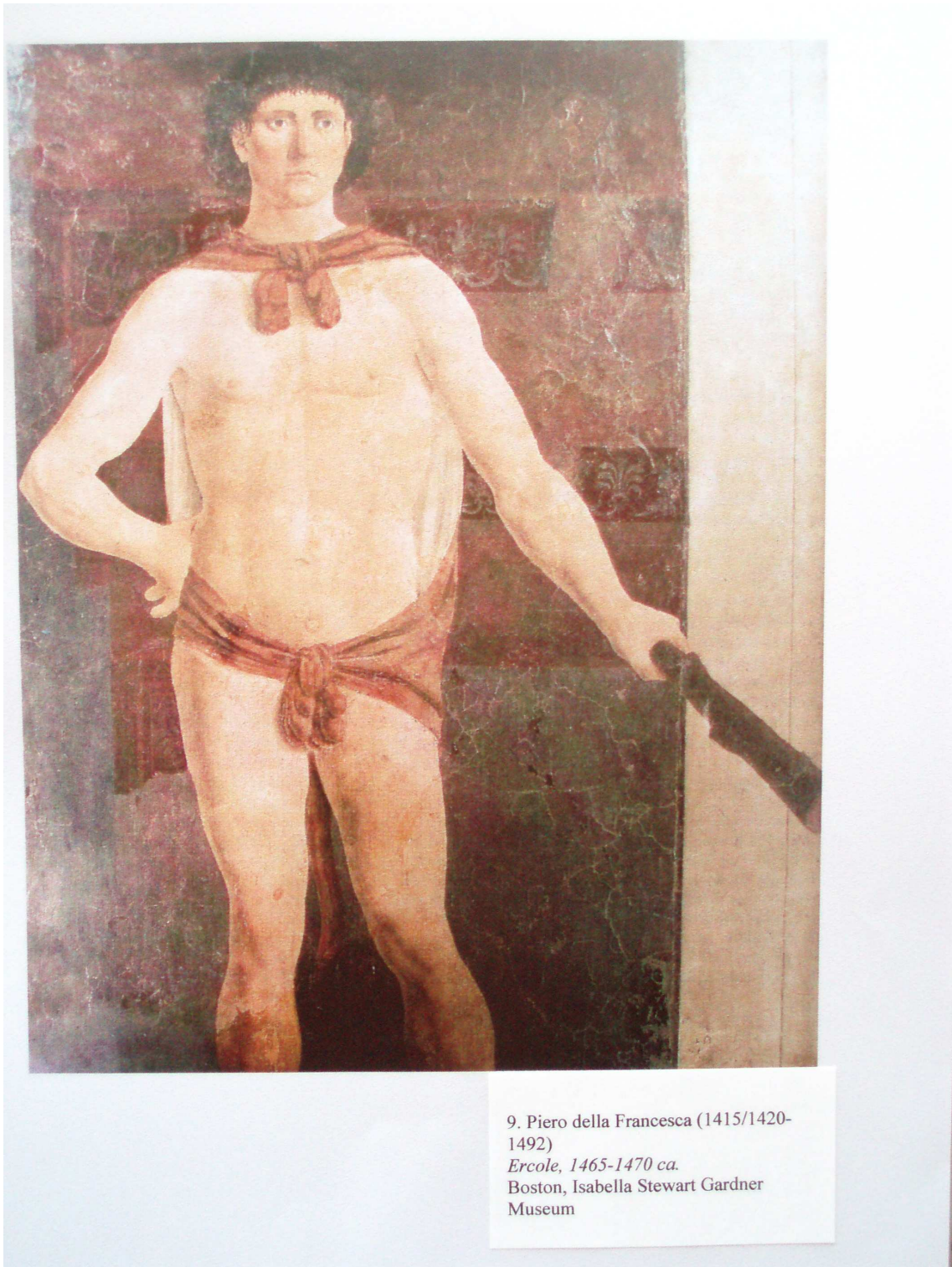


7. Taddeo di Bartolo (1362 ca.-1422)
 Ciclo di Viri Illustres dell'Anticappella
 Siena, Palazzo Pubblico

301



8. Perugino (1445-1523)
Viri Illustres
Perugia, Collegio del Cambio



9. Piero della Francesca (1415/1420-1492)
Ercole, 1465-1470 ca.
Boston, Isabella Stewart Gardner Museum



503710

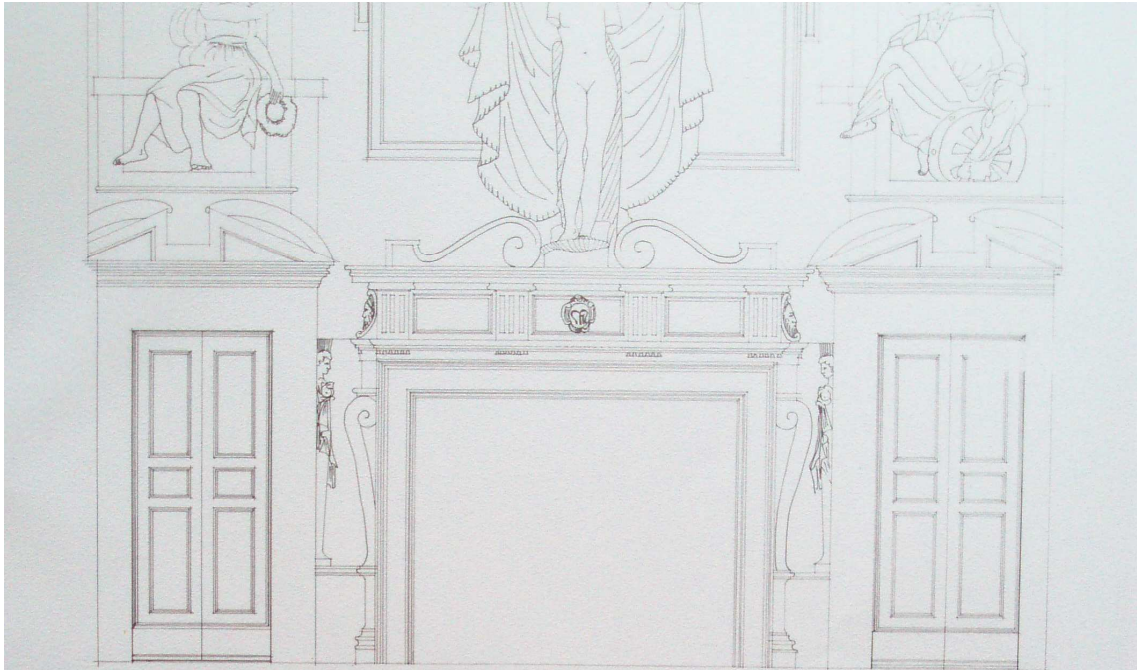
10a. Giorgio Vasari (1511-1574)
Sala della Virtù, 1548
Arezzo, Casa Vasari

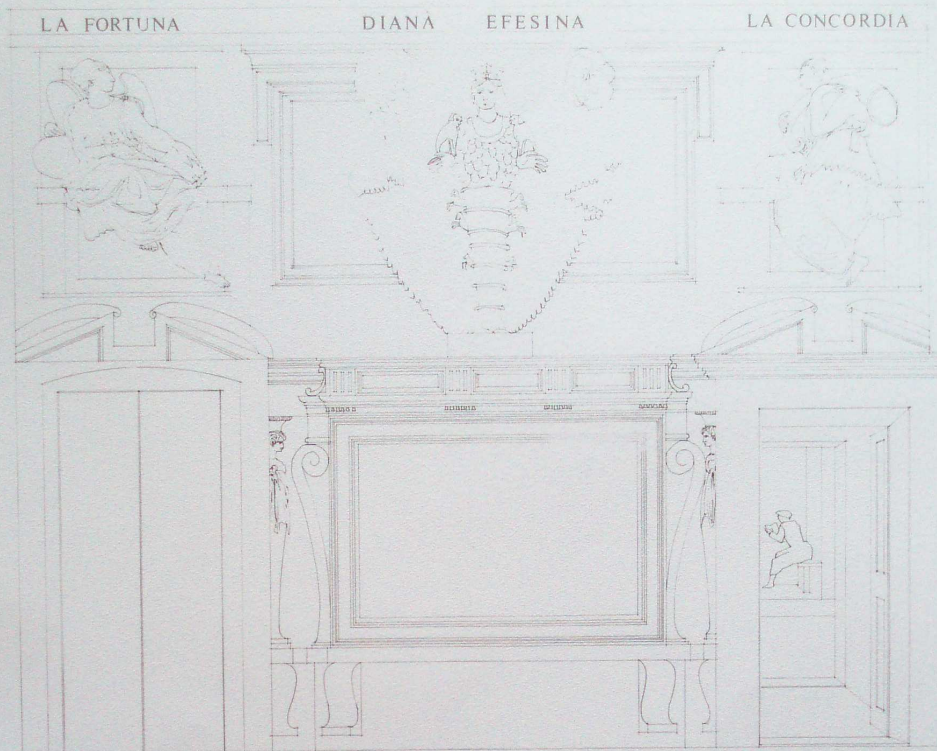


10b. Giorgio Vasari (1511-1574)
Sala della Virtù, 1548
Arezzo, Casa Vasari

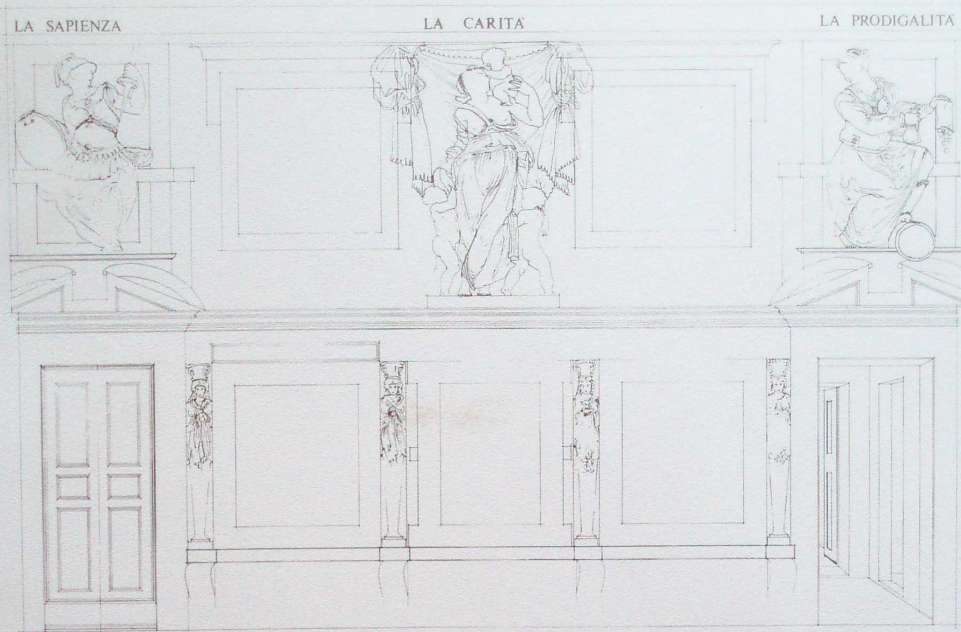


10c. Giorgio Vasari (1511-1574)
Sala della Virtù, soffitto 1548
Arezzo, Casa Vasari





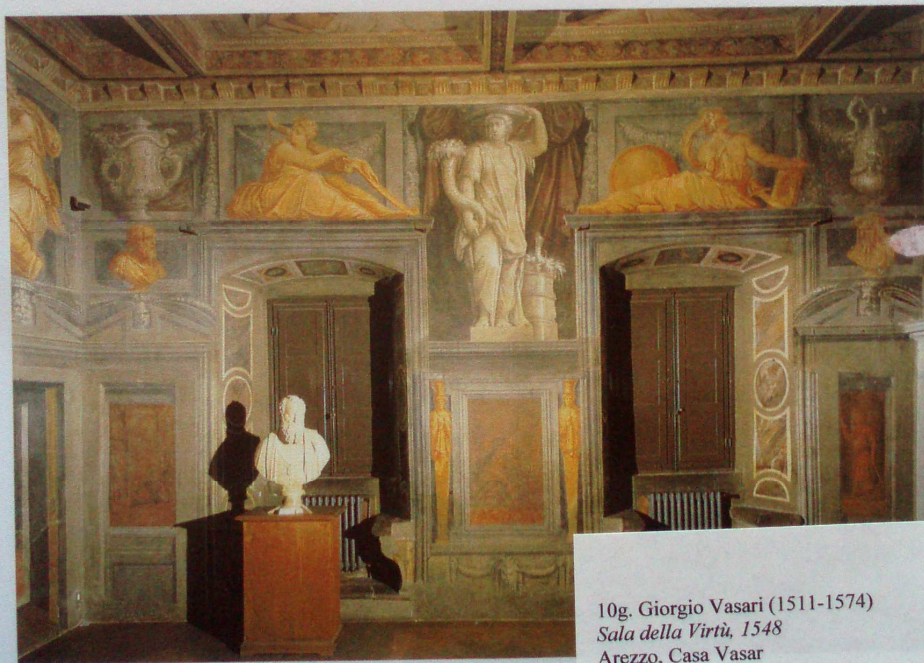
10e. Giorgio Vasari (1511-1574)
Sala della Virtù, 1548
Arezzo, Casa Vasar



disegnato TADDEO GHIRLANDO



10f. Giorgio Vasari (1511-1574)
Sala della Virtù, 1548
 Arezzo, Casa Vasar



10g. Giorgio Vasari (1511-1574)
Sala della Virtù, 1548
Arezzo, Casa Vasari



11. Giorgio Vasari (1511-1574)
Ritratto di Lorenzo il Magnifico, 1534
Firenze, Uffizi



12a. Giorgio Vasari (1511-1574)
*Paolo III esamina i progetti per la
basilica di S. Pietro, 1546*
Roma, Palazzo della Cancelleria, Sala
dei Cento Giorni



12b. Giorgio Vasari (1511-1574)
*Paolo III esamina i progetti per la
basilica di S. Pietro, dettaglio, 1546*
Roma, Palazzo della Cancelleria, Sala
dei Cento Giorni



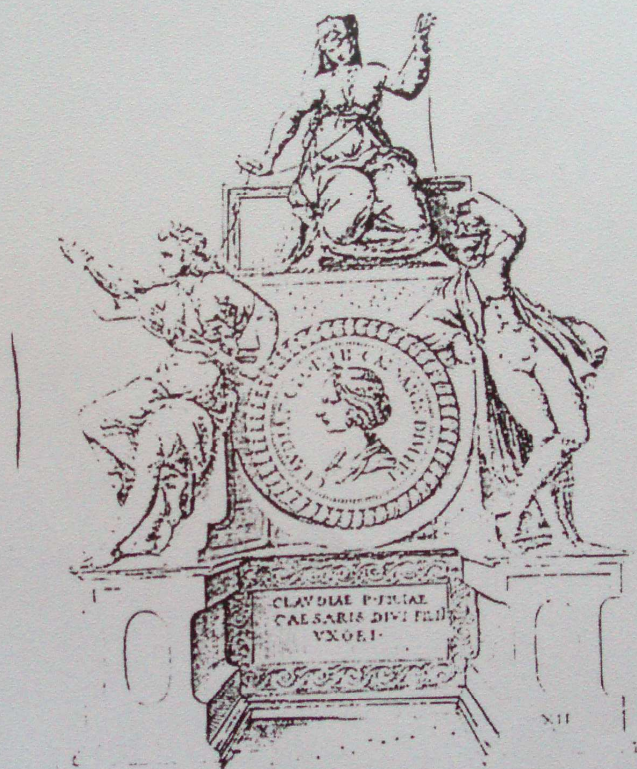
12c. Giorgio Vasari (1511-1574)
La Remunerazione delle Virtù, 1546
Roma, Palazzo della Cancelleria, Sala
dei Cento Giorni



13a. Giorgio Vasari (1511-1574)
*Frontespizio de Le Vite de' più
eccellenti architetti, pittori e scultori*
Firenze, 1550



13b. Giorgio Vasari (1511-1574)
Allegoria delle Arti
Da *Le Vite de' più eccellenti architetti,
pittori e scultori*, 1550



14. Enea Vico (1523-1567)
Le tre Parche
Da *Augustarum Imagines*, Venezia
1558



15. Giorgio Vasari (1511-1574)
Disegno per la decorazione di una
loggia, 1545 ca.
Firenze, Uffizi



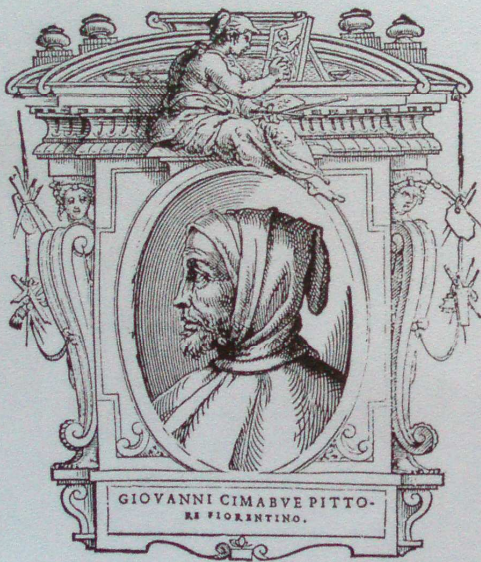
16. Enea Vico (1523-1567)
L'Accademia di Baccio Bandinelli



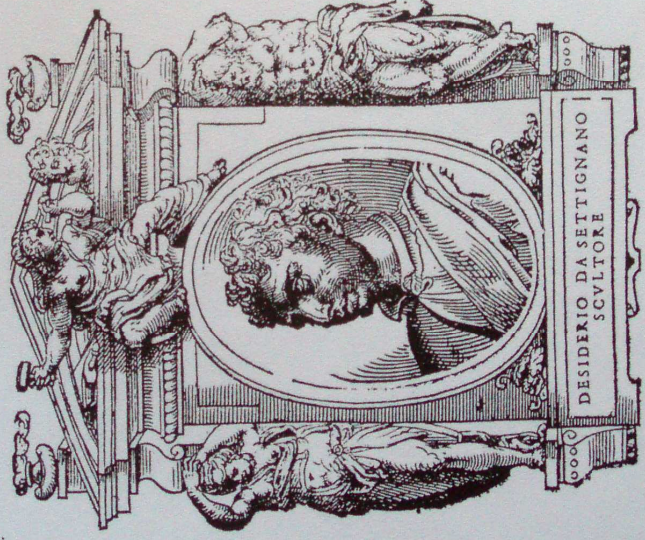
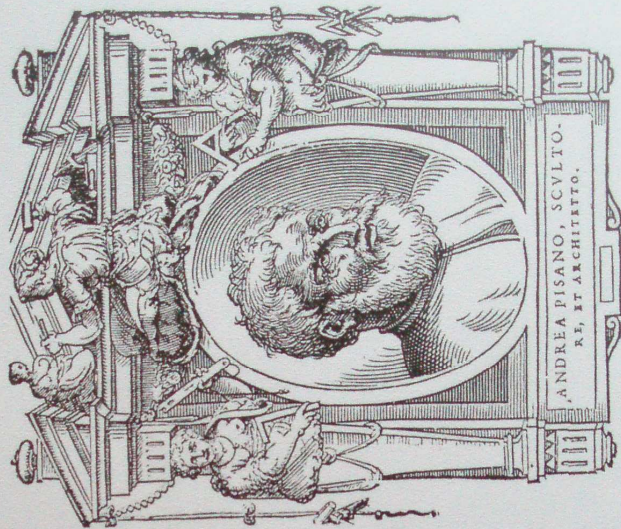
17. Giorgio Vasari (1511-1574)
Frontespizio de *Le Vite de' più
eccellenti pittori scultori e architetti*
Firenze, 1568



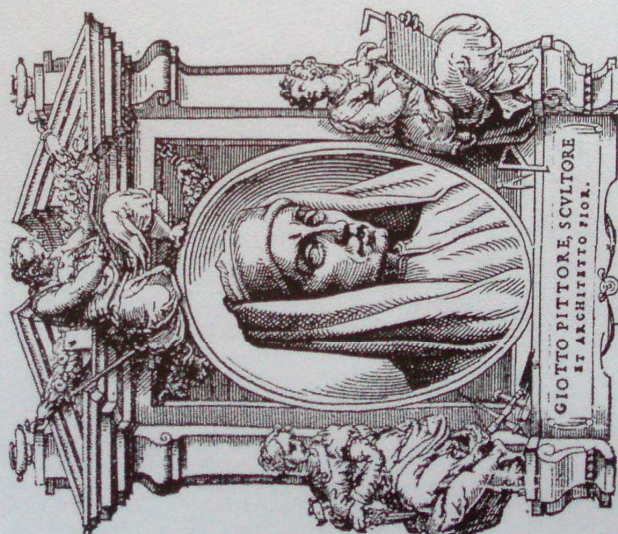
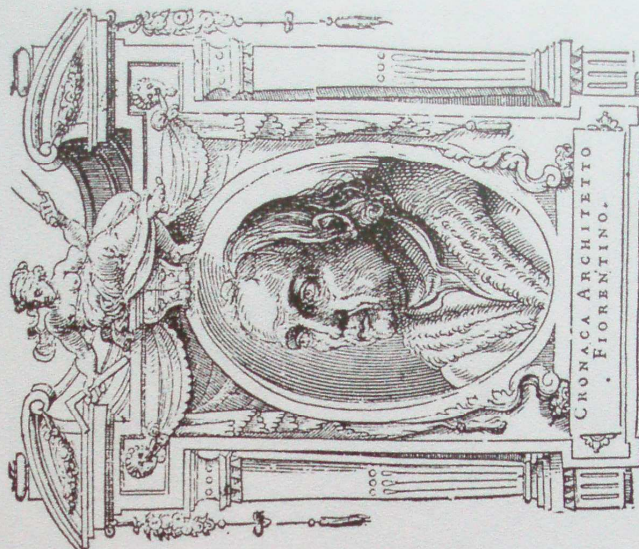
18a. Giorgio Vasari (1511-1574)
Allegoria delle Arti, 1568
Da *Le Vite de' più eccellenti pittori
scultori e architetti*



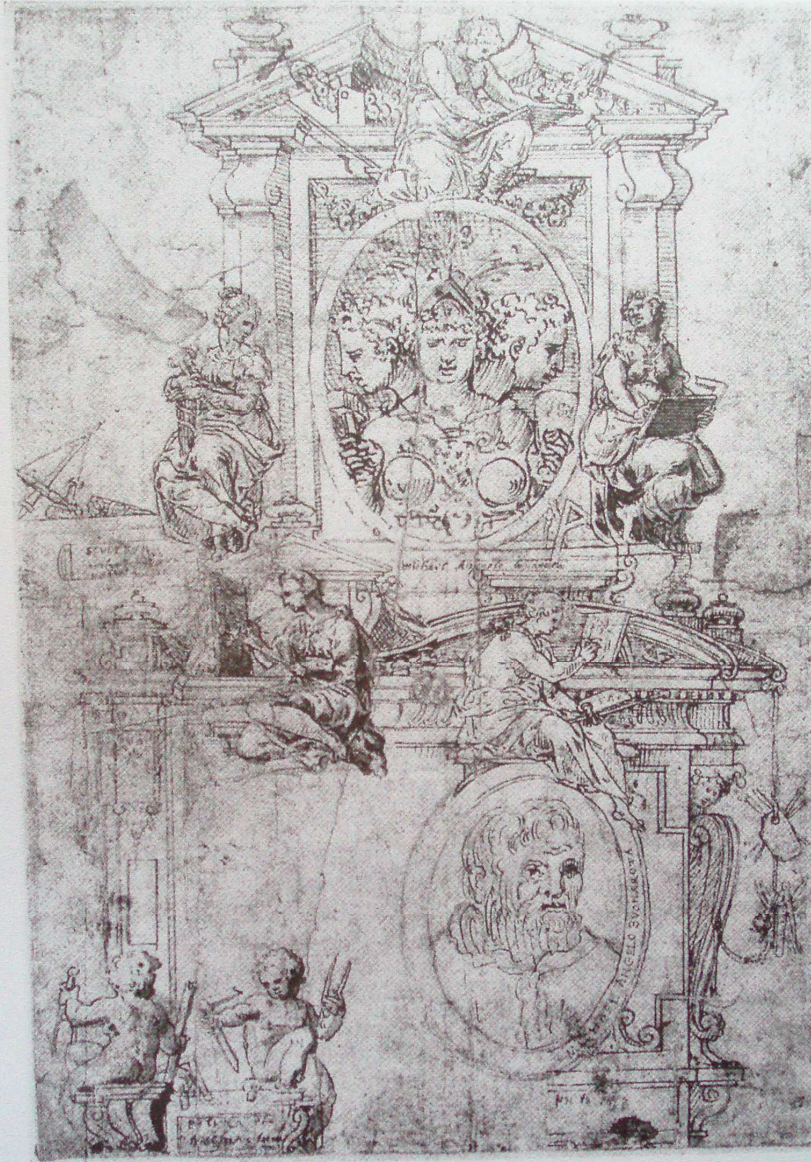
18b-c. Giorgio Vasari (1511-1574)
Cornice di tipo I, II
Da *Le Vite de' più eccellenti pittori
scultori e architetti*, 1568



18c-d. Giorgio Vasari (1511-1574)
 Cornice di tipo III, IV
 Da *Le Vite de' più eccellenti pittori
 scultori e architetti*, 1568



18e-f. Giorgio Vasari (1511-1574)
Cornice di tipo V, VI
Da *Le Vite de' più eccellenti pittori
scultori e architetti*, 1568

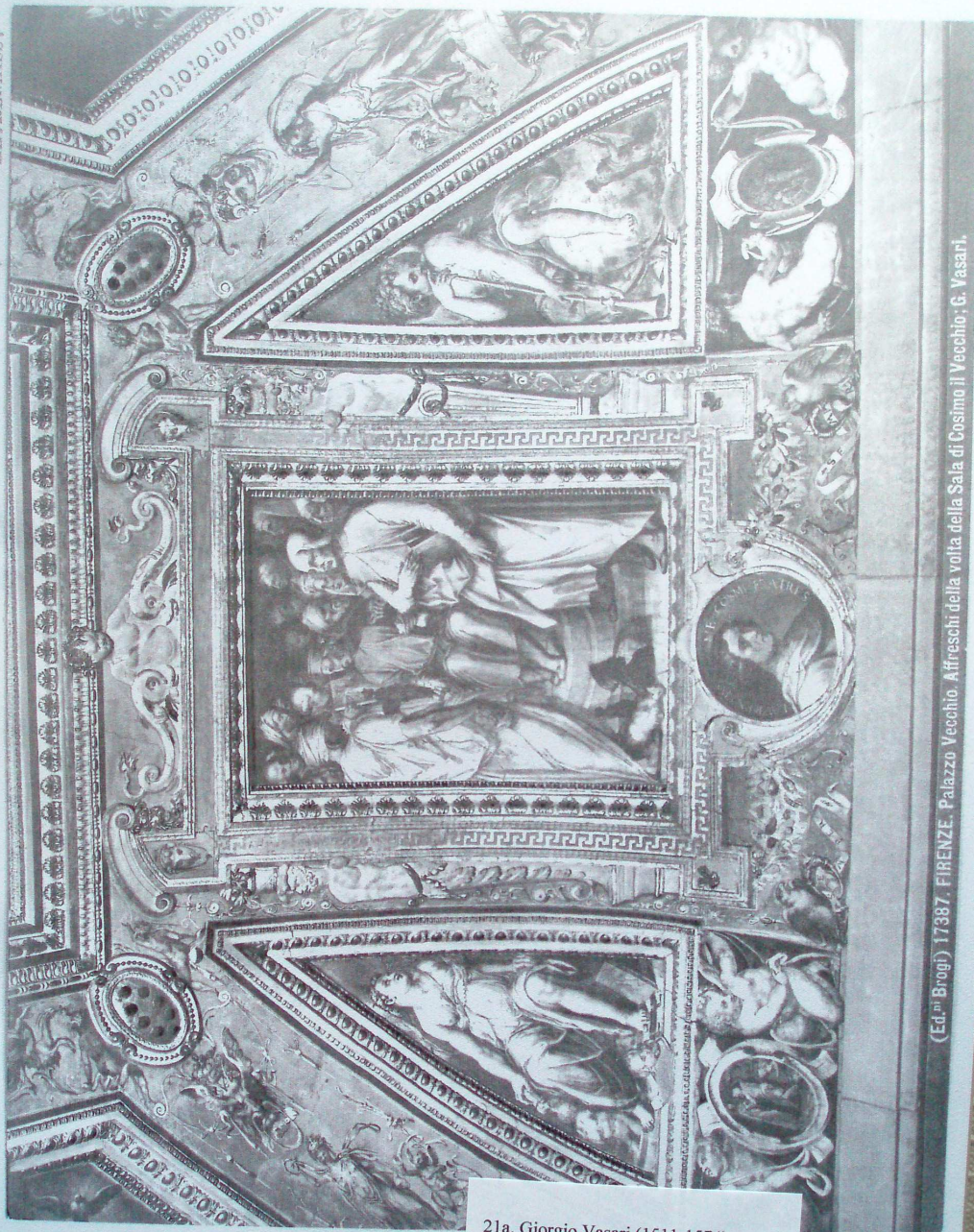


19. Giorgio Vasari (1511-1574)
*Disegno per la cornice del ritratto di
Michelangelo, 1568 ca.*
Londra, Anthony Blunt Collection

COSMOMEDICI
DVCI PROVIDENTISS.
P. P. CLEMENTISS. SACRVM.



20. Enea Vico (1523-1567)
Ritratto di Cosimo I
Frontespizio a *Discorsi sopra le*
medaglie, Venezia 1555



21a. Giorgio Vasari (1511-1574)
Dettaglio con Allegoria della Scultura,
1555-1562
Firenze, Palazzo Vecchio,
Sala di Cosimo il Vecchio

(Ed. in Brogi) 17387. FIRENZE. Palazzo Vecchio. Affreschi della volta della Sala di Cosimo il Vecchio; G. Vasari.



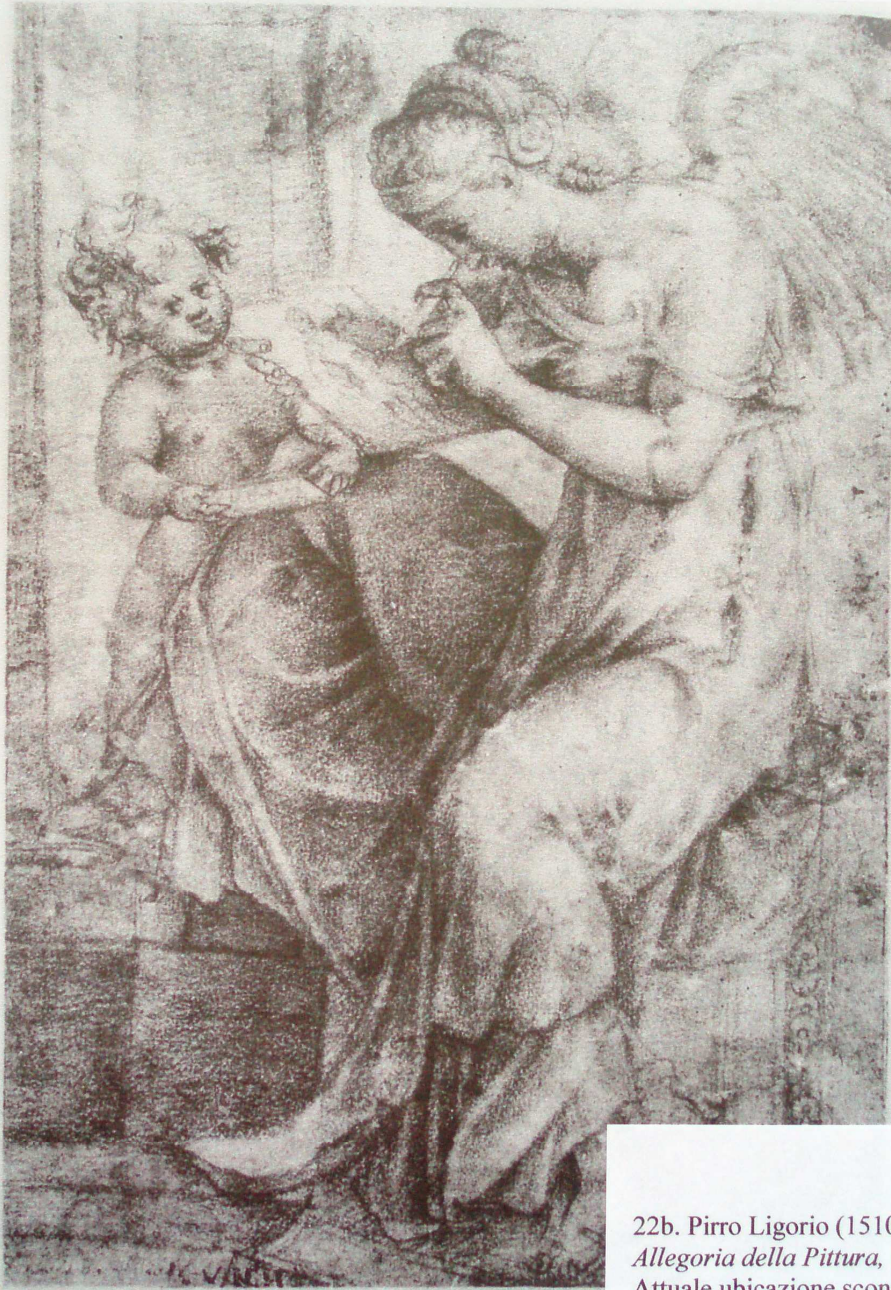
21b. Stradano (1523-1605)
Volta con Allegorie delle Arti, 1559-
1561
Firenze, Palazzo Vecchio, Tesoretto



21c. Stradano (1523-1605)
Volta con Allegorie delle Arti,
dettaglio, 1559-1561
Firenze, Palazzo Vecchio, Tesoretto



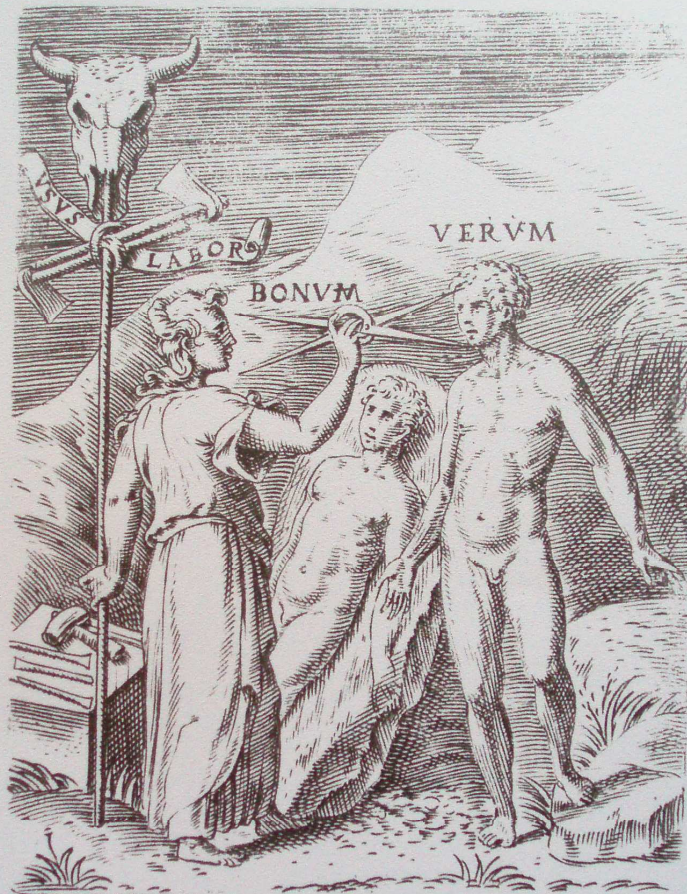
22a. Bartolomeo Passerotti (1528-1612)
Allegoria della Pittura



22b. Pirro Ligorio (1510ca-1583)
Allegoria della Pittura, 1550-1560 ca.
Attuale ubicazione sconosciuta



23a. Giulio Bonasone (1488-1574)
Symbolum XXIII
Da A. Bocchi, *Symbolicae*
Quaestiones, Bologna 1555

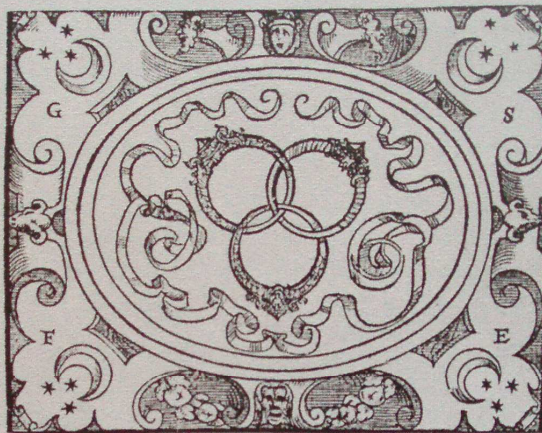


23b. Giulio Bonasone (1488-1574)
Symbolum XXXVI
Da A. Bocchi, *Symbolicae*
Quaestiones, Bologna 1555



24. Emblema dell'Accademia del
Disegno

DI COSIMO DE MEDICI VECCHIO
PRINCIPE DI FIRENZA.



*I ricchi & pretiosi anzi fatali,
Uniti insieme in bel leggiadro modo,
Significar con stretto & dolce nodo
Con Francia & Spagna i vincoli reali.*

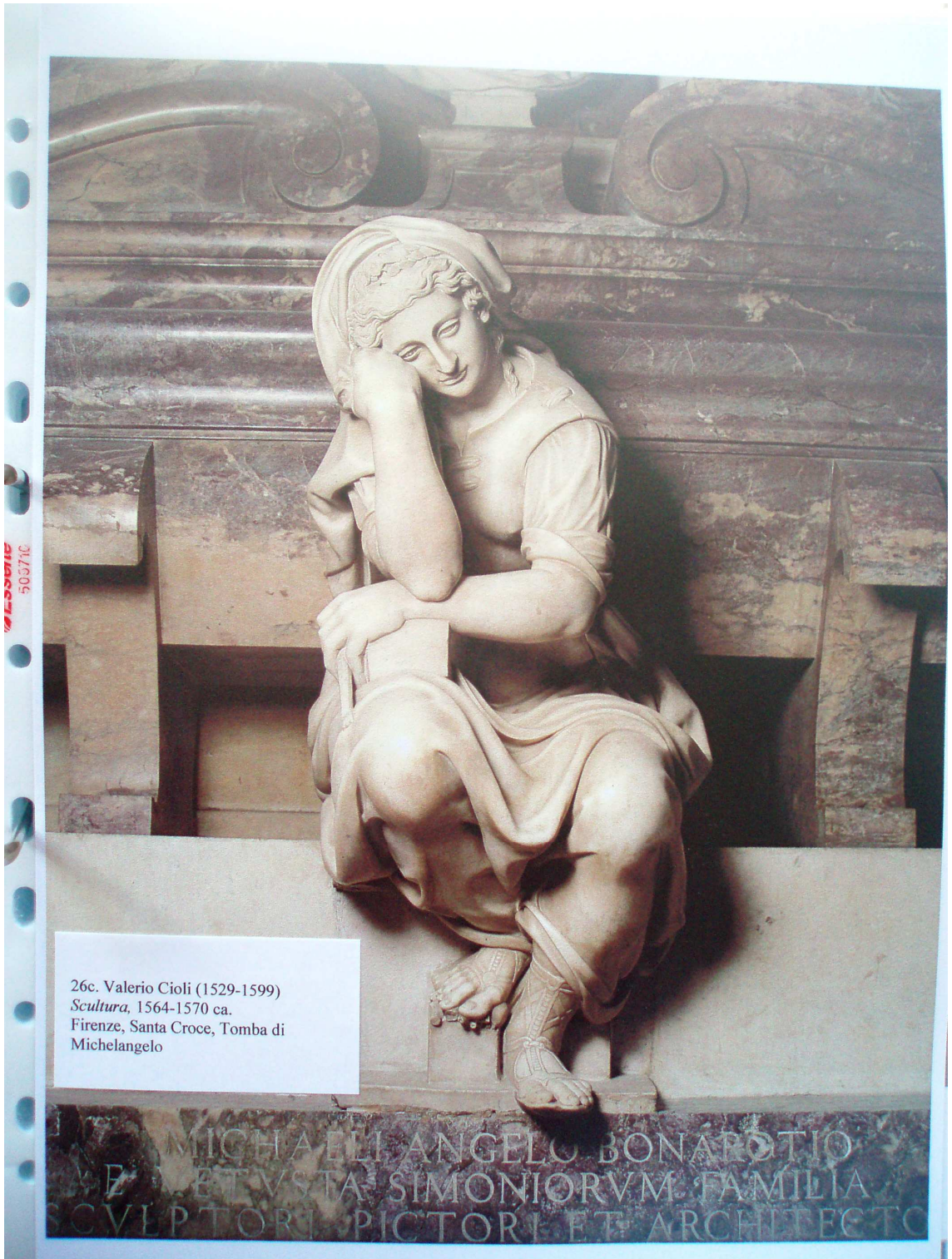
25. Emblema di Cosimo il Vecchio



26a. Tomba di Michelangelo
Buonarroti, 1564-1580 ca.
Firenze, Santa Croce



26b. Giovanni di Benedetto Bandini
(1540 ca 1599)
Architettura, 1564-1570 ca.
Firenze, Santa Croce, Tomba di
Michelangelo



26c. Valerio Cioli (1529-1599)
Scultura, 1564-1570 ca.
Firenze, Santa Croce, Tomba di
Michelangelo

MICHAELI ANGELO BONAROTIO
ET VSA SIMONIORVM FAMILIA
SCVPTORI PICTORI ET ARCHITECTO



26d. Battista di Domenico Lorenzi
(1527-1594)
Pittura, 1564-1570 ca.
Firenze, Santa Croce, Tomba di
Michelangelo



264 Battista di Domenico Lorenzi
(1527-1594)
Pittura, 1564-1570 ca.
Firenze, Santa Croce, Tomba di
Michelangelo



27. Agostino Veneziano (prima metà
XVI sec.)
L'Accademia di Baccio Bandinelli,
1531



28a. Lastra della camera sepolcrale
Firenze, S. Maria dei Servi, Cappella
SS. Annunziata



28b. Giorgio Vasari (1511-1574)
*S. Luca dipinge il ritratto della
Vergine*, 1570 ca.
Firenze, S. Maria dei Servi, Cappella
SS. Annunziata



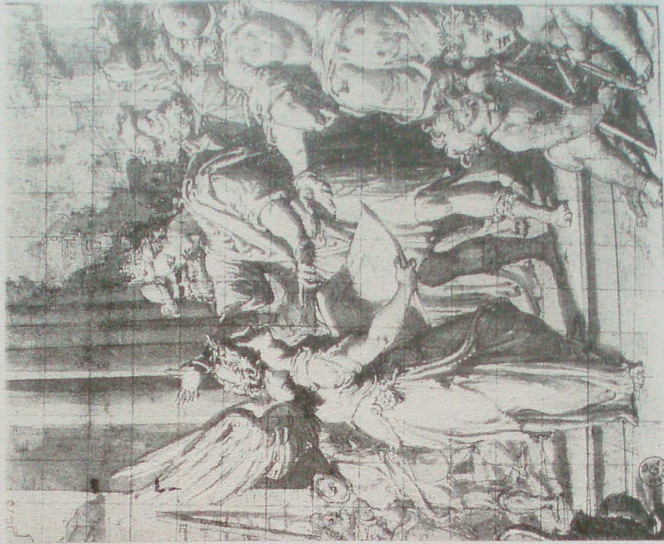
28c. Santi di Tito (1536-1603)
*Salomone fa edificare il Tempio di
Gerusalemme*, 1570 ca.
Firenze, S. Maria dei Servi, Cappella
SS. Annunziata



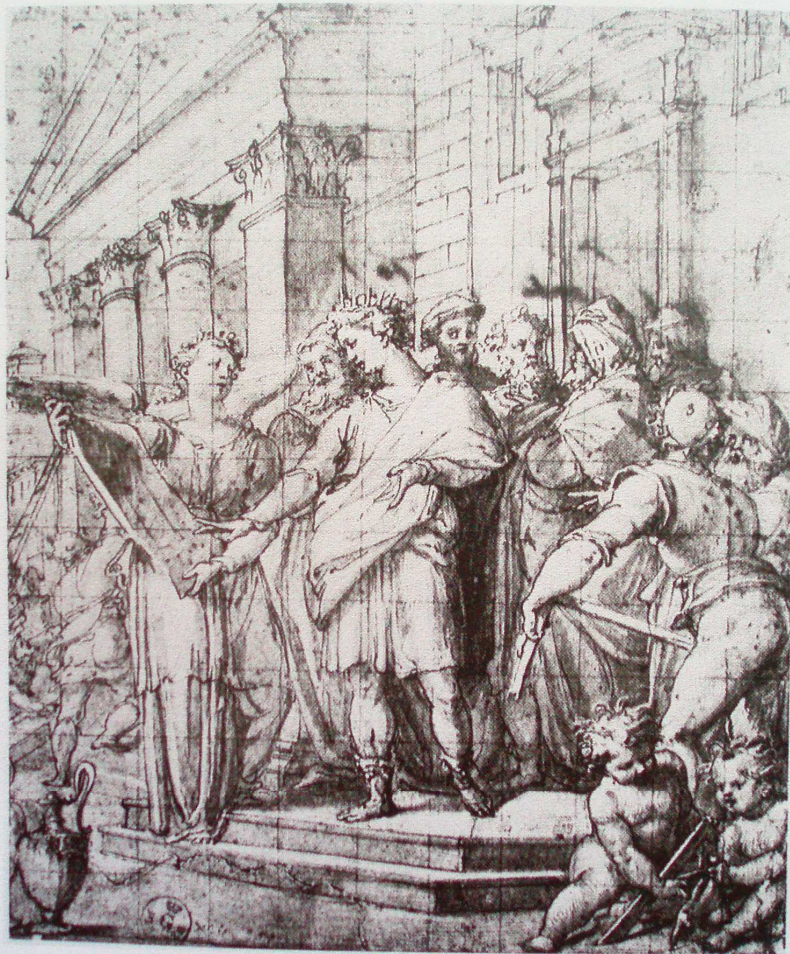
28d. Santi di Tito (1536-1603)
*Salomone fa edificare il Tempio di
Gerusalemme, dettagli
dell'Architettura*, 1570 ca.
Firenze, S. Maria dei Servi, Cappella
SS. Annunziata



28e. Santi di Tito (1536-1603)
 Disegno preparatorio per Salomone fa
 edificare il Tempio di Gerusalemme
 Firenze, Uffizi



28f-g. Santi di Tito (1536-1603)
Disegni preparatorio per *Salomone fa
edificare il Tempio di Gerusalemme*
Firenze, Uffizi



28h. Santi di Tito (1536-1603)
Disegno preparatorio per *Salomone fa
edificare il Tempio di Gerusalemme*
Firenze, Uffizi



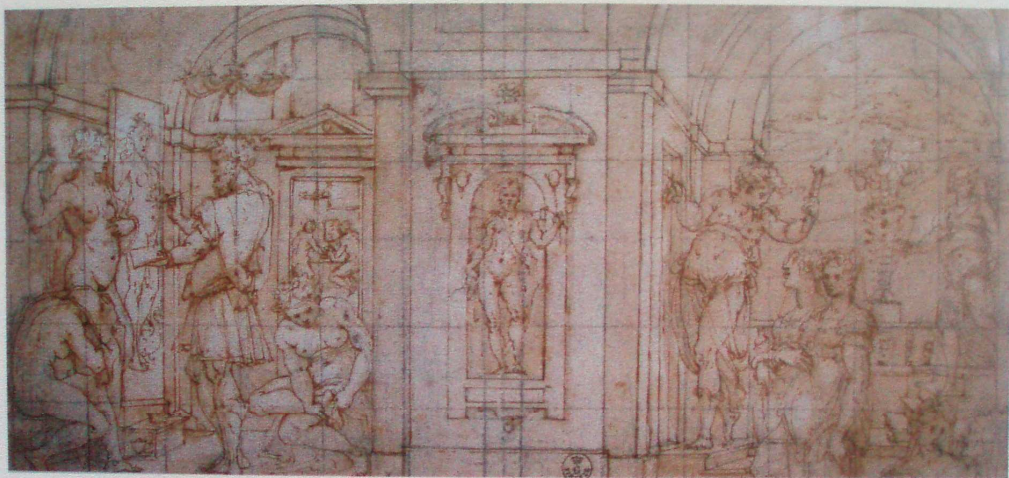
29a. Giorgio Vasari (1511-1574)
Sala delle Arti e degli Artisti, 1569-
1573
Firenze, Casa Vasari



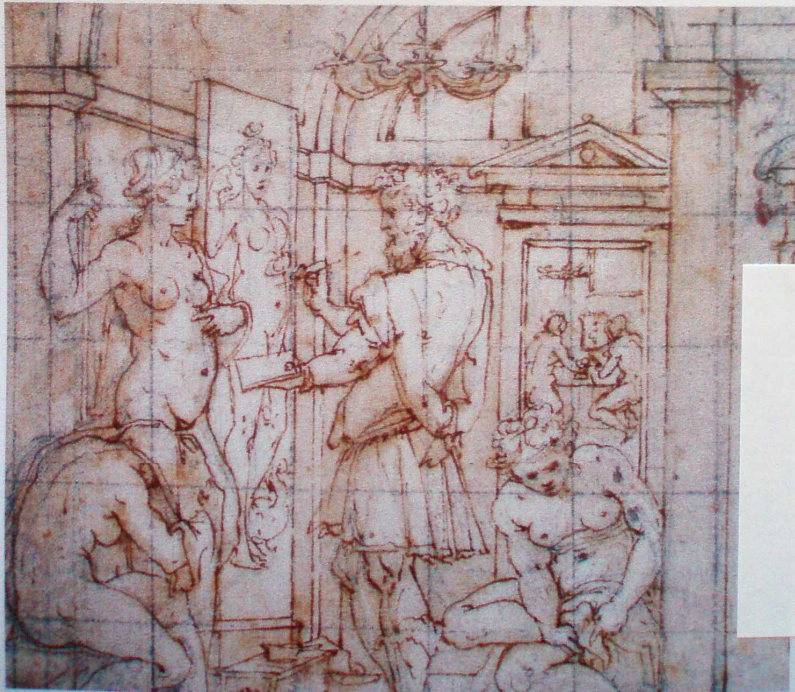
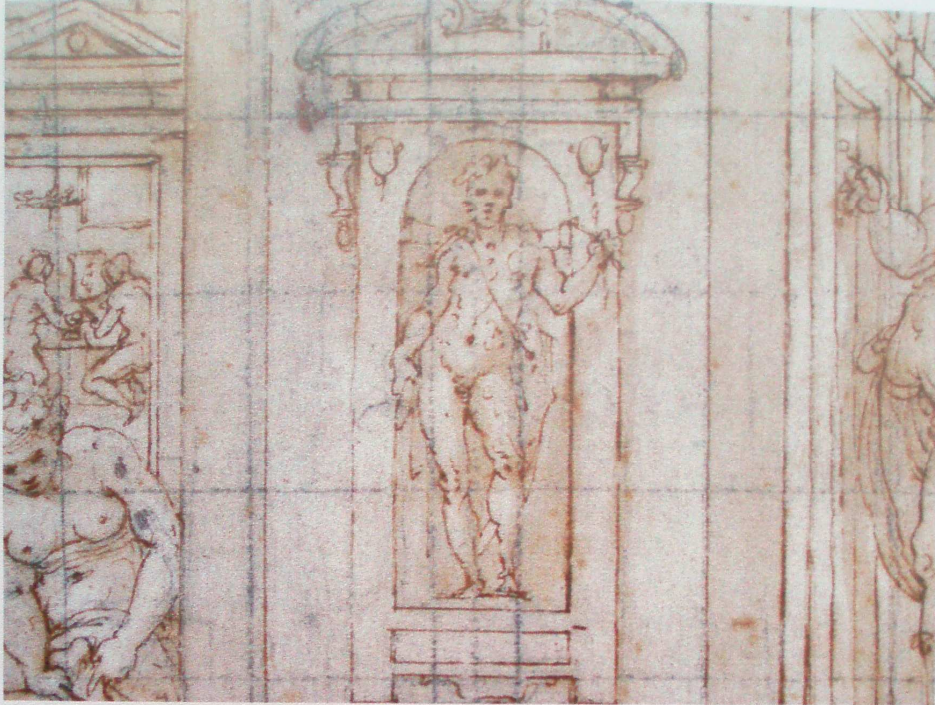
29b. Giorgio Vasari (1511-1574)
Lo Studio del Pittore, 1569-1573
Firenze, Casa Vasari, Sala delle Arti e
degli Artisti



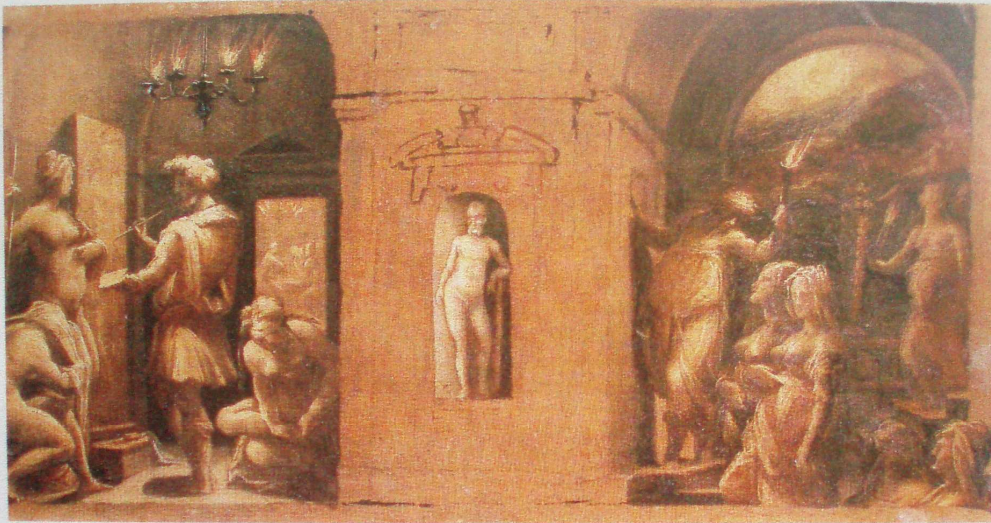
29b'. Giorgio Vasari (1511-1574)
Lo Studio del Pittore, 1569-1573
Firenze, Casa Vasari, Sala delle Arti e
degli Artisti



29c. Giorgio Vasari (1511-1574)
Disegno per Lo Studio del Pittore,
1570 ca.
Firenze, Uffizi



29c. Giorgio Vasari (1511-1574)
Disegno per Lo Studio del Pittore,
dettagli, 1570 ca.
Firenze, Uffizi



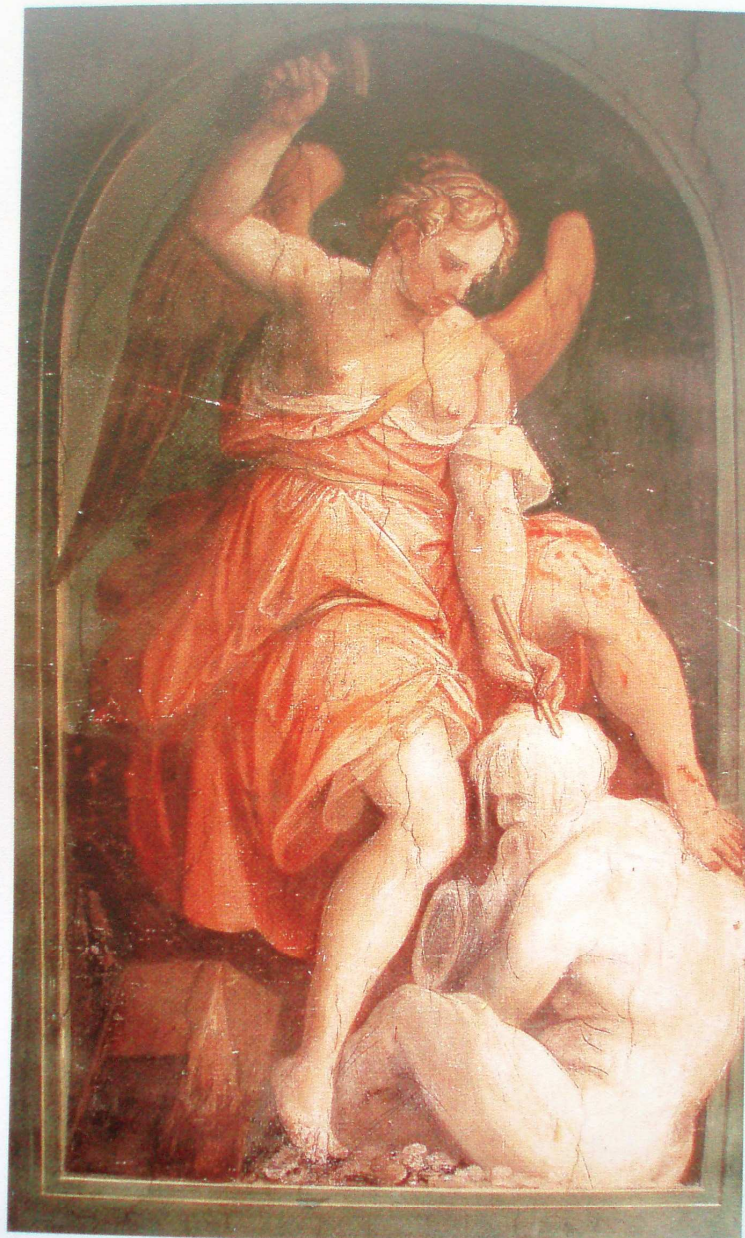
29d. Giorgio Vasari (1511-1574)?
Disegno per Lo Studio del Pittore,
1570 ca.
Firenze, Uffizi



29e. Giorgio Vasari (1511-1574)
La Pittura, 1569-1573
Firenze, Casa Vasari, Sala delle Arti e
degli Artisti



29f. Giorgio Vasari (1511-1574)
L'Architettura, 1569-1573
Firenze, Casa Vasari, Sala delle Arti e
degli Artisti



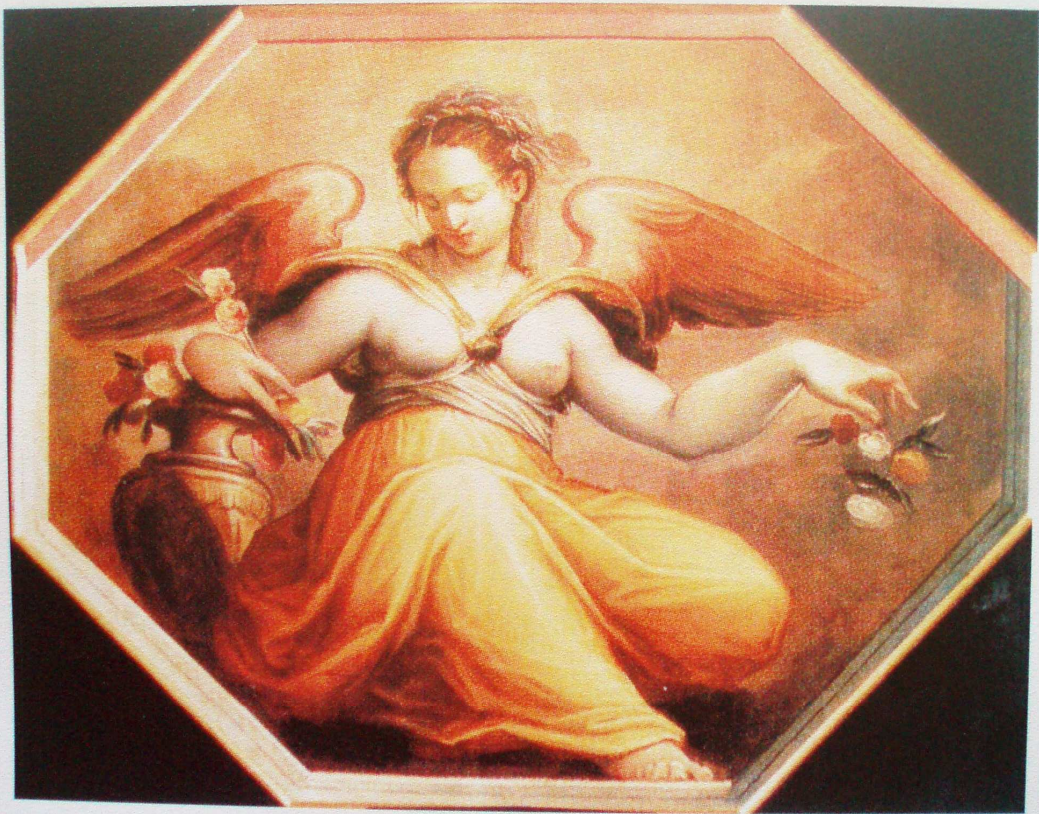
29g. Giorgio Vasari (1511-1574)
La Scultura, 1569-1573
Firenze, Casa Vasari, Sala delle Arti e
degli Artisti

MA. RENAISS.



30. Giorgio Vasari (1511-1574)
La Virtù, 1555-1562
Firenze, Palazzo Vecchio, Sala di
Clemente VII

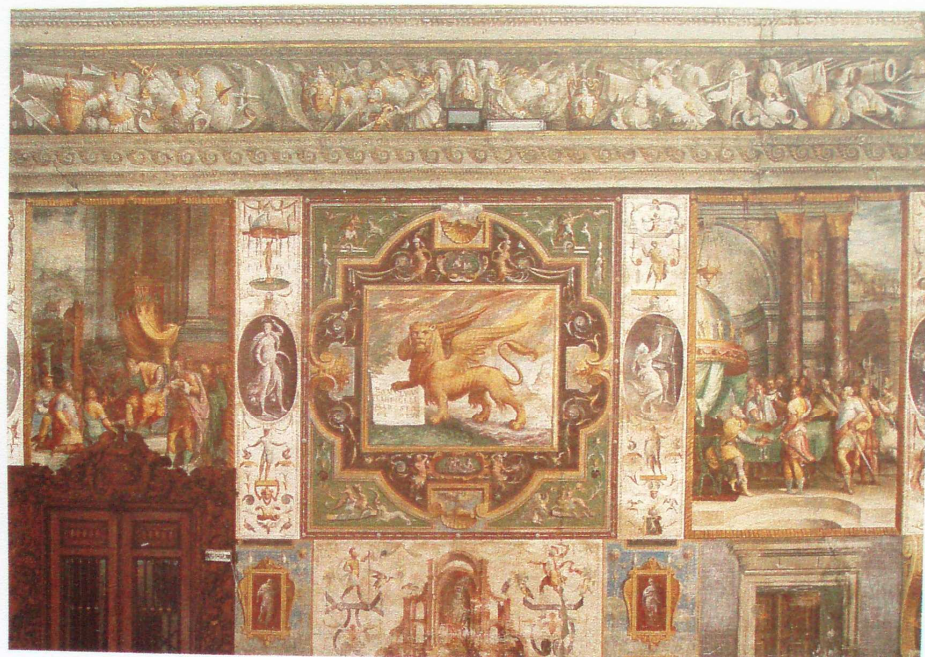
(Ed. di Brugi) 17348. FIRENZE. Palazzo Vecchio. Allegorie della Magnanimità e della Virtù; Vasari.



31. Giorgio Vasari (1511-1574)
La Virtù
Firenze, Collezione Cassa di Risparmio



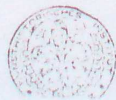
32. Gregorio Pagani (1558-1605)
Allegoria della Pittura, 1582
Firenze, Uffizi



33a. *Sala dei Fasti rossiani*, 1570 ca.
Castello di San Secondo, Parma



33b. *La Pittura*
Sala dei Fasti rossiani, dettaglio,
1570 ca.
Castello di San Secondo, Parma



Mel. Ercolano.



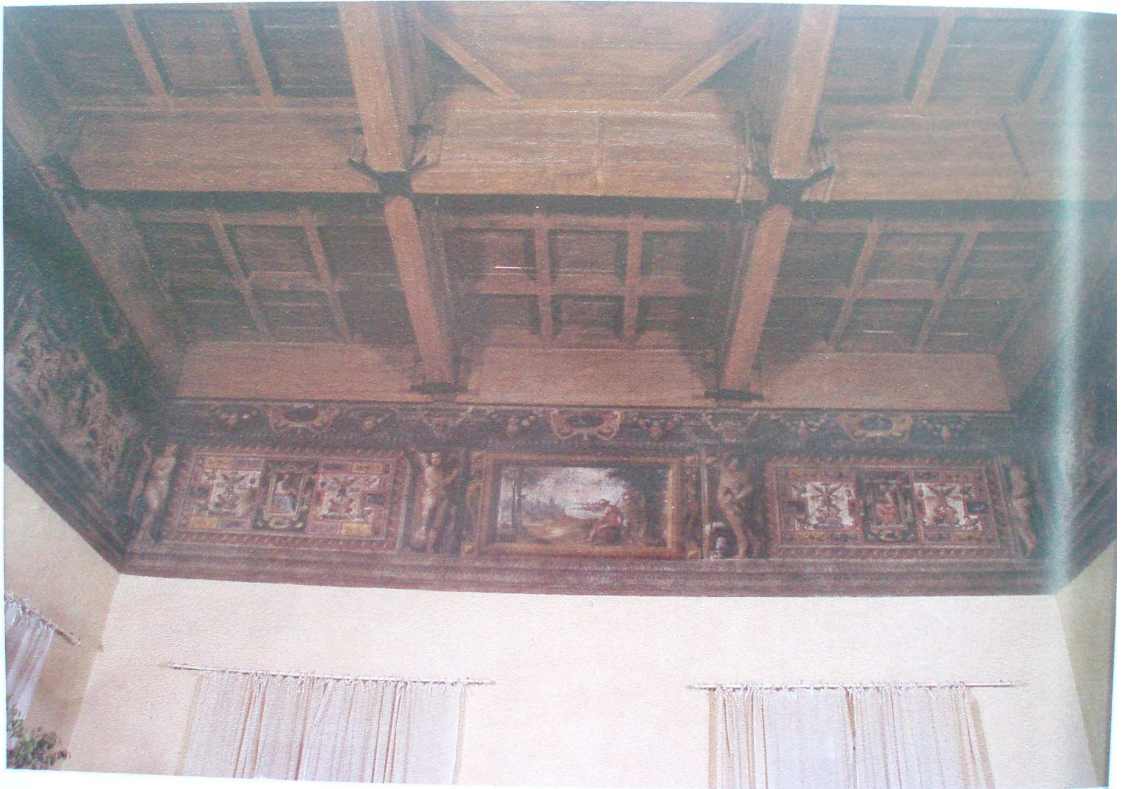
embo emiliano
tehitotuna

33c. *L'Architettura*
Sala dei Fasti rossiani, dettaglio,
1570 ca.
Castello di San Secondo, Parma

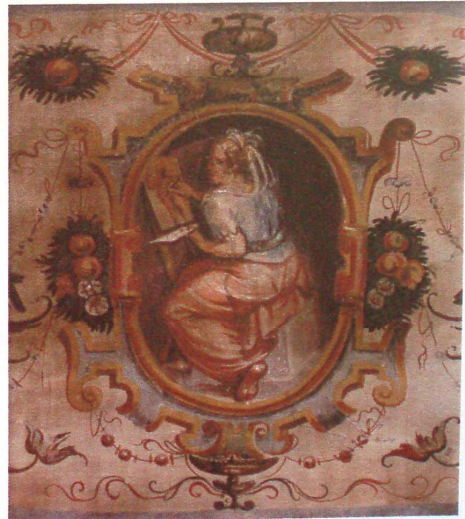
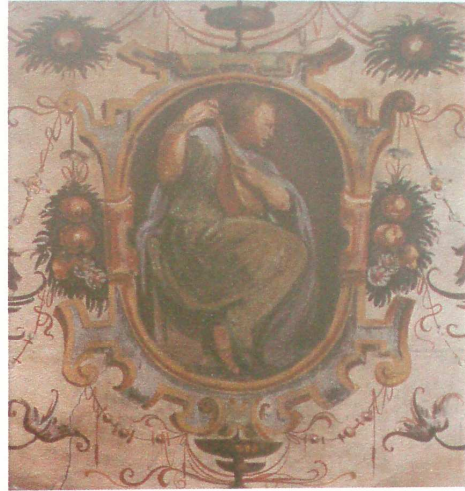
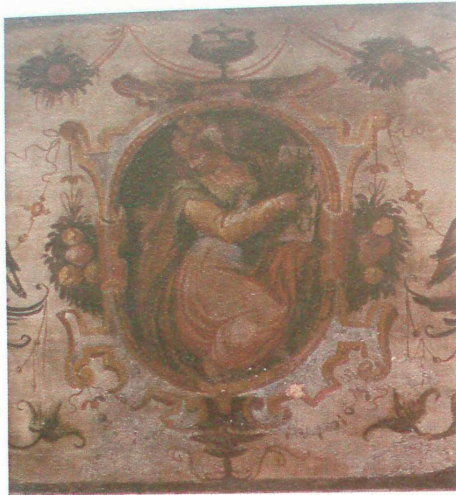


amc

1051

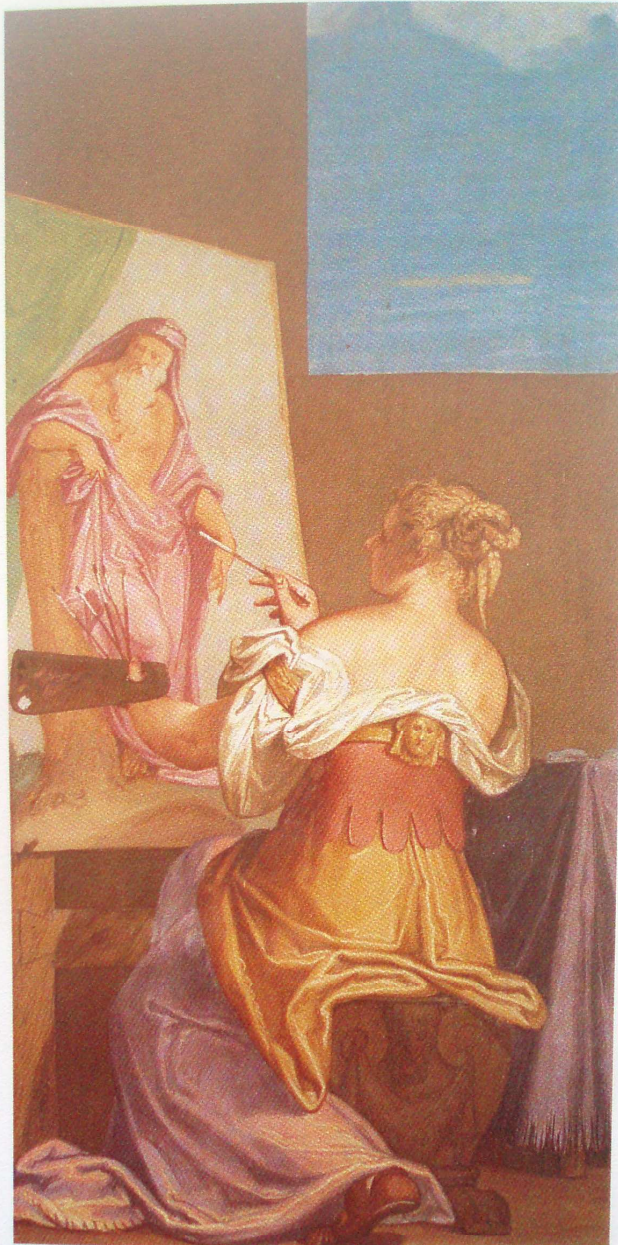


34a. Cesare Baglione (m. 1615)
Fregio del piano nobile, 1585-1590
Bologna, Palazzo Bocchi



34b. Cesare Baglione (m. 1615)
Fregio del piano nobile, *le Arti*, 1585-
1590
Bologna, Palazzo Bocchi

509710



35a. Battista Zelotti (1526-1578)
La Pittura, 1566
Fanzolo, Villa Emo, Sala delle Arti

Mal. Renaiss.



Ug. B. Zelotti, in 1500
Stanza delli Titoli, Ostiense
De' Baldharari

Fanzolo, Villa Emo

35b. Battista Zelotti (1526-1578)
La Scultura, 1566
Fanzolo, Villa Emo, Sala delle Arti



Mal. Renaiss.

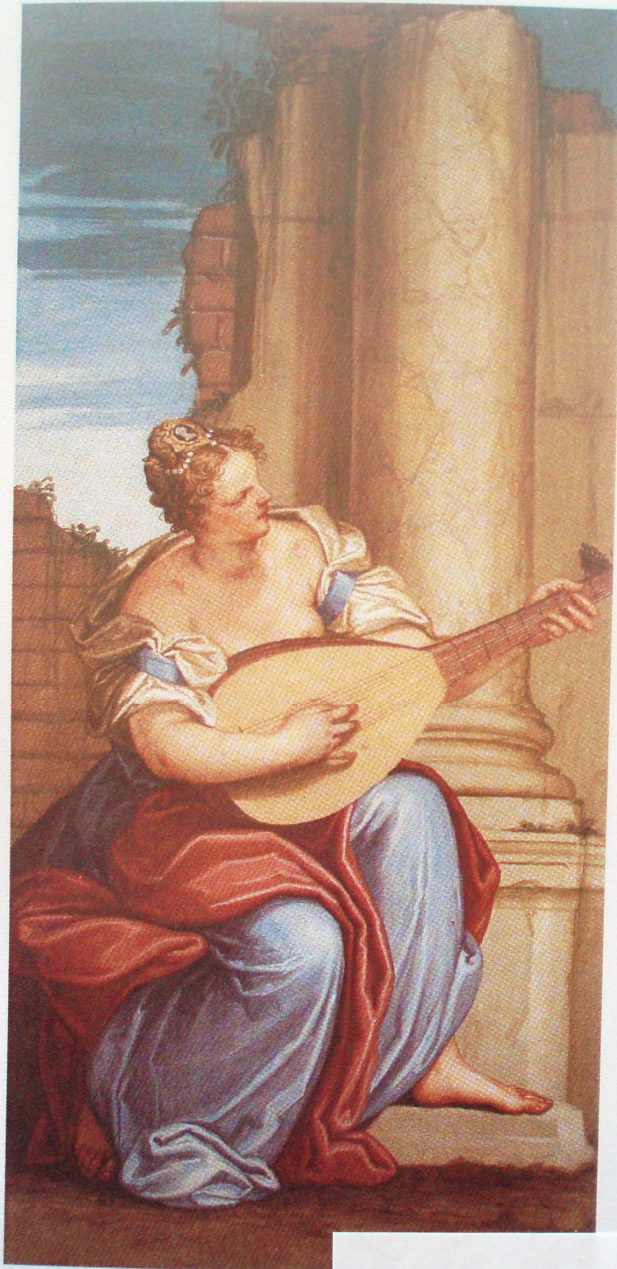


U. B. Zelotti - Roma
stampa della casa, st. ed. stamp.

Fanzolo / Tivoli
Villa Emo

35 ♂ Battista Zelotti (1526-1578)
L'Architettura, 1566
Fanzolo, Villa Emo, Sala delle Arti





354 Battista Zelotti (1526-1578)
La Musica, 1566
Fanzolo, Villa Emo, Sala delle Arti

Mal. Renaiss.



G. B. Zelotti scultore
stampa della sala, Verdano

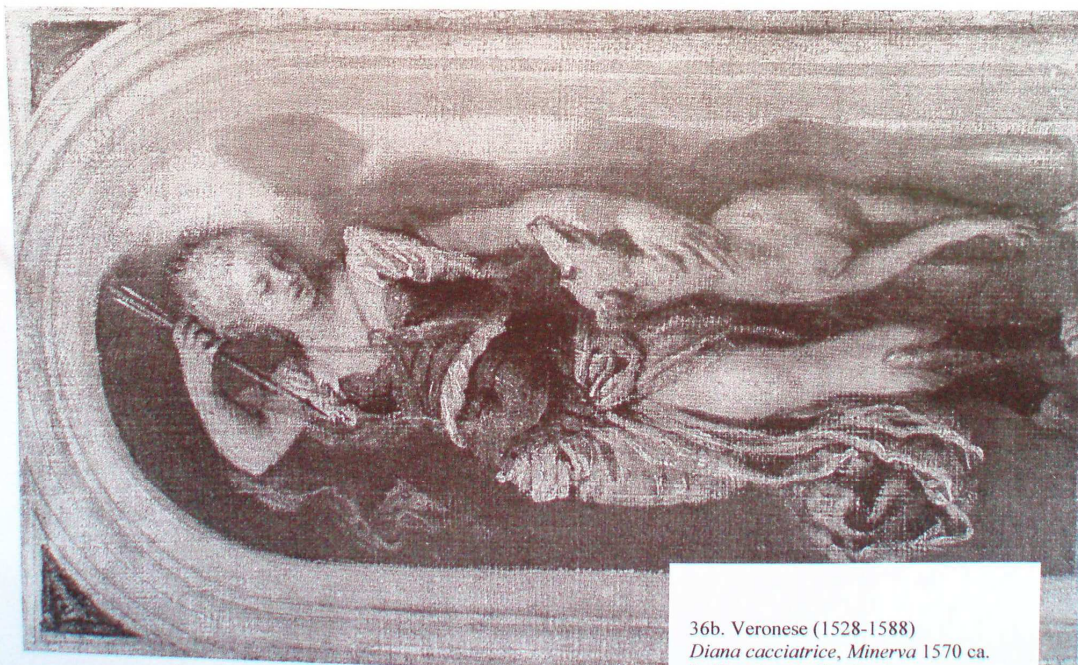
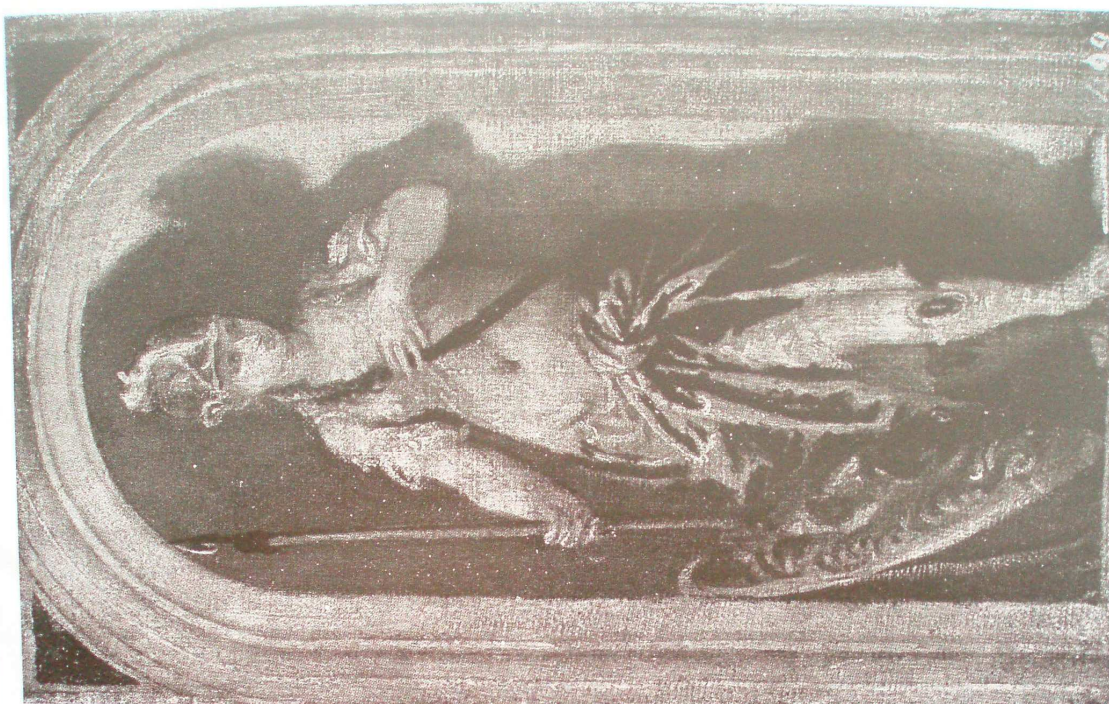
Fanzolo (Trento)
Villa Emo

35e Battista Zelotti (1526-1578)
L'Astronomia, 1566
Fanzolo, Villa Emo, Sala delle Arti

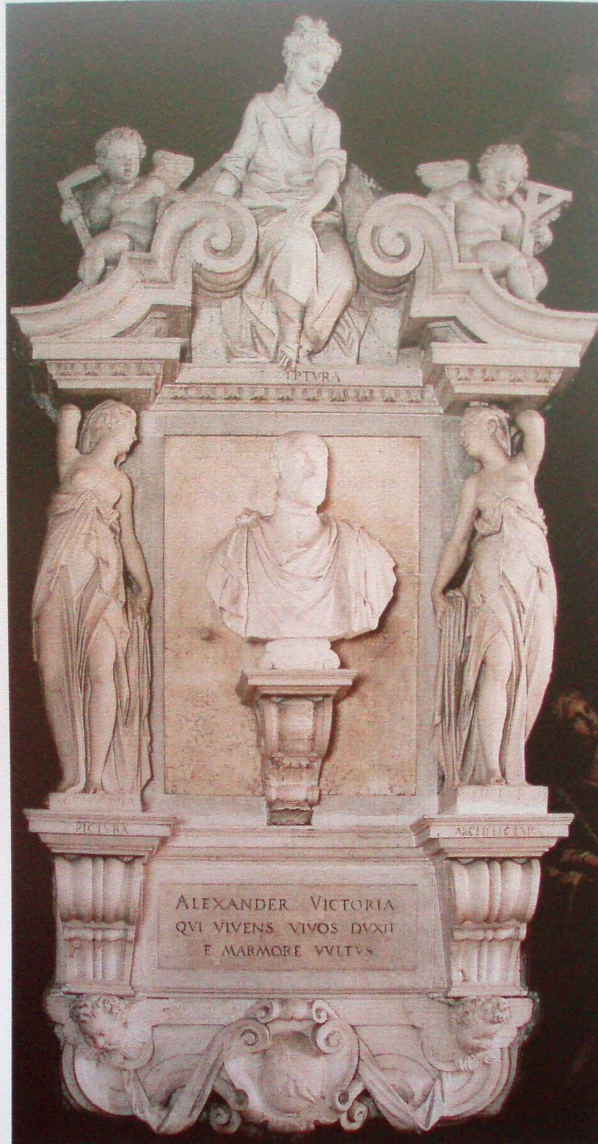




36a. Veronese (1528-1588)
La Pittura, 1570 ca.
Detroit, Institute of Art



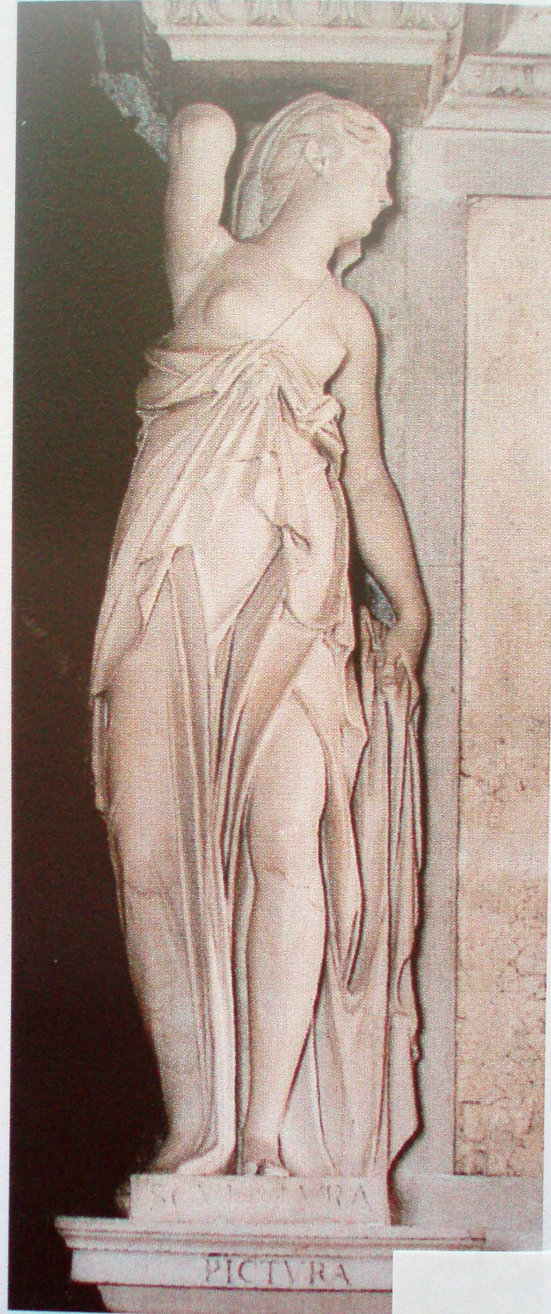
36b. Veronese (1528-1588)
Diana cacciatrice, Minerva 1570 ca.
S. Pietroburgo, Ermitage
Mosca, Museo Puskin



37a. Alessandro Vittoria (1525-1608)
Tomba di Alessandro Vittoria,
1602-1606
Venezia, S. Zaccaria



37b. Alessandro Vittoria (1525-1608)
La Scultura, 1602-1606
Venezia, S. Zaccaria,
Tomba di Alessandro Vittoria



37c. Alessandro Vittoria (1525-1608)
La Pittura, 1602-1606
Venezia, S. Zaccaria,
Tomba di Alessandro Vittoria



37d. Alessandro Vittoria (1525-1608)
La Scultura, 1602-1606
Venezia, S. Zaccaria,
Tomba di Alessandro Vittoria

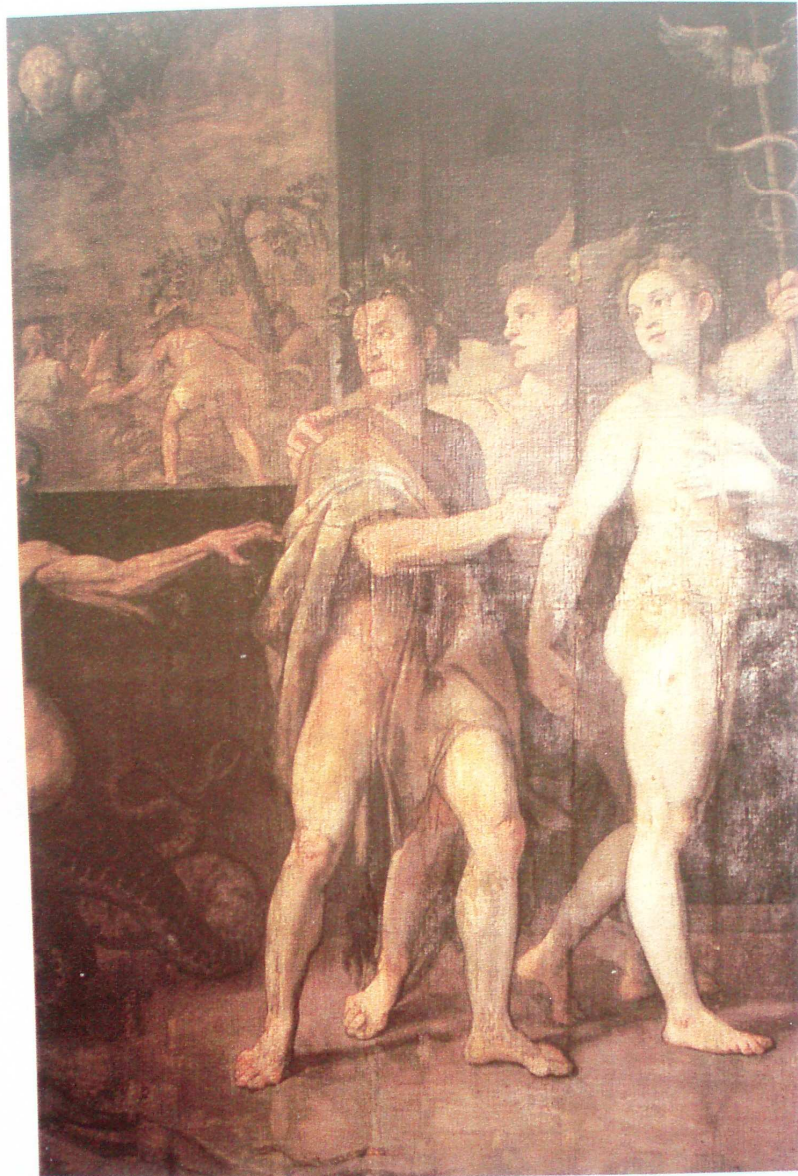


Questo di fantasia pigliami a l'ordi del dis-
cerno: la pittura sculo. Archi. sotto la

38. Vincenzo Borghini (1515-1588)
Geroglifico delle Grazie, 1565 ca.
Firenze, Biblioteca Nazionale



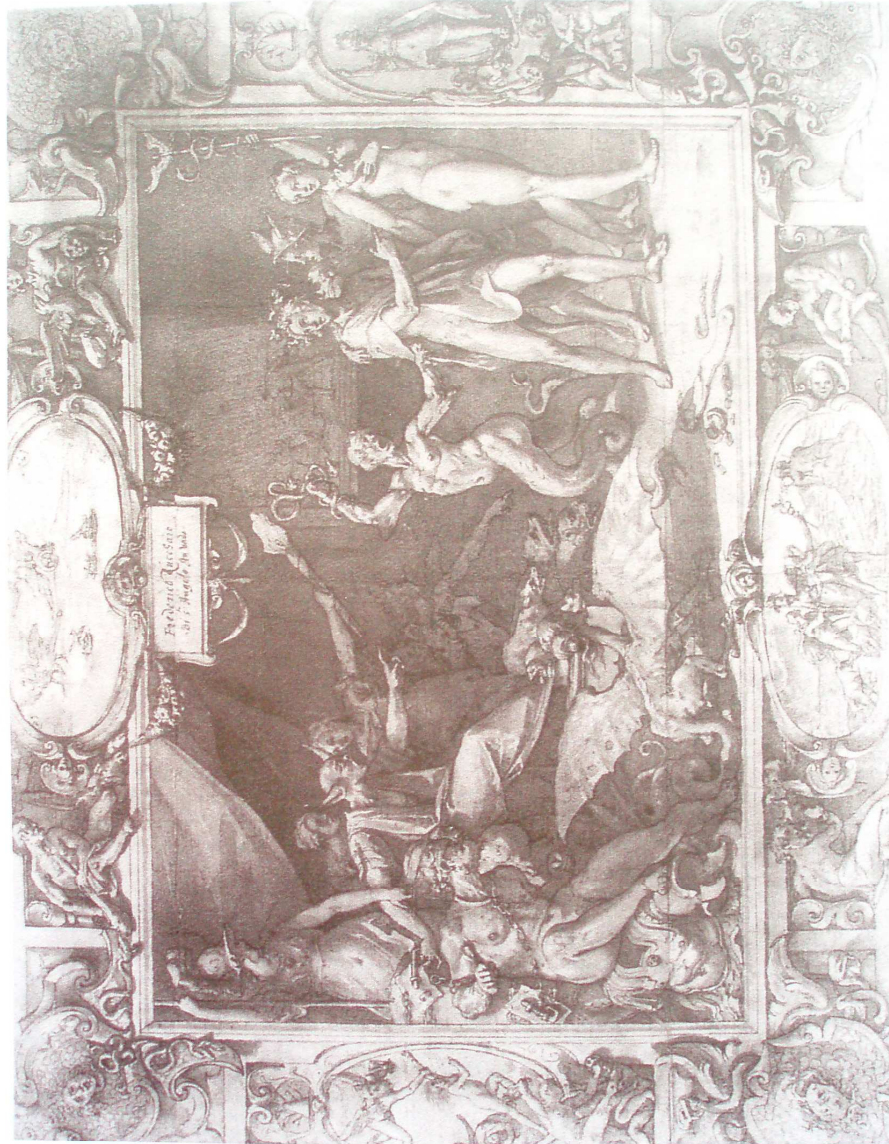
39a. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
La Calunnia di Apelle, 1569 ca.
Roma, Collezione Caetani



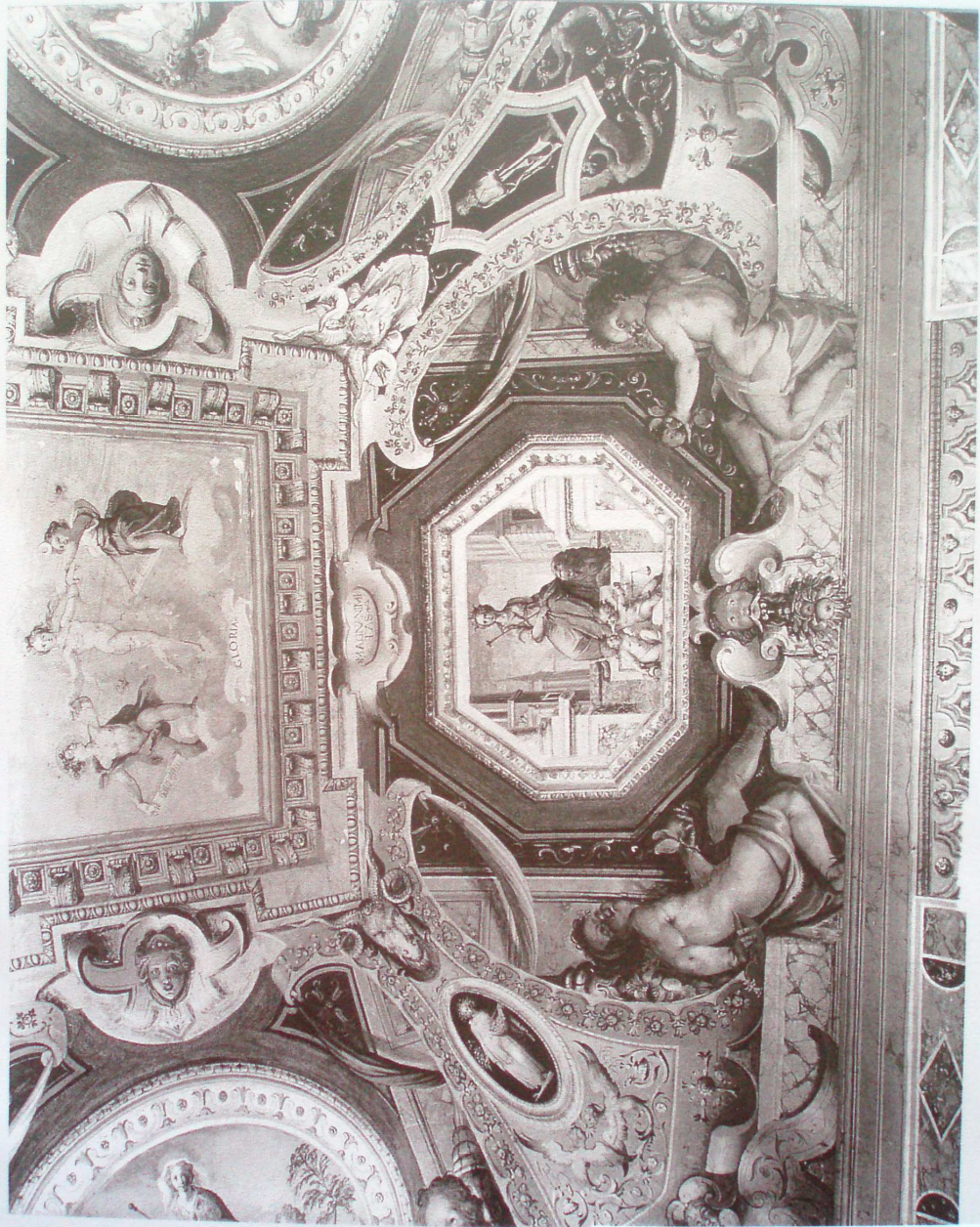
39b. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
La Calunnia di Apelle, dettaglio,
1569 ca.
Roma, Collezione Caetani



39c. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
La Calunnia di Apelle, 1569 ca.
Londra, Hampton Court



39d. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
La Calunnia di Apelle, 1569 ca.
Amburgo, Kunsthalle



40. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
La Gloria
Tivoli, Villa d'Este



41. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Emblema dell'Hermathena
Caprarola, Palazzo Farnese

503710



GABRIEL TERRADES
R. U. GOLD (ARTIST)
1840-1890

FEDERICUS ZUCCARIUS
S. ANGELI DA VINDO
AD RIPAMETAVRI
INVENTOR

Il Lamento della Pittura. Considera lo sfondo di i. scartori la deliqua sul modo che si vede...

42a. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Il Lamento della Pittura, 1579 ca.

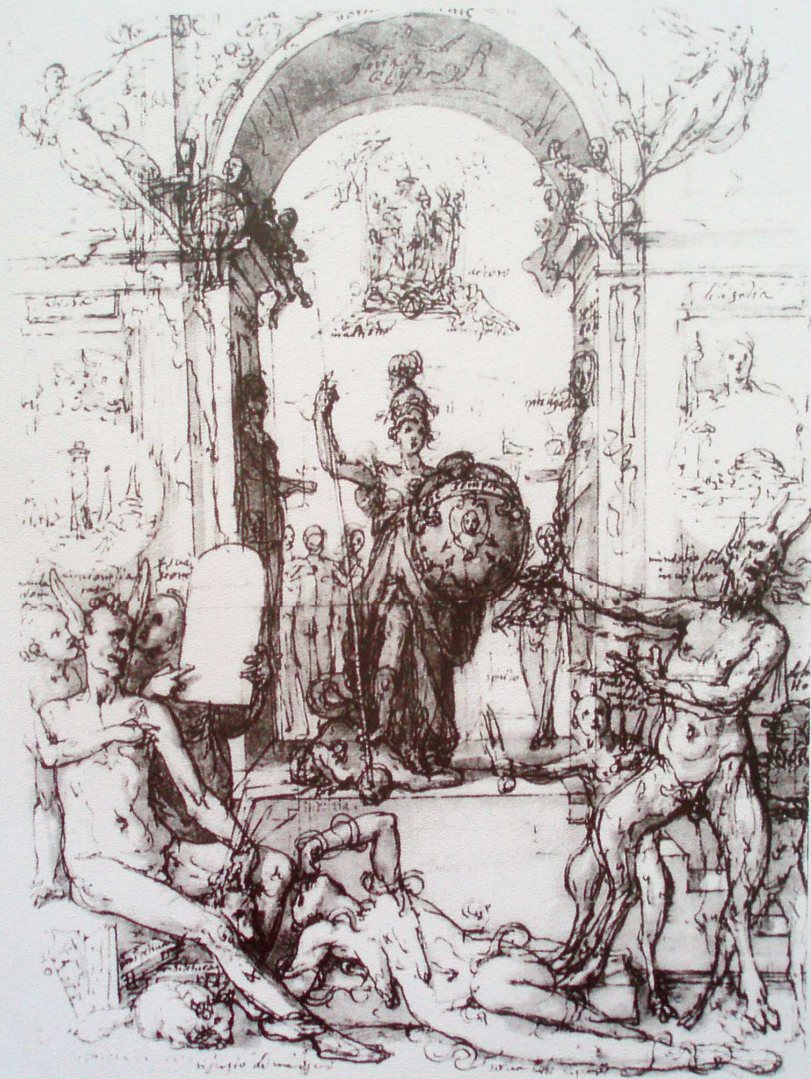


F. Zuccari
Scena allegorica
1579 ca. 246 x 545

Düsseldorf
Kunstmuseum
FP 55



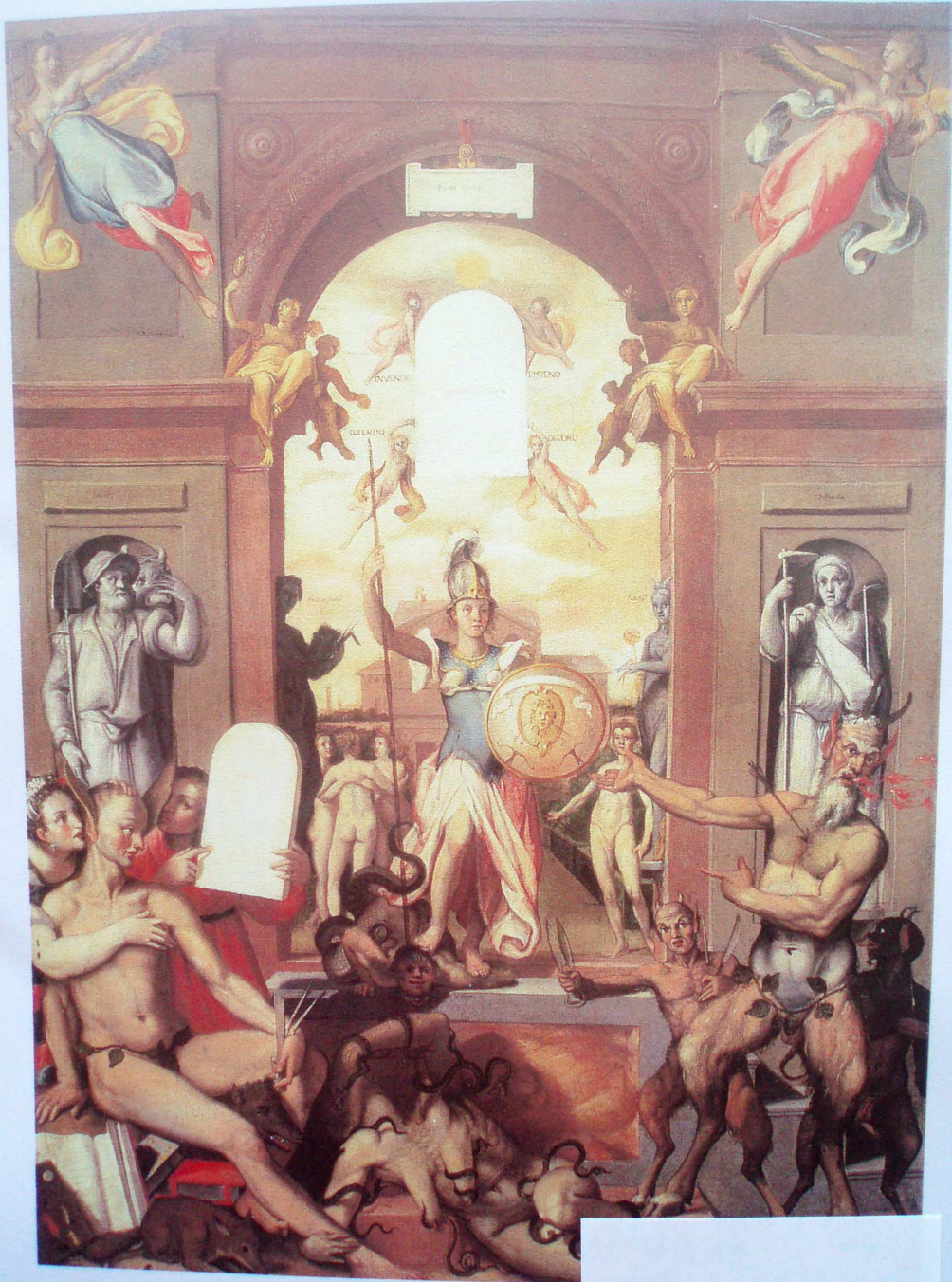
42b. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Disegno per il *Lamento della Pittura*,
1579 ca.
Düsseldorf, Lambert Krahe Collection



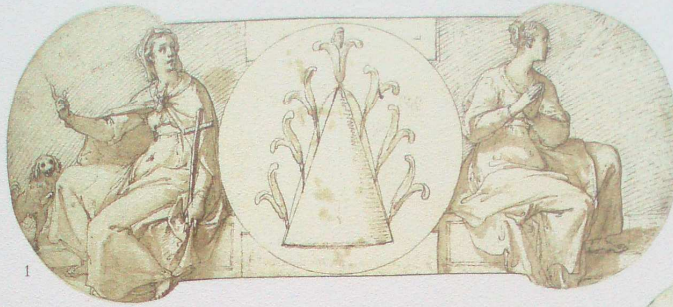
43a. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Porta Virtutis, 1581 ca.
Oxford, Christ Church



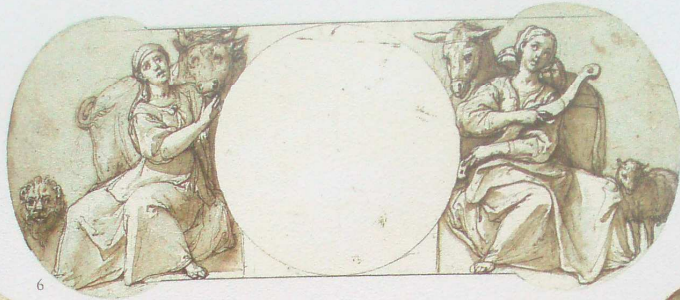
43b. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Porta Virtutis, 1581 ca.
New York, Pierpont Morgan Library



43c. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Porta Virtutis, 1581 ca.
Firenze, Collezione privata



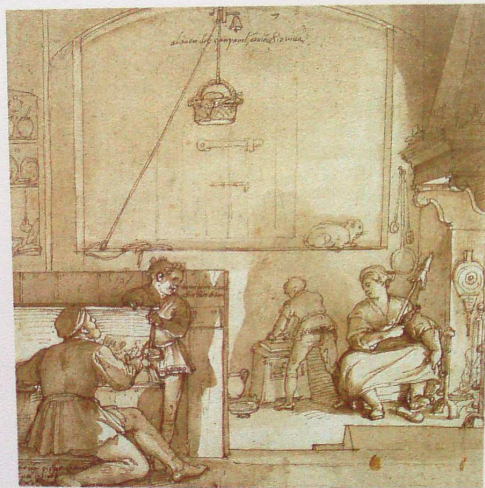
44a1-5. Federico Zuccari
(1542 ca.-1609)
Vita di Taddeo Zuccari
Parigi, Collezione privata



6



8



7

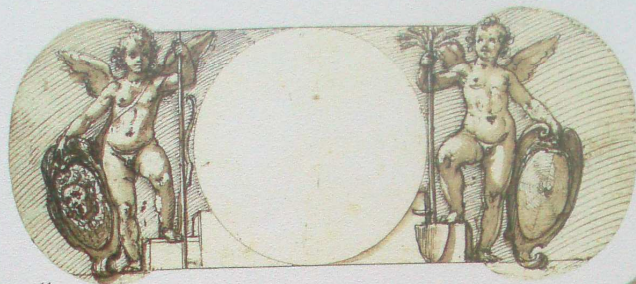


9



10

44b6-10. Federico Zuccari
(1542 ca.-1609)
Vita di Taddeo Zuccari
Parigi, Collezione privata



11



12



14

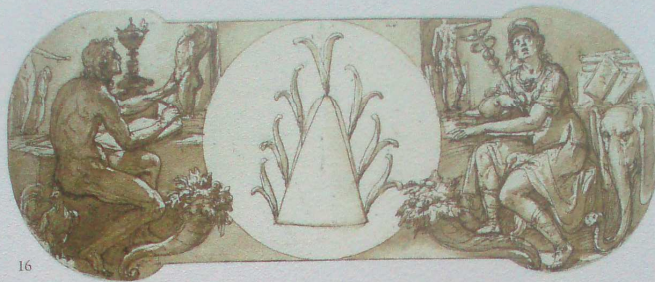


13



15

44c11-15. Federico Zuccari
(1542 ca.-1609)
Vita di Taddeo Zuccari
Parigi, Collezione privata



16



18



17



19



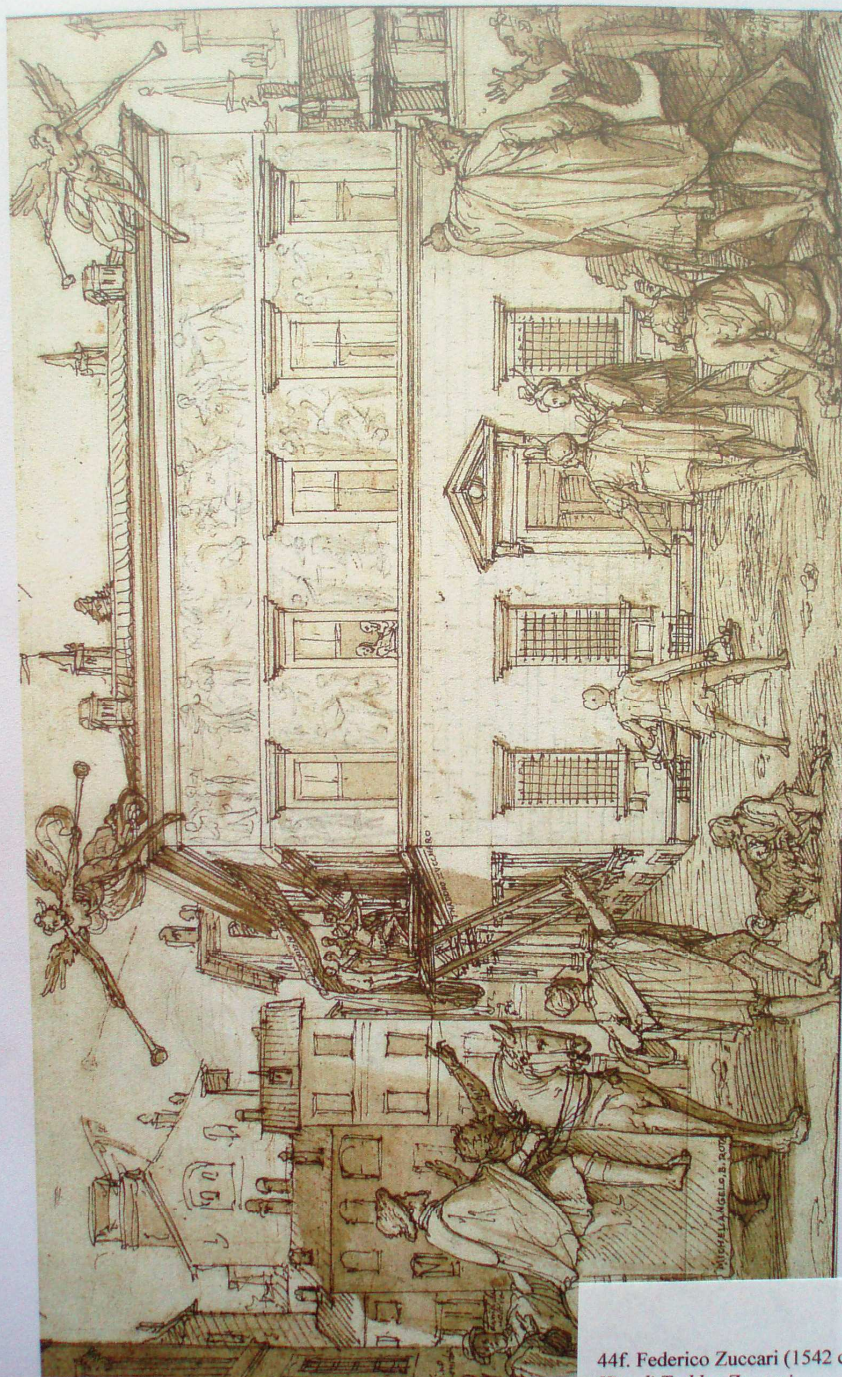
20

44d16-20. Federico Zuccari
(1542 ca.-1609)
Vita di Taddeo Zuccari
Parigi, Collezione privata

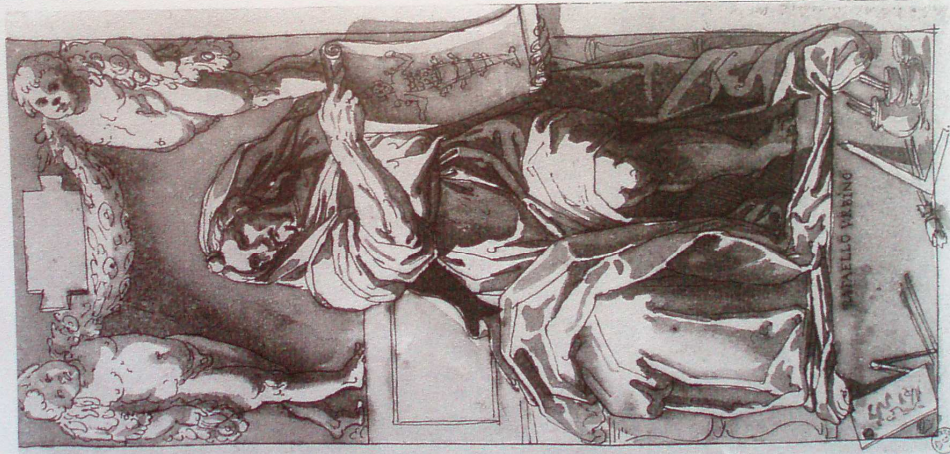


18

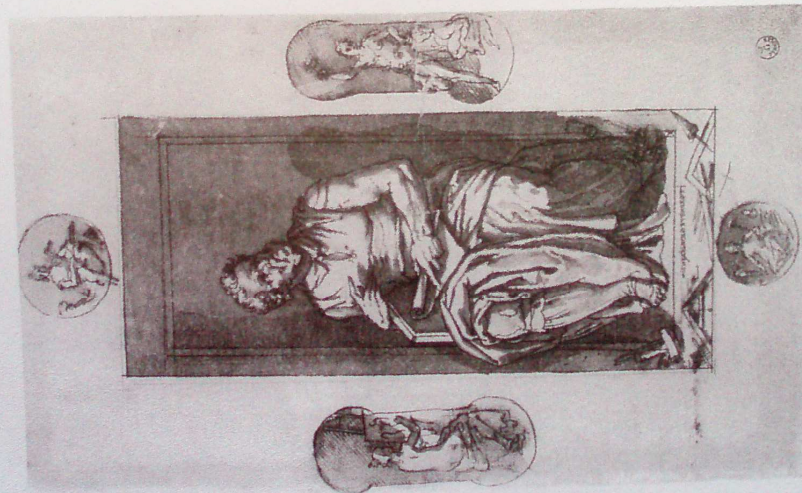
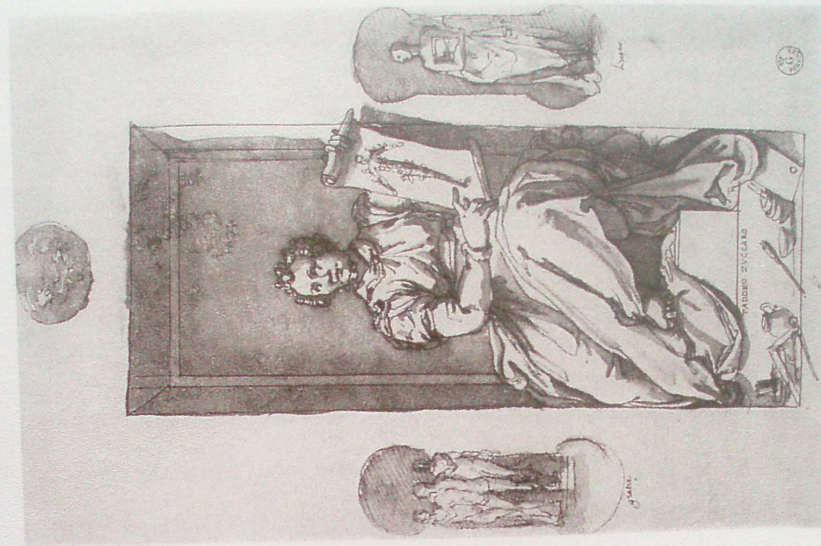
44e. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Vita di Taddeo Zuccari
Parigi, Collezione privata



44f. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Vita di Taddeo Zuccari
Parigi, Collezione privata

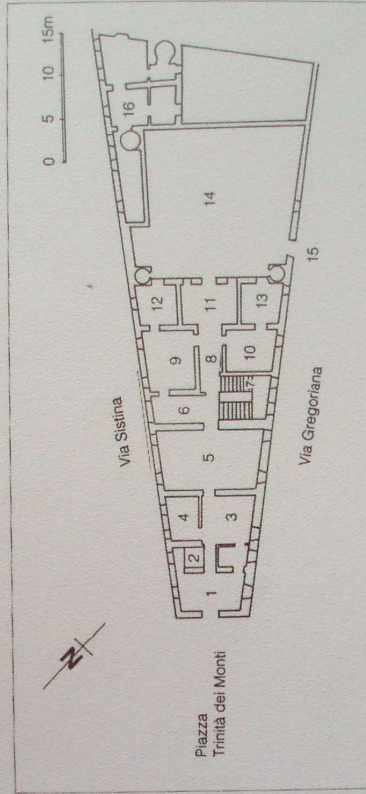


44g. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Ritratto di Raffaello,
Ritratto di Polidoro da Caravaggio
Firenze, Uffizi

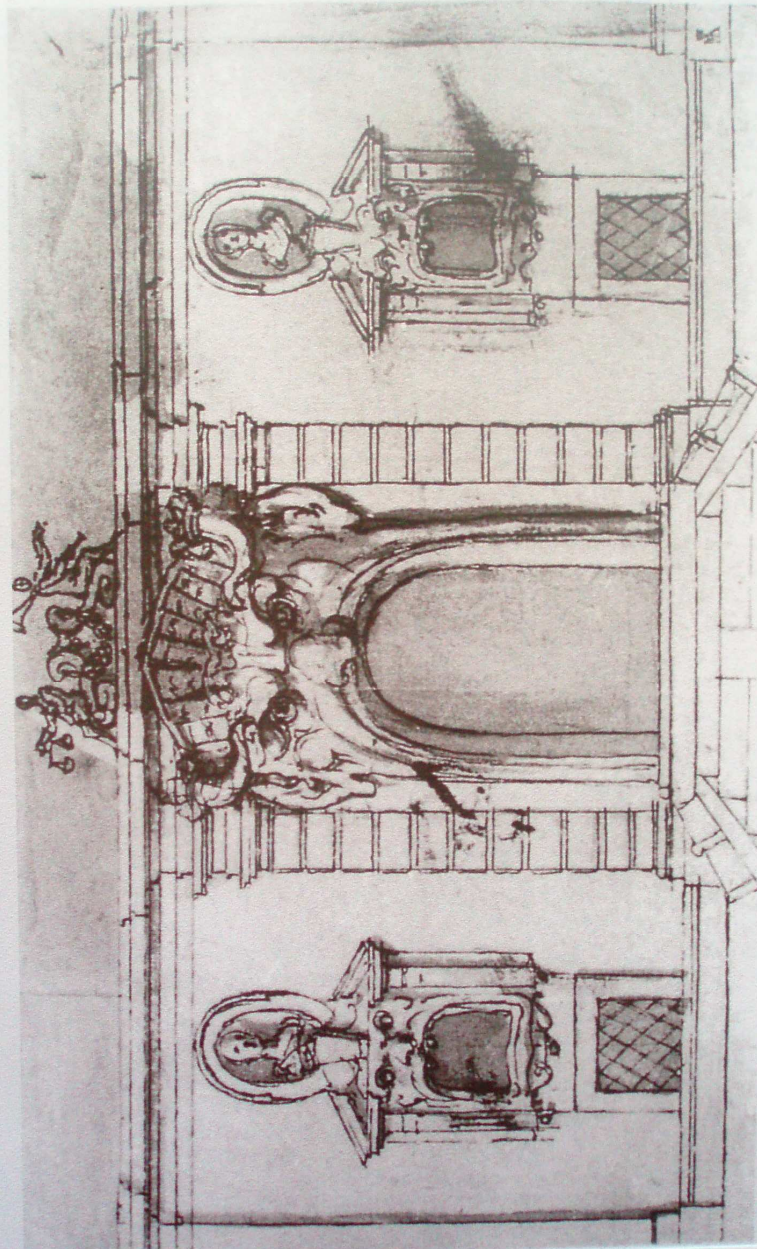


44h Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Ritratto di Michelangelo,
Ritratto di Taddeo Zuccari
Firenze, Uffizi

6. Roma, Palazzo Zuccari, ricostruzione schematica del progetto: 1. Vestibolo di ingresso; 2. Scala verso lo studio; 3-4. Stanze attigue allo studio; 5. Sala da pranzo o per cerimonie (Sala di Ganimede); 6. Corridoio di ingresso; 7. Scala principale interna; 8. Vestibolo; 9. Sala del Disegno; 10. Sala degli Sposi; 11. Sala Terrena; 12.-13. Stanze di abitazione per i bambini; 14. Giardino; 15. Porta con mascherone; 16. Edificio adiacente con le abitazioni per la servitù



45. Pianta di Palazzo Zuccari al Pincio



46. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Disegno per la porta del Mascherone
Londra, Victoria and Albert Museum



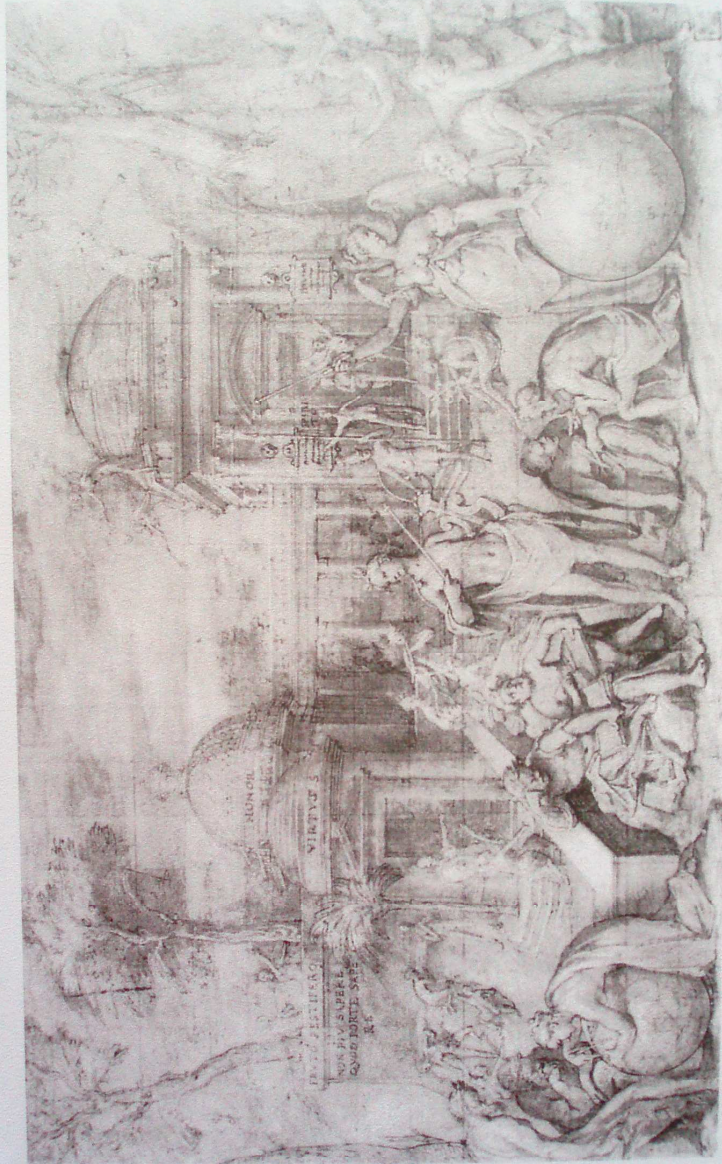
47a. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Fatiche di Ercole, 1598 ca.
Roma, Palazzo Zuccari, Vestibolo



47b. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Ercole al bivio, 1598 ca.
Roma, Palazzo Zuccari, Vestibolo



47c. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Putti con iscrizioni, 1598 ca.
Roma, Palazzo Zuccari, Vestibolo



48. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Giardino delle Arti liberali
New York, Pierpont Morgan Library



49a. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Sala Terrena, 1598 ca.
Roma, Palazzo Zuccari



49b. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Apoteosi del Virtuoso, 1598 ca.
Roma, Palazzo Zuccari, Sala Terrena



49c. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Sapienza, Perseveranza, 1598 ca.
Roma, Palazzo Zuccari, Sala Terrena



49d. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Le tre Grazie, 1598 ca.
Roma, Palazzo Zuccari, Sala Terrena



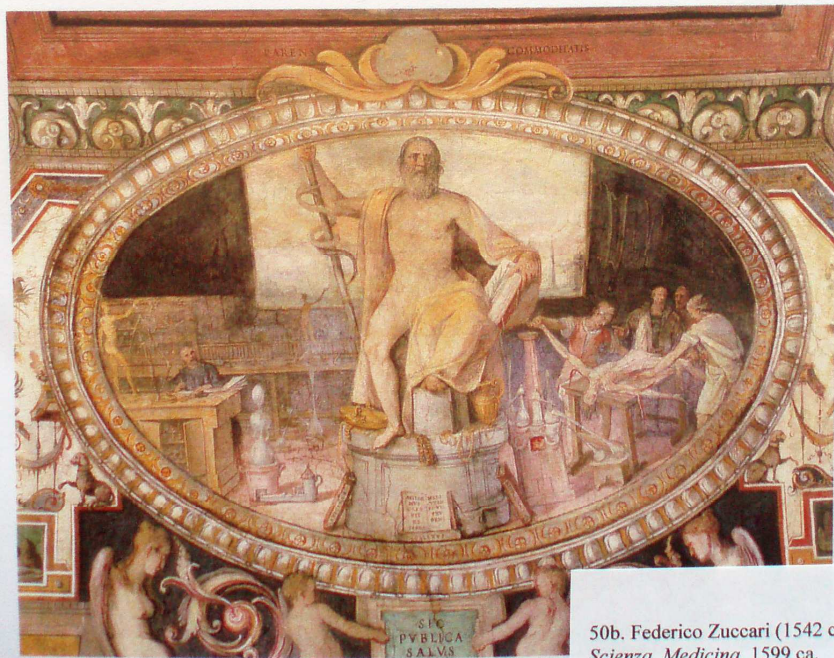
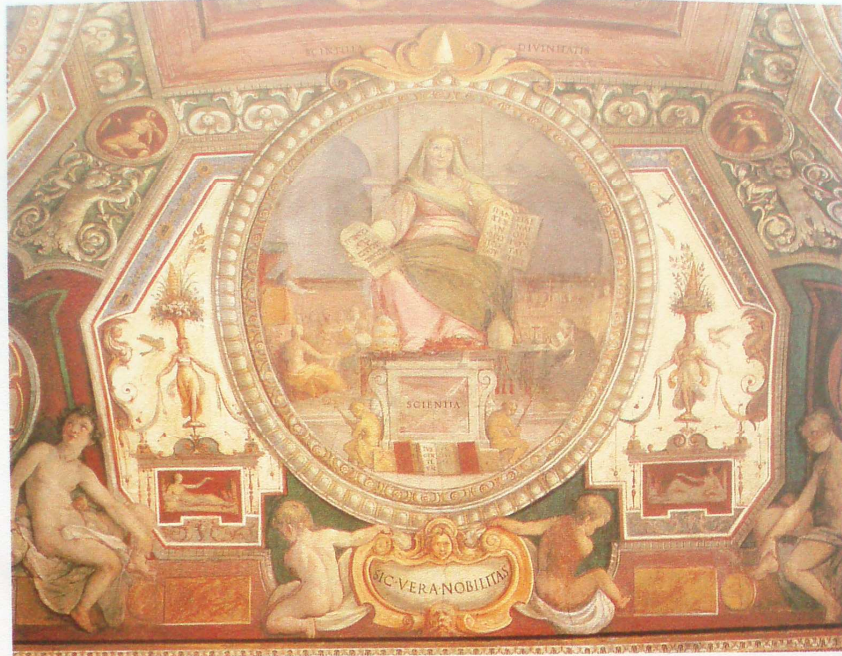
49e. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Eros e Anteros, 1598 ca.
Roma, Palazzo Zuccari, Sala Terrena



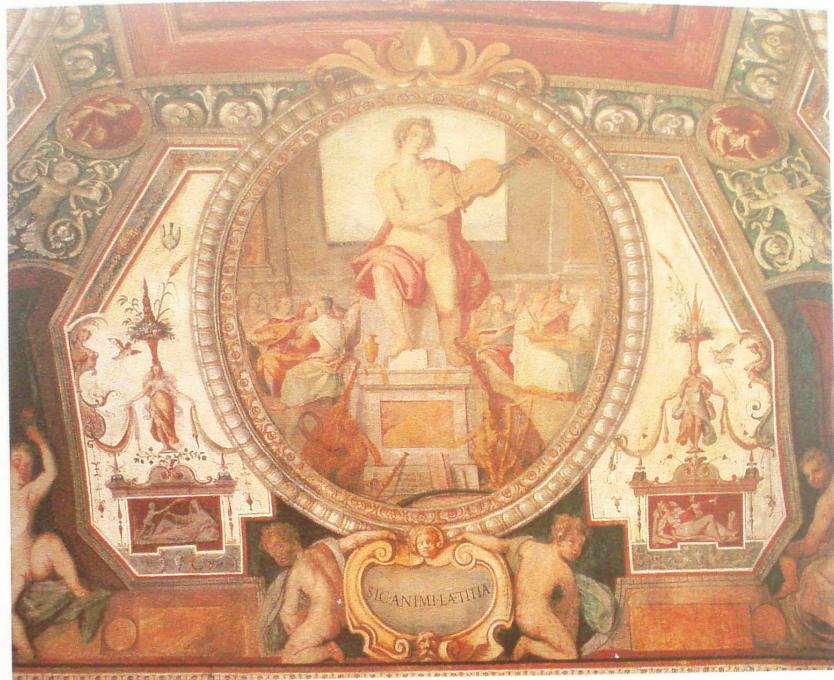
49f. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Spirito, 1598 ca.
Roma, Palazzo Zuccari, Sala Terrena



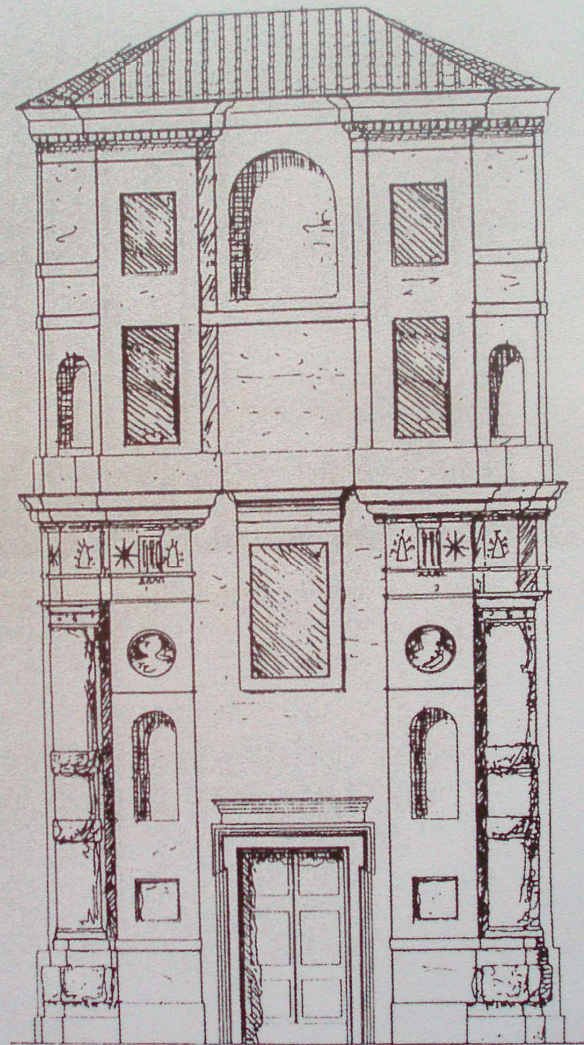
50a. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Il Disegno e le Arti, 1599 ca.
Roma, Palazzo Zuccari,
Sala del Disegno



50b. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Scienza, Medicina, 1599 ca.
 Roma, Palazzo Zuccari,
 Sala del Disegno



50c. Federico Zuccari (1542 ca.-1609)
Musica, Militia, 1599 ca.
Roma, Palazzo Zuccari, Sala del
Disegno



51. Ricostruzione della facciata di
Palazzo Zuccari su Trinità dei Monti



52. Giorgio Vasari (1511-1574)
La fucina di Vulcano, 1567
Firenze, Uffizi