STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A. ETS

ASSOCIAZIONE ITALIANA
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE ETS

2025

FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A. ETS

2025

Firenze University Press

Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS
ISSN 3103-3210 (online) | ISSN 2612-3444 (print)

Direttore Responsabile: Massimiliano Rossi - Professore ordinario. Dipartimento di Beni Culturali, Università del Salento, Italy
Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del 10 maggio 2018

Editor in chief
Massimiliano Rossi - Professore ordinario. Dipartimento di Beni Culturali, Università del Salento, Italy

International Scientific Committee
Manuel Arias Martínez - Jefe de Colección de Escultura hasta 1700. Museo Nacional del Prado, Madrid, Spain
Michel Hochmann - Président. École Pratique des Hautes Études, Paris, France
Alessandro Nova - Direktor Emeritus. Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Italy
Alina Payne - Director. Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Florence, Italy
Ulrich Pfisterer - Direktor. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Germany
Philip Sohm - University Professor. University of Toronto, Canada
Eva Struhal - Professoressa associata. Dipartimento di Lettere e Filosofia, Università di Trento, Italy
Ann Sutherland Harris - Professor Emerita. University of Pittsburgh, USA

Editorial Staff
Nadia Barrella - Professoressa ordinaria. Dipartimento Lettere e Beni Culturali, Università della Campania "Luigi Vanvitelli", Italy
Franco Bernabei - già Professore ordinario. Università di Padova, Italy
Enzo Borsellino - già Professore. Università degli Studi di Roma Tre, Italy
Tommaso Casini - Professore associato. Dipartimento di Comunicazione, Arti e Media, IULM, Milano, Italy
Raffaele Casciaro - Professore ordinario. Dipartimento di Beni Culturali, Università del Salento, Lecce, Italy
Rosanna Cioffi - già Professoressa ordinaria. Università della Campania "Luigi Vanvitelli", Italy
Paolo Coen - Professore ordinario. Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Università di Teramo, Italy
Maria Concetta Di Natale - Professoressa onoraria. Università di Palermo, Italy
Maria Beatrice Failla - Professoressa associata. Dipartimento di Studi Storici, Università di Torino, Italy
Cristina Galassi - Professoressa associata. Dipartimento di Lettere-Lingue, Letterature e Civiltà Antiche e Moderne, Università di Perugia, Italy
Sonia Maffei - Professoressa ordinaria. Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Università di Pisa, Italy
Ilaria Miarelli Mariani - Direttore, Musei Civici di Roma. Professoressa ordinaria, Università di Chieti; , Italy
Pierfrancesco Palazzotto - Professore ordinario. Dipartimento Culture e società, Università di Palermo, Italy
Alessandro Rovetta - Professore ordinario. Facoltà di Lettere e Filosofia, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italy
Giuliana Tomasella - Professoressa ordinaria. Dipartimento di Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica, Università di Padova, Italy

Managing Editor
Giuliana Tomasella - Professoressa ordinaria. Dipartimento di Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica, Università di Padova, Italy

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimiliano.rossi@unisalento.it

Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.

OPEN ACCESS

© 2025 Author(s)

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode).

Published by Firenze University Press

Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

Sommario

DISCUSSIONI E PROBLEMI

Il Settecento delle Gallerie degli Uffizi. Ragioni di una mostra 5
Alessandra Griffo

FONTI

L'inventario dei quadri Barberini del 1812: un puzzle archivistico* 11
Enzo Borsellino

INEDITI E RIPROPOSTE

Anonimo, negletto, incompreso: il manoscritto Magliabechiano XVII, 7 e le disquisizioni fra teoria pittorica e teoria umorale in seno all'Accademia del Disegno di Firenze 29
Carlotta Paltrinieri

LETTERATURA ARTISTICA

Un testo finora ignorato sul paragone tra le arti: lo *Scoprimento del Mondo Umano di Lucio Agatone Prisco* dell'abate Angelo Seravalli, e le sue riserve galileiane verso la scultura 53
Luca Calenne

«Del gran Corrado il nome alto risuona». Sulla fortuna letteraria di Corrado Giaquinto: due iniziative poetiche per gli affreschi di Cesena 63
Francesco Lofano

COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI

Il *Cristo morto* di Giovanni Bellini alla National Gallery di Londra: vicende collezionistiche e fortuna critica tra Otto e Novecento 75
Filippo Piazza

Gli scritti di Giordano Falzoni per il *Museo Vivo* di Ugo Marano: sinergie creative e sperimentazione parasurrealista in Costiera Amalfitana 87
Salvatore Michele Porcelluzzi

ARTISTI E ACCADEMIE NEL LUNGO SEICENTO ITALIANO (A CURA DI GIANPAOLO ANGELINI)

Il Belvedere Vaticano come residenza di artisti nel Cinquecento 99
Maria Giulia Aurigemma

Collezionare biografie tra Milano e l'Europa. Girolamo Ghilini, la Biblioteca Ambrosiana e il *Teatro d'huomini letterati* 117
Marzia Giuliani

Le *Regole* per l'Accademia di pittura, scultura e architettura istituita da Federico Borromeo 125
Alessandro Rovetta

Fusione dei saperi sul crinale tra Cinque e Seicento: ingegneria, arte e cultura nell'attività di Giovanni Battista Clarici 139
Silvio Mara

«La chiave del magazzino»: in margine a Federico Zuccari teorico fra esperienza torinese e suggestioni ambrosiane 155
Alice Rossi

Rifrazioni borromaiche tra simboli, immagini sacre e culto delle reliquie 177
Daniela Caracciolo

Gli Accademici Riaccesi: arte, poesia, collezionismo nella prima metà del XVII secolo 191
Francesco Paolo Campione

Tra Scannelli, Bellori e Scaramuccia: *Cristo e la Samaritana* di Annibale Carracci e alcuni dipinti dell'autore delle *Finezze de' pennelli italiani* (1674) 203
Cristina Galassi

Antonio Lupis e Luigi Scaramuccia, tra Venezia, Bergamo e Pavia 213
Paolo Pastres

Le "giustissime lagrime" della poesia e della pittura per la morte di Luigi Scaramuccia 223
Alessandra Casati

Sebastiano Ricci, un sodalizio pavese e la pala dell'*Angelo Custode* 233
Rodolfo Maffeis

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE
ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A. ETS

Firenze University Press
https://oajournals.fupress.net/index.php/sisca

OPEN ACCESS

Citation: Griffo, A. (2025). Il Settecento delle Gallerie degli Uffizi. Ragioni di una mostra. *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025:5-10. doi: 10.36253/sisca-17298

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.

Il Settecento delle Gallerie degli Uffizi. Ragioni di una mostra

The Uffizi Galleries and the Eighteenth Century. Reasons behind an Exhibition

Alessandra Griffo

Gallerie degli Uffizi, Italia
Email: alessandra.griffo@cultura.gov.it

Abstract. Waiting for the new rooms due to open in 2027/2028 the Uffizi Galleries dedicate a temporary exhibition to Eighteenth century art. A selection of 160 pieces belonging to the museum, including mostly paintings, but sculptures and applied arts as well, are displayed under the title *Florence and Europe*. The aim is to show how much the Grandukes managed to maintain a relevant cultural prestige in the international scene despite political and economical marginality, especially evident under the last Medici who exstinguished in 1737. Uffizi as we know today, that is a gallery open to the public, devoted to antique sculpture and paintings organised chronologically and according to regional schools which developed in this century is another main focus. Following the same concept of modernity as a key word to understand that age, other sections are dedicated to the develpoment of portraiture, to the taste for exotic themes and on the other hand for typical and pictoresque subjects, ending with a room for the Grand Tour, the birth of nowadays tourism.

Keywords: Eighteenth Century, Uffizi Galleries, modern issues.

Da una decina d'anni, con il progredire del cantiere dei Grandi Uffizi, le collezioni del Settecento sono state gradualmente ricoverate nei depositi e, in attesa delle nuove sale dove saranno riaccolte al primo piano del complesso vasariano, sull'ala di levante, le Gallerie hanno ritenuto di proporne una selezione temporanea. A dipinti che in parte confluiranno in quel futuro allestimento sono stati abbinati anche arredi, sculture, oggetti e documenti che consentano al pubblico di famigliarizzare con un secolo meno considerato da chi viene a Firenze e visita il museo, alla ricerca, di solito, delle testimonianze del Rinascimento, arrivando ad includere al massimo e non sempre la *Medusa* del Caravaggio.

Una constatazione questa da tenere inevitabilmente in conto e che ci ha guidato nella scelta di cosa presentare e di come comunicarlo, avendo inoltre la necessità di attingere solo al patrimonio interno, poiché le date di apertura della mostra sapevamo si sarebbero protratte ben al di là dei limiti consueti

di una iniziativa realizzata con contributi messi a disposizione da altri prestatori. *Firenze e l'Europa. Arti del Settecento agli Uffizi*, curata dal direttore Simone Verde e dalla sottoscritta, è stata infatti inaugurata il 28 maggio 2025 e se ne prevede una chiusura l'11 gennaio 2026, non escludendo, nel momento in cui scrivo, un'ulteriore possibilità di proroga.

Oltre a un necessario e preliminare inquadramento storico, con in primo piano l'avvicendarsi alla guida del granducato di Medici e Asburgo-Lorena, si sono quindi enucleati alcuni temi, tra i tanti individuabili per un periodo così sfaccettato, con l'intento di mettere in evidenza l'attualità di un secolo in cui vennero delineandosi molti aspetti di quella che definiamo modernità, alludendo con ciò sia a fattori di ordine generale, sia alla specifica evoluzione interna della nostra galleria[1].

Non a caso, ragionando su titoli o sottotitoli da adottare, ci eravamo interrogati sull'eventualità di inserire un riferimento a quel Mondo Nuovo di Gian Domenico Tiepolo, metafora di un presente in rapido divenire da guardare con stupore, disincanto o forse apprensione, come proponeva il pittore, in omaggio anche all'omonimo film diretto da Ettore Scola, ambientato in Francia al tempo della Rivoluzione[2]. Si è poi optato per una più neutra correlazione tra la città e la scena internazionale che ha il merito di contestualizzare meglio entrambe le fasi, medicee e lorenesi, sottolineando come il piccolo granducato seppe mantenere intatta la propria identità culturale nonostante fosse divenuta evidente la sua marginalità politica ed economica.

L'ingresso avviene quindi in un'ampia sala dedicata ai ritratti degli ultimi Medici; su tutti domina, anche con finalità scenografiche, quello di Gian Gastone, rappresentato da Franz Ferdinand Richter nel 1737, coincidenza vuole nell'anno della sua morte e dell'estinguersi della dinastia, in un fuori misura al limite del caricaturale, sullo sfondo di un tendaggio livido e di una veduta con la cupola del duomo fiorentino, il cielo plumbeo carico di nubi tempestose (Fig. 1).

Per escludere tuttavia il rischio di indulgere in una interpretazione che ancora oggi ha i suoi sostenitori e che vuole costringere il periodo in una cifra storiografica di attardata decadenza, all'apocalittica immagine dell'ultimo sovrano mediceo si sono opposti alcuni capolavori commissionati da Cosimo III e dal figlio



Fig. 1. Franz Ferdinand Richter (1693- notizie fino al 1742), *Ritratto di Gian Gastone de' Medici,* 1737, Olio su tela, Gallerie degli Uffizi, Inv. 1890 n.3805.

primogenito, il gran principe Ferdinando[3]. Pochi ma eccellenti esemplari documentano l'alta qualità delle arti collezionate a corte o prodotte dai laboratori granducali nel campo dell'arazzeria, dell'ebanisteria e del commesso in pietre dure; la scultura è presente anche per richiamare quell'accademia istituita a Roma dal 1673 al 1686[4], ancora una volta da Cosimo, così da consentire agli artisti fiorentini di confrontarsi con

[1] Per l'individuazione di alcuni dei temi trattati, in attesa di una pubblicazione legata all'iniziativa fiorentina si veda *The 18th century masterpieces from the Uffizi Galleries collections*, catalogo della mostra a cura di A. Griffo, Shanghai, 2024.

[2] Il soggetto del film è tratto dal romanzo di Catherine Rihoit, *La nuit de Varennes ou l'impossible n'est pas français*, del 1982.

[3] La bibliografia è sterminata a partire dai pioneristici M. Gregori, *70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino*, catalogo della mostra Firenze, Vallecchi, 1965 e *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze*, 1670-1743, catalogo della mostra a cura di M. Chiarini, F.J. Cummings, Detroit, Firenze, Centro Di, 1974. Qui mi limito a citare le tre più recenti mostre sul periodo organizzate nei musei statali fiorentini, *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina* a cura di S. Casciu, Firenze, Sillabe, 2006; *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, a cura di C. Sisi e R. Spinelli, Firenze, Giunti, 2009; *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713). Collezionista e mecenate*, a cura di R. Spinelli, Firenze, Giunti, 2013.

[4] M. Visonà, *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673-1686). La scultura a Firenze alla fine del secolo*, in "Storia delle arti in Toscana. Il Seicento", Firenze, Edifir, 2001, pp.201-217.

milieu di più ampio respiro, raggiungendo esiti apprezzabili ben oltre gli anni di attività fino a includere i primi decenni del Settecento; mentre per la pittura si è puntato solo su Giuseppe Maria Crespi, prediletto di Ferdinando, rinviando ad altre sale la presentazioni di ulteriori artisti sempre sostenuti da quel fine conoscitore, ad esempio Sebastiano Ricci, capace di avanzare proposte e soluzioni anticipatrici del gusto rococò poi sviluppatosi a Firenze meno coerentemente e diffusamente rispetto ad altri paesi europei come fatale esito della crisi dinastica.

In un ambiente separato inoltre, allusivo ad una cappella immaginaria o ad un astuccio prezioso, al cui interno i Medici appaiono santi e reliquie di loro stessi e di una dinastia che si stava estinguendo, viene toccato il controverso tema del bigottismo di Cosimo III[5]. Le immagini con la celebrazione della sua figura in veste di Canonico di San Pietro e dell'identificazione con san Giuseppe, il padre terreno per eccellenza, aggiunto tra i patroni di Firenze nel 1719 a pochi anni dalla sua morte, sono una traccia per comprendere la connotazione strategica della religiosità cosimiana. Estremo tentativo di affermare la sacralità del proprio potere e di ottenere dall'autorità pontificia quella legittimità alla trasmissione del titolo granducale per via femminile che ancora all'inizio del secolo era vista come unica residua opportunità per mantenere l'autonomia della Toscana, destinata comunque a spezzarsi per il matrimonio privo di prole e la prematura vedovanza della figlia Anna Maria Luisa.

Procedendo nel secolo e arrivando ai tempi della nuova casata degli Asburgo-Lorena, in particolare di Pietro Leopoldo, sovrano illuminato insediatosi a Firenze nel 1765, si sono voluti mettere a fuoco due aspetti in particolare.

Il primo è l'evoluzione della ritrattistica, capace di aprirsi alla raffigurazione di inediti protagonisti di una società in trasformazione, di dotarsi di nuovi modelli compositivi, come i *conversation piece*, o di accostare a immagini di maggiore ufficialità approcci viceversa ispirati a una più sincera volontà di osservazione (Fig. 2). Accanto quindi ai rinnovati ritratti dei sovrani sono proposti quelli di soggetti femminili e degli artisti, e non per caso tra le categorie pittoriche meglio valorizzate e più incrementate negli Uffizi settecenteschi si impongono gli autoritratti, passati dalla settantina di opere contenute nella collezione seicentesca del Cardinal Leopoldo alle trecentotrenta unità registrate alla fine del secolo successivo.



Fig. 2. Anton Raphael Mengs (1728-1779), *Ritratto degli arciduchi Ferdinando e Maria Anna d'Asburgo-Lorena,* 1770-1771, Olio su tela, Gallerie degli Uffizi, Inv. 1890 n.10645.

Il secondo argomento, anche questo in sintonia con quanto stava accadendo nell'Europa dei Lumi, è l'attenzione che Pietro Leopoldo riserva alla sfera dell'educazione e della formazione, cruciale per la crescita di una virtuosa classe dirigente e di ogni buon cittadino. Il concetto è già introdotto in un monumentale dipinto esposto fuori dal percorso principale della mostra, espressione di un neoclassicismo a tratti scolastico di Teodoro Matteini, dove si inscena il procedere intimidito degli arciduchi Francesco e Ferdinando, figli di Pietro Leopoldo, mentre vengono condotti al cospetto del precettore Federico Manfredini, in seguito Maggiordomo Maggiore di Ferdinando III e consigliere del direttore della Galleria Tommaso Puccini, sotto gli auspici di una materna Minerva (Fig. 3). Il programma era chiaro: per il vivere civile occorrono impegno, studio, coerenza e consuetudine con il bello.

In questo contesto il museo riveste un ruolo cruciale, come entità che insieme ad altri aspetti della cosa pubblica stava attraversando una fase di riforma sotto il

[5] M. Fantoni, *Il bigottismo di Cosimo III: da leggenda storiografica ad oggetto storico*, in "La Toscana nell'età di Cosimo III", atti del convegno Pisa, Firenze, 1990, Pisa, 1993, pp.389-402.



Fig. 3. Teodoro Matteini (1754-1831), *Il precettore Federico Manfredini con gli arciduchi Francesco e Ferdinando di Asburgo-Lorena,* 1779, Olio su tela, Gallerie degli Uffizi, Inv. 1890 n.5490.

granduca lorenese; quella che seppe consegnare gli Uffizi alla modernità, trasformandola da luogo per certi versi caotico, espressione del collezionismo mediceo riservato a visitatori selezionati, a istituzione razionalmente ordinata accessibile a tutti[6].

Al tema sono dedicate due sale: una più piccola destinata a documenti e ritratti dei protagonisti di quel rinnovamento a partire da Anna Maria Luisa de' Medici, l'Elettrice Palatina, colei che ne garantì le premesse in virtù della celebre *Convenzione di famiglia* sottoscritta nel 1737 da Francesco Stefano di Lorena, con lo scopo di conservare nella sua integrità e nella città di Firenze il patrimonio artistico degli antenati "per ornamento dello Stato, l'utilità del Pubblico e per attirare la curiosità dei forestieri"; in effige o attraverso i loro scritti sono inoltre presentati alcuni tra coloro che lavorarono per la galleria come Luigi Lanzi, Giuseppe Pelli Bencivenni, Tommaso Puccini; mentre una sottosezione, attraverso le incisioni di Thomas Patch dalla Cappella Brancacci, di Stefano Molinari dai disegni tre e quattrocenteschi conservati in collezione, insieme al primo volume dell'Etruria Pittrice di Marco Lastri, illustrato da immagini di dipinti medioevali, sottolinea come la scoperta dei primitivi si dati al Settecento ed evoca la istituzione, già nel 1780, di un gabinetto degli Uffizi destinato a una nascente raccolta di pitture antiche, fino a quel momento disperse nei palazzi granducali o appartenute a corporazioni cittadine soppresse da Pietro Leopoldo.

In un ambiente più ampio della mostra trova invece spazio una selezione di dipinti che, dal nord al sud Italia, documentano la varietà delle scuole del Settecento presenti in Galleria (Fig. 4). Un modo per riferire di quell'ordinamento del patrimonio individuato alla fine del secolo, anche sulla scorta degli scritti di Luigi Lan-

[6] Sul tema, oltre agli studi di Miriam Fileti Mazza e Ettore Spalletti richiamo il recente Convegno Internazionale di Studi *Fra storia e sistema. Gli Uffizi di Luigi Lanzi e Giuseppe Pelli Bencivenni al cimento dei Lumi: 1775 – 2025* curato da F. Paolucci, P. Pastres, M. Rossi, S. Verde, tenutosi a Firenze, presso le Gallerie degli Uffizi lo scorso aprile.



Fig. 4. Pierre Subleyras (1667 Saint-Gilles - Roma 1749), *Il matrimonio mistico di Santa Caterina de' Ricci,* 1746, Olio su tela, Gallerie degli Uffizi, Inv. 1890 n.11216.

zi, sviluppato e articolato nel corso dell'Ottocento e del Novecento e tutt'ora applicato nelle sale di più recente apertura, che aveva il fine di insegnare i progressi dell'arte più di "molta copia di parole pronunziate in cattedra o molti tomi scritti"[7], volendo di proposito citare le parole scelte da Giuseppe Pelli Bencivenni per introdurre il proprio *Catalogo delle pitture della Real Galleria* nell'anno 1792.

Spazi collaterali consentono poi di introdurre richiami a due ulteriori aspetti della sensibilità settecentesca come l'interesse per ciò che veniva dai paesi lontani, che si esprime nel collezionismo di porcellane orientali già apprezzate da Cosimo III e dalla figlia Anna Maria Luisa o nella volontà sempre di Cosimo di procurarsi un sorprendente ritratto dell'imperatore cinese Kang'xi (Fig. 5). Mentre sul versante opposto comincia ad affermarsi il gusto per quanto poteva definirsi tipico, nel Settecento declinato in prevalente chiave pittoresca, prima di assumere, di lì a poco, il valore di disciplina scientifica ad indirizzo antropologico ed etnografico.

A questi spunti si collega l'ultima sezione della mostra dedicata al fenomeno del Grand Tour. Vedute delle principali mete raggiunte dai viaggiatori di allora e di ora e cioè Venezia, Firenze, Roma e Napoli, riprese in inquadrature di sapore topografico, poetico o perfino sublime, insieme a una proposta di souvenir destinati a riportare a casa una memoria concreta di una esperienza che nel tempo è destinata inevitabilmente a scolorire, accompagnano il visitatore ai piedi dello scalone vasariano rammentandogli che parte della storia di ciò che andranno a vedere è stata scritta proprio nel XVIII secolo.

[7] *Catalogo delle pitture della Regia Galleria compilato da Giuseppe Bencivenni già Pelli. Gli Uffizi alla fine del Settecento*, a cura di M. Fileti Mazza, B. Tomasello, Firenze, 2004, p.21



Fig. 5. Giovanni Gherardini (1655-1729c.), *Ritratto dell'imperatore cinese Kangxi,* 1700-1704, Olio su tela, Gallerie degli Uffizi, Inv. 1890 n.5315.

Cosa sarà possibile esporre di questo allestimento temporaneo in quello futuro, permanente, sarà oggetto di valutazione nei prossimi mesi.

Tal quale dovrebbe restare, in una sezione introduttiva destinata al piano terra alla quale sta lavorando in prima persona il direttore degli Uffizi, il gabinetto erotico incluso in questo percorso. Ispirato a una visione inserita nel romanzo *Juliette* del marchese De Sade, dove tre categorie dell'amore, virile, contro natura e incestuoso, sono incarnate da tre sculture antiche della collezione fiorentina, ci ricorda di come lo stesso museo nel Settecento fosse noto specialmente per la statuaria classica, ma soprattutto di quanto lo spirito libertino costituisse una componente essenziale della cultura del periodo.

Per quanto riguarda invece la pittura settecentesca la definizione ultima sarà possibile anche in rapporto agli spazi effettivamente disponibili di cui si avrà certezza solo avvicinandoci alla chiusura del cantiere architettonico prevista per il 2028. Certamente non si potrà prescindere dall'impostazione che regola quello complessivo degli Uffizi, la presentazione cioè delle opere ordinate cronologicamente e per scuole, secondo quanto si è cercato di ribadire in termini divulgativi anche in questa sede.

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE
ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A. ETS

Firenze University Press
https://oajournals.fupress.net/index.php/sisca

OPEN ACCESS

Citation: Borsellino, E. (2025). L'inventario dei quadri Barberini del 1812: un puzzle archivistico. *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025: 11-28. doi: 10.36253/sisca-17308

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.

L'inventario dei quadri Barberini del 1812: un puzzle archivistico*

The Barberini Inventory of 1812: an Archival Puzzle

Enzo Borsellino

Membro S.I.S.C.A. ETS, Italia
Email: enzo.borsellino@uniroma3.it

Abstract. This essay examines and arranges in correct sequence the pages of an inventory of paintings of the famous Barberini art collection dated 1812, preserved in the Barberini Archive of the Biblioteca Apostolica Vaticana. This inventory is a remarkable document that makes us aware of the condition of that collection of paintings immediately before the division between the two branches of the family (Barberini and Barberini Colonna di Sciarra) which took place in 1812. For the evaluation of the division they relied on two expert painters Vincenzo Camuccini and Gaspare Landi whose attributions reflect the taste and artistic culture of their time. At that date, over a thousand paintings were reckoned, some of which were by celebrated authors, later scaled down. The total value of the paintings was nearly 50,000 Roman «scudi». The file contains two identical inventories, one of which is dateless with the estimates of the paintings divided into two lists «A» and «B» with classes of different importance and value however homogeneous. In this inventory there is a page that reports two series of paintings marked as «excepted» to mean that there was still no agreement about their division. All of them seem to have ended up to the Barberini branch. The other inventory lists the same works, in the same sequence, but without any estimate and rather concise; drafted «January 6, 1812», it served as a receipt for the paintings collected by Maffeo Barberini Colonna di Sciarra's proxy in August 19, 1812. A loose «bifoglio» with two lists of paintings has been then attached, the exchange of which between the parties was authorized. The author focuses on the exchanges and some attributions, postponing the comparative analysis of a large number of still unpublished Barberini inventories to a future study. Finally, the identification of the painting *Lot and his daughters*, the Barberinis attained through the Colonna family, is resolved.

Keywords: art collection inventory, Barberini, paintings.

* Ringrazio le dottoresse Claudia Montuschi, Isabella Aurora e Maria Gabriella Critelli della Biblioteca Apostolica Vaticana per il valido e prezioso supporto ricevuto; la professoressa Rosaria Massa e l'architetto Francesco Petrucci per gli utili suggerimenti fornitimi. Sono grato infine ai Musei, Istituti ed Enti che hanno messo a disposizione le immagini pubblicate nel presente articolo.

