



Citation: Rossi, A. (2025). «La chiave del magazzino»: in margine a Federico Zuccari teorico fra esperienza torinese e suggestioni ambrosiane. *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025: 155-175. doi: 10.36253/sisca-17321

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:

AR: 0000-0001-7022-1165

«La chiave del magazzino»: in margine a Federico Zuccari teorico fra esperienza torinese e suggestioni ambrosiane

«The key of the warehouse»: About Federico Zuccari's Theory Between Turin and Milan

ALICE ROSSI

PhD, independent scholar, Italia

Email: alicer.rossi@gmail.com

Abstract. The essay suggests a re-reading of Federico Zuccari's *Idea*, the treatise which gathers a reflection developed over thirty years and finds in Turin the most suitable environment for its all-encompassing inspiration. Thinking in terms of the relationship between word and image, the study focuses on certain strategies adopted by Zuccari at particular moments in his career both as a writer and artist and supports the fundamental coherence of Zuccari's artistic theory. Furthermore, it is argued here how in his treatise Zuccari seems to integrate some typical elements of mystical discourse, such as metaphor and memory. Within this frame, the research follows those studies that explore cultural exchanges between Turin and Milan, with particular reference to the Counter-Reformation culture of Federico Borromeo. Along this line of reasoning, it is also attempted to reveal the circulation of some 'concepts' in the poetic field, briefly presenting two cases orbiting around the above-mentioned scope and then returning, at the end, to Turin, with a final focus on the Grande Galleria.

Keywords: art theory and artistic practice, art and literature, Federico Zuccari, Torino, Federico Borromeo.

Finito poi il fresco di questa istoria, mentre che la mia e un'altra simile del Nebbia si sciugavano, [...] il Signor Cardinale ci mandò a vedere il Monte di Varalo, [...] luogo notevole e degno certo ch'io gliene dia un poco di ragguaglio. Questo Monte è a piedi de i Monti che dividono l'Italia da Svizzeri e altri tramontani; esso Monte solo fra molti che gli sono appresso e contigui è vestito di Alberi, e molta verdura, per lo quale si ascende piacevolmente per scale, fatte a mano artificiosamente; [...] a Ponente e Settentrione sono li già detti monti alpestri e sterili, dove che questo Monte di Varalo è una delizia per se stesso. Appresso poi, per l'artificio di molte Capelle, che salendo si truovano, e per una longhissima Scala di Pietra di trecento e più scalini tutta diritta, la qual a prima vista mostra di condursi al Paradiso (quasi la scala di Giacob) [...] si arriva alla sommità del Monte [...]; e in ciascuna di dette Capelle è rappresentato un misterio della vita, passione e morte del nostro Signor Gesù Cristo, [...] figure e misteri [...] che vive e vere paiono. [...] che certo è stata invenzion bella, e di gran devozione, que-

sto modo di rappresentare detti misteri in dette Capelle, i quali misteri occupano tutta la Capella, che non vi è Altare, né altro, che esse figure di quelle Istorie¹.

Data 6 febbraio, la comunicazione è, com'è noto, indirizzata a Pierleone Casella, accademico Incitato vicino, fra gli altri, a Cesare Ripa², da Federico Zuccari, indotto dai rigori dell'inverno torinese a vestire i panni dell'uomo di lettere che idealmente dialoga presso il fuoco con l'amico lontano, «in vece di veder Maschere, andare a Festini, o comedie che da allegri Giovani fannosi»³. È il carnevale del 1606, e Zuccari è a Torino dal luglio dell'anno precedente; vi si fermerà fino al novembre del 1607, quando partirà alla volta di Parma lasciandosi alle spalle la Grande Galleria incompiuta⁴. Nel *Passaggio per Italia*, licenziato dai torchi bolognesi nel 1608, l'artista marchigiano, distintosi ormai per le spiccate inclinazioni letterarie quando non arditamente speculative, affida a colti interlocutori la lettura di un percorso a mo' di *peregrinatio*, moderna *quête* dell'intellettuale dalla doppia residenza, fiorentina e romana (quest'ultima fino al 1603), protagonista cosmopolita delle sperimentazioni accademiche cinquecentesche⁵. Le vicende riferite qui e altrove dalla penna di Zuccari, dot-

ta almeno come il suo pennello, secondo quanto canonicizzato in un *topos* encomiastico di lungo corso, opportunamente sfruttato per il personaggio in questione⁶, sono tuttora oggetto di indagine. Studi ormai classici e affondi recenti restituiscono la complessità di una figura postasi nel solco di una tradizione profondamente stratificata con l'obiettivo, più o meno dichiarato ma sempre percettibile, di radicalizzarla e superarla, facendola evolvere nelle direzioni inedite – antirinascimentali e manieriste da un lato, gravide di istanze classiciste e già barocche di più o meno debita appropriazione controriformata dall'altro – poi organizzate nello spazio eclettico⁷ dell'*Idea de' Pittori, Scultori e Architetti*, vera *summa* del pensiero zuccaresco pubblicata a Torino nel 1607⁸. Spazio, quest'ultimo, tanto letterario quanto fisico, se è vero che alla Grande Galleria di palazzo Ducale a Torino occorre guardare anche come reificazione ultima della teoria di Zuccari, come «teorica dipinta, in contemporanea all'uscita del trattato»⁹. La citazione che apre questo saggio ne evoca uno dei temi di fondo e introduce molte delle considerazioni qui raccolte circa questioni affrontate a più riprese, e con tensione espressiva crescente, dallo Zuccari teorico più strutturato. Si tenterà qui, infatti, di far innanzitutto risaltare un punto già messo a fuoco dalla critica zuccaresca in vari ambiti: quello biografico e persino psicologico, quello specificamente figurativo e anche quello intellettuale indagato in una prospettiva ampia. Mi riferisco alla matrice trascendente ed eroica della ricerca artistica e soprattutto teorica di Zuccari, plasmata su modelli filosofici e letterari non di rado pie-

¹ F. Zuccari, *Il Passaggio per Italia, con la dimora di Parma, del Sig. cavaliere Federico Zuccaro*, Bologna 1608; si cita dall'edizione moderna a cura di A. Ruffino, Lavis 2007, pp. 14-16. Su Varallo, prototipo di un sistema diffuso tra Piemonte e Lombardia, si veda almeno G. Gentile, *Sacri Monti*, Torino 2019.

² Per Casella: E.H. Gombrich, *An Early Seventeenth-Century Canon of Artistic Excellence: Pierleone Casella's Elogia Illustrium Artificum of 1606*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 50, 1987, pp. 224-232; per i rapporti con Ripa cfr. S. Maffei, *Le radici antiche dei simboli. Studi sull'iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico*, Napoli 2009, pp. 260 e note, 262 e note.

³ Zuccari, *Il Passaggio per Italia*, cit. (vedi nota 1), p. 7.

⁴ Commenta la lettera a cui Zuccari affida il racconto del soggiorno a Torino A. Ruffino, *Federico Zuccari, i viaggi, la moda*, in Zuccari, *Il Passaggio per Italia*, ed. cit. (vedi nota 1), pp. VII-XXI; insiste sul concetto di "lettera/narrazione" F. Varallo, *Federico Zuccari e le feste alla corte sabauda*, ivi, pp. 151-172, ora aggiornato e ampliato in uno studio recente: *Ead., Tra Idea e Disegno: la narrazione di sé nel Passaggio per Italia di Federico Zuccari*, "Studi di Memofonte", Rivista on-line semestrale, 32, 2024, pp. 280-303.

⁵ Per il ruolo svolto da Zuccari nell'ambito delle accademie: M. Moralejo Ortega, *Federico Zuccari: innovazione e trasgressione nelle accademie italiane tra Cinque e Seicento*, in *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, a cura di C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini, Roma 2017, pp. 139-152; per una lettura delle peripezie di Zuccari come artista che «non depose mai del tutto lo stato d'animo dell'esule perseguitato» (rinforzando la proiezione di Federico in Dante): C. Acidini Luchinat, *Una vendetta d'artista*, in *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40-1609) e le vendette d'artista*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6 dicembre 2009-28 febbraio 2010), a cura di C. Acidini Luchinat, E. Capretti, Firenze 2009, pp. 26-45 (44), che sintetizza e aggiorna *Ead., Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento*, Milano-Roma 1998-1999.

⁶ Per un esempio tratto dallo stesso *Passaggio*, si vedano i versi «D'Incerto» leggibili, insieme a quelli del veneziano Giovanni Luigi Collini, in apertura dell'opera: «Zuccaro, la tua dotta penna/è così dotta, quanto/sia dotta il tuo pannel nel proprio vanto,/ anzi l'un all'altro accenna,/ che con mirabil arte/ fai che scriva il color, pingan le carte», Zuccari, *Il Passaggio per l'Italia*, ed. cit. (vedi nota 1), p. 4.

⁷ Per la pratica cinque-seicentesca di «riscrivere il passato», che «significa prendere la via della perfezione» e «richiede l'attualizzazione dell'insegnamento degli antichi per renderlo consono ai tempi moderni, a una civiltà che recupera l'essenza di quella antica senza esserne copia» e che considera «la riscrittura dell'antico [...] *condicio sine qua non* del progresso, come sostiene Machiavelli», cfr. M. Pozzi, *Dall'imitazione al «furto». La riscrittura nella trattatistica e la trattatistica della riscrittura*, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. Mazzacurati e M. Plaisance, Roma 1987, pp. 23-44 (30-31).

⁸ F. Zuccari, *L'Idea de' Pittori, Scultori e Architetti*, prima ed. Torino 1607, da ora in poi citato come *Idea*; si cita dall'anastatica compresa fra gli *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, a cura di D. Heikamp, Firenze 1961, pp. 133-312; su Zuccari e la scolastica di Tommaso già E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, (Leipzig-Berlin 1924), Firenze 1966, pp. 64 sgg.

⁹ M. Rossi, *L'Idea incarnata. Federico Zuccari e l'immagine ermetica di Carlo Emanuele I di Savoia*, in *La magia nell'Europa moderna. Tra antica sapienza e filosofia naturale*, Atti del Convegno (Firenze, 2-4 ottobre 2003), a cura di F. Meroi con la collaborazione di E. Scapparone, Firenze 2007, pp. 545-566 (550).

gati a fini difensivi o aggressivi, già riconosciuta come operativa almeno a partire dagli anni fiorentini della cupola e, più di recente, individuata come cruciale nell'estrema propaggine rappresentata dal soggiorno torinese. Di questo aspetto già noto credo tuttavia possa essere ulteriormente messa alla prova la validità come chiave per una rilettura dell'*Idea*, opera in cui Zuccari fa culminare una riflessione maturata nel corso di un trentennio di attività (con le note intensificazioni accademiche) e che trova a Torino l'ambiente più consono alla propria ispirazione totalizzante. Riguardo all'esperienza torinese, inoltre, la citazione dal *Passaggio* funge, nell'economia della ricostruzione qui proposta, da *trait d'union* con la cultura borromaica, con le sue ricadute sulla sensibilità dei duchi di Savoia e su quella di Zuccari stesso, testimoniate da una serie di intersezioni già intuite e in parte puntualizzate dalla critica, al cui sviluppo si cerca qui di contribuire in minima parte, con qualche nuovo spunto. Com'è noto, l'impresa letteraria dell'*Idea* assume la sua fisionomia definitiva durante la sospensione dei lavori per quel «compendio di tutte le cose del mondo» che l'impresa figurativa torinese intendeva essere; entrambe nascono dunque non solo nella sfera d'influenza, ma a pieno titolo con il crisma di Carlo Emanuele I di Savoia, a cui, ricordiamo, nella dedicatoria del trattato Zuccari confessa di averlo lasciato «attonito» per altezza di «Idee» e per intelligente varietà nel Disegno¹⁰. Studi fondamentali hanno fatto progressivamente affiorare le fonti e la logica (o forse meglio le logiche) sottese alla concezione dello spettacolare progetto torinese. Nondimeno, di questa logica è stato chiarito il nesso con i criteri che hanno orientato l'organizzazione delle collezioni di libri, antichità e opere d'arte possedute dal duca sapiente¹¹.

¹⁰ Il riferimento è all'elogio, da parte di Zuccari, dell'abilità mostrata dal duca nel «disegnare, e lineare imprese, figure, paesi, cavalli e altri animali», *Idea*, ed. cit. (vedi nota 8), p. 135.

¹¹ J. Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione delle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo 1993, pp. 203-208; *Id.*, *Federico Zuccari e la Galleria grande di Torino*, in *Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*, Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana (Rom und Florenz, 23.-26. Februar 1993), hrsg. von Matthias Winner und Detlef Heikamp, München 1999, pp. 317-346; *Le collezioni di Carlo Emanuele I*, a cura di G. Romano, Torino 1995; *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid*, Convegno internazionale di studi (Torino, 21-24 febbraio 1995), a cura di M. Masoero, S. Mamino e C. Rosso, Firenze 1999; *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, catalogo della mostra, a cura di A.M. Bava, E. Pagella, con la collaborazione di G. Pantò, G. Saccani, Genova 2016; S. Mamino, *Reimagining the Grande Galleria of Carlo Emanuele I of Savoy*, (1995), ora in *La Grande Galleria. Spazio del sapere e rappresentazione del mondo nell'età di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di F. Varallo, M. Vivarelli, Roma 2019, pp. 293-320; *Reimmaginare la Grande Galleria. Forme del sapere tra età moderna e culture digitali*, atti del convegno internazionale (Torino 1-9 dicembre 2020), a cura di E. Guadagnin, F. Varallo, M. Vivarelli, Torino 2022.

Alla luce di tutto questo, nel corso di questo saggio ci si limiterà a rileggere qualche brano dell'ultima produzione teorica di Zuccari (sostanzialmente dell'*Idea*) per sottolinearne l'appartenenza a un contesto culturale in cui alla parola si riconoscono capacità visuali, mentre l'immagine viene elevata al rango di concetto (predicabile, qualora il tema lo richieda o semplicemente lo permetta). A questo proposito, si indugerà su alcune strategie (soprattutto di amplificazione) adottate da Zuccari in particolari momenti della sua carriera di scrittore e di artista. In opposizione alla tesi di un'artificiosità quasi fine a stessa, capricciosa, bulimica al limite della disarticolazione e irriducibile a metodo, gli esempi qui scelti vengono presentati a suffragio del carattere fondamentalmente organico della riflessione di Zuccari, portata avanti fino all'*Idea*, che ne racchiude la più densa formulazione. Tale riflessione appare segnata da una intenzionalità sistematicamente tradotta in prassi e globalmente sorretta dal principio secondo cui l'immagine- quella pittorica in particolare- deve poter svolgere un ruolo non più solo genericamente culturale, ma specificamente e risolutamente cognitivo. La pittura è per Zuccari «scienza pratica, o arte, che con [...] operazione artificiosa» non solo imita o ritrae *naturalia* e *artificialia* fino a ingannare l'occhio, ma «dipinge ancora le cose che sono invisibili»¹². Nell'assegnare alle immagini così prodotte la funzione di scala *ascendendi* e *discendendi*, come si vedrà, l'artista dimostra di aver fatto proprie, come certa sofisticata cultura del tempo richiedeva, anche le movenze tipiche dei processi mnemonici e contemplativi, che nella metafora e nell'ordine di un "partimento" trovavano due categorie sintattiche d'elezione¹³. Si cercherà inoltre di mettere qui in rilievo come la scrittura di Zuccari si riveli pienamente partecipe di quel «dinamismo metaforico

¹² *Idea*, ed. cit. (vedi nota 8), Libro II, Capitolo VI, p. 244.

¹³ La presenza in questo contesto di intersezioni tra mnemonica e propaganda è già intuita da Kliemann, *Federico Zuccari e la Galleria grande di Torino*, cit. (vedi nota 11); in particolare pp. 339-341 (per Quiccheberg) e pp. 342-343 per Antoine de Laval, ideatore di un programma pittorico esplicitamente descritto come «una lezione permanente della storia francese in cui le figure serviranno come aiuto mnemonico; i figli del re saranno spronati ad emulare i propri antenati e l'aristocrazia potrà ripercorrere la storia della casa reale»; sulle fonti di Laval (Vitruvio, l'*Historia Augusta*, Alberti, Gilio e Armenini) cfr. ivi, pp. 343; ulteriori sviluppi del tema in Rossi, *L'idea incarnata*, cit. (vedi nota 9); le implicazioni insiste nell'uso del termine "partimento", come «suddivisione che organizza, che separa ma al tempo stesso racorda» sono discusse in A. De Marchi, *Vasari e i "partimenti"*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, a cura di Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Alessandro Nova, Venezia 2013, pp. 359-370 (361); per la Grande Galleria come «esemplificazione di un archetipo», ponte tra passato e presente dalla ubicazione emblematica, cfr. G. Durbiano, F. Cesareo, A.A. Dutto, *Il progetto della Grande Galleria tra possibilità e realtà*, in *Reimmaginare la Grande Galleria*, cit. (vedi nota 11), pp. 167-187 (182).

che innerva la scrittura [...] non tanto per sterile sfoggio di argutezza, quanto con l'intento di immettere nel fluire del discorso un elemento visivo che si fissi durevolmente nella memoria dell'uditore»¹⁴. Nell'ambito di queste strategie, com'è noto, il corpo riveste un'importanza di primo piano, anche in risposta alle richieste di evidenza e *simplicitas* tipiche dell'eloquenza cristica¹⁵. La congiunzione tra metafora e memoria, tra particolare e universale, raggiunge poi proprio a Torino la sua acme, nella presenza della «vera, mirabile, gloriosa reliquia sabauda», prova al contempo meccanica e mimetica della corporeità di Cristo, e perciò doppiamente autentica¹⁶. Date queste premesse e data la cornice entro cui questa comunicazione è inserita, si è cercato, come si diceva, di percorrere una pista già autorevolmente battuta: quella relativa a infiltrazioni e scambi di idee tra i Savoia, Zuccari e la cultura controriformata lombarda, borromaica in particolare. A questo si deve l'accostamento qui proposto di brani estratti dall'*Idea* ad alcuni frammenti affini provenienti dagli scritti di Federico Borromeo, più sensibile del cugino Carlo all'attrattiva esercitata da certi singolari cimenti filosofici e artistici, tanto da potergli, fra le altre cose, verosimilmente attribuire la progettazione ultima della Biblioteca Ambrosiana¹⁷. Lungo lo stesso asse di lettura, si tenterà infine di far emergere la circolazione di alcuni 'concetti' in campo poetico, presentando in breve due casi orbitanti intorno al perimetro tracciato, per poi tornare, in chiusura, a Torino. La natura perlopiù teorica degli argomenti discussi e le torsioni della prosa scolastica di Zuccari motivano, dal punto di vista di chi scrive, la presenza in questo saggio di richiami filosofici e letterari e il ricorso a citazioni frequenti, da fonti e da studi, presentate talvolta come in un dialogo a fronte. Questa scelta, lungi dal voler rispondere a intenti retorici o stilistici, nasce semmai dall'intenzione di circostanziare il più possibile le letture proposte, cercando di rispettare,

nell'interpretazione, gli aspetti e gli interessi multidisciplinari delle opere e dei protagonisti evocati.

ZUCCARI FILOSOFO: RIDEFINIZIONE E FUNZIONI DEL DISEGNO

Nel confrontarsi con i problemi sollevati dalla figura di Federico Zuccari è stato evidenziato, anche in tempi recenti, il carattere progressivo dell'impegno profuso dal pittore nella costruzione della propria epopea, prima come inventore e letterato e poi ancor più come Principe dell'Accademia di San Luca. La ricerca di altri indizi di tale impegno nella produzione teorica matura dell'artista richiede che si guardi a quest'ultima attraverso il diaframma simbolico compreso tra gli sviluppi dell'ideologia di corte cinquecentesca e gli esiti della restaurazione cattolica¹⁸. La parabola di Zuccari scrittore trova il suo vertice speculativo nell'*Idea* e si chiude con il *Passaggio*, resoconto puntuale di vicende avventurose e nondimeno prodotto di un'operazione intellettuale consapevole, di natura non cronachistica ma letteraria, spiritualmente e ideologicamente connotata e forse per certi versi influenzata anche dall'ampio fenomeno della transizione dal romanzo all'*epos*. L'esperienza intellettuale del vadese conosce naturalmente varie fasi che, pur restando tali, si articolano però con continuità intorno all'idea, variamente esplicitata, del primato assoluto- perché divino- da riconoscere all'invenzione artistica. Il termine invenzione è da intendersi, rimarca Zuccari, come Disegno sia interno sia esterno: esso investe cioè, e pervade a mo' di aura, tutto il processo creativo, dal concepimento della forma nella mente dell'artista fino al parto dell'oggetto, ovvero l'esecuzione il cui risultato è il «Disegno esterno artificiale perfetto», cioè l'opera «vestita di accidenti, di chiari, ed oscuri, col quale la professione nostra in particolare di Pittura si nodrisce, e perfeziona» e che è «causa delle operazioni nostre stesse»¹⁹. Il pittore descrive qui quella circolarità virtuosa fondata sul massimo valore modellante attribuito a un effetto (l'opera) che è al contempo fine e causa di ulteriori progressi, estetici e gnoseologici, consegnando al lettore importanti informazioni su come l'artista dovrebbe intendere e strutturare il proprio lavoro. Nello stesso contesto, mentre «impugna» definizioni insoddisfacenti, in polemica con Vasari e Armenini²⁰, Zuccari ricorda lucidamente, sotto

¹⁴ A. Torre, «Vermiglie et aperte serbò». *Memoria ed etimologia, metafora e simbolo in un panegirico del Tesoro*, "Lettere italiane", LIX, 3, 2007, pp. 352-380 (353); il ragionamento è qui circoscritto alla «scrittura omiletica cinque-seicentesca», ma può essere ragionevolmente esteso ad altri ambiti, compreso quello del collezionismo enciclopedico, che risponde a una sete di conoscenza onnicomprensiva e totalizzante.

¹⁵ Su questi temi nell'ambito delle «retoriche borromiane» rinvio almeno al classico M. Fumaroli, *L'età dell'eloquenza. Retorica e «res literaria» dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, (1980), Milano 2002, pp. 141-160.

¹⁶ Sulla problematizzazione di questi temi in chiave 'antropologica' cfr. H. Belting, *La vera immagine di Cristo*, (2005), Torino 2007; per la «devozione barocca» come «devozione della reliquia» cfr. G. Jori, *Per evidenza. Conoscenza e segni nell'età barocca*, Venezia 1998, in particolare 199-213 (199).

¹⁷ M. Giuliani, *La Grande Galleria nel contesto dell'Italia spagnola (1580-1610 ca.)*. *Paralleli sabauda-ambrosiani*, in *La Grande Galleria. Spazio del sapere e rappresentazione del mondo*, cit. (vedi nota 11), pp. 129-165 (153 e n.).

¹⁸ Riformulo qui una premessa di G. Mazzacurati, *Dall'eroe errante al funzionario di Dio*, (1986), ora in *Id.*, *Rinascimenti in transito*, Roma 1996, pp. 79-88 (79).

¹⁹ *Idea*, ed. cit. (vedi nota 8), Libro II, Capitolo III, p. 231.

²⁰ Su questi temi cfr. ora "Studi di Memofonte", 32, 2024, cit. (vedi nota 4); il volume, curato da V. Segreto, è interamente dedicato ad affondi e confronti su e fra gli autori citati; per confronti più stretti con la pre-

la tutela di Platone e Aristotele e paragonandosi candidamente al secondo che impugna- di nuovo- il primo²¹, che l'intelletto, per poter compiere *tutte* le sue operazioni, «muove l'occhio nostro [...] a vedere il tutto e le parti», arrivando a formare, dal «singolare di qualunque specie», il proprio Disegno «in universale»²². Varcata dunque la soglia della «freda e debole definizione [vasariana] di sì alto soggetto [il Disegno]»²³, lo stesso filosofare diventa nell'*Idea* «Disegno metaforico similitudinario»²⁴, con spregiudicata inversione dell'ordine gerarchico fra Disegno e filosofia morale e naturale, e con sottrazione a queste ultime della capacità che si vorrebbe loro esclusiva di scoprire «speculando»²⁵. Il «Disegno interno» è innalzato a «primo moto, che muove li fantasmi de' concetti ed *aiuta* la filosofia»: esso è cioè capace di trasformare i fantasmi in corpi, di dotare ogni concetto del «corpo suo esteriore», rendendolo così davvero vivo. Attraverso questo ragionamento, Zuccari arriva a negare espressamente all'intelletto la possibilità di operare «senza l'aiuto interno ed esterno del Disegno, il quale «tien la chiave del magazzino, e tesoro di tutti i concetti, e di tutte le intelligenze e pratiche»²⁶. Consegnando al Disegno la chiave per accedere a una mente immaginata come *thesaurus* di tutte le parole e le cose, Zuccari consolida e amplifica il rapporto di fortissima verticalizzazione, e al contempo di perfetta ciclicità, tra intelletto, mano e opera, già imbastito da una parte della tradizione precedente. Rafforzando e amplificando, il pittore rimodula quel già serpentinato e ora caleidoscopico rispecchiamento tra idea e oggetto, tra *verbum* e *caro*, tra

sente comunicazione, oltre al già citato saggio di F. Varallo, si vedano almeno A. M. Siekiera, *Vasari, Armenini, Zuccari pittori e scrittori*, ivi, pp. 152-162; E. Struhel, *Precetti: Reflections on the relationship between artistic practice and theory*, ivi, pp. 207-219; S. Carannante, *La «vera filosofia d'Aristotele». Forme e significati della presenza aristotelica nell'Idea di Federico Zuccari*, pp. 239-250.

²¹ «Ora sia come si voglia, io intendo impugnare il suono, o l'apparenza di queste definizioni, e non m'impiccio del resto, come anco fece Aristotele, quando impugnò così a lungo la proposizione di Platone dell'Idea», *Idea*, ed. cit. (vedi nota 8), Libro I, Capitolo XVII, p. 201.

²² Ivi, Libro II, Capitolo XII, p. 179.

²³ Dalle postille di Zuccari alle *Vite* di Vasari, ma cito da Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari*, cit. (vedi nota 5), II, p. 274.

²⁴ *Idea*, ed. cit. (vedi nota 8), Libro II, capitolo XII, pp. 279-282.

²⁵ Ivi, p. 279.

²⁶ Ivi, p. 281. L'intelligenza, nelle sue varie forme, si perfeziona, dice Zuccari, con l'esperienza e con la pratica, con i riferimenti concreti che aiutano ad affinare le idee e a «chiarificare» i pensieri; precisazione utile, se mai necessaria, a garantire l'«inostrarsi» dell'*Idea* in cielo qualora non dovesse bastare constatare l'ovvio («cosa più comune, e non tanto degna di maraviglia»): l'arte (qui, segnatamente, quella pittorica) adorna e abbellisce il mondo, «che ne fa quasi un celeste Paradiso in terra», *Idea*, ed. cit. (vedi nota 8), Libro II, Capitolo VI, p. 254. Tuttavia, qui e altrove rileva più di tutto l'accento posto sulla natura ipostatica dell'immagine artistica, garantita dal Disegno che permette all'idea di «letteralmente- prender corpo.

cose alte e cose basse, che è poi il nucleo attorno a cui orbitano i concetti espressi nell'*Idea*, e che in fin dei conti è un approdo anche pratico se, come stiamo facendo, consideriamo vera la premessa sull'impresa torinese²⁷. La doppia creazione zuccaresca, nella teoria e nella prassi, della «quintessenza della specie»²⁸ appare allora logicamente connessa, con nitida *gradatio*, a quanto osservato già da Friedrich Antal nel «*locus classicus*» rievocato da Detlef Heikamp a proposito degli affreschi di Santa Maria del Fiore²⁹. Percorsa da insopprimibili quanto meditati impulsi all'eccesso³⁰, l'*Idea*, cioè il trattato in cui, secondo Robert Klein, Zuccari «parla del pensiero credendo di parlare d'arte»³¹, è perciò davvero l'esito estremo di un processo attraverso cui, a partire da esperienze, relazioni e riferimenti fra i più vari, viene perfezionato un sistema teorico ambiziosissimo, complessivamente leggibile «come una 'Poetica' nel senso originale della parola: una teoria sulla produzione di cose»³². Tale poetica si regge, appunto, sul Disegno, declinato come «*scientia* [...], *forma* o *idea*»³³, ma in ogni caso trattato come facoltà conoscitiva propria del processo creativo, primo e più nobile fra tutti i processi intellettivi. Per dirla con Panofsky e poi di nuovo con Klein, scorto ormai

²⁷ Vedi *supra*, p. 4, e nota 11.

²⁸ Sono parole riferite al programma decorativo della Galleria concepito da Zuccari di concerto con il duca, anch'egli padre intellettuale del progetto, condensando e rielaborando il capitolo sulle logge compreso nel *De' veri precetti della pittura* di Armenini e le descrizioni del «cielo stellato» della *Petite Galerie* voluta da Enrico IV; cfr. Kliemann, *Federico Zuccari e la Galleria grande di Torino*, cit. (vedi nota 11), p. 343.

²⁹ «[...] Zuccari non si limita a seguire le tendenze stilistiche fiorentine, ma accentua ed esagera [...] tutti i modi compositivi in uso fino a quel momento», F. Antal, *Zum Problem des niederländischen Manierismus*, in *Kritische Berichte Zur Kunstgeschichtlichen Literatur*, II, 1928-29, p. 222, cit. in traduzione italiana da D. Heikamp, *Federico Zuccari e la cupola di santa Maria del Fiore. La fortuna critica dei suoi affreschi*, in *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, Atti del convegno (Sant'Angelo in Vado, 28-30 ottobre 1994), a cura di B. Cleri, Martellago 1997, pp. 139-157 (139), miei i corsivi di enfasi; approfondimenti successivi in *Id.*, *Federico scandalista*, in *Innocente e calunniato*, cit. (vedi nota 5), pp. 46-77; su come Zuccari intenda «la pittura come un manifesto artistico, che non tendeva alla normalizzazione ma al primato» con una «spinta quasi sperimentale» che determina «un eccesso voluto» nella decorazione della cupola si è espressa M.G. Aurigemma, *Lettere di Federico Zuccari*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 3, Ser. 18.1995 (1996), 207-246 (218); si veda anche D. Gamberini, *La «concucia nana» di Federico Zuccari. Critica d'arte in versi all'ombra del Giudizio Universale per la cupola di Santa Maria del Fiore*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 3, 2017, pp. 363-387.

³⁰ Sugli «eccessi» per cui Zuccari viene processato, dopo aver disegnato il cartone satirico con il trionfo dell'artista virtuoso sui propri detrattori ignoranti, cfr. P. Cavazzini, *Porta Virtutis. Il processo a Federico Zuccari*, con la collaborazione di Y. Cancilla, Roma 2020.

³¹ R. Klein, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, (Paris 1970), Torino 1975, p. 137.

³² G. Kieft, *Zuccari, Scaligero e Panofsky*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 33, 2/3, 1989, pp. 355-368 (364).

³³ Klein, *La forma e l'intelligibile*, cit. (vedi nota 31), p. 69.

«l'abisso fra soggetto e oggetto», rispondendo a una richiesta che è insieme personale e dei tempi, Zuccari aspira di fatto a fondare una nuova *epistème*, all'interno della cui cornice enciclopedica (e accademica) si chiarisca il «rapporto tra esperienza sensibile e formazione delle Idee», incardinando la soluzione su «quel "Disegno interno" che [...] si presenta come un dono, anzi come un'emanazione della grazia divina»³⁴. All'origine di questa emanazione sta, ricordiamo, uno «spirito che non conosce o non concepisce [...] nemmeno sé stesso se non in *speculo* (nel mondo), in immagine», perché «nulla può essere colto se non mediante la forma», mediante il «concetto» che «è realmente per questi autori una sorta di piccolo Disegno, e l'immagine mentale è già un concetto»³⁵. È sotto questa lente critica che possono essere lette ancora una volta le affermazioni tratte da uno fra i brani più citati del *Passaggio per Italia*, quello celebre con la descrizione del progetto non ancora eseguito per la Galleria Grande di Torino: «che in vero non so qual altra [Galleria] se le poteva agguagliare di *concreti nobili e varietà* di soggetti a pascer l'occhio e la mente [...] nella quale passeggiando si potrà haver notizia di tutte le *scienze principali* [...] cosa che sarà stimata *tanto più grande quanto saranno di più grande intelligenza* quelli che la contempleranno»³⁶. Si tratta di parole che, nella loro limpidezza, di fatto compendiano la maggior parte dei temi su cui l'*Idea* insiste, e che perciò diventano ora il principale oggetto del nostro discorso.

ECCELLENZA ED EVIDENZA: ISPIRAZIONE DANTESCA NEL LINGUAGGIO DELL'IDEA

L'identità letteraria e figurativa dell'artista vadese è certamente multiforme, come è stato più volte detto, ma sempre ben coesa nella *reductio ad unum* operata intorno all'idea di una nobiltà virtuosa, sempre aristocratica e spesso eroica³⁷, umanamente proporzionata alla natu-

ra divina del Disegno che la ispira. Essa prende corpo in Zuccari stesso, il quale nel racconto di sé si presenta di fatto come l'ipostasi del proprio modello, che ricapitola e perfeziona modelli precedenti (Raffaello, Michelangelo, il fratello Taddeo³⁸): artista indomito, virtuoso e dedito a un'erudizione di tipo elitario, interprete critico e originale delle eredità di Dante, Leon Battista Alberti, Leonardo, Vasari, Armenini e Lomazzo, aggiornato sulle più innovative riflessioni accademiche in corso. Questo paradigma si riflette tanto nell'*Idea* quanto nel progetto per la Galleria in cui essa si incarna, secondo la felice immagine proposta da Massimiliano Rossi, che in tempi più recenti è ritornato sul tema ponendo efficacemente l'accento sull'impiego a Torino, da parte di Zuccari, della propria *Bildung* fiorentina, tra interferenze dantesche e "invenzioni" borghiniane rimaste irrealizzate³⁹. Evoluzione diadica del triumvirato Vasari- Borghini- Cosimo I al lavoro a Firenze, i due principi attivi a Torino, impegnati a mo' di due soli⁴⁰ in un duplice progetto grandioso, con la loro consentaneità e commutabilità di ruoli

dell'idea occidentale dell'eroe» fino al Seicento inoltrato cfr. *ivi*, pp. 137-168.

³⁸ Per questa sequenza di artisti in veste di profeti, cui va aggiunto Polidoro da Caravaggio come Marte (con riferimento ai disegni che completavano la serie dedicata alla vita di Taddeo, ora al Getty), cfr. E. Capretti, *La celebrazione dell'artista virtuoso: il fratello Taddeo, pittore (1593-1603 circa)*, in *Innocente e calunniato*, cit. (vedi nota 5), pp. 212-215; per la «volontà di Federico di accreditarsi quale custode dell'arte di Raffaello» cfr. M.S. Bolzoni, *Federico Zuccari e Raffaello, «frà gli eccellenti eccellente»*, «Storia dell'arte», n.s., 1-2, 2021, pp. 48-59 (50).

³⁹ M. Rossi, *L'ombra d'Argo: Dante, Borghini e l'eredità fiorentina nella Grande Galleria di Federico Zuccari*, in *Reimmaginare la Grande Galleria*, cit. (vedi nota 11), pp. 89-103.

⁴⁰ Al di là del fin troppo ovvia eco dantesca, va ricordato che nel Capitolo XV del Libro Secondo dell'*Idea*, intitolato *Breve compendio di tutto il trattato, e che il Disegno è quasi un altro Sole, un altro Nume creato, un'altra natura che avviva, alimenta, et opera*, Zuccari insiste sul valore teorico, pratico e sintetico del Disegno, che «opera il tutto brevemente» con la «grandezza» e la «nobiltà» che gli sono proprie. Offrendo al lettore l'«esempio chiaro, anzi chiarissimo del Disegno, ch'egli è quasi un altro Sole», Zuccari ci consegna una sorta di predica a tema cosmologico, il cui nodo tematico è, per l'appunto, «questa similitudine del Sole col Disegno», cfr. *Idea*, ed. cit. (vedi nota 8), p. 294. Il capitolo si legge integralmente alle pp. 294-300, e precede quello conclusivo, dedicato, in maniera significativa, alla *Dichiarazione del nome del Disegno, e sua Etimologia* (*ivi*, pp. 300-305), confermando la prossimità tra metafora ed etimologia; sull'etimologia come 'ornamento', sulla sua efficacia mnemonica e sulla capacità che le è propria «di scatenare e raccogliere l'energia contenuta in una parola», note alla retorica antica e ribadite specialmente da Isidoro di Siviglia, cfr. M. Carruthers, *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, (Cambridge 1998), Prefazione di L. Bolzoni, traduzione di L. Iseppi, Pisa 2006, pp. 244-251, (246); per gli sviluppi concettuali in Marino della tematica sole-principe-uomo-angelo-Verbo cfr. M.L. Doglio, «Grandezze e meraviglie» della Sindone nella letteratura del Seicento, in *Il potere e la devozione. La Sindone e la Biblioteca Reale di Torino*, a cura di V. Comoli, G. Giacobello Bernard, Milano 2000, pp. 17-28 (18) e, ovviamente, G. Marino, *Dicerie sacre e La strage de gl'innocenti*, a cura di G. Pozzi, Torino 1960; per gli sviluppi di concetti affini nel Seicento matu-

³⁴ E. Panofsky, *Idea*, cit. (vedi nota 8), pp. 67-68.

³⁵ Klein, *La forma e l'intelligibile*, cit. (vedi nota 31), pp. 68-69; per la diversa declinazione di questo «anti-naturalismo astratto» nel binomio Zuccari-Lomazzo cfr. *Id.*, *L'esthétique de la technè. L'art selon Aristote et les Théories des arts visuels au XVI^e siècle*, INHA 2017, p. 58 e *passim*; evidenzia la posizione dell'autore sul tema P. Falguières, *Aristote à la portion congrue. Sur un inédit de Robert Klein, L'esthétique de la technè*, in *Robert Klein. A meteor in Art History and Philosophy*, edited by J. Koering, A. Nova, A. Payne, Florence-Rome 2024, pp. 103-123 (104).

³⁶ Zuccari, *Il passaggio per Italia*, ed. cit. (vedi nota 1), p. 328; il passo è commentato da Kliemann, *Federico Zuccari e la Galleria grande di Torino*, cit. (vedi nota 11), p. 318.

³⁷ Per la prosopopea come forma espressiva contigua al monologo teatrale cfr. M. Fumaroli, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesca*, (ed. or. 1989), trad.it. Bologna 1990; per il ritratto del Magnanimo tracciato da Aristotele nell'*Etica Nicomachea* come «basso continuo

(nel governo e nelle arti) hanno garantito alla decorazione della Galleria il valore di documento eccezionale, attestante importanti scambi tra il *milieu* sabauda e la fisionomia culturale dell'artista ormai maturo, internazionale⁴¹ e proteso, ora più che mai, verso una consacrazione che degnamente suggelli i molti anni dedicati all'autopromozione. L'insistenza delle argomentazioni dell'*Idea* nel campo semantico dell'«eccellenza» (piuttosto numerose le occorrenze tra testo e titolazione dei capitoli) sembra in effetti più che un automatismo retorico. Nel contesto del trattato mi pare piuttosto che il termine venga utilizzato come vero e proprio *mot-clé*, a connotare il discorso per via etimologica e, di nuovo, ideologica, orientandolo in senso celebrativo, tra apologia e panegirico, all'insegna del legame tra sublimità d'ingegno di stampo decisamente elitistico e tributo d'onore che si deve ai principi, agli artisti (soprattutto ai pittori, *assai* più che ai poeti) e a Dio (non necessariamente in quest'ordine). Per esempio:

Ha ancora altre eccellenze questa nobilissima arte della pittura, poi che rende quasi immortali gli huomini, eterne le memorie loro, et i loro fatti egregij, come nei sacri Tempj, nelle Sale, nelle gallerie de' Principi grandi, si vede: e di gran lunga avanza l'histoire, che ove quelle solamente i nomi, i cognomi, et i fatti illustri de gl'huomini famosi narra, questa di più rappresenta al vivo l'effigie loro, e ci pone avanti gli occhi tutte le loro heroiche azioni, invitandoci a seguirarli nella strada delle opere segnalate per gionger alla gloria; è parimente questa arte assai più degna, et efficace, che non è quella della Poesia, che questa scoprendosi al maggior chiaro del giorno, ove la Poesia di questo ne fa mostra fra le tenebre raccontando favole, et historie, ma non muove l'affetto nostro, con fare quelle cose agli occhi apparire rilevate e vere. E depinge ancho come abbiamo detto le cose invisibili, e così col mezzo suo l'intelletto si aiuta a salire alla contemplazione delle cose divine⁴².

Come si vede, una volta innestate parti figurali sulla più moderna cultura impresistica, la pittura, «vero ritratto di tutti i concetti» e di «ogni sorta di forme [...] senza sostanza di corpo», assume attributi che la qualificano come una sintesi di *Verità*, *Chiarezza* e *Operazione perfetta*⁴³, per utilizzare un vocabolario che Zuccari

certamente conosceva. D'altro canto, la poesia sembra qui brancolare nel buio, ridimensionata com'è a precorritrice notturna della nobilissima arte pittorica, rispetto a lei meno degna e meno efficace, perché non affidata al senso della vista. Mi pare pressoché ovvio che tali idee di grandezza radiosa e di memoria visiva capace di mettere sotto gli occhi del riguardante un sistema morale facendo leva su quella «puntura de la rimembranza»⁴⁴ che trascina con sé l'«affetto nostro» vengano elaborate da Zuccari anche, benché evidentemente non solo, grazie all'infaticabile esercizio critico e stilistico compiuto sul «denso allegorismo»⁴⁵ dantesco. È stata Barbara Stoltz a spiegare come il «*Dante historiato* raffiguri [...] il tema centrale della *Commedia*», cioè «il cammino verso la virtù dell'uomo universale, da intendersi anche come l'artista in cammino verso la perfezione del suo mestiere», evidenziando una duplice corrispondenza: le soluzioni stilistiche adottate da Zuccari nelle illustrazioni delle tre cantiche intrepertano in modo progressivo sia le esperienze cognitive sia i passaggi sensoriali sperimentati dall'«uomo universale – oppure un giovane artista [che] acquisti nuove capacità intellettuali durante il suo percorso verso la virtù»⁴⁶ (fig. 1). L'abilità affinata da Zuccari nel «ripetere la mente di Dante»⁴⁷ lascia

438 (*Operazione perfetta*); pp. 588-590 (*Verità*); le allegorie sono commentate da S. Maffei rispettivamente alle pp. 653; 774; 838-839; *ad abundantiam*, si ricordi che Cesare Ripa non è estraneo al *milieu* sabauda e, prima del 1611, riceve da Carlo Emanuele I la croce dell'Ordine di San Maurizio e Lazzaro: cfr. M.L. Doglio, *Dall'istitutio al monumento, Introduzione a Carlo Emanuele I, Simulacro del vero principe*, a cura di M.L. Doglio, Alessandria 2005, pp. 1-20 (16, nota 28).

⁴⁴ *Purgatorio*, XII, 20; cfr. L. Bolzoni, «La puntura de la rimembranza»: la «*Commedia*» come teatro della memoria, in *Dante. La visione dell'arte*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, aprile - luglio 2021), a cura di G. Brunelli, F. Mazzocca, A. Paolucci, E. D. Schmidt, Cinisello Balsamo 2021, pp. 35-43, che integra e aggiorna il capitolo *Le immagini iscritte nel corpo*, in *Ead., La rete delle immagini: predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2009, pp. 217-226 (226); il nesso visibilità-commozione è caratteristico dell'eloquenza sacra fra Cinque e Seicento e della predicazione di età federiciana in particolare, producendo una casistica e una bibliografia amplissime; mi limito qui a rinviare a E. Ardissino, *Il barocco e il sacro. La predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini e scienza*, Città del Vaticano 2001; *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Ardissino ed E. Selmi, Alessandria 2009.

⁴⁵ Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari*, cit. (vedi nota 5), II, p. 173.

⁴⁶ B. Stoltz, *La filosofia dantesca e la metafora del «cammino della virtù» nel Dante historiato da Federico Zuccaro (1585-1588 circa)*, in *Innocente e calunniato*, cit. (vedi nota 5), pp. 198-203 (202-203).

⁴⁷ Sono parole di Landino, tratte dal Proemio del Commento alla *Commedia*: «Ma è me paruto ripetere la mente e el proposito di Dante da più alto principio, e con perpetuo tenore investigare in lui più recondita dottrina», ma cito da F. La Brasca, *Du prototype a l'archétype: lecture allégorique et réécriture de Dante dans et par le Commentaire de Cristoforo Landino*, in *Scritture di Scritture*, cit. (vedi nota 7), pp. 69-107 (75); per la frequentazione del testo in questione da parte di Zuccari, cfr. A. Mazzucchi, *Dante historiato da Federigo Zuccaro*, in *La Commedia di*

ro e oltre cfr. Jori, *Per evidenza*, cit. (vedi nota 16), in particolare pp. 215-241.

⁴¹ P. Tosini, *La Grande Galleria di Federico Zuccari a Torino: il capolavoro mancato*, in *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, cit. (vedi nota 11), pp. 65-73.

⁴² *Idea*, ed. cit. (vedi nota 8), Libro II, Capitolo VI, pp. 252-253.

⁴³ Tutte e tre le voci appartengono alla stessa edizione (Roma 1603) e sono consultabili in rete (<https://limes.cfs.unipi.it/allegorieripa/>); per il contesto cfr. comunque C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino 2012, pp. 94-95 (*Chiarezza*); pp. 437-

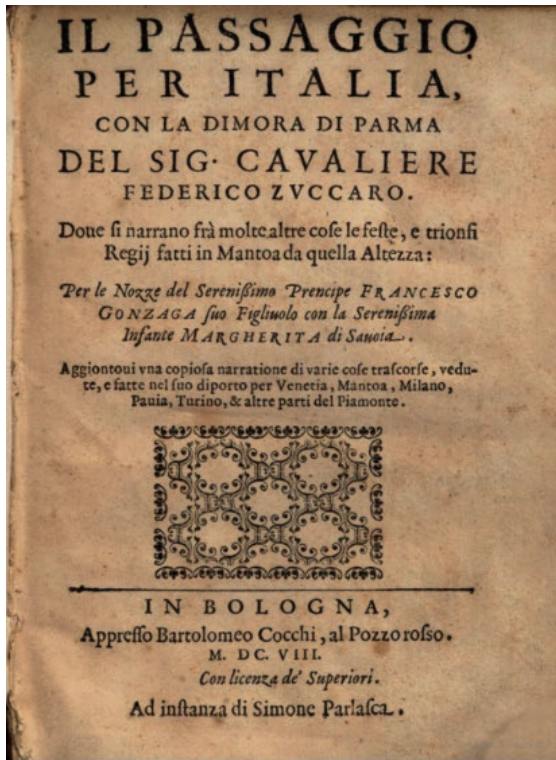


Fig. 1. F. Zuccari, Dante historiato, Purgatorio, Canto IV, Antipurgatorio. Primo balzo: negligent. Belacqua, 1586-1588, GDSU inv. 3507 F.

ragionevolmente supporre che simili intenzioni di progressione e rispecchiamento riguardino anche (e forse a maggior ragione) l'impiego di «tutte e tre le specie di "Disegno esterno"»⁴⁸ nella decorazione della Grande Galleria oltre a modellare, specularmente, la struttura e i contenuti dell'*Idea*, fino a illuminarne la memorabile conclusione, come si vedrà più avanti.

IDOLI POLEMICI E CODICE EROICO: L'ALTA MISSIONE DELL'ARTISTA VERSO IL TRIONFO DELL'IDEA

A favore della sostanziale coerenza programmatica da riconoscere a una teoresi considerata per molto tempo oscura e talvolta inattuabile, si pone come dato anche il fatto che Zuccari sviluppi nel trattato parti consistenti dell'apologia della «professione della pittura» proprio in linea con questi assunti. «Quelli, che indegnamente [...] la biasimano [la pittura]», ponendola come «vil serva tra le arti meccaniche», sono per Federico indotti in errore non solo dall'ignoranza che pretende di spingersi *ultra crepidam*, ma anche dal pessimo esempio offerto da «Pittori da buon mercato, che imbrattano le mura, e le tele, facendo scartafoni, e bambocci», rendendosi ridicoli e macchiandosi di vilipendio contro «quest'arte nobilissima»⁴⁹. Una simile condotta è per Zuccari, che ha impressa in sé vivissima anche la lezione della *Calunnia* di Luciano, oltraggiosa e suicida per molte ragioni, ma più di tutto perché fa divergere la pittura dal fine che le è «proprio, e naturale»: quello, cioè, di «essere imitatrice della natura, e conseguentemente dell'Autore di essa»⁵⁰. Il passaggio è innovativo nel contesto apologetico e polemico, perché sottende il parallelismo cruciale tra creazione naturale e creazione artistica⁵¹, rendendo ancor più robuste le ragioni del disprezzo riservato ai pittori indegni di valorizzare e inverare la potenza *sub specie aeternitatis* accordata dal vadesese all'arte. Il tema di una vocazione ascensionale connotata in senso eroico, dunque, a cui l'artista deve rispondere contrapponendosi a incolti e detrattori certamente, ma anche compiendo in sé un faticoso iti-

Dante nello specchio delle immagini, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 2021, pp. 267-292, secondo cui «alcune soluzioni iconografiche [nel *Dante historiato*] si spiegano ipotizzando una diretta conoscenza non solo delle chiose di Landino e di Vellutello, ma anche del meno diffuso commento di Bernardino Danielo» (272).

⁴⁸ Rossi, *L'Idea incarnata*, cit. (vedi nota 9), p. 552.

⁴⁹ Tutte le citazioni da *Idea*, ed. cit. (vedi nota 8), pp. 244-245.

⁵⁰ Ivi, p. 245.

⁵¹ L'importanza di questo aspetto è valorizzata da K. Herrmann-Fiore, «Disegno" and "Giudizio", *Allegorical Drawings by Federico Zuccaro and Cherubino Alberti*, "Master Drawings", 20, 3, 1982, pp. 247-256.



Fig. 2. F. Zuccari, *Porta Virtutis o Minerva che trionfa sull'Ignoranza e la Calunnia*, 1581-1582, penna, lavatura d'inchiostro marrone e pietra nera su carta, 38,7 x 28,6 cm, New York, Pierpont Morgan Library.

nerario di perfezionamento individuale, alimenta quell'«estremismo trascendentale dell'Idea»⁵² la cui carica esplose già in parte, ad esempio, nella celebre vicenda della *Porta Virtutis* (fig. 2), che da non molto Elisabetta Giffi ha riletto alla luce di puntuali riferimenti all'ambiente erudito romano, e farnesiano in particolare. Giffi illustra fra l'altro con chiarezza la relazione, già intuita in precedenza⁵³, fra i significati presenti nella *Calunnia*, due disegni (uno a New York, l'altro a Berlino) raffiguranti *Il Monte della Virtù* e il piccolo ciclo con le *Fatiche di Ercole che intraprende il cammino della virtù* affrescato nella volta del vestibolo di Casa Zuccari a Trinità dei Monti⁵⁴ (figg. 3, 4, 5). La studiosa ricorda inoltre come

⁵² Rossi, *L'ombra di Argo*, cit. (vedi nota 39), p. 101.

⁵³ Cfr. E. Capretti, *La Calunnia (1569-1572)*, in *Innocente e calunniato*, cit. (vedi nota 5), pp. 94-99.

⁵⁴ Per il precedente costituito dagli affreschi di Caprarola dedicati alle gesta di Ercole nel Lazio, dove «il mito si prestava a esaltare come nuovo Ercole Alessandro Farnese [...]»; Caprarola come nuovo tempio sacro all'eroe; e il Vignola come architetto del tempio», cfr. Acidini Luchinat,



Fig. 3. F. Zuccari, *Monte della Virtù o Giardino delle arti*, 1577-1583, penna, lavatura d'inchiostro marrone, biacca e carboncino su carta quadrettata a matita rossa, 22,5 x 36,8 cm, New York, Pierpont Morgan Library.

il Palazzetto di Roma, situato sulla sommità del Pincio, in posizione eccentrica rispetto alla città abitata, in cima a un monte dalla salita impervia, fosse interpretato da Grazioso Graziosi e da altri contemporanei come il “capriccio poetico” di Zuccari, concretizzazione radicale di un’invenzione allegorica la cui traduzione in immagini si sarebbe dovuta fermare, anche nel parere successivo di Giulio Mancini, tutt’al più alla bidimensionalità del-

la pittura⁵⁵. All’«ardimentosa impresa»⁵⁶ architettonica e decorativa romana gli studi hanno invece restituito, con significativo cambio di segno, un *telos* molto chiaro, riconoscendovi definitivamente i caratteri di un palazzo della Virtù, in cui hanno *fisicamente* luogo la catarsi e l’apoteosi del pittore-poeta⁵⁷. La tendenza a «mettere in

Taddeo e Federico Zuccari, cit. (vedi nota 5), II, p. 27; per il mito di Ercole come archetipo per la formazione del modello eroico dell’artista cfr. E. Giffi, *Federico Zuccari e la professione del pittore*, Roma 2023, pp. 125-140; per la derivazione di questo modello dalle esequie di Michelangelo cfr. Z. Ważbiński, *Lo Studio - la scuola fiorentina di Federico Zuccari*, “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 29, 2/3, 1985, pp. 275-346, in particolare pp. 309-318; per l’ipotesi che in due delle nicchie progettate da Zuccari per decorare la facciata-manifesto dello Studio fiorentino potessero trovare spazio le raffigurazioni della Teoria e della Pratica insieme con un’allegoria delle tre Arti del Disegno, ad emblematica sintesi del “cammino virtuoso” dell’artista, cfr. ivi, p. 281; ancora suggestiva, in questo contesto, appare la lettura settecentesca della facciata in rapporto all’antico e alla Bibbia valorizzata da R. Wittkower, *Federico Zuccari and John Wood of Bath*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 6 (1943), pp. 220-222 e richiamata da Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari*, cit. (vedi nota 5), II, p. 109.

⁵⁵ Cfr. Giffi, *Federico Zuccari e la professione del pittore*, cit. (vedi nota 54), pp. 133-136; ma il discorso è già impostato da Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari*, cit. (vedi nota 5), II, pp. 199 sgg., con riferimento all’intero progetto architettonico come «percorso concettuale» che si snoda a partire dalla «scelta difficile ma premiata del virtuoso» fino «all’innalzamento verso l’Idea», percorso peraltro già delineato da K. Herrmann-Fiore, *Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 18, 1979, pp. 35-112.

⁵⁶ Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari*, cit. (vedi nota 5), II, p. 199.

⁵⁷ Per un inquadramento più ampio di questo particolare caso di auto-celebrazione “dinastica”, in cui protagonista, committente ed esecutore coincidono, cfr. Kliemann, *Gesta dipinte*, cit. (vedi nota 11), p. 35: «quel modo di rappresentare la storia come espressione visiva del concetto secondo cui la nobiltà deriva dalla virtù personale, è caratteristico soprattutto del primo Cinquecento. I protagonisti dei cicli “biografici” sono ovviamente tutti nobili, ma [...] le raffigurazioni presentano sempre l’immagine di un eroe che signoreggia grazie alle sue imprese e alla sua virtù, non per diritti ereditati». Inutile sottolineare quanto queste

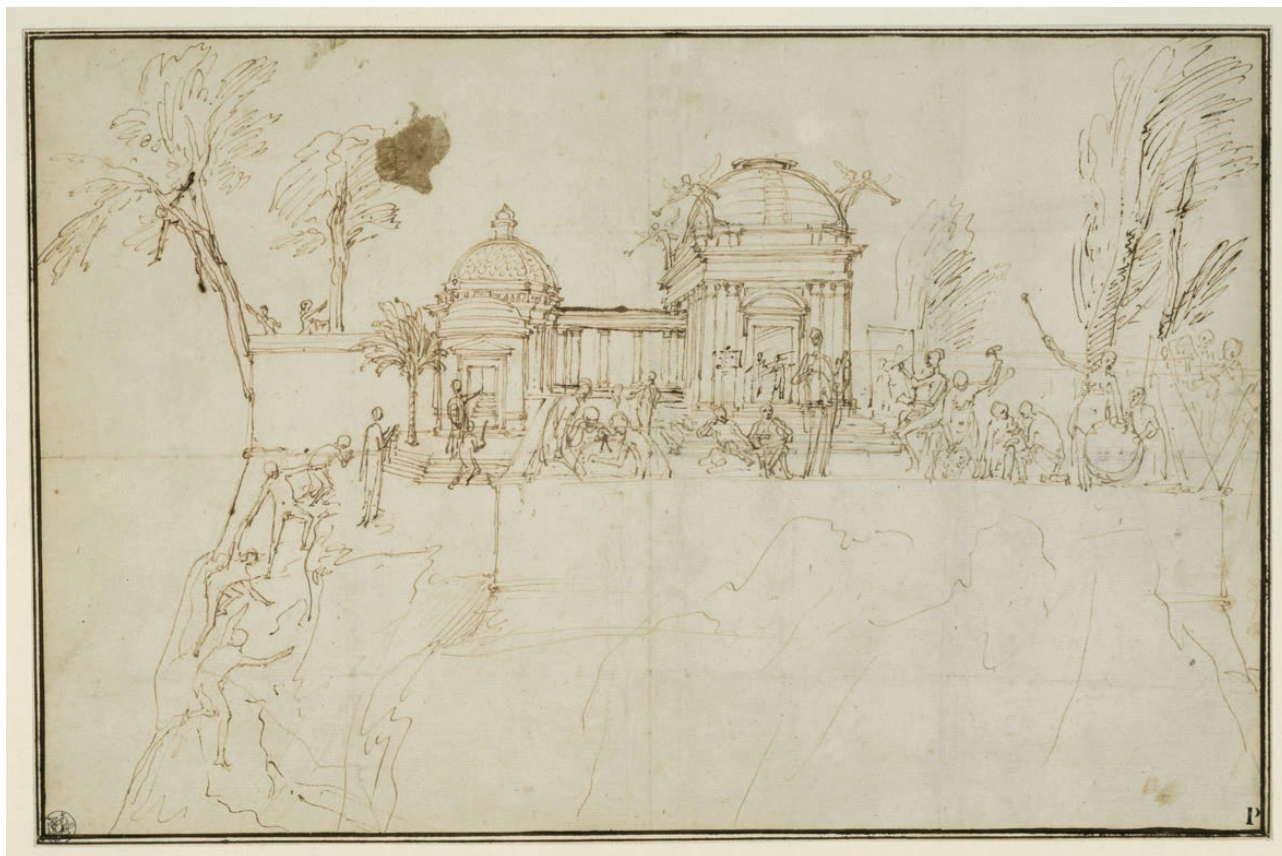


Fig. 4. F. Zuccari, *Monte della Virtù o Giardino delle arti*, 1597-1598, inchiostro marrone su carta, 24,7 x 37,8 cm, Berlino, Staatliche Museen Kupferstichkabinett.

scena se stesso e la propria fama»⁵⁸, esibita da Zuccari nella talora agguerrita narrazione di sé e delle vicende familiari che lo vedono protagonista, innerva, del resto, anche la mitizzazione della vita del fratello Taddeo nel ciclo di disegni a lui dedicati, corredati da commenti poetici che danno voce a un'esaltazione sempre più altisonante del binomio *virtù/fatica*, decisivo nel pensiero di Federico al punto da essere vergato a chiare lettere anche in una delle due iscrizioni sopraporta dipinte sulle pareti del già citato vestibolo di Ercole, quella compresa tra le due erme di Socrate e di Euripide⁵⁹.

«ossessioni dinastiche» accomunino, *mutatis mutandis*, Zuccari e Carlo Emanuele di Savoia; traggio l'espressione citata da Tosini, *La Grande Galleria di Federico Zuccari a Torino*, cit. (vedi nota 41), p. 65.

⁵⁸ Ruffino, *Federico Zuccari, i viaggi, la moda*, cit. (vedi nota 4), p. IX.

⁵⁹ S. Rossi, *Virtù e fatica. La vita esemplare di Taddeo nel ricordo "tendenzioso" di Federico Zuccari*, in *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, cit. (vedi nota 29), pp. 53-69; si rammenti, fra l'altro, come nel dipanarsi del racconto figurato dedicato a Taddeo la cooperazione Disegno/commento si tinga di amplificazioni patetiche e agiografiche che conducono infine all'apoteosi del giovane artista, immortalato nell'ultimo atto di decorare la facciata di Palazzo Mattei sotto lo sguardo ammirato di

FEDERICO ZUCCARI E CARLO EMANUELE I TRA MIMESI E ASTRAZIONE

I valori che queste scelte, operate nel corso del tempo, esprimono, con la loro natura sistematica e orientata a uno scopo, si intersecano con il programma culturale e celebrativo elaborato e promosso dai duchi di Savoia e con i principi che qualificano l'ideologia sabauda fin dagli esordi del ducato. La geografia politico-religiosa di quest'ultimo⁶⁰ e le scelte urbanistiche che interessa-

alcuni dei massimi pittori del tempo, «riuniti quasi per incanto al suo cospetto», (ivi, p. 66); cfr. anche Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari*, cit. (vedi nota 5), II, p. 207; il testo delle iscrizioni sopraporta è riportato ivi, p. 281.

⁶⁰ P. Cozzo, *La geografia celeste dei duchi di Savoia. Religione, devozioni e sacralità in uno Stato di età moderna (secoli XVI-XVII)*, Bologna 2006; sulla «contemplazione itinerante» in Terra Santa che «si alimenta della devozione immaginativa, della visualizzazione mentale, maturata [...] nella tradizione cistercense, certosina e francescana» cfr. Gentile, *Sacri Monti*, cit. (vedi nota 1), p. 16, preceduto dal classico Carruthers, *Il pellegrinaggio a Gerusalemme come mappa per ricordare*, in *Machina memorialis*, cit. (vedi nota 40), pp. 62-68; sul progetto di Bernardino Caimi per Varallo, da intendersi non come «rappresentazione architet-



Fig. 5. F. Zuccari, *L'eroe chiamato a intraprendere il cammino della Virtù*, affresco, Roma, Palazzo Zuccari, volta del vestibolo.

tonica di edifici tratti dalla Gerusalemme reale, e neppure» come «scenario di una città immaginaria», bensì come «impronta, [...] dimensione fisica» di eventi legati ai singoli misteri, concepiti per favorire la contemplazione, cfr. ancora Gentile, *Sacri Monti*, cit. (vedi nota 1), pp. 42-43; sulla presenza di Carlo Borromeo a Varallo, ricordata dall'agiografia e dall'iconografia carliana, e sugli sviluppi figurativi che «risentiranno del realismo mistico a cui si ispirava l'immaginazione dei misteri» praticata da Carlo, cfr. *ivi*, pp. 175-187 (in particolare 178-179); sui Sacri Monti come sistema cfr. *ivi*, pp. 261-266; sul Monte dei Cappuccini a Torino come Sacro Monte «mancato», cfr. *ivi*, pp. 339-341.

no la capitale sotto Carlo Emanuele I, pertinenti a una concezione dello spazio sacro che è tipica dello spirito controversistico di età tridentina⁶¹, documentano infatti preferenze elitarie improntate a un eroismo militante, colto e trascendente. Sfruttando al massimo il potenziale semantico ed espressivo di un parlare concreto e di un realismo che incessantemente rinviavano ad altro⁶², con accorta rielaborazione della tradizione medievale e delle poetiche e retoriche dominanti in età controriformata, istanze diverse vengono armonizzate a Torino insistendo sulla saldatura tra *princeps*, *artifex* e *defensor fidei*, di cui il duca è «modello vivo»⁶³. La presenza di questo architrave teorico fa della capitale sabauda, come si è detto, lo scenario ideale per la stesura e la pubblicazione del trattato di Zuccari, nel cui testo non mancano rinvii all'astrazione enciclopedica incentrata sulla figura del principe-artista, versione radicalizzata di un antropocentrismo rinascimentale ormai portato alle sue più sofisticate conseguenze. La questione della sacralizzazione del potere, legata com'è, anche a Torino, a quella del sapere enciclopedico, appare molto ben metabolizzata da Zuccari, e merita forse qualche affondo ulteriore. Nell'*Idea*, questo argomento, inevitabilmente coinvolto con un certo neoplatonismo riconducibile anche alla mediazione tassiana⁶⁴, viene trattato a partire dalla definizione di intelletto, mantenendo ossatura e postura aristoteliche. I caratteri divini dell'intelletto vengono traslati- riassunto- al Disegno, al principe, all'artista e, come l'autore annuncia, al procedere stesso della trattazione teorica (dunque anche all'oratore, all'accademico), secondo un procedimento 'a cascata' dovuto in parte all'impianto scolastico adottato e in parte a forme di concatenazione retorica ormai ben rodiate, rispondenti a criteri di connessione, ordine e sintesi che del resto troviamo soddisfatti anche in molti importanti assetti collezionistici del tempo, incluso quello torinese. Dal-

⁶¹ F. Testa, *La promozione ducale dell'architettura religiosa: eremi, santuari, percorsi devozionali*, in *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, cit. (vedi nota 11), pp. 439-459.

⁶² A. Griseri, *Torino e i suoi santi: una identità per immagini*, in *Torino. I percorsi della religiosità*, a cura di A. Griseri e R. Roccia, Torino 1998, pp. 1-28.

⁶³ M.L. Doglio, *Premessa a Carlo Emanuele I, Simulacro del vero principe*, cit. (vedi nota 43), pp. VII-X (VIII); per questi aspetti, e per quanto segue, si tenga inoltre presente F. Varallo, *Libri, natura e immagini: il mondo ri-creato della Grande Galleria. Studi e prospettive*, in *La Grande Galleria. Spazio del sapere e rappresentazione del mondo*, cit. (vedi nota 11), pp. 169-194 (187 e passim).

⁶⁴ M. Rossi, *Princeps artifex: poetica tassiana, teoria dell'arte e sovranità tra Cinque e Seicento*, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in late Renaissance Florence*, Acts of an International conference, (Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001), Firenze 2004, pp. 27-37; sul misticismo di Zuccari si era espresso a suo tempo anche A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia. Dal Rinascimento al Manierismo* (ed. or. 1940, 1959), trad. it. 1966, pp. 151-155.

la definizione di Disegno come «forma, idea, ordine, regola, termine, et oggetto dell'intelletto, in cui sono espresse le cose intese», presente «in tutte le cose esterne tanto divine, quanto humane»⁶⁵, discende non a caso una descrizione del 'mondo creato'⁶⁶ come mosaico o raccolta di forme ordinate corrispondenti ad altrettanti concetti. La dialettica fisica/metafisica si fa qui vorticoso: l'*idea* di una sapienza universale che raccoglie tutte le forme e i concetti è a sua volta concepibile solo come *forma* (come appunto scriveva Klein), precedendo e al tempo stesso risolvendo in se stessa ogni cosa. «Mirando» in questa, cioè nel «Disegno» preesistente alla creazione, con «l'ordine nel suo intelletto», la «mente divina» crea il mondo, dice Zuccari, per «similitudine», «ad un cenno», non «a caso», e con «perfezione d'ordine»⁶⁷. Sulla nozione di ordine, come criterio razionale di organizzazione della natura, Zuccari sembra seguire, per poi sorpassarlo, l'aristotelico Vincenzo Danti, che nel *Trattato* edito a Firenze nel 1567 individuava nella «trasfigurazione [...] delle cose naturali» il fine proprio delle arti imitative⁶⁸. Come sottolineato da Carlo Ossola, nel parlare di una mente che «specolando e discorrendo» porta a compimento la forma là dove essa era rimasta intenzionale, vincendo così la natura per potenza creatrice», Danti garantisce all'arte figurativa la promozione da disciplina «meccanica» a «facoltà dependente dalla filosofia»⁶⁹. Per posizionarsi oltre il traguardo segnato da Danti, Zuccari non deve dunque far altro che invertire tale rapporto di dipendenza, come già abbiamo visto. Giova forse qui ricordare che lo sfoggio di sottigliezze concentrato nell'*Idea* ha comunque, complessivamente, un fine estetico. Affermare, con topica lucreziana colaudata, che «questa machina del mondo»⁷⁰, «questo

Mondo visibile creato dal supremo facitore Iddio con tant'arte distinto», è «il primo, e principal nostro Disegno esterno [...] principalmente [...] necessario per l'imitazione a noi Pittori, et alli Scultori, et Architetti»⁷¹, vuol dire mentalizzare il processo mimetico per porlo a fondamento di un classicismo eroicamente rinnovato, idiosincronicamente raffaellesco, che è poi in effetti quello apprezzato e ricercato da Zuccari nella prassi pittorica. La natura viene allora programmaticamente indicata come «primo modello» a cui l'artista deve attingere, con il suo repertorio «de' Cieli, delle stelle, delle comete, delle nubi, della pioggia, della neve, [...] sterpi, monti, colli, campagne [...], fiumi, laghi, mari, animali aerei, acquatici, e terrestri, che [...] cagionano l'arte»⁷². L'enumerazione, così tipica di quella prosa brulicante di macrocosmi e microcosmi afferente all'«autunno del rinascimento»⁷³, continua nella descrizione immediatamente successiva, in parte retorica (da capo a piedi) e in parte anatomica («ossa, carne, nervi e muscoli»⁷⁴), dell'altro «principale oggetto nostro», cioè quel corpo umano che è «simulacro divino». Dio, scrive Zuccari, ha serbato «per ultima fattura questa dell'uomo, quasi che in essa volesse *epilogare* la potenza, la sapienza e la bontà sua»; lo ha poi dotato «di tanti beni spirituali, e *temporali*» e lo ha posto «nel terrestre Paradiso quasi un secondo Iddio, costituendolo *libero possessore di tutte le cose*»⁷⁵. Non è difficile vedere in queste parole un *alter ego* di quel «vero principe» che, nello specchio del «simulacro», glorifica l'arte del ben governare, l'arte poetica e ogni virtù concepibile in lui racchiusa. Appare anzi fin troppo chiara la consonanza con quel congegno metaforico, assemblato come variante ermetica dell'eter-

⁶⁵ *Idea*, ed. cit. (vedi nota 8), Libro I, Capitolo III, p. 153.

⁶⁶ Sull'ordine della creazione che si riverbera nell'ordine concepito da umanisti, retori e collezionisti cfr. almeno G. Jori, *Le forme della creazione. Sulla fortuna del «Mondo creato» (secoli XVII e XVIII)*, Firenze 1995; M. Rossi, *Poemi e gallerie enciclopediche: la «Creazione del Mondo» di Gasparo Murtola e il collezionismo di Carlo Emanuele I di Savoia*, in *Natura-cultura. L'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*, atti del convegno internazionale di studi (Mantova 5-8 ottobre 1996), a cura di G. Olmi, L. Tongiorgi Tomasi, A. Zanca, Firenze 2000, pp. 91-121.

⁶⁷ *Idea*, ed. cit. (vedi nota 8), Libro I, Capitolo V, pp. 157-158.

⁶⁸ V. Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni, di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del Disegno. Di Vincenzio Danti, all'illustrissimo, et Eccellentiss. Signor Cosimo de' Medici Duca di Fiorenza et di Siena, in Firenze. 1567. Con privilegio*, ora in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierimo e Controriforma*, I, a cura di P. Barocchi, Bari 1960, pp. 207-269 (219); cfr. la relativa nota di commento al passo, ivi, p. 503.

⁶⁹ C. Ossola, *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, seconda edizione ampliata, Prefazione di Mario Praz, Firenze 2014, p. 57.

⁷⁰ *Idea*, ed. cit. (vedi nota 8), Libro II, Capitolo II, p. 225; per la prima comparsa dell'espressione «*machina mundi*» cfr. Lucrezio, *De rerum*

natura, Libro V, v. 96; per i rapporti del termine con l'arte della memoria e con una conoscenza di tipo enciclopedico-universale è d'obbligo il rinvio ai classici F. Yates, *L'arte della memoria*, ed. or. London 1966, trad. it. Torino 1972; P. Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna 1983, in particolare pp. 63-129; L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, Torino 1995; in *Ead., La rete delle immagini*, cit. (vedi nota 44), sono affini al nostro discorso, in particolare, pp. 112-117 e 127-129; per la fortuna e le implicazioni del concetto di «universo meccanico» alla corte di Carlo Emanuele I si veda almeno F. Varallo, *Il luogo del sapere: la Grande Galleria di Carlo Emanuele I*, in *Le meraviglie del mondo 2016*, pp. 117-127 (118).

⁷¹ *Idea*, ed. cit. (vedi nota 8), Libro II, Capitolo II, p. 227.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Su asindeto ed enumerazione rinvio nuovamente a Ossola, *Autunno del Rinascimento*, cit. (vedi nota 69), pp. 134-146 e *passim*; si tengano inoltre presenti le riflessioni di F. Varallo sul «sistema nomenclatorio» come «continuo alludere alla Galleria», in forma di catalogo e inventario: F. Varallo, *Il luogo del sapere*, cit. (vedi nota 70), pp. 118-119.

⁷⁴ Per Zuccari notomista cfr. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari*, cit. (vedi nota 5), pp. 91-92; per gli affreschi della volta della *Sala del Disegno* in casa Zuccari a Roma, in cui compare la Medicina, rappresentata da Galeno, con i vantaggi che essa trae dalla pratica disegnativa, cfr. ivi, p. 215.

⁷⁵ *Idea*, ed. cit. (vedi nota 8), Libro II, Capitolo II, p. 227.

no modello divino, restituito alla luce e al suo contesto da Maria Luisa Doglio, che peraltro datava il *memorandum* del duca al 1608, quindi a ridosso della pubblicazione dell'*Idea*⁷⁶.

IL DISEGNO E IL PRINCIPE: GIUDIZIO, ETICA E POTERE

Riconoscere le implicazioni politiche (e collezionistiche) presenti in queste affermazioni non richiede particolari sforzi interpretativi: il *Deus artifex* di Zuccari crea l'uomo «per mostrare in picciolo ritratto l'eccellenza dell'arte sua divina», dotandolo delle qualità necessarie a signoreggiare «tutte l'altre creature del Mondo» e della «facoltà di formare in se medesimo un Disegno interno intellettuale», affinché

*conoscesse tutte le creature, e formasse in se stesso un novo Mondo [...] et inoltre acciocché [...] quasi imitando Dio, et emulando la Natura, potesse produrre infinite cose artificiali simili alle naturali, e col mezzo della Pittura e della Scoltura, farci vedere in Terra nuovi Paradisi*⁷⁷.

L'identificazione tra il Disegno e il principe, che nell'*Idea* imprime al discorso l'accelerazione sintetica grazie alla quale Carlo Emanuele I può infine far collimare una riflessione estetica con una dottrina di stampo teocratico⁷⁸, è poi perfezionata con l'attribuzione al Disegno, «Rettore universale di questo humano intelletto», del ruolo di «genitore di esse virtù morali» (qui, segnatamente, quelle cardinali)⁷⁹. L'autore fa allora appello a Quintiliano, Platone, Orazio e Ariosto per sostenere il carattere «discretivo, intellettuale e pratico» di questo Disegno, che determina il giudizio, regola le azioni e le orienta alla prudenza rendendole virtuose. Nel suo operare, dice Zuccari, esso è simile al «color bianco, che si mistica per tutto, e con tutti gli colori si confà senza il quale non hanno forza né rilievo operatione alcuna»⁸⁰. La *figura* che, in universale, rappresenta l'insieme di questi concetti, in parte distinti in parte sovrapposti, è naturalmente quella umana, condotta a perfezione nella singolarità del Principe. Come ribadito da Paola Barocchi sulla scorta di Robert Klein, negli scritti figurativi

del Cinquecento (e in quelli a cavallo tra i due secoli), la questione del giudizio è strettamente legata alla «problematica della proporzione visiva» e alla «costruzione enciclopedica» che «traduce ogni elemento soggettivo in oggettivo», diventando «lo strumento di una oggettività universale in chiave aristotelica», da far valere nell'ambito della «relazione tra forme umane e forme geometriche [...] in modo che l'uomo torna ad essere misura di tutte le cose, ma con accenti magici e teologici»⁸¹. E infatti, nell'*Idea*, uno Zuccari fattosi opportunamente ermetico nella figura umana *rappresenta*⁸², posizionandoli, imprimendoli e in parte sovrascrivendoli, i termini di «concetto ideale», di «microcosmo» contenente «in se tutte le cose dell'Universo» e di «scintilla divina», metaforizzata tanto come Sole che «per tutto, e in tutti i sensi, ed operationi nostre risplende» con raggi che «per tutto penetrano o con luce viva [...] o con riverberatione», quanto come «acqua, che il tutto bagna, e il tutto impasta»⁸³. Piena padronanza, dunque, del canone mistico (quando non squisitamente neoplatonico) impiegato in numerose testimonianze riconducibili anche all'area testuale della retorica sacra cinque-seicentesca; canone stabilito, riducendo a schema, sulla *ratio* retorica dell'antitesi e sull'endiadi apoteosi/ossimoro. Questo modo di esprimersi, che mutua la sua specifica natura iperbolico/paradossale dal modello biblico⁸⁴ e l'attitudine tipologica dalla patristica, trova com'è noto alla corte di Torino molte nuove occasioni di stupefacente modulazione letteraria, con finissi-

⁸¹ P. Barocchi, *Proporzioni-Misure-Giudizio*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, Tomo II, a cura di P. Barocchi, Milano – Napoli 1971, pp. 1713-1720 (1720); per il riferimento a Klein si veda il capitolo «Giudizio» e «gusto» nella teoria dell'arte nel Cinquecento, in *Id.*, *La forma e l'intelligibile*, cit. (vedi nota 31), pp. 373-386, con particolare riferimento al rapporto quasi sinonimico tra «giudizio» e «discrezione», e al loro comune statuto ancipite, «in bilico fra la sensibilità e l'intelletto», ivi, p. 376; su questi temi cfr. ancora Herrmann-Fiore, «Disegno» and «Giudizio», cit. (vedi nota 51).

⁸² Per la codificazione del concetto di *representatio* in san Tommaso, come «traccia su cui è iscritto (o impresso) "qualcosa" che ne rende possibile la messa in memoria» cfr. M. Vivarelli, *A partire dalla Grande Galleria: modelli di analisi ed ipotesi di rappresentazione in ambiente digitale delle collezioni dei duchi di Savoia*, in *Reimmaginare la Grande Galleria*, cit. (vedi nota 11), pp. 188-213 (189).

⁸³ *Idea*, ed. cit. (vedi nota 8), Libro II, Capitolo XIII, p. 292; quello di «riverberatione» è, com'è noto, concetto neoplatonico e pseudo-dionisiaco specialmente (si pensi alla gerarchia celeste che è misura e forma di quella terrena); per la discussione, invece, scientifica del termine in Leonardo cfr. *Id.*, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci, novamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Raffaello du Fresne [...] In Parigi, Appresso Giacomo Langlois [...] 1651*, Libro I, capp. LXXV-LXXVI, p. 18; utili spunti riguardo alla ricezione zuccaresca di nozioni neoplatoniche in M. Moralejo Ortega, *La nozione di idea nei testi a stampa dalla seconda metà del Cinquecento a metà Seicento: gli autori, i temi e il loro rapporto con L'idea della Architettura Universale di Vincenzo Scamozzi*, «Annali di architettura», XXVII, 2015, pp. 121-126.

⁸⁴ C. Ossola, *Apoteosi e ossimoro, in Mistica e retorica. Studi raccolti a cura di Franco Bolgiani*, Firenze 1977, pp. 47-103.

⁷⁶ Carlo Emanuele I di Savoia, *Simulacro del vero principe*, cit. (vedi nota 43).

⁷⁷ *Idea*, ed. cit. (vedi nota 8), Libro I, Capitolo VII, p. 162, miei i corsivi di enfasi; sul passo si veda Rossi, *L'idea incarnata*, cit. (vedi nota 9), p. 564.

⁷⁸ Ivi, *passim*.

⁷⁹ *Idea*, ed. cit. (vedi nota 8), Libro II, Capitolo XIII, pp. 288-289; il tema è argomentato in forme squisitamente aristoteliche ivi, Libro I, Capitolo XV, pp. 191-194.

⁸⁰ Ivi, p. 291.

ma incorporazione del sacro nel tessuto celebrativo, da Marino a Tesauro.

DEUS ARTIFEX FRA TORINO E MILANO: DOTTRINA
DELL'EVIDENZA TRA FEDERICO ZUCCARI E
FEDERICO BORROMEIO

Ragionando su paralleli sabauda-ambrosiani estesi fino al primo decennio del Seicento, Marzia Giuliani ha approfondito l'analisi delle radici e delle diramazioni di tali rapporti, leggendo le «implicazioni creazioniste» connaturate alla politica culturale sabauda⁸⁵ in relazione alla figura del cardinal Federico Borromeo⁸⁶. Oltre a evidenziare il valore tattico-diplomatico del perpetuarsi della devozione borromaica presso il ducato sabauda⁸⁷, Giuliani nota come l'architettura stessa del pensiero del «vescovo filosofo»⁸⁸, desumibile in modo sostanziale dai *Sacri ragionamenti*, sia «consonante con le riflessioni di Zuccari in tema di Disegno e arti figurative»⁸⁹. È indubbio che tale consonanza faccia perno sul tema superiore del *Deus artifex*, figura generativa intorno a cui entrambi gli autori plasmano la propria particolare «filosofia cristiana di matrice enciclopedica», ed è anche possibile, credo, puntualizzare alcuni altri frangenti in cui le due riflessioni collimano. Fra questi compare ad esempio quello di una reciprocità tra fisica e metafisica fondata sulle leggi di «similitudine» (da intendere come «strumento conoscitivo»⁹⁰) e di «proportione» che, ordinatamente applicate alle cose visibili e invisibili, formano l'armatura interna di ogni *scala creaturarum*⁹¹. È inoltre pressoché sovrapponibile il punto relativo al primato del vedere, «quinta essenza de gli altri sentimenti»⁹², e

dell'occhio, «il soprastante ed il reggitore ed il maestro della casa de' sentimenti e delle altre membra humane»⁹³, indicato anche dal cardinale – che qui accoglie pure, direi fisiologicamente, una lezione derivata dall'eredità lombarda di Leonardo – come sede di attività intellettuali eccellenti, compresa l'operazione di verifica dell'esperienza percettiva nella sua totalità. Quanto a Torino, ricordiamo che questi temi vengono certamente introdotti a corte anche grazie al contributo di Giovanni Botero, al cui impegno si devono tanto la mediazione importantissima tra il ducato e l'ambito borromaico, quanto la proiezione della dialettica principe/artefice – Stato/materia nella già sfaccettata funzione simbolica di cui la figura carismatica del duca è investita, come intellettuale e come *Rex sacerdos*, tenace difensore degli ideali tridentini⁹⁴. Si tratta qui, evidentemente, di grandi linee di pensiero che attraversano epoche e saperi e che, nella tensione tipicamente seicentesca verso una visione grandangolare della conoscenza e del mondo, variamente si rapportano a un modello antropocosmico tratto da un patrimonio già consistente alla fine del Medioevo, come ha ben mostrato Sergio Mamino. Se a Torino, su iniziativa di Carlo Emanuele I, questa tradizione viene, com'è noto, galvanizzata per amplificazioni successive anche in virtù del possesso e del culto del «Sacro Lino»⁹⁵, nell'*Idea* di Zuccari 'abbondanza' creazionista e 'riduzione' ermetica⁹⁶ di nuovo si riflettono alternativa-

za attribuita all'ἐνάργεια nella predicazione post-tridentina è d'obbligo un ulteriore rinvio al classico M. Fumaroli, *Letà dell'eloquenza*, cit. (vedi nota 15) e alle considerazioni ugualmente importanti su «visione e preghiera» in *Id.*, *La scuola del silenzio*, ed. or. Parigi 1994, trad. it. Milano 1995, pp. 291-313; per la teoria cognitiva del *coup d'oeil* cfr. H. Bredekamp, *Emanuele Tesauro e Gottfried Wilhelm Leibniz: Omnis in unum*, in *Reimmaginare la Grande Galleria*, cit. (vedi nota 11), pp. 124-137.

⁸⁵ Rossi, *L'idea incarnata*, cit. (vedi nota 9), p. 550.

⁸⁶ Giuliani, *La Grande Galleria nel contesto dell'Italia spagnola*, cit. (vedi nota 17), pp. 162-165.

⁸⁷ Ivi, p. 152.

⁸⁸ M. Giuliani, *Il vescovo filosofo*, Firenze 2007.

⁸⁹ Giuliani, *La Grande Galleria nel contesto dell'Italia spagnola*, cit. (vedi nota 17), p. 164.

⁹⁰ Giuliani, *Il vescovo filosofo*, cit. (vedi nota 88), p. 195.

⁹¹ Ivi, p. 194.

⁹² Per l'attenzione riservata da Federico Borromeo agli sviluppi del pensiero ermetico fino al Seicento inoltrato, nel quadro del dibattito arti/scienze/natura, tra Keplero e Fludd, cfr. ivi, pp. 197-199; ma tutto il capitolo settimo, «Di Dio e delle creature». Dall'universo dei saperi al kosmos della natura, è rilevante per la messa in evidenza del sostrato neoplatonico nelle riflessioni del cardinale, ivi, p. 187 e sgg.; per il primato dell'occhio cfr. ivi, p. 207: «grande deve essere la custodia del vedere, imperoché l'occhio si intromette nell'affari degli altri sentimenti, et usurpa gli altrui confini, et è quasi un compendio, et una quinta essenza de gli altri sentimenti. Tutto questo si conosce essere vero, perché quello che vediamo ci pare spesso di toccarlo, di udirlo. Vedi la neve et senti il freddo et vedi la imagine, et ti pare che odi le parole, et i fiori dipinti mandano gli odori». Per la familiarità acquisita dall'orator christianus con la retorica classica dopo Erasmo e per l'importan-

⁹³ Giuliani, *Il vescovo filosofo*, cit. (vedi nota 88), p. 207; per una variazione sul tema in chiave anatomica cfr. ivi, p. 208.

⁹⁴ Doglio, *Dall'istituto al monumento*, cit. (vedi nota 43), pp. 2-3.

⁹⁵ S. Mamino, *Culto delle reliquie e architettura sacra negli anni di Carlo Emanuele I*, in *Torino. I percorsi della religiosità*, cit. (vedi nota 62), pp. 53-100 (54).

⁹⁶ Per l'associazione di «copia» e «brevitas» come «questione cognitiva di ordine pratico» fondamentale nella meditazione e nella «concezione dell'attività della memoria come di un processo che, al contempo, produce dei blocchi di contenuto concentrato, 'abbreviato', così da poter essere immagazzinato, e permette di sfogliare, o ampliare, tale contenuto attraverso una serie di percorsi associativi», cfr. Carruthers, *Machina memorialis*, cit. (vedi nota 40), pp. 96-97, ma è utile qui il rinvio all'intero paragrafo (*Il motore della memoria*, pp. 94-103), con i riferimenti al *De modo dicendi et meditandi* di Ugo da san Vittore riguardo alla collaborazione tra *ingenium* e *memoria* e all'importanza dell'operazione del *colligere*, molto simile all'«epilogare» utilizzato da Zuccari (pp. 98-99); analoghe considerazioni, formulate a scopo pedagogico, in Agostino (ivi, p. 100); utile anche la valorizzazione della *memoria rerum* come componente «essenziale all'invenzione letteraria» e alla «produzione di un nuovo discorso» presente in Agostino, ma anche nel *Tractatus de memoria* di Ugo di Rouen, in cui la memoria viene individuata come

mente in un corpo/mappa leggibile, sulla cui superficie diafana ogni cosa può essere puntualmente, geograficamente e sinotticamente collocata:

E se volete i globi celesti, et i suoi motori, ecco i sensi interni, e gli organi loro fabbricati apponto in forma di globi. /Se le stelle, ecco i sensi esterni. /Se il Sole, e la Luna, ecco gl'occhi. /Se gli elementi, ecco i quattro humori, sangue, collera, flemme e malenconia. /Se i fonti, et i fiumi, ecco le vene. /Se i colli, le valli, et i monti, ecco le varie parti del corpo. /Se le quattro parti del Mondo, [...], mirate l'uomo eretto in piedi con le braccia aperte, forma il circolo del Mondo. Finalmente se volete il primo motor nell'huomo, ecco l'anima intellettiva, ecco il Disegno.⁹⁷

Per parte sua, nel Libro Secondo delle *Laudi divine*, Federico Borromeo affronta il problema della «difformità» di «sregolate forme» che rischiano di compromettere la perfetta «ritondità» della sfera terrestre, riconfigurando abilmente i guasti come «infiniti dilette» elargiti da «quel divino Architetto», «quel sovrano Artefice, il quale ha saputo accordare insieme queste contrarie qualità», allo scopo di rendere la «fabrica terrestre» «bella e vaga»: *copia* e *varietas* vengono organizzate in base alle armoniose leggi di «similitudine» e «proporzione», e il volto umano è evocato come forma esemplare in cui «appariscono pur effigiati e monti, e valli»⁹⁸, trovando ogni irregolarità la propria giustificazione. La riconoscibilità della presenza del Creatore nel cosmo riguarda dunque in primo luogo, ancora una volta, il corpo, individuato e trattato come figura universale di mediazione tra alto e basso, passibile di infinite risignificazioni e



Fig. 6. Raffaello, *Scala di Giacobbe*, 1511, affresco, Roma, Musei Vaticani, Stanza di Eliodoro.

amplificazioni metaforiche⁹⁹. Già in occasione di uno dei primi Natali celebrati come vescovo di Milano, Federico Borromeo paragona l'incarnazione di Cristo alla scala di Giacobbe, disposta a unire il «cielo della divinità» con la «terra dell'umanità»:

Per questa scala camminavano diversi angeli e mediante quella un gran commercio si teneva tra 'l cielo e la terra. Questa scala è l'incarnazione di Christo, o ascoltanti [...] e l'incarnazione si è fatta col congiungimento della terra della nostra carne col cielo della divinità. Sogliono e scendono gli angeli, che è a dire che le gratie e i doni e i singolari privilegi vengono a noi da quella preziosa umanità e da Christo mediatore e che le anime, parimenti invigorite da tali beni, per la scala dell'incarnazione al cielo nel salgono¹⁰⁰.

L'associazione tra le due figure, sollecitata nel cardinale forse anche dalla meditazione compiuta sulla soluzione raffaellesca nella volta della Stanza di Eliodoro¹⁰¹ (fig. 6), va a rincalzo di quanto affermato da Zuccari non solo riguardo all'«artificio» costruito a Varallo e descritto in termini entusiastici nel *Passaggio*, ma converge anche, a livello di posizioni teoriche messe a sistema nell'*Idea*, con quanto sostenuto su un'immagine pittorica che soccorre la «filosofia» e «aiuta a salire alla contemplazione delle cose divine»¹⁰². Proporre all'interlocutore

clavis scientiae, che consente di innalzare «la scala di Giacobbe dalla terra al cielo», ivi, p. 101.

⁹⁷ *Idea*, ed. cit. (vedi nota 8), Libro II, Capitolo II, p. 228; per una possibile collocazione di questi temi in un più ampio spettro di idee ricorrenti tra Cinque e Seicento, quali la considerazione del corpo della creatura e delle sue parti come perfetti e ostensivi del divino, la natura topografica dell'anatomia e la ricaduta di queste figurazioni nelle arti del discorso (si pensi alla *Fabrica del mondo* di Francesco Alunno, Venezia 1546, presente fra l'altro nell'inventario Torrini del 1659), cfr. E. Ardisino, *Anatomia e letteratura nel primo Seicento*, in *Studi per Gian Paolo Marchi*, a cura di R. Bertazzoli, F. Forner, P. Pellegrini, C. Viola, Pisa 2011, pp. 93-107; per una valutazione del tenore poetico-religioso del brano citato in relazione al tipo di spiritualità e di cultura promosse a corte da Carlo Emanuele I e alla presenza a Torino della «reliquia delle reliquie», cfr. Doglio, «Grandezze e meraviglie» della Sindone nella letteratura del Seicento, cit. (vedi nota 40); per un confronto con aree più affini alla cultura ermetica e medico-astrologica, nello stesso volume si veda S. Mamino, *Carlo Emanuele I e lo zodiaco della Sindone*, in *Il potere e la devozione*, cit. (vedi nota 40), pp. 29-46; indispensabile qui Rossi, *L'Idea incarnata*, cit. (vedi nota 9).

⁹⁸ F. Borromeo, *I tre Libri delle Laudi Divine di Federico Borromeo cardinale del titolo di Santa Maria degli Angeli, ed Arcivescovo di Milano*, in Milano 1632, Libro II, Capo X, *De' Monti, delle Valli, delle Isole e del Centro*, pp. 118-126 (118-119).

⁹⁹ Per un inquadramento di simili «vie artificiali alla creazione» del discorso, complessivamente definite dal cardinale stesso *ars rethorica logica*, a cui ricorrere come «strumento di disciplina mentale, di creazione di un ordine interiore», legate alla memoria sia come «parte della virtù della *prudentia*» sia come «metodo inventivo», cfr. Bolzoni, *La stanza della memoria*, cit. (vedi nota 70), pp. 79-81 (79).

¹⁰⁰ Giuliani, *Il vescovo filosofo*, cit. (vedi nota 88), p. 215.

¹⁰¹ *Ibidem*, nota 2.

¹⁰² Vedi *supra*. Per simili operazioni di allegoresi, impegnate sia sul fronte dell'esegesi analogica, sia su quello di una *factio* «parabolica», secon-

concetti astratti in forme sensibili è operazione antica, ma qui non più gerarchicamente subordinata o semplicemente didascalica. Essa è anzi diventata indispensabile all'avverarsi di ogni processo razionale, spirituale e conoscitivo, come del resto suggerisce il rapporto di circolarità inscindibile in cui secondo Zuccari si trovano idea, artefice e opera. Tale mutamento può forse contribuire a comprendere meglio, rendendola meno eccentrica, l'attenzione riservata al tema dell'incarnazione anche da parte di poeti e letterati, la cui attività si intreccia, a vario titolo, con quanto detto finora.

IDEE VISIBILI: LA DIALETTICA PAROLA/IMMAGINE TRA DIMENSIONE SACRA, EROICA E CELEBRATIVA

In uno dei suoi studi sui rapporti intercorsi tra Zuccari e le accademie, Macarena Moralejo Ortega¹⁰³ segnala come nell'*Origine e progresso dell'Accademia* siano integrate alcune «determinazioni sopra il Disegno» del benedettino senese Ventura Venturi, affiliato all'Accademia degli Insensati di Perugia con il nome di *Velato*¹⁰⁴. Le riflessioni del senese affrontano problemi che nel pensiero di Zuccari sono centrali, agganciandoli al tema della virtù eroica la cui «perfettissima idea» s'incarna, questa volta, nel marchese Ascanio della Corgna, dedicatario delle *Conclusioni* disputate dal Velato in Accademia e pubblicate a Perugia già nel 1597¹⁰⁵. Qui il benedettino descrive fra l'altro il Disegno come «luce dell'Intelletto», responsabile della «fabbricazione di ogni Idea intellettuale», «forma di tutte le forme, alimento delle pratiche, un altro Nume, Natura generante che dà spirito a tutte

le intelligenze umane»¹⁰⁶. Per aiutare a contestualizzare tali idee ricorrenti, ampliando leggermente la prospettiva, può forse aver senso ricordare che il Velato è anche autore dell'*Incarnazione*, poema in ottave *sagro ed eroico*, edito a Siena nel 1618 e situabile nel solco del *De Partu Virginis* di Sannazaro¹⁰⁷. Secondo Erminia Ardisino, che ne ha curato l'edizione moderna, nel poemetto la partecipazione della natura all'avvento di Cristo viene comunicata con soluzioni improntate a una *theologia ludens*¹⁰⁸ arricchita da figurazioni del Paradiso come luogo di ricomposizione per eccellenza, «onde congiunte/ vedrà sue parti eternamente in pace,/ né fian per tal pena [il peccato originale, *scil.*] unqua disgiunte», magnifico teatro in cui finalmente risplendano tutte «le virtù più estreme»¹⁰⁹. Nel complesso, l'opera si può dunque leggere come una delle tante risposte al desiderio, tipico di questa stagione artistica, di moltiplicare concetti e figure per poi ricomporle in un quadro unitario, in un 'partimento' che ospiti il maggior numero possibile di forme dell'Uno, a suggerire l'esistenza di infiniti mondi, come del resto accade nelle più compiute declinazioni dell'enciclopedismo cinque-seicentesco, tanto legato alle idee di unità e meraviglia. Aggiungiamo qui che variazioni sul tema del legame tra pace e unità chiamate a contrastare la disgregazione di oggetti dissimili (tema peraltro ultratassiano, si pensi al *Rangone*) sono presenti anche nel *Della divina incarnatione*, poemetto in due libri pubblicato a Genova nel 1606 e composto dal savonese Pier Girolamo Gentile Riccio (1563- 1640), accademico Acceso legato a Gabriello Chiabrera e come quest'ultimo vicino ai Castello¹¹⁰. Il poemetto, tra meditazione e intratte-

do la definizione di Tommaso d'Aquino, cfr. A. Battistini, E. Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura italiana*, 6 voll., Volume terzo, *Le forme del testo, I. Teoria e poesia*, a cura di A. Asor Rosa, Torino 1984, pp. 5-339 (15).

¹⁰³ Moralejo Ortega, *Federico Zuccari: innovazione e trasgressione*, cit. (vedi nota 5), p. 140.

¹⁰⁴ Su Zuccari Accademico Insensato (il Sonnacchioso) cfr. L. Teza, *L'Accademia degli Insensati fra Roma e Perugia*, in *Intrecci virtuosi*, cit. (vedi nota 5), pp. 153-167 (166-167); M. Moralejo Ortega, *Federico Zuccari e la sua scuola in Umbria: il contributo pittorico manierista e il ruolo dell'Accademia degli Insensati di Perugia*, "Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria", CXI, I-II, 2014, Perugia 2014, II, pp. 771-802.; L. Teza, *The impresa of Federico Zuccari and the Accademia degli Insensati of Perugia*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 80, 2017, pp. 127-159.

¹⁰⁵ *Parte delle Conclusioni del Rev. D. Ventura Venturi da Siena, Accademico Insensato detto il Velato, Disputate in Publica Accademia dell'Insensati in Perusa, tra molte altre Decisione Morali, e Poetiche, queste del Disegno*, in *Origine e progresso dell'Accademia del Disegno di Roma*, Pavia 1604, ora in *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, cit. (vedi nota 8), pp. 93-95; sulla committenza Della Corgna cfr. L. Teza, *Caravaggio, l'Accademia degli Insensati e l'universo naturalistico dei Della Corgna*, in *Caravaggio e i letterati*, a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Laura Teza, Todi 2020, pp. 57-78.

¹⁰⁶ *Origine e progresso dell'Accademia del Disegno di Roma*, cit. (vedi nota 105), p. 95.

¹⁰⁷ *Poemi biblici del Seicento*, a cura di E. Ardisino, Alessandria 2005; per un inquadramento della poesia sacra alla luce della trattatistica coeva che ne discute lo statuto e la norma, cfr. E. Ardisino, *Poetiche sacre tra Cinquecento e Seicento*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, cit. (vedi nota 44), pp. 367-381.

¹⁰⁸ E. Ardisino, *Introduzione a Poemi biblici del Seicento*, cit. (vedi nota 107), pp. 1-10.

¹⁰⁹ Cito dall'ottava n. 51 del Canto I, ivi, p. 32.

¹¹⁰ Cfr. F. Tarzia, *Gentile Riccio, Pier Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 53, Roma 2000, [https://www.treccani.it/enciclopedia/gentile-riccio-pier-girolamo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gentile-riccio-pier-girolamo_(Dizionario-Biografico)/); G.F. Astolfi, *Della officina istorica Libri III, nella quale si spiegano Essempi notabilissimi, Antichi & Moderni, a Virtù, Et a Diffetto pertinenti [...]*, in *Venetia per Li Turrini*, 1642, Libro I, p. 80, secondo cui il nobile savonese è autore di una «spositione» alla *Canzon leggiadra* composta dal marinista Giovanni Andrea Rovetti, ma anche di «varie pretiose raccolte di Rime [...] con le sue stesse compositioni, come il *Microcosmo* [...], le *Relationi universali del Purgatorio*» e altri scritti «ripieni [...] non meno di varia eruditione, che di pietà Christiana»; come Pier Geronimo Gentilericci, l'autore compare nel *Canto di Arione*, seconda piscatoria di G. Murtoia: cfr. C. Peirone, *Un genere di «confine»: le piscatorie, in Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, cit. (vedi nota 11), pp. 141-154 (152); menzione di Gentile anche in G. Formichetti, *La poetica di Chiabrera e*

nimento, è giocato sul gusto antitetico per la «concorde disunion» che permea anche la figura della Vergine come *Ianua coeli*, e ci mostra un anziano Simeone che «legge con gli occhi, e nella mente mira», intento allo studio di «ombrate carte» e «occulti arcani». Scopertosi scettico di fronte alla profezia di una Vergine/Madre in cui si incarna l'«innata imago» di Cristo, Simeone viene visitato dall'Arcangelo Gabriele che «velocissimamente [...] illeso scorre [...] de la macchina immensa, e disuguale [...] il discorde intrico», sgombrando «la più densa caligine» per «informa[rla]» di splendore divino, e portando infine a termine il doppio incarico di persuadere il sacerdote e di annunciare a Maria quanto prescritto¹¹¹. Anche in questo caso, come si vede, al pari del corpo umano il cielo è materia poetica offerta all'osservatore, al devoto e al filosofo come oggetto di contemplazione, elemento di raccordo con il divino, spazio perfetto di ordinata molteplicità, ma anche simbolo di un universo di saperi fra loro legati¹¹². Ancora nel 1614, Giovanbattista Marino intollererà a «questo gran padiglione azzurro, che ci si spiega di sopra» la terza delle *Dicerie*, domandandosi «di che nobili lavori dipinto sia questo vaghissimo tetto, che fa coperchio e cupola al palagio del nostro mondo». Rinunciando da principio a «disputare se le stelle tratte fossero da quella massa di luce che nel bel principio della sua fabrica l'eterno facitore creò: o pur se fossero della medesima sostanza del Cielo condensate, nella guisa che della materia dell'acqua i pesci e della materia della terra i terrestri animali composti furono», il poeta canta il «chiaro spettacolo» rappresentato dall'«ultimo

confine del mondo sensibile», dedicandolo al sublime intelletto di Carlo Emanuele I, «Prencipe celeste» a cui «celesti cose si deono»¹¹³.

CONCLUSIONI: IL DISEGNO E LO STATO, UN
RAGIONAMENTO PER LA GRANDE GALLERIA E
UN ULTIMO APPUNTO SULL'OPERATIVITÀ DELLA
LEZIONE DANTESCA

Quasi in forma di *Settimo cielo* dantesco (fig. 7) il Capitolo XIV dell'*Idea* introduce la conclusione del trattato, dedicata al «nome del Disegno, e sua Etimologia»¹¹⁴. Dopo aver ribadito che «questa forma formale del Disegno, e questo giudizio discretivo unito in sua sostanza, e forza» è «luogotenente Rettore, e governatore, e luce generale all'intelletto», Zuccari ne presenta il ritratto trasferendo alla propria scrittura il carattere totalizzante dell'invenzione continua ammirata anche a Varallo¹¹⁵. La scansione scolastica delle argomentazioni, certamente più adatta alla forma del trattato, viene qui di fatto inglobata da dinamiche metaforiche più incalzanti, da un allegorismo più insistito che ben illustra la tesi secondo cui l'idea non è perfettamente concepibile se non come forma. Il *concetto*, ormai sbalzato in una dimensione letteralmente siderale, viene predicato sfruttandone tutto il potenziale visivo, in modo che non vi sia altro da leggere/osservare «che esse figure»¹¹⁶. Davanti alle immagini che si susseguono senza soluzione di continuità, il lettore può così fare esperienza della *longhissima scala* della creazione alla cui sommità rifulge il Disegno nelle sue proteiformi apparizioni. La dimensione trascendente ed ermetica dell'*Idea* si materializza infine in corpi plurimi: come «proprio, e vero agricoltore» (figura biblica e saturnina), principe e segretario, architetto e pittore, il Disegno è presenza ubiquitaria la cui sorgente e il cui luogo di ritorno convergono in un Paradiso in cui si proiettano un archetipico Olimpo e una Casa della Sapienza di memoria lulliana¹¹⁷:

le prospettive della poesia religiosa nell'ambiente romano tra manierismo e barocco, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, Atti del convegno di Studi (Savona, 3-6 novembre 1988), a cura di F. Bianchi e P. Russo, Genova 1993, pp. 126-138 (129); per i rapporti tra il ducato sabauda e la realtà savonese, con il coinvolgimento, anche, delle Accademie degli Incogniti e degli Accesi cfr. Giuliani, *La Grande Galleria nel contesto dell'Italia spagnola*, cit. (vedi nota 17), pp. 129-165, (137-139; 147-150).

¹¹¹ P.G. Gentile, *Della divina incarnazione, Della divina incarnazione, I due libri di Piergirolamo Gentile, Al molto Mag. Signore Il S. Andrea Facio*, in Genova, appresso Giuseppe Pavoni, 1606.

¹¹² Per un'ulteriore declinazione del tema: «Il cielo adunque è l'istessa increata Sapienza, Anima prima dell'Universo, divina, e gran Natura; che Zoroaste chiamò Mente paterna; Homero Olimpo quasi tutto lucente; Hermete, e Platone, Verbo, et Autore d'ogni resurrettione, Re di tutti i secoli, intorno al quale girano tutte le cose, che sono», C. Della Riviera, *Il mondo magico degli Heroi. Nel quale con inusitata chiarezza si tratta qual sia la vera Magia Naturale e come si possa fabricare la reale Pietra de' Filosofi unico istromento di tale scienza [...]*, Per Pietro Martire Locarni, Milano 1605, pp. 48-49. La *princeps* dell'opera (1603) viene stampata a Mantova con dedica a Vincenzo Gonzaga; la ristampa milanese è invece dedicata a Carlo Emanuele I, «proprio nell'anno dell'avvio dei lavori per la Grande Galleria», come sottolinea Giuliani, *La Grande Galleria nel contesto dell'Italia spagnola*, cit. (vedi nota 17), p. 158 e n. Il titolo compare inoltre, com'è noto, nell'inventario redatto da Giulio Torrini nel 1659: F. Varallo, *Il luogo del sapere*, cit. (vedi nota 70), p. 124.

¹¹³ G. Marino, *Il cielo, Diceria terza*, in Id. *Dicerie sacre e La strage de gl'innocenti*, cit. (vedi nota 40), pp. 375-432 (379, 402).

¹¹⁴ *Idea*, ed. cit. (vedi nota 8), Libro II, Capitolo XVI, pp. 301-305.

¹¹⁵ Cfr. *supra*, p.1; per l'assenza di spazi muti o inerti nella decorazione della Grande Galleria cfr. Zuccari, *Il Passaggio per Italia*, cit. (vedi nota 1); l'aspetto è valorizzato da Rossi, *L'ombra di Argo*, cit. (vedi nota 39), p. 99. Non è da escludere che su questa sorta di *horror vacui* esercitino una qualche influenza anche le visioni tardo gotiche e fiamminghe 'alla Bosch' assimilate da Zuccari nel corso dell'esperienza europea compiuta olttralpe, ricordate da Aurigemma, *Lettere di Federico Zuccari*, cit. (vedi nota 29), p. 215, n. 35, con bibliografia precedente.

¹¹⁶ Cfr. *supra*, p.1.

¹¹⁷ Si tratta qui, evidentemente, di immagini sinonimiche che si sovrappongono a indicare una più generale «dimora dell'anima», luoghi che nell'*imagery* cristiana sono di fatto identici nella loro forma 'spirituale' al regno di Dio annunciato da Cristo; cito qui da un ragionamento

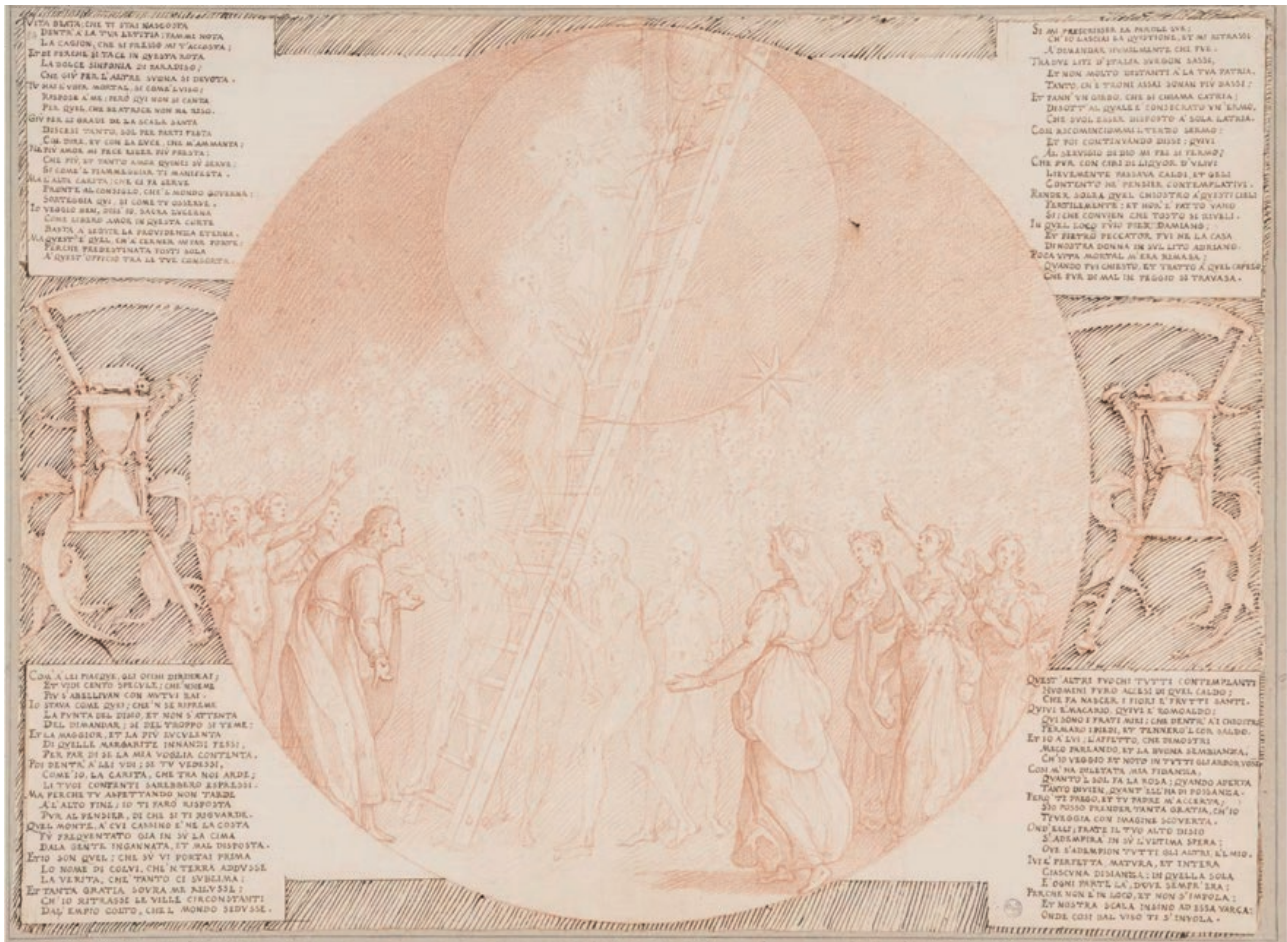


Fig. 7. F. Zuccari, *Dante historiato*, Paradiso, Canti XXI-XXII, *Settimo cielo di Saturno: la scala celeste*, 1586-1588, GDSU inv. 3556 F.

a tutte le necessità humane [il Disegno] generalmente provvede, et ordina il bisogno, et è tanto singolare, et onnipotente, e tanto si diletta sodisfare, e compiacere questo uomo in ogni pensiero, e desiderio, che ancora le cose invisibili, et impalpabili lontane, passate, et future forma, rappresenta, e fa vedere come se presenti, corporee, e palpabili fossero¹¹⁸.

Ma in questa figurazione conclusiva sembra riflettersi con forza anche il modello di «articolazione dello Stato moderno nelle sue strutture portanti e costruttive: l'amministrazione della giustizia [...], l'agricoltura,

l'artigianato, [...] la flotta navale, [...] l'urbanistica»¹¹⁹. Con la più che verosimile approvazione di Carlo Emanuele I, Zuccari sembra offrire qui, insomma, anche un compendio dei «meccanismi che “informano il vivere civile”», con lucida sovrapposizione tra «gran machina del mondo» e macchina dello Stato. Il comune motore di entrambe risiede, appunto, nel «divin Disegno». Esso è celebrato tanto in qualità di pura astrazione quanto nel suo operare concreto, perché «ha la chiave d'oro da entrare per tutto, e [...] il tutto ci dimostra e rappresenta [...] con l'aiuto della [...] primigenita [...] detta Pittura», sua «figlia, e madre»¹²⁰. Se si volesse cercare nella Grande Galleria di Torino qualche eco visiva

ben più ampio di N. Frye, *Il grande codice. Bibbia e letteratura*, (1981), Presentazione di Piero Boitani, Milano 2018, p. 205; per la «genesì storica della Grande Galleria [da situare] in un contesto permeato di ermetismo e arti della memoria, di lullismo e tensioni universalizzanti, che trova nel progetto del *Theatrum omnium disciplinarum* la propria matrice simbolica e concettuale» cfr. M. Vivarelli, *A partire dalla Grande Galleria*, cit. (vedi nota 82), p. 193.

¹¹⁸ *Idea*, ed. cit. (vedi nota 8), Libro II, Capitolo XIV, pp. 292-293.

¹¹⁹ Parafraza qui, ricollocandola in questo contesto, Doglio, *Dall'istituto al monumento*, cit. (vedi nota 43), p. 4.

¹²⁰ *Idea*, ed. cit. (vedi nota 8), Libro II, Capitolo XIV, pp. 292-293; per la formula «come in un unico sguardo» il *nihil, unum, omnino* e il potere riflessivo del *coup d'oeil* cfr. Bredekamp, *Emanuele Tesauro e Gottfried Wilhelm Leibniz*, cit. (vedi nota 92).



Fig. 8. F. Zuccari, *Progetto per la decorazione della volta della Grande Galleria di Torino*, 1605, Milano, Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, D 562 [6972].

di questa pagina, così densa di rinvii anche a una certa idea di trionfo del sapere tecnico certamente non estranea alla cultura sabauda¹²¹ e così coerente con l'aspirazione unitaria tipica del contesto finora evocato, la si potrebbe forse trovare nei riquadri disposti da Zuccari lungo i lati lunghi della volta (fig. 8). Se le due scene in questione fossero riferibili a rappresentazioni, rispettivamente, del *Lavoro* e del *Giudizio discretivo* (omologo della *Giustizia distributiva* dipinta in palazzo Grimani a Venezia)¹²², saremmo in presenza di una variazione sul tema *Fatica/Virtù* (o *Pratica/Teoria*), che rafforzerebbe

l'interpretazione del luogo come «spazio performativo» destinato a ospitare la «quintessenza» di una «teorica dipinta» fondata sul «rispecchiamento metafisico tra Disegno interno ed esterno»¹²³. Anche in assenza di questo tassello, comunque, la flessione fisica/metafisica, modulata in chiave eroica, resta al centro di un trattato intessuto di «un linguaggio simbolico che attinge metafore e similitudini dalle figure del sole, della luce e dei loro opposti»¹²⁴. Grazie alla propulsione *astrattiva* che la muove, l'*Idea* può (paretimologicamente) proiettarsi negli *astri* della volta, illuminata dal nome di un principe «la cui luce è tanta, e tale, che siccome in virtù della luce Solare s'incontra il Cielo, fiammeggia ogni stella,

¹²¹ Per una contestualizzazione di questi temi, e in particolare per il precedente rappresentato dalla *Sereide* di Alessandro Tesauro cfr. Giuliani, *La Grande Galleria nel contesto dell'Italia spagnola*, cit. (vedi nota 17), pp. 136-137 e relativi rinvii bibliografici.

¹²² Per il binomio lavoro/giustizia in Zuccari cfr. Acidini Luchinat, *Una vendetta d'artista*, cit. (vedi nota 5), pp. 28-29; E. Capretti, *Federico Zuccari. L'uomo, l'artista, il teorico, il polemista*, in *Innocente e calunniato*,

cit. (vedi nota 5), pp. 80-83; cfr. inoltre la scheda curata dalla stessa Capretti, *ivi*, pp. 84-85.

¹²³ Rossi, *L'ombra di Argo*, cit. (vedi nota 39), p. 103.

¹²⁴ Giuliani, *Il vescovo filosofo*, cit. (vedi nota 88), p. 186.

splende ogni Pianeta [...] così in virtù sua si inostrerà questa mia Idea, fiammeggerà ogni carta, splenderà ogni concetto»¹²⁵. Fedele all'antica tradizione che affronta il problema dell'ineffabilità del divino ricorrendo a immagini luminose, la sanguigna¹²⁶ del Disegno del Castello Sforzesco rende ai nostri occhi puntualmente visibile l'*inostrarsi* dell'*Idea* e del cielo che la ospita, contribuendo a significare un episodio eccellente di amplificazione celebrativa di tipo enciclopedico. Con la mente rivolta, immaginiamo, al «magazzino» della propria memoria anche letteraria, al termine dell'*Idea* Zuccari recupera, grazie alla «chiave» consegnatagli dal Disegno, la «forma universal» del «nodo» tra *Natura naturans* e Storia, il «semplice lume» di «ciò che per l'universo si squaderna:/ sustanze e accidenti e lor costume/ quasi conflati insieme»¹²⁷. Fotografando una «dinastia che concreisce, perpetua e riproduce se stessa»¹²⁸ nell'«imponente sequenza di principi a cavallo»¹²⁹, emblema «di moralità e di suprema forma del vivere»¹³⁰, Zuccari dimostra, sulle orme di Dante, di aver portato a compimento il proprio personalissimo itinerario di artista e intellettuale virtuoso. L'utopia torinese è destinata a infrangersi come quella del rientro a Roma, ma il progetto per Torino resta la forma più compiuta di uno stile, di un discorso formulato, attingendo a vari codici e registri, *per speculum in aenigmate* sul doppio fronte della conoscenza e dell'etica. Con uno spettacolare colpo d'occhio, la conclusione dell'*Idea* imprime allora nella memoria del lettore il senso profondo di un'intera teoria sulla nascita e sulla sopravvivenza di un'opera d'arte, persino in assenza di quest'ultima.

¹²⁵ *Idea*, ed. cit. (vedi nota 8), p. 135.

¹²⁶ «Insolito nel disegno è l'impiego della sanguigna, soprattutto nei fondi ma anche per i segni delle stelle, motivato probabilmente per indicare le parti da decorare a oro, profuso senza risparmio nella Galleria, come segnalano i conti del cantiere», G. Dardanella, *Memoria professionale nei disegni degli Album Valperga. Allestimenti decorativi e collezionismo di mestiere*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I*, cit. (vedi nota 11), pp. 63-134 (102).

¹²⁷ Cfr. qui Dante, *Paradiso*, XXXIII, 87-91.

¹²⁸ Doglio, *Dall'institutio al monumento*, cit. (vedi nota 43), p. 2; per il rimbalzo di certe «immagini archetipiche» risuonano qui significativi i versi di Guido Casoni nell'ode «in onore della sacratissima Sindone», «in cui di sangue/ stille non son ma stelle»; l'ode è commentata da Doglio, «Grandezze e meraviglie» della Sindone nella letteratura del Seicento, cit. (vedi nota 40), pp. 19-20; il bisticcio *stille/stelle* ricompare nel *Commentario: panegirico sacro sopra la sacratissima Sindone* di Emanuele Tesauero, commentato ivi, pp. 20-22; cfr. ora l'edizione moderna curata da M.L. Doglio, Alessandria 2024.

¹²⁹ F. Varallo, *L'intreccio dei saperi nella Grande Galleria: attualità di una prospettiva storica*, in *Reimmaginare la Grande Galleria*, cit. (vedi nota 11), pp. 217- 227 (218).

¹³⁰ Doglio, *Dall'institutio al monumento*, cit. (vedi nota 43), p. 2.