



Citation: Paltrinieri, C. (2025). Anonimo, negletto, incompreso: il manoscritto Magliabechiano XVII, 7 e le disquisizioni fra teoria pittorica e teoria umorale in seno all'Accademia del Disegno di Firenze. *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025: 29-51. doi: 10.36253/sisca-17312

Published: April 22, 2026

© 2025 Author(s). This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

Data Availability Statement: The datasets used and/or analyzed during the current study are available from the corresponding author on reasonable request.

Conflicts of Interest: The authors declare no conflict of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses, or interpretation of data; in the writing of the manuscript, or in the decision to publish the results.

ORCID:
CP: 0000-0002-6587-3641

Anonimo, negletto, incompreso: il manoscritto Magliabechiano XVII, 7 e le disquisizioni fra teoria pittorica e teoria umorale in seno all'Accademia del Disegno di Firenze

Anonymous, Neglected, Misunderstood: the Magliabechiano XVII, 7 and the Disquisitions Between Pictorial and Humoral Theory within the *Accademia del Disegno* of Florence

CARLOTTA PALTRINIERI

Royal Holloway University of London, UK

Email: carlotta.paltrinieri@rhul.ac.uk

Abstract. This contribution examines the manuscript Magliabechiano XVII, 7 preserved at the Biblioteca Nazionale Centrale in Florence, which contains a lecture delivered at the Accademia delle Arti del Disegno. The study focuses on the manuscript's dual transmission in fair and draft copies, highlighting revisions and additions often overlooked in previous editions, particularly Adolfo Mabellini's 1907 transcription. Notably, it offers informed hypotheses on the manuscript's date and authorship, which remain unspecified in the original document. The lecture's hybrid nature is analyzed, situated at the intersection of natural philosophy and medical-scientific discourse, with the author (a self-described "non-professional" artist) reinterpreting Hippocratic and Galenic humoral theory for an audience of both academy members and educated amateurs. Sporadic references to painting serve to contextualize scientific ideas within artistic practice. The lecture is examined within the intellectual context of late sixteenth- and early seventeenth-century Florence and alongside texts like Giovanni Paolo Gallucci's commentary on Albrecht Dürer, highlighting the role of natural philosophy in the development of artistic theory. Finally, by examining this overlooked *lezione*, the contribution explores the discourses and intellectual exchanges of the Accademia delle Arti del Disegno, demonstrating its significance for both art historical and interdisciplinary scholarship.

Keywords: natural philosophy, art academy, artistic theory.

INTRODUZIONE

Il manoscritto Magliabechiano XVII, 7 conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, contiene un'importante *Lezione* presentata all'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, trascritta in bella (cc. 1r-12v)

e in brutta copia (cc. 14r-25v). Il manoscritto non è dato né è nota l'identità dell'autore, nonostante l'attribuzione – reputata erronea – a Lelio Torelli.¹

Della bella copia si ha una trascrizione integrale di Adolfo Mabellini, regalata come *nuptalia* in occasione delle nozze del Conte Alessandro Mariotti e di Eleonora di Conti Bracci da Fano nel 1907;² data la natura di questo genere letterario, la trascrizione manca di qualsiasi tipo di commento critico.³ Inoltre, la pubblicazione di Mabellini non tiene conto delle significative revisioni e aggiunte presenti nella bozza, le quali rivelano importanti informazioni sulla stesura e sul contesto della lezione. Un altro risultato del disinteresse filologico di Mabellini è la trasmissione di un titolo scorretto basato sulla dicitura *Lezione Sopra la Pittura*, aggiunta posteriormente al manoscritto.⁴ Nel titolo originale, *Letzione nell'Accademia del Disegno*, non c'è alcun riferimento alla pittura: non si tratta infatti di una mera disquisizione sulle tecniche pittoriche o prospettiche – più usuale in ambito di quest'accademia – ma di un trattatello che si potrebbe collocare fra le lezioni di filosofia naturale e i trattatelli di natura medico-scientifica.⁵ L'intenzione dell'autore infatti – che si dichiara un «non professionista» dell'arte – sembrerebbe essere la rielaborazione delle teorie umorali di Ippocrate e Galeno rivolta a un pubblico formato non solo dagli artisti membri dell'Accademia ma anche dai molti dilettanti che la frequentavano; un pubblico che si direbbe di umanisti, come suggerito da alcune modifiche al testo in bella copia.⁶ Gli sporadici riferimenti alla pittura fanno da cornice al testo di soggetto prettamente scientifico, collocando la lezione in un contesto simile a quello in cui si può inquadrare l'intervento di Giovanni Paolo Gallucci (1538-1621) sull'edizione del trattato di Albrecht Dürer (1471-1529): interven-

to che mira a dimostrare che la filosofia naturale fosse applicabile e utile agli studi artistici.⁷ Come si vedrà più avanti, l'edizione gallucciana del trattato di Dürer riveste un ruolo di rilievo sia nel panorama della teoria artistica di fine Cinquecento, sia – più specificamente – nella stesura della lezione in esame.

La natura ibrida del testo che si distacca da quella letteratura artistica incentrata sull'elaborazione di teorie pittoriche derivanti dallo studio della prospettiva e dell'ottica in voga nel Cinquecento, ha fatto sì che questa lezione abbia ricevuto minore attenzione da parte delle storiche e storici dell'arte, che si sono soffermati principalmente su quei passaggi che menzionano artisti e opere del tempo, senza analizzare il testo nel suo complesso.⁸ D'altro canto, studiosi e studiosi di altre discipline hanno sorvolato sul testo probabilmente a causa del titolo fuorviante (e per la difficoltà nel reperirne l'edizione a stampa). Il principale obiettivo del presente contributo è dunque quello di far riscoprire quest'importante testimonianza dei discorsi e conversazioni che avvenivano all'interno dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, le cui fonti documentarie nascondono un potenziale di ricerca non ancora sfruttato appieno.

IL MANOSCRITTO MAGLIABECHIANO XVII, 7 E LA SUA TRADIZIONE FILOLOGICA

Il Magl. XVII, 7 è un manoscritto membranaceo omogeneo, con coperta cartacea, di 12x17cm. Il manoscritto è legato in 2 fascicoli, comprendenti la redazione in bella del testo della *Lezione* a carte 2r-12r e quella in brutta a carte 13r-25v (cartulazione a matita), stilate nella stessa mano, con carte bianche a 12v, 26r e 26v. Il foglio di guardia preliminare riporta il titolo *Anon. Lez. Sopra la Pittura di M. Lelio Torelli da Fano*, mentre la prima carta presenta il titolo originale (nella stessa mano del testo) *Letzione nell'Accademia del Disegno* e l'aggiunta di *M. Lelio Torelli da Fano* in una mano diversa, oltre al timbro in rosso della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze con data 1883. La redazione in brutta copia, a carta 13r, presenta il titolo *Letzione da farsi nell'accademia del disegno*. Le carte 14r e 25v presentano il timbro in nero, senza data, della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Il presente contributo include la trascrizione integrale della redazione in brutta copia, completamente

¹ Ringraziamenti vivissimi vanno a tutti coloro che hanno dedicato il loro prezioso tempo per discutere con me il testo in esame, fra i quali Elena Fumagalli, Eva Struhel, Pasquale Focarile, Anna Luna Post e Simon Gilson. Lelio Torelli (1489-1576), fedele funzionario di Cosimo I de' Medici. Su Torelli si vedano Spagnesi, 2000, p. 236; Plaisance, 2004; Carrara, 2006, pp. 545-568.

² Mabellini, 1907. Trascrizioni parziali del testo sono anche presenti in Farago, 1908, p.73, note 20-23.

³ Sul genere e la diffusione dei *nuptalia* in contesto fiorentino, si veda Barducci, Manuela, 2009. Nel catalogo si cita anche l'edizione di Mabellini della presente lezione (voce n. 329).

⁴ BNCF, ms. Magl. XVII, 7, c. 1r. Si veda *Appendice*, p. 1, si veda la trascrizione a p. 40.

⁵ Ringrazio Eva Struhel per il suggerimento che gli argomenti della lezione la classifichino come un documento dell'ambito medicinale piuttosto che dell'ambito della filosofia naturale.

⁶ Si veda per esempio la sostituzione di una citazione medica con una citazione classica a carta 3v, della bella copia: il riferimento ai Mani e agli eroi classici sostituisce la citazione dal *Libro della vita humana* di Ippocrate. Significativa sostituzione più «umanistica» e propria della retorica, allontanandosi dal campo medico (*Appendice*, p. 4), si veda la trascrizione a p. 42.

⁷ Gallucci, 1594. Sull'edizione gallucciana con traduzione inglese si veda Hutson, 2020.

⁸ Gli studi più recenti su questa lezione sono in Jonker, 2022; Carrara, 2008; Barzman, 2000.

inedita,⁹ unitamente a un aggiornamento dell'esistente trascrizione a stampa (1907), con l'obiettivo di presentarne una trascrizione più fedele accompagnata da note critiche.¹⁰ Ad oggi, non sono emersi altri testimoni al di fuori del ms Magl. XVII, 7.

L'ACCADEMIA DELLE ARTI DEL DISEGNO DI
FIRENZE E LA TRADIZIONE DI LEZIONI ORALI E
SCRITTE

Sin dalla sua fondazione (o meglio, istituzionalizzazione) nel 1563, l'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze investì tempo e risorse nel promuovere discussioni intellettuali che coinvolgessero e incoraggiassero scambi fra artisti professionisti e «non professionisti» (dilettanti), e importanti esponenti del milieu culturale e intellettuale fiorentino.¹¹ Queste discussioni assunsero diverse forme: trattati teorici e pratici (principalmente su prospettiva, anatomia, e geometria); lezioni e orazioni di varia natura rivolte ai membri dell'accademia ma aperte al pubblico, tra cui ritengo opportuno far rientrare anche la *Lezione* in oggetto [si veda la sezione «Il profilo dell'autore»]. Queste discussioni, che fossero scritte o orali, erano considerate dai membri dell'Accademia del Disegno di Firenze (e altre accademie artistiche) come strumenti strategici per entrare nella Repubblica delle Lettere, altrimenti riservata a stimati poeti, filosofi, scienziati e altri intellettuali. Il presente contributo si prefigge di contrastare la tendenza a prediligere lo studio di quelle discussioni accademiche che furono poi date alle stampe, considerato segno di maggiore importanza e impatto culturale, e vuole invitare studiosi e studiose a rivalutare il valore delle discussioni rimaste in forma manoscritta, e il loro ruolo promotore nell'avanzare idee e dibattiti all'interno della comunità intellettuale di età moderna. Nonostante la *Lezione* in oggetto, per quel che sappiamo, non fu data alle stampe, l'esistenza di una redazione in brutta copia (*Lezione da farsi all'Accademia del Disegno*) e di una bella copia (*Lezione nell'Accademia del Disegno*) è indizio che fu presentata *a viva voce*. Questa lezione orale fu recitata da un «non professore» (dell'arte) davanti a un pubblico di «virtuosissimi Accademici», altri «gratiosissimi uditori» e al «nobilissimo Luogotenente».¹² Una lezione che contribuisce alla ormai lunga tradizione letteraria

⁹ *Appendice*, pp. 15-25, si veda la trascrizione a pp. 40-49.

¹⁰ *Appendice*, pp. 1-14, si veda la trascrizione a pp. 40-49.

¹¹ Per la storia dell'Accademia del Disegno si vedano Paltrinieri, 2019; Jonker, 2018; Meijer e Zangheri, 2015; Barzman, 2000; Wazbiński, 1987; Bracciali e D'Alessandro, 1980; Pevsner, 1940.

¹² *Appendice*, pp. 1-2, si veda la trascrizione a p. 40. Uno studio preliminare sulla figura del luogotenente si trova in Zangheri, 2015, p. 115. Il primo elenco di tutti i luogotenenti (seppur inesatto) è stilato da Tic-

di associare le arti visive – in particolare la pittura – ad altre arti e scienze, sulla scia oraziana del *ut pictura poesis*, e consolidata dai trattatisti quattro-cinquecenteschi quali Leonardo da Vinci, presentato qui come *auctoritas*, insieme ad Aristotele.

UN TRATTATELLO SCIENTIFICO, TRA FILOSOFIA
NATURALE E MEDICINA.

Questa lezione, nonostante fosse indirizzata agli accademici dell'arte e in particolare ai «Pittori» – come suggerisce il titolo a posteriori *Lezione sopra la Pittura* – sembra occuparsi solo marginalmente di precise tecniche pittoriche discusse nella comunità artistica, sia fuori che dentro l'Accademia, prediligendo un approccio teorico ben più ampio. Come constatato già da Eliana Carrara, Matthjis Jonker e Karen-Edis Barzman, si tratta piuttosto di un trattatello scientifico collegato ai temi tipici della *philosophia naturalis*, ma più probabilmente da inserirsi nei discorsi di natura medica.¹³ Seppur inusuale nel contesto delle lezioni tenute in seno all'Accademia del Disegno, l'argomento non è senza precedenti nella letteratura artistica: Paolo Pino si rifaceva alla teoria umorale quando trattava della rappresentazione della figura femminile nel suo *Dialogo di Pittura* (1548);¹⁴ Giorgio Vasari ne scriveva nello *Zibaldone*, nella descrizione delle *Invenzioni degli Stanzini del Principe*, concentrandosi sul concetto di malinconia (che ricorre come motivo nelle *Vite*);¹⁵ Romano Alberti sviluppava ulteriormente questo concetto nel contesto della teoria umorale nel *Trattato della Nobiltà della Pittura* (1585);¹⁶ nel

ciati nelle *Notizie*. Sull'argomento si vedano anche Barzman, 2000, pp. 63-64; e Paltrinieri, 2020, pp. 3-20.

¹³ Carrara, 2020, p. 136, nota 24; Jonker, 2022, pp. 288-290; Barzman, 2008, p. xxx. Jonker giustamente puntualizza la somiglianza fra questa lezione e lezioni su simili argomenti presso l'Accademia Fiorentina.

¹⁴ Pino, *Dialogo sopra la Pittura* (Barocchi, 1960, pp. 97-139).

¹⁵ Vasari, *Zibaldone* (in Del Vita, 1938).

¹⁶ Alberti, *Trattato della Nobiltà della Pittura*: «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 prima 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. E però non senza cagione il pittore ha de bisogno di molte altre scienze speculative, come più disotto diremo. Si 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 render la pittura nobile e liberale; concorrendo ciascheduna di queste cose, come abbiamo detto, in essa, senza dubbio alcuno e meritamente

libro secondo del trattato dedicato ai moti – testo fondamentale a cui si deve la sistematica trattazione della corrispondenza fra le teorie umorali e quelle pittoriche – Gian Paolo Lomazzo dichiara che si presterà a dimostrare «della via poi e modo di dare questi moti secondo la diversità delle passioni e degl'affetti che in vari tempi e varie occasioni possono muovere gl'animi [...] ancora che sia parte, tanto difficile et che solamente si può cavare dai riposti fonti della Filosofia naturale» rimarcando come egli sia il primo a trattarne sistematicamente: «il che non senza qualche rossore io mi pongo à volerne trattare, massimè non essendo mai in certo modo stata districata fino adesso dai Pittori». ¹⁷ Al di fuori della trattazione artistica, se il *De Humana Physiognomonia* (1586) di Giovan Battista Della Porta (1535-1615) costituisce certamente un altro modello di riferimento, è tuttavia con Giovanni Paolo Gallucci – come opportunamente osservava Massimiliano Rossi – che si evidenzia con maggiore chiarezza l'utilità e la necessità per il pittore di riconoscere e rappresentare i temperamenti attraverso fattezze e connotati fisici, argomentazione centrale della *lezione*. ¹⁸ Il chiaro debito nei confronti dei testi di Gallucci e Della Porta giustifica l'attribuzione della lezione in esame a quella tradizione, diffusa nel tardo Cinquecento, che si sviluppa all'incrocio tra trattatistica fisiognomica e letteratura artistica. Il testo assume un'importanza documentaria non trascurabile, poiché potrebbe costituire la prima testimonianza di questo tema trattato in forma di lezione presso un'accademia artistica.

In apertura, l'anonimo autore contestualizza il suo intervento dichiarando che gli è stato “imposto” dal Luogotenente dell'Accademia di «ragionar di cosa la quale a proposito convenevole fusse a questa nostra Accademia del disegno» (c. 2r): il tema, dunque, abbracciando la

tesi gallucciana, si ritiene di grande «utilità» ai membri dell'accademia e agli altri «uditore», e «necessario al vero Pittore». Le restanti ventotto carte si occupano di «quella parte di filosofia la quale considera in che modo dal temperamento del corpo si conoschino gli affetti dell'animo» (c. 2v). ¹⁹ L'orazione si struttura secondo il tradizionale svolgimento di una lezione accademica, in perfetta linea con gli schemi della retorica classica seguendone la sequenza oratoria dell'*exordium*, *divisio*, *narratio*, e *conclusio*. L'*exordium* include un'esposizione sulle *auctoritas* di matrice dellaportiana, che rinforza soprattutto l'*ipse dixit* aristotelico; di Aristotele l'autore cita esplicitamente il secondo libro di *De Partibus Animalium*, *Problemata*, *Physiognomica*, *Poetica*, e *Politica*. ²⁰ Si rinvia inoltre al *Timeo* di Platone, al *Libro dei Temperamenti*, *De Naturalibus Facultatibus* e ai commenti *agli Aforismi di Ippocrate* di Galeno, e agli stessi *Aforismi* di Ippocrate. Per questi testi l'autore fornisce il libro o la sezione specifici, e occasionalmente anche il numero di pagina, come avviene nel caso del *Timeo* di Platone: nella brutta copia, l'autore specifica che il riferimento riportato nella lezione riguarda la carta 412; questo riferimento viene però rimosso nella versione finale. ²¹ All'interno della lezione compare inoltre come testo di riferimento il *De Nativitatibus sive Matheseos* di Giulio Firmico Materno, ²² e si trovano accenni alle teorie di Valerio Massimo, Plinio e Erodoto, senza tuttavia menzione di opere specifiche. ²³ I rimandi a Massimo e Plinio riecheggiano il passo sul pittore Timante nel *De Pictura* albertiano, e in particolare il *topos* dell'impossibilità di raffigurare il dolore sul volto di Agamennone durante il sacrificio della figlia Ifigenia. ²⁴

Il *Vier Bücher von Menschlicher Proportion* di Albrecht Dürer è l'unico testo moderno a cui l'autore fa esplicito riferimento, ²⁵ indicandolo tuttavia con il titolo *Simetria del Corpo Humano* – denominazione che lascia

si chiamerà nobile e liberale. Il che, per confirmazione, da non poche nazioni et approvati autori vediamo esser stato fatto, come primieramente, da Plinio volendo noi cominciare, leggemo che «effectum est, ut in tota Graecia pictura reciperetur in primum gradum liberalium: semper quidem honos ei fuit, ut ingenui eam exercerent, mox ut honesti, perpetuo interdicto ne servitia docerentur», cioè «avvenne che la pittura fu ricevuta in tutta la Grecia nel primo grado delle liberali, e sempre fu ella in stima talmente, che i nobili l'essercitarono, di poi gli onorevoli, ma perpetuamente fu proibito che non s'insegnasse ai servi»; tanto più che, volendo alcuni provare che l'arti liberali non s'insegnavano ai servi, citano questo luogo. Di questa sentenza fu Platone, Aristotile, Galeno, e finalmente, si come dicono quelli che scrivono di quest'arte, in ciò consentirono tutti i filosofi, confermandoci di ciò Giulio Firmico il quale, se in altro luogo dice il contrario seguendo l'opinione di Seneca, espressamente si contradice; dei moderni poi Lorenzo Valla» (Barocchi, 1960, p. 210).

¹⁷ Lomazzo, 1584.

¹⁸ Rossi, 2003, pp. 9-10; 2002, pp. 25-66, e 2018 pp. 93-111. Sul contributo dellaportiano si vedano Bragagnolo, 2017, XXIII, 1, e Caputo, 1990, pp. 69-91.

¹⁹ *Appendice*, p. 2, si veda la trascrizione a p. 40.

²⁰ I riferimenti ad Aristotele rispecchiano fedelmente vari libri aristotelici (o creduti tali all'epoca) citati da Della Porta: *la Fisiognomica*, *la Storia degli animali*, *la Generazione degli animali* e *Le parti degli animali*; *i Problemi*, *la Retorica*, *il Libro dei colori*, e il *De anima*. Si veda Bragagnolo, 2017, p. 224.

²¹ Dato il riferimento alla cartulazione e non la paginazione, il testo di riferimento è una versione manoscritta del *Timeo*, potenzialmente il ms. Pal. Lat. 1515.

²² Un riferimento alle teorie di Giulio Firmico si trova anche nel *Trattato della Nobiltà della Pittura* di Romano Alberti e nella *Fisiognomica* dellaportiana.

²³ Nella redazione in brutta copia l'autore fa riferimento al *Factorum et ditorum memorabilium libri IX* di Valerio Massimo. Cita inoltre Alessandro di Afrodisia, citazione che non viene però riportata nella versione finale (*Appendice*, p. 10), si veda la trascrizione a p. 48.

²⁴ Alberti, 1973 (*Appendice*, p. 7), si veda la trascrizione a p. 45.

²⁵ Considerando il chiaro rimando all'edizione gallucciana, il grande assente è qui Andrea Vesalio.

supporre come testo di riferimento la traduzione italiana di Giovanni Paolo Gallucci del 1591, intitolata *Della Simmetria dei Corpi Humani*.²⁶ È significativo osservare che nella redazione in brutta copia non compare alcuna menzione di Dürer, elemento che potrebbe suggerire un'aggiunta successiva, forse avvenuta in seguito all'acquisizione o fruizione dell'edizione gallucciana del 1594 [si veda "Ipotesi di datazione"]. Proprio sul modello del Libro V, aggiunto da Gallucci all'originale trattato in quattro libri, la lezione si configura come una sorta di guida al riconoscimento corretto dei temperamenti – collerico, sanguigno, flemmatico e malinconico – evidenziando come tale riconoscimento e la comprensione della teoria umorale siano considerati prerequisiti essenziali per il raggiungimento della «perfettione» pittorica. La teoria umorale presentata agli «uditori» ripropone fedelmente quelle di Ippocrate e Galeno, snodandosi nelle complesse combinazioni fra i quattro temperamenti, le quattro età dell'uomo, le quattro stagioni, e i quattro elementi, sottolineando come queste combinazioni riverberino nei mutati aspetti dei soggetti da ritrarre.²⁷ L'associazione tra tratti temperamentali, abitudini comportamentali e caratteristiche fisiche e psicologiche di uomini e donne appartenenti a specifiche aree geografiche – un'impostazione che richiama la tradizione fisiognomica di matrice pseudo-aristotelica – viene ricondotta, secondo l'autore del testo in esame, all'autorità del sopracitato Giulio Firmico Materno:²⁸

E Giulio Firmico ne' suoi Astrologici scrivendo a Lolliano a questo proposito dice: alcune nationi sono talmente formate dal cielo ch'elleno sono notabili per la singularità de' costumi lor propri. Gli Sciti assassinano con ogni sorta di crudeltà, gli italiani furono sempre splendidi di nobiltà reale, i francesi impetuosi, i siciliani acuti, gli asiatici sempre luxuriosi et occupati ne' piaceri, gli spagnuoli boriosi et vantatori (c. 6v).

Oltre a questa fonte principale, è possibile ipotizzare ulteriori riferimenti, benché non esplicitamente menzionati. Tra questi, si possono annoverare testi coevi che insistono sulla convergenza tra fisiognomica ed etnografia, come l'*Almanacco* di Rutilio Benincasa (1555-1626) o *Degli Affetti Umani* di Marcello Squarcialupi (1538-1592), i quali forniscono esempi analoghi di classificazione dei caratteri nazionali.²⁹ Un ulteriore possibile riferi-

mento, seppur indiretto, è costituito dall'opera di Gian Paolo Lomazzo, che affronta le variazioni culturali nei modi di danzare delle diverse popolazioni, attribuendo a ciascun popolo una gestualità tipica:³⁰

Il danzare si può dire di tante sorti quante sono nationi e popoli al mondo, & per conseguenza causa distinti, & differenti i moti. Imperò che, il Todesco salta, & abbraccia in diverse maniere, il Francese bascia, getta le braccia al collo & tiensi braccio a braccio, il Savoiaro s'inchina al suono lascivamente, fa riverenza & dopo salta, hora forte, hora piano, & poi s'abbraccia, & abbracciato insieme salta; lo spagnuolo passeggia con gravità mano, a mano, ragionando d'amore, il Fiamengo, danza parte a ruota, & parte a salti di schena, & l'Italiano, quasi histrionicamente salta con sforzi, storcimenti, lancar di gambe, con levarsi in alto, affrettar i passi, & rallentargli, ha sue ricercate, di cinque passi, di sette, di nove, di dodici, & di quindici, le quali va accommodando al suono, o largo, o stretto, o grave, o acuto, tuttavia con atti vezzosi, come sguardi portamenti di vita, inchini, riverenze, & altre simili esche & fomenti d'amore.³¹

Ancora una volta ritroviamo il Libro V gallucciano come possibile fonte, nel quale il discorso etnografico si concentra prevalentemente sull'eterogeneità dell'aspetto fisico degli italiani.³² Inoltre, si riconosce anche l'influenza del modello elaborato da Della Porta, soprattutto dal punto di vista stilistico:³³ la lezione in analisi sembra recepire suggestioni provenienti da entrambi gli autori,

si e duri; i partilenti atti al vestire; i sciti poveri de' frutti della terra; gli arabi ricchi d'odori; gli alessandrini fallaci; i greci artificiosi; l'afri-cani perfidi e fraudolenti; spagnuoli illustri et atti alla guerra; francesi coraggiosi e gagliardi, e buoni soldati a cavallo, a piedi e sono furiosi; italiani industriosi et attissimi al servizio di guerra, ben creati, et amatori d'ogni storti di natione forastiera, mantenitori della Santa Fede Christiana, reali et di gran nobiltà; i Britannici nemici della forastieri et infedeli; siciliani pieni di duelli, lussuriosi et gagliardi; normanni astuti, fiamenghi ingegnosi [...]» – non si sofferma tuttavia sull'intersezione con gli umori. Marcello Squarcialupi, *Degli affetti umani*, ms., sec. XVI (Firenze, BNCF, Rinuccini 17, inserto 12). Si ricorda inoltre Pomponio Gaurico come antecedente, non citato, dell'ipotesi di una corrispondenza fra complessione e comportamento (Cutolo, 1999, pp. 179-201).

³⁰ *De varii affetti umani* di Lomazzo; si veda Rossi, 2003, p.98.

³¹ Lomazzo, 1584.

³² Gallucci, Libro Quinto: «Della differenza de gli huomini rispetto ai paesi et al sesso et all'etade: [...] questa regione di mezo, che temperata è detta, soglia essere così diversa e non solo è partecipe universale della qualità de gli estremi ma sono così differenti nella carne e nella statura del corpo tutti, che paiono altri Tedeschi, altri africani, altri ne questi ne quelli».

³³ A differenza dei toni denigratori verso il popolo tedesco, Della Porta sembra riportare una descrizione negativa del popolo spagnolo: «Gli Spagnuoli sono di mediocre statura, magri, forti, nervosa, di color fra il chiaro e il folco, vivavi, animosi, pazienti nelle fatiche, audaci nelle battaglie, accorti ne' negotii avidi di honori, inquieti, superbi e rapaci, in tutte le cose vogliono rimaner superiosi, fumosi, invidiosi, simulatori, cerimoniosi, pomposi nel vestire, amici del silentio, e della gravità dell'apparenza».

²⁶ *Appendice*, p. 10, si veda la trascrizione a p. 48. Alla traduzione del testo di Dürer, Gallucci aggiunge un quinto libro volto a insegnare «con quei modi possono pittori e scultori mostrare la diversità della natura degli uomini e donne e con quali le passioni».

²⁷ *Appendice*, pp. 4-6, si veda la trascrizione a p. 42.

²⁸ *Appendice*, p. 7, si veda la trascrizione a p. 43.

²⁹ Un tono simile si riscontra nell'*Almanacco* di Rutilio Benincasa: «li egittii sapienti, generosi, furibondi & avantatori; li giudei superstio-

integrando elementi tratti tanto dall'impostazione etnografica di Gallucci quanto dalla trattazione fisiognomica di Della Porta. Nonostante le chiare influenze dei testi contemporanei, l'autore della lezione prosegue nella delimitazione di un' "etnografia umorale" dichiaratamente ispirata al testo di Giulio Firmico Materno, cui aggiunge un'ulteriore tipizzazione: quella dei tedeschi, descritti «con passo di gallo, dal gesto grave, dal volto sfrenato, dalla voce grossa, dal parlare austero, da i costumi feroci e dall'habito divisato». È questa la sezione della lezione che più si allontana dalla redazione in brutta copia, ovvero dalla bozza preparatoria. Se nella bella copia, infatti, il discorso sui costumi nazionali si limita a qualche riga e ripropone fedelmente il *topos* classico della conformità tra fisiognomica ed etnografia, nella brutta copia la trattazione occupa quasi due carte, proseguendo la descrizione nella bella copia con:

Gli italiani nel canto belano, gli spagnuoli piangono, i tedeschi urlano, e i francesi fanno musica; gli italiani nelle orationi son gravi e astuti, gli spagnuoli hornati e gloriosi, i francesi pronti e superbi, i tedeschi duri ma semplici; l'italiano è provido nei consigli, lo spagnuolo astuto, il francese inconsiderato, il tedesco utile; l'italiano nel vivere onesto, lo spagnolo delicato, il francese abbondante, il tedesco immondo; gli italiani sono amorevoli verso i forestieri; gli spagnuoli piacevoli, i francesi umani; i tedeschi salvaticchi ed inhospitali; gli italiani sono soavi nelle co[n]versationi; gli spagnuoli accorti; i francesi mansueti; i tedeschi imperiosi ed intollerabili; gli Italiani sono gelosi negli amori; gli spagnuoli impatienti; i francesi leggieri; i tedeschi ambiziosi; gli italiani negli dii son segreti; gli spagnuoli ostinati; i francesi minacciosi; i tedeschi vendicatori; gli italiani nel far delle faccende sono circospetti; i tedeschi laboriosi gli spagnuoli vigilantissimi; i francesi solleciti; gli Italiani sono valorosi ma crudeli nella guerra; gli spagnuoli astuti e capaci; i tedeschi crudeli e vendibili; i francesi magnanimi ma precipitosi; gli Italiani sono famosi nelle lettere e nel disegno; gli spagnuoli nella navigazione; i francesi nella civiltà; i tedeschi nella religione e negli exercitii meccanici (18v – 19r).³⁴

Non sappiamo la ragione per la quale l'autore eliminò questa sezione – oltre all'assenza nella bella copia, sono ben visibili le cancellature nel testo della brutta copia – ma un'ipotesi potrebbe essere avanzata se si considerano le parole severe contro il popolo tedesco: «urlano, sono duri, immondi, salvaticchi, inhospitali, imperiosi et intollerabili, vendicatori, crudeli et vendibili, e sono famosi per la religione et gli exercitii meccanici» (chiaro segno di poco acume intellettuale).³⁵ Si potreb-

be dunque ipotizzare che questo tipo di rappresentazione non fosse ritenuta appropriata per il contesto in cui la lezione sarebbe stata recitata, ovvero un'accademia medica; oppure si potrebbe interpretare come l'espressione di un sentimento in linea con la disputa nata in seno all'accademia dei Lincei, che vide uno scontro fra Galileo e Scheiner (si veda in merito "Ipotesi di datazione"). In questa ottica – una redazione pro-imperialista – si potrebbe anche interpretare l'aggiunta del trattato di Dürer nella versione finale, assente nella bozza, anche se più probabilmente potrebbe essere stata un'aggiunta in seguito a un suggerimento di chi revisionò la bozza in quanto testo fondamentale della teoria artistica, o in risposta alla recente edizione gallucciana.

Nelle ultime tre carte si ha finalmente la "svolta artistica" che giustifica il titolo a posteriori *Lezione sopra la pittura*: l'autore rievoca opere d'arte esemplari per la capacità dell'artefice di rispettare e rendere in pittura il rapporto fra temperamenti e moti dell'animo. Coloro che, secondo l'autore, hanno raggiunto la perfezione nell'applicare alla pittura le teorie esposte sono: Leonardo da Vinci (*Cenacolo*), Filippino Lippi (*San Filippo scaccia il drago dal tempio di Marte*, Cappella Strozzi, Santa Maria Novella), Francesco Salviati (*Trionfo di Furio Cammillo*, Sala dell'Udienza, Palazzo Vecchio), Antonio da Correggio (*Ecce Homo*),³⁶ Rosso Fiorentino (*Sposalizio della Vergine*, San Lorenzo).³⁷ A questi si aggiungono in coda alla lezione altri grandi artisti fiorentini che rendono Firenze, e la sua Accademia, la culla della perfezione artistica: «Andrea» (Vannucchi, detto Andrea del Sarto), «Franciabigio» (Francesco Giudici), «Masaccio» (Tommaso di Ser Giovanni), «Bandinello» (Bartolomeo Bandinelli, detto Baccio), «Donato» (Donato di Niccolò Bardi, detto Donatello) e «Michelangelo Buonarroti»; in un'operazione di campanilismo di chiara eco vasariana, che aggiorna l'idea di un canone d'eccellenza proposto quasi due secoli prima da autori quali Lorenzo Ghiberti e Leon Battista Alberti.³⁸ E non sembra essere una coincidenza che tali eccellenze corrispondano a quelle incluse nel bando contro l'esportazione di opere da Firenze stilato dagli Accademici del Disegno nel 1602 sotto la luogotenenza di Baccio Valori (il Giovane) – figura di rilievo per questa lezione [si veda "Il profilo dell'autore"] – che sancisce anche legalmente il canone di eccellen-

dei Lanzi, il corpo di guardia medico fra 1541 e 1738. Si veda a tal proposito Arfaio et al., 2019.

³⁴ Come identificato da Eliana Carrara. Carrara, 2008, p. 137, n. 23.

³⁷ *Appendice*, p. 11, si veda la trascrizione a p. 43. L'inclusione di questo quadro potrebbe associarsi alla copia dello Sposalizio fatta da Antonio Circignani. Se veda *Ipotesi di datazione*.

³⁸ *Appendice*, p. 13, si veda la trascrizione a p. 45. Lorenzo Ghiberti, *Commentarii*; Leon Battista Alberti, *Della pittura*, pp. 5-107.

³⁴ *Appendice*, p. 20, si veda la trascrizione a p. 47.

³⁵ *Appendice*, pp. 20-21, si veda la trascrizione a p. 47. Una simile connotazione del popolo tedesco si può riscontrare in alcune descrizioni

za artistica.³⁹ È importante notare come nella redazione in brutta copia questa sezione “pittorica” sia cancellata, modificata e riscritta varie volte: la discrepanza maggiore si rileva nel rimuovere l’accenno all’influenza artistica di Michelangelo su Raffaello, un accenno che richiama il processo di miticizzazione presente anche nel testo di Lomazzo.⁴⁰ Nella brutta copia, inoltre, a carta 13v, l’autore stila un elenco di opere intitolato *Affetti dell’animo*, che differisce (seppure sottilmente) dagli esempi di perfezione presentati nella versione finale: «il cristo del correggio nel med.o quadro; la madonna del correggio svenuta; il morto d’andrea; il giuda del vinci in milano; il laocoonte, il vecchio, e putti; la mad.nna del rosso in san lorenzo e del san giuseppe; il duca lorenzo di sagrestia».

Mentre la redazione in brutta copia non ha conclusione, terminando con la frase troncata «altre opere del divino Buonarroti delle quali per non diminuire la loro grandezza è meglio ch’io...» (c. 25v), la versione finale della lezione si chiude con due *topoi* della letteratura artistica di calco classicista: il *cleuasmo* incentrato sulla falsa modestia, e la *captatio benevolentiae*. Dopo una lunga disquisizione sulle complesse teorie umorali, l’autore si definisce «meno intendente» di tutti, ed esorta l’Accademia a «lasciar successori che d’anno in anno mantenghino sempre il vanto di sì nobile professione e il Luogotenente a considerare che la vera grandezza de’ Principi è l’havere sudditi virtuosi, oltre acquistarne a noi riputatione et alla patria splendore».⁴¹ Queste parole riecheggiano quelle delle lettere vasariane all’allora Duca Cosimo I de’ Medici, che motivavano la creazione di un’*accademia delle arti* come parte di un’opera di beneficio pubblico, come azione che avrebbe portato prestigio e splendore non solo alle arti, ma anche a Firenze e al suo governatore.⁴²

IPOTESI DI DATAZIONE

L’attribuzione di autorialità a Lelio Torelli avanzata da Mabellini escluderebbe una data di stesura che vada

³⁹ ASF, Accademia del Disegno Prima Compagnia dei pittori (Acc.), f. 156, cc. 43r – 45r. A quei nomi si aggiungono anche *Raffaello da Urbino*, *Michenino*, *Perino del Vaga*, *Jacopo da Pontormo*, *Titiano*, *Agnolo Bronzino*, *Daniello da Volterra*, *Fra Bartolomeo di S Marco*, *Fra Bastiano del Piombo*, *Il Parmigianino*. La notissima lista di opere che non potevano uscire da Firenze è stata trascritta e pubblicata numerose volte. La più recente si trova in Sartoni, 1998, pp. 64-66; ma anche in Barzman, 2000, pp.271-278. L’originale si trova in ASF, Acc., f.5, cc.222v-224r; e nella Pratica Segreta, f.16, cc.78r-80v. A carta 79r. si trova una bozza di licenza, nella quale sono ancora visibili le correzioni da apportare.

⁴⁰ *Appendice*, p. 27, si veda la trascrizione a p. 48.

⁴¹ *Appendice*, pp. 13-14, si veda la trascrizione a p. 45.

⁴² Per un’analisi della corrispondenza vasariana circa la fondazione dell’*accademia* si vedano Paltrinieri, 2019; Carrara, 2008.

oltre il 1576, anno di morte del funzionario medico originario di Fano. Già studiosi e studiosi quali Eliana Carrara e Matthjis Jonker hanno acutamente messo in discussione questa datazione, come anche la proposta di Karen-Edis Barzman di datare il trattato all’inizio del regno di Francesco I (1574-1587): un aspetto problematico di una datazione così precoce – l’ultima metà degli anni Settanta del Cinquecento – è la menzione di artisti non professionisti, che le prove d’archivio mostrano essere entrati nell’*accademia* non prima della seconda metà degli anni Ottanta del Cinquecento, secondo una pratica che prese piede nel Seicento.⁴³ Una prova a favore di questa ipotesi è proposta da Carrara, che ha rilevato come l’autore collochi l’*Ecce Homo* del Correggio nella collezione dei fratelli Salviati, e quindi successivamente alla morte del padre Jacopo, proponendo dunque come datazione *terminus post quem* il 1586, anno di morte di Jacopo.⁴⁴ Jonker propone un’ipotesi di datazione particolarmente persuasiva, fondata su una ricorrenza documentata all’interno dell’*Accademia del Disegno*.⁴⁵ In occasione della festa di San Luca del 1594, l’*Accademia* incaricò i giovani festaiuoli della realizzazione di statue raffiguranti i quattro elementi, tematica che presenta una parziale affinità con l’argomento trattato nella lezione oggetto di studio. Nelle filze dei *Giornale di Negozi, partiti e ricordo tenuto dal Provveditore*, si attesta infatti che nell’ottobre del 1594 Orazio di Francesco Mochi «faceva la fichura del elemento aria»; e che nel 1596 l’*Accademia* procedette a saldare i compensi relativi alle altre tre statue: quella dell’acqua, realizzata da Tommaso Montani; quella del fuoco, da Andrea di Francesco Ferruzzi; e quella della terra, da Pietro di Domenico Rotilenti.⁴⁶ Benché fosse prassi consolidata per l’*Accademia*

⁴³ Su questa pratica si vedano Barzman, 2020, pp. 63-64; Blocker, 2016, pp. 38-52; Paltrinieri, 2020, pp. 5-7. Si ricordino inoltre a tal proposito i gentiluomini protagonisti del dialogo fittizio nei *Ragionamenti* di Alessandro Allori: Andrea di Ruggero Minerbetti, Tommaso d’Agostino del Nero, Simone di Donato Tornabuoni, Cosimo di Palla Rucellai, and Vincenzo di Carlo Acciaiuoli, che furono anche membri dell’*Accademia del Disegno* (si veda “Il profilo dell’autore”).

⁴⁴ Carrara, 2008, p. 136, nota 25.

⁴⁵ Jonker, 2020, p. 289, n. 937.

⁴⁶ ASF, Acc., f. 27, c.23r : «Adi 6 di su detto Zanobi manovale comincio a lavorare nella nostra Academia a tramutare i sassi che erano nel tempio et nella nichia [...] et a batere la tera per orazio mochi che faceva la fichura del elemento aria [...]»; Acc., f. 28, 13r.: «A spese di nostra achademia y 32 9 4 si fanno buoni a tomaso montani e sono per piu spese fatte nella statua di terra rapresentante l’agua fatta l’anno 1594 per la festa del santo luca / A spese dette y 13 14 8 si fanno buoni a Andrea di francesco ferruzzi e sono per piu spese fatte nella statua di terra rapresentante la scultura fatta l’anno come sopra . A spese dette y 22 si fanno buone a pietro rotilenti e sono per piu spese fatte nella statua di terra rapresentante la terra fatta l’anno come di sopra». Si vedano inoltre, Acc., f. 57, a c. 38r: «Tomaso di ____ Montani che di contro de avere y venti tanti se li fanno buoni per i spese fatte in una figura de l’elemento de l’agua fatta dal detto in ne la nostra achademia l’anno

stabilire corrispondenze tematiche tra orazioni pubbliche e altre attività (concorsi, feste, mostre), non emerge in questo caso una coincidenza evidente tra le statue e il contenuto della lezione: si potrebbe al più ipotizzare che il tema sia stato ripreso o rielaborato a posteriori.⁴⁷ L'ipotesi di Jonker, che propone una datazione intorno al 1594, risulta comunque fondata e plausibile. Si segnala, a sostegno di tale collocazione cronologica, anche una significativa coincidenza: proprio nel 1594 fu pubblicata la seconda edizione del trattato di Dürer curata da Gallucci che, come evidenziato, fu una potenziale fonte per l'autore della lezione. Nonostante questi elementi convergenti, resta tuttavia un ostacolo non trascurabile all'accettazione di tale datazione: l'assenza, nei registri accademici relativi agli anni 1593 - 1594, di figure compatibili con il profilo dell'autore ipotizzato (si veda "Il profilo dell'autore"). Tale discrepanza solleva dubbi sulla piena attendibilità della precisa datazione al 1594; rimane tuttavia certo che la lezione fosse stata composta e recitata intorno alla fine del Cinquecento, se non più tardi, come si può anche evincere da altri elementi contestuali, *in primis*, dalla definizione di Leonardo come «filosofo de' Pittori».⁴⁸ Come dimostrato da Claire Farago nel volume *Re-reading Leonardo*, il mito di Leonardo non era del tutto maturato tra i suoi contemporanei, e nemmeno nei maggiori testi in circolazione nel Cinque-

cento, tra cui le *Vite* vasariane.⁴⁹ In entrambe le edizioni del testo vasariano (1550 e 1568), la biografia di Leonardo si concentra sulle sue abilità intellettuali che non riuscivano a trovare riscontro nella produzione artistica, spesso lasciata incompleta: «e nella erudizione e principii delle lettere avrebbe fatto profitto grande, se egli non fusse stato tanto vario et instabile, perciò che egli si mise a imparare molte cose, e cominciate poi l'abbandonava». Vi sono accenni alle tante qualità del pittore, a cui Vasari riconosce «divinità nelle cose sue, perfezione, prontezza, vivacità, bontade, vaghezza e grazia»; loda inoltre le sue tante doti al di fuori della pittura: «tanto piacevole nella conversazione che tirava a sé gl'animi delle genti»; «dette alquanto d'opera alla musica, ma tosto si risolvé a imparare a sonare la lira, come quello che da la natura aveva spirito elevatissimo e pieno di leggiadria, onde sopra quella cantò divinamente all'improvviso»; «oltre ciò fu il migliore dicitore di rime a l'improvviso del tempo suo».⁵⁰ Non c'è però alcun accenno al Leonardo «filosofo», nonostante il concetto di associare la filosofia al bagaglio intellettuale degli artisti si ritrovi in altre biografie, come ad esempio quella di Domenico Ghirlandajo, «più tosto filosofo che artefice», e Andrea Sansovino, «filosofo naturalissimo». Come opportunamente rilevato da Farago è solamente nel 1584, nel trattato di Lomazzo, che si legge la definizione di Leonardo «huomo Filosofo», espressione che ha trovato poi notorietà grazie agli studi di Benedetto Croce e Giovanni Gentile.⁵¹ Un ulteriore elemento che contribuisce a collocare la lezione a partire dall'ultima decade del Cinquecento è un riferimento celato all'interno del testo: l'insolita menzione dello *Sposalizio della Vergine* di Rosso Fiorentino tra le opere pittoriche proposte come esempio dell'applicazione delle teorie umorali potrebbe risultare più comprensibile se si considera che, proprio in quegli anni, Antonio Cir-

1594 com al giornale s.to a carta 13»; e a c. 61r.: «Pietro di Domenico di contro de avere y ventidua tanti se li fanno buoni per i spese fatte in una figura de l elemento de la terra fatta dal detto in ne la nostra achademia l anno 1594 com al giornale sto a carta 13»; Acc., f.27, a c. 28r.: «Adi 20 di ottobre 1594: una fichura di tera sopra la sua basa murata e dipinta che e significata per il fuoco et parimenti tre altre fichure tutte di maschi significanti per li quatro elementi: aqua, tera aria et dua altre fichure simile sulle base significate l una la schultura l altra la pitura che sono in tutto 6»; e a c. 82r.: «Tomaso Montani sta con M Giovanni Caccini Schultore a azetato per far una fichura / Piero Rutilenzi schultore a azetato per far una fichura di tera per la nostra Academia / Fabio Caffagi schultore a azetato per far una fichura di tera per la nostra Academia / Orazio Mochi schultore a azetato per far una fichura di tera per la nostra Academia», quest'ultimo documento è anche trascritto e citato da Jonker, 2020.

⁴⁷ Questo risulta ancora più evidente se si considera che si descrive come parte dell'apparato decorativo anche: «un quadro dipintovi michelagnoli buonarrota che desse le 3 ghirllande di mano di pompeo di giulio caccini» e un quadro «dipintovi andrea del sarto che disegna dipinto per manto di oratio ruoti sta con giovanni nandsi; un quadro «dipintovi la verita offuscata fatta per mano d'orazio di santi di tito titi»; un quadro «del tempo che schopre la verita dipinta per mano di antonio gatti»; «un quadro di legnio alto incirca a due braccia dipinto di nero di fumo quale serve a disegnare le figure di euclide di m ostilio ricci»; «quattordici quadri di ritratti di tutti e luoghotenenti con le cornici»; «piu una tela la creazione dell'omo e della donna di Bartolomeo di Piero del Gesto»; «piu quando adamo mangia il pomo»; «piu quando adamo e scaciato dal paradiso»; «piu un altro quadro quando adamo comincia a lavorare»; «piu un ritratto del Ill. S Don Giovanni di mano di ms Ludovico Cardi alto B 2» (ASF, Acc., f. 27, c.28r.).

⁴⁸ *Appendice*, p. 2, si veda la trascrizione a p. 40.

⁴⁹ Importante segnalare qui la rilevanza dell'analisi di Farago della trasformazione di Leonardo nell'archetipo dell'artista-filosofo. Questa immagine, secondo Farago, non è una qualità intrinseca del testo leonardesco, bensì una costruzione culturale che prende forma a partire dal XVI secolo e si consolida nei secoli successivi. Il primo a delineare chiaramente questa visione è Gian Paolo Lomazzo, il quale, nella sua *Idea del tempio della pittura* (1590), colloca Leonardo tra gli artisti "divini", sottolineandone la sapienza teorica e l'intento speculativo. Farago mostra come questa figura dell'artista-filosofo sia stata riaffermata e amplificata nel tempo, soprattutto attraverso l'autorità attribuita al Trattato, trasformandosi in uno strumento normativo della teoria artistica europea.

⁵⁰ Vasari, *Vita di Leonardo*, 1568.

⁵¹ Lomazzo, 1584, p.159. Nell'*Idea* a Leonardo viene assegnata la colonna d'oro (Pommier, 2003, p. 68). Benedetto Croce e Giovanni Gentile sono tra i protagonisti della riscoperta di Leonardo in Italia agli inizi del Novecento, e il loro contributo è decisivo per la definizione di una autentica critica del pensiero leonardesco. I due testi *Leonardo Filosofo* apparsi nel 1910 e nel 1919 affrontano la questione se Leonardo possa essere considerato propriamente un filosofo.

cignani, detto il Pomarancio, aveva realizzato una copia del dipinto per l'Accademia. La sua ammissione tra gli accademici del Disegno nel 1596 potrebbe dunque spiegare la presenza di tale riferimento, alludendo verosimilmente alla sua versione dell'opera.⁵²

In questa sede si intende proporre una datazione della *Lezzione* non solo successiva al 1594, ma più precisamente collocabile intorno alla prima decade del Seicento. Diversi elementi concorrono a sostenere questa ipotesi. In primo luogo, la grafia del manoscritto presenta caratteristiche formali – regolarità, scorrevolezza, funzionalità – più affini alla scrittura del primo Seicento che non a quella della seconda metà del Cinquecento. In secondo luogo, il contenuto teorico della lezione sembra articolarsi in un equilibrio tra l'*ipse dixit* e l'*experientia*, ovvero tra una concezione della natura ancora debitrice del modello aristotelico e l'emergente paradigma sperimentale della scienza galileiana. Questo elemento indicherebbe un contesto intellettuale sensibile al nuovo orientamento scientifico, come quello della Firenze accademica dei primi decenni del Seicento, consolidatosi con la nomina di Galileo Galilei a Matematico e Filosofo del Granduca, conferitagli da Cosimo II de' Medici, nel 1610. A rafforzare questa ipotesi cronologica contribuiscono anche considerazioni di carattere politico-culturale: si può infatti ipotizzare che la *Lezzione* sia stata redatta nel periodo compreso tra il Granducato di Ferdinando I e quello di Cosimo II, alla luce di quanto osservato in precedenza in merito alla rimozione, nella brutta copia, di espressioni apertamente antigermaniche. Tale epurazione potrebbe riflettere il clima di cautela diplomatica che caratterizzò la politica medicea di avvicinamento all'Impero, avviata da Ferdinando I e culminata con le negoziazioni matrimoniali tra Cosimo II e Maria Maddalena d'Austria, celebrate nel 1608.⁵³

⁵² L'attività di Pomarancio all'interno dell'Accademia si traccia attraverso varie filze: «Tratta di festaioli per la festa di S Luca nel 1596 sotto il provveditorato. Achademici: Il S Antonio delle Pomarance» (ASF, Acc. F. 27, c.83v); «Antonio di Pomarancie da dare y ventisette per sua matricola / Antonio di Pomarancie di Contro de ha[ve]re addi 13 di Agosto 1614 y sette recho il Cavaliere Vasari » (ASF, Acc. f.57, cc.150r-v.); «Antonio di pomarancie da dare addi 19 d agosto 1617 B 20 per sua Entrata nell'accademia che deve di comincio a pagare la matricola / E de dare y una B 6 8 per tassa di mesi otto da agosto a 1614 a maggio 1615 / E de dare y 10 per tassa di 5 anni da maggio 1614 a maggio 1620 /Antonio di pomarancie Pittore di contro de have-re addi 8 di febbraio 1604 y dua recho giulio ... e de have-re y 9 16 8» (ASF, Acc. f.124, c.51v).

⁵³ Sulle politiche culturali e diplomatiche medicee si veda Assonitis et al., 2016. Su Galilei alla corte medicea si vedano Cochrane, 1976 (in particolare la sezione *Galileo Galilei turned the universe inside out*); e Biagioli, 1990, pp. 1-62. A supporto di questa datazione fra Ferdinando I e il figlio Cosimo II va inoltre ricordato il grande interesse di Cosimo II per le questioni scientifiche e la continuazione sotto il suo regno della politica culturale impostata dai suoi predecessori, favorendo soprat-

Questa prudenza nei confronti del mondo germanico trova anche un possibile parallelo nelle dinamiche culturali coeve, in particolare all'interno dell'Accademia dei Lincei. Nel 1613, Galileo compose un'invettiva contro il gesuita tedesco Christoph Scheiner, figura di rilievo nelle controversie astronomiche del tempo. Nonostante l'asprezza dello scontro intellettuale, Galileo e i suoi interlocutori lincei mostrarono una certa reticenza nell'attaccare Scheiner sul piano delle sue origini, preferendo limitarne la critica agli aspetti teorici. Questo dibattito interno sull'opportunità di distinguere tra attacco personale e confutazione scientifica può essere letto, per analogia, come uno specchio della sensibilità politico-culturale riflessa nella *Lezzione*, contribuendo a spiegare la soppressione di toni fortemente antigermanici nel testo finale.⁵⁴

Il 1613 costituirebbe dunque una datazione suggestiva anche in virtù della presenza, in quegli anni, di figure di rilievo tra i non professionisti dell'arte immatricolatisi presso l'Accademia del Disegno, che avrebbero rappresentato un pubblico ideale per una lezione di questo tipo: oltre allo stesso Galileo, risultano iscritti nei registri Don Giovanni de' Medici, Pietro di Matteo Strozzi, Michelangelo di Lionardo Buonarroti, Alessandro Marzi Medici, Pietro di Marcello Accolti, Alessandro Adimari e Jacopo di Vincenzo Giralaldi.⁵⁵ Tuttavia, un'assenza significativa nel contenuto della *Lezzione* porta a ritenere più plausibile una datazione anteriore al 1610: l'autore, infatti, menziona le divinità greche associate ai pianeti, ma non fa alcun riferimento agli *astra Medicea* – le lune di Giove scoperte da Galileo nel 1610 e celebrate nel *Sidereus Nuncius*.⁵⁶ Appare improbabile che una lezione di argomento scientifico, redatta dopo tale scoperta e destinata a un ambiente accademico mediceo frequentato dallo stesso Galileo e da membri della famiglia granducale, ometta una menzione esplicita a una scoperta tanto celebrata. L'arco temporale compreso tra il 1596 e il 1610 si configura dunque come l'ipotesi di datazione più plausibile, sebbene ancora approssimativa. In assenza di certezze documentarie sia sulla cronologia che sull'autorialità, la definizione di questo quadro storico-istituzionale costituisce dunque

tutto istituzioni come le accademie: si veda a tal proposito Fasano Guarini, 2010.

⁵⁴ Ringrazio Anna-Luna Post per avermi suggerito quest'importante connessione fra la disputa fra Galileo e Scheiner e il sentimento antigermanico che si ritrova nella *lezzione*. Sull'argomento si veda Post, 2023, pp. 481-97 e Post, 2025.

⁵⁵ ASF, Acc., f. 29, *Squittino dell'anno 1613*. L'entrata di Galileo nell'Accademia del Disegno è registrata il 18 ottobre 1613, con conseguenti pagamenti di tasse ininterrotti dal maggio 1613 a maggio 1627 (ASF, Acc., f. 124, c.52v). Sul coinvolgimento di Galileo con l'accademia e gli artisti si veda Panofsky e Mazzi, 2022.

⁵⁶ *Appendice*, pp. 8-9, si veda la trascrizione a p. 43.

un punto di partenza per tentare ora una ricostruzione del possibile profilo dell'autore della *Lezzione*.

IL PROFILO DELL'AUTORE

Sebbene oggi considerata superata, l'attribuzione della *Lezzione* a Lelio Torelli non appare del tutto irragionevole. Torelli ebbe infatti un ruolo centrale nella fondazione dell'Accademia del Disegno, contribuendo anche alla redazione degli statuti del 1563, come dimostrato da Eliana Carrara. Daniele Edigati lo definisce un «intellettuale di chiara inclinazione umanistica», una caratterizzazione che sembra riflettersi nel profilo letterario dell'autore desumibile dal testo.⁵⁷ L'aggiunta del suo nome potrebbe risalire al 1883, anno indicato dal timbro presente sul foglio di guardia, e sarebbe stata poi ripresa da Adolfo Mabellini nell'edizione a stampa del 1907. Tuttavia, alla luce delle considerazioni cronologiche esposte in precedenza e della marcata discrepanza paleografica, appare oggi opportuno escludere con sufficiente certezza tale attribuzione.⁵⁸

Per poter avanzare un'ipotesi sull'identità dell'autore, è necessario delinearne il profilo che si evince dal testo: l'autore si definisce «non professore» dell'arte, ma utilizza pronomi quali «mio» (superiore) quando si riferisce al Luogotenente e «nostra» Accademia. Questo induce a pensare che l'autore sia uno dei «dilettanti» che entrarono a far parte dell'accademia a partire dagli anni Ottanta del Cinquecento, ovvero gentiluomini fiorentini che non erano artisti di professione, ma che si dilettavano di arte come parte del loro *pedigree* intellettuale.⁵⁹ L'autore dichiara che l'enunciazione di questa lezione gli è stata «imposta»: potrebbe dunque trattarsi di un esempio di orazione offerta in occasione dell'ingresso dell'autore in accademia. Tale ipotesi appare plausibile anche alla luce dell'assenza di tracce di pagamento, elemento che escluderebbe la possibilità che si tratti di una lezione affidata a un lettore di ruolo, come Ostilio Ricci, Galileo Galilei, o Vincenzo Viviani, regolarmente registrati nei libri contabili dell'Accademia.⁶⁰ Come accennato in precedenza, il soggetto e il linguaggio della lezione suggeriscono un oratore con una buona conoscenza delle fonti classiche, incluse quelle nell'originale latino, facenti parte del curriculum del gentiluomo erudito, possibilmen-

te di una figura con spiccati interessi letterari e medici. Robert Williams ha ipotizzato l'attribuzione della *Lezzione* a Francesco de' Vieri, detto Verino Secondo (1524 - 1591), professore di logica e filosofia nonché fervente sostenitore del platonismo;⁶¹ tuttavia, sebbene il suo profilo intellettuale e accademico risulti, a prima vista, seducente, sussistono a mio avviso diversi elementi che rendono tale identificazione poco sostenibile. Anzitutto, nei registri dell'Accademia del Disegno non si riscontra alcuna traccia dell'immatricolazione di Verino. In secondo luogo, la sua morte avvenne nel 1591, in evidente contrasto con la datazione della *Lezzione* proposta tra il 1596 e il 1610. Inoltre, un confronto calligrafico con una sua lezione autografa, il *Ragionamento intorno alle stelle*, consente di escludere ulteriormente che la mano sia la stessa.⁶² Infine, i suoi noti sforzi per promuovere l'insegnamento della filosofia platonica appaiono difficilmente compatibili con l'impianto teorico della *Lezzione*, che si fonda invece su presupposti marcatamente aristotelici.

I documenti di archivio non hanno purtroppo rivelato nessuna informazione che potesse suggerire con certezza l'identità dell'autore. È tuttavia possibile delineare alcune piste di indagine, articolate secondo tre direttrici principali: la figura dei luogotenenti dell'Accademia in quegli anni; i membri dilettanti presenti nei registri che corrispondono al profilo intellettuale dell'autore; e, infine, la natura delle conversazioni e delle attività intellettuali che animavano il contesto accademico coevo. Tra il 1594 e il 1610 si avvicendarono alla luogotenenza dell'Accademia figure di rilievo del milieu politico e culturale fiorentino, tra cui Francesco Maria di Pandolfo Ricasoli (1542-1607), Agostino di Piero Dini (1546-1609), Piero Vincenzo di Matteo Strozzi (1551-1614) e Baccio Valori (detto il Giovane, 1535-1606).⁶³ Ai fini della compren-

⁶¹ Williams, 1989, pp. 111-139. Si veda la recente voce: *Francesco de Vieri, detto Verino Secondo* nel Dizionario Biografico degli Italiani a cura di Laura Carotti, 2020.

⁶² BNCF, ms. Panciatichiano 126, cc. 86r-118r. Nello stesso manoscritto, a cc. 125r-126r si trova un elenco dei libri manoscritti e a stampa posseduti da Verino, compresi i trattati e discorsi composti dallo stesso Verino (e.g. *Ragionamento delle stelle, trattato delle grazie di una bella donna con le autorità del Petrarca fu dedicato da me alla graziosissima signora Isabella, compendio di tutta l'ethica da me dedicato al signor cavaliere giovanbattista concini*); non c'è menzione di una lezione che possa essere associata alla lezione in analisi.

⁶³ Francesco Ricasoli fu Luogotenente dell'Accademia fra il 1595 e il 1597 (ASF, Acc., f. 28, c. 35r), fatto accademico del Disegno nel 1594, poi Consigliere nel 1598; Senatore fiorentino dal 1594 e prima Cavaliere di Santo Stefano (1562). Piero Strozzi, Luogotenente dell'Accademia fra 1597-1598 (ASF, Acc., ff. 64, 65, 102), Accademico dal 1586, Console (1595, 1604, 1609) e Consigliere nel 1598; contrariamente agli statuti, Piero non fu senatore; tuttavia, al tempo della luogotenenza di Piero era il padre Matteo a ricoprire la carica di senatore (Domenico Maria Manni, *Il senato fiorentino o sia Notizia de' senatori fiorentini dal suo principio fino al presente*, Firenze, Stecchi e Pagani, 1771, p. 122). Baccio Valori, Console dell'Accademia Fiorentina (1564), Senatore (1580)

⁵⁷ Si veda la voce su: *Lelio Torelli* di Daniele Edigati sul Dizionario biografico degli italiani (2019).

⁵⁸ Si è confrontata la *Lezzione* con le lettere autografe di Lelio Torelli indirizzate a Vincenzo Borghini presenti nel ms. Rinuccini 23, inserto 4 (BNCF).

⁵⁹ Paltrinieri, 2020, pp. 5-7.

⁶⁰ Sui lettori di matematiche presso l'Accademia si vedano il capitol di Cipriani, 2015 e Barzman, 2000, pp.

ne del contesto intellettuale in cui maturò la stesura della lezione in analisi, i due luogotenenti più significativi risultano essere proprio Piero Strozzi, in carica tra il 1597 e il 1598, e Baccio Valori, che occupò la carica dal 1598 al 1606. Entrambi incarnano il modello dell'aristocratico colto e attivamente inserito nelle reti accademiche e culturali del tempo, e si configurano come veri mediatori tra il potere politico e i circoli intellettuali. Strozzi, in particolare, si distinse come figura di snodo tra ambienti accademici e artistici, grazie anche alla sua vicinanza a personalità centrali della cultura fiorentina di fine Cinquecento. La sua amicizia con Niccolò Gaddi – già luogotenente dell'Accademia del Disegno (1578-1580), collezionista e mecenate – e con Michelangelo di Lionardo Buonarroti (detto il Giovane, 1568-1646), che ne lodò pubblicamente l'ingegno definendolo un «gentiluomo non solamente in tale arte, ma di ogni nobile facoltà adornissimo», conferma il suo ruolo attivo e autorevole nelle dinamiche culturali cittadine.⁶⁴ A sua volta, Baccio Valori, consigliere segreto del Granduca Ferdinando I de' Medici, rappresenta una figura altrettanto strategica nel periodo. La sua lunga luogotenenza di quasi otto anni si caratterizzò per un continuo avvicendamento di sostituti: emblematico è il caso della temporanea sostituzione del 1605, affidata a Michelangelo Buonarroti il Giovane, indice del suo stretto rapporto con i protagonisti della scena intellettuale del tempo.⁶⁵ Nel contesto della stesura del manoscritto, quindi, Strozzi e Valori incarnano due modelli complementari di mediazione tra cultura e potere, che illuminano il profilo dell'autore e l'ambiente culturale in cui il testo si sviluppò. Lo stesso Buonarroti il Giovane potrebbe giocare un ruolo strategico nella definizione dell'ambiente intellettuale in cui si colloca la stesura del manoscritto in esame: a partire dalla sua precoce formazione

accademica, Buonarroti si impose come *trait d'union* tra le élite artistiche, letterarie e scientifiche, grazie a un profilo che univa solide credenziali culturali, stretti legami con la corte medicea e un'intensa attività organizzativa e creativa. Fu membro nell'Accademia Fiorentina già nel 1585 e tra il 1586 e il 1591 frequentò lo Studio di Pisa, dove strinse una duratura amicizia con Galileo Galilei, segnando fin da allora una convergenza significativa tra cultura umanistica e pensiero scientifico. Da questo legame con Galilei, così come da quello con altri intellettuali e artisti del tempo, emerge il suo ruolo di intermediario privilegiato tra ambiti disciplinari spesso separati, ma che in lui trovavano un punto di contatto. Attivo nell'Accademia del Disegno tra il 1599 e il 1622, Buonarroti il Giovane sarebbe stato con ogni probabilità interessato all'ascolto – se non addirittura alla committenza – di una lezione che promuovesse l'applicazione delle teorie umorali alla pratica pittorica. Tale ipotesi appare tanto più plausibile se si considera il profilo degli altri frequentatori dell'Accademia nel periodo di nostro interesse.⁶⁶

Nell'arco temporale in esame, le sedi ufficiali dell'Accademia del Disegno – come il Convento del Cestello – e quelle più informali, come le dimore private dei Luogotenenti, erano frequentate non solo da artisti di primo piano (Jacopo Ligozzi, Ludovico Cardi da Cigoli, Bernardo Buontalenti, Giovan Battista Paggi, Cosimo Gamberucci, Scipione Stradano, Fabrizio Boschi, Alessandro Allori, Filippo Furini, Giulio Parigi, Aurelio Lomi, Antonio Circignani, Agostino Ciampelli), ma anche da gentiluomini fiorentini intendenti d'arte, come Giorgio Vasari il Giovane, Luigi di Vincenzo Alamanni, Francesco Maria Ricasoli, Michelangelo e Francesco di Lionardo Buonarroti, Camillo Rinuccini, Lorenzo di Niccolò Sirigatti e Don Giovanni de' Medici, rappresentante della famiglia granducaale.⁶⁷ Una presenza chiave in questi anni fu quella di Ostilio Ricci (1540-1603), insegnante di matematica eucli-

e Cavaliere di Santo Stefano (1580) fu Luogotenente dell'Accademia del Disegno, eccezionalmente, fra il 1598 e il 1608, con varie sostituzioni da parte di Lelio Bonsi (sostituto ufficiale dal 1598 al 1600, ASF, Acc., f. 64, c. 87r.), di Francesco Curradi nel 1602 (ASF, Acc., f. 8, c. 47r.), del figlio Filippo Valori nel 1604 (ASF, Acc., f. 15, cc. 15r-v) e di Michelangelo Buonarroti il Giovane nel marzo 1605 (ASF, Acc., f. 15, c. 20r. e f.102, c.72v). Agostino Dini fu Luogotenente dell'Accademia fra il 1606 e il 1609 (ASF, Acc., f.15, c. 26r); durante la luogotenenza fu sostituito da Giulio di Geri della Rena (1607-1608); Romolo Ferrucci (1608); Giulio Parigi (1608) e dal figlio Giovanni Dini (1609).

⁶⁴ Come nota Francesca Fantappiè nella sua voce su Piero Strozzi del DBI, già nei primi anni Novanta, Strozzi frequentava attivamente il vivace circolo fiorentino raccolto attorno a Jacopo Corsi, in cui si intrecciavano le voci di poeti, musicisti e aristocratici come Rinuccini, Caccini, Jacopo Peri, Gabriello Chiabrera e Giulio Dati. A ciò si aggiunge l'impegno nelle cariche pubbliche cittadine, intraprese almeno dal 1595, in linea con la tradizione familiare, che lo poneva in una posizione di rilievo anche nella vita politica e sociale. Il giudizio di Michelangelo Buonarroti il Giovane rafforza l'immagine di Strozzi come figura poliedrica, capace di unire prestigio sociale e profondità culturale.

⁶⁵ Si veda Paltrinieri, 2020, pp. 17-18.

⁶⁶ Prima comparsa in ASF, Acc., f. 28, cc. 35r-36r; tasse pagate fino al 1622 registrate in ASF, Acc., f. 124, c. 23v.

⁶⁷ ASF, Acc., f. 26: il 15 luglio 1582, il Luogotenente Vincenzo Alamanni fa visita al Cestello per valutare dove costruire i muri di separazione, ma non ci riesce perché i frati stanno mangiando e non possono essere disturbati. In ASF, Acc., f. 9, cc. 44r-48v. c'è la copia di una lettera al Granduca riguardante la rimozione dell'Accademia dal Cestello nel 1629. Tutti i membri delle accademie, prima che venissero "istituzionalizzate", erano soliti riunirsi nei palazzi del patriziato fiorentino. Nel caso della neonata Accademia del Disegno, invece, le riunioni iniziarono a svolgersi in case private quasi un decennio dopo la sua istituzionalizzazione. Il primo caso fu la riunione che si tenne nel 1571, nel palazzo di Jacopo Pitti, Luogotenente dell'Accademia dal 1571 al 1573, e di nuovo nel 1578. Questa riunione fu sicuramente degna di menzione per il Provveditore, in quanto fu quando l'accademia discusse un nuovo disegno per la sua impresa. Nel 1576 l'Accademia si riunì nella casa di Carlo Spini, Luogotenente dal 1575 al 1576. Vale la pena notare che questi erano gli anni di transizione tra il governo di Cosimo I e quello di Francesco I de' Medici. In seguito, un altro Luogotenente, Baccio

dea di Ludovico Cardi (Il Cigoli), Giulio Parigi, e successivamente di Galileo. Nominato nel 1589 matematico del Granduca e docente presso lo Studio fiorentino e l'Accademia del Disegno dal 1590, Ricci favorì un dialogo sistematico tra arte e scienza sia all'interno che all'esterno dell'accademia. La natura medico-scientifica della lezione in esame trova ulteriori riscontri nella presenza di figure come Giovanni Battista di Jacopo Nardi – attivo in Accademia dal 1605 e medico di corte dal 1620 – e Giovan Battista di Domenico Amadori, accademico tra il 1596 e il 1618, la cui vicinanza al Cigoli è attestata da frequenti scambi epistolari.⁶⁸ Proprio il Cigoli rappresenta un nodo centrale di collegamento tra membri dell'Accademia professionisti e «non professionisti» dell'arte, come mostra anche la sua fitta corrispondenza con Galileo, intrattenuta tra il 1609 e il 1613, in cui si discutono sia questioni artistiche sia scientifiche.⁶⁹ Tali scambi riflettono un ambiente intellettuale multidisciplinare e integrato, entro il quale anche la lezione oggetto d'analisi trova una plausibile collocazione storica e culturale. Alla crescente presenza di personaggi di spicco del milieu intellettuale fiorentino si collega l'emergere di una riflessione teorica che mira a rendere l'arte accessibile a pubblici più ampi e a integrarla con saperi diversi. Ne sono testimonianza la ripresa e la discussione, in sede accademica, di testi fondamentali della letteratura artistica cinquecentesca, come i *Ragionamenti* di Alessandro Allori – la cui pubblicazione fu oggetto di dibattito secondo fonti coeve tra il 1584 e il 1590 – e gli omonimi *Ragionamenti* di Giorgio Vasari, curati nel 1588 dal nipote Giorgio Vasari il Giovane.⁷⁰ Proprio quest'ultimo, negli stessi anni, fu anche impegnato nell'ideazione di un trattato di prospettiva, un interesse condiviso

con Lorenzo Sirigatti, autore de *La pratica di prospettiva* (1596). In una delle edizioni a stampa conservate presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, Sirigatti dedica infatti il suo testo non solo al Granduca Ferdinando I, ma anche a Giorgio Vasari il Giovane, definendolo «compagno di fatiche»: una formula che, come osserva Donatella Pegazzano, testimonia il livello di collaborazione tra i due e il loro comune impegno nella riflessione sulle teorie e pratiche prospettiche.⁷¹ A questo stesso clima intellettuale va ricondotta anche la stesura del *Trattato della prospettiva pratica* di Cigoli, che si inserisce nel medesimo orizzonte di scambi e interessi condivisi.⁷² Tutto ciò dimostra il ruolo centrale dell'Accademia del Disegno nella produzione e promozione di testi eterogenei che potevano fungere da strumenti di propaganda medica, attrarre sponsorizzazioni, diffondere principi didattici, far circolare il sapere, stabilire e promuovere un canone estetico e contribuire all'evoluzione interna dell'istituzione.

Alla luce di questi elementi, il periodo compreso tra la morte di Ostilio Ricci (1603) e la partenza del Cigoli per Roma (1606), sotto la luogotenenza di Baccio Valori – o forse dello stesso Buonarroti il Giovane (1605) – appare come il contesto cronologico e istituzionale più coerente con i contenuti e i protagonisti impliciti nella lezione. In quegli anni convergono infatti figure centrali come Ricci, Cigoli e Buonarroti, insieme a Nardi e Amadori, che con ogni probabilità furono uditori, se non autori o promotori del testo. Pur con la prudenza imposta dall'anonimia del manoscritto, le evidenze raccolte rendono questo scenario il più plausibile per inquadrare la genesi, sia dal punto di vista cronologico che autoriale. Ulteriori ricerche – in particolare da parte degli storici della scienza e della medicina – potrebbero contribuire in modo decisivo a chiarire il ruolo di queste figure nella produzione e nella trasmissione del sapere medico e tecnico all'interno dell'Accademia del Disegno, e ad approfondire il dialogo tra arti e scienze in una delle stagioni più fertili della cultura fiorentina.

TRASCRIZIONE DELLA BELLA COPIA

Magl. XVII, 7 – cc. 1r-12v
 D.7.
 XVII
 D.8.
 Anon.

Valori, ospitò una riunione nel suo palazzo il 14 luglio 1599. Si veda Paltrinieri, 2021, pp. 83-86.

⁶⁸ L'attività di Nardi all'interno dell'Accademia si può rintracciare in ASF, Acc., f. 28, 71v; f. 124 c.100; f. 29 c. 22r; f. 30 c. 20r; f. 104 c. 5. Amadori in: ASF, Acc., f. 27 cc. 63v. e 83v); f. 15 c. 72v); (f. 124, cc. 23, 183); (f. 29 c. 3r); (f. 30 c. 19r). Su Nardi, si veda la voce sul DBI a cura di Elisa Andretta (2016). Sul rapporto fra Amadori e Cigoli, 2014, pp. 101-134.

⁶⁹ Si veda Tognoni, 2009.

⁷⁰ Come nota Nino Nanobashvili quando Raffaello Borghini descrisse i *Ragionamenti* nel suo *Il Riposo*, il manoscritto di Allori era incompiuto. Dal desiderio di Borghini di vedere questo libro stampato, si può concludere che intorno al 1584 i progetti di Allori erano ancora attuali. La descrizione dettagliata dei manoscritti da parte di Filippo Baldinucci suggerisce inoltre che egli non si sia basato sul resoconto di Borghini, ma abbia visto i manoscritti di persona; al contrario, Pellegrino Orlandi afferma che il libro di Allori sull'anatomia e il corpo umano era andato in stampa nel 1590: «L'anno 1590 diede alle stampe un libro, nel quale mostrò l'arte del disegnare le figure, principiando dalli muscoli, nervi, ossa, membra e corpo umano». Nanobashvili suggerisce che non è possibile ricostruire su cosa Orlandi abbia basato la sua affermazione, ma che, tuttavia, il suo titolo descrittivo dà l'impressione che avesse sentito parlare di una pubblicazione prevista o forse letto il commento di Borghini, e non necessariamente che avesse davanti a sé un libro finito. Per una bibliografia aggiornata sui *Ragionamenti* si veda il recente studio di Nanobashvili, 2024, pp. 49-67.

⁷¹ Pegazzano, 1998.

⁷² Trattato che il Cigoli sperava di pubblicare insieme alla sua *Vita del Cigoli*, e che reca l'imprimatur in data del 6 e 15 febbraio 1628. Sul trattato di Cigoli si vedano gli studi di Camerota, 2004, pp. 143-170; 2009, pp. 143-151; 2010.

Lez. sopra la Pittura
di M. Lelio Torelli da Fano
XVII, 7

Letzione nell'Accademia del Disegno
di M L Torelli da Fano

[1r.] Quelli che della Pittura hanno trattato,⁷³ hanno detto che ella è imitatione della natura, considerando in quella tre cose, l'inventione il disegno el colorito⁷⁴ dicendo l'inventione essere quella storia o favola⁷⁵ che il pittore concepe nella mente p[er] volerla rapresentare, il disegno essere quelli lineame[n]ti e dintorni che esprimono il concetto,⁷⁶ il colorito esser quella imitatione de colori che la natura ha dato a questi corpi terreni, hora se la pittura non è altro che imitatione della natura, Nobilissimo Sig. Luogotenente virtuosissimi Accademici, e voi tutti gratiosissimi auditori,⁷⁷ chiara cosa che il Pittore deve co[n] ogni studio cercare d'intendere i miracoli di quella, no[n] altrimenti che s'habbia fatto ne suoi sottilissimi discorsi il filosofo de Pittori Lionardo Da Vinci e esse[n]domi stato imposto da voi mio superiore che io dovessi salire in questo honoratissimo luogo p[er] ragionar di cosa la quale a proposito e co[n]vnevole fusse a q[uest]a n[ost]ra Accademia del disegno dirò di quella comparatione che fa Aristotile [2r.]

⁷³ Brutta copia: «dato diffinitione alla pittura» (Bozza, c. 14r).

⁷⁴ Questo trinomio è ricorrente nelle *Vite* vasariane come parametro fondamentale dell'eccellenza artistica. Per esempio: «Eccoci, dopo le Vite di molti artefici stati eccellenti chi per colorito, chi per disegno e chi per inventione, pervenuti all'eccellentissimo Andrea del Sarto, nel quale uno mostrarono la natura e l'arte tutto quello che può far la pittura mediante il disegno, il colorire e l'inventione (*Vita di Andrea del Sarto*); Ma chi ardirà di dire in quel tempo essersi trovato uno in ogni cosa perfetto? e che abbia ridotto le cose al termine di oggi e d'inventione e di disegno e di colorito? (*Proemio alla Parte Terza*); Egli dunque, avendo nella sua fanciullezza imitato la maniera di Pietro Perugino suo maestro, e fattala molto migliore per disegno, colorito et inventione (*Vita di Raffaello Sanzio*); Fra i molti, anzi infiniti discepoli di Raffaello da Urbino, dei quali la maggior parte riuscirono valenti, niuno ve nebbe che più lo immitasse nella maniera, inventione, disegno e colorito di Giulio Romano (*Vita di Giulio Romano*); Passò il maestro suo di gran lunga, così nel disegno e colorito come nella inventione (*Vita di Ettore Ferrarese*); Dove oltre al disegno, [che] non è se non bello, l'inventione e il colorito non sono se non lodevoli (*Vita di Francesco Francia Bolognese*); Dove le difficoltà dell'arte mostrò con rara et eccellente maestria e colorito, disegno et inventione (*Vita di Fra Bartolomeo*)».

⁷⁵ Il termine *favola* è ricorrente in Vasari e in Gian Paolo Lomazzo, mentre è assente nella letteratura artistica precedente come il *De Pictura* di Alberti e il trattato di Leonardo, che predilige il vocabolo *istoria*. Non si riscontra nemmeno nei trattati di Romano Alberti.

⁷⁶ Il disegno come semplice contorno fu prima teorizzato da Leon Battista Alberti nel *De Pictura*, adottato poi anche da Francesco Bocchi nel *Discorso sopra l'Eccellenza dell'Opere di Andrea del Sarto, Pittore Fiorentino* (BUF, Ms 9.1). La definizione di disegno proposta qui sembra rifarsi più precisamente al *Ragionamenti delle Regole del Disegno* di Alessandro Allori, nel quale Bronzino dichiara che «per il disegno si intendino tutte quelle cose che si possono formare con il valore o la forza delle semplici linee» (BNCF, Palatino E.B.16.4 striscia 1415, Manoscritto A, c. 66r).

⁷⁷ Brutta copia: «uditori gratiosissimi» (Bozza, c. 13v).

nella sua Poetica far que duoi Pittori, Zeusi e Polignoto,⁷⁸ m'è parso di pigliare a trattare di materia, la quale, secondo il mio debile ingegno⁷⁹ più d'ogn'altra c'arrega e meraviglia e diletto; e questa e quella parte di filosofia la quale co[n]sidera in che modo dal temperame[n]to del corpo si conoschino gli affetti dell'animo⁸⁰ giudicando esser necessaria al vero Pittore⁸¹ [aggiunto: *poiche senza cognitione di questa malame[n]te potra exprimere un timido e un confidente un allegro e un mesto un doloroso e un che habbia speranza; un altro che dispero e p[er] prendere quel partito migliore che deve esporre*]⁸². Mostrerò prima l'autorità di quelli che hanno così tenuto secondariamente, in che modo si conoschino questi temperamenti, terzo et ultimo la p[er]fessione che arrechi al Pittore l'intendere q[uell]a parte; e quanto sieno stati tenuti in pregio insieme co[n] l'opere loro quelli che più degl'altri l'hanno intesa, la quale a guisa della Pittura anzi come Pittura stessa segue anch'ella la natura, e co[n]siderando tutto il corpo conosce tutti gli affetti e dell'anima e del corpo [2v.] Il principe de Principi de peripatetici Arist[otile]⁸³ nel 2o de parti degli animali⁸⁴ dixè che la variazione del sangue fa la variazione de costumi, e nella 3a sectio[n]e de problemi mostra la diversità de' costumi, p[er] la diversità dell'altra bile, p[er] la similitudine del vino⁸⁵ et in altro luogo dixè che costumi si ritrovano in noi p[er] natura, e nella sua fisionomia dice queste formali parole; e p[er]che l'anime seguono corpi e queste secondo se stesse no[n] impassibili da moti del corpo, facendosi manifesto in quelli che molto si inebriano, e che sono gravemente malati, impero che e pare che le anime si mutino mediante le passioni del cor-

⁷⁸ Il riferimento alla Poetica di Aristotele, Zeusi e Polignoto è un'aggiunta che si trova solo in bella copia. Il passaggio a cui l'autore si riferisce è: «La massima parte degli autori recenti fa tragedie senza caratteri, e molti poeti in generale fanno così, come avviene pure fra i pittori, per esempio Zeusi rispetto a Polignoto: questi è un ottimo dipintore di caratteri, ma la pittura di Zeusi non ha studio di caratteri» (Poetica, 6, 8, p. 23).

⁷⁹ Nella redazione in brutta copia «secondo il mio debile ingegno» viene cancellato e sostituito da «a mio giudizio» (Bozza, c. 14r).

⁸⁰ Nella brutta copia: «i costumi dell'anima seguono il temperamento del corpo» (Bozza, c. 14r).

⁸¹ In brutta copia «eccellente» sostituisce «vero» (Bozza, c. 14r).

⁸² Aggiunta assente nella brutta copia.

⁸³ In brutta copia: «Il principe dei Peripatetici» (Bozza, c. 14v). Potrebbe essere dunque un errore di copiatura; anche Gallucci, nella dedica, definisce Aristotele come «Principe dei Peripatetici» (Gallucci, *Alla Sacra Maestà di Massimiliano eletto Re di Polonia, etc.* in A. Dürer, *Della Simmetria*, cc. 2r-v).

⁸⁴ «Le variazioni si riscontrano tra i diversi esemplari di queste parti uniformi e questo serve a un buon scopo. Il sangue ne è un'eccellente illustrazione. Il sangue può essere sottile o denso, limpido o fangoso, freddo o caldo; e può essere diverso in parti diverse dello stesso animale [...]. Più il sangue è denso e caldo, più favorisce la forza; se tende a essere sottile e freddo, favorisce la sensazione e l'intelligenza» (*De Partibus animalium*, II, 648a). Sul *De Partibus Animalium* e in particolare sul commento di Daniel Furlanus pubblicato nel 1574 – plausibile edizione di riferimento per questa lezione – si veda Perfetti, 2000.

⁸⁵ «Perché, pur essendo il vino caldo, gli ubriachi sono freddolosi e si ammalano facilmente di pleurite, o di malattie simili?» (Aristotele, *Problemi*, III-871a, p. 53).

po, e p[er] il contrario, il corpo si paragoni a le passioni dell'animo e q[uest]o ancora si fa manifesto, p[er] l'amore, p[er] l'odio, p[er] la mestitia, e p[er] la diletatione,⁸⁶ e Platone nel Timeo⁸⁷ dixit nessuno far p[er] se stesso cosa alcuna cattiva; ma si bene p[er] un certo temperamento et habito di corpo, e Galeno nel libro de temperamenti seguendo la med[esim]a opinione dice i costumi dell'animo seguono il temperamento del corpo.⁸⁸ Ditemi Sig[nor] i chi e quello di voi che travagliato [3r.] [gliato] da gravi passioni d'animo possa già mai mostrare allegro il ciglio sino a tanto che da qualche altro nuovo accidente, no[n] sia tolta via questa passione. Et il med[esim]o adviene a quelli che sono sopra presi dal furore che e una spetie di Melancholia detta da greci Mania, forse denominata a Manib[us] cioè di gli Dii infernali,⁸⁹ p[er]che questi tali no[n] altrimenti che se fossero agitati da simili spiriti dicono e manifestano le cose ascoste, hora p[er]cotendo et hora ingiuriando chiunque se li fa incontro, p[er]che questa malatia è una lesione dell' cervello che corrompe tutte le virtu morali, dalla quale scrivono i poeti essere stato soprapreso Atamante, Almeone, Aiace, et Horeste, no[n] di meno da medici co[n] debiti medicamenti e co[n] l'ordine del vitto, riducendosi gli humori alla loro [aggiunto: natural] simmetria ovvero equalità ritornano nel pristino stato, et il medesimo ancora adviene degli amanti i quali possono anch'eglino dirsi malati, p[er]che dalli fermenti di un pensiero, si diventa maninconico [3v.] e si fugge la co[n]versatione p[er] le quali passioni ne nasce danno al cuore, che occupato in amoroso diletto, si scompagna dell'anima, comunicando il danno a le membra della digestione, p[er]che priva di calore naturale, il quale

abbandona quella e corre al cuore; addiacciandovi il sa[n]gue p[er] le vene, così p[er] indigestione vengono accidenti e febbre; Ecco adunque che noi veggiamo che scambievolmente i costumi dell'animo seguono il temperamento del corpo, e p[er] i travagli del corpo venirne le passioni dell'animo e p[er] le passioni dell'animo venirne in malattie e queste autorità p[er] ora mi bastino (ancora che l'esperienza che ciascuno prova in se stesso fusse bastante) descendendo al modo di conoscere questi temperamenti.⁹⁰ Quattro sono gli Elementi cioè fuoco, Aria, Acqua e terra de quali tutte queste cose che in questo mondo inferiore si ritrovano sono composte, i quali elementi p[er] parlar solo delle spetie humane corrispondono a quattro humori del corpo nostro [4r.] come il fuoco alla Collera, ovvero bile che dir vogliamo, l'Aria al sangue, l'Acqua a la flem[m]a e la Terra alla Melancholia ovvero altra bile; e quelli che più d'uno di questi quattro humori partecipano, sono detti da noi o Collerici o Sanguigni o flemmatici, o Melancolici, a questi quattro elementi e temperamenti, corrispondono ancora le quattro età dell'huomo, le quali sono, la Pueritia, che corrisponde all'Aria e degli humori al sangue, di natura caldo et humido, et termina ne 14 anni, a questa poi succede la Pubertà, di mesto temperame[n]to corrisponde a la flemma, co[n] participatione della Collera e del sangue, cominciando dagli anni 14 terminando ne 25 nella quale si comprende l'Adolescentia che ha il suo pri[n]cipio negli anni 16 sino a 25 come testifica⁹¹ Gal[eno] al com[mento] 9 del 5 libro degli Aforismi d'Ippo[crate] dopo a queste due succede la gioventù età fiorita, nella quale l'huomo si dice essere nello stato, corrisponde a la Collera di natura caldi e secchi [4v.] e degli elementi al fuoco e dura per anni 10 cominciando da 25 sino a 35 come vuole il medesimo Gal[eno] comentando l'istesso Ippo[crate] al com[mento] 3o del 3o degli Aforismi la quarta età che corrisponde a la Melancholia e degli elementi alla Terra di natura fredda e secca si divide in due parti, la prima comincia dagli anni 35 e dura sino a 49 la seconda da 49 sino al fine della vita. Hora variando noi q[ues]te età che altro no[n] e che variare in parte il temperamento nativo, venghiamo a variare insieme i pensieri, p[er]che altre cose desideriamo mentre siamo fanciulli, che p[er]venuti a la Gioventu quelle sprezziamo et altre convenienti a quella età bramiamo come ciascuno prova in se stesso. E p[er]che di sopra noi habbiamo detto che quelli che partecipano piu d'uno humore che d'un altro de quattro de quali siamo composti, sono detti o collerici o sanguigni⁹² e quello che segue, e necessario che noi venghiamo a mostrare in che modo questi tali si conoschino distintamente l'uno dall'altro a fine che quando al pittore [aggiunto: come sopra si e detto] occorre di figurare un che che facilm[ente] si muova all'ira, uno dedito all'otio e alla lascivia alla gola e simili da segni

⁸⁶ cfr. Aristotele *Fisiognomica*, Trattato A, 805a: «Le diverse disposizioni mentali? sono in stretta corrispondenza con i caratteri fisici: non sono isolate né insensibili alle sollecitazioni' del corpo, come si constata molto chiaramente quando ci si ubriaca o quando ci si ammala; l'alterazione che le affezioni del corpo producono nella mente si manifesta allora con molta evidenza. D'altra parte, anche il corpo soffre insieme con l'anima, come è evidente quando ci si innamora, quando si ha paura, si prova dolore o piacere. Se si osservano gli esseri che la natura crea, si può ancora meglio comprendere che corpo e anima sono così naturalmente connessi l'uno all'altra, da essere reciprocamente causa di quasi tutte le affezioni. Mai è accaduto che un essere nascesse con l'aspetto di una creatura e la mente di un'altra; piut-tosto, è sempre dalla stessa che gli derivano sia il corpo sia il carattere.[...]» Ferrari, p. 161.

⁸⁷ In brutta copia l'autore specifica «al foglio 412» (Bozza, c. 14v). Il passaggio di riferimento è il seguente: «E quasi tutto quello che si chiama intemperanza nei piaceri e si vitupera, come se gli uomini fossero malvagi volontariamente, non si vitupera a ragione. Perché malvagio nessuno è di sua volontà, ma il malvagio diviene malvagio per qualche prava disposizione del corpo e per un allevamento senza educazione, e queste cose sono odiose a ciascuno e gli capitano contro voglia» (Timeo, XLI, 86e, pp. 125-126).

⁸⁸ «Che le capacità dell'anima seguano le *krasis* del corpo, non solo l'ho messo alla prova io stesso e ho indagato in molti modi, e non solo una o due volte, ma molto spesso, fin dall'inizio, insieme ai maestri e poi ai migliori filosofi» (Temperamenti - Quod Animi Mores Corporis Temperamenta Sequantur, 767K).

⁸⁹ Il riferimento ai Mani e agli eroi classici sostituisce la citazione dal *Libro della vita humana* di Ippocrate. Significativa sostituzione più «umanistica» e propria della retorica, allontanandosi dal campo medico.

⁹⁰ Chiara eco della *Fisiognomica* pseudo-aristotelica (806b).

⁹¹ Mabellini trascrive *testimonia*, come si trova in brutta copia (Bozza, c. 16r).

⁹² Nella redazione in brutta copia «flemmatici» sostituisce «sanguigni».

che si diranno conoscer lo possa [5r.]. Galeno [aggiunto: *nel metodo*] al libro che egli intitola della natura et hordine di ciascun corpo dice che i collerici sono p[er] natura magri e gracili, hanno le vene assai apparenti, sono nel moto et in loro ogni atione veloci, sono ostinati di breve sonno, hanno molti capelli e crespi, che tendono al nero, il che procede dalla molta caldezza del cuore, hanno il colore delle carni rosso oscuro, il respirare manifesto la voce grossa e forte e no[n] molto chiara, sono potenti alla luxuria, appetiscono assai, mangiano bene, e facilmente digeriscono. I corpi naturalmente humidi cioè sanguigni sono gentili di carne e leggieri, hanno le giunture occulte, sono di poca forza, e pero difficilmente sopportano la fatica, sono timidi e paurosi dormono male, sono stimolati spesso da venere no[n] hanno peli p[er] il corpo, hanno i capelli distesi e sottili, sono di buono ingegno e atti alle scientie.⁹³ I freddi cioè flemmatici p[er] natura, crescono tardi sono di poca carne, hanno le vene assai appare[n]ti e grandi, respirano leggiermente, hanno la voce sottile e acuta, sono deboli nel coito⁹⁴ [5v.] di rado lo bramano, sono di poco pasto, no[n] digeriscono molto, hanno le carni bianche, asperse di poco rossore, i capelli, lunghi sottili e distesi, o sieno neri o vero bianchi, sono timidi e paurosi e di poca fatica. I melancolici p[er] natura nel toccarli si sentono le carni aspre, sono magri, di molta fatica, e forti mangiano co[n]venientemente, hanno le giunture manifeste, i capelli aspri e crespi, sono avari seditiosi di sottile ingegno, sono tardi all'ira e dopo che sono irati la tengono assai. E se bene tutti gli huomini che si trovano sono sotto q[uel]li quattro temperamenti, no[n] di meno, si variano in parte co[n] la mutatione che si fa da luogo a luogo, come benissimo ci mostra Ippocrate nel libro che egli intitola dell'aria dell'acqua e de' luoghi,⁹⁵ e nella 2a parte degli aforismi in quello che dice, la mutatione maximame[n]te dell'eta, delle regioni, e del vivere, liberano i giovani soprapresi dal mal caduco, p[er]che curandosi i mali da suoi contrari, habitando in regioni di diverso temperamento da quello humore freddo e crasso che genera cotal malattia [6r.] diverra sano, e p[er] questa variazione di temperame[n]ti si vengono anco a variare come habbiamo detto i costumi, havendo ciascuna natione i suoi particolari, come mostra Arist[otele] nel 7o della politica al cap[itolo] 6⁹⁶ e nella xiiii sectione

de problemi al primo problema cosi dubitando,⁹⁷ p[er] che quelli che habitano in luogo troppo freddo o vero troppo caldo sono di aspetto e di costumi salvaticchi, forse p[er] la medesima ragione, che cosi come il buono temperamento dell'aria no[n] solo giova al corpo dell'huomo ma all'intelletto ancora e tutti gli eccessi cosi come re[n] dono vitioso il temperamento del corpo cosi rendono quello dell'animo.⁹⁸ E Giulio Firmico ne' suoi astrologici scrivendo a Lolliano a questo proposito dice;⁹⁹ alcune nationi sono talmente formate dal Cielo che elleno sono notabili p[er] la singularita de' costumi lor propri; gli Sciti assassinano co[n] ogni sorta di crudeltà, gli italiani furono sempre sple[n]didi di nobiltà reale, i francesi impetuosi, i siciliani acuti, gli Asiatici sempre lussuosi et occupati ne' piaceri, gli spagnuoli boriosi et vantatori. E p[er] torre gli esempi che da voi [6v.] giornalmente si possono co[n] siderare ditemi virtuosissimi accademici, chi e quello di voi che no[n] conosca i Tedeschi dall'andare co[n] passo di gallo, dal gesto bravo, dal volto sfrenato dalla voce grossa, dal parlare austero, e da costumi feroci e dall'habito divisato. Non si conoscono i franzesi dall'andar moderato dal gesto lascivo dal volto piacevole, dalla voce soave dal parlare facile, da costumi modesti et dall'habito pomposo. E lo spagnuolo dall'andare da costumi e da gesti festeggievole, dal volto alzato, dalla voce lame[n]tevole dal parlare elega[n]te e dall'habito delicato. Gli italiani vanno co[n] passo un poco piu tardo sono gravi nel gesto, incostanti nel volto, rimessi nella voce astuti nel parlare, magnifici ne' costumi, e riposati nell'habito.¹⁰⁰ Restami in questa parte a dire sotto qual temperamento caggiono gli Dii degli antichi, et in che modo si conoschino. Herodoto scrive che quelli di Egitto nominarono dodici Dii solamente, a quali si accostarono i Pittagorici, e volsero sicome nella sfera sono dodici figure di [7r.] animali

⁹³ Rimosso il riferimento a Aristotele che compare nella redazione in brutta copia: «I corpi naturalm[ent]e humidi [aggiunto: cioè sanguigni] sono gentili di carne e leggieri hanno le giunture occulte sono di poca forza e pero difficilm[ent]e sopportano la fatica sono timidi e paurosi dormono male sono stimolati spesso da Venere no[n] hanno peli p[er] il corpo spesso gli lagrimano gli occhi hanno i capelli distesi e sottili sono di buono ingegno e atti alle scientie come vuole Arist[otele]» (Bozza, c. 17r).

⁹⁴ Mabellini sostituisce coito con «amare» nella sua trascrizione.

⁹⁵ Ippocrate, *Sulle Arie, Sulle Acque e Sui Luoghi: Trattato Politico-Medico-Statistico*. Forgotten Books, 2022.

⁹⁶ «I popoli dei luoghi freddi e dell'Europa sono pieni di coraggio, ma difettano di intelligenza e cognizioni tecniche [...] gli Asiatici invece sono di animo intelligente e abili nelle arti, ma non hanno coraggio [...] La stirpe dei Greci, come occupa le regioni intermedie, così assume le qualità degli uni e degli altri» (*Politica*, VII, 1327b-1328a, p. 145).

⁹⁷ «Perché quelli che vivono in regioni eccessivamente fredde o calde hanno abitudini e aspetto da selvaggi?» (*Problemi*, XIV-909a).

⁹⁸ da «si variano» paragrafo aggiunto rispetto alla redazione in brutta copia.

⁹⁹ Giulio Firmico, *De Nativitatibus sive Matheseos libri VIII*. È possibile che l'edizione di riferimento fosse quella aldina del 1503.

¹⁰⁰ Rimosso il seguente paragrafo che si trova nella brutta copia: «gli italiani nel canto belano gli spagnoli piangono i tedeschi urlano e francesi fanno musica gli italiani nelle orationi son gravi e astuti, gli spagnoli hornati e gloriosi, i francesi pronti e superbi, i tedeschi duri ma semplici; l'italiano è provido nei consigli, lo spagnuolo astuto, il franzese inconsiderato, il tedesco utile; l'italiano nel vivere onesto, lo spagnolo delicato, il franzese abbondante, il tedesco sporco immondo; gli italiani sono amorevoli verso i forestieri; gli spagnoli piacevoli, i francesi humani; i tedeschi salvaticchi ed inhospitali; gli italiani sono soavi nelle co[n]versationi; gli spagnoli accorti; i francesi mansueti; i tedeschi imperiosi ed intollerabili; gli Italiani sono gelosi negli amori; gli spagnoli impatienti; i francesi leggieri; i tedeschi ambiziosi; gli italiani negli adii son segreti; gli spagnoli ostinati; i francesi minacciosi; i tedeschi vendicatori; gli italiani nel far delle faccende sono circospetti; i tedeschi laboriosi gli spagnuoli vigilantissimi; i francesi solleciti; gli Italiani sono valorosi ma crudeli nella guerra; gli spagnuoli astuti e capaci; i tedeschi crudeli e vendibili; i francesi magnanimi ma precipitosi; gli Italiani sono famosi nelle lettere e nel disegno; gli spagnuoli nella navigazione; i francesi nella civiltà; i tedeschi nella religione e negli exercitii meccanici» (Bozza, c. 18v).

che sono i dodici segni del zodiaco,¹⁰¹ così fussero altre e tante anime, havendo ciascheduno la sua che da loro vita e movimento, e sono questi li Dei, Giove, Giunone, Nettunno, Vesta, Febo, Venere, Marte, Pallade, Mercurio, Diana, Vulcano, e Cerere, dalli quali volevano che venisse il governo delle cose di quaggiu, p[er]che si come noi habbiamo detto, quattro essere gli elementi, così questo circolo del Zodiaco si divide in quattro parti, delle quali ciascuno elemento ne possiede una, e così di questi segni alcuni ne sono ignei, alcuni aerei altri aquei et altri terrei, e p[er] co[n]sequentia di questi Dii alcuni dominano il fuoco alcuni l'aria, altri l'acqua et altri la terra, e p[er] questo usarono gli antichi di figurare per questi Dii, le quattro

stagioni dell'anno, che corrispondono a queste quattro parti del Zodiaco a le quattro elementi parti del giorno, a quattro elementi, a le quattro eta dell'huomo, e a quattro humori del corpo nostro. A questo proposito e no[n] senza ragione finsero questi tali le favole de loro Dii no[n] p[er] altro se no[n] per insegnarci sotto la dolcezza delle favole i riposti sensi della

filosofia naturale, cioè che in modo le cose [7v.] inferiori sieno governate dalle superiori, come p[er] esempio la favola di Venere e di Vulcano, Venere p[er] essere intesa p[er] la generatione e Vulcano p[er] il fuoco et havergli fatti insieme marito e moglie, no[n] ad altro effetto, se no[n] per mostrarci la generatione delle cose si fa dal caldo e dall'humido; e la favola ancora dell'istessa Venere quando fu dal suo marito Vulcano co[n] la sottilissima rete coperta mentre si sollazava co[n] Marte,¹⁰² chiamando a tale spettacolo tutti gli Dei, no[n] altro mostrarci che anco il sole co[n]viene alla generatione dell'huomo, come vole Arist[otele] ne 2o della Fisica quando dice che il sole e l'huomo generano l'huomo¹⁰³ e fanno questa differenza p[er]che Marte e preso p[er] l'ardore del sole, il quale accende in noi il sa[n]gue e gli spiriti, che qui sono facili all'ire e a furori e Vulcano p[er] il fuoco elementare il chiamare a tale spettacolo gli Dii no[n] altro significarci che alla introductione delle forme ci vole il consenso sopra naturale. Et anco p[er] questa altra cagione finsero Venere co[n] marte p[er] mostrare come piace ancora ad [8r.] Arist[otele] nel 2o della Politica al cap[itolo] 7o¹⁰⁴ che gli huomini di guerra, chiamati da noi Martiali sono fortemente inclinati alla libidine e di qui viene Virtuosissimi Accademici la gran diligentia et osservatione, che noi

rimiriamo nelle antiche statue de Greci, la quale fu tanta e tale nello investigare sotto a qual temperamento e si ritrovavano che nell'exprimere i lor concetti

con tant'hordine gli exprimevano, che hoggi quando nelle antichita di Roma, si ritrova alcuna parte di qual si voglia statue di esse p[er] picciola che ella si sia, si conosce se ella e di

fanciulla o di donna, di fanciullo di giovane o di vecchio, e da questo mosso Alberto Durerò

pittore famosissimo,¹⁰⁵ essendo spenta questa regola p[er] esser necessaria al vero pittore p[er]

universal giovamento compose quel libro che egli intitola della Simmetria del corpo humano.¹⁰⁶ E che ancora questo meraviglioso hordine nelle pitture si ritrovasse, (poiche l'ingiurie [8v.] del tempo no[n] ci concedono il vederle) possiamo in parte comprenderlo da Valerio Max[im]o

da Plinio e da molti altri scrittori. E questo p[er] hora mi basti il dirvi intorno alla cognitione di questi temperamenti, lasciando ai professori l'elegerne quelle cose che dall'arte exprimer si possono, p[er] rendere la loro storia o favola più p[er]fetta che possibil sia e che dal convenevole punto si discosti, le quali cose quando co[n] diligentia sono osservate ci arrecano quella vaghezza, che e proprio uno splendore di beltà, che move il desiderio n[ost]ro a co[n]templarla e goderla, come si vede nell'op[er]e di molti pittori e scultori ecc[ellentissimi], in fra le quali

come sapete è in tanta fama il meraviglioso cenacolo, che fece Lionardo da Vinci nella Citta di Milano, nel quale pare che egli ci habbia volsuto insegnare come si possono exprimere questi affetti: facendo gli Apostoli tutti alterati e co[n]fusi p[er] le parole che disse il salvator n[ost]ro, in verita che uno di voi mi debba tradire dove si scorge in loro [9r] co[n] diverse attitudini un extrema voglia di chiarire la loro innocentia; e quanto e meraviglioso quel giuda, nel cui volto si scorge essere incorso in una malattia d'animo, che continuamente l'inquieta e lo p[er]turba dalla quale p[er]turbatione e inquietudine si vede generata in lui una indisposizione d'humori i quali co[n] i fumi loro (oltre al suo naturale, gli hanno macchiata e guasta la purita della faccia, e particolarmente degli occhi, ne quali (come ministri e messaggeri del cuore) vi si scorge quel piglio e quella mal'aria dimostratrice dell'animo suo p[er]verso e traditore.¹⁰⁷ fu ancora meraviglioso in [quest]

¹⁰⁵ Il riferimento a Dürer non si trova nella redazione in brutta copia.

¹⁰⁶ Mabellini trascrive *geometria*.

¹⁰⁷ La trascrizione di questa porzione di testo riguardante il Cenacolo si trova anche in Farago, *C Re-reading Leonardo*. Questa descrizione richiama quella vasariana: «[...] Per il che si vede nel viso di tutti loro l'amore, la paura e lo sdegno, o ver il dolore, di non potere intendere lo animo di Cristo. La qual cosa non arca minor meraviglia, che il conoscersi allo incontro l'ostinazione, l'odio e 'l tradimento in Giuda, senza che ogni minima parte dell'opera mostra una incredibile diligentia» (*Vita di Leonardo*); si sente inoltre l'eco di Lomazzo nel Trattato: «Imperoché in quelli Apostoli appartatamente si vede l'ammirazione, lo spavento, la doglia, il sospetto, l'amore e simili passioni et affetti che in tutti allora si trovarono: e finalmente in Giuda, il tradimento concetto nell'animo, con un sembiante di punto simile ad un traditore» (*Trattato, Libro II, cap. 2*).

¹⁰¹ Il riferimento all'origine egizia della cosmografia dello Zodiaco si trova anche al libro quarto della *Sfera del mondo* di Alessandro Piccolomini.

¹⁰² Si veda anche Vasari, *Vite*, Carro Settimo di Venere.

¹⁰³ Nella brutta copia l'autore usa un'espressione latina: «sol et homo generat homine» (*Bozza*, c. 19r). «L'uomo è generato dall'uomo e dal sole» (*Fisica*, II, 194b).

¹⁰⁴ la citazione del passaggio specifico della Politica è aggiunta solo nella redazione in bella copia: non sembra esserci un riferimento nel secondo libro della Politica all'inclinazione alla libidine degli uomini di guerra, ma l'autore potrebbe riferirsi più in generale alla trattazione aristotelica delle norme civili e morali all'interno delle città greche in tempo di guerra.

a parte filippino come si vede nel tempio di santa M[aria] Novella nella cappella delli Strozzi dove esprime l'affetto della paura e del timore figurando quella storia quando San Giovanni Evangelista, scaccia il diabolico serpente che era nel simulacro di Marte, dove si scorge ne circostanti oltre al timore e alla paura la noia della puzza e del fetore, tra quali fu il giovanetto svenuto, volendo denotare tali [9v] poter meno resistere a simili accidenti, che no[n] possono i piu forti, e di piu robusta complexione. E quanto Franc[esc]o Salviati in q[uest]o fussi accurato, veghasi la sala che egli dipinse nel palazzo del gran Duca dove si vede in Cammillo trionfante, quel tanto di maesta e di grandezza, che si puo immaginare in un animo regio, e a piedi del trionfo l'infelicità e miseria degli avvinti prigionii; e nella battaglia dove figura quel meraviglioso incendio, la bravura e ferocia di colui, che co[n] la lancia trafigge l'inimico, e nel trafitto il dolore intenso p[er] la ricevuta ferita, e divenute languide le membra par che spiri. E se Timante fra gli antichi pittori fu tanto lodato nell'aver dipinto il sacrificio d'Ifigenia, havendo fatto Calcante mesto Ulixè doloroso Aiace che gridava, Menelao disperato, dovendo dipingere Agamennone, che vincesse di mestitia e di passione tutti costoro, come padre di lei lo fece col viso turato, benchè mostrasse che l'arte no[n] puo aggiugnere alla natura come dice Valerio Max[im]o, p[er]che potette ben dipingere le lacrime dell'Aruspice il dolore degli amici il pianto del fratello, ma no[n] già l'affetto del padre, la qual cosa no[n] cerco di fuggire il Correggio ma lo esprime co[n] infinita grandezza e meraviglia come puo haver visto ciaschuno di voi in un quadro che e appresso al Sig[no]r Franc[esc]o et il Sig[no]r Lore[n]zo Salviati, nel quale e dipinto un Cristo quando Pilato lo mostra al popolo doppo che fu battuto a la colonna e coronato di spine, nel cui volto si vede una mestitia e un dolore intenso, e nella Mad[onna] quel tanto che no[n] seppe esprimere ne immaginarsi Timante. E se vogliamo vedere un'extrema bellezza co[n] un aspetto casto nobile, e venerando, dove possiamo noi vederlo piu mirabilmente espresso che nella Santissima Vergine di mano del Rosso nella chiesa di San Lorenzo¹⁰⁸, figurandola quando ella e sposata da San Giuseppe, nella quale si scorge una purità, e semplicità, co[n] tanto honesto costume co[n]giunta, che partorisce uno splendore che ben da notizia altrui, che p[er] altro no[n] e figurata che p[er] la Regina Celeste. Dite p[er]che da cosi grandi e potenti esempi no[n] sono rimossi alcuni i quali nel rapresentarci cotali [10v.] storie o altre simili, le fanno d'aspetto dal costume troppo lontane, che piu tosto ci movono a riso che a reverentia; e no[n] e meraviglia se il gra[nd]e Alex[andr]o mosso da questi esempi p[er] tor via il disprezzo della sua maesta, volessi che solo due ecc[ellen]ti artefici Apelle e Lisippo, uno col pennello e

l'altro coll'intaglio ritrar lo potessero.¹⁰⁹ E se un Re mortale hebbe di se tante cure, che do veremo far noi dei Gran Duci e del Gran Re del Cielo. Ma p[er]che a me come no[n] professore e di tutti il meno intendente, no[n] conviene additare gli altrui errori, me ne riferisco al n[ome]ro maggiore, al quale e tanto a cura la riputatione di q[uest]a Accademia, che no[n] solo p[er] mantenimento di quella, ma anco p[er] aumentarli e utili et honori a qual si voglia fatica no[n] perdonano, e ben degnamente di tanta virtu e infiammato, poi si veggono Oltramontani venire in q[uest]a a citta p[er] studiare l'opere del meraviglioso Andrea del Francia Bigio, e di Masaccio, dal quale il Bandinello e il Divino Buonarroti, impararono il buono stile delli ignudi, [11r.] e quello stile cosi alto del panneggiare, come si vede del Bandinello ne bassi rilievi nell'imbasamento del coro del Duomo, e di Michelagnolo p[er] quello che intendoda Ecc[ellen]tissimi Artefici nella Citta di Roma nel suo Giudicio i meravigliosi ignudi de festoni, i quali son fatti sullo stile del Masaccio, dimonstrandoci che ancora nella mente impresse gli erano l'opere che da giovanetto si fervement[ement]e studio.¹¹⁰ Depongasi pur la fama e l'Grido di Prassitele del quale si dice che molti navicavano in Cipro tratti solo dal desiderio di vedere la bella Venere che egli fede a quelli di Gnido, poi che no[n] una sola volta, ne p[er] una sola statua d'un solo Artefice, sono venuti in questa n[ost]ra citta straniera genti tratte dal grido delle famose op[er]e che hoggi si veggono di Donato il Zucchone et il San Giorgio, del Bandinello l'Ercole e l'Acco del Buonarroti il Davit e l'opere della Sagrestia, delle quali p[er] no[n] diminuire la lor gra[n]dezza e meglio il tacerne, poiche quelli che piu fanno piu si maravigliano. Non mancherebbe ancora di alcuni di voi addurre [11v.] molti esempi, i quali fate hoggi co[n] tanta chiarezza risplendere q[uest]a Accademia, poiche in molte parti, no[n] inferiori anzi eguali a questi agguagliar vi potete, e p[er] no[n] far torto all'infinita modestia v[ost]ra tralascio i particolari, solo exortandovi a lasciar di voi successori di ~~cosi nobil~~ che d'anno in anno mante[n]ghino sempre il vanto di cosi nobile professione, il che sara co[n] somma satisfatione del n[ost]ro sig[no]r Luogotenente, il quale come capo di questa cosi ill[ustr]e e famosa Accademia, co[n]sidera che la vera grandezza de Principi e l'havere sudditi Virtuosi oltre all'acquistarne a voi¹¹¹ riputatione et alla Patria splendore. [12r.]

¹⁰⁸ L'insolita menzione a quest'opera come esempio di affetti potrebbe giustificarsi con la presenza di Antonio Circignani, detto Pomarancio, presso l'Accademia del Disegno (ASF, Acc, 57, c. 150r; 124, c.51v.). Pomarancio aveva infatti prodotto una copia dello Sposalizio della Vergine nel 1592.

¹⁰⁹ Aggiunta di «uno col pennello e l'altro con l'intaglio» rispetto alla brutta copia.

¹¹⁰ Gallucci, Dedicata a Massimiliano d'Asburgo: «Chi non odierà i peccati vedendo il giudizio universale di Michel Angelo in Roma, ovvero altrove fatto di perita mano?» *Alla Sacra Maestà di Massimiliano eletto Re di Polonia, etc.* In A. Dürer, *Della Simmetria*, cc. 2r-v. Potrebbe rientrare nel contesto della riabilitazione del Giudizio michelangiolesco in cui Rossi inserisce anche il contributo di Gallucci (Rossi, 2018, p.99).

¹¹¹ Mabellini trascrive «noi».

Magl. XVII, 7 – Redazione in brutta copia (cc. 14r-25v)
Letzione da farsi all'Accademia del disegno [13r.]

[14r.]Quelli che hanno ~~definito la pittura~~ dato diffinitione alla pittura hanno detto quella essere imitatione della natura e dividendola l'hanno divisa in tre parti, in inventione in disegno en colorito L'inventione essere quella storia o favola che il pittore concepe nella mente p[er] volerla rappresentare il disegno può essere quelli lineamenti e dintorni che esprimono il concetto, et il colorito essere l'imitatione che si fa de colori che la natura ha dato a questi corpi terreni. hora se la pittura no[n] è altro che imitatione della natura Nobilissimo Sign[or] luogotenente virtuosissimi Accademici e voi tutti uditori gratiosissimi, chiara cosa è che il pittore deve co[n] ogni studio cercare di intendere i miracoli di quella;¹¹² no[n] meno [14v.] che s'habbi fatto nei suoi sottilissimi discorsi il filosofo de Pittori Lionardo da Vinci. Hora essendomi stato imposto da voi mio superiore, che io dovessi salire in questo honoratissimo luogo, p[er] ragionare di cosa la quale a proposito e convenevole fusse a questa n[ost]ra Accademia del disegno, m'è parso di pigliare a trattare, di materia la quale più d'ogni altra [aggiunto: a mio giuditio] (~~secondo il mio debile ingegno~~) c'arrega e meraviglia e diletto e questa è quella parte di filosofia, la quale considera in che modo, i costumi dell'ani ma seguino il temperamento del corpo giudicando essere necessaria all'eccellente pittore. Mostrando prima l'autorità di quelli che hanno così tenuto, seco[n]dariamente come si conoschino questi temperamenti terzo et ultimo la perfetione che gli arrechi no al pittore e quanto sieno stati tenuti in pregio [aggiunto: insieme co[n] l'opere loro] quelli, i quali che piu degli altri hanno inteso questa parte, la quale come [15r.] si faccia la pittura anzi come pittura stessa segue la natura, e co[n] siderando tutto il corpo, conosce tutti gli affetti e dell'animo e del corpo. Il principe de Peripatetici Aristotile nel 2o de parti degli animali dixè che variatione del sangue fa la variatione de costumi, e nella 3a setione de problemi mostra la diversità de costumi p[er] la diversità dell'altra bile p[er] la similitudine del vino, et in altro luogo dice che i costumi in un certo modo si ritrovano in noi p[er] natura; e ne la sua phisionomia,¹¹³ dice queste formali parole; e p[er]che l'anime seguono i cor pi e queste secondo se stesse no[n] impassibili dei moti del corpo, e questo si fa manifesto in quelli che molto si inebriano e sono gravemente mala ti imperoche e pare che l'anime si mutino mediante le passioni del corpo, et p[er] il contrario il corpo si paragona alle passioni dell'anima e questo ancora si fa manifesto p[er] l'amore, p[er] l'odio, p[er] la mestitia, e p[er] la diletatione, e Platone nel Timeo al foglio 412 ala col[onna] e disse nessuno far p[er] se stesso cosa alcuna cattiva [15v.] ma se bene p[er] un certo temperamento et

habito di corpo, e Galeno nel libro de temperamenti seguendo la med[esima] opinione dice queste parole i costumi dell'animo seguono il temperamento del corpo. Ditemi sig[no]ri chi e quello di voi che travagliato da grandi passioni d'animo possa gia mai mostrare allegro il ciglio si no a tanto che da qualche altro nuovo acci dente no[n] sia tolta via questa passione, il med[esi]mo adviene a quello che preso da grande malattia di febbre ardentissima, la quale procede da la corrutione di una o di piu di queste qualita che cosi le chiama Ipocrate nel suo Libro della vita humana,¹¹⁴ de le quali siamo composti, il quale possa co[n] ragione do mare i sensi, come p[er] esempio veggiamo nella sete, fino a tanto no[n] sieno ridotti alla loro simmetria ovvero equalita, nella quale si trovavano prima, ed il med[esi]mo adviene degli Amanti, i quali anch'eglino possano dirsi ma lati, p[er]che da li fermenti di un pensiero si diventa maninconico e si fuggie la co[n] versatione, e ne nasce ancora danno al cuore [16r.] Che occupato in amoroso diletto, si scompagna dall'anima, comunicando il danno alla me[br]a della digestione p[er] che prive di calore natura le, il quale abbandona quelle e corre al quo re, et il sangue p[er] le vene si adiaccia e cosi p[er] indigestione vengono accidenti e febbre. ecco adunque che noi veggiamo che scambie volmente i costumi dell'animo seguono il temperamento del corpo et p[er] i travagli del corpo venirne le passioni dell'anima e p[er] le passioni dell'anima venirne in malattie e queste autorità aggiuntavi l'experientia per hora mi bastano descendendo al modo di conoscere questi temperamenti. ~~Doviamo~~ [aggiunto and cancelled: sapere] quattro essere [aggiunto: sono] gli elementi cioe fuoco aria acqua e terra de quali tutte queste cose che in questo mondo inferiore si ritrovano sono composte, i quali elementi p[er] parlar solo delle spetie humane corrispondono a quattro humori del corpo n[ost]ro, come il fuoco alla collera, ovvero bile che dire vogliamo, l'aria al sangue, l'acqua alla flemma e la terra alla melancolia ovvero [16v.] altra bile, e quelli che piu d'uno di questi humo ri partecipano sono detti da noi colerici o sanguigni o flemmatici o melancolici¹¹⁵ a questi quattro elementi e temperamenti cor rispondono ancora le quattro età dell'huomo le quali sono la pueritia che corrisponde all'aria e degli humori al sangue di natura calda et humida et termina ne quattordici anni a questi poi succede la pubertà di mesto temperamento e corrisponde alla flem ma co[n] participatione della collera e del sangue cominciando dagli anni 14 et terminando ne 25 nella quale si comprende l'adolescencia la quale ha il suo principio da gli anni 16 sino a 25 come testimonia Gal[eno] al com. 9 del 5 libro degli Aforismi di Ippocrate dopo a queste due succede la gioventu eta fiorita nella quale l'huomo si dice essere nello stato corrisponde a la collera di natura calda e [17r.] secca e degli elementi al fuoco e dura p[er] anni die-

¹¹² Sezione cancellata in blocco: «e credo niuno si trovi di si puro ingegno, il quale no[n] prenda alcuna volta nel co[n]templarli, no[n] meno dilettevol meraviglia, che meravigliosa diletatione, anzi quanto è più ingegnoso ciascuno e più intendente tanto co[n] maggiore e meraviglia e diletto fatica di conoscere la cacione di essa».

¹¹³ Nella bella copia: «fisionomia» (c. 3r.)

¹¹⁴ Il riferimento a Ippocrate e a questo testo non rimane nella redazione in bella copia.

¹¹⁵ Cancellato in blocco: «e questo che adviene le varietà de volti che quasi di miglior abilita huomini che si ritrovano nel mondo che uno simile a un altro in ogni parte no[n] vedi a ritrarre».

ci cominciando da 25 sino a 35 come vuole il med[esimo] Galeno comentando l'istesso Ippocrate al com. 3o del 3o degli aforismi ; la quarta eta che corrisponde a la melanconia e degli elementi a la terra di natura fred da e secca si divide in due parti la prima comincia dalli anni 35 e dura sino a 49 e si chiama la vecchiezza¹¹⁶ la seconda comincia da li 49 sino al fine della vita hora variando noi queste eta che altro no[n] e che variare in parte il temperamento nativo venghi amo a variare insieme i pensieri p[er]che altro¹¹⁷ desideriamo mentre siamo fanciulli che p[er] venuti alla gioventu quelle sprezziamo et altre convenienti a quella eta ne bramiamo come ciascuno p[er] experientia¹¹⁸ prova in se stesso e perche di sopra noi habbiamo detto che quelli che partecipano piu d'uno humore che d'un altro de quattro de quali siamo composti sono detti o colle rici o flemmatici¹¹⁹ e quello che segue e necessario che noi venghiamo a mostrare in che modo [17v.] si conoschino [aggiunto: distintamente l'uno dall'altro – essendo necessario al pittore il comparare questi] sono dunque i collerici p[er] natura magri¹²⁰ e gracili hanno le vene assai apparenti sono nel moto et in ogni loro atione veloci sono ostinati di breve sonno hanno molti capelli e crespi che tendono al nero; il che procede da la molta caldezza del quore hanno il colore [aggiunto: delle carni] rosso oscuro il respirare manifesto la voce grossa e forte e no[n] molto chiara sono potenti alla luxuria appetiscono assai mangiano bene e digeriscono facilmente digeriscono. I corpi naturalm[ent]e humidi [aggiunto: cioè sanguigni] sono gentili di carne e leggieri hanno le giunture occulte sono di poca forza e pero difficilm[ent]e sopportano la fatica sono timidi e paurosi dormono male sono stimolati spesso da Venere no[n] hanno peli p[er] il corpo spesso gli lagrimano gli occhi,¹²¹ hanno i capelli distesi e sottili sono di buono ingegno e atti alle scientie come vuole Arist[otele].¹²² I corpi p[er] natura freddi [aggiunto: flemmatici] crescono tardi sono di poca carne hanno le vene assai apparenti e grandi respi rano leggiermente hanno la voce sottile e acuta deboli nel coito di rado lo bramano sono di poco pasto no[n] digeriscono molto hanno le carni bianche asperse di poco rossore i capelli lunghi sottili e distesi o sieno neri o vero bianchi sono timidi [18r.] e paurosi e di poca fatica I melanconici p[er] natura nel toccarli si sentono le carni aspre sono magri di molta fatica, forti e

reggono assai a quella¹²³ mangiano conveniente mente hanno le giunture manifeste i capelli grossi aspri e crespi sono avari di sottile ingegno sono tardi all'ira e dopo che sono irati la tengono assai. E se bene tutti gli huomini che si trovano sono sotto questi quattro temperamenti no[n] di meno variano in fra di loro secondo che piu o meno [aggiunto: che piu di questo o di quello abbondano] variano anche le nationi tra loro p[er] la diversita del paese specie in loco o piu freddo perche ciascuna natione o civile o barbara quale ella si sia ha i suoi particolari costumi et usanze dategli dalli influxi del cielo diversi dagli altri i quali naschino negli huomini co[n] la sola virtu naturale come testifica Giulio Firmico [aggiunto: ne suoi astrologici] scrivendo a Lolliano a questo proposito alcune nationi sono talmente formate dal cielo ch'elleno sono notabili per la singularita de' costumi lor propri gli Sciti assassinano con ogni sorta di crudeltà rubando gli italiani furono sempre splendidi di nobiltà reale, i francesi impetuosi, i siciliani acuti, gli Asiatici sempre lussuosi et occupati ne' piaceri, gli spagnuoli [18v.] boriosi et vantatori e p[er] torre gli esempi [something cancelled] che da noi giornalm[ent]e si possono considerare ditemi virtuosissimi accademici no[n] si conoscono i tedeschi dall'andare co[n] passo di gallo, dal gesto bravo, dal volto sfrenato, dalla voce grossa, dal parlare austero, da i costumi feroci e dall'habito divisato no[n] si conoscono i Franzesi dall'andar moderato dal gesto lascivo dal volto piacevole nella voce soave dal parlare facile ne costumi modesti et dall'habito pomposo e lo spagnuolo dall'andare da costumi e da gesti festeggievoli dal volto alzato dalla voce lamentevole dal parlare elegante e dall'habito delicato gli italiani vanno co[n] passo un poco piu tardo sono gravi nel gesto incostanti nel volto rimessi nella voce astuti nel parlare magnifici ne' costumi e riposati nell'habito gli italiani nel canto belano gli spagnoli piangono i tedeschi urlano e francesi fanno musica gli italiani nelle orationi son gravi e astuti, gli spagnoli onorati e gloriosi, i francesi pronti e superbi, i tedeschi duri ma semplici; l'italiano è provido nei consigli, lo spagnuolo astuto, il franzese inconsiderato, il tedesco utile; l'italiano nel vivere onesto, lo spagnolo delicato, il franzese abbondante, il tedesco sporco [aggiunto: immondo]; gli italiani sono amorevoli verso i forestieri, gli spagnoli piacevoli, i francesi humani; i tedeschi salvaticchi ed inhospitali; gli italiani sono soavi nelle co[n]versationsi; gli spagnoli accorti; i francesi mansueti; i tedeschi imperiosi ed intollerabili; gli Italiani sono gelosi negli amori; gli spagnoli impatienti; i francesi leggieri; i tedeschi ambiziosi; gli italiani negli adii son segreti; gli spagnoli ostinati; i francesi minacciosi; i tedeschi vendicatori; gli italiani nel far delle faccende sono circospetti; i tedeschi laboriosi gli spagnuoli vigilantissimi; i francesi solleciti; gli Italiani sono valorosi ma crudeli nella guerra; gli spagnuoli astuti e capaci; i tedeschi crudeli e vendibili; i francesi magnanimi ma precipitosi; gli Italiani sono famosi nelle lettere e [aggiunto: e nel disegno]; gli spagnuoli nella navigazione; i francesi nella civiltà; i

¹¹⁶ «e si chiama la vecchiezza» non è presente nella redazione in bella copia.

¹¹⁷ «altre cose» nella redazione in bella copia.

¹¹⁸ «per experientia» viene rimosso nella redazione in bella copia.

¹¹⁹ nella redazione in bella copia «flemmatici» è sostituito con «sanguigni».

¹²⁰ non compare in questa versione il riferimento a Galeno «che quando al pittore come sopra si è detto occorre di figurare un che facilmente si muova all'ira uno dedito all'otio e alla lascivia alla gola e simili da segni che si diranno conoscer lo possa. Galeno nel metodo al libro che egli intitola della natura et hordine di ciascun corpo dice che i collerici sono per natura magri» (*Bella Copia*, c. 5v.).

¹²¹ non presente nella redazione in bella copia.

¹²² il riferimento a Aristotele non compare nella redazione in bella copia. Potrebbe riferirsi ai passi 806 e 807 della *Fisiognomica*.

¹²³ rimossa nella redazione in bella copia.

tedeschi nella religione e negli exercitii meccanici. [19r.] Restami in questa parte a dire sotto qual temperamento caggiono gli Dii degli antichi et in che modo si conoschino. Herodoto scrive che quelli d'Egitto nominarono dodici Dii solamente a quali si accostarono i Pitagorici e volsero si come nella sfera sono dodici figure di animali che sono i dodici segni del zodiaco cosi fussero altre e tante anime havendo ciascheduno la sua che da loro vita e movimento e sono questi Giove Giunone Nettuno Vesta Febo Venere Marte Pallade Mercurio Diana Vulcano e Cerere dalli quali volevano che venisse il governo delle cose di quaggiu perche si come noi habbiamo detto quattro essere gli elementi cosi questo circulo del Zodiaco si divide in quattro parti delle quali ciascuno elemento ne possiede uno e cosi di questi segni alcuni ne sono ignei alcuni aerei altri acquei et altri terrei e p[er] consequentia di questi dii alcuni dominano il fuoco alcuni l'aria [aggiunto: altri l'acqua] et altri la terra e per questo usarono gli antichi di figurare p[er] questi dii le stagioni dell'anno che corrispondono a queste quattro parti del zodiaco e quattro elementi [19v.] a questo proposito ancora e non senza ragione hanno gli antichi finte le favole de loro dii non per altro se non per insegnarci sotto la dolcezza delle favole i riposti sensi della filosofia naturale cioe che in modo le cose inferiori sieno governate dalle superiori come per esempio la favola di Venere e di Vulcano Venere per essere intesa per la generatione e Vulcano per il fuoco et havergli fatti insieme marito e moglie non ad altro effetto se non per mostrarci che la generatione delle cose si fa dal caldo e dall'humido e la favola ancora dell'istessa Venere quando fu dal suo marito Vulcano e perche con la sottilissima rete coperta mentre si sollazzava con Marte chiamando a tale spettacolo tutti gli Dei non altro mostrarci che anco il sole conviene alla generatione come vole Arist[otele] quando dice *sol et homo generat homine*¹²⁴ e fanno questa differenza perche Marte e inteso per l'ardore del sole [20r.] il quale accende in noi il sangue e gli spiriti che poi scaturati sono facili all'ire e [aggiunto: il chiamare a tale spettacolo gli Dii non altro significarci che alla introductione delle forme ci vole il consenso divino]¹²⁵ a furori e Vulcano per il fuoco elementare et anco p[er] q[uesta] altra cagione finsero Venere co[n] Marte p[er] mostrare come piace anco ad Aristotile¹²⁶ che gli huomini di guerra chiamati da noi Martiali sono fortemente inclinati alla libidine. E di qui viene Virtuosissimi Accademici la gran diligentia et osservatione che noi rimiriamo [aggiunto: veggiamo] nelle antiche statue de' Greci¹²⁷ [20v.] come per exempio la robustezza e gagliardia

degli Hercoli e per il contrario la molle attitudine che si vede nella Venere e la tenerezza delle carni [cancellato: et il simile possiamo credere essere] avenuto nelle pitture (si come ce ne fanno fede molti antichi e nobili scrittori) poichè l'ingiurie del tempo ce ne hanno privati ma no[n] del tutto se] [21r.] fu tanta [aggiunto: tante e tale] la diligentia loro nello investigare il temperamento [aggiunto: di corpi] sotto al quale si ritrovavano, che nell'exprimere i loro concetti co[n] tanto hordine l'explicavano che hoggi quando nelle antichita di Roma si ritrova alcuna parte di qual si voglia statue di esse p[er] picchola che ella si sia si conosce se ella è di fanciulla o di donna di fanciullo di giovine o di vecchio et il simile possiamo¹²⁸ [21v] e che ancora questo meraviglioso hordine nelle pitture si ritrovasse (poiche l'ingiurie del tempo non ci concedono il vederle) possiamo in parte comprenderlo da Valerio Max[im]o, da Plinio e da altri nobili scrittori.¹²⁹ E qu[est]o p[er] hora mi basti

dire da p[er]sone [aggiunto: d'autorità] che sono qui p[er]venuti che ne furono trovate alcune in certe antichità di Roma; se bene e male in essere ma no[n] p[er]o tanto che dal divino ingegno del Buonarroti no[n] fussero comprese onde piu ne acquisto quella maniera magnifica che fece rimutare Raffaello e gli altri che successero doppo loro e possiamo credere ancora - Che gli antichi no[n] solo usassero di fare le statue de loro Dii e de principi nude come testimonio Alex[and]ro Afrodysio p[er] mostrarci che la possanza loro ad ogniuno e aperta e manifesta e che debbono essere di animo sincero e nudo e no[n] macchiato da viltà ma anco perche mostrare nudi si potesse conoscere il temperamento loro e la differenza dall'uno all'altro mostrandoci q[ue]i Dii presi p[er] le stagioni le quali come habbiamo detto corrispondono all'età dell'huomo Cerere [aggiunto: Marte] p[er] l'estate, Bacco p[er] l'autunno, Venere p[er] la primavera et Nettuno p[er] l'inverno¹²⁹.

¹²⁸ cancellato: «credere essere avenuto nelle pitture si come ritragliamo molti antichi e nobili scrittori poichè altro p[er] l'ingiurie del tempo no[n] possiamo ritrarne, se bene alcuni hanno detto che nelle rovine di roma ne furono ritrovate alcune vestigie dalle quali il divino ingegno del Buonarroti comprese quelle grandezze della maniera che fece rimutare Raffaello e tutti gli altri”; «et il simile possiamo credere essere avenuto nelle pitture si come ritragliamo molti antichi e nobili scrittori poichè altro p[er] l'ingiurie del tempo no[n] possiamo ritrarne».

¹²⁹ Questa è la versione finale usata nella redazione in bella copia. Seguita da una sezione cancellata: [sezione cancellata: e questo e quanto (il meglio e sotto la maggior virtù che di me si e potuto) si ricerca intorno alla cognitione di questi temperamenti scusandomi se alcuna volta, nel mostrar la diversità de costumi delle nationi in fra di loro io havessi trapassato in cose che dal pittore exprimer no[n] si potessino p[er]che l'intentione mia e stata di offendere il meno che io potessi le v[ost]re pungentissime/purgatissime orecchie il che mi sarebbe venuto fatto se di queste cose delle quali io mi scuso appresso di voi havere mancato exortando il pittore pigliarne quelle che dal pennello exprimer si possono per rendere la loro storia o favola più che possibil sia e che dal convenevole punto si discosti. Restami solo a dire quanta p[er]fettione arrechì al pittore questa cognitione e quanto sieno [22r.] sieno stati tenuti a pregio insieme co[n] le opere loro quelli che piu degli altri l' hanno inteso. Ditemi sig[no]r[i] perche crediamo che siano in tanto pregio l'opere del Correggio no[n] ha egli superato di gra[n] lungha gli antichi; se noi vogliam credere a Valerio Max[im]o nel suo trattato che egli intitola de detti e fatti piu mirabili a libro pr[im]o19 quando egli somma[ment] e loda Timante nell' haver dipinto il sacrificio d' Ifigenia havendo fatto Calcante mesto Ulixè doloroso Ajace che gridava Menelao disperato dovendo dipingere Agamennone che vincesse di tristitia e di passione tutti costoro come padre di lei lo fece col capo turato benchè mostrasse in q[ues]to che l'arte non puo aggiungere a la natura perche ben potet-

¹²⁴ non in latino nella redazione in bella copia.

¹²⁵ «divino» è sostituito da «sopra naturale» nella redazione in bella copia (c. 8r.)

¹²⁶ nella redazione in bella l'autore aggiunge il luogo specifico «nel 2o della Politica al cap 7o» (c. 8v.).

¹²⁷ La seguente sezione è cancellata, aggiunta, e cancellata nuovamente: «come per exempio la robustezza e gagliardia degli Hercoli e per il contrario la molle attitudine che si vede nella Venere e la tenerezza delle carni] et il simile possiamo credere essere avenuto nelle pitture se le ingiurie del tempo no[n] ce lo negassero ancora che io habbia sentito

il dirvi intorno alla cognitione di questi temperamenti lasciando ai professori l'eleggerne quelle cose che dall'arte exprimer si possono per rendere la loro storia o favola più perfetta che possibil sia e che dal convenevole punto si discosti le quali cose [aggiunto: quando con diligentia sono osservate] ci arrecano quella vaghezza che e proprio uno splendore di belta che move il desiderio n[ost]ro a contemprarla e goderla come si vede nell opere di molti pittori e scultori ecc[ellentissimi] ~~de quali da molti che ad~~ in fra le quali come sapete e in tanta fama il meraviglioso cenacolo che fece Lionardo da Vinci nella citta di Milano nel quale ci volse insegnare come si esprimessero quelli affetti facendo gli apostoli (p[er] le parole che dixit il Salvator n[ost]ro in verita che uno di voi mi debba tradire [aggiunto: tutti] alterati e confusi desiderosi di chiarire la loro innocentia e quanto e meraviglioso quel giuda ~~dove~~ [aggiunto: nel cui volto] si scorge essere immerso in una malattia d animo che continuamente [aggiunto: l inquieta] e lo p[er]turba dalla quale p[er]turbatione ed inquietudine si vede generata in lui una indisposizione d humori i quali con i fumi loro (oltre al suo naturale) gli hanno macchiata e guasta la purita della faccia e particolarmente gli occhi ne quali come ministri e messaggieri del quore vi si scorge quel piglio e quella mal aria dimostratrice dell animo suo p[er]verso e traditore. fu ancora meraviglioso in questa parte filippino come si vede nel tempio di S Maria Novella nella cappella delli Strozzi dove maravigliosam[ente] expresse l'effetto della paura e dello spavento nella storia quando S Giovanni Evangelista co[n] il segno della + scaccia il diabolico serpente che era nel

te dipingere le lacrime dell'Aruspice il dolore degli amici il pianto del fratello ma non già l'affetto del padre la qual cosa no[n] intese di fare il Correggio ne cerco di fuggirla ne l'exprimere con infinita grandezza e maraviglia come puo haver visto ciascuno di voi in quel quadro che hoggi si ritrova appresso il sig Francesco et il sig Lorenzo Salviati nel [22v.] quale e dipinto il Salvator n[ost]ro quando Pilato lo mostra al popolo doppo che fu battuto alla colonna e coronato di spine dove si scorge nella Vergine quel tutto di passione che no[n] seppe dipingere ne immaginarsi cotal [cancellata e riscritta sopra: no[n] meraviglioso fu Lionardo da Vinci nell'exprimere gli affetti che noi riguardiamo quel Cenacolo che egli fece nella citta di Milano e se navigavano in Cipro tratti dal desiderio di vedere la bella Venere che fece Prassitele a quelli di Gnido ne direm noi delle varie nationi che vengono solo p[er] vedere il meraviglioso Cenacolo che fece Lionardo nella citta di Milano nel quale volse mostrarci in che modo si esprimono gli affetti dove si scorgono gli apostoli ripieni di mestitia e di confusione p[er] le parole che disse Cristo in verita che uno di voi mi debba tradire e parte voltandosi verso il loro maestro cioe quelli che gli erano accanto et altri che erano al extremo della tavola levati in piedi mostrando extrema patientia un impatientia extrema nel tempo che s'indugia p[er] chiarire la loro innocentia ma più meraviglioso negli affetti e quel Giuda nel cui volto si scorge l'afflitione nel rammemorare la sua colpa exagitato da le prove di mille testimoni della sua mala coscienza dove si scorge essere immerso in una malattia d animo che continuamente l'inquieta e lo p[er]turba [23r.] dalla quale perturbatione e inquietudine si vede generata in lui una indisposizione d humori i quali co[n] i fumi loro (oltre al suo naturale) gli hanno macchiata e guasta la purita della faccia e particolarmente gli occhi ne quali come ministri e messaggieri del quore si scorge quel piglio e quella mal aria dimostratrice dell animo suo perverso e traditore – fine della sezione cancellata].

simulacro di Marte dove si scorge nei circostanti oltre la paura e lo spavento la noia della puzza e del fetore tra quali fu il giovanetto svenuto volendo denotare tali poter meno resistere a tali accidenti che [aggiunto: non possono] di piu forti e di piu [24r.]

robusta natura complexione; e quanto Franc[esc]o Salviati [aggiunto: in questo fussi accurato] felicemente nella sala che egli dipinse nel palazzo del gran Duca facendo in si vede in Cammillo trionfante [aggiunto: quel tanto] di maestà e di grandezza [aggiunto: che si puo immaginare in un animo regio] e a piedi del trionfo l'infelicitia e miseria de [aggiunto: gli avvinti] prigionieri e nella battaglia dove figura quel meraviglioso incendio la bravura e ferocia di colui che con la lancia trafigge l'inimico e nel trafitto il dolore intenso della ricevuta ferita e divenute languide le membra par che spiri. E se Timante [aggiunto: tra gli antichi pittori] fu tanto lodato nell'aver dipinto il sacrificio d'Ifigenia havendo fatto Calcante mesto Ulisse doloroso Aiace che gridava Menelao disperato e dovendo dipingere Agamemnone che vincesse di mestitia e di passione tutti costoro come padre di lei lo fece col viso turato benchè mostrasse che l'arte no[n] puo aggiungere alla natura come dice Valerio Max[im]o perche potette ben dipingere le lacrime dell'Aruspice il dolore degli amici il pianto del fratello ma no[n] già l'affetto del padre la qual cosa no[n] cerco di fuggire il Correggio ma lo expresse con tanta [added on: infinita] grandezza e maraviglia come puo haver visto ciascuno di voi in un quadro che e appresso il sig Francesco et il sig Lorenzo Salviati dove e [24v.] dipinto un Cristo quando Pilato lo mostra al popolo doppo che fu battuto alla colonna e coronato di spine nel quale si scorge una mestitia e un dolore intenso e nella Madonna quel tanto che no[n] seppe dipingere ne immaginarsi ~~costui~~ [aggiunto: Timante].¹² E se vogliamo vedere un extrema bellezza con un aspetto casto, [added on: nobile] e venerando dove possiamo noi vederlo piu nobile[ment]e expresse che nella Santissima Vergine di mano del Rosso nella chiesa di San Lorenzo figurandola quando ella e sposata da San Giuseppe nella quale si scorge una purita e semplicita con tanto honesto costume congiunta che partorisce uno splendore che ben da notizia altrui che per altro no[n] puo esser figurata che per la regina celeste. Dite perche da cosi grandi e potenti esempi no[n] sono rimossi alcuni i quali nel rappresentarci cotali storie o altre simili le fanno d'aspetto dal verisimile tanto lontane che piu tosto ci movono a riso che a reverentia e non e meraviglia se il grande Alessandro mosso da questi esempi per tor via il disprezzo della sua maestà volesse che solo due [aggiunto: eccellenti] artefici [aggiunto: Apelle e Lisippo] ritrar lo potessero. e se un Re mortale hebbe di se queste tante cure che dovremo far noi dei gran Duci e del gran re Celeste del cielo [25r.] E se molti navigavano in Cipro tratti solo dal desiderio di vedere la bella Venere che fece Prassitele a quelli di Gnido ne direm noi delle varie nationi che vengono nella nostra citta tratti solo dal desiderio di vedere ~~le molte~~ le bellissime statue figurate p[er] la notte e p[er] l'aurora insieme co[n] l'altre opere del divino buonarroto delle quali p[er] no[n] diminuir la loro grandezza e meglio che io...

ELENCO DELLE OPERE CITATE

- L. B. Alberti, *Della Pittura*, in *Opere volgari*, ed. C. Grayson, Vol. 3, Bari, Laterza, 1973.
- R. Alberti, *Trattato della Nobiltà della Pittura*, in *Trattati d'arte del Cinquecento I* (a cura di Paola Barocchi), Roma-Bari, 1960.
- M. Arfaioli et al., *Omaggio a Cosimo I: Cento Lanzi per Il Principe*, Firenze, Giunti, 2019.
- M. Barducci, *Invito a nozze: I nuptialia della Biblioteca delle Oblate*, Firenze, Comune di Firenze, 2009.
- K.-E. Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State: The Discipline of Disegno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- F. Bocchi, *Le Bellezze della Città di Firenze*, Florence, Giunti, 1591.
- D. Blocker, “Pro or/and anti-Medici? Political ambivalence and social integration in the Accademia degli Alterati (Florence, 1569 — ca. 1625)”, in J. Everson, D. Reidy & L. Sampson (eds.), *The Italian Academies 1525–1700: Networks of Culture, Innovation and Dissent*, London, Routledge, 2016, pp. 38–52.
- S. Bracciali & A. D'Alessandro, “L'Accademia dell'Arte del Disegno di Firenze: prime ipotesi di ricerca”, in Massimo Tarassi (a cura di), *La nascita della Toscana*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 129–158.
- M. Bragagnolo, “In margine alla Fisionomia dell'uomo di Giovan Battista Della Porta: nuovi studi e alcune prospettive di ricerca”, in *Bruniana e Campanelliana*, XXIII, 1, 2017, pp. 77–104.
- F. Camerota, *La Prospettiva pratica di Ludovico Cardi (Cigoli): edizione critica del ms. GDSU 2660*, Florence, Olschki, 2010.
- F. Camerota, “Cigoli e la prospettiva”, in *Il cannocchiale e il Pennello: Nuova scienza e nuova arte nell'età di Galileo*, Florence, Giunti, 2009, pp. 143–151.
- F. Camerota, “Galileo's Eye: Linear Perspective and Visual Astronomy”, in *Galilæana. Journal of Galilean Studies*, I, 2004, pp. 143–170.
- C. Caputo, “Un manuale di semiotica del Cinquecento: il ‘De Humana Physiognomoniam’ di Giovan Battista della Porta”, in *Giovan Battista della Porta nell'Europa del suo tempo*, Florence, Olschki, 1990, pp. 69–91.
- E. Carrara, “La nascita dell'Accademia del Disegno di Firenze: il ruolo di Borghini, Torelli e Vasari”, in M. Deramaix (a cura di), *Les académies dans l'Europe humaniste: idéaux et pratiques*, Geneva, Droz, 2008.
- E. Carrara, “Vincenzo Borghini, Lelio Torelli e l'Accademia del Disegno di Firenze: alcune considerazioni”, in *Annali di critica d'arte*, II, 2006, pp. 545–568.
- G. Cipriani, “Gli scienziati e gli umanisti”, in B. Meijer & L. Zangheri (a cura di), *Accademia delle Arti del Disegno: studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, Florence, Olschki, 2015.
- E. Cochrane, *Florence in the Forgotten Centuries, 1527–1800: A History of Florence and the Florentines in the Age of the Grand Dukes*, Chicago, University of Chicago Press, 1973.
- C. Farago, *Re-reading Leonardo*, Londra, Routledge, 2009.
- G. Galilei, *Il Saggiatore*, Rome, Giacomo Mascardi, 1623.
- G. P. Gallucci, *Di Alberto Durer. Della simmetria dei corpi humani, libri quattro ... et accresciuti del quinto libro ...*, Venezia, Roberto Meietti, 1594.
- P. Gaurico, *De Physiognomica*, in *De Sculptura*, ed. P. Cutolo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999, pp. 179–201.
- J. Hutson, *Gallucci's Commentary on Dürer's Four Books on Human Proportion: Renaissance Proportion Theory*, Cambridge, Open Book Publishers, 2020.
- M. Jonker, *The Academization of Art: A Practice Approach to the Early Histories of the Accademia del Disegno and the Accademia di San Luca*, Roma, Edizioni Quasar, 2022.
- G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1585.
- A. Mabellini, *Lezione sulla Pittura di Messer Lelio Torelli da Fano*, Fano, Tipografia Letteraria, 1907.
- B. Meijer & L. Zangheri (a cura di), *Accademia delle Arti del Disegno: studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, Florence, Olschki, 2015, 2 vols., 856 pp.
- C. Paltrinieri, *Cosimo I, l'Accademia del Disegno e il 'beneficio pubblico'*, in Marzia Cantini (a cura di), *Nel segno di Cosimo*, Firenze, Pontecorboli, 2019, pp. 119–131.
- C. Paltrinieri, *Alla riscoperta della sociabilità dell'Accademia del Disegno di Firenze: I luogotenenti*, in C. Tarallo (a cura di), *Le accademie toscane del Seicento fra arti, lettere e reti epistolari*, Siena, Università per Stranieri di Siena, 2020, pp. 3–20.
- C. Paltrinieri, *Social and Spatial Dimensions of the Florentine Accademia del Disegno*, in *Motion, Transformation. Proceedings of the Comité International d'Histoire de l'Art*, Bologna, Bononia University Press, 2021, pp. 83–86.
- S. Perfetti, *Aristotle's Zoology and Its Renaissance Commentators, 1521–1601*, Leuven, Leuven University Press, 2000.
- N. Pevsner, *Academies of Art: Past and Present*, Londra, Faber & Faber, 1940.

- P. Pino, *Dialogo sopra la pittura*, in *Trattati d'arte del Cinquecento I* (a cura di Paola Barocchi), Roma-Bari 1960, pp. 93-119.
- M. Plaisance, *L'Accademia e il suo Principe: Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Roma, Vecchiarelli, 2004.
- E. Pommier, *Il volto di Lomazzo*, in *Il volto e gli affetti: fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, Atti del Convegno di studi, Torino (28-29 novembre 2001), a cura di A. Pontremoli, Firenze 2003, pp. 61-81.
- A.-L. Post, "Putting Galileo in His Place: Geographical Origins and the Rhetoric of Scholarly Credibility", *Renaissance Studies*, 37(4), 2023, pp. 481-497.
- A.-L. Post, *Galileo's Fame: Science, Credibility, and Memory in the Seventeenth Century*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2025.
- M. Rossi, "Da Dürer a Tasso: proporzioni, fisiognomica e passioni per la retorica figurativa di Giovan Paolo Gallucci", in *Torquato Tasso e le arti*, Atti del Convegno di studi promosso nel Cinquantesimo di fondazione del Centro Studi Tassiani 1950-2000 (Bergamo, 30 settembre 2000), Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 2002, pp. 25-66.
- M. Rossi, "Un metodo per le passioni negli Scritti d'arte del tardo Cinquecento", in A. Pontremoli (a cura di), *Il volto e gli affetti: fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento: atti del convegno di studi*, (Torino 28-29 novembre 2001), Firenze, L. S. Olschki, 2003, pp. 9-10.
- M. Rossi, *Un apocrifo düreriano: il Libro quinto di Giovan Paolo Gallucci*, in *Albrecht Dürer e Venezia*, Biblioteca dell'"Archivum Romanicum." Serie I, *Storia, letteratura, paleografia*, Firenze, L.S. Olschki, 2018, pp. 93-111.
- E. Sartoni, *Gli Statuti dell'Accademia del Disegno*, Firenze, L. S. Olschki, 1998.
- E. Spagnesi, *Il diritto*, in *Storia dell'Università di Pisa*, Vol. I, Pisa, ETS, 2000, pp. 191-257.
- F. Tognoni (a cura di), *Il carteggio Cigoli-Galileo 1609-1613*, Pisa, ETS, 2009.
- G. Vasari, *Vita di Leonardo*, Firenze, Giunti, 1568.
- G. Vasari, *Zibaldone: Varie invenzioni di messer Giorgio Vasari, d'importanza*, Arezzo, Archivio Vasariano, 31.
- G. Vasari, *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, a cura di Alessandro Del Vita, Roma, R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, 1938.
- Z. W. Wazbiński, *L'Accademia del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, Firenze, Olschki, 1987.
- R. Williams, "A Treatise by Francesco Bocchi in Praise of Andrea del Sarto", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 52, 1989, pp. 111-139.