Oggetto del presente contributo è l'analisi dal punto di vista archivistico e documentale, come il titolo vuole evocare, di un doppio inventario di quadri della collezione Barberini redatto nel 1812 ai fini di una divisione patrimoniale molto complessa avvenuta fra gli eredi della famiglia Barberini al termine di una ben nota pluriennale vertenza legale.[1] Essa si protrasse per circa quaranta anni tra il primogenito di Giulio Cesare Colonna di Sciarra (1705-1787) e di Cornelia Costanza Barberini (1716-1797) Urbano (1733-1797), sostituito poi da suo figlio Maffeo (1771-1849) – che definiremo d'ora in avanti *senior*, per distinguerlo da Maffeo *junior* suo figlio (1850-1925) – e il secondogenito Carlo Maria (1735-1819) avendo il primo contestato la decisione di sua madre di destinare il patrimonio familiare della primogenitura a quest'ultimo[2].

La lunga causa si concluse in pieno regime napoleonico, dopo l'annessione dello Stato Pontificio all'Impero francese del 1808, e dopo le due sentenze della Corte Imperiale francese di Parigi del 28 agosto e 18 dicembre 1810 e conseguente transazione del 2 luglio 1811[3] che riconobbe il diritto di Maffeo *senior* alla primogenitura. L'accordo stabilì che il palazzo Barberini alle Quattro Fontane sarebbe spettato a Carlo Maria, mentre i feudi esistenti nel regno di Napoli a Maffeo *senior*. Tutte le restanti proprietà sarebbero state divise esattamente a metà fra i due eredi, nonostante fosse stato imposto sul patrimonio Barberini fin dal 1604 un vincolo fedecommissario da Maffeo Barberini (1568-1644), poi divenuto papa Urbano VIII, e perpetuato secondo le leggi allora vigenti nello Stato Pontificio che ne impedivano la divisione. Questa divisione fu possibile in virtù dell'estensione anche a Roma delle leggi libertarie e laiche della legislazione francese, che avevano abolito nel 1809 i fedecommessi e quindi anche quello Barberini.

Altro effetto della transazione fu la creazione di due rami distinti della famiglia, uno Barberini propriamente detto, rappresentato da Carlo Maria, e l'altro Barberini Colonna di Sciarra, rappresentato da Maffeo *senior*. Va precisato quindi che quando si parla del «ramo Barberini» si deve intendere tutta la discendenza di Carlo Maria, principe di Palestrina, mentre il ramo «Barberini Colonna di Sciarra» è quello dei discendenti di Maffeo *senior*, principi di Carbognano.

La divisione in due parti di tutto il patrimonio familiare dissolse purtroppo la sua unitarietà e identità. Anche le opere d'arte – in particolare dipinti, sculture, arazzi, argenti, mobili e quant'altro di pregio artistico era stato acquisito e conservato per circa due secoli dalla famiglia – furono divise tra lo zio Carlo Maria Barberini e il nipote Maffeo *senior*.

Le vicende della sorte degli oggetti d'arte Barberini nel corso del XVIII e XIX secolo debbono ancora in buona parte essere ricostruite e a tal fine sarà indispensabile uno studio sistematico dei documenti di archivio conservati sia nel fondo Barberini e Barberini Colonna di Sciarra della Biblioteca Apostolica Vaticana, sia presso gli archivi pubblici, in particolare romani, a cominciare dall'Archivio di Stato di Roma. Un mio primo saggio su questo intricato argomento ha già dato buoni risultati, facendo emergere dalla polvere degli scaffali inediti documenti e inventari di opere d'arte Barberini e prefigurare un ampio lavoro di ricerca e studio.[4]

---

[1] L'inventario, redatto in due versioni, è conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in avanti BAV), *Arch. Barb.* Indice II. 2727; di esso esiste la digitalizzazione consultabile online da anni nella *Digital Vatican Library* (https://digi.vatlib.it/search?k_f=0&k_v=Arch.+Barb.+Indice+II+2727, consultato il 16 luglio 2023). Del documento, citato già da vari autori almeno dal 1996 (R. Vodret, *Guercino, Vouet, Sacchi e gli altri recuperi dal patrimonio in deposito esterno della Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini*, "Bollettino d'Arte", 98, 1996, p. 138, nota 33, in cui è definito "inedito, in corso di studio e pubblicazione") ma mai pubblicato, ne è stata messa online il 20 febbraio 2025 una trascrizione sulla rivista Aboutartonline (consultato il 2 marzo 2025). La «Legenda» iniziale non illustra i criteri della trascrizione e non aiuta a capire di quale famiglia si stia trattando, nominata prima «Sciarra», poi «Barberini», «Sciarra Colonna Barberini», «Barberini Colonna». A parte i molti errori di lettura tra cui un inesistente notaio «Zampetti», che altri non è che Camillo Serpetti Notaio Capitolino, non sono state rispettate le norme di trascrizione di un testo manoscritto, al punto da omettere un fine di frase fondamentale per la comprensione della successione dei fogli (*Arch. Barb.* Indice II. 2727, f. 14*v*, *olim* 6*v*) e l'intera pagina del cambio delle opere tra le due parti (f. 16*v*, *olim* 15*v*); le firme dei periti poste alla fine dell'inventario con le valutazioni (*Ibid.* f. 8*v*, *olim* 13*v*) sono state trascritte di seguito alle firme apposte dagli stessi periti dopo l'inventario senza valutazioni (*Ibid*., f. 14*v*, *olim* 6*v*); nella trascrizione della pagina dei quadri «eccettuati» sono state aggiunte le lettere «A» e «B» non presenti sul foglio manoscritto (*Ibid*., f. 5 *v*, *olim* 10*v*). I brani del documento qui riportati sono stati trascritti sciogliendo tutte le abbreviazioni e rispettando minuscole e maiuscole, accenti e punteggiatura del testo originale.

[2] Tutta la storia della causa è riassunta nella memoria difensiva dei legali di Maffeo Barberini Colonna di Sciarra *junior*: P.S. Mancini, A. Cataldi, G. Marucchi, I. Borghi, *Avanti il Regio Tribunale Civile sedente in Roma* Ecc.mo *Signor Cav. Ignazio Avvocato Ciampi Presidente di Sezione. Per Il Principe D. Maffeo Colonna di Sciarra contro I Principi D. Carlo Felice e D. Enrico Barberini. Memoria*, Roma 1874, pp. 3-13 (esemplare consultato presso la BAV, R.G., DIR. CIV. III, 1349) e in *Cause italiane civili, criminali e commerciali dal 1800 fino ai giorni nostri avanti i primi tribunali*. Vol. 1, Pistoia 1843, pp. 10-314; C. Cambrai, *Storia di un'amministrazione familiare dai documenti dell'archivio Barberini*, Tesi di Dottorato di ricerca. Sapienza Università di Roma (2019), p. 35, nota 63 (https://iris.uniroma1.it/retrieve/e3835323-4e9b-15e8-e053-a505fe0a-3de9/Tesi_dottorato_Cambrai.pdf, consultato il 5 giugno 2025).

[3] Mancini, Cataldi, Marucchi, Borghi, *Avanti il Regio Tribunale* cit. [vedi nota 2], pp. 10-13.

[4] E. Borsellino, *Materiam superabat opus. La collezione d'arte dei principi Barberini tra vincoli e vendite nei documenti del XIX secolo*, Roma 2024, pp. 14, 15, 38 e note 4-9. Nel saggio, che mette in luce la figura di Francesco Barberini (1772-1853) quale attento gestore delle collezioni artistiche di famiglia e rende noto l'inedito e importante inventario dei quadri di Casa Barberini del 1844, ho auspicato la formazione di

Premetto subito che lo studio complessivo storico critico e collezionistico del documento di cui qui si tratta sarà oggetto di una successiva edizione integrale comparata con altri inventari Barberini[5], data l'imponente mole dei quadri ivi menzionati (oltre mille);[6] di essi però ho ritenuto necessario citarne in questa sede alcuni, soprattutto quelli menzionati in due liste a parte inserite nel l'inventario del 1812.

La complicata operazione della divisione dei quadri tra i due rami della famiglia iniziò dopo la transazione del 2 luglio 1811 della Corte di Cassazione, residente allora a Parigi, dove si recarono Francesco Barberini in rappresentanza di suo padre Carlo Maria e Maffeo *senior*.

Le prime tracce documentarie delle operazioni di inventariazione per la successiva divisione dei quadri Barberini in due gruppi omogenei datano al 6 settembre 1811, quando è menzionato quale perito un primo pittore, Luigi Agricola (1758/59-1821); la redazione degli inventari fu ripresa il 28 novembre 1811 fino al 2 dicembre 1811 con i nuovi periti Vincenzo Camuccini (1771-1844) e Gaspare Landi (1756-1830), pittori di nota fama nell'ambito della produzione artistica romana a cavallo tra Sette e Ottocento[7]. Assistenti dei pittori furono Giovanni Gherardo De Rossi (1754-1827), erudito, poeta e intenditore d'arte[8] e Pietro Camuccini (1761-1833) fratello di Vincenzo, anche lui pittore, attivo nel mercato artistico romano;[9] procuratori furono nominati Prospero Mallerini (1761-1838), maestro di casa dei Barberini e pittore[10] e Giacinto Petroni, avvocato di Maffeo *senior*, sostituito successivamente da Vincenzo Titoli. Le operazioni di valutazione e divisione si conclusero il 6 gennaio 1812.[11]

I periti divisero i quadri, allora conservati tutti a palazzo Barberini, in due gruppi «A» e «B», distinti per classe d'importanza e tra loro omogenei per quanto concerneva il valore delle opere stimate, come risulta dalle somme totali di ciascuna classe[12]. In altri documenti conservati nell'Archivio Barberini Colonna di Sciarra abbiamo conferma che Francesco Barberini per conto del padre Carlo Maria scelse la lettera «A», Maffeo *senior* la «B».[13]

Nel documento in analisi, come accennato all'inizio, sono presenti due redazioni della stessa divisione dei quadri: la prima, con le sole citazioni dei soggetti (a volte più precise che nell'altra versione) e degli autori, reca la data 6 gennaio 1812 e la firma di Vincenzo Camuccini e Gaspare Landi (fig. 2);[14] la seconda redazione dello stesso inventario riporta in più i valori di ogni singolo quadro (fig. 1); quest'ultima è firmata in calce dagli stessi artisti Camuccini e Landi ma non è datata.[15] Questa redazione dell'inventario deve considerarsi antecedente al 6 gennaio 1812; infatti la versione identica dell'inventario dei quadri ma senza le valutazioni, non può che essere stata redatta dopo quella con le stime e utilizzata come ricevuta dei quadri «B» consegnati a Maffeo *senior*. Inoltre, la presenza nell'inventario con le valutazioni di un doppio elenco di quadri «eccettuati» (fig. 4),[16] manifesta una situazione ancora fluida e non definitiva degli accordi sulla divisione, raggiunti solo ad agosto del 1812. In un successivo bifoglio a parte è riportata inoltre una serie di opere in due colonne, sempre di pari valore, di cui si accettava il «Cambio» tra le parti datato 20 agosto 1812 (figg. 5-6).[17]

---

un gruppo di lavoro per una maggiore condivisione ed efficienza nella ricerca, propedeutica alla ricostruzione il più possibile esauriente delle vicende storiche della collezione Barberini fino ad oggi.

[5] Come già affermato in Borsellino, *Materiam superabat opus*, cit. [vedi nota 4], p. 15 e note 4-9.

[6] Compresi i quadri, arazzi e cartoni risultano elencati 587 pezzi nelle colonne «A», e 561 nelle colonne «B» (S.E.&O.), più 221 quadri (110 «A» e 111 «B») dichiarati «pessimi e laceri», «ordinarissimi» o «andanti», da non essere stati stimati (BAV, *Arch. Barb.* Indice II. 2727, f. 8*r*, *olim* 13*r*).

[7] BAV, *Arch. Barb. Colonna. di. Sciarra*. 150, fasc. 1, ff. 1*r*; 80*r*-82*r*.; notizie sulla divisione dei quadri Barberini si trovano ivi, fasc. 2, f. 2*r* e ss. Altre notizie ivi, fasc. 3-4; ivi, *Arch. Barb*., Indice II, 2726, 2730. Parte della documentazione della successiva divisione delle sculture della collezione Barberini del 1813-1814, per la quale furono nominati come periti gli scultori Carlo Albacini (1734-1813) e Giovanni Pierantoni 81742-1817) designati da Antonio Canova (1757-1822), è conservata ivi, *Arch. Barb*., Indice II, 2731, ff. 71*r*-83*v*; 2737; 2738.

[8] Su De Rossi, A. Rita, *ad vocem De Rossi, Gherardo Giovanni* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 39, Roma 1991, pp. 214-218; M. Degortes, *Qualche novità su Giovanni Gherardo De Rossi (1754-1827), direttore dell'Accademia di Portogallo, e sulla cerchia dei portoghesi a Roma tra Settecento e Ottocento*, in *Dalle spiagge latine alla Real Lisbona*, 1. Memoria de Portugal em Roma, a cura di P. Diez del Corral Corredoira, Évora 2022, nota 4 (https://books.openedition.org/cidehus/20149, consultato il 10 giugno 2025).

[9] Su Pietro Camuccini, F. Giacomini, *Pietro Camuccini restauratore tra mercato antiquariale e cura della tutela*, in P. D'Alconzo, *Gli uomini e le cose. 1. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, atti del convegno nazionale di studi (Napoli, Università degli Studi Federico II, 18-20 aprile 2007), a cura di P. D'Alconzo, Napoli 2007, pp. 171-185; P.L. Puddu, *Pietro Camuccini e Alexander Day artisti e mercanti di quadri nella Roma del Settecento, Strategie e dinamiche commerciali*, Roma 2020.

[10] Su Mallerini, L. Barroero, *Prospero Mallerini: qualche considerazione*, in *In Arcadia. Saggi di storia delle arti per Elisa Debenedetti*, a cura di M. Bevilacqua, M.C. Cola, M. Tabarrini, Roma 2024, pp. 116-122.

[11] BAV, *Arch. Barb.* Indice II. 2727, f. 14*v* (*olim* 6*v*).

[12] Ivi, ff. 2*r*-8*r* (*olim* 7*r*-13*r*). Il valore dei quadri della Lettera A fu quotato a 24.774,10 scudi; quello della Lettera B 24.772, 70 scudi.

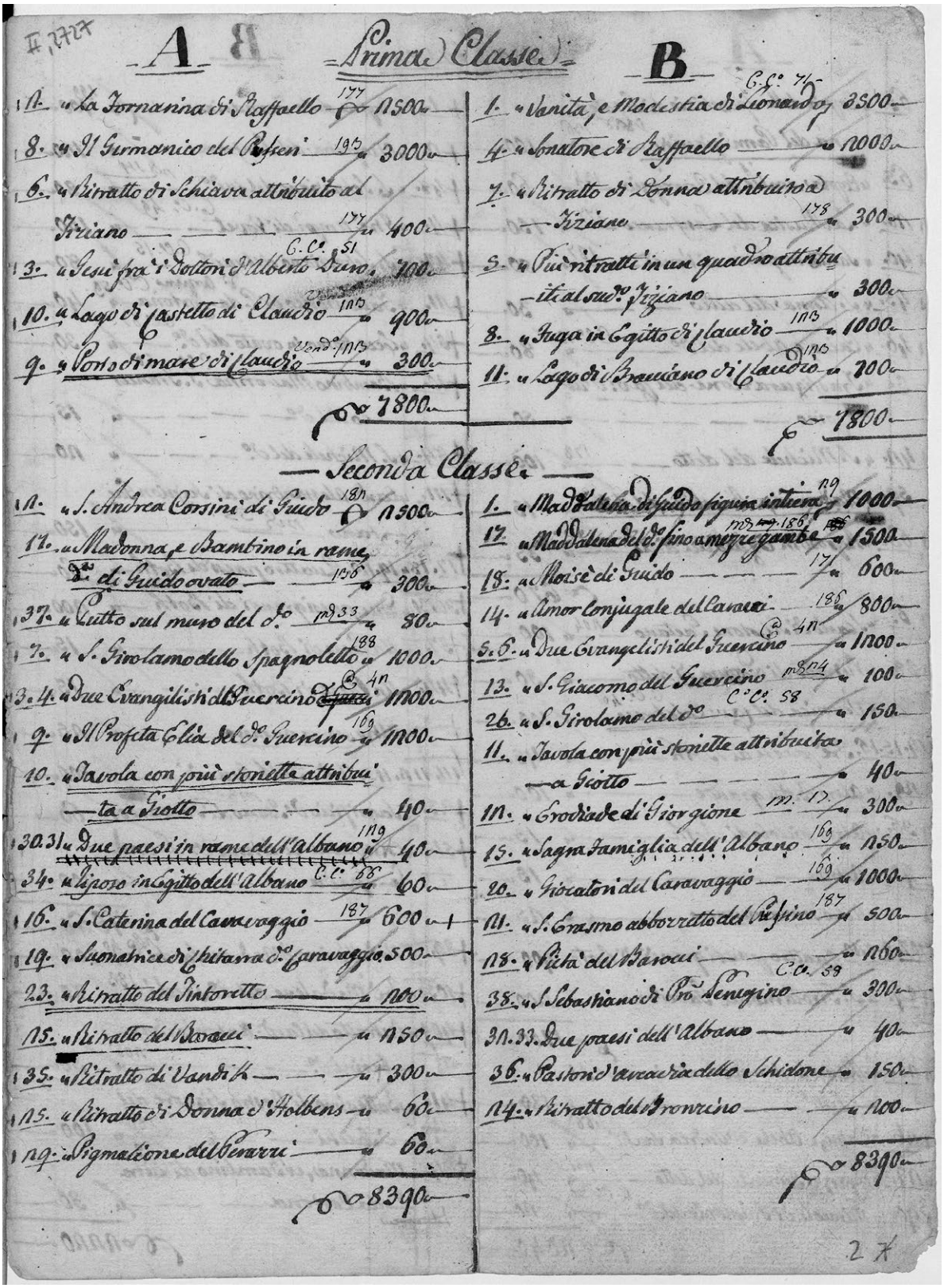
[13] Ivi, *Arch. Barb. Colonna. di.* Sciarra. 150, fasc. 2, f. 27*r*, documento firmato da Francesco Barberini. Nello stesso fascicolo vi sono altri riscontri e notizie sulla divisione e la consegna dei quadri, sulla permuta di alcuni di essi e sulla scelta degli artisti e dei procuratori (ivi, ff. 1*r*-81*r*).

[14] BAV, *Arch. Barb.* Indice II. 2727, ff. 11*r*-14*v* (*olim* 3*r*-6*v*).

[15] Ivi, ff. 2*r*-8*v* (*olim* 7*r*-13*v*).

[16] Ivi, f. 5*v* (*olim* 10*v*). Due pagine bianche completano il fascicolo (ivi, f. 9*r*-*v olim* 14*r*-*v*).

[17] Ivi, f. 16*r*-*v* (*olim* 15*r*-*v*).


A B Prima Classe

1. La Fornarina di Raffaello 1500
8. Il Germanico del Rubens 3000
6. Ritratto di Schiava attribuito al Tiziano 400
3. Gesù fra i Dottori d'Alberto Duro 700
10. Lago di Castello di Claudio 900
9. Porto di mare di Claudio 300
7800

B
1. Vanità, e Modestia di Leonardo 3500
4. Sonatore di Raffaello 1000
7. Ritratto di Donna attribuito a Tiziano 300
5. Più ritratti in un quadro attribuiti al suddetto Tiziano 300
8. Fuga in Egitto di Claudio 1000
11. Lago di Bramante di Claudio 700
7800

Seconda Classe

1. S. Andrea Corsini di Guido 1500
17. Madonna, e Bambino in rame di Guido ovato 300
37. Cristo sul muro del detto 80
7. S. Girolamo dello Spagnoletto 1000
3. 4. Due Evangelisti del Guercino 1100
9. Il Profeta Elia del detto Guercino 1100
10. Tavola con più storiette attribuita a Giotto 40
30. 31. Due paesi in rame dell'Albano 40
34. Riposo in Egitto dell'Albano 60
16. S. Caterina del Caravaggio 600
19. Suonatrice di chitarra detto Caravaggio 500
23. Ritratto del Tintoretto 100
15. Ritratto del Bronzino 150
35. Ritratto di Vandik 300
15. Ritratto di Donna d'Holbens 60
19. Pignatione del Benarri 60
8390

1. Maddalena di Guido figura intiera 1000
17. Maddalena detto fino a mezze gambe 1500
18. Mosè di Guido 600
14. Amor Conjugale del Carracci 800
5. 6. Due Evangelisti del Guercino 1100
13. S. Giacomo del Guercino 100
26. S. Girolamo del detto 150
11. Tavola con più storiette attribuita a Giotto 40
10. Crocifisso di Giorgione 300
15. Sagra Famiglia dell'Albano 150
20. Giocatori del Caravaggio 1000
11. S. Erasmo abborzzato del Poussino 500
18. Pietà del Barocci 160
38. S. Sebastiano di Pietro Perugino 300
30. 33. Due paesi dell'Albano 40
36. Pastori d'arcadia dello Schidone 150
14. Ritratto del Bronzino 100
8390

Fig. 1. Prima pagina dell'inventario Barberini con le stime dei quadri (*ante* 6 gennaio 1812). © Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. Barb., Indice II, 2727, f. 2*r* (riproduzione per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato).

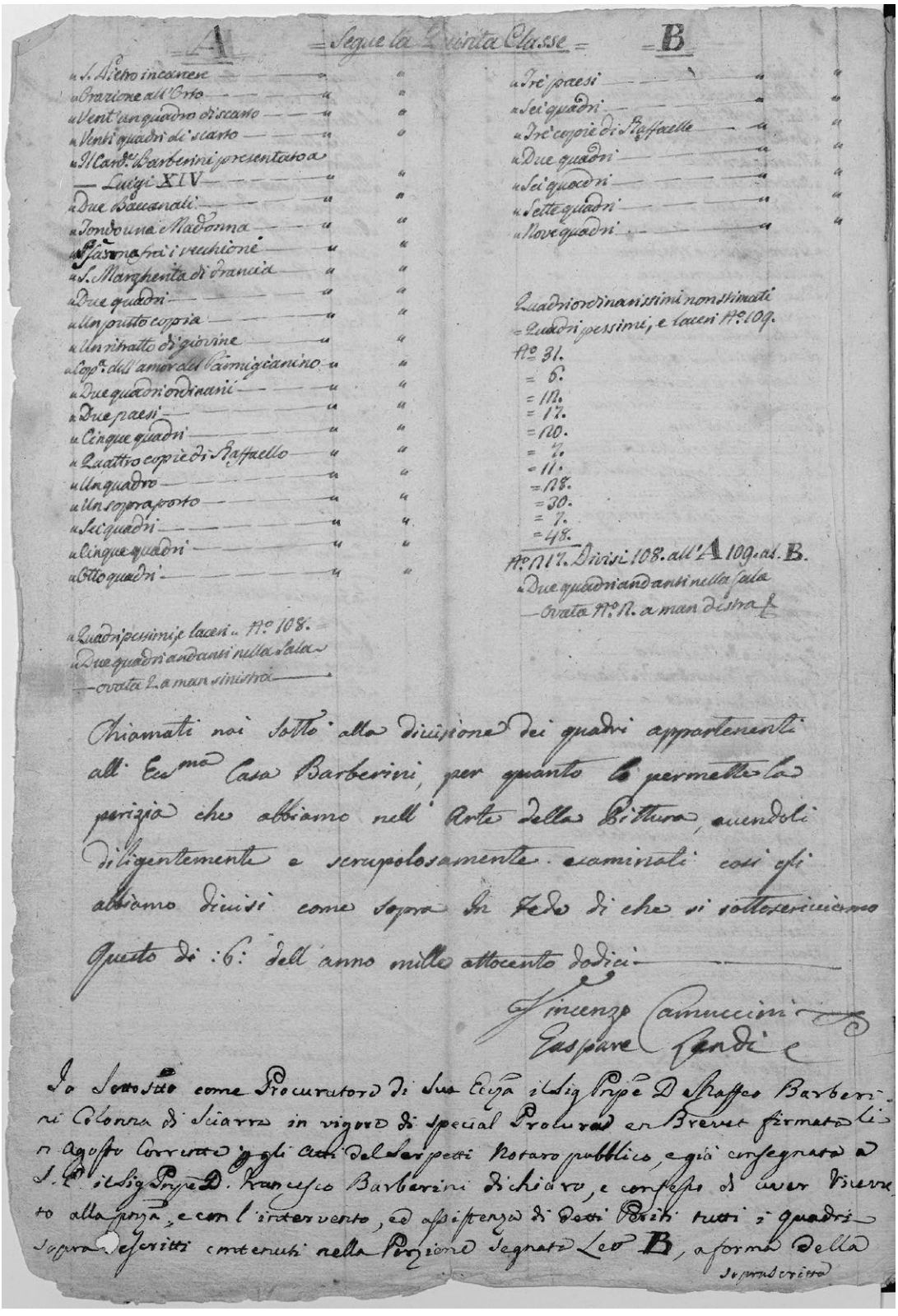


Fig. 2. Penultima pagina dell'inventario Barberini senza le stime dei quadri con le firme dei periti Vincenzo Camuccini e Gaspare Landi (6 gennaio 1812). © Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. Barb., Indice II, 2727, f. 14*v* (riproduzione per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato).

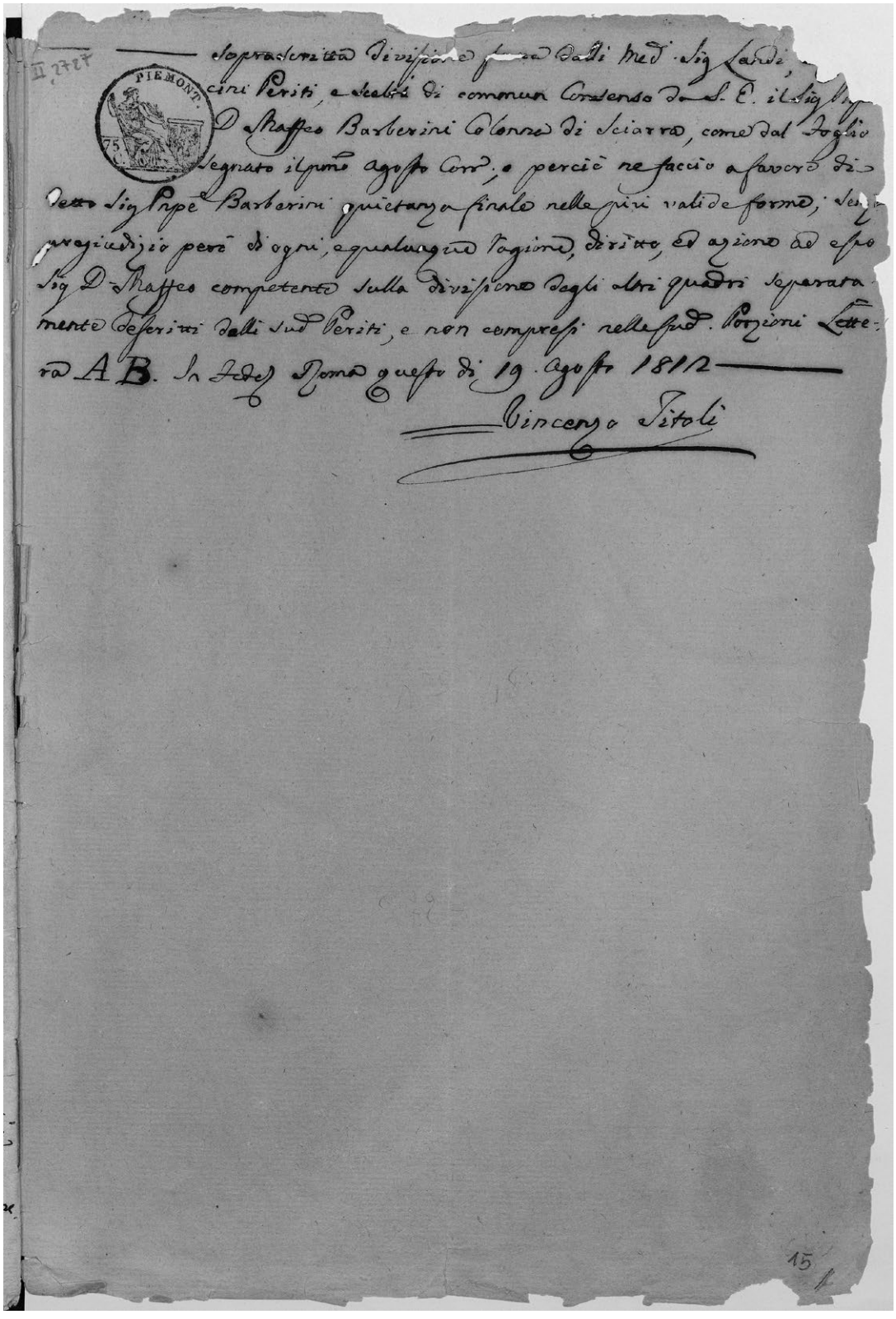
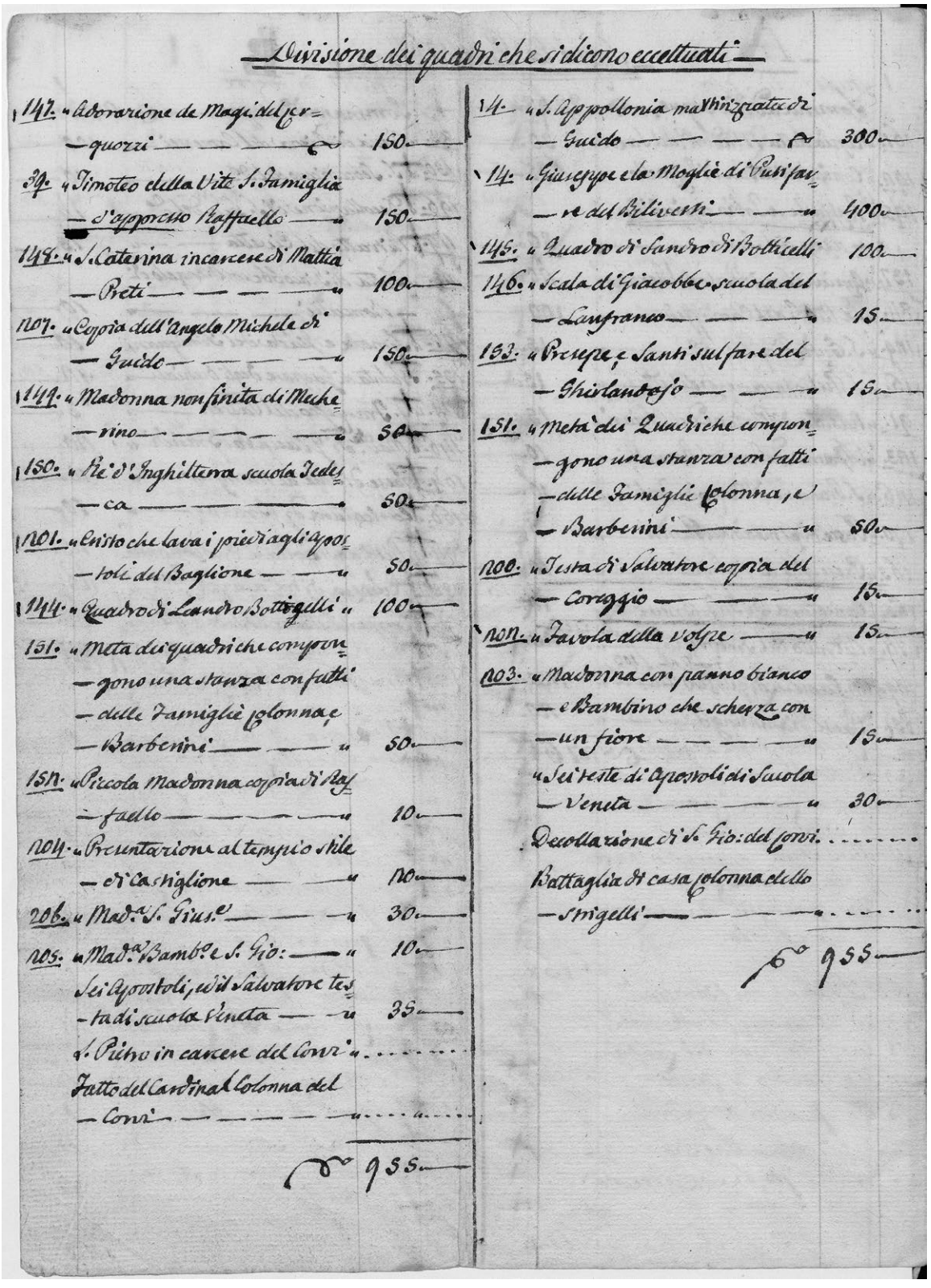


Fig. 3. Ultima pagina dell'inventario Barberini senza le stime dei quadri con la seconda parte della dichiarazione del ritiro dei quadri Lettera B il 19 agosto 1812 e la firma del procuratore Vincenzo Titoli. © Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. Barb., Indice II, 2727, f. 15*r* (riproduzione per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato).



Divisione dei quadri che si dicono eccettuati

147. « Adorazione de Magi del Cer=
— quozzi — — — — 150
39. « Timoteo della Vite S. Famiglia
— d'apporto Raffaello — « 150
148. « S. Caterina in carcere di Mattia
— Preti — — — — « 100
107. « Copia dell'Angelo Michele di
— Guido — — — — « 150
149. « Madonna non finita di Miche=
— rino — — — — « 50
150. « Re d'Inghilterra scuola Tedes=
— ca — — — — « 50
101. « Cristo che lava i piedi agli Apos=
— toli del Baglione — — « 50
144. « Quadro di Leandro Bottigelli « 100
151. « Metà dei quadri che compon=
— gono una stanza con fatti
— delle Famiglie Colonna, e
— Barbenini — — « 50
151. « Piccola Madonna copia di Raf=
— faello — — — — « 10
104. « Presentazione al tempio stile
— di Castiglione — — « 10
206. « Mad.a S. Gius.e — — « 30
105. « Mad.a Bamb.o e S. Gio: — « 10
Sei Apostoli, ed il Salvatore tes=
— ta di scuola Veneta — « 35
S. Pietro in carcere del Conv.o « .....
Fatto del Cardinal Colonna del
— Conv.o — — — — « .....
955

14. « S. Appollonia martirizzata di
— Guido — — — — 300
14. « Giuseppe e la Moglie di Putifar=
— re del Bilivesti — — « 400
145. « Quadro di Sandro di Botticelli 100
146. « Scala di Giacobbe scuola del
— Lanfranco — — — « 15
153. « Presepe, e Santi sul fare del
— Ghirlandaio — — « 15
151. « Metà dei Quadri che compon=
— gono una stanza con fatti
— delle Famiglie Colonna, e
— Barbenini — — « 50
100. « Testa di Salvatore copia del
— Correggio — — — « 15
101. « Favola della Volpe — « 15
103. « Madonna con panno bianco
— e Bambino che scherza con
— un fiore — — — « 15
« Sei teste di Apostoli di Scuola
— Veneta — — — « 30
Decollazione di S. Gio: del Conv.o .....
Battaglia di casa Colonna detto
— Smigelli — — — « .....
955

Fig. 4. Doppio elenco dei quadri ancora in discussione esclusi dalla divisione tra le parti, detti «eccettuati» (*ante* 6 gennaio 1812). © Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. Barb., Indice II, 2727, f. 5*v* (riproduzione per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato).

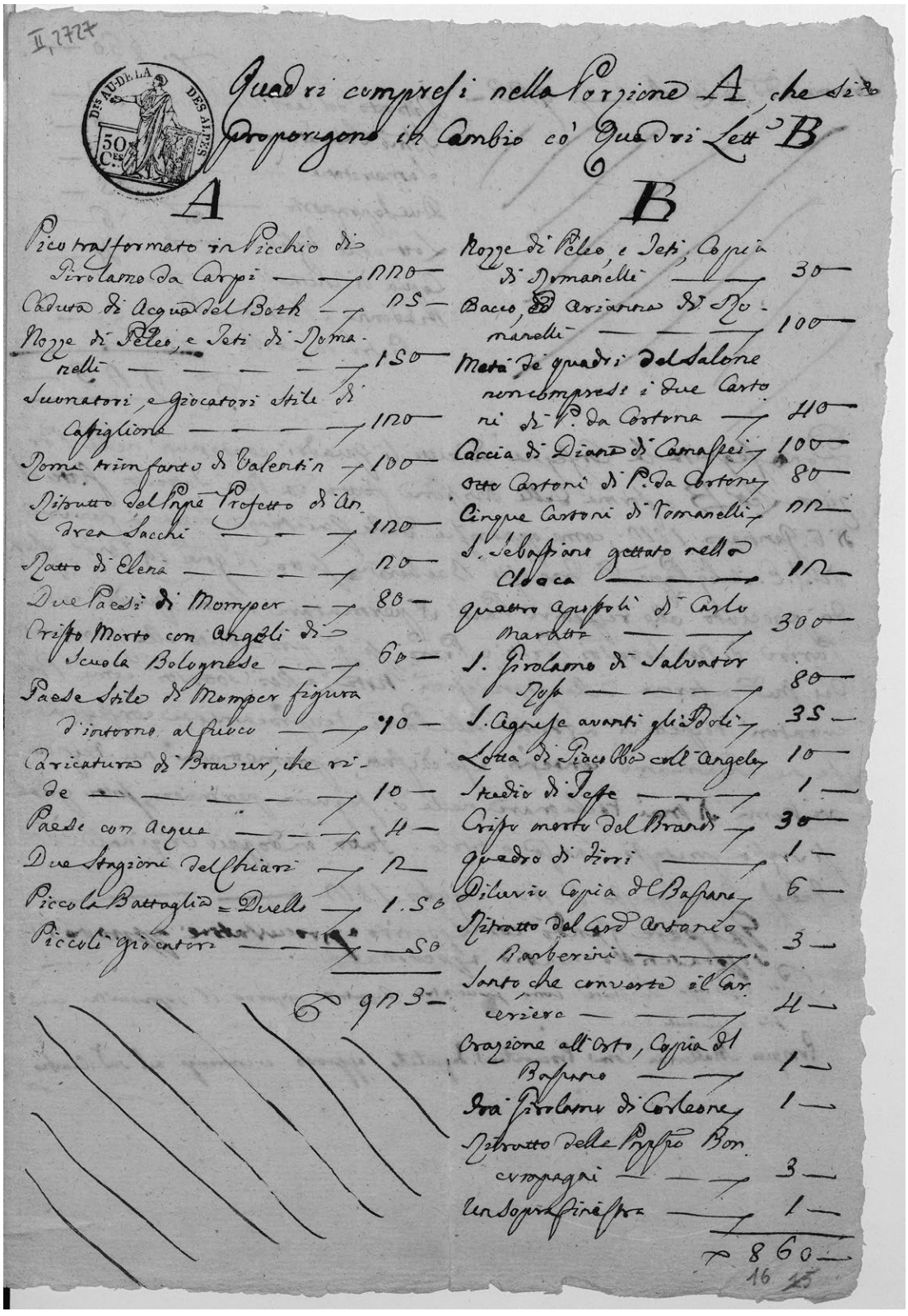


Fig. 5. Prima pagina del doppio elenco dei quadri scambiati tra Francesco Barberini e Maffeo Barberini Colonna di Sciarra *senior* con le firme di approvazione dei procuratori delle due parti (20 agosto 1812). © Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. Barb., Indice II, 2727, f. 16*r* (riproduzione per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato).

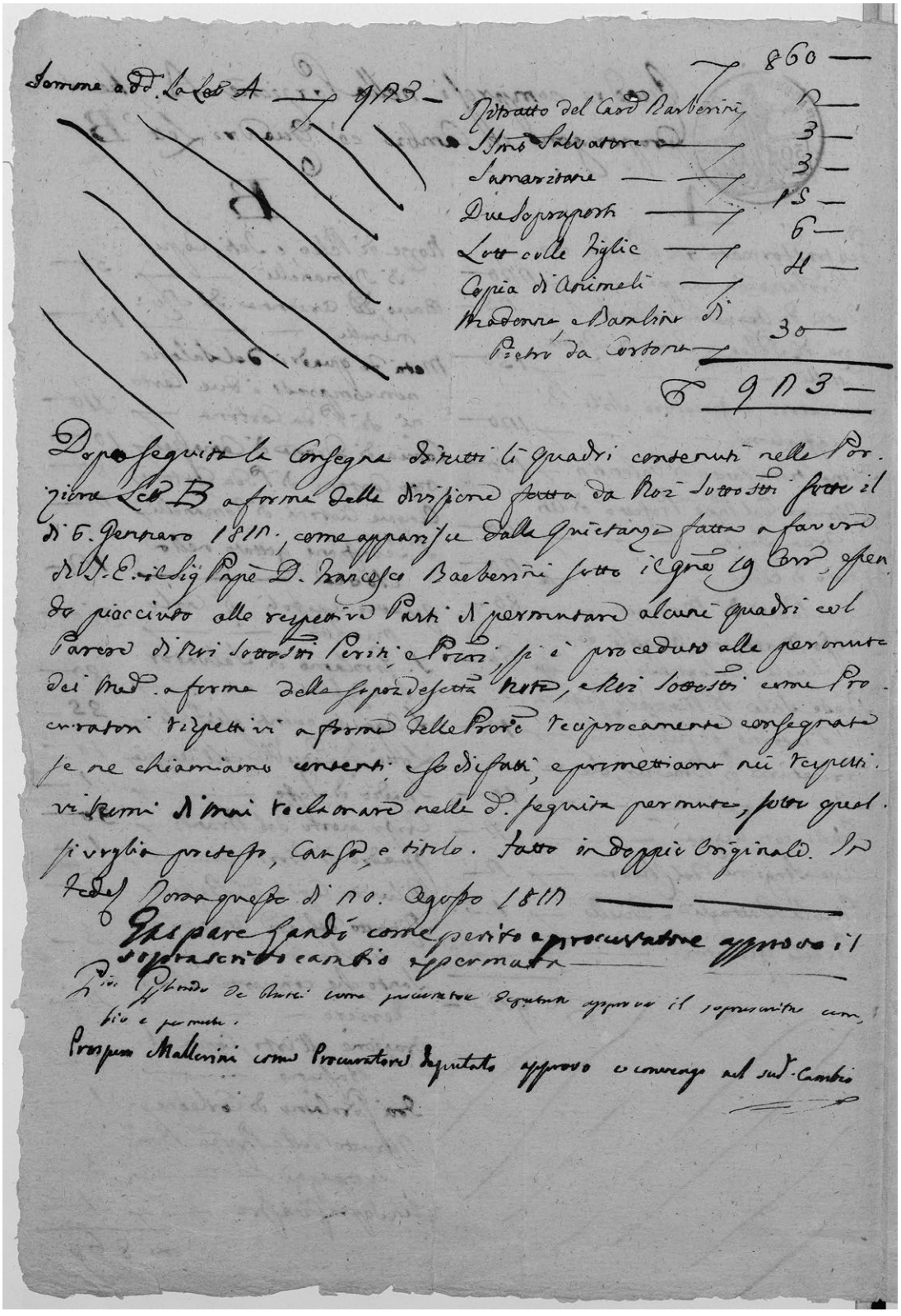


Fig. 6. Seconda pagina del doppio elenco dei quadri scambiati tra Francesco Barberini e Maffeo Barberini Colonna di Sciarra *senior* con le firme di approvazione dei procuratori delle due parti (20 agosto 1812). © Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. Barb., Indice II, 2727, f. 16*v* (riproduzione per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato).

Da quanto si legge nel documento, tra la firma della perizia senza stime del 6 gennaio 1812 e la effettiva divisione dei dipinti passarono altri sette mesi, come si evince dalla data definitiva di consegna il 19 agosto 1812 dei quadri dell'elenco «B» a Maffeo *senior* firmata dal nuovo procuratore Vincenzo Titoli (figg. 2-3);[18] quest'ultimo ne dava contestualmente quietanza al figlio di Carlo Maria, Francesco Barberini, delegato dal padre, come già accennato, nella trattativa finale per l'accordo con Maffeo *senior*; i dipinti furono trasferiti nel palazzo Colonna di Sciarra al Corso[19], mentre quelli spettanti a Carlo Maria Barberini rimasero ovviamente nel palazzo alle Quattro Fontane.

Per arrivare all'acquisizione di queste notizie è stato necessario mettere ordine tra i fogli del manoscritto Barberini latore degli inventari.

Il doppio inventario dei quadri è contenuto in una camicia di carta filigranata[20] costituita da un bifoglio non numerato che presenta sul *recto* del primo foglio una numerazione in alto a sinistra scritta a matita: «N. 48»;[21] essa corrisponde al vecchio ordinamento del fascicolo deducibile da quanto scritto nel *verso* del secondo foglio dove è riportata l'antica collocazione del documento e l'attuale e l'annotazione sintetica dei documenti conservati nella camicia.[22] Proprio questa annotazione è stato un dato utile per ricostruire la originale successione dei fogli: vi è scritto infatti «Divisione e stima dei quadri» (cioè l'elenco dei quadri con le valutazioni), «Procura per la consegna, quietanza» (cioè la dichiarazione in calce all'elenco senza valutazioni del 6 gennaio 1812 dei quadri consegnati a Vincenzo Titoli il 19 agosto 1812), «Permuta delle porzioni» (cioè l'elenco dei quadri interessati dal cambio concordato tra le parti il 20 agosto 1812), «22 agosto 1812» (data dell'archiviazione del documento).

Il documento vero e proprio è composto di un bifoglio sciolto[23], di due fascicoletti cuciti (il primo di due bifogli, il secondo di quattro bifogli)[24] e di un altro bifoglio sciolto[25] per un totale di 16 fogli numerati a matita con grafia moderna[26].

Esso inizia con una prima pagina[27] in cui colpisce subito la singolarità dell'*incipit* (fig. 3):

> ————soprascritta divisione fatta dalli medesimi Signori Landi, C[amuc]cini Periti, e scelti di comune Consenso da Sua Eccellenza il Principe Don Maffeo Barberini Colonna di Sciarra, come dal foglio segnato il primo agosto Corrente, e perciò ne faccio a favore di detto Signor Principe Barberini quietanza finale nelle più valide forme; senza pregiudizio però di ogni, e qualunque ragione, diritto, ed azione ad esso Signor Don Maffeo competente sulla divisione degli altri quadri separatamente descritti dalli suddetti Periti, e non compresi nelle suddette Porzioni Lettera A B. In fede Roma questo dì 19 agosto 1812 - Vincenzo Titoli

Il senso e la posizione incongrua della parola iniziale («soprascritta») inducono subito a ritenere che essa facesse riferimento a qualcosa citato o descritto «sopra», cioè prima; anche il testo seguente contenente l'espressione «dalli medesimi Signori Landi e C[amuc]cini», fa pensare che i pittori fossero già stati menzionati in precedenza.

Nei due bifogli successivi cuciti assieme è riportato un inventario disposto su due colonne «A» e B» con il titolo: «Divisione dei quadri appartenenti all'Ecc.ma Casa Barberini»;[28] i quadri elencati sono distinti in cinque classi con l'indicazione del soggetto e dell'autore. Dai nomi degli autori si inferisce che furono elencati per primi i dipinti ritenuti allora di maggior pregio attribuiti a Raffaello, Leonardo, Tiziano, Poussin, Dürer, Claude Lorrain e, a seguire, quelli di altri artisti; nella quarta e quinta classe gli autori sono quasi sempre anonimi. Non vengono indicate le misure né la valutazione economica.

In calce al primo inventario, come già detto, compare una dichiarazione di conformità ed equità della stima datata 6 gennaio 1812 firmata dai periti Vincenzo Camuccini e Gaspare Landi, seguìta, nella stessa pagi-

[18] Ivi, ff. 14*v*-15*r* (*olim* 6*v*-1*r*).

[19] C. Pietrangeli, *Palazzo Sciarra*, Roma 1986, in particolare pp. 341-378.

[20] BAV, *Arch. Barb.* Indice II. 2727, ff. 1*r-v*, 18*r-v* (*olim* senza numerazione). Vi è impressa una figura femminile con cimiero e asta e un leone coronato rampante in un recinto con la scritta «PRO PATRIA» (*The Nostitz Papers. Notes on Watermarks found in the German Imperial Archives of the 17th & 18th Centuries, and Essays Showing the Evolution of a Number of Watermarks*. Paper Publications Society (Monumenta chartæ papyraceæ historiam illustrantia, 5, Hilversum 1956, pp. 87-92) e una sigla «& IHonic».

[21] BAV, *Arch. Barb.* Indice II. 2727, f. 1*r* (*olim* non numerato).

[22] Ivi, f. 18*v* (*olim* non numerato), dove si trova scritto: «Indice Secondo» / [con altra grafia]: «Oggetti di Arte, Mobili e Cose pregiate - Quadri - Transazione / Credenza ~~XVIII~~. VI. / Cassetta ~~209~~ - 77 / Mazzo ~~unico~~ CIII. Lettera O / Numero ~~17.~~ 48. / Divisione e stima dei quadri, Procura per la consegna, quietanza, Permuta delle porzioni / 22 agosto 1812» [le cancellature sono nel testo]. In basso è presente il tassello cartaceo moderno incollato della Biblioteca Apostolica Vaticana con la collocazione attuale: «Arch. Barb, Indice II. 2727».

[23] Ivi, ff. 10 *r-v*, 15*r-v* (*olim* 1*r*-2*v*)

[24] Ivi, ff. 2*r*-9*v* (*olim* 7*r*-14*v*); 11*r*-14*v* (*olim* 3*r*-6*v*).

[25] Ivi, ff. 16*r-v* (*olim* 15*r-v*).

[26] Le carte sono filigranate con impressi un'aquila con scritta «TIMBRE IMPERIAL» e un gallo su due monti. Tutti e quattro i corpi del documento recano manoscritta in alto a sinistra la collocazione archivistica attuale: «Indice II. 2727».

[27] Ivi, f. 15*r* (*olim* 1*r*). La pagina fa parte di un bifoglio sciolto con tre pagine bianche numerato come tutti i seguenti in basso a destra a matita; in alto sono presenti la collocazione archivistica (II, 2727) e il bollo del registro di 75 centesimi con la scritta «Piemont».

[28] Ivi, ff. 11*r*-14*v* (*olim* 3*r*-6*v*).

na, dall'inizio della dichiarazione del procuratore di Maffeo *senior* di aver ritirato tutti i quadri della «Lettera B» (fig. 2):[29]

> Io sottoscritto come Procuratore di Sua Eccellenza il Signor Principe Don Maffeo Barberini Colonna di Sciarra in vigore di special Procura en Brevet[30] firmata li 2 Agosto Corrente per gli Atti del Serpetti Notaro Pubblico, e già consegnata a Sua Eccellenza il Signor Principe Francesco Barberini dichiaro, e confesso di aver ricevuto alla presenza, e con l'intervento, ed assistenza di detti Periti tutti i quadri sopradescritti contenuti nella Porzione segnata Lettera B, a forma della soprascritta

E qui termina, in modo apparentemente incomprensibile, il testo. Non v'è dubbio però che a questa frase, chiaramente rimasta in sospeso, dovesse seguire un testo che ... altro non è che quello erroneamente posto all'inizio del documento,[31] che esordisce appunto con il richiamo alla parola «soprascritta» presente alla fine della pagina prima citata (fig. 3).

I quattro bifogli cuciti del fascicolo successivo,[32] sono di formato leggermente minore del precedente e contengono, come già detto, un inventario identico al primo per quanto riguarda la sequenza della citazione delle classi e delle opere (sempre diviso in due colonne «A» e «B»), ma vi sono indicati in più la numerazione assegnata a ciascun dipinto all'interno della rispettiva classe prima della divisione e il valore in scudi romani delle singole opere (fig. 1); mancano anche in questa lista le misure dei quadri. Si ricordi, come già detto, che i gruppi «A» e «B» di ciascuna classe hanno tutti lo stesso identico valore. Questo dato documenta l'alta capacità dei periti di equilibrare i valori dei dipinti. Una disparità minima si riscontra soltanto nella quarta classe (uno scudo) e nella quinta classe (40 centesimi di scudo).

Continuando l'esame della lista dei quadri con le valutazioni, dopo la «Quarta Classe» è trascritto un doppio elenco di dipinti con il titolo «Divisione dei quadri che si dicono eccettuati»:[33] le due colonne riportano entrambe lo stesso valore finale di 955 scudi ma non c'è all'inizio l'indicazione delle lettere «A» e «B» come negli altri elenchi (fig. 4).

Da un rapido riscontro dei soggetti e degli autori a cui erano allora attribuite le opere nella pagina degli «eccettuati», si deve presumere che esse finirono nella proprietà del ramo Barberini. Le ritroviamo infatti quasi tutte[34] nell'inventario Barberini del 1844[35], comprese la «Copia dell'angelo Michele di Guido»[36] e le due «Metà dei quadri che compongono una stanza con fatti delle Famiglie Colonna e Barberini», presenti nell'appartamento settecentesco del palazzo alle Quattro Fontane; si trattava in quest'ultimo caso dei quadri incorniciati direttamente sulle pareti facenti parte della decorazione del salone dell'appartamento posto al secondo piano del palazzo assegnato nella divisione del patrimonio a Carlo Maria Barberini.[37] È allora ipotizzabile che, in seguito ad un accordo tra le parti, di cui si spera di trovare in futuro qualche prova documentaria, i dipinti «eccettuati» andarono a Carlo Maria Barberini. Questo spiega perché non compaiono sulle due colonne le lettere «A» e «B». Alcuni di questi quadri furono acquistati dalla Galleria Nazionale d'Arte Antica;[38] altri finirono sul mercato antiquario.[39]

Nelle cinque pagine successive del fascicoletto continuano gli elenchi dei quadri della «Quinta Classe» dell'inventario (quelli più numerosi e meno pregiati) con le relative valutazioni; al termine compare la dichiarazione di conformità della divisione sottoscritta dai due periti pittori Vincenzo Camuccini e Gaspare Landi, senza data.[40]

---

[29] Ivi, f. 14*v* (*olim* 6*v*).

[30] Formula notarile in francese per indicare che la procura originale veniva consegnata all'interessato senza l'obbligo di conservarne copia nello studio del notaio. Questo spiega perché, da ricerche fatte nei registri del notaio Serpetti, la copia della procura non risulta archiviata.

[31] Ivi, f. 15*r* (*olim* 1*r*).

[32] Ivi, ff. 2*r*- 9*v* (*olim* 7*r*-14*v*).

[33] Ivi, f. 5*v* (*olim* 10*v*).

[34] Cinque dipinti non sono facilmente identificabili: «152 Piccola Madonna copia di Raffaello; 206 Madonna San Giuseppe; 205 Madonna Bambino e San Giovanni [forse San Giovannino]; 203 Madonna con panno bianco; 20 Battaglia di casa Colonna dello Strigelli» (*ibidem*).

[35] Borsellino, *Materiam superabat opus*, cit. [vedi nota 4], Appendice documentaria: Inventario Barberini dei quadri, 1844, nn. 171, 397 (o 224 o 263), 52, 442, 152, 176, 465, 146, 636-641, 461, 486-492, 459, 1012, 165, 672, 147, 103, 101, 642-647, 259, 21, 681, 493-498, 458.

[36] «207. Copia dell'Angelo Michele di Guido» (BAV, *Arch. Barb.*, Indice II, 2727, f. 11*v*, *olim* 10*v*). Non è certo che la copia citata, dell'alto valore di 150 scudi, si possa identificare con quella menzionata nell'inventario del 1648-1649 (M. Aronberg Lavin, *Seventeenth Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975, p. 191, n. 58), che era di palmi 15x11; ce n'era anche una seconda con lo stesso soggetto ma di formato minore (*ibidem*, n. 59, palmi 12x10) della quale non si specificava se fosse anch'essa copia da Guido Reni. Va anche considerato che il termine «copia» dell'inventario seicentesco potrebbe significare semplicemente la ripresa del soggetto reniano. Nell'elenco del vincolo fedecommissario Barberini del 1817 compare soltanto una tela dello stesso soggetto attribuita al Cavalier d'Arpino (F. Mariotti, *La legislazione delle Belle Arti*, Roma 1892, p. 127, n. 21); nel 1975 essa era ancora presso i Corsini di Firenze, eredi dei Barberini (Aronberg Lavin, *Seventeenth Barberini*, cit. [vedi nota 36], p. 715, n. 21) e sembra la seconda delle due ricordate negli inventari Barberini seicenteschi (quella di formato minore di misure uguali a quella Corsini). Un «San Michele del Cavalier D'Arpino» era anche nell'inventario fedecommissario di Maffeo *senior* del 1818 (Mariotti, *La legislazione*, cit. [vedi nota 36], p. 136, n. 151).

[37] Borsellino, *Materiam superabat opus*, cit. [vedi nota 4], pp. 42-43, note 129-133.

[38] Id., p. 47, nota 13.

[39] Su molte identificazioni di questi quadri Id., Appendice documentaria, pp. 37-110.

[40] BAV, *Arch. Barb.* Indice II. 2727, f. 8*v* (*olim* 13*v*).

Segue infine un bifoglio sciolto con un bollo del registro di 50 centesimi e il motto francese «D.ts Au de la des Alpes».[41] Esso, come già detto, porta il titolo: «Quadri compresi nella Porzione A che si propongono in cambio co' Quadri Lettera B» (figg. 5-6). Si tratta di un elenco di opere, anche queste tutte con la valutazione in scudi, già citate nei due inventari, relative a un cambio concordato tra le parti sottoscritto il 20 agosto 1812 dal pittore Gaspare Landi «perito e procuratore» e dai procuratori Giovanni Gherardo de Rossi e Prospero Mallerini.[42]

Esaminando gli elenchi dei dipinti del «Cambio», quelli della colonna «A», ceduti da Carlo Maria Barberini a Maffeo *senior* sono di numero inferiore, perché di maggior valore. Tra questi mi piace menzionare almeno *Pico trasformato in picchio* attribuito allora a Girolamo da Carpi, oggi al Garofalo, di proprietà delle Gallerie Nazionali d'Arte Antica di palazzo Barberini,[43] la grandiosa tela con le *Nozze di Peleo e Teti* di Giovan Francesco Romanelli (fig. 7),[44] e un «Ritratto del Principe Prefetto» (Taddeo Barberini) di Andrea Sacchi (fig. 8),[45] entrambi oggi presso la sede dell'I.N.P.S. di Roma e, ancora, la splendida *Allegoria dell'Italia* del Valentin, prestigiosa commissione del cardinale Francesco Barberini (1597-1679) al maestro francese, rimasta fortunatamente a Roma dopo la dispersione della collezione del ramo Barberini Colonna di Sciarra; si trova infatti presso l'Institutum Romanum Finlandiae di Roma (fig. 9).[46]

Nella permuta Maffeo *senior* decise di privarsi dei due grandi quadri con *Nozze di Peleo e Teti* e *Bacco e Arianna* (figg. 10-11) allora ritenuti, il primo originale del Romanelli, il secondo copia da un originale dello stesso Romanelli, oggi entrambi nelle Gallerie Nazionali d'Arte Antica di palazzo Barberini.[47] É noto ormai che l'autore di queste due opere fu il pittore copista Giuseppe Belloni.[48]

Furono ceduti poi da Maffeo *senior* anche tredici cartoni per arazzi attribuiti a Pietro da Cortona e Romanelli (in realtà quasi tutti del Romanelli e aiuti),[49] la *Caccia* (o *Riposo*) *di Diana*, *Sant'Agnese che rifiuta di adorare gli idoli pagani* e *San Sebastiano gettato nella cloaca massima* allora tutti e tre attribuiti ad Andrea Camassei; i primi due sono stati acquistati dalla Galleria Nazionale d'Arte Antica di palazzo Barberini tra il 1960 e il 1971,[50] il terzo, attribuito ora a Ludovico Carracci, è conservato nel Getty Museum di Los Angeles (fig. 12).[51] E, ancora, nella stessa permuta Maffeo *senior* decise di dare in cambio anche quattro *Apostoli* di Carlo Maratti, certamente tra quelli della nota serie riscontrabili nel successivo inventario Barberini del 1844[52] e quasi tutti acquisiti dalla Galleria Nazionale d'Arte Anti-

---

[41] Ivi, f. 16*r-v* (*olim* 15*r-v*).

[42] In un altro documento dell'archivio Barberini (ivi, 2730, f. 17*r-v*) si cita una procura del notaio Serpetti dell'11 agosto 1812 in cui Landi e De Rossi sono nominati «procuratori» per seguire la permuta dei quadri.

[43] Nella scheda del Catalogo Generale dei Beni Culturali del MiC (https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1201363056, consultato il 12 giugno 2025), relativa a *La Vestale Claudia trasporta la statua di Cibele*, è scritto che quest'ultima tela fu assegnata nel 1812 ai Colonna di Sciarra mentre il *Pico* ai Barberini; la lettura del documento in esame mostra come quest'ultimo compare effettivamente nelle due colonne «A» di Carlo Maria Barberini (BAV, *Arch. Barb.* Indice II. 2727, ff. 3*r*,11*v*, *olim* 8*r*, 3*v*) ma poi nel «Cambio» passò a Maffeo *senior* (ivi, f. 16*r*, *olim* 15*r*) il quale li cedette entrambi con altre opere nel 1897 alla Galleria Nazionale d'Arte Antica in cambio dello svincolo del resto della sua collezione d'arte (N. La Marca, *La nobiltà romana e i suoi strumenti di perpetuazione del potere*, 3 voll., Roma 2000, p. 1120, nota 87.

[44] Si deve a Luigi Salerno l'individuazione dell'originale di Romanelli delle Nozze di Peleo e Teti presso l'I.N.P.S. (L. Salerno, *Giovan Francesco Romanelli e i doni diplomatici dei Barberini ai reali d'Inghilterra*, "Palatino", VII, 1963, pp. 5-11).

[45] A. Cosma, in *L'immagine sovrana. Urbano VIII e i Barberini*, catalogo di mostra (Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, 18 marzo-30 luglio 2023), a cura di M. Cicconi, F. Gennari Santori, S. Schütze, Roma 2023, p. 190, n. 12.

[46] L. Rice, in *L'immagine sovrana*, cit. [vedi nota 45], p. 228, n. 24. Va notato che nel 1812 (BAV, *Arch. Barb.* Indice II. 2727, ff. 3*v* (*olim* 8*v*); 16*r* (*olim* 15*r*) l'iconografia del quadro era identificata con l'*Allegoria di Roma trionfante*, come riportano alcuni inventari Barberini seicenteschi (Aronberg Lavin, *Seventeenth Barberini*, cit. [vedi nota 36], p. 247, n. 802, inv. 1649; p. 354, n. 27, inv. 1679; p. 396, n. 44, inv. 1686) e l'inventario fedecommissario del 1738-1741 (Archivio di Stato di Roma, d'ora in avanti ASR, Not. AC, Uff. 3, De Caesaris, 1738, vol. 1831, f. 301*r-v*: «... Roma che trionfa sopra l'Abbondanza... con tela sfondata in poco buono stato stimato scudi quattrocento» (dato quest'ultimo interessante per la storia della conservazione del quadro). E ancora nel 1818 (Mariotti, *La legislazione*, cit. [vedi nota 36], p. 135, n. 138), forse per la presenza di Romolo e Remo e dell'emblema pontificio sullo scudo della figura femminile.

[47] L. Mochi Onori, R. Vodret, *Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini: i dipinti. Catalogo sistematico*, Roma 2008, p. 336, inv. 2243, 2531.

[48] T. Montanari, *Francesco Barberini, l'«Arianna» di Guido Reni e altri doni per la Corona d'Inghilterra: l'ultimo atto*, in *Studi sul Barocco romano*, Scritti in onore di Maurizio Fagiolo, Milano 2004, pp. 78-79; Aronberg Lavin, *Seventeenth Barberini*, cit. [vedi nota 36], pp. 4, n. 24; 37, n. 298. Per una recente riconsiderazione della intricata vicenda delle opere di Romanelli e Belloni cfr. F. Ferlito, *"Sua Maestà lascia a Vostra Eminenza l'ordinare l'historia e figure che stimerà più a proposito". I Barberini e doni diplomatici ai reali inglesi del Seicento*, "Quaderni di Venezia Arti", 5, 2021 (2022), pp. 133-145 (https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-589-6/sua-maesta-lascia-a-vostra-eminenza-lordinare-lhis/, consultato il 12 giugno 2025. Un *workshop* sulle due *Nozze di Peleo e Teti* è stato auspicato da Borsellino, *Materiam superabat opus*, cit. [vedi nota 4], p. 61, nota 149, anche alla luce del restauro del quadro dell'I.N.P.S. eseguito tra il 2012 e il 2016.

[49] Id., *passim*, in particolare pp. 48, note 19, 27; 57, nota 109.

[50] Mochi Onori, Vodret, *Galleria Nazionale*, cit. [vedi nota 47], p. 118, inv. 2425, 2538.

[51] J. Fraiman, in *L'immagine sovrana*, cit. [vedi nota 45], pp. 168-169, n. 5.

[52] Borsellino, *Materiam superabat opus*, cit. [vedi nota 4], p. 58, nota 115, p. 82, nn. 473-480. Nell'inventario della consegna dei quadri senza valori vengono menzionati i nomi degli apostoli spettanti a Maffeo *senior* prima dello scambio: «Quattro Apostoli del detto [Maratti] S. Giacomo [Maggiore], S. Paolo, S. Matteo, e S. Pietro» (BAV, *Arch. Barb.,* Indice II, 2727, f. 12*v* (*olim* 4*v*).



Fig. 7. Giovan Francesco Romanelli, *Le Nozze di Peleo e Teti*, Roma, Collezione I.N.P.S. © Archivio fotografico I.N.P.S.

ca tra il 1952 e il 1972,[53] un *San Gerolamo* allora attribuito a Salvator Rosa, oggi a Giovanni Battista Pace, che si trova nella Faringdon Collection di Buscot Park, Oxfordshire,[54] la *Lotta di Giacobbe e l'Angelo* di Cristoforo Roncalli, conservato nel Minneapolis Institute of Art[55] e, inoltre, uno «Studio di teste», che è da identificare con uno dei due quadri con «Due teste» che compaiono nell'inventario Barberini del 1844 con una attribuzione ad Andrea Sacchi;[56] il dipinto corrisponde ai *Sant'Antonio abate e San Francesco d'Assisi* (fig. 13) *pendant* dei *Sant'Andrea e San Tommaso* (fig. 14), definito quest'ultimo nell'inventario senza stime del 1812 erroneamente «Girolamo»[57] e già assegnato ai Barberini; nonostante il basso valore attribuito loro dai periti (uno scudo) e dichiarati anonimi, sappiamo oggi che sono, il primo di Andrea Sacchi, il secondo di Gian Lorenzo Bernini, entrambi nella National Gallery di Londra.[58] Stupisce lo scarso valore dato a questi due dipinti che nell'inventario del fedecommesso Barberini del 1738-1741, furono stimati 600 scudi.[59]

Oltre questi dipinti Maffeo *senior* aggiunse nella permuta anche il «Cristo morto» di Giacinto Brandi (in realtà un *Cristo morto con San Francesco e angeli* e non una *Deposizione di Cristo*),[60] il *Diluvio universale*[61] e l'*Orazione nell'orto*,[62] allora definiti copie da Bas-

[53] Mochi Onori, Vodret, *Galleria Nazionale*, cit. [vedi nota 47], pp. 258-260, inv. 2237-2239, 2559-2561; p. 354, inv. 2400; G.B. Fidanza, *New evidence for the 'Barberini Apostles' by Andrea Sacchi and Carlo Maratti*, "The Burlington Magazine", vol. 161, n. 1397, 2019, pp. 653-657. Soltanto *San Giacomo Maggiore* è finito sul mercato antiquario e oggi si trova alla Leeds Art Gallery (UK), inv. LEEAG.PA. 1971.0024. *San Giacomo Minore* rimase a Maffeo *senior* e si trova ora al Museo di Roma (inv. MR 45661).

[54] M. Epifani, *Giovanni Battista Pace (1650-1699)* in *Mola e il suo tempo. Pittura e figura a Roma nella collezione Koelliker,* catalogo della mostra (Ariccia, palazzo Chigi, 22 gennaio - 23 aprile 2005), a cura di F. Petrucci, Milano 2005, p. 92 e nota 18.

[55] Inv. 2020.54.1 https://collections.artsmia.org/art/137799/jacob-wrestling-with-the-angel-cristoforo-roncalli, consultato il 20 giugno 2025.

[56] Borsellino, *Materiam superabat opus*, cit. [vedi nota 4], p. 77, nn. 321-322.

[57] I due quadri sono identificabili nei due inventari del 1812: ff. 13*r* (*olim* 5*r*) col. B; 14*r* (*olim* 6*r*) col. A; 6*r* (*olim* 11*r*), col. B ;7*r*, (*olim* 12*r*) col. A.

[58] Borsellino, *Materiam superabat opus*, cit. [vedi nota 4], p. 54, nota 86.

[59] ASR, Not. A.C., Uff. 3, De Caesaris, 1738, vol. 1831, f. 47*v* (minuta in BAV, Arch. Barb., Indice II, 2463, f. 29*v*).

[60] Rimasto sempre presso gli eredi Barberini, fu acquistato nel 1981 dalla Galleria Nazionale d'Arte Antica (Mochi Onori, Vodret, *Galleria Nazionale*, cit. [vedi nota 47], p. 106, inv. 2599).

[61] Un *Diluvio Universale* attribuito a "Bassano" (o "copia" o di "Leandro Bassano") è citato varie volte negli inventari Barberini del XVII secolo: Aronberg Lavin, *Seventeenth Barberini*, cit. [vedi nota 36], p. 463, e identificato dalla studiosa americana con quello conservato nel 1975 presso il Circolo Ufficiali delle Forze Armate allora ospitato nel palazzo Barberini di Roma (*ibidem*), anche se le misure (cm 215x311) non collimano perfettamente con quelle degli inventari seicenteschi; in essi si cita genericamente la larghezza di 12-13 palmi per traverso e nel 1686 viene indicata la misura di 8x12 palmi (dimensioni inferiori a quelle reali). Il quadro fu poi acquisito dalla Galleria Nazionale di palazzo Barberini. Dal 2019, a seguito del riallestimento delle sale dedicate alla pittura del Seicento, esso è esposto a palazzo Barberini con l'attribuzione a bottega di Jacopo Bassano.

[62] Si tratta del dipinto ex fedecommissario n. 97, nel 1975 ancora presso gli eredi Barberini di Firenze, i Corsini (Aronberg Lavin, *Seventeenth Barberini*, cit. [vedi nota 36], p. 717, n. 97), poi acquistato nel 1981 dalla Galleria Nazionale d'Arte Antica presso l'Ufficio Esportazione di



Fig. 8. Andrea Sacchi, *Ritratto del Principe Prefetto Taddeo Barberini*, Roma, Collezione I.N.P.S. © Archivio fotografico I.N.P.S.



Fig. 9. Valentin de Boulogne, *Allegoria dell'Italia*, Roma, Institutum Romanum Finlandiae. © Foto Alessandro Vasari.

sano, un *Ritratto del cardinale Antonio Barberini junior*, probabilmente di piccolo formato dato lo scarso valore assegnato, forse identificabile con quello oggi nelle Gallerie Nazionali di Arte Antica di palazzo Barberini acquistato nel 2021 e attribuito a Simone Cantarini[63]. Maffeo *senior* cedette infine un «Santo che converte il carceriere», allora dato a Domenico Cresti detto il Passignano, poi al Camassei e oggi a Claudio Ridolfi su base documentaria,[64] il *Ritratto della principessa Teresa Boncompagni*, che ritroviamo catalogato nel 1844 tra i quadri liberi,[65] e un «Lott colle figlie», citato negli inventari Barberini del XVII secolo come opera di Antonio Mariani Della Corgna (o Cornia)[66] e identificato con un dipinto apparso sul mercato antiquario nel 2001.[67]

A proposito di questo ultimo quadro è stato affermato che esso «reca la numerazione con il simbolo della colonna tipico degli inventari settecenteschi dell'ultima erede della famiglia, Cornelia Costanza Barberini, sposa a Giulio Cesare Colonna di Sciarra».[68] Tale identificazione presenta alcune incongruenze che verranno discusse

Firenze, con l'attribuzione a Leandro Bassano (Mochi Onori, Vodret, *Galleria Nazionale*, cit. [vedi nota 47], p. 168, inv. 2602), oggi dato invece a Francesco Bassano.

[63] Y. Primarosa, in *Simone Cantarini (1612-1648). Un giovane maestro tra Pesaro, Bologna e Roma*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 22 maggio-12 ottobre 2025), a cura di L. Gallo, A.M. Ambrosini Massari, Y. Primarosa, Roma 2025, pp. 98-100, nn. I.9-11. La provenienza, prima di essere entrato nella collezione Del Drago, non è stata ancora identificata, ma la presenza di due bolli della dogana di Firenze segnalata da A. Cosma in *L'immagine sovrana*, cit. [vedi nota 45], p. 194, n. 14, potrebbe suggerire una provenienza fiorentina, forse dagli eredi fiorentini dei Barberini, i Corsini.

[64] Il *San Pietro che converte il carceriere* fu acquistato dalla Galleria Nazionale d'Arte Antica nel 1989 (Mochi Onori, Vodret, *Galleria Nazionale*, cit. [vedi nota 47], p. 332, inv. 4224).

[65] Borsellino, *Materiam superabat opus*, cit. [vedi nota 4], p. 85, n. 622.

[66] Aronberg Lavin, *Seventeenth Barberini*, cit. [vedi nota 36], pp. 11, n. 91 (ric. 1639); 158, n. 8 (inv. 1644); 308, n. 327 (inv. 1671); 341, n. 123 (inv. 1672); 444, n. 418 (inv. 1692-1704).

[67] https://www.christies.com/en/lot/lot-3849183 (consultato il 26 luglio 2025).

[68] L. Mochi Onori, *Le vendite di Cornelia Costanza e le copie dei dipinti*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, a cura di L. Mochi Ono-



Fig. 10. Giuseppe Belloni, *Le Nozze di Peleo e Teti*, Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica, palazzo Barberini. © Gallerie Nazionali di Arte Antica, Roma (MiC) - Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la storia dell'arte/Enrico Fontolan.



Fig. 11. Giuseppe Belloni, *Bacco e Arianna*, Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica, palazzo Barberini. © Gallerie Nazionali di Arte Antica, Roma (MiC) - Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la storia dell'arte/Enrico Fontolan.

più approfonditamente in altra sede. Si può anticipare intanto che è più che improbabile che a un quadro Barberini della prima metà del XVII secolo, nel Settecento, per effetto di un matrimonio con un membro della famiglia Colonna sia stato aggiunto un simbolo Colonna; inoltre, per quanto è noto finora, le prime numerazioni presenti sui quadri Barberini senza simboli ma con una F sono quelle apposte nel 1817 a seguito del ripristino dei vincoli fedecommissari nel 1816[69]; altre numerazioni presenti sui quadri liberi Barberini risalgono al 1854.[70]

ri, S. Schütze, F. Solinas, Atti del convegno internazionale (Roma 2004), Roma 2007, pp. 634-636.

[69] Borsellino, *Materiam superabat opus*, cit. [vedi nota 4], p. 32, nota 84.
[70] ASR, 30 Not. Cap., Uff. 9, B. Pomponi, 1853, vol. 1023, ff. 294*r*-329*r*.



Fig. 12. Ludovico Carracci, *San Sebastiano gettato nella Cloaca Massima*, Los Angeles, Getty Museum. © Getty Museum, Los Angeles.

Dunque il numero 215 dipinto in basso a destra sul quadro di *Lot e le figlie* non può essere del XVIII secolo, ma più tardo[71]. Il simbolo della colonna con corona dipinto sulla tela e la presenza nell'inventario Barberini del 1844 di un quadro di autore anonimo di analogo soggetto e con misure compatibili proveniente dalla eredità Colonna,[72] orienterebbero ad escludere l'identificazione proposta. La tela deve essere entrata in casa Barberini a seguito della divisione ereditaria del patrimonio Colonna dopo la morte di Filippo III (†1818) tra le sue tre figlie e il nipote Aspreno Doria Colonna;[73] a conforto di

[71] Esso potrebbe risalire all'epoca della divisione del patrimonio libero tra le eredi dei fratelli Barberini Enrico e Carlo Felice, Maria, Anna e Luisa (1883) o comunque prima del 1932, data della redazione dell'inventario Sestieri conservato presso la Gallerie Nazionali d'Arte Antica di palazzo Barberini, in cui *Lot e le figlie* compare a p. 185 col numero 272 seguìto da un altro numero di inventario (215), evidentemente precedente.

[72] Borsellino, *Materiam superabat opus*, cit. [vedi nota 4], p. 98, n. 1042.

[73] È in corso da parte di chi scrive lo studio del complesso contenzioso che si aprì con la morte di Filippo III Colonna tra Margherita, Vittoria, Maria Colonna e Aspreno Doria Colonna il quale acquisì il diritto alla primogenitura e ai beni fedecommissari: cfr. il testamento di Filippo III nell'Archivio Colonna presso la Biblioteca di Santa Scolastica, Subiaco-FR (d'ora in avanti AC), 1. Atti costitutivi, 3. Protocolli di atti notarili, III AA, 169, ff. 3*v*-14*r*. Per il momento si è appurato che tra i legati di Filippo III uno fu lasciato a Francesco Barberini, suo genero: una *Santa Maria Maddalena* attribuita al Guercino (ivi, f. 6*r*), come risulta anche in Borsellino, *Materiam superabat opus*, cit. [vedi nota 4], pp. 54, nota 76; 75, n. 254; questo nuovo dato chiarisce perché il quadro non è un bene ereditario di Vittoria Colonna. Filippo III lasciò per testamento alle tre figlie, oltre ai beni liberi non vincolati dal fedecommesso, in corso di individuazione, una statua antica di *Diana* e otto quadri ritenuti di particolare valore (AC, 1. Atti costitutivi, 3. Protocolli di atti notarili, III AA, 169, f. 13*r*). La statua fu venduta nel 1822 ai Musei di Berlino (M.G. Picozzi, *Introduzione. 3. I marmi della Galleria: l'arredo scultoreo dall'inizio del XVIII secolo*, in F. Carinci, H. Keutner, L. Musso, M.G. Picozzi, *Galleria Colonna. Sculture*, Busto Arsizio 1990), pp. 31-33 e note 224-227, 232, 239-240; l'ultimo documento del 1818 che la cita ancora in casa Colonna, è oggi in AC, 6. Patrimonio Artistico, Sottoserie 1, Inventari, unità n. 10, carte non numerate, dove appare però cancellata e sostituita con altra grafia da un *Giove*; evidentemente la cancellatura e relativa sostituzione tennero conto della vendita del 1822. Il ricavo della vendita fu probabilmente diviso tra le eredi di Filippo III; sulla divisione degli otto quadri tra le tre sorelle cfr. A. Negro, *La collezione Rospigliosi. La quadreria e la committenza artistica di una*



Fig. 13. Andrea Sacchi, *Sant'Antonio abate e San Francesco d'Assisi*, © The National Gallery, London N 6382.

questa ipotesi è il ritrovamento di una inedita versione della probabile seconda parte dell'inventario dei quadri *post mortem* di Filippo III Colonna del 1818 dove è citato: «Uno di dieci [palmi] per traverso, Lot, e le figlie, autore incerto» con una postilla a latere di altra grafia indicante il numero «698»,[74] lo stesso numero che compare negli inventari Colonna del 1782 e 1783.[75] Sono molti i quadri citati in questo inventario in cui sono stati aggiunti i riferimenti numerici presenti dell'inventario stampato del 1783. Le varie citazioni del 1782-1783 e del 1818 presentano misure compatibili con il quadro menzionato nell'inventario Barberini del 1844.[76]

famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento, Roma 1999, pp. 177, 337 (documento A).

[74] AC, 6. Patrimonio Artistico, Sottoserie 1, Inventari, unità n. 13/U, carte non numerate, in cui sono elencati i quadri presenti al secondo piano nobile, nell'appartamento già del cardinale Vicario Marcantonio Colonna († 1793) e nell'appartamento di S. Carlo. Una copia della prima parte di questo inventario con 404 voci (Ivi, unità n. 10, [vedi nota 73]) è stata pubblicata da M.C. Paoluzzi, *Le vicende della collezione Colonna tra fine Settecento e primi Ottocento all'epoca di Filippo III (1760-1818): provenienze, dispersioni, ritrovamenti e divisioni alla luce di nuovi documenti e inventari inediti*, in "Quaderni sul Settecento Romano", *Aspetti dell'arte del disegno: autori e collezionisti, II*, 38, Roma 2022, pp. 107-144.

[75] Nei manoscritti preparatori del catalogo a stampa del 1783 il dipinto è attribuito a «Maniera Veneziana» o ad «autore incerto» (AC, 6. Patrimonio Artistico, Sottoserie 1, Inventari, unità n. 5, n. 698; ivi, unità n. 6, n. 698; ivi, III QB 32, n. 698). Nel *Catalogo dei quadri, e pitture esistenti nel Palazzo dell'Eccellentissima Casa Colonna in Roma coll'indicazione dei loro autori diviso in sei parti secondo i rispettivi appartamenti*, Roma 1783, p. 89, n. 698 compare una improponibile attribuzione a «Francesco Mola sullo stile veneziano».

[76] [Vedi nota 75]. Un altro quadro di provenienza Colonna è certamente il *Miracolo di San Giuseppe da Copertino* di Placido Costanzi che reca in basso a sinistra il simbolo della colonna con la corona e il numero 190 (e non 90, cfr. Borsellino, *Materiam superabat opus*, cit. [vedi nota 4], p. 64, nota 168) in quanto il numero 1 è stato occultato da un ritocco con vernice scura. Anche il numero 190, con il rispettivo soggetto, si ritrova nell'inventario Sestieri del 1932 conservato presso le Gallerie



Fig. 14. Gian Lorenzo Bernini, *Sant'Andrea e San Tommaso*, © The National Gallery, London. © The National Gallery N 6381.

Le altre opere menzionate non hanno sufficienti elementi per un riconoscimento certo.

Alla luce di questo esame del documento Barberini, con l'accertamento dei «*disiecta folia*» del doppio inventario del 1812, si è proposto alle responsabili dei manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana di rivedere l'intera foliazione, ponendo in successione prima l'inventario con le valutazioni, poi l'inventario senza valutazioni, di seguito il bifoglio con la seconda parte della dichiarazione firmata da Vincenzo Titoli e per ultimo il bifoglio con lo scambio tra le parti di alcune opere. Pertanto le indicazioni relative ai fogli del manoscritto citate nelle note sono state qui fornite seguendo la nuova foliazione – accolta parzialmente dalla Biblioteca Vaticana – con la precedente foliazione indicata tra parentesi.

Nazionali d'Arte Antica di palazzo Barberini, a p. 221. Ringrazio la direzione del museo per avermi consentito di prendere visione dell'inventario originale di Sestieri e del dipinto di Costanzi nei depositi del museo.

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE
ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A. ETS

Firenze University Press
https://oajournals.fupress.net/index.php/sisca

OPEN ACCESS

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

Published: April 22, 2026

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

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

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

ORCID:
CP: 0000-0002-6587-3641

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

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

Carlotta Paltrinieri

Royal Holloway University of London, UK
Email: carlotta.paltrinieri@rhul.ac.uk

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

Keywords: natural philosophy, art academy, artistic theory.

INTRODUZIONE

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

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

Della bella copia si ha una trascrizione integrale di Adolfo Mabellini, regalata come *nuptalia* in occasione delle nozze del Conte Alessandro Mariotti e di Eleonora di Conti Bracci da Fano nel 1907;[2] data la natura di questo genere letterario, la trascrizione manca di qualsiasi tipo di commento critico.[3] Inoltre, la pubblicazione di Mabellini non tiene conto delle significative revisioni e aggiunte presenti nella bozza, le quali rivelano importanti informazioni sulla stesura e sul contesto della lezione. Un altro risultato del disinteresse filologico di Mabellini è la trasmissione di un titolo scorretto basato sulla dicitura *Lezzione Sopra la Pittura,* aggiunta posteriormente al manoscritto.[4] Nel titolo originale, *Lettione nell'Accademia del Disegnio*, non c'è alcun riferimento alla pittura: non si tratta infatti di una mera disquisizione sulle tecniche pittoriche o prospettiche – più usuale in àmbito di quest'accademia – ma di un trattatello che si potrebbe collocare fra le lezioni di filosofia naturale e i trattatelli di natura medico-scientifica.[5] L'intenzione dell'autore infatti – che si dichiara un «non professionista» dell'arte – sembrerebbe essere la rielaborazione delle teorie umorali di Ippocrate e Galeno rivolta a un pubblico formato non sono dagli artisti membri dell'Accademia ma anche dai molti dilettanti che la frequentavano; un pubblico che si direbbe di umanisti, come suggerito da alcune modifiche al testo in bella copia.[6] Gli sporadici riferimenti alla pittura fanno da cornice al testo di soggetto prettamente scientifico, collocando la lezione in un contesto simile a quello in cui si può inquadrare l'intervento di Giovanni Paolo Gallucci (1538-1621) sull'edizione del trattato di Albrecht Dürer (1471-1529): intervento che mira a dimostrare che la filosofia naturale fosse applicabile e utile agli studi artistici.[7] Come si vedrà più avanti, l'edizione gallucciana del trattato di Dürer riveste un ruolo di rilievo sia nel panorama della teoria artistica di fine Cinquecento, sia – più specificamente – nella stesura della lezione in esame.

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

IL MANOSCRITTO MAGLIABECHIANO XVII, 7 E LA SUA TRADIZIONE FILOLOGICA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

UN TRATTATELLO SCIENTIFICO, TRA FILOSOFIA NATURALE E MEDICINA.

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

[9] *Appendice,* pp. 15-25, si veda la trascrizione a pp. 40-49.
[10] *Appendice,* pp. 1-14, si veda la trascrizione a pp. 40-49.
[11] Per la storia dell'Accademia del Disegno si vedano Paltrinieri, 2019; Jonker, 2018; Meijer e Zangheri, 2015; Barzman, 2000; Waźbiński, 1987; Bracciali e D'Alessandro, 1980; Pevsner, 1940.
[12] *Appendice,* pp. 1-2, si veda la trascrizione a p. 40. Uno studio preliminare sulla figura del luogotenente si trova in Zangheri, 2015, p. 115. Il primo elenco di tutti i luogotenenti (seppur inesatto) è stilato da Ticciati nelle *Notizie*. Sull'argomento si vedano anche Barzman, 2000, pp. 63-64; e Paltrinieri, 2020, pp. 3-20.
[13] Carrara, 2020, p. 136, nota 24; Jonker, 2022, pp. 288-290; Barzman, 2008, p. xxx. Jonker giustamente puntualizza la somiglianza fra questa lezione e lezioni su simili argomenti presso l'Accademia Fiorentina.
[14] Pino, *Dialogo sopra la Pittura* (Barocchi, 1960, pp. 97-139).
[15] Vasari, *Zibaldone* (in Del Vita, 1938).
[16] Alberti, *Trattato della Nobiltà della Pittura*: «Et a confirmazion di ciò vediamo che li pittori divengono malencolici, perché, volendo loro imitare, bisogna che ritenghino li fantasmati fissi nell'intelletto, acciò dipoi li esprimeno in quel modo che prima li avean visti in presenzia: e questo non solo una volta, ma continuamente, essendo questo il loro essercizio; per il che talmente tengono la mente astratta e separata dalla materia, che conseguentemente ne vien la malencolia, la quale però dice Aristotile che significa ingegno e prudenzia, perché, come l'istesso dice, quasi tutti gl'ingegnosi e prudenti son stati malencolici. E però non senza cagione il pittore ha de bisogno di molte altre scienzie speculative, come più disotto diremo. Sì che potremo brevemente concludere che, se l'esser questa facultà degna di uomo libero e quello far nobile, se il cavarsi da quella gran bene, se il servirsi più di ragione dell'arti mecaniche, e finalmente se l'esser di gran speculazione per molte scienzie che in sé contenga e fatighe dell'animo, son cose atte a render la pittura nobile e liberale; concorrendo ciascheduna di queste cose, come abbiamo detto, in essa, senza dubbio alcuno e meritamente

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

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

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

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

[17] Lomazzo, 1584.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Oltre a questa fonte principale, è possibile ipotizzare ulteriori riferimenti, benché non esplicitamente menzionati. Tra questi, si possono annoverare testi coevi che insistono sulla convergenza tra fisiognomica ed etnografia, come l'*Almanacco* di Rutilio Benincasa (1555-1626) o *Degli Affetti Umani* di Marcello Squarcialupi (1538-1592), i quali forniscono esempi analoghi di classificazione dei caratteri nazionali.[29] Un ulteriore possibile riferimento, seppur indiretto, è costituito dall'opera di Gian Paolo Lomazzo, che affronta le variazioni culturali nei modi di danzare delle diverse popolazioni, attribuendo a ciascun popolo una gestualità tipica:[30]

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

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

---

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

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

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

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

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

[31] Lomazzo, 1584.

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

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

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

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

Non sappiamo la ragione per la quale l'autore eliminò questa sezione – oltre all'assenza nella bella copia, sono ben visibili le cancellature nel testo della brutta copia – ma un'ipotesi potrebbe essere avanzata se si considerano le parole severe contro il popolo tedesco: «urlano, sono duri, immondi, salvatichi, inhospitali, imperiosi et intollerabili, vendicatori, crudeli et vendibili, e sono famosi per la religione et gli exercitii meccanici» (chiaro segno di poco acume intellettuale).[35] Si potrebbe dunque ipotizzare che questo tipo di rappresentazione non fosse ritenuta appropriata per il contesto in cui la lezione sarebbe stata recitata, ovvero un'accademia medicea; oppure si potrebbe interpretare come l'espressione di un sentimento in linea con la disputa nata in seno all'accademia dei Lincei, che vide uno scontro fra Galileo e Scheiner (si veda in merito "Ipotesi di datazione"). In questa ottica – una redazione pro-imperialista – si potrebbe anche interpretare l'aggiunta del trattato di Dürer nella versione finale, assente nella bozza, anche se più probabilmente potrebbe essere stata un'aggiunta in seguito a un suggerimento di chi revisionò la bozza in quanto testo fondamentale della teoria artistica, o in risposta alla recente edizione gallucciana.

Nelle ultime tre carte si ha finalmente la "svolta artistica" che giustifica il titolo a posteriori *Lezzione sopra la pittura*: l'autore rievoca opere d'arte esemplari per la capacità dell'artefice di rispettare e rendere in pittura il rapporto fra temperamenti e moti dell'animo. Coloro che, secondo l'autore, hanno raggiunto la perfezione nell'applicare alla pittura le teorie esposte sono: Leonardo da Vinci (*Cenacolo*), Filippino Lippi (S*an Filippo scaccia il drago dal tempio di Marte*, Cappella Strozzi, Santa Maria Novella), Francesco Salviati (T*rionfo di Furio Cammillo*, Sala dell'Udienza, Palazzo Vecchio), Antonio da Correggio (*Ecce Homo*),[36] Rosso Fiorentino (*Sposalizio della Vergine,* San Lorenzo).[37] A questi si aggiungono in coda alla lezione altri grandi artisti fiorentini che rendono Firenze, e la sua Accademia, la culla della perfezione artistica: «Andrea» (Vannucchi, detto Andrea del Sarto), «Franciabigio» (Francesco Giudici), «Masaccio» (Tommaso di Ser Giovanni), «Bandinello» (Bartolomeo Bandinelli, detto Baccio), «Donato» (Donato di Niccolò Bardi, detto Donatello) e «Michelangelo Buonarroti»*;* in un'operazione di campanilismo di chiara eco vasariana, che aggiorna l'idea di un canone d'eccellenza proposto quasi due secoli prima da autori quali Lorenzo Ghiberti e Leon Battista Alberti.[38] E non sembra essere una coincidenza che tali eccellenze corrispondano a quelle incluse nel bando contro l'esportazione di opere da Firenze stilato dagli Accademici del Disegno nel 1602 sotto la luogotenenza di Baccio Valori (il Giovane) – figura di rilievo per questa lezione [si veda "Il profilo dell'autore"] – che sancisce anche legalmente il canone di eccellen-

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

[35] *Appendice,* pp. 20-21, si veda la trascrizione a p. 47. Una simile connotazione del popolo tedesco si può riscontrare in alcune descrizioni dei Lanzi, il corpo di guardia mediceo fra 1541 e 1738. Si veda a tal proposito Arfaioli et al., 2019.

[36] Come identificato da Eliana Carrara. Carrara, 2008, p. 137, n. 23.

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

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

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

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

IPOTESI DI DATAZIONE

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

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

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

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

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

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

[44] Carrara, 2008, p. 136, nota 25.

[45] Jonker, 2020, p. 289, n. 937.

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

stabilire corrispondenze tematiche tra orazioni pubbliche e altre attività (concorsi, feste, mostre), non emerge in questo caso una coincidenza evidente tra le statue e il contenuto della lezione: si potrebbe al più ipotizzare che il tema sia stato ripreso o rielaborato a posteriori.[47] L'ipotesi di Jonker, che propone una datazione intorno al 1594, risulta comunque fondata e plausibile. Si segnala, a sostegno di tale collocazione cronologica, anche una significativa coincidenza: proprio nel 1594 fu pubblicata la seconda edizione del trattato di Dürer curata da Gallucci che, come evidenziato, fu una potenziale fonte per l'autore della lezione. Nonostante questi elementi convergenti, resta tuttavia un ostacolo non trascurabile all'accettazione di tale datazione: l'assenza, nei registri accademici relativi agli anni 1593 - 1594, di figure compatibili con il profilo dell'autore ipotizzato (si veda "Il profilo dell'autore"). Tale discrepanza solleva dubbi sulla piena attendibilità della precisa datazione al 1594; rimane tuttavia certo che la lezione fosse stata composta e recitata intorno alla fine del Cinquecento, se non più tardi, come si può anche evincere da altri elementi contestuali, *in primis*, dalla definizione di Leonardo come «filosofo de' Pittori».[48] Come dimostrato da Claire Farago nel volume *Re-reading Leonardo*, il mito di Leonardo non era del tutto maturato tra i suoi contemporanei, e nemmeno nei maggiori testi in circolazione nel Cinquecento, tra cui le *Vite* vasariane.[49] In entrambe le edizioni del testo vasariano (1550 e 1568), la biografia di Leonardo si concentra sulle sue abilità intellettuali che non riuscivano a trovare riscontro nella produzione artistica, spesso lasciata incompleta: «e nella erudizione e principii delle lettere arebbe fatto profitto grande, se egli non fusse stato tanto vario et instabile, perciò che egli si mise a imparare molte cose, e cominciate poi l'abbandonava». Vi sono accenni alle tante qualità del pittore, a cui Vasari riconosce «divinità nelle cose sue, perfezzione, prontezza, vivacità, bontade, vaghezza e grazia»; loda inoltre le sue tante doti al di fuori della pittura: «tanto piacevole nella conversazione che tirava a sé gl'animi delle genti»; «dette alquanto d'opera alla musica, ma tosto si risolvé a imparare a sonare la lira, come quello che da la natura aveva spirito elevatissimo e pieno di leggiadria, onde sopra quella cantò divinamente all'improvviso»*;* «oltra ciò fu il migliore dicitore di rime a l'improviso del tempo suo».[50] Non c'è però alcun accenno al Leonardo «filosofo»*,* nonostante il concetto di associare la filosofia al bagaglio intellettuale degli artisti si ritrovi in altre biografie, come ad esempio quella di Domenico Ghirlandaio, «più tosto filosofo che artefice»*,* e Andrea Sansovino, «filosofo naturalissimo». Come opportunamente rilevato da Farago è solamente nel 1584, nel trattato di Lomazzo, che si legge la definizione di Leonardo «huomo Filosofo»*,* espressione che ha trovato poi notorietà grazie agli studi di Benedetto Croce e Giovanni Gentile.[51] Un ulteriore elemento che contribuisce a collocare la lezione a partire dall'ultima decade del Cinquecento è un riferimento celato all'interno del testo: l'insolita menzione dello *Sposalizio della Vergine* di Rosso Fiorentino tra le opere pittoriche proposte come esempio dell'applicazione delle teorie umorali potrebbe risultare più comprensibile se si considera che, proprio in quegli anni, Antonio Cir-

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

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

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

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

[50] Vasari, *Vita di Leonardo*, 1568.

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

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

In questa sede si intende proporre una datazione della *Lezzione* non solo successiva al 1594, ma più precisamente collocabile intorno alla prima decade del Seicento. Diversi elementi concorrono a sostenere questa ipotesi. In primo luogo, la grafia del manoscritto presenta caratteristiche formali – regolarità, scorrevolezza, funzionalità – più affini alla scrittura del primo Seicento che non a quella della seconda metà del Cinquecento. In secondo luogo, il contenuto teorico della lezione sembra articolarsi in un equilibrio tra l'*ipse dixit* e l'*experientia*, ovvero tra una concezione della natura ancora debitrice del modello aristotelico e l'emergente paradigma sperimentale della scienza galileiana. Questo elemento indicherebbe un contesto intellettuale sensibile al nuovo orientamento scientifico, come quello della Firenze accademica dei primi decenni del Seicento, consolidatosi con la nomina di Galileo Galilei a Matematico e Filosofo del Granduca, conferitagli da Cosimo II de' Medici, nel 1610. A rafforzare questa ipotesi cronologica contribuiscono anche considerazioni di carattere politico-culturale: si può infatti ipotizzare che la *Lezzione* sia stata redatta nel periodo compreso tra il Granducato di Ferdinando I e quello di Cosimo II, alla luce di quanto osservato in precedenza in merito alla rimozione, nella brutta copia, di espressioni apertamente antigermaniche. Tale epurazione potrebbe riflettere il clima di cautela diplomatica che caratterizzò la politica medicea di avvicinamento all'Impero, avviata da Ferdinando I e culminata con le negoziazioni matrimoniali tra Cosimo II e Maria Maddalena d'Austria, celebrate nel 1608.[53] Questa prudenza nei confronti del mondo germanico trova anche un possibile parallelo nelle dinamiche culturali coeve, in particolare all'interno dell'Accademia dei Lincei. Nel 1613, Galileo compose un'invettiva contro il gesuita tedesco Christoph Scheiner, figura di rilievo nelle controversie astronomiche del tempo. Nonostante l'asprezza dello scontro intellettuale, Galileo e i suoi interlocutori lincei mostrarono una certa reticenza nell'attaccare Scheiner sul piano delle sue origini, preferendo limitarne la critica agli aspetti teorici. Questo dibattito interno sull'opportunità di distinguere tra attacco personale e confutazione scientifica può essere letto, per analogia, come uno specchio della sensibilità politico-culturale riflessa nella *Lezzione*, contribuendo a spiegare la soppressione di toni fortemente antigermanici nel testo finale.[54]

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

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

[53] Sulle politiche culturali e diplomatiche medicee si veda Assonitis et al., 2016. Su Galilei alla corte medicea si vedano Cochrane, 1976 (in particolare la sezione *Galileo Galilei turned the universe inside out*); e Biagioli, 1990, pp. 1-62. A supporto di questa datazione fra Ferdinando I e il figlio Cosimo II va inoltre ricordato il grande interesse di Cosimo II per le questioni scientifiche e la continuazione sotto il suo regno della politica culturale impostata dai suoi predecessori, favorendo soprattutto istituzioni come le accademie: si veda a tal proposito Fasano Guarini, 2010.

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

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

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

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

IL PROFILO DELL'AUTORE

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

Per poter avanzare un'ipotesi sull'identità dell'autore, è necessario delinearne il profilo che si evince dal testo: l'autore si definisce «non professore» dell'arte, ma utilizza pronomi quali «mio» (superiore) quando si riferisce al Luogotenente e «nostra» Accademia. Questo induce a pensare che l'autore sia uno dei «dilettanti» che entrarono a far parte dell'accademia a partire dagli anni Ottanta del Cinquecento, ovvero gentiluomini fiorentini che non erano artisti di professione, ma che si dilettavano di arte come parte del loro *pedigree* intellettuale.[59] L'autore dichiara che l'enunciazione di questa lezione gli è stata «imposta»: potrebbe dunque trattarsi di un esempio di orazione offerta in occasione dell'ingresso dell'autore in accademia. Tale ipotesi appare plausibile anche alla luce dell'assenza di tracce di pagamento, elemento che escluderebbe la possibilità che si tratti di una lezione affidata a un lettore di ruolo, come Ostilio Ricci, Galileo Galilei, o Vincenzo Viviani, regolarmente registrati nei libri contabili dell'Accademia.[60] Come accennato in precedenza, il soggetto e il linguaggio della lezione suggeriscono un oratore con una buona conoscenza delle fonti classiche, incluse quelle nell'originale latino, facenti parte del curriculum del gentiluomo erudito, possibilmente di una figura con spiccati interessi letterari e medici. Robert Williams ha ipotizzato l'attribuzione della *Lezzione* a Francesco de' Vieri, detto Verino Secondo (1524 - 1591), professore di logica e filosofia nonché fervente sostenitore del platonismo;[61] tuttavia, sebbene il suo profilo intellettuale e accademico risulti, a prima vista, seducente, sussistono a mio avviso diversi elementi che rendono tale identificazione poco sostenibile. Anzitutto, nei registri dell'Accademia del Disegno non si riscontra alcuna traccia dell'immatricolazione di Verino. In secondo luogo, la sua morte avvenne nel 1591, in evidente contrasto con la datazione della *Lezzione* proposta tra il 1596 e il 1610. Inoltre, un confronto calligrafico con una sua lezione autografa, il *Ragionamento intorno alle stelle*, consente di escludere ulteriormente che la mano sia la stessa.[62] Infine, i suoi noti sforzi per promuovere l'insegnamento della filosofia platonica appaiono difficilmente compatibili con l'impianto teorico della *Lezzione*, che si fonda invece su presupposti marcatamente aristotelici.

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

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

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

[59] Paltrinieri, 2020, pp. 5-7.

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

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

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

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

ne del contesto intellettuale in cui maturò la stesura della lezione in analisi, i due luogotenenti più significativi risultano essere proprio Piero Strozzi, in carica tra il 1597 e il 1598, e Baccio Valori, che occupò la carica dal 1598 al 1606. Entrambi incarnano il modello dell'aristocratico colto e attivamente inserito nelle reti accademiche e culturali del tempo, e si configurano come veri mediatori tra il potere politico e i circoli intellettuali. Strozzi, in particolare, si distinse come figura di snodo tra ambienti accademici e artistici, grazie anche alla sua vicinanza a personalità centrali della cultura fiorentina di fine Cinquecento. La sua amicizia con Niccolò Gaddi – già luogotenente dell'Accademia del Disegno (1578-1580), collezionista e mecenate – e con Michelangelo di Lionardo Buonarroti (detto il Giovane, 1568-1646), che ne lodò pubblicamente l'ingegno definendolo un «gentiluomo non solamente in tale arte, ma di ogni nobile facoltà adornissimo», conferma il suo ruolo attivo e autorevole nelle dinamiche culturali cittadine.[64] A sua volta, Baccio Valori, consigliere segreto del Granduca Ferdinando I de' Medici, rappresenta una figura altrettanto strategica nel periodo. La sua lunga luogotenenza di quasi otto anni si caratterizzò per un continuo avvicendamento di sostituti: emblematico è il caso della temporanea sostituzione del 1605, affidata a Michelangelo Buonarroti il Giovane, indice del suo stretto rapporto con i protagonisti della scena intellettuale del tempo.[65] Nel contesto della stesura del manoscritto, quindi, Strozzi e Valori incarnano due modelli complementari di mediazione tra cultura e potere, che illuminano il profilo dell'autore e l'ambiente culturale in cui il testo si sviluppò. Lo stesso Buonarroti il Giovane potrebbe giocare un ruolo strategico nella definizione dell'ambiente intellettuale in cui si colloca la stesura del manoscritto in esame: a partire dalla sua precoce formazione accademica, Buonarroti si impose come *trait d'union* tra le *élite* artistiche, letterarie e scientifiche, grazie a un profilo che univa solide credenziali culturali, stretti legami con la corte medicea e un'intensa attività organizzativa e creativa. Fu membro nell'Accademia Fiorentina già nel 1585 e tra il 1586 e il 1591 frequentò lo Studio di Pisa, dove strinse una duratura amicizia con Galileo Galilei, segnando fin da allora una convergenza significativa tra cultura umanistica e pensiero scientifico. Da questo legame con Galilei, così come da quello con altri intellettuali e artisti del tempo, emerge il suo ruolo di intermediario privilegiato tra ambiti disciplinari spesso separati, ma che in lui trovavano un punto di contatto. Attivo nell'Accademia del Disegno tra il 1599 e il 1622, Buonarroti il Giovane sarebbe stato con ogni probabilità interessato all'ascolto – se non addirittura alla committenza – di una lezione che promuovesse l'applicazione delle teorie umorali alla pratica pittorica. Tale ipotesi appare tanto più plausibile se si considera il profilo degli altri frequentatori dell'Accademia nel periodo di nostro interesse.[66]

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

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

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

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

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

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

dea di Ludovico Cardi (Il Cigoli), Giulio Parigi, e successivamente di Galileo. Nominato nel 1589 matematico del Granduca e docente presso lo Studio fiorentino e l'Accademia del Disegno dal 1590, Ricci favorì un dialogo sistematico tra arte e scienza sia all'interno che all'esterno dell'accademia. La natura medico-scientifica della lezione in esame trova ulteriori riscontri nella presenza di figure come Giovanni Battista di Jacopo Nardi – attivo in Accademia dal 1605 e medico di corte dal 1620 – e Giovan Battista di Domenico Amadori, accademico tra il 1596 e il 1618, la cui vicinanza al Cigoli è attestata da frequenti scambi epistolari.[68] Proprio il Cigoli rappresenta un nodo centrale di collegamento tra membri dell'Accademia professionisti e «non professionisti» dell'arte, come mostra anche la sua fitta corrispondenza con Galileo, intrattenuta tra il 1609 e il 1613, in cui si discutono sia questioni artistiche sia scientifiche.[69] Tali scambi riflettono un ambiente intellettuale multidisciplinare e integrato, entro il quale anche la lezione oggetto d'analisi trova una plausibile collocazione storica e culturale. Alla crescente presenza di personaggi di spicco del milieu intellettuale fiorentino si collega l'emergere di una riflessione teorica che mira a rendere l'arte accessibile a pubblici più ampi e a integrarla con saperi diversi. Ne sono testimonianza la ripresa e la discussione, in sede accademica, di testi fondamentali della letteratura artistica cinquecentesca, come i *Ragionamenti* di Alessandro Allori – la cui pubblicazione fu oggetto di dibattito secondo fonti coeve tra il 1584 e il 1590 – e gli omonimi *Ragionamenti* di Giorgio Vasari, curati nel 1588 dal nipote Giorgio Vasari il Giovane.[70] Proprio quest'ultimo, negli stessi anni, fu anche impegnato nell'ideazione di un trattato di prospettiva, un interesse condiviso con Lorenzo Sirigatti, autore de *La pratica di prospettiva* (1596). In una delle edizioni a stampa conservate presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, Sirigatti dedica infatti il suo testo non solo al Granduca Ferdinando I, ma anche a Giorgio Vasari il Giovane, definendolo «compagno di fatiche»: una formula che, come osserva Donatella Pegazzano, testimonia il livello di collaborazione tra i due e il loro comune impegno nella riflessione sulle teorie e pratiche prospettiche.[71] A questo stesso clima intellettuale va ricondotta anche la stesura del *Trattato della prospettiva pratica* di Cigoli, che si inserisce nel medesimo orizzonte di scambi e interessi condivisi.[72] Tutto ciò dimostra il ruolo centrale dell'Accademia del Disegno nella produzione e promozione di testi eterogenei che potevano fungere da strumenti di propaganda medicea, attrarre sponsorizzazioni, diffondere principi didattici, far circolare il sapere, stabilire e promuovere un canone estetico e contribuire all'evoluzione interna dell'istituzione.

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

TRASCRIZIONE DELLA BELLA COPIA

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

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

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

[69] Si veda Tognoni, 2009.

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

[71] Pegazzano, 1998.

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

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

Lettione nell'Accademia del Disegnio
di M L Torelli da Fano
[1r.] Quelli che della Pittura hanno trattato,[73] hanno detto che ella è imitatione della natura, considerando in quella tre cose, l'inventione il disegnio el colorito[74] dicendo l'inventione essere quella storia o favola[75] che il pittore concepe nella mente p[er] volerla rapresentare, il disegnio essere quelli lineame[n]ti e dintorni che exprimono il concetto,[76] il colorito esser quella imitatione de colori che la natura ha dato a questi corpi terreni, hora se la pittura non è altro che imitatione della natura, Nobilissimo Sig. Luogotenente virtuosissimi Accademici, e voi tutti gratiosissimi auditori,[77] chiara cosa che il Pittore deve co[n] ogni studio cercare d'intendere i miracoli di quella, no[n] altrimenti che s'habbia fatto ne suoi sottilissimi discorsi il filosofo de Pittori Lionardo Da Vinci e esse[n]domi stato imposto da voi mio superiore che io dovessi salire in questo honoratissimo luogho p[er] ragionar di cosa la quale a proposito e co[n]venevole fusse a q[uest]a n[ost]ra Accademia del disegnio dirò di quella comparatione che fa Aristotile [2r.] nella sua Poetica far que duoi Pittori, Zeusi e Polignoto,[78] m'è parso di pigliare a trattare di materia, la quale, secondo il mio debile ingegnio[79] più d'ogn'altra c'arreca e meraviglia e diletto; e questa e quella parte di filosofia la quale co[n]sidera in che modo dal temperame[n]to del corpo si conoschino gli affetti dell'animo[80] giudicando esser necessaria al vero Pittore[81] [aggiunto: *poiche senza cognitione di questa malame[nte] potra exprimere un timido e un confidente un allegro e un mesto un doloroso e un che habbia speranza; un altro che disperi e p[er] prendere quel partito migliore che deve esporre*][82]. Mostrerrò prima l'autorità di quelli che hanno cosi tenuto secondariamente, in che modo si conoschino questi temperamenti, terzo et ultimo la p[er]fetione che arrechi al Pittore l'intendere q[uell]a parte; e quanto sieno stati tenuti in pregio insieme co[n] l'opere loro quelli che più degl'altri l'hanno intesa, la quale a guisa della Pittura anzi come Pittura stessa segue anch'ella la natura, e co[n]siderando tutto il corpo conosce tutti gli affetti e dell'anima e del corpo [2v.] Il principe de Principi de peripatetici Arist[otile][83] nel 2o de parti degli animali[84] dixe che la variazione del sangue fa la variatione de costumi, e nella 3a sectio[ne] de problemi mostra la diversità de' costumi, p[er] la diversità dell'altra bile, p[er] la similitudine del vino[85] et in altro luogo dixe che costumi si ritrovano in noi p[er] natura, e nella sua fisionomia dice queste formali parole; e p[er]che l'anime seguono corpi e queste secondo se stesse no[n] impassibili da moti del corpo, facendosi manifesto in quelli che molto si inebriano, e che sono gravemente malati, impero che e pare che le anime si mutino mediante le passioni del cor-

[73] Brutta copia: «dato diffinitione alla pittura» (*Bozza,* c. 14r).
[74] Questo trinomio è ricorrente nelle *Vite* vasariane come parametro fondamentale dell'eccellenza artistica. Per esempio: «Eccoci, dopo le Vite di molti artefici stati eccellenti chi per colorito, chi per disegno e chi per invenzione, pervenuti all'eccellentissimo Andrea del Sarto, nel quale uno mostrarono la natura e l'arte tutto quello che può far la pittura mediante il disegno, il colorire e l'invenzione (*Vita di Andrea del Sarto*); Ma chi ardirà di dire in quel tempo essersi trovato uno in ogni cosa perfetto? e che abbia ridotto le cose al termine di oggi e d'invenzione e di disegno e di colorito? *(Proemio alla Parte Terza*); Egli dunque, avendo nella sua fanciullezza imitato la maniera di Pietro Perugino suo maestro, e fattala molto migliore per disegno, colorito et invenzione (*Vita di Raffaello Sanzio*); Fra i molti, anzi infiniti discepoli di Raffaello da Urbino, dei quali la maggior parte riuscirono valenti, niuno ve n'ebbe che più lo immitasse nella maniera, invenzione, disegno e colorito di Giulio Romano (*Vita di Giulio Romano*); Passò il maestro suo di gran lunga, così nel disegno e colorito come nella invenzione (*Vita di Ettore Ferrarese*); Dove oltre al disegno, [che] non è se non bello, l'invenzione e il colorito non sono se non lodevoli (*Vita di Francesco Francia Bolognese*); Dove le difficultà dell'arte mostrò con rara et eccellente maestria e colorito, disegno et invenzione (*Vita di Fra Bartolomeo*)».
[75] Il termine *favola* è ricorrente in Vasari e in Gian Paolo Lomazzo, mentre è assente nella letteratura artistica precedente come il De Pictura di Alberti e il trattato di Leonardo, che predilige il vocabolo *istoria*. Non si riscontra nemmeno nei trattati di Romano Alberti.
[76] Il disegno come semplice contorno fu prima teorizzato da Leon Battista Alberti nel *De Pictura*, adottato poi anche da Francesco Bocchi nel *Discorso sopra l'Eccellenza dell'Opere di Andrea del Sarto, Pittore* Fiorentino (BUF, Ms 9.1). La definizione di disegno proposta qui sembra rifarsi più precisamente al *Ragionamenti delle Regole del Disegno* di Alessandro Allori, nel quale Bronzino dichiara che «per il disegno si intendino tutte quelle cose che si possono formare con il valore o la forza delle semplice linee» (BNCF, Palatino E.B.16.4 striscia 1415, Manoscritto A, c. 66r).
[77] Brutta copia: «uditori gratiosissimi» (*Bozza,* c. 13v).
[78] Il riferimento alla Poetica di Aristotele, Zeusi e Polignoto è un'aggiunta che si trova solo in bella copia. Il passaggio a cui l'autore si riferisce è: «La massima parte degli autori recenti fa tragedie senza caratteri, e molti poeti in generale fanno così, come avviene pure fra i pittori, per esempio Zeusi rispetto a Polignoto: questi è un ottimo dipintore di caratteri, ma la pittura di Zeusi non ha studio di caratteri» (Poetica, 6, 8, p. 23).
[79] Nella redazione in brutta copia «secondo il mio debile ingegnio» viene cancellato e sostituito da «a mio giuditio» (*Bozza,* c. 14r).
[80] Nella brutta copia: «i costumi dell'anima seguino il temperamento del corpo» (*Bozza*, c. 14r).
[81] In brutta copia «eccellente» sostituisce «vero» (*Bozza,* c. 14r).
[82] Aggiunta assente nella brutta copia.
[83] In brutta copia: «Il principe dei Peripatetici» (*Bozza,* c. 14v). Potrebbe essere dunque un errore di copiatura; anche Gallucci, nella dedica, definisce Aristotele come «Principe dei Peripatetici» (Gallucci, *Alla Sacra Maestà di Massimiliano eletto Re di Polonia, etc.* in A. Dürer, *Della Simmetria,* cc. 2r-v).
[84] «Le variazioni si riscontrano tra i diversi esemplari di queste parti uniformi e questo serve a un buon scopo. Il sangue ne è un'eccellente illustrazione. Il sangue può essere sottile o denso, limpido o fangoso, freddo o caldo; e può essere diverso in parti diverse dello stesso animale [….]. Più il sangue è denso e caldo, più favorisce la forza; se tende a essere sottile e freddo, favorisce la sensazione e l'intelligenza» (*De Partibus animalium,* II, 648a). Sul *De Partibus Animalium* e in particolare sul commento di Daniel Furlanus pubblicato nel 1574 – plausibile edizione di riferimento per questa lezione – si veda Perfetti, 2000.
[85] «Perché, pur essendo il vino caldo, gli ubriachi sono freddolosi e si ammalano facilmente di pleurite, o di malattie simili?» (Aristotele, *Problemi,* III-871a, p. 53).

po, e p[er] il contrario, il corpo si paragoni a le passioni dell'animo e q[uest]o ancora si fa manifesto, p[er] l'amore, p[er] l'odio, p[er] la mestitia, e p[er] la dilettatione,[86] e Platone nel Timeo[87] dixe nessuno far p[er] se stesso cosa alcuna cattiva; ma si bene p[er] un certo temperamento et habito di corpo, e Galeno nel libro de temperamenti seguendo la med[esim]a opinione dice i costumi dell'animo seguono il temperamento del corpo.[88] Ditemi Sig[nor] i chi e quello di voi che travagliato [3r.] [gliato] da gravi passioni d'animo possa gia mai mostrare allegro il ciglio sino a tanto che da qualche altro nuovo accidente, no[n] sia tolta via questa passione. Et il med[esim]o adviene a quelli che sono sopra presi dal furore che e una spetie di Melancolia detta da greci Mania, forse denominata a Manib[us] cioe di gli Dii infernali,[89] p[er]che questi tali no[n] altrimenti che se fussero agitati da simili spiriti dicono e manifestano le cose ascoste, hora p[er]cotendo et hora ingiuriando chiunque se li fa incontro, p[er]che questa malatia è una lesione dell' cervello che corrompe tutte le virtu morali, dalla quale scrivono i poeti essere stato sopprapreso Atamante, Almeone, Aiace, et Horeste, no[n] di meno da medici co[n] debiti medicamenti e co[n] l'hordine del vitto, riducendosi gli humori alla loro [aggiunto: *natural*] simmetria ovvero equalità ritornano nel pristino stato, et il medesimo ancora adviene degli amanti i quali possono anch'eglino dirsi malati, p[er]che dalli fermenti di un pensiero, si diventa maninconico [3v.] e si fugge la co[n]versatione p[er] le quali passioni ne nasce danno al quore, che occupato in amoroso diletto, si scompagnia dell'anima, comunica[n]do il danno a le membra della digestione, p[er]che priva di calore naturale, il quale abbandona quella e corre al quore; addiaccandovi il sa[n]gue p[er] le vene, cosi p[er] indigestione vengono accidenti e febbre; Ecco adunque che noi veggiamo che scambievolmente i costumi dell'animo seguono il temperamento del corpo, e p[er] i travagli del corpo venirne le passioni dell'animo e p[er] le passioni dell'animo venirne in malattie e queste autorità p[er] ora mi bastino (ancora che l'experientia che ciascuno prova in se stesso fusse bastante) descendendo al modo di conoscere questi temperamenti.[90] Quattro sono gli Elementi cioe fuoco, Aria, Acqua e terra de quali tutte queste cose che in questo mondo inferiore si ritrovano sono composte, i quali elementi p[er] parlar solo delle spetie humane corrispondono a quattro humori del corpo nostro [4r.] come il fuoco alla Collera, overo bile che dir vogliamo, l'Aria al sangue, l'Acqua a la flem[m]a e la Terra alla Melancolia overo altra bile; e quelli che più d'uno di questi quattro humori partecipano, sono detti da noi o Collerici o Sanguigni o flemmatici, o Melancolici, a questi quattro elementi e temperamenti, corrispondono ancora le quattro età dell'huomo, le quali sono, la Pueritia, che corrisponde all'Aria e degli humori al sangue, di natura caldo et humido, et termina ne 14 anni, a questa poi succede la Pubertà, di mesto temperame[n]to corrisponde a la flemma, co[n] participatione della Collera e del sangue, cominciando dagli anni 14 terminando ne 25 nella quale si comprende l'Adolescentia che ha il suo pri[n]cipio negli anni 16 sino a 25 come testifica[91] Gal[eno] al com[mento] 9 del 5 libro degli Aforismi d'Ippo[crate] dopo a queste due succede la gioventù eta fiorita, nella quale l'huomo si dice essere nello stato, corrisponde a la Collera di natura caldi e secchi [4v.] e degli elementi al fuoco e dura per anni 10 cominciando da 25 sino a 35 come vuole il medesimo Gal[eno] comentando l'istesso Ippo[crate] al com[mento] 3o del 3o degli Afori[smi] la quarta eta che corrisponde a la Melancolia e degli elementi alla Terra di natura fredda e secca si divide in due parti, la prima comincia dagli anni 35 e dura sino a 49 la seconda da 49 sino al fine della vita. Hora variando noi q[ues]te eta che altro no[n] e che variare in parte il temperamento nativo, venghiamo a variare insieme i pensieri, p[er]che altre cose desideriamo mentre siamo fanciulli, che p[er]venuti a la Gioventu quelle sprezziamo et altre convenienti a quella eta bramiamo come ciascuno prova in se stesso. E p[er]che di sopra noi habbiamo detto che quelli che partecipano piu d'uno humore che d'un altro de quattro de quali siamo composti, sono detti o collerici o sanguigni[92] e quello che segue, e necessario che noi venghiamo a mostrare in che modo questi tali si conoschino distintamente l'uno dall'altro a fine che quando al pittore [aggiunto: *come sopra si e detto*] occorre di figurare un che che facilm[ente] si muova all'ira, uno dedito all'otio e alla lascivia alla gola e simili da segni

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

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

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

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

[90] Chiara eco della *Fisiognomia* pseudo-aristotelica (806b.)

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

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

che si diranno conoscer lo possa [5r.]. Galeno [aggiunto: *nel metodo*] al libro che egli intitola della natura et hordine di ciascun corpo dice che i collerici sono p[er] natura magri e gracili, hanno le vene assai apparenti, sono nel moto et in loro ogni atione veloci, sono ostinati di breve sonno, hanno molti capelli e crespi, che tendono al nero, il che procede dalla molta caldezza del quore, hanno il colore delle carni rosso oscuro, il respirare manifesto la voce grossa e forte e no[n] molto chiara, sono potenti alla luxuria, appetiscono assai, mangiano bene, e facilmente digeriscono. I corpi naturalmente humidi cioè sanguigni sono gentili di carne e leggieri, hanno le giunture occulte, sono di poca forza, e pero difficilmente sopportano la fatica, sono timidi e paurosi dormono male, sono stimolati spesso da venere no[n] hanno peli p[er] il corpo, hanno i capelli distesi e sottili, sono di buono ingegnio e atti alle scientie.[93] I freddi cioe flemmatici p[er] natura, crescono tardi sono di poca carne, hanno le vene assai appare[n]ti e grandi, respirano leggiermente, hanno la voce sottile e acuta, sono deboli nel coito[94] [5v.] di rado lo bramano, sono di poco pasto, no[n] digeriscono molto, hanno le carni bianche, asperse di poco rossore, i capelli, lunghi sottili e distesi, o sieno neri o vero bianchi, sono timidi e paurosi e di poca fatica. I melancolici p[er] natura nel toccarli si sentono le carni aspre, sono magri, di molta fatica, e forti mangiano co[n]venientemente, hanno le giunture manifeste, i capelli aspri e crespi, sono avari seditiosi di sottile ingegnio, sono tardi all'ira e doppo che sono irati la tengono assai. E se bene tutti gli huomini che si trovano sono sotto q[uel]li quattro temperamenti, no[n] di meno, si variano in parte co[n] la mutatione che si fa da luogho a luogho, come benissimo ci mostra Ippocrate nel libro che egli intitola dell'aria dell'acqua e de' luoghi,[95] e nella 2a parte degli aforismi in quello che dice, la mutatione maximame[n]te dell'eta, delle regioni, e del vivere, liberano i giovani soprapresi dal mal caduco, p[er]che curandosi i mali da suoi contrari, habitando in regioni di diverso temperamento da quello humore freddo e crasso che genera cotal malattia [6r.] diverra sano, e p[er] questa variatione di temperame[n]ti si vengono anco a variare come habbiamo detto i costumi, havendo ciascuna natione i suoi particulari, come mostra Arist[otele] nel 7o della politica al cap[itolo] 6[96] e nella xiiii sectione de problemi al primo problema cosi dubitando,[97] p[er] che quelli che habitano in luogho troppo freddo o vero troppo caldo sono di aspetto e di costumi salvatichi, forse p[er] la medesima ragione, che cosi come il buono temperamento dell'aria no[n] solo giova al corpo dell'huomo ma all'intelletto ancora e tutti gli excessi cosi come re[n]dono vitioso il temperamento del corpo cosi rendono quello dell'animo.[98] E Giulio Firmico ne' suoi astrologici scrivendo a Lolliano a questo proposito dice;[99] alcune nationi sono talmente formate dal Cielo che elleno sono notabili p[er] la singularita de' costumi lor propri; gli Sciti assassinano co[n] ogni sorta di crudeltà, gli italiani furono sempre sple[n]didi di nobiltà reale, i francesi impetuosi, i siciliani acuti, gli Asiatici sempre luxuriosi et occupati ne' piaceri, gli spagnuoli boriosi et vantatori. E p[er] torre gli esempi che da voi [6v.] giornalmente si possono co[n]siderare ditemi virtuosissimi accademici, chi e quello di voi che no[n] conosca i Tedeschi dall'andare co[n] passo di gallo, dal gesto bravo, dal volto sfrenato dalla voce grossa, dal parlare austero, e da costumi feroci e dall'habito divisato. Non si conoscono i franzesi dall'andar moderato dal gesto lascivo dal volto piacevole, dalla voce soave dal parlare facile, da costumi modesti et dall'habito pomposo.E lo spagniolo dall'andare da costumi e da gesti festeggievole, dal volto alzato, dalla voce lame[n]tevole dal parlare elega[n]te e dall'habito delicato. Gli italiani vanno co[n] passo un poco piu tardo sono gravi nel gesto, incostanti nel volto, rimessi nella voce astuti nel parlare, magnifici ne' costumi, e riposati nell'habito.[100] Restami in questa parte a dire sotto qual temperamento caggiono gli Dii degli antichi, et in che modo si conoschino. Herodoto scrive che quelli di Egitto nominarono dodici Dii solamente, a quali si accostarono i Pittagorici, e volsero sicome nella sfera sono dodici figure di [7r.] animali

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

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

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

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

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

[98] da "si variano" paragrafo aggiunto rispetto alla redazione in brutta copia.

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

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

che sono i dodici segni del zodiaco,[101] cosi fussero altre e tante anime, havendo ciascheduno la sua che da loro vita e movimento, e sono questi li Dei, Giove, Giunone, Nettunno, Vesta, Febo, Venere, Marte, Pallade, Mercurio, Diana, Vulcano, e Cerere, dalli quali volevano che venisse il governo delle cose di quaggiu, p[er]che si come noi habbiamo detto, quattro essere gli elementi, cosi questo circulo del Zodiaco si divide in quattro parti, delle quali ciascuno elemento ne possiede una, e cosi di questi segni alcuni ne sono ignei, alcuni aerei altri aquei et altri terrei, e p[er] co[n]seguentia di questi Dii alcuni dominano il fuoco alcuni l'aria, altri l'acqua et altri la terra, e p[er] questo usarono gli antichi di figurare per questi Dii, le quattro
stagioni dell anno, che corrispondono a queste quattro parti del Zodiaco a le quattro ~~elementi~~ parti del giorno, a quattro elementi, a le quattro eta dell'huomo, e a quattro humori del corpo nostro. A questo proposito e no[n] senza ragione finsero questi tali le favole de loro Dii no[n] p[er] altro se no[n] per insegnarci sotto la dolcezza delle favole i riposti sensi della
filosofia naturale, cioe che in modo le cose [7v.] inferiori sieno governate dalle superiori, come p[er] esempio la favola di Venere e di Vulcano, Venere p[er] essere intesa p[er] la generatione e Vulcano p[er] il fuoco et havergli fatti insieme marito e moglie, no[n] ad altro effetto, se no[n] per mostrarci la generatione delle cose si fa dal caldo e dall humido; e la favola ancora dell istessa Venere quando fu dal suo marito Vulcano co[n] la sottilissima rete coperta mentre si sollazava co[n] Marte,[102] chiamando a tale spettacolo tutti gli Dei, no[n] altro mostrarci che anco il sole co[n]viene alla generatione dell huomo, come vole Arist[otele] ne 2o della Fisica quando dice che il sole e l'huomo generano l'huomo[103] e fanno questa differenza p[er]che Marte e preso p[er] l ardore del sole, il quale accende in noi il sa[n]gue e gli spiriti, che qui sono facili all ire e a furori e Vulcano p[er] il fuoco elementare il chiamare a tale spettacolo gli Dii no[n] altro significarci che alla introdutione delle forme ci vole il consenso sopra naturale. Et anco p[er] questa altra cagione finsero Venere co[n] marte p[er] mostrare come piace ancora ad [8r.] Arist[otele] nel 2o della Politica al cap[itolo] 7o[104] che gli huomini di guerra, chiamati da noi Martiali sono fortemente inclinati alla libidine e di qui viene Virtuosissimi Accademici la gran diligentia et osservatione, che noi rimiriamo nelle antiche statue de Greci, la quale fu tanta e tale nello investigare sotto a qual temperamento e si ritrovavano che nell'exprimere i lor concetti
con tant'hordine gli exprimevano, che hoggi quando nelle antichita di Roma, si ritrova alcuna parte di qual si voglia statue di esse p[er] picciola che ella si sia, si conosce se ella e di
fanciulla o di donna, di fanciullo di giovane o di vecchio, e da questo mosso Alberto Durero
pittore famosissimo,[105] essendo spenta questa regola p[er] esser necessaria al vero pittore p[er]
universal giovamento compose quel libro che egli intitola della Simmetria del corpo humano.[106] E che ancora questo maraviglioso hordine nelle pitture si ritrovasse, (poiche l'ingiurie [8v.] del tempo no[n] ci concedono il vederle) possiamo in parte comprenderlo da Valerio Max[im]o
da Plinio e da molti altri scrittori. E questo p[er] hora mi basti il dirvi intorno alla cognitione di questi temperamenti, lasciando ai professori l'eleggerne quelle cose che dall'arte exprimer si possono, p[er] rendere la loro storia o favola più p[er]fetta che possibil sia e che dal convenevole punto si discosti, le quali cose quando co[n] diligentia sono osservate ci arrecano quella vaghezza, che e proprio uno splendore di belta, che move il desiderio n[ost]ro a co[n]templarla e goderla, come si vede nell op[er]e di molti pittori e scultori ecc[ellentissi]mi, in fra le quali
come sapete è in tanta fama il maraviglioso cenacolo, che fece Lionardo da Vinci nella Citta di Milano, nel quale pare che egli ci habbia volsuto insegniare come si possino exprimere questi affetti: facendo gli Apostoli tutti alterati e co[n]fusi p[er] le parole che disse il salvator n[ost]ro, in verita che uno di voi mi debba tradire dove si scorge in loro [9r] co[n] diverse attitudini un extrema voglia di chiarire la loro innocentia; e quanto e maraviglioso quel giuda, nel cui volto si scorge essere incorso in una malattia d animo, che continuamente l inquieta e lo p[er]turba dalla quale p[er]turbatione e inquietudine si vede generata in lui una indispositione d humori i quali co[n] i fumi loro (oltre al suo naturale, gli hanno macchiata e guasta la purita della faccia, e particularmente degli occhi, ne quali (come ministri e messaggieri del quore) vi si scorge quel piglio e quella mal'aria dimostratrice dell animo suo p[er]verso e traditore.[107] fu ancora maraviglioso in q[uest]

[101] Il riferimento all'origine egizia della cosmografia dello Zodiaco si trova anche al libro quarto della *Sfera del mondo* di Alessandro Piccolomini.
[102] Si veda anche Vasari, *Vite*, Carro Settimo di Venere.
[103] Nella brutta copia l'autore usa un'espressione latina: «sol et homo generat homine» (*Bozza,* c. 19r.). «L'uomo è generato dall'uomo e dal sole»" (*Fisica,* II, 194b).
[104] la citazione del passaggio specifico della Politica è aggiunta solo nella redazione in bella copia: non sembra esserci un riferimento nel secondo libro della Politica all'inclinazione alla libidine degli uomini di guerra, ma l'autore potrebbe riferirsi più in generale alla trattazione aristotelica delle norme civili e morali all'interno delle città greche in tempo di guerra.
[105] Il riferimento a Dürer non si trova nella redazione in brutta copia.
[106] Mabellini trascrive *geommetria*.
[107] La trascrizione di questa porzione di testo riguardante il Cenacolo si trova anche in Farago, C *Re-reading Leonardo.* Questa descrizione richiama quella vasariana: «[...] Per il che si vede nel viso di tutti loro l'amore, la paura e lo sdegno, o ver il dolore, di non potere intendere lo animo di Cristo. La qual cosa non arreca minor maraviglia, che il conoscersi allo incontro l'ostinazione, l'odio e 'l tradimento in Giuda, senza che ogni minima parte dell'opera mostra una incredibile diligenzia» (*Vita di Leonardo);* si sente inoltre l'eco di Lomazzo nel Trattato: «Imperoché in quelli Apostoli appartatamente si vede l'ammirazione, lo spavento, la doglia, il sospetto, l'amore e simili passioni et affetti che in tutti allora si trovarono: e finalmente in Giuda, il tradimento concetto nell'animo, con un sembiante di punto simile ad un traditore» (*Trattato, Libro II, cap. 2*).

a parte filippino come si vede nel tempio di santa M[aria] Novella nella
cappella delli Strozzi dove expresse l'affetto della paura e del timore figurando quella storia quando San Giovanni Evangelista, scaccia il diabolico serpente che era nel simulacro di Marte, dove si scorge ne circostanti oltre al timore e alla paura la noia della puzza e del fetore, tra quali
fu il giovanetto svenuto, volendo denotare tali [9v] poter meno resistere a simili accidenti, che no[n] possono i piu forti, e di piu robusta complexione. E quanto Franc[esc]o Salviati in q[uest]o fussi accurato, veghasi la sala che egli dipinse nel palazzo del gran Duca dove si vede in Cammillo trionfante, quel tanto di maesta e di grandezza, che si puo immaginare in un animo regio, e a piedi del trionfo l infelicita e miseria degli avvinti prigioni; e nella battaglia dove figura quel maraviglioso incendio, la bravura e ferocia di colui, che co[n] la lancia trafigge l inimico, e nel trafitto il dolore intenso p[er] la ricevuta ferita, e divenute languide le membra par che spiri. E se Timante fra gli antichi pittori fu tanto lodato nell haver dipinto il sacrificio d Ifigenia, havendo fatto Calcante mesto Ulixe doloroso Aiace che gridava, Menelao disperato, dovendo dipingere Agamennone, che vincesse di mestitia e di passione tutti costoro, come padre di lei lo fece col viso turato, benche mostrasse che l'arte no[n] puo aggiugnere alla natura come dice Valerio Max[im]o, p[er]che potette ben dipingere le lacrime dell'Aruspice il dolore degli amici
il pianto del fratello, ma no[n] gia l'affetto del padre, la qual cosa no[n] cerco di fuggire il Correggio ma lo expresse co[n] infinita grandezza e meraviglia come puo haver visto ciaschuno di voi in un quadro che e appresso al Sig[no]r Franc[esc]o et il Sig[no]r Lore[n]zo Salviati, nel quale e dipinto un Cristo quando Pilato lo mostra al popolo doppo che fu battuto a la colonna e coronato di spine, nel cui volto si vede una mestitia e un dolore intenso, e nella Mad[o]nna quel tanto che no[n] seppe exprimere ne imaginarsi Timante. E se vogliamo vedere un extrema bellezza co[n] un aspetto casto nobile, e venerando, dove possiamo noi vederlo piu mirabilmente expresso che nella Santissima Vergine di mano del Rosso nella chiesa di San Lorenzo[108] , figurandola quando ella e sposata da San Giuseppe, nella quale si scorge una purita, e semplicita, co[n] tanto honesto costume co[n]giunta, che partorisce uno splendore che ben da notitia altrui, che p[er] altro no[n] e figurata che p[er] la Regina Celeste. Dite p[er]che da cosi grandi e potenti exempi no[n] sono rimossi alcuni i quali nel rapresentarci cotali [10v.] storie o altre simili, le fanno d aspetto dal costume troppo lontane, che piu tosto ci movono a riso che a reverentia; e no[n] e meraviglia se il gra[nd]e Alex[andr]o mosso da questi exempi p[er] tor via il disprezzo della sua maesta, volessi che solo dui ecc[ellen]ti artefici Apelle e Lisippo, uno col pennello e l'altro coll intaglio ritrar lo potessero.[109] E se un Re mortale hebbe di se tante cure, che do
veremo far noi dei Gran Duci e del Gran Re del Cielo. Ma p[er]che a me come no[n] professore
e di tutti il meno intendente, no[n] conviene additare gli altrui errori, me ne riferisco al n[ume]ro maggiore, al quale e tanto a cura la riputatione di q[uest]a Accademia, che no[n] solo p[er] mantenimento di quella, ma anco p[er] aumentarli e utili et honori a qual si voglia fatica no[n] perdonano, e ben degniamente di tanta virtu e infiammato, poi si veggono Oltramontani venire in q[uest] a citta p[er] studiare l'opere del maraviglioso Andrea del Francia Bigio, e di Masaccio, dal quale il Bandinello e il Divino Buonarroti, impararono il buono stile delli ignudi, [11r.] e quello stile cosi alto del panneggiare, come si vede del Bandinello ne bassi rilievi nell imbasamento del coro del Duomo, e di Michelagniolo ~~p[er] quello che intendo da Ecc[ellentissi]mi Artefici~~ nella Citta di Roma nel suo Giuditio i maravigliosi ignudi de festoni, i quali son fatti sullo stile del Masaccio, dimonstrandoci che ancora nella mente impresse gli erano l' opere che da giovanetto si fervement[ement]e studio.[110] Depongasi pur la fama e l Grido di Prassitele del quale si dice che molti navicavano in Cipro tratti solo dal desiderio di vedere la bella Venere che egli fede a quelli di Gnido, poi che no[n] una sola volta, ne p[er] una sola statua d un solo Artefice, sono venuti in questa n[ostr]a citta straniere genti tratte dal grido delle famose op[er]e che hoggi si veggono di Donato il Zucchone et il San Giorgio, del Bandinello l'Ercole e l Cacco del Buonarroti il Davit e l opere della Sagrestia, delle quali p[er] no[n] diminuire la lor gra[n]dezza e meglio il tacerne, poiche quelli che piu sanno piu si maravigliano. Non mancherebbe ancora di alcuni di voi addurre [11v.] molti exempi, i quali fate hoggi co[n] tanta chiarezza risplendere q[uest]a Accademia, poiche in molte parti, no[n] inferiori anzi eguali a questi agguagliar vi potete, e p[er] no[n] far torto all infinita modestia v[ostr]a tralascio i particulari, solo exortandovi a lasciar di voi successori ~~di cosi nobil~~ che d anno in anno mante[n]ghino sempre il vanto di cosi nobile professione, il che sara co[n] somma satisfatione del n[ostr]o sig[no]r Luogotenente, il quale come capo di questa cosi ill[ustr]e e famosa Accademia, co[n]sidera che la vera grandezza
de Principi e l havere sudditi Virtuosi oltre all'acquistarne a voi[111] riputatione et alla Patria splendore. [12r].

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

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

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

[111] Mabellini trascrive «noi».

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

[14r.]Quelli che hanno ~~deffinito la pittu~~ dato diffinitione alla pittura hanno detto quella essere imitatione della natura e dividendola l'hanno divisa in tre parti, in inventione in disegnio en colorito L'inventione essere quella storia o favola che il pittore concepe nella mente p[er] volerla rappresentare il disegnio può essere quelli lineamenti e dintorni che exprimono il concetto, et il colorito essere l'imitatione che si fa de colori che la natura ha dato a questi corpi terreni. hora se la pittura no[n] è altro che imitatione della natura Nobilissimo Sign[o]r luogotenente virtuosissimi Accademici e voi tutti uditori gratiosissimi, chiara cosa è che il pittore deve co[n] ogni studio cercare di intendere i miracoli di quella;[112] no[n] meno [14v.] che s'habbi fatto nei suoi sottilissimi discorsi il filosofo de Pittori Lionardo da Vinci. Hora essendomi stato imposto da voi mio superiore, che io dovessi salire in questo honoratissimo luogo, p[er] ragionare di cosa la quale a proposito e convenevole fusse a questa n[ost]ra Accademia del disegnio, m'è parso di pigliare a trattare, di materia la quale più d'ogni altra [aggiunto: a mio giuditio] (~~secondo il mio debile ingegnio~~) c'arreca e meraviglia e diletto e questa è quella parte di filosofia, la quale considera in che modo, i costumi dell'ani ma seguino il temperamento del corpo giudicando essere necessaria all'eccellente pittore. Mostrando prima l'autorita di quelli che hanno cosi tenuto, seco[n]dariamente come si conoschino questi temperamenti terzo et ultimo la perfetione che gli arrechi no al pittore e quanto sieno stati tenuti in pregio [aggiunto: insieme co[n] l'opere loro] quelli, ~~i quali~~ che piu degli altri hanno inteso questa parte, la quale come [15r.] si faccia la pittura anzi come pittura stessa segue la natura, e co[n] siderando tutto il corpo, conosce tutti gli affetti e dell'animo e del corpo. Il principe de Peripatetici Aristotile nel 2o de parti degli animali dixe che variatione del sangue fa la variatione de costumi, e nella 3a setione de problemi mostra la diversita de costumi p[er] la diversita dell'altra bile p[er] la similitudine del vino, et in altro luogo dice che i costumi in un certo modo si ritrovano in noi p[er] natura; e ne la sua phisionomia,[113] dice queste formali parole; e p[er]che l'anime seguono i cor pi e queste secondo se stesse no[n] impassibili dei moti del corpo, e questo si fa manifesto in quelli che molto si inebriano e sono gravemente mala ti imperoche e pare che l'anime si mutino mediante le passioni del corpo, et p[er] il contrario il corpo si paragona alle passioni dell'anima e questo ancora si fa manifesto p[er] l'amore, p[er] l' odio, p[er] la mestitia, e p[er] la dilettatione, e Platone nel Timeo al foglio 412 ala col[onna] e disse nessuno far p[er] se stesso cosa alcuna cattiva [15v.] ma se bene p[er] un certo temperamento et habito di corpo, e Galeno nel libro de temperamenti seguendo la med[esima] opinione dice queste parole i costumi dell'animo seguono il temperamento del corpo. Ditemi sig[no]ri chi e quello di voi che travagliato da grandi passioni d'animo possa gia mai mostrare allegro il ciglio si no a tanto che da qualche altro nuovo acci dente no[n] sia tolta via questa passione, il med[esi]mo adviene a quello che preso da grande malattia di febbre ardentissima, la quale procede da la corrutione di una o di piu di queste qualita che cosi le chiama Ipocrate nel suo Libro della vita humana,[114] de le quali siamo composti, il quale possa co[n] ragione do mare i sensi, come p[er] esempio veggiamo nella sete, fino a tanto no[n] sieno ridotti alla loro simmetria overo equalita, nella quale si trovavano prima, ed il med[esi]mo adviene degli Amanti, i quali anch'eglino possano dirsi ma lati, p[er]che da li fermenti di un pensiero si diventa maninconico e si fuggie la co[n] versa tione, e ne nasce ancora danno al quore [16r.] Che occupato in amoroso diletto, si scompagnia dall'anima, comunicando il danno alla me[br]a della digestione p[er] che prive di calore natura le, il quale abbandona quelle e corre al quo re, et il sangue p[er] le vene si adiaccia e cosi p[er] indigestione vengono accidenti e febbre. ecco adunque che noi veggiamo che scambie volmente i costumi dell'animo seguono il temperamento del corpo et p[er] i travagli del corpo venirne le passioni dell'anima e p[er] le passioni dell'anima venirne in malattie e queste autorità aggiuntavi l'experientia per hora mi bastano descendendo al modo di conoscere questi temperamenti. ~~Doviamo~~ [aggiunto and cancelled: ~~sapere~~] quattro ~~essere~~ [aggiunto: sono] gli elementi cioe fuoco aria acqua e terra de quali tutte queste cose che in questo mondo inferiore si ritrovano sono composte, i quali elementi p[er] parlar solo delle spetie humane corrispondono a quattro humori del corpo n[ost]ro, come il fuoco alla collera, ovvero bile che dire vogliamo, l'aria al sangue, l'acqua alla flemma e la terra alla melancolia ovvero [16v.] altra bile, e quelli che piu d'uno di questi humo ri partecipano sono detti da noi collerici o sanguigni o flemmatici o melancolici[115] a questi quattro elementi e temperamenti cor rispondono ancora le quattro età dell'huomo le quali sono la pueritia che corrisponde all'aria e degli humori al sangue di natura calda et humida et termina ne quattordici anni a questi poi succede la pubertà di mesto temperamento e corrisponde alla flem ma co[n] participatione della collera e del sangue cominciando dagli anni 14 et terminando ne 25 nella quale si comprende l'adolescentia la quale ha il suo principio da gli anni 16 sino a 25 come testimonia Gal[eno] al com. 9 del 5 libro degli Aforismi di Ippocrate dopo a queste due succede la gioventu eta fiorita nella quale l'huomo si dice essere nello stato corrisponde a la collera di natura calda e [17r.] secca e degli elementi al fuoco e dura p[er] anni die-

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

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

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

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

ci cominciando da 25 sino a 35 come vuole il med[esimo] Galeno comentando l'istesso Ippocrate al com. 3o del 3o degli aforismi ; la quarta eta che corrisponde a la melancolia e degli elementi a la terra di natura fred da e secca si divide in due parti la prima comincia dalli anni 35 e dura sino a 49 e si chiama la vecchiezza[116] la seconda comincia da li 49 sino al fine della vita hora variando noi queste eta che altro no[n] e che variare in parte il temperamento nativo venghi amo a variare insieme i pensieri p[er]che altro[117] desideriamo mentre siamo fanciulli che p[er] venuti alla gioventu quelle sprezziamo et altre convenienti a quella eta ne bramiamo come ciascuno p[er] experientia[118] prova in se stesso e perche di sopra noi habbiamo detto che quelli che partecipano piu d'uno humore che d'un altro de quattro de quali siamo composti sono detti o colle rici o flemmatici[119] e quello che segue e necessario che noi venghiamo a mostrare in che modo [17v.] si conoschino [aggiunto: distintamente l'uno dall'altro – essendo necessario al pittore il comparare questi] sono dunque i collerici p[er] natura magri[120] e gracili hanno le vene assai apparenti sono nel moto et in ogni loro atione veloci sono ostinati di breve sonno hanno molti capelli e crespi che tendono al nero; il che procede da la molta caldezza del quore hanno il colore [aggiunto: delle carni] rosso oscuro il respirare manifesto la voce grossa e forte e no[n] molto chiara sono potenti alla luxuria appetiscono assai mangiano bene e ~~digeriscono~~ facilmente digeriscono. I corpi naturalm[ent]e humidi [aggiunto: cioè sanguigni] sono gentili di carne e leggieri hanno le giunture occulte sono di poca forza e pero difficilm[ent]e sopportano la fatica sono timidi e paurosi dormono male sono stimolati spesso da Venere no[n] hanno peli p[er] il corpo spesso gli lagrimano gli occhi,[121] hanno i capelli distesi e sottili sono di buono ingegnio e atti alle scientie come vuole Arist[otele].[122] I corpi p[er] natura freddi [aggiunto: flemmatici] crescono tardi sono di poca carne hanno le vene assai appartenti e grandi respi rano leggiermente hanno la voce sottile e acuta deboli nel coito di rado lo bramano sono di poco pasto no[n] digeriscono molto hanno le carni bianche asperse di poco rossore i capelli lunghi sottili e distesi o sieno neri o vero bianchi sono timidi [18r.] e paurosi e di poca fatica I melanconici p[er] natura nel toccarli si sentono le carni aspre sono magri di molta fatica, forti e reggono assai a quella[123] mangiano conveniente mente hanno le giunture manifeste i capelli grossi aspri e crespi sono avari di sottile ingegnio sono tardi all'ira e dopo che sono irati la tengono assai. E se bene tutti gli huomini che si trovano sono sotto questi quattro temperamenti no[n] di meno variano in fra di loro secondo ~~che piu o meno~~ [aggiunto: che piu di questo o di quello abondano] variano anche le nationi tra loro p[er] la diversita del paese ~~specie in loco o piu freddo~~ perche ciascuna natione o civile o barbara quale ella si sia ha i suoi particulari costumi et usanze dategli dalli influxi del cielo diversi dagli altri i quali naschino negli huomini co[n] la sola virtu naturale come testifica Giulio Firmico [aggiunto: ne suoi astrologici] scrivendo a Lolliano a questo proposito alcune nationi sono talmente formate dal cielo ch'elleno sono notabili per la singularita de' costumi lor propri gli Sciti assassinano con ogni sorta di crudeltà rubando gli italiani furono sempre splendidi di nobiltà reale, i francesi impetuosi, i siciliani acuti, gli Asiatici sempre luxuriosi et occupati ne' piaceri, gli spagnuoli [18v.] boriosi et vantatori e p[er] torre gli esempi [something cancelled] che da noi giornalm[ent]e si possono considerare ditemi virtuosissimi accademici no[n] si conoscono i tedeschi dall'andare co[n] passo di gallo, dal gesto bravo, dal volto sfrenato, dalla voce grossa, dal parlare austero, da i costumi feroci e dall'habito divisato no[n] si conoscono i Franzesi dall'andar moderato dal gesto lascivo dal volto piacevole nella voce soave dal parlare facile ne costumi modesti et dall'habito pomposo e lo spagniolo dall'andare da costumi e da gesti festeggievoli dal volto alzato dalla voce lamentevole dal parlare elegante e dall'habito delicato gli italiani vanno co[n] passo un poco piu tardo sono gravi nel gesto incostanti nel volto rimessi nella voce astuti nel parlare magnifici ne' costumi e riposati nell'habito ~~gli italiani nel canto belano gli spagnoli piangono i tedeschi urlano e francesi fanno musica~~ gli italiani nelle orationi son gravi e astuti, gli spagnioli hornati e gloriosi, i franzesi pronti e superbi, i tedeschi duri ma semplici; l'italiano è provido nei consigli, lo spagnuolo astuto, il franzese inconsiderato, il tedesco utile; ~~l'italiano nel vivere onesto, lo spagnolo delicato, il franzese abbondante, il tedesco sporco [aggiunto: immondo], gli italiani sono amorevoli verso i forestieri, gli spagnioli piacevoli, i francesi humani; i tedeschi salvatichi ed inhospitali; gli italiani sono soavi nelle co[n]versationi, gli spagnoli accorti, i franzesi mansueti; i tedeschi imperiosi ed intollerabili, gli Italiani sono gelosi negli amori, gli spagnioli impatienti, i franzesi leggieri; i tedeschi ambitiosi; gli italiani negli adii son segreti, gli spagnioli ostinati; i francesi minacciosi, i tedeschi vendicatori, gli italiani nel far delle faccende sono circuspetti, i tedeschi laboriosi gli spagnuoli vigilanti, i francesi solleciti;~~ gli Italiani sono valorosi ma crudeli nella guerra; gli spagniuoli astuti e capaci; i tedeschi crudeli e vendibili; i franzesi magnanimi ma precipitosi; gli Italiani sono famosi nelle lettere e [aggiunto: e nel disegno]; gli spagnuoli nella navigazione; i franzesi nella civilità; i

[116] «e si chiama la vecchiezza» non è presente nella redazione in bella copia.
[117] «altre cose» nella redazione in bella copia.
[118] «per experientia» viene rimosso nella redazione in bella copia.
[119] nella redazione in bella copia «flemmatici» è sostituito con «sanguigni».
[120] non compare in questa versione il riferimento a Galeno «che quando al pittore come sopra si e detto occorre di figurare un che facilmente si muova all'ira uno dedito all'otio e alla lascivia alla gola e simili da segni che si diranno conoscer lo possa. Galeno nel metodo al libro che egli ntitola della natura et hordine di ciascun corpo dice che i collerici sono per natura magri» (*Bella Copia,* c. 5v.).
[121] non presente nella redazione in bella copia.
[122] il riferimento a Aristotele non compare nella redazione in bella copia. Potrebbe riferirsi ai passi 806 e 807 della *Fisiognomica*.
[123] rimossa nella redazione in bella copia.

tedeschi nella religione e negli exercitii meccanici. [19r.] Restami in questa parte a dire sotto qual temperamento caggiono gli Dii degli antichi et in che modo si conoschino. Herodoto scrive che quelli d'Egitto nominarono dodici Dii solamente a quali si accostarono i Pitagorici e volsero si come nella sfera sono dodici figure di animali che sono i dodici segni del zodiaco cosi fussero altre e tante anime havendo ciascheduno la sua che da loro vita e movimento e sono questi Giove Giunone Nettunno Vesta Febo Venere Marte Pallade Mercurio Diana Vulcano e Cerere dalli quali volevano che venisse il governo delle cose di quaggiu perche si come noi habbiamo detto quattro essere gli elementi cosi questo circulo del Zodiaco si divide in quattro parti delle quali ciascuno elemento ne possiede uno e cosi di questi segni alcuni ne sono ignei alcuni aerei altri acquei et altri terrei e p[er] conseguentia di questi dii alcuni dominano il fuoco alcuni l'aria [aggiunto: altri l'acqua] et altri la terra e per questo usarono gli antichi di figurare p[er] questi dii le stagioni dell anno che corrispondono a queste quattro parti del zodiaco e quattro elementi [19v.] a questo proposito ancora e non senza ragione hanno gli antichi finte le favole de loro dii non per altro se non per insegnarci sotto la dolcezza delle favole i riposti sensi della filosofia naturale cioe che in modo le cose inferiori sieno governate dalle superiori come per esempio la favola di Venere e di Vulcano Venere per essere intesa per la generatione e Vulcano per il fuoco et havergli fatti insieme marito e moglie non ad altro effetto se non per mostrarci che la generatione delle cose si fa dal caldo e dall humido e la favola ancora dell istessa Venere quando fu dal suo marito Vulcano ~~e perche~~ con la sottilissima rete coperta mentre si sollazzava con Marte chiamando a tale spettacolo tutti gli Dei non altro mostrarci che anco il sole conviene alla generatione come vole Arist[otele] quando dice *sol et homo generat homine*[124] e fanno questa differenza perche Marte e inteso per l ardore del sole [20r.] il quale accende in noi il sangue e gli spiriti che poi scaturati sono facili all ire e [aggiunto: il chiamare a tale spettacolo gli Dii non altro significarci che alla introdutione delle forme ci vole il consenso divino][125] a furori e Vulcano per il fuoco elementare et anco p[er] q[uesta] altra cagione finsero Venere co[n] Marte p[er] mostrare come piace anco ad Aristotile[126] che gli huomini di guerra chiamati da noi Martiali sono fortemente inclinati alla libidine. E di qui viene Virtuosissimi Accademici la gran diligentia et osservatione che noi rimiriamo [aggiunto: veggiamo] nelle antiche statue de' Greci[127] [20v.] come per exempio le robustezza e gagliardia degli Hercoli e per il contrario la molle attitudine che si vede nella Venere e la tenerezza delle carni [cancellato: ~~et il simile possiamo credere essere~~ avenuto nelle pitture (si come ce ne fanno fede molti antichi e nobili scrittori) poiché l'ingiurie del tempo ce ne hanno privati ma no[n] del tutto se] [21r.] fu tanta [aggiunto: tante e tale] ~~la diligentia loro~~ nello investigare il temperamento [aggiunto: de corpi] sotto al quale si ritrovavano, che nell'exprimere i loro concetti co[n] tanto hordine l'explicavano che hoggi quando nelle antichita di Roma si ritrova alcuna parte di qual si voglia statue di esse p[er] picchola che ella si sia si conosce se ella è di fanciulla o di donna di fanciullo di giovine o di vecchio ~~et il simile possiamo~~[128] [21v] e che ancora questo maraviglioso hordine nelle pitture si ritrovasse (poiche l'ingiurie del tempo non ci concedono il vederle) possiamo in parte comprenderlo da Valerio Max[im]o, da Plinio e da altri nobili scrittori.[129] E qu[est]o p[er] hora mi basti

[124] non in latino nella redazione in bella copia.

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

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

[127] La seguente sezione è cancellata, aggiunta, e cancellata nuovamente: "~~come per exempio le robustezza e gagliardia degli Hercoli e per il contrario la molle attitudine che si vede nella Venere e la tenerezza delle carni~~] et il simile possiamo credere essere avenuto nelle pitture se le ingiurie del tempo no[n] ce lo negassero ancora che io habbia sentito dire da p[er]sone [aggiunto: d'autorità] che sono qui p[er]venuti che ne furono trovate alcune in certe antichità di Roma; se bene e male in essere ma no[n] p[er]o tanto che dal divino ingegnio del Buonarroti no[n] fussero comprese onde piu ne acquisto quella maniera magnifica che fece rimutare Raffaello e gli altri che successero doppo loro e ~~possiamo credere ancora~~ Che gli antichi no[n] solo usassero di fare le statue de loro Dii e de principi nude come testimonio Alex[and]ro Afrodisio p[er] mostrarci che la possanza loro ad ogniuno e aperta e manifesta e che debbono essere di animo sincero e nudo e no[n] macchiato da vilta ma anco perche mostrare nudi si potesse conoscere il temperamento loro e la differenza dall'uno all'altro mostrandoci q[ue]i Dii presi p[er] le stagioni le quali come habbiamo detto corrispondono all'eta dell'huomo ~~Cerere~~ [aggiunto: Marte] p[er] l'estate, Bacco p[er] l'autunno, Venere p[er] la primavera et Nettuno p[er] l'inverno".

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

[129] Questa è la versione finale usata nella redazione in bella copia. Seguita da una sezione cancellata: [sezione cancellata: e questo e quanto (il meglio e sotto la maggior virtu che di me si e potuto) si ricerca intorno alla cognitione di questi temperamenti scusandomi se alcuna volta, nel mostrar la diversita de costumi delle nationi in fra di loro io havessi trapassato in cose che dal pittore exprimer no[n] si potessino p[er]che l intentione mia e stata di offendere il meno che io potessi le v[ost]re pungentissime/purgatissime orecchie il che mi sarebbe venuto fatto se di queste cose delle quali io mi scuso appresso di voi havere mancato exortando il pittore pigliarne quelle che dal pennello exprimer si possono per rendere la loro storia o favola più che possibil sia e che dal convenevole punto si discosti. Restami solo a dire quanta p[er]fetione arrechi al pittore questa cognitione e quanto sieno [22r.] sieno stati tenuti a pregio insieme co[n] le opere loro quelli che piu degli altri l' hanno inteso. Ditemi sig[nor]i perche crediamo che siano in tanto pregio l'opere del Correggio no[n[ha egli superato di gra[n] lungha gli antichi; se noi voglian credere a Valerio Max[im]o nel suo trattato che egli intitola de detti e fatti piu mirabili a libro pr[im]o19 quando egli somma[ment] e loda Timante nell haver dipinto il sacrificio d Ifigenia havendo fatto Calcante mesto Ulixe doloroso Ajace che gridava Menelao disperato dovendo dipingere Agamennone che vincesse di tristitia e di passione tutti costoro come padre di lei lo fece col capo turato benche mostrasse in q[ues]to che l'arte non puo aggiungere a la natura perche ben potet-

il dirvi intorno alla cognitione di questi temperamenti lasciando ai professori l'eleggerne quelle cose che dall'arte exprimer si possono per rendere la loro storia o favola più perfetta che possibil sia e che dal convenevole punto si discosti le quali cose [aggiunto: quando con diligentia sono osservate] ci arrecano quella vaghezza che e proprio uno splendore di belta che move il desiderio n[ost]ro a contemplarla e goderla come si vede nell opere di molti pittori e scultori ecc[ellentissi]mi ~~de quali da molti che ad~~ in fra le quali come sapete e in tanta fama il maraviglioso cenacolo che fece Lionardo da Vinci nella citta di Milano nel quale ci volse insegniare come si exprimessero quelli affetti facendo gli apostoli (p[er] le parole che dixe il Salvator n[ost]ro in verita che uno di voi mi debba tradire [aggiunto: tutti] alterati e confusi desiderosi di chiarire la loro innocentia e quanto e maraviglioso quel giuda ~~dove~~ [aggiunto: nel cui volto] si scorge essere immerso un una malattia d animo che continuamente [aggiunto: l inquieta] e lo p[er]turba dalla quale p[er]turbatione ed inquietudine si vede generata in lui una indispositione d humori i quali con i fumi loro (oltre al suo naturale) gli hanno macchiata e guasta la purita della faccia e particolarmente gli occhi ne quali come ministri e messaggieri del quore vi si scorge quel piglio e quella mal aria dimostratrice dell animo suo p[er]verso e traditore. fu ancora maraviglioso in questa parte filippino come si vede nel tempio di S Maria Novella nella cappella delli Strozzi dove maravigliosam[ent]e expresse l'effetto della paura e dello spavento nella storia quando S Giovanni Evangelista co[n] il segno della + scaccia il diabolico serpente che era nel simulacro di Marte dove si scorge nei circostanti oltre la paura e lo spavento la noia della puzza e del fetore tra quali fu il giovanetto svenuto volendo denotare tali poter meno resistere a tali accidenti che [aggiunto: non possono] di piu forti e di piu [24r.]
robusta ~~natura~~ complexione; e quanto Franc[esc]o Salviati [aggiunto: in questo fussi accurato] ~~felicemente~~ nella sala che egli dipinse nel palazzo del gran Duca ~~facendo in~~ si vede in Cammillo trionfante [aggiunto: quel tanto] di maesta e di grandezza [aggiunto: che si puo immaginare in un animo regio] e a piedi del trionfo l infelicita e miseria de [aggiunto: gli avvinti] prigioni e nella battaglia dove figura quel maraviglioso incendio la bravura e ferocia di colui che con la lancia trafigge l inimico e nel trafitto il dolore intenso della ricevuta ferita e divenute languide le membra par che spiri. E se Timante [aggiunto: tra gli antichi pittori] fu tanto lodato nell haver dipinto il sacrificio d Ifigenia havendo fatto Calcante mesto Ulixe doloroso Aiace che gridava Menelao disperato e dovendo dipingere Agamennone che vincesse di mestitia e di passione tutti costoro come padre di lei lo fece col viso turato benche mostrasse che l'arte no[n] puo aggiungere alla natura come dice Valerio Max[im]o perche potette ben dipingere le lacrime dell'Aruspice il dolore degli amici il pianto del fratello ma no[n] gia l'affetto del padre la qual cosa no[n] cerco di fuggire il Correggio ma lo expresse con ~~tanta~~ [added on: infinita] grandezza e maraviglia come puo haver visto ciascuno di voi in un quadro che e appresso il sig Francesco et il sig Lorenzo Salviati dove e [24v.] dipinto un Cristo quando Pilato lo mostra al popolo doppo che fu battuto alla colonna e coronato di spine nel quale si scorge una mestitia e un dolore intenso e nella Madonna quel tanto che no[n] seppe dipingere ne imaginarsi ~~costui~~ [aggiunto: Timante].[12] E se vogliamo vedere un extrema bellezza con un aspetto casto, [added on: nobile] e venerando dove possiamo noi vederlo piu nobil[ment]e expresso che nella Santissima Vergine di mano del Rosso nella chiesa di San Lorenzo figurandola quando ella e sposata da San Giuseppo nella quale si scorge una purita e semplicita con tanto honesto costume congiunta che partorisce uno splendore che ben da notitia altrui che per altro no[n] puo esser figurata che per la regina celeste. Dite perche da cosi grandi e potenti exempi no[n] sono rimossi alcuni i quali nel rapresentarci cotali storie o altre simili le fanno d aspetto dal verisimile tanto lontane che piu tosto ci movono a riso che a reverentia e non e meraviglia se il grande Alessandro mosso da questi esempi per tor via il disprezzo della sua maesta volesse che solo due [aggiunto: eccellenti] artefici [aggiunto: Apelle e Lisippo] ritrar lo potessero. e se un Re mortale hebbe di se queste tante cure che dovremo far noi dei gran Duci e del gran re ~~Celeste~~ del cielo [25r.] E se molti navigavano in Cipro tratti solo dal desiderio di vedere la bella Venere che fece Praxitele a quelli di Gnido ne direm noi delle varie nationi che vengono nella nostra citta tratti solo dal desiderio di vedere ~~le molte~~ le bellissime statue figurate p[er] la notte e p[er] l'aurora insieme co[n] l altre opere del divino buonarroti delle quali p[er] no[n] diminuir la loro grandezza e meglio che io…

---

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

ELENCO DELLE OPERE CITATE

L. B. Alberti, *Della Pittura*, in *Opere volgari*, ed. C. Grayson, Vol. 3, Bari, Laterza, 1973.

R. Alberti, *Trattato della Nobiltà della Pittura,* in *Trattati d'arte del Cinquecento I* (a cura di Paola Barocchi), Roma-Bari, 1960.

M. Arfaioli et al., *Omaggio a Cosimo I: Cento Lanzi per Il Principe*, Firenze, Giunti, 2019.

M. Barducci, *Invito a nozze: I nuptalia della Biblioteca delle Oblate*, Firenze, Comune di Firenze, 2009.

K.-E. Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State: The Discipline of Disegno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

F. Bocchi, *Le Bellezze della Città di Firenze*, Florence, Giunti, 1591.

D. Blocker, *"Pro or/and anti-Medici? Political ambivalence and social integration in the Accademia degli Alterati (Florence, 1569 — ca. 1625)"*, in J. Everson, D. Reidy & L. Sampson (eds.), *The Italian Academies 1525–1700: Networks of Culture, Innovation and Dissent*, London, Routledge, 2016, pp. 38–52.

S. Bracciali & A. D'Alessandro, *"L'Accademia dell'Arte del Disegno di Firenze: prime ipotesi di ricerca"*, in Massimo Tarassi (a cura di), *La nascita della Toscana*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 129-158.

M. Bragagnolo, *"In margine alla Fisionomia dell'uomo di Giovan Battista Della Porta: nuovi studi e alcune prospettive di ricerca"*, in *Bruniana e Campanelliana*, XXIII, 1, 2017, pp. 77–104.

F. Camerota, *La Prospettiva pratica di Ludovico Cardi (Cigoli): edizione critica del ms. GDSU 2660*, Florence, Olschki, 2010.

F. Camerota, *"Cigoli e la prospettiva"*, in *Il cannocchiale e il Pennello: Nuova scienza e nuova arte nell'età di Galileo*, Florence, Giunti, 2009, pp. 143–151.

F. Camerota, *"Galileo's Eye: Linear Perspective and Visual Astronomy"*, in *Galilæana. Journal of Galilean Studies*, I, 2004, pp. 143–170.

C. Caputo, *"Un manuale di semiotica del Cinquecento: il 'De Humana Phisiognomonia' di Giovan Battista della Porta"*, in *Giovan Battista della Porta nell'Europa del suo tempo*, Florence, Olschki, 1990, pp. 69–91.

E. Carrara, *"La nascita dell'Accademia del Disegno di Firenze: il ruolo di Borghini, Torelli e Vasari"*, in M. Deramaix (a cura di), *Les académies dans l'Europe humaniste: idéaux et pratiques*, Geneva, Droz, 2008.

E. Carrara, *"Vincenzo Borghini, Lelio Torelli e l'Accademia del Disegno di Firenze: alcune considerazioni"*, in *Annali di critica d'arte*, II, 2006, pp. 545–568.

G. Cipriani, *"Gli scienziati e gli umanisti"*, in B. Meijer & L. Zangheri (a cura di), *Accademia delle Arti del Disegno: studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, Florence, Olschki, 2015.

E. Cochrane, *Florence in the Forgotten Centuries, 1527–1800: A History of Florence and the Florentines in the Age of the Grand Dukes*, Chicago, University of Chicago Press, 1973.

C. Farago, *Re-reading Leonardo*, Londra, Routledge, 2009.

G. Galilei, *Il Saggiatore*, Rome, Giacomo Mascardi, 1623.

G. P. Gallucci, *Di Alberto Durero. Della simmetria dei corpi humani, libri quattro … et accresciuti del quinto libro …*, Venezia, Roberto Meietti, 1594.

P. Gaurico, *De Physiognomica*, in *De Sculptura*, ed. P. Cutolo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999, pp. 179–201.

J. Hutson, *Gallucci's Commentary on Dürer's Four Books on Human Proportion: Renaissance Proportion Theory*, Cambridge, Open Book Publishers, 2020.

M. Jonker, *The Academization of Art: A Practice Approach to the Early Histories of the Accademia del Disegno and the Accademia di San Luca*, Roma, Edizioni Quasar, 2022.

G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1585.

A. Mabellini, *Lezione sulla Pittura di Messer Lelio Torelli da Fano*, Fano, Tipografia Letteraria, 1907.

B. Meijer & L. Zangheri (a cura di), *Accademia delle Arti del Disegno: studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, Florence, Olschki, 2015, 2 vols., 856 pp.

C. Paltrinieri, *Cosimo I, l'Accademia del Disegno e il 'beneficio pubblico'*, in Marzia Cantini (a cura di), *Nel segno di Cosimo*, Firenze, Pontecorboli, 2019, pp. 119-131.

C. Paltrinieri, *Alla riscoperta della sociabilità dell'Accademia del Disegno di Firenze: I luogotenenti*, in C. Tarallo (a cura di), *Le accademie toscane del Seicento fra arti, lettere e reti epistolari*, Siena, Università per Stranieri di Siena, 2020, pp. 3–20.

C. Paltrinieri, *Social and Spatial Dimensions of the Florentine Accademia del Disegno*, in *Motion, Transformation. Proceedings of the Comité International d'Histoire de l'Art*, Bologna, Bononia University Press, 2021, pp. 83-86.

S. Perfetti, *Aristotle's Zoology and Its Renaissance Commentators, 1521–1601*, Leuven, Leuven University Press, 2000.

N. Pevsner, *Academies of Art: Past and Present*, Londra, Faber & Faber, 1940.

P. Pino, *Dialogo sopra la pittura,* in *Trattati d'arte del Cinquecento I* (a cura di Paola Barocchi), Roma-Bari 1960, pp. 93-119.

M. Plaisance, *L'Accademia e il suo Principe: Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Roma, Vecchiarelli, 2004.

E. Pommier, *Il volto di Lomazzo*, in *Il volto e gli affetti*: *fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, Atti del Convegno di studi, Torino (28-29 novembre 2001), a cura di A. Pontremoli, Firenze 2003, pp. 61-81.

A.-L. Post, *"Putting Galileo in His Place: Geographical Origins and the Rhetoric of Scholarly Credibility"*, *Renaissance Studies*, 37(4), 2023, pp. 481–497.

A.-L. Post, *Galileo's Fame: Science, Credibility, and Memory in the Seventeenth Century*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2025.

M. Rossi, *"Da Dürer a Tasso: proporzioni, fisiognomica e passioni per la retorica figurativa di Giovan Paolo Gallucci"*, in *Torquato Tasso e le arti*, Atti del *Convegno di studi promosso nel Cinquantesimo di fondazione del Centro Studi Tassiani 1950-2000* (Bergamo, 30 settembre 2000), Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 2002, pp. 25-66.

M. Rossi, *"Un metodo per le passioni negli Scritti d'arte del tardo Cinquecento"*, in A. Pontremoli (a cura di), *Il volto e gli affetti: fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento: atti del convegno di studi,* (Torino 28–29 novembre 2001), Firenze, L. S. Olschki, 2003, pp. 9–10.

M. Rossi, *Un apocrifo düreriano: il Libro quinto di Giovan Paolo Gallucci*, in *Albrecht Dürer e Venezia*, Biblioteca dell'"Archivum Romanicum." Serie I, *Storia, letteratura, paleografia*, Firenze, L.S. Olschki, 2018, pp. 93-111.

E. Sartoni, *Gli Statuti dell'Accademia del Disegno*, Firenze, L. S. Olschki, 1998.

E. Spagnesi, *Il diritto*, in *Storia dell'Università di Pisa*, Vol. I, Pisa, ETS, 2000, pp. 191–257.

F. Tognoni (a cura di), *Il carteggio Cigoli-Galileo 1609-1613*, Pisa, ETS, 2009.

G. Vasari, *Vita di Leonardo*, Firenze, Giunti, 1568.

G. Vasari, *Zibaldone: Varie invenzioni di messer Giorgio Vasari, d'importanza*, Arezzo, Archivio Vasariano, 31.

G. Vasari, *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari,* a cura di Alessandro Del Vita, Roma, R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, 1938.

Z. W. Waźbiński, *L'Accademia del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, Firenze, Olschki, 1987.

R. Williams, *"A Treatise by Francesco Bocchi in Praise of Andrea del Sarto"*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 52, 1989, pp. 111–139.

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE
ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A. ETS

Firenze University Press
https://oajournals.fupress.net/index.php/sisca

OPEN ACCESS

Citation: Calenne, L. (2025). Un testo finora ignorato sul paragone tra le arti: lo *Scoprimento del Mondo Umano di Lucio Agatone Prisco* dell'abate Angelo Seravalli, e le sue riserve galileiane verso la scultura. *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025: 53-61. doi: 10.36253/sisca-17313

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.

Un testo finora ignorato sul paragone tra le arti: lo *Scoprimento del Mondo Umano di Lucio Agatone Prisco* dell'abate Angelo Seravalli e le sue riserve galileiane verso la scultura

A hitherto ignored Text on the Comparison between the Arts: the *Scoprimento del Mondo Umano di Lucio Agatone Prisco* by Abbot Angelo Seravalli and his Galilean Reservations against Sculpture

Luca Calenne

Archivio storico diocesano "Innocenzo III" di Segni, Italia
Email: fabulle_nasum@hotmail.com

Abstract. This essay is dedicated to the eighth book of *Il Mondo Umano di Lucio Agatone Prisco*, a volume published in 1686 by the Florentine Angelo Seravalli. It ironically recounts the imaginary war between painters and sculptors in the fantastical world of Bellania. The amusing exploits of Phidias, Michelangelo, Bernini, Luca Giordano, and other great artists serve as a pretext for recounting all the main topics underlying the theme of the comparison (so called "Paragone") between the two arts.

Keywords: Angelo Seravalli, Paragone tra le arti, Galileo Galilei.

Sul tema del paragone tra le arti, specialmente tra la pittura e la scultura, esiste ormai una cospicua bibliografia[1], dove sono citati molti testi della prima età moderna sulla rivalità tra pittori e scultori, già in gran parte anto-

[1] Senza alcuna pretesa di completezza, segnalo soltanto alcuni titoli, selezionati tra i più recenti: S. La Barbera, *Il paragone delle arti. Nella teoria artistica del Cinquecento*, Bagheria 1997; C.J. Hessler, *Maler und Bildhauer im sophistischen Tauziehen: der Paragone in der italienischen Kunstliteratur des 16 Jahrunderts*, in *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, a cura di E. Mai e K. Wettengl, München 2002, pp. 82-97; S. Hendler, *La Guerre des Ars. Le Paragone peinture-sculpture en Italie XV^e - XVII^e siècle*, Roma 2013; *Paragone als Mitstreit*, a cura di J. Van Gastel, Y. Hadjnicolau e M. Rath, Berlin 2014; C. Hessler, *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin 2014; E. Carrara, *Il tema del Paragone delle Arti da Leonardo a Benedetto Varchi*, in *Nodi, vincoli e groppi leonardeschi. Études sur Léonard de Vinci*, Sous la direction de F. Dubard de Gaillarbois et Olivier Chiouet, Paris 2019, pp. 241-256; C. Conforti, *Il paragone: metodo sovrano della critica d'arte*, in *Rinascite, rinascenze, rinascimenti*, a cura di A. Barzano e C. Berazot, Milano 2021, pp. 287-298.

logizzati e commentati da Paola Barocchi[2]. Dato l'interesse mai sopito per questo tema, sorprende non poco che nessuno studioso abbia finora notato la tenzone tra pittori e scultori contenuta nello *Scoprimento del Mondo umano di Lucio Agatone Prisco, composto sopra l'idea del mondo grande contenente gli amori dell'uomo coll'anima* [fig. 1], un ponderoso volume di circa mille pagine scritto nel 1696 dall'abate agostiniano Angelo Seravalli (1630-1708), dove si ritrovano alcuni degli argomenti ricorrenti nel dibattito paragonico[3].

Ben poco sappiamo di Seravalli: quasi tutte le informazioni su di lui provengono dal sintetico profilo biografico tracciato dall'agostiniano Franz Töpsl, che ne ricorda la grande cultura e la benevolenza nei suoi confronti da parte di Cosmo III de' Medici [4]. Sono noti due suoi ritratti: il primo, che lo ritrae all'età di 64 anni, è incluso nello *Scoprimento* [fig. 2] ed è stato inciso da Nicolas Dorigny, autore pure dall'antiporta del libro [fig. 3]; il secondo – settecentesco e in parte dipendente dall'incisione – si conserva invece presso l'archivio della Ludwig-Maximilians-Universität München. Alcune sue composizioni poetiche sono conservate presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, insieme ad una mezza dozzina di lettere inviate ad Antonio Magliabechi (1633-1714), il coltissimo bibliotecario del Granduca Cosmo III[5]. Senza dubbio Seravalli godette dell'amicizia e della stima di Magliabechi, che gli fece conoscere l'opera di Jean Mabillon (a cui l'abate nel 1687 mandò alcuni ver-


SCOPRIMENTO
DEL
MONDO UMANO
DI LUCIO AGATONE PRISCO
OPERA
DELL' ABATE D. ANGELO SERAVALLI
Canonico Regolare del Salvatore,
COMPOSTA SOPRA L' IDEA DEL MONDO GRANDE,
CONTENENTE
GLI AMORI DELL' UOMO CON L' ANIMA,
E le relazioni di nuove Terre, Mari, Isole, Città, e Monarchie, formate secondo l' essere delle passioni, costumi, affetti, virtù, e vizj umani.
Con i successi di guerre, e rivoluzioni simili, e loro esiti, indirizzati alla cognizione di se stesso, alla tranquillità dell'animo, & alla pace dell' Europa.
Divisa in diciassette Libri, con una Tavola copiosissima.
AL SERENISSIMO
COSIMO TERZO
GRAN DUCA DI TOSCANA.
IN SIENA M. DC. XCVI.
Per il Bonetti alla Stamperia del Publico. Con Licenza de' Super.

Fig. 1. Angelo Seravalli, *Scoprimento del Mondo Umano*, Siena 1696 (frontespizio). Roma, Biblioteca Nazionale.

[2] *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli 1971, tomo III, *Pittura e scultura*.

[3] A. Seravalli, *Scoprimento del Mondo Umano di Lucio Agatone Prisco. Opera dell'abate D. Angelo Seravalli Canonico Regolare del Salvatore, composta sopra l'idea del Mondo Grance, contenente gli Amori dell'Uomo con l'Anima, e le relazioni di nuove Terre, Mari, Isole, Città e Monarchie, formate secondo l'essere delle passioni, costumi, afetti, virtù e vizj umani. Con i successi di guerre, e rivoluzioni simili, e loro esiti, indirizzati alla cognizione di sé stesso, alla tranquillità dell'animo, et alla pace dell'Europa. Divisa in diciasette Libri, con una tavola copiosissima*, Per il Bonetti alla Stamperia del Publico, Siena 1696, in part. pp. 381-394 per gli argomenti che qui interessano. Il nome del protagonista del libro è ovviamente ripreso dal testo della celebre "Pietra Magica" di Bologna, intorno alla quale esiste una corposa letteