



Citation: Mara, S. (2025). Fusione dei saperi sul crinale tra Cinque e Seicento: ingegneria, arte e cultura nell'attività di Giovanni Battista Clarici. *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025: 139-153. doi: 10.36253/sisca-17320

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:
SM: 0000-0002-0379-2571

Fusione dei saperi sul crinale tra Cinque e Seicento: ingegneria, arte e cultura nell'attività di Giovanni Battista Clarici

The Convergence of Knowledge at the Turn of the Sixteenth and Seventeenth Centuries: Engineering, Art, and Culture in the Work of Giovanni Battista Clarici

SILVIO MARA

Università Cattolica, Milano, Italia
Email: silvio.mara@unicatt.it

Abstract. This essay reconstructs the career of Giovanni Battista Clarici, an exemplary figure of the integration of visual arts, technical expertise, and humanistic culture in Spanish Lombardy. After retracing his formative years in the Duchy of Urbino, the article examines his professional affirmation in Milan, achieved thanks to the patronage of Count Pietro Antonio Lonati and the trust placed in him by both the Governor and Archbishop Carlo Borromeo. Within this context, Clarici produced several landmark works of early modern cartography, including the *Pianta di Milano* (1584) and the monumental *Codice di Madrid*, a visual and textual synthesis of the State of Milan prepared for Philip II. The essay also investigates his antiquarian and collecting interests, documented by the *Libro di disegni* and by the presence in his library of Vasarian works and major historical texts of the period (Bugatti, Corio, Simeoni). A concluding section explores Clarici's role as copyist and mediator of medieval historiographical traditions, through the first analysis of manuscript Triv. 1237 in the Biblioteca Trivulziana. Its rediscovery offers new insights into the origins of Venetian mythography and the scholarly circulation of pseudo-chronistic texts in the late sixteenth century.

Keywords: Urbino, Milano, art, cartography, engineering.

In questo contributo desidero ritornare con nuovi spunti di riflessione e acquisizioni documentarie sulla biografia di Giovanni Battista Clarici¹, un uomo che seppe conquistarsi un preciso posizionamento sociale a fianco delle élites di governo e il riconoscimento da parte di una selezionata rete di personalità nel mondo artistico, culturale e scientifico.

Per una comprensione efficace sintetizzo brevemente i fatti salienti del suo primo periodo di attività nel Ducato di Urbino, per poi avviare la discussione su alcuni aspetti che lo caratterizzarono durante il lungo e fecondo periodo milanese.

¹ S. Mara, *Arte e scienza tra Urbino e Milano. Pittura, cartografia e ingegneria nell'opera di Giovanni Battista Clarici (1542-1602)*, Padova 2020.

Nel piccolo stato roveresco una figura come Giovanni Battista Clarici, proveniente da una famiglia urbinata non aristocratica (ma probabilmente titolare di un discreto patrimonio), non aveva la possibilità di ottenere un incarico di prestigio alla corte. Certi canoni, ancora tramandati dalla generazione precedente, faticavano ad essere superati. Era abbastanza radicata una concezione che vedeva la professione di ingegnere-architetto incarnata dal modello di 'principe cavaliere', quindi da un esponente della nobiltà, possibilmente distintosi in fatti d'armi. Basti citare esempi come il pesarese Gian Giacomo Leonardi, conte di Monte l'Abbate, Francesco Pacciotti, cavaliere e poi conte di Montefabbri, o gli architetti ducali Filippo Terzi e Girolamo Arduini, ambedue cavalieri². Va da sé che, seguendo questa logica, non poteva essere ben visto chi apprendeva le necessarie cognizioni geometrico-matematiche e si accingeva a metterle in pratica dopo essere stato pittore. Clarici percorse proprio questa difficile strada.

Prima venne la sua formazione artistica, di cui si sa relativamente poco, se non che certamente si svolse a Urbino. Parrebbe un iter atipico, forse senza un alunno diretto e piuttosto nella comunanza con diversi pittori locali (un misterioso «messer Francesco», forse il forlivese Menzocchi, un tale «Raffaello» e un Ascanio, da riconoscersi probabilmente in Ascanio Amizio da Urbino, attivo ancora nel 1574³), fra i quali si apprestava ad emergere Federico Barocci, rientrato da Roma nell'estate del 1563. A livello stilistico -prendendo come punto di riferimento le uniche due opere sopravvissute (fig. 1-2)- non si direbbe che Clarici possa essere cresciuto alla bottega di Barocci; tuttavia, lui o la sua famiglia gli furono certamente legati.

Una preziosa testimonianza ci restituisce la sensazione che Barocci in questa fase fosse un fondamentale interlocutore per indirizzare sulla giusta strada il giovane Clarici. Si tratta di una lettera inviata da Giovanni Battista al fratello maggiore Camillo il 24 giugno 1565. Il breve testo voleva essere un resoconto dei primi avanzamenti durante il suo alunnato a Firenze, alla bottega di Giorgio Vasari, sotto le dipendenze del celebre pittore di grottesche Marco Marchetti da Faenza, impegnato nella decorazione del cortile di Michelozzo in Palazzo Vecchio.

² Sui quattro si veda: V. Mandelli, ad vocem *Leonardi*, *Giovan Giacomo (Leonardo, Leonardis)*, in *Dizionario biografico degli italiani* (d'ora in poi DBI), LXIV, 2005, pp. 411-413; G. Brunelli, ad vocem *Pacciotti, Francesco*, in *DBI*, LXXX, Roma 2014, pp. 65-67; D. Pascale Guidotti Magnani, ad vocem *Terzi, Filippo*, in *DBI*, XCV, 2019, pp. 449-452; A. Paccapelo, *Girolamo Arduini architetto del duca Francesco Maria II Della Rovere*, "Studi pesaresi", 1, 2012, pp. 111-127.

³ Mara, *Arte e scienza tra Urbino e Milano* cit., vedi nota 1, pp. 63, 66, 100, 102.



Fig. 1. Giovanni Battista Clarici, *Annunciazione*, 1574, olio su tela, Pesaro, Chiesa di San Giovanni Battista.

Per il giovane Clarici il periodo scelto non poteva essere più fecondo, perché Firenze pullulava di artisti, chiamati a realizzare i fastosi preparativi per le nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria. È plausibile che fra i tanti avesse incrociato il celebre conterraneo Federico Zuccari, che, stando alla recente proposta della Giffi, sarebbe giunto a Firenze già nel mese di giugno per iniziare l'esecuzione delle storie monocrome collocate sull'arco effimero dedicato alla Prudenza Civile (detto anche della Dogana o del Sale), alle quali seguì la realizzazione del grande sipario teatrale per il Salone dei Cinquecento⁴.

A Urbino i progressi di Clarici ebbero una certa eco; infatti, ne è prova la stessa lettera di Giovanni Battista,

⁴ E. Giffi, *Federico Zuccari e la professione del pittore*, Roma 2023, pp. 69-75, tradizionalmente si ritiene che Zuccari abbia iniziato a lavorare a partire da settembre 1565, cfr. C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, Milano-Roma 1998, v. I, pp. 241-243.



Fig. 2. Giovanni Battista Clarici, Dettaglio di santa Chiara e san Terenzio dalla pala *Incoronazione della Vergine con i santi Francesco, Chiara, Ubaldo e Terenzio*, 1574, olio su tela, Mercatello sul Metauro, Museo di San Francesco.

che subito fu consegnata, probabilmente dal fratello Camillo, a Federico Barocci, il quale nello stesso anno 1565 ne utilizzò il verso per schizzare quattro disegni a pietra nera, preparatori per la cosiddetta *Madonna di San Simone* (1566-1567), pala eseguita per la chiesa di San Francesco a Urbino⁵.

Chiusa questa stagione nel cantiere artistico fiorentino, è verosimile che Clarici fosse presto rientrato nella madrepatria, dove ebbe certamente qualche incarico come pittore, ad esempio nella villa ducale di Miralfiore, dove è suo l'affresco con la veduta a volo d'uccello della città di Pesaro⁶ (fig. 3). Proprio questo soggetto è la testimonianza di una nuova specializzazione. Infatti negli anni compresi tra il 1565 e il 1569 si dovette applicare nello studio della matematica e geometria sotto le cure del conte Giulio da Thiene, al quale rimarrà debitore come ad un maestro nella professione di ingegnere-architetto e cartografo. Clarici era dunque ben inserito nella più stretta cerchia della corte ducale e autorizzato a partecipare ai consessi tra le menti più brillanti nel campo delle scienze, come certamente avvenne durante la permanenza a Urbino (1568-1570) del filosofo e matematico Fabrizio Mordente⁷.

⁵ Per la datazione e contesto si veda da ultimo A. M. Ambrosini Massari, *Federico Barocci 1533-1612. Storia di un canone inverso*, in *Federico Barocci. L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, 19 giugno- 6 ottobre 2024) a cura di L. Gallo, A. M. Ambrosini Massari, Milano 2024, p. 48; A. Bernardini, in *Federico Barocci 2024*, pp. 152-153, II.1.

⁶ Mara, *Arte e scienza tra Urbino e Milano* cit., vedi nota 1, pp. 76-82.

⁷ Id., p. 60.



Fig. 3. Giovanni Battista Clarici (con ritocchi di Giovanni Francesco Mengucci?), *Veduta della città di Pesaro*, post 1565, affresco, Villa Miralfiore, Pesaro.

Fin da questi anni Clarici diede prova di essere uomo fidato, caratteristica che, come vedremo, gli varrà riconoscimenti nell'establishment di governo a Milano. Su di lui dovette puntare il duca Guidubaldo II, per il quale entro il 1569 concluse la Carta del Ducato d'Urbino, che correttamente si deve considerare come pietra miliare nella rappresentazione cartografica del territorio urbinato (fig. 4). Una commissione del genere era sempre connotata da riservatezza, in quanto al cartografo dovevano essere rilasciate particolari licenze per viaggiare e recarsi in qualsivoglia luogo del territorio per compiere osservazioni, rilevazioni e misurazioni geometriche, sulla base delle quali Clarici disegnò sulla carta il reticolo idrografico, l'orografia e una ricchezza di toponimi del tutto inusitata per l'epoca. Una carta del genere era uno strumento fondamentale nel controllo e soprattutto per la difesa del territorio, per questo motivo non se ne consentiva facilmente la riproduzione⁸.

Nonostante quest'incarico di fiducia, la sua posizione professionale stentava a decollare, tant'è vero che almeno fino al 1574 continuò a lavorare anche come pittore. La sua produzione, che dovette essere ben più numerosa, ad oggi si riduce ai due dipinti firmati di Pesaro e di Mercatello sul Metauro⁹. Fu piuttosto evidente a Clarici che nel piccolo ducato roveresco non poteva esserci possibilità per la sua piena affermazione, né come pittore e nemmeno come ingegnere-architetto e cartografo. L'emigrazione o, meglio, l'esercizio della professione in altri contesti geografici, ma con la persistenza di legami di 'vassallaggio' con il Duca di Urbino, era un fenomeno assai comu-

⁸ Ivi, pp.82-96.

⁹ Ivi, pp. 109-115.



Fig. 4. Giovanni Battista Clarici, *Ducato d'Urbino*, 1569, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 13520.

ne. Pertanto non pare strano che Clarici avesse forse cercato e certamente ricevuto la protezione del conte Giulio Thiene, della casata dei Thiene dall'Aquila, conti palatini originari di Vicenza, ma inseriti stabilmente nella corte roveresca da una generazione. A questo punto, attraverso il conte Giulio, per Clarici si erano aperti orizzonti più

vasti e forse la possibilità di viaggiare fuori dal Ducato per i territori della Serenissima.

Al nostro dovette essere ormai evidente la tendenza sociale italiana piuttosto consolidata, che segnava la progressiva divaricazione tra arte e tecnica. Casi come quello del famoso ingegnere e cartografo Cristoforo Sor-

te¹⁰, gli erano certamente noti e di monito, tanto più che egli non poteva vantare risultati particolarmente brillanti nell'esercizio della pittura. A questo punto, più che il Thiene, fu per lui determinante il mecenatismo del conte Pietro Antonio Lonati.

Lonati, appartenente a una casata nobile lombarda e sposato con Camilla Della Rovere, fu uomo d'armi e in questi decenni di dominio spagnolo, dopo aver servito nei più importanti scenari militari, ebbe la possibilità d'impegnarsi al servizio del Governatore di Milano¹¹. In questo nuovo contesto si colloca la grande opportunità di Clarici, che lo seguì nel 1576 e nel maggio dello stesso anno ricevette dal governatore Antonio de Guzmán y Zúñiga, marchese de Ayamonte, l'incarico di fare: «una descrizione di tutto il stato di Milano con le piante d'alcuni luoghi particolari secondo l'instruzione, et ordine datogli à bocca, transferendosi personalmente, a visitare et descrivere tutto lo suddetto stato et luoghi». Entro la fine di giugno anche l'autorità ecclesiastica volle valersi di lui per effettuare un disegno cartografico della città e di tutta la diocesi di Milano e a questo scopo l'arcivescovo Carlo Borromeo gli rilasciò una patente speciale che gli consentiva amplissimo accesso a tutti i luoghi sacri e specialmente a luoghi elevati, come ad esempio campanili, «per scuoprire paesi, misurare et far altro che concerne questo suo ufficio»¹².

Le facoltà concesse dal governatore e dall'arcivescovo erano collegate alle necessità tecniche di Clarici, che evidentemente prediligeva luoghi elevati naturali o architettonici dai quali poteva fissare punti di stationamento e procedere a rilevazioni trigonometriche attraverso adeguata strumentazione (fig. 5).

Furono anni di lavoro intenso e di peregrinazioni incessanti per il territorio dello Stato di Milano, talvolta al seguito dell'esercito o in taluni casi, come ad esempio il 18 giugno 1580 a Legnano, accompagnando il cardinale Carlo Borromeo o i suoi delegati durante le visite pastorali¹³. Negli anni la sua provata fedeltà e l'incessante impegno furono ripagati e così, dopo la prima fase d'inquadramento come ingegnere regio, stipendiato sotto l'Esercito, la sua posizione in affiancamento a Pelle-

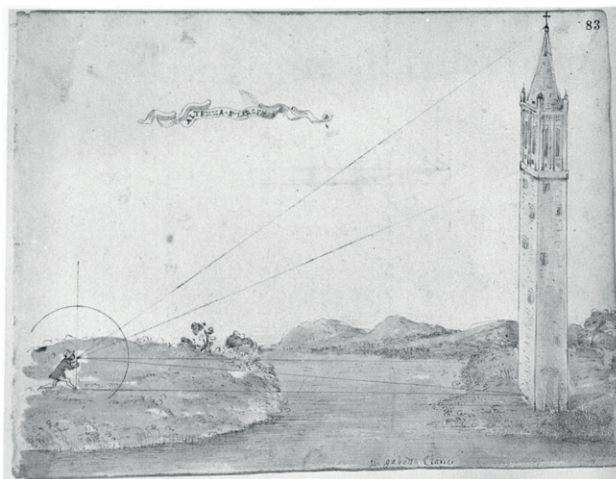


Fig. 5. Giovanni Battista Clarici, *Schema per le misurazioni in altezza e larghezza*, post 1576 ?, penna e inchiostro, acquerello su carta, F 245 inf. n. 82, Milano, Biblioteca Ambrosiana.

grino Tibaldi continuò a migliorare, con un compenso equiparato al più celebre collega architetto e un riconoscimento sociale tra le classi abbienti, che gli consentì di contrarre matrimonio nel 1588 con Bianca Gallarati, appartenente a una famiglia del ceto aristocratico.

Entro questo intervallo cronologico devono essere citate almeno due opere fondamentali nella storia della cartografia, che furono l'esito del duplice incarico civile ed ecclesiastico affidato a Clarici: la Pianta di Milano (1584), nota nell'unico esemplare ora presso l'Accademia di San Luca (fig. 6), che fu realizzata per Carlo Borromeo, e il Codice di Madrid (Real Academia de la Historia, Madrid, ms. 9-4755), completato poco oltre il 1586 e pensato come dono per Filippo II. Questo sontuoso codice, intitolato *Stato di Milano* e introdotto da un frontespizio disegnato da Nunzio Galizia (fig. 7), fu pensato da Clarici come una silloge in oltre 1.100 pagine, non solo del suo lavoro cartografico, ma anche come compendio di dati amministrativi, normativi e fiscali. La regia di Clarici è evidente in questo ponderoso volume, che può ben esemplificare come la fusione dei saperi non fosse solo il portato di un'epoca e di un contesto socio-culturale, ma un'aspirazione personale del nostro. Senza poter entrare nel merito delle ricchissime informazioni, che evidentemente Clarici ricevette da funzionari statali deputati all'estimo, qui ci interessa focalizzare l'attenzione sui brevi testi introduttivi alle nove sezioni, dedicate alle maggiori città dello Stato (Milano, Cremona, Pavia, Lodi, Novara, Como, Tortona, Alessandria, Vigevano). Questi precedono la planimetria di ciascuna città, disegnata da Clarici, e furono da lui composti come intro-

¹⁰ Su questo tema valgono come riferimento le riflessioni di G. Romano, *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, Torino 1991 (seconda ed.), pp. 67-72.

¹¹ S. Mara, *Il conte Pietro Antonio Lonati mecenate e collezionista nella Milano borromaica*, "Arte Cristiana", CVI, 905, marzo-aprile 2018, pp. 92-103.

¹² Mara, *Arte e scienza tra Urbino e Milano* cit., vedi nota 1, pp. 118-121, 133-134.

¹³ Si veda a tal proposito la minuta delle ordinazioni emanate in seguito alla visita alla chiesa di San Magno del 18 giugno, redatta da una grafia corrispondente alla mano di Clarici e firmata da Giovanni Battista Oldoni, vicecancelliere arcivescovile. ASDMi, sez. X, Visite pastorali, pieve di Legnano, vol. VI, f. 217 ss.



Fig. 6. Giovanni Battista Clarici, *Pianta della città di Milano*, 1584, inchiostri colorati su carta, Roma, Accademia di San Luca.



Fig. 7. Nunzio Galizia, Frontespizio dal Codice di Madrid di Giovanni Battista Clarici, 1586 ca, Madrid, Real Academia de la Historia, ms. 9-4755.

duzioni storico-geografiche ed economiche¹⁴. Il fatto che non si sia affidato a un autore con competenze da storiografo o geografo dimostra una certa ambizione del nostro personaggio. Nei testi si nota la sua peculiare inclinazione verso il curioso e il bizzarro, assolutamente in linea con altrettanti suoi brani estratti dal ricco carteggio col Duca di Urbino Francesco Maria della Rovere e soprattutto con i suoi interessi figurativi, per come emergono dalla riconfigurazione del suo *Libro di disegni* presso la Biblioteca Ambrosiana. A questo proposito basta ricordare che questo *Libro*, il cui utilizzo iniziò probabilmente in corrispondenza del suo arrivo a Milano e con finalità di trattatello figurato sulle tecniche di misurazione, poi divenne la sede eletta per la sua collezione di disegni di piccolo e medio formato. Tra di essi il gruppo tematico più numeroso era la serie di teste caricate o grottesche, illustrata con disegni originali di



Fig. 8. Una pagina del *Libro di disegni* di Clarici raffigurata in una fotografia ottocentesca della Maison A. Braun & Cie.

Leonardo, dei suoi allievi e generazioni di imitatori, fino alla contemporaneità delle sperimentazioni nate in seno alla cosiddetta Accademia della Val di Blenio¹⁵ (fig. 8). In questo senso possiamo indovinare, ben oltre le scarse menzioni di encomio e lo scambio di sonetti, quanto fu determinate per Clarici la frequentazione con Giovan Paolo Lomazzo, dal 1568 «abate» perpetuo della paradossale accademia bleniese¹⁶.

Questo interesse collezionistico, pur con le debite proporzioni in scala minore, credo si debba rapportare alla giovanile frequentazione di Clarici con Vasari. Per il nostro, l'aretino rimase sempre un riferimento imprescindibile: è plausibile che possedesse le sue *Vite dei pittori*, certamente si era assicurato un'edizione assai più rara, intitolata *Ritratti de' più eccellenti pittori, scultori et architetti: contenuti nelle vite di M. Giorgio Vasari Pittore, & Architetto Aretino*. Questa fu stampata dal Giunti nel 1568, quasi in contemporanea con la pubblicazione della seconda edizione delle *Vite* vasariane e si costituiva concretamente del solo apparato d'illustrazioni, ossia delle 152 stampe xilografiche, rappresentanti i ritratti degli artisti, introdotte da un frontespizio e dall'indice delle tavo-

¹⁵ S. Mara, *Il collezionismo di disegni nel tardo Cinquecento a Milano e le origini della raccolta grafica dell'Ambrosiana: il caso di Giovanni Battista Clarici*, in *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana 1618-2018. Confronti e prospettive*, atti del Dies Academicus della Classe di Studi Borromeici (Milano, 21-23 novembre 2018), a cura di A. Rocca, A. Rovetta e A. Squizzato, Milano 2019, pp. 345-381.

¹⁶ Si veda *Giovan Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, Firenze 1973, I, p. 370; *Giovan Paolo Lomazzo cit.*, Firenze 1975, II, pp. 225, 564; G. P. Lomazzo, *Rime ad imitazione dei Grotteschi usati da' pittori: con la vita del autore descritta da lui stesso in rime sciolte*, a cura di A. Ruffino, Manziana 2006, pp. 140, 296.

¹⁴ Mara, *Arte e scienza tra Urbino e Milano cit.*, vedi nota 1, pp. 142-181.

le. Ad oggi di questa pubblicazione si conoscono solo tre esemplari, dei quali uno, quello della Spencer collection alla New York Public Library¹⁷, grazie a una nota autografa di possesso si può ricondurre alla biblioteca personale di Clarici (fig. 9). Il volume di New York inoltre è l'unico di cui conosciamo il proprietario e ciò ovviamente è foriero d'interessanti osservazioni. Occorre precisare che all'epoca era abitudine acquistare i libri non rilegati e ciò implica, soprattutto per questa edizione composta di sole stampe figurate su un singolo lato dei fogli, che il proprietario poteva rilegare come da istruzioni dell'editore, ma all'occasione farne anche altro uso. Il fatto che l'esemplare di New York sia integro e nella sequenza corretta, prova che Clarici desiderava conservare unitariamente questa sorta di galleria di ritratti di artisti. La maggioranza dei primi acquirenti, o dei successivi collezionisti, però non lo fece e preferì ritagliare le stampe, incollarle in altro contesto o risemantizzare il singolo ritratto d'artista. Solo considerando questo fenomeno diffuso si può spiegare l'estrema rarità dell'edizione dei *Ritratti*.

Ma ritornando ai testi di Clarici nel Codice di Madrid urge sottolineare, oltre alla comprensibile attenzione alle eminenze architettoniche delle province del Ducato di Milano e soprattutto ai cantieri di recente progettazione, specialmente tibaldiani, il particolare afflato che il nostro riversa nella descrizione delle geografie e del paesaggio. Il nostro ingegnere, che perlustrò fino e oltre ai confini tutto il territorio del Ducato di Milano, non si limitò mai, nemmeno quando le esigenze amministrative lo avrebbero richiesto, a una registrazione asciutta dei luoghi. In questo senso a mio giudizio uno dei suoi brani più riusciti è la descrizione, stesa all'interno di una relazione del maggio 1588¹⁸, della strada per giungere a Finale Ligure, ossia l'ultimo tratto del cosiddetto «camino español», via strategica per far transitare per l'Europa le truppe spagnole. Altrettanto suggestivo è il ricordo onirico della sua terra natia, condensato in un branello che descrive Casteldurante (l'attua-



Fig. 9. Frontespizio dei *Ritratti de' più eccellenti pittori, scultori et architetti*, 1568, Spencer Collection, New York Public Library.

le Urbana) e la riserva di caccia nel Barco ducale poco distante dal borgo¹⁹.

Quello che però qui preme approfondire, alla luce di nuove acquisizioni, è la cultura che Clarici si forma negli ultimi decenni del Cinquecento. Una cultura che si alimenta grazie alla frequentazione con gli artisti milanesi, ma anche con il ceto nobile e gli uomini di governo, l'aristocrazia e personaggi emblematici dell'erudizione ecclesiastica. Dall'analisi dei brani succitati nel Codice di Madrid si riconoscono alcuni dei testi consultati e forse posseduti da Clarici. Sono piuttosto frequenti i riferimenti, talvolta palesi, all'*Historia universale* di Gaspare Bugatti (1570), opera di riferimento nella storiografia milanese dopo l'*Historia patria* di Bernardino Corio (1503), rieditata fino al 1565. Il Bugatti fu un religio-

¹⁷ New York Public Library, Spencer Coll. Ital. 1568, fu acquistato dalla libreria antiquaria Il Polifilo di Milano nel 1959 al prezzo di 500 \$. L'esemplare è stato studiato in L. Moretti, S. Roberts, *From the Vite or the Ritratti? Previously Unknown Portraits from Vasari's Libro de' Disegni*, "I Tatti Studies in the Italian Renaissance", 21, n. 1, 2018, pp. 105-136, una ripresa del tema nel contesto della biografia di Clarici anche in S. Roberts, *World Views: Cartographers, Artisanry and Epistemology in Early Modern Italy*, "Material Culture Review", 92-93, Summer 2022, pp. 92-109, in part. p. 99.

¹⁸ Il documento è in Archivio di Stato di Milano, d'ora in poi ASMi, Feudi imperiali, cart. 92. Fu segnalato da L. Giana, *Conflitti nel bosco. Percorsi commerciali e giurisdizioni tra Riviera ligure e Appennino*, in *Lungo le antiche strade. Vie d'acqua e di terra tra Stati, giurisdizioni e confini nella cartografia dell'età moderna*, a cura di M. Cavallera, Busto Arsizio 2007, pp. 124, 133.

¹⁹ Dalla lettera del 7 giugno 1600 inviata al duca di Urbino, in Archivio di Stato di Firenze, d'ora in poi ASFi, Ducato d'Urbino, cl. I, fasc. 194, f. 1312. Citata per la prima volta in S. Eiche, *Il Barco di Casteldurante all'epoca dell'ultimo duca di Urbino*, Urbino 2003, pp. 19-20.

so domenicano del cenobio milanese di Sant'Eustorgio, presso il quale lavoravano artisti già affiliati all'irriverente Accademia della Val di Blenio, fra i quali soprattutto Paolo Camillo Landriani detto il Duchino. Lo stesso domenicano nei suoi scritti manifesta una posizione mediana che gli consente di porre rispettosamente alcune critiche all'arcivescovo Carlo Borromeo e insieme non cedere a piaggerie nei confronti del potere spagnolo, rappresentato dal Governatore.

Dall'opera del Bugatti Clarici attinge a piene mani soprattutto dai brani di carattere storico-legendario, quei miti delle origini cui presta attendibilità, come ad esempio per i testi dello pseudo Catone in realtà Annio da Viterbo. L'utilizzo di quest'opera storiografica da parte di Clarici è doppiamente rilevante, perché Bugatti lo conobbe e nella sua successiva opera, intitolata *Aggiunta dell'Historia universale* (1587), gli dedicò un paio di righe d'encomio²⁰.

Clarici inoltre s'interessò alla letteratura latina classica e umanistica, per lui accessibile però solo attraverso i volgarizzamenti. Nel Codice di Madrid ci fa intendere d'aver letto qualcosa dell'umanista Giorgio Merula, mentre sappiamo per certo – lo dimostrano sue note autografe di possesso – che possedette i volumi: *Opera del preclarissimo poeta miser Francesco Petrarca con li commenti sopra li triumpho* nell'edizione milanese del 1512 curata da Nicolò Peranzone, e *La Eneide di Virgilio tradotta in terza rima* nell'edizione di Venezia 1532 di Bernardino Vitali.

Tuttavia il suo interesse precipuo dovettero essere le grandi narrazioni storiche, come dimostra il suo possesso dei *Commentari sopra alla tetrarchia di Vinegia* di Gabriele Simeoni nell'edizione 1548.

Nel novero di queste passioni si pone il curioso manoscritto Triv. 1237 della Biblioteca Trivulziana di Milano²¹. Il codicetto è l'esito di un'operazione erudita di trascrizione, orgogliosamente rivendicata dal nostro, che in calce all'explicit dichiara: «Io Gio' Batta Clarici ò copiato questa dalla propria scritta per mane del sopra dett'Antonio, ne giunto ne sciemato ne parole n'acenti»²². Il testo da lui copiato si propone come nar-

razione dei fatti che portarono alla pace di Venezia del 24 luglio 1177, per voce di un testimone contemporaneo che si presenta nell'explicit: «Io Antonio del Bianco Armiraio della Cha' de Chomun fui su la ditta Armada e' viti tutte queste cose». In realtà, come vedremo, il racconto è largamente fantasioso, benché all'epoca di Clarici potesse mantenere margini di verosimiglianza. È indispensabile una premessa per comprendere il significato di questo raro testo antico e quindi provare a formulare alcune ipotesi circa l'interesse e il possibile utilizzo da parte di Clarici.

All'origine del cosiddetto *Mito di Venezia* ci sono alcune fonti, poi nei secoli rimaneggiate, arricchite o compendiate, che i filologi hanno classificato in un corpus e che gli storici hanno studiato per le loro finalità politiche, ideologiche e soprattutto propagandistiche. I testi sono stati nei secoli la fonte per la creazione di cicli o singole scene pittoriche, connotate sempre da finalità celebrative. Tutti concordano nell'asserire che i fatti reali, propedeutici alla pace tra il papa Alessandro III e l'imperatore Federico I detto il Barbarossa, siglata a Venezia nel 1177, quasi subito si persero a favore di narrazioni largamente leggendarie e piegate ad interessi politici del Papato e della Repubblica di Venezia, la quale da questi racconti distorti faceva discendere la sua sovranità sul mare.

Il manoscritto di Clarici in Trivulziana ad oggi non è mai stato oggetto di uno studio specifico, sebbene fosse stato citato brevemente in un catalogo a stampa del 1884²³. Nel 1908 Luigi Suttina ebbe modo di consultare presso un conoscente, tale dottor Piccoli, un'altra copia acquistata qualche anno prima presso un'asta libraria milanese²⁴. In questa breve segnalazione Suttina diede incipit ed explicit, che dimostrerebbero la compatibilità totale con il manoscritto della Trivulziana, di cui egli tuttavia era ignaro e gli era altrettanto ignoto Clarici. Suttina cautamente aveva ipotizzato che questo fosse l'unico testimone di una versione differente e antica, utilizzata come fonte dal notaio padovano Bonaventura nella sua redazione della narrazione favolosa della Pace di Venezia (1430-1431). Perciò lo studioso ne aveva promesso la pubblicazione nelle appendici alla *Vita del doge Sebastiano Ziani* di Giovanni Monticolo, il quale tuttavia

²⁰ Su di lui, in attesa di una degna voce biografica, vale ancora la contestualizzazione di C. Mozzarelli, *Milano seconda Roma. Indagini sulla costruzione dell'identità cittadina nell'età di Filippo II*, in *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica*, atti del convegno internazionale (Madrid, 20-23 aprile 1998) a cura di J. Martínez Millán, tomo 1, seconda parte, Madrid 1998, pp. 535-538.

²¹ Per una prima segnalazione si veda Mara, *Arte e scienza tra Urbino e Milano* cit., vedi nota 1, p. 62.

²² Ms. Triv. 1237, f. 9r. Sappiamo purtroppo ancora troppo poco riguardo alle ricerche da bibliofilo di Clarici, ma è oltremodo significativa la seguente segnalazione che fece al Duca d'Urbino il 28 novembre 1588: «alle volte mi capita alla mani qualche cosa curiosa, in particolare a' questi giorni di un libro scritto a mano in carta pecora, il qua-

le bisogna necessariamente fosse di qualche segretario di questi duchi di Milano, perché si vede nell'ordine che tenevano nel scrivere a tutti li Principi d'Europa». Più avanti ne trascrisse alcuni brevi passi e precisò che doveva essere un epistolario di Federico da Montefeltro. Si veda in ASFi, Ducato d'Urbino, Classe I, Carteggio da Milano, filza 194, f. 1114.

²³ G. Porro, *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, Torino 1884, p. 108.

²⁴ L. Suttina, recensione a Oddone Zenatti, *Il poemetto di Pietro de' Natali sulla pace di Venezia tra Alessandro III e Federico Barbarossa*, "Nuovo Archivio Veneto", t. XV, VIII, I, 1908, pp. 399-400.

morì l'anno seguente e probabilmente non fece in tempo a predisporre l'edizione critica, che infatti non compare nella sua ponderosa silloge, terminata postuma nel 1911 per merito di Arnaldo Segarizzi²⁵. Di conseguenza si è persa traccia del manoscritto segnalato dal Suttina ed è impossibile verificare se fosse autografo di Clarici o se fosse una trascrizione più tarda del codicetto trivulziano.

Più recentemente si deve a Francesco Vittorio Lombardi la scoperta presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro, all'interno del ms. 937 – uno dei centoni dell'erudito Giovan Battista Almerici (1590-1674) – di una ulteriore redazione della narrazione tradata dal ms. Triv. 1237²⁶. Il Lombardi non era al corrente della segnalazione di Suttina e dell'esistenza del manoscritto di Clarici, tuttavia la sua edizione critica del testo dell'Oliveriana è estremamente approfondita e le sue conclusioni a mio giudizio trovano conferme nel nuovo contesto fin qui delineato. L'analisi lessicale, linguistica e contenutistica effettuata da Lombardi dimostrerebbe la provenienza dalla più antica famiglia di cronache, tuttavia la compresenza di singolarità, che si pongono in dissonanza con tutti gli scritti di questa famiglia, proverebbe che la trascrizione di Almerici (e quindi anche quella di Clarici) derivi da un più remoto archetipo fin qui sconosciuto. Egli infatti ritiene plausibile che questo archetipo fosse, più che una narrazione, una sorta di cronachetta in volgare veneziano, risalente ai primi decenni del XIII secolo, composta da tale ammiraglio Antonio Del Bianco. Benché non ci siano prove documentarie dell'esistenza di questo personaggio, secondo Lombardi, che propone una serie di riscontri fattuali, il suo nome e la sua qualifica potrebbero non essere fittizi. Quindi avremmo il caso singolare di una narrazione creata da questo Antonio Del Bianco, attingendo da elementi reali, ad esempio della topografia e onomastica veneziana, miscelati con racconti e aneddotica in un fluire narrativo in sé coerente e funzionale alla celebrazione della potenza di Venezia, al suo nuovo ruolo egemone riconosciutogli da papa Alessandro III e, suo malgrado, ratificato da Federico Barbarossa. Questo archetipo avrebbe dunque un ruolo preminente nella costruzione della mitografia di parte veneziana, ma al contempo misconosciuto, perché non dichiarato nella produzione letteraria ufficiale che si sedimentò successivamente.

Va precisato che la collazione tra il manoscritto di Almerici e quello di Clarici non manifesta identità assoluta tra i due testi, ciò può essere spiegato sulla

base di diverse motivazioni. Innanzitutto il ms. Triv. 1237 è una trascrizione più antica di diversi decenni rispetto a quella di Almerici, oltre che per evidenti ragioni anagrafiche, perché nel codicetto trivulziano lo stile scrittoriale di Clarici è più simile ad altri suoi documenti autografi, che si collocano attorno agli anni Settanta-Ottanta del Cinquecento.

Inoltre, come bene spiegato da Lombardi, il testo tradata da Almerici presenta almeno tre elementi posticci rispetto all'ipotetico archetipo. Il primo è la titolazione «Historia di Federico Barbarosa imperadore et papa Alessandro Terzo in la Sala Maghiore del Palazzo de S. Marcho in Venetia. 1177», che istituisce erroneamente una correlazione tematica con il ciclo pittorico trecentesco (1331 e 1356) della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale. Come noto, i testi che si pongono alla base di questa figurazione sono stati riconosciuti nella narrazione in latino di Bonincontro de' Bovi (1317) e nel poema di Castellano da Bassano (1331). Questo primitivo ciclo ad affresco andò presto degradandosi e già a partire dal Quattrocento s'iniziò a sostituire le singole scene con dipinti su tela; tuttavia fu preservata la memoria precisa dei soggetti, perché le iscrizioni – sorta di didascalie – che accompagnavano le scene furono trascritte nei *Commemoriali* (1425)²⁷. Il confronto testuale dimostra in maniera inequivoca che la cronachetta di Antonio Del Bianco ha varianti e aggiunte narrative non compatibili con il primitivo ciclo pittorico, pertanto non fu utilizzata come fonte. Dunque la titolazione posticcia fu aggiunta in epoca posteriore e con lo stesso intendimento, forse nel primo Cinquecento, qualcuno ribadì il concetto con la postilla «questa Istoria è dipinta in la Sala grande del palazzo de S. Marcho in Venezia», inserita dopo la supposta 'firma' di Antonio Del Bianco.

Nella trascrizione di Almerici è ravvisabile un terzo elemento, cioè la data «1543», che compare nel margine sopra il titolo. Lombardi arguisce, credo a ragione, che questa data potrebbe essere interpretabile, come *terminus post quem* per la riemersione dell'archetipo, trascritto da un apografo originale veneziano, a noi ora sconosciuto.

Ebbene, questi tre elementi non compaiono nel testo tradata attraverso il manoscritto di Clarici, quindi ipotizzerei che il nostro abbia avuto la facoltà di copiare da

²⁵ Si vedano le Appendici IV-X alla Vita del doge Sebastiano Ziani in *Le vite dei Dogi di Marin Sanudo*, a cura di G. Monticolo, "Rerum Italicarum Scriptores", tomo 22, parte 4, vol.1. Città di Castello 1900 – 1911, pp. 270-572.

²⁶ F. V. Lombardi, *Venezia, anno 1177. Historia firmata da autore d'epoca*, "Studi veneziani", LXV (2012), pp. 17-131.

²⁷ Si vedano pubblicate nell'Appendice I alla Vita del doge Sebastiano Ziani in *Le vite dei Dogi* cit. vedi nota 25, pp. 340-359; per tutto il contesto in relazione alle fonti: G. Monticolo, *Per l'edizione critica del poema di Castellano da Bassano sulla pace di Venezia del 1177*, "Bullettino della società filologica romana", 1904, pp. 29-54; G. Agosti, *Sui telari perduti del Maggior Consiglio*, "Ricerche di storia dell'arte", 30, 1986, pp. 61-87; W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia 1987, pp. 162-178; T. Pignatti, *Pittura*, in U. Franzoi, T. Pignatti, W. Wolters, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Treviso 1990, pp. 223-256.

una fonte distinta, meno interpolata e corrotta, quindi più antica rispetto a quella passata fra le mani di Almerici. Ciò sembra potersi confermare per alcune varianti ortografiche e soprattutto per la presenza dell'arcaica accentazione, riportata fedelmente da Clarici.

A questo punto si pongono alcuni quesiti a quali si tenterà di rispondere per via d'ipotesi: perché verso la metà del Cinquecento poteva interessare la riscoperta di un testo del genere, qual è il contesto specifico e quali sono le motivazioni che spinsero Clarici a compiere quest'azione quasi da filologo *ante litteram*?

Non è casuale che le due trascrizioni appartennero a due personalità radicate nel contesto pesarese-urbinate. Ciò è segno di una diffusione entro un contesto culturale, ma anche territoriale e politico, il Ducato di Urbino, che fu legato alla Serenissima innanzitutto per le 'condotte' militari che i duchi ricevettero da Venezia e poi di conseguenza per legami di vario tipo, scambi culturali e artistici piuttosto frequenti. Non dimentichiamo inoltre che l'ultimo Duca, Francesco Maria II Della Rovere faceva ricercare sulla piazza veneziana le sue ambite rarità bibliografiche per arricchire la celebre Libreria ducale di Urbino.

Per ipotizzare uno specifico interesse e utilizzo da parte di Clarici è utile soffermarsi su alcuni aspetti della sua biografia. Credo che plausibilmente si possa escludere che il nostro trasse questa trascrizione per una commissione, in quanto il manoscritto non presenta dediche e non risulta che alcuno gliela possa aver richiesta.

Storicamente la riscoperta delle narrazioni che alimentavano il Mito di Venezia si ricollega più che a interessi storici o letterari, a necessità di utilizzo come fonti per la realizzazione di raffigurazioni in singole scene o cicli. Venendo alla cronologia di Clarici si verificarono solo due occasioni. La prima fu nella Sala regia in Vaticano, quando, durante il pontificato di Pio IV, fu deciso di proseguire la decorazione dell'ambiente con il soggetto della *Riconciliazione di papa Alessandro III e Federico Barbarossa* (fig. 10), la cui esecuzione in affresco fu assegnata, probabilmente grazie agli auspici del cardinale veneziano Marcantonio Da Mula (o Amulio) a Giuseppe Porta detto il Salviati (1563-1564). L'opera raffigurava l'episodio culmine della Pace di Venezia nei termini di una vera e propria sottomissione dell'imperatore, raffigurato totalmente di spalle. Dunque si enfatizzava ulteriormente la supremazia papale, ma anche, per mezzo dell'iscrizione sottostante, si dava credito alla versione veneziana. Infatti si ritiene che l'iconografia s'ispirasse alla tela dipinta da Tiziano per la Sala del Maggior Consiglio di Venezia nel 1523²⁸. Tuttavia la cronologia di esecuzione

rispetto alla biografia di Clarici è alta ed è piuttosto inverosimile che egli, a quel tempo aspirante artista in formazione, avesse avuto qualche implicazione e tantomeno è difficile ipotizzare un suo passaggio per Roma. Non è invece impossibile che in età matura Clarici avesse maturato un interesse reale per questa figurazione, che però, rispetto alla cronachetta di Antonio Del Bianco, è narrativamente molto circoscritta.

Abbiamo ipotizzato che la trascrizione di Clarici sia databile all'incirca agli anni 1570-1580, quindi è essenziale prendere in considerazione la seconda e più pertinente campagna decorativa, ossia la ridecorazione della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale²⁹, seguita al disastroso incendio del 1577, che distrusse tutte le tele cinquecentesche. Questa impresa rimanda a un contesto di intellettuali e artisti, che poteva essere ben noto, se non addirittura familiare a Clarici. Per aggiornare in forma abbreviata il programma iconografico, furono incaricati, Giacomo Marcello, personalità colta e titolare di una ricca biblioteca, Girolamo Bardi, monaco camaldolese di origine fiorentina, e infine Giacomo Contarini, la personalità di maggiore spicco, sul quale ritorneremo fra poco. Il loro lavoro sulle fonti ci è noto, così possiamo essere certi che la cronachetta di Antonio Del Bianco non fu utilizzata. Inoltre, rispetto alla figurazione precedente, che aveva recepito quasi alla lettera quella originaria del Trecento, si eliminarono parecchi aneddoti narrativi, pertanto in questo senso, anche nell'ipotesi che la cronachetta fosse conosciuta alla triade di suggeritori, sarebbe risultata inefficace. Dunque, esclusa qualsivoglia utilità pratica della nostra fonte, occorre esaminare quali furono gli interessi culturali più o meno contingenti che ne determinarono la riscoperta.

Nel contesto del lungo cantiere artistico veneziano, c'è un episodio che verosimilmente accese l'interesse di Clarici. Infatti nell'inverno del 1582 il conterraneo Federico Zuccari ottenne l'ambito incarico di raffigurare l'episodio più emblematico dell'intero ciclo, ovvero la *Sottomissione dell'imperatore Federico Barbarossa a papa Alessandro III*³⁰ (fig. 11). Zuccari recuperava probabilmente l'iconografia di Tiziano nel dipinto bruciato che tuttavia aveva potuto vedere durante il soggiorno gio-

Propagating Venice's Finest Hour. Vicissitudes of Giuseppe Porta Salviati's Painting of Pope Alexander III and Emperor Frederick Barbarossa in the Sala Regia of the Vatican Palace, in *Cultural Mediators. Artists and Writers at the Crossroads of Tradition, Innovation and Reception in the Low Countries and Italy 1450-1650*, a cura di A. de Vries, "Groeningen Studies in Cultural Change", v. XXXI, 2008, pp. 109-125.

²⁹ Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale* cit. vedi nota 27, pp. 33-45.

³⁰ Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari* cit. vedi nota 4, v. II, pp. 132-134; M. Lorenzoni, *Federico Zuccari nella Serenissima. I taccuini di disegni*, Udine 2016, pp. 68-75.

²⁸ D. McTavish, *Giuseppe Porta called Giuseppe Salviati*, New York and London 1981, pp. 244-249, 277-278, 322-323, 327-328; J. L. de Jong,



Fig. 10. Giuseppe Porta detto il Salviati, *Riconciliazione di papa Alessandro III e Federico Barbarossa*, 1563-1564, affresco, Sala Regia, Vaticano.

vanile, mentre lavorava per il patriarca di Venezia Giovanni Grimani (1563-1565). Ritornava iconograficamente l'interpretazione ideologica più forte del primato papale, con il pontefice che pone addirittura il piede sulla nuca dell'imperatore.

S'erano ormai sollevate, anche pubblicamente, diverse voci critiche o addirittura polemiche nei confronti di questa versione dei fatti che la Serenissima si ostinava a propugnare. Ad esempio l'umanista Platina nelle sue *Vite dei pontefici*, che anche Clarici possedeva nell'edizione volgarizzata del 1572³¹, trattando di Alessandro

III depurava di qualsivoglia superfetazione leggendaria o propagandistica le circostanze della Pace di Venezia. A seguire anche il nunzio pontificio Alberto Bolognetti nella sua relazione del 1583 faceva notare con quanta pervicacia la Serenissima si sforzasse di difendere queste narrazioni e Giasone di Nores in una sua pubblicazione del 1590 si chiedeva come era stato possibile rappresentare un evento mai verificatosi³². Ancor prima da parte tedesca con i Centuriatori di Magdeburgo c'era stata una

³¹ [B. Sacchi], *Platina delle Vite e pontefici nelle quali si descrivono le vite di tutti loro, per sino a Papa Pio quinto*, in Venetia per Iacomo Leoncino, 1572; l'esemplare, che porta sul frontespizio l'ex libris «Di Gio-

vanbatista Clarici» e che appartenne alla Biblioteca Giovannini, è stato esitato dalla casa d'aste romana Philobiblon (Millecinquecento libri del Cinquecento, 1-2 dicembre 2015, asta 3, lotto 726).

³² G. Cozzi, *La venuta di Alessandro III a Venezia nel dibattito religioso e politico tra il '500 e il '600*, in "Ateneo veneto", n.s. XV, 1977, pp. 119-132.



Fig. 11. Federico Zuccari, *Sottomissione dell'imperatore Federico Barbarossa a papa Alessandro III*, 1582, olio su tela, Sala del Maggior Consiglio, Palazzo Ducale, Venezia.

presa di posizione per fare ordine tra le fonti e soprattutto fu molto ripreso in ambito riformato ed ereticale un libello di Martin Lutero del 1545³³. Qui l'ex monaco prese spunto dalle false narrazioni dei fatti del 1177 per farne argomento di polemica antipapale, enfatizzata da una caricaturale xilografia (fig. 12).

Senza arrivare a credere che Clarici fosse interessato a fare ricerche per 'smontare' questo falso mitologico di parte veneziana, mi pare tuttavia plausibile che volesse farsi una propria idea indipendente. Come accennato pocanzi, seguendo la rete di conoscenze di Clarici, si può comprendere quanto potesse essere coinvolto in questa tematica.

Non sappiamo purtroppo se Clarici ebbe la possibilità di viaggiare per i territori della Serenissima, ma possiamo essere certi che il suo protettore, il conte Giulio da Thiene, ebbe la possibilità d'introdurlo o perlomeno di destare in lui interessi verso le manifestazioni artistiche, culturali e scientifiche di quello Stato. Sebbene il nobile



Fig. 12. Alessandro III calca il piede sul collo di Federico Barbarossa, xilografia, 1563, dalla riedizione di Robert Barnes, *Bapsttrew Hadriani III. und Alexanders III. gegen keyser Friderichen Barbarossa geübt*, Wittenberg 1545.

fosse al servizio stabile dei duchi d'Urbino, si recò spesso per fini privati o per missioni diplomatiche a Venezia. Era anche stato membro fondatore dell'Accademia Olimpica di Vicenza e seguì i lavori di Vincenzo Scamozzi per la costruzione del Teatro Olimpico su progetto del Palladio³⁴. Tra il 1570 e il 1573 subì un processo per eresia dal Sant'Uffizio, dal quale ne uscì con una sanzione e un'abiura. Non dovette essere un'accusa particolarmente grave, ma è abbastanza sicuro che alcune simpatie o la vicinanza a certi personaggi (specialmente nella sua famiglia) dichiaratamente eretici gli siano costati questo processo. Potrebbe darsi che anche Clarici avesse condiviso con una certa libertà di pensiero l'interesse per manifestazioni provenienti dall'ambito religioso riformato. Ve ne sarebbe un indizio nella copia esatta del famoso ritratto di Lutero, che Clarici trasse dal prototipo di Lucas Cranach il Vecchio e che un tempo campeggiava tra le pagine del suo *Libro di disegni*³⁵.

Possiamo provare a spingerci un po' oltre, immaginando il fascino che una personalità come Giacomo Contarini poteva esercitare su Clarici. Egli era un patrio veneziano, architetto, esperto in fortificazioni, scien-

³³ Bapsttrew Hadriani III und Alexanders III gegen keyser Friderichen Barbarossa geübt, Wittenberg 1545.

³⁴ M. Saccardo, *Le statue di Giacomo Cassetti al Teatro Olimpico di Vicenza*, "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza", XXII-II, 1980, pp. 153-154. Si veda la lettera in cui Scamozzi parla del Thiene in G. Gronau, *Documenti artistici urbinati*, rist. anast. dell'ed. di Firenze 1936, con un saggio di G. Perini Folesani, Urbino 2011, pp. 271-272.

³⁵ Mara, *Arte e scienza tra Urbino e Milano* cit., vedi nota 1, pp. 102-109.

ziato e matematico³⁶. Nella comunità con gli scienziati si relazionava con l'urbinate Guidobaldo del Monte, con Francesco Barozzi (al quale inviò un compasso di sua invenzione) e naturalmente conosceva Giulio da Thiene, il quale potrebbe essere stato dunque il *trait d'union* con il nostro Clarici. A questo proposito mi pare interessante citare una lettera del conte Giulio inviata al Duca d'Urbino da Venezia il 30 novembre 1585. Tra la relazione di un'ambasceria al Maggior Consiglio e altre cose minori si dava conto di alcune rilevanti commissioni, come quella riguardante «li libri che Vostra Altezza desidera dalla Libreria di San Marco» che Borgaruccio Borgarucci gli avrebbe fatto avere, ma anche a proposito «del pittore per Baviera» per il quale «il signor Giacomo Contarini si adopra à tutto suo potere per trovare qualc'uno che sia à proposito per tal Prencipe; et io vederò per qualcosa fatta, che maniera tiene nel dipignere, et referirò a Vostra Altezza»³⁷. Insomma la sensazione che all'occorrenza Thiene fosse regista di alcune scelte artistiche si rafforza nelle parole di Federico Zuccari che dall'Escorial il 14 ottobre 1586, scrivendo al Duca d'Urbino, gli raccomandava di salutargli con affetto il nostro conte di origine vicentina³⁸.

Come si è inteso, Contarini era naturalmente molto coinvolto nelle commissioni artistiche e legato particolarmente al già citato Giuseppe Salviati, il quale, oltre al profilo più noto da pittore, era particolarmente attrezzato negli studi matematici, nella geometria, nell'idraulica e pure nell'astrologia³⁹. Ma soprattutto a Clarici poteva interessare oltremodo Contarini in quanto collezionista, perché le sue quattro stanze riempite di «instrumenti mathematici et mecanici, statue così di marmo come di bronzo, pitture, minerali, pietre, secreti et altro» avrebbero fatto la sua felicità.

Forse Clarici guardava con estremo rispetto a queste personalità e la distanza di rango sociale gli dovette instillare prudenza, ma nel corso degli anni Novanta del secolo il suo riconoscimento professionale e quindi sociale crebbe fino a raggiungere il giorno di Santo Stefano del 1599 l'ambitissima ascrizione al Collegio degli

ingegneri e architetti dello Stato di Milano. In questi anni la sua generosa consulenza fu riconosciuta nelle pubblicazioni del gesuato Paolo Morigia, del geografo e cartografo Urbano Monti, di Girolamo Borsieri e di Giovanni Antonio Magini⁴⁰.

Quasi a coronamento di questa rete di conoscenze, finalmente nel 1597 il canonico della cattedrale di Cremona, Pietro Antonio de Lanzoni detto il Tolentino, lo introdusse con una lusinghiera presentazione alla conoscenza del celebre naturalista Ulisse Aldrovandi. Col bolognese tuttavia, vuoi per i numerosi impegni del nostro, vuoi forse per le proporzioni relativamente modeste della sua collezione di *naturalia*, lo scambio fu circoscritto a una interessante seppur breve corrispondenza⁴¹.

Uno degli ultimi lavori di Clarici merita infine una menzione speciale. È la *Carta storica di Pavia*, la cui commissione probabilmente risale al 1597, ma che fu consegnata verosimilmente dopo il 1599. L'originale purtroppo è andato perduto, ma la possiamo apprezzare attraverso una fedele riproduzione litografica (fig. 13). Il disegno è l'esito di un gran lavoro di scavo erudito tra le fonti, che forse Clarici stesso – valgano come riprova i casi sopra riportati – felicemente svolse, ma che in un contesto locale come Pavia necessitava di considerevoli consulenze. Egli elaborò un curioso sistema di rappresentazione che prevede un sincretismo tra le emergenze architettoniche a lui contemporanee e i monumenti storici scomparsi. Ogni architettura reca delle didascalie che ne illustrano la storia con aneddoti e curiosità. In questo modo, utilizzando il modello rappresentativo delle tre cerchie di mura, ripreso dal trattato di Opicino de Canistris (1330) e poi aggiornato da Stefano Breventano nel 1570, Clarici descrisse l'evoluzione della città dall'origine romana, passando per le vestigia longobarde fino ai suoi giorni⁴².

Sintetizzando quanto fin qui esposto, il profilo di Clarici è quello di un servitore integerrimo della monarchia cattolica, devoto vassallo del suo signore naturale, il Duca d'Urbino e sinceramente fedele alla gerarchia ecclesiastica. Entro maglie apparentemente piuttosto rigide (la fedeltà al potere civile ed ecclesiastico, la condizione sociale non esattamente al livello delle *élites*) Clarici dimostra la possibilità di costruirsi relazioni e interessi culturali estremamente vari, lambendo addirittura ambiti che a rigore potevano essere estranei all'ortodossia. Perciò la sua cultura è dunque assimilabile a

³⁶ P. L. Rose, *Jacomo Contarini (1536-1595), a Venetian Patron and Collector of Mathematical Instruments and*

Books, "Physis", XVIII, 2, 1976, pp. 117-130; M. Hochmann, *La collection de Giacomo Contarini*, "Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes", t. 99, 1, 1987, pp. 447-489. M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Torino 1985.

³⁷ ASFi, Ducato d'Urbino, cl. I, filza 217, f. 898 verso. Sul Borgarucci, letterato ed attivo a Venezia dal 1565 al 1589 si veda L. Firpo, ad vocem *Borgarucci* in *DBI*, v. XII, 1971.

³⁸ Gronau, *Documenti artistici urbinati* cit. vedi nota 34, p. 222.

³⁹ McTavish, *Giuseppe Porta called Giuseppe Salviati* cit. vedi nota 28, pp. 53, 61-62. M. Hochmann, *Giuseppe Porta e la decorazione di Palazzo Contarini dalle Figure*, "Arte veneta", 59, 2002, pp. 238-246.

⁴⁰ Mara, *Arte e scienza tra Urbino e Milano* cit., vedi nota 1, pp. 194-204.

⁴¹ Id., pp. 226-228. A ciò si aggiungano le ulteriori due lettere di Clarici del 13 luglio e dell'11 agosto 1598, regestate in N. Di Tommaso, *Censimento preliminare della corrispondenza di Ulisse Aldrovandi*, "Aldrovandiana", vol. 1/2, 2022, pp. 29-174. Sul Tolentino si veda da ultimo G. Renzi, *Campi material*, Arezzo 2023, v. II, pp. 19-20 nota 14.

⁴² Mara, *Arte e scienza tra Urbino e Milano* cit., vedi nota 1, pp. 157-165.



Fig. 13. *Disegno storico cartografico della città di Pavia*, litografia Porati-Fenghi del 1883 da un originale smarrito di Giovanni Battista Clarici, Milano, Archivio Storico Civico, Cartografia, 14/5 c.

quella del ceto patrizio e per dirla con le ottime parole di Cesare Mozzarelli, s'inserisce perfettamente in quel processo di costruzione «di una identità milanese profilata sia nei confronti della Chiesa che della Corona ma, sia chiaro, con entrambe in rapporto: più o meno dialettico secondo i momenti»⁴³.

Il 1° dicembre 1602 il nostro morì a Milano «ex febre maligna», se non fosse scomparso sarebbe stato certamente uno degli uomini di riferimento di Federico Borromeo per il progetto della Biblioteca e Accademia Ambrosiana, come in parte lo sarà il suo conoscente e conterraneo Muzio Oddi⁴⁴.

⁴³ Mozzarelli, *Milano seconda Roma* cit. vedi nota 20, p. 535.

⁴⁴ Si veda la fondamentale monografia A. Marr, *Between Raphael and Galileo. Mutio Oddi and the Mathematical Culture of Late Renaissance Italy*, Chicago-London 2011; si vedano inoltre F. Frangi, *A lezione da Muzio Oddi. Uomini di scienze, intellettuali e nobili nei ritratti di Daniele Crespi*, in *Studi in onore di Stefano Tumidei*, a cura di A. Bac-

chi, L. M. Barbero, Venezia 2016, pp. 235-247; A. Rovetta, *Dalla palma al cosmoscopio: luoghi, simboli e orizzonti del museo federiciano*, in *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo* cit. vedi nota 15, pp. 161-200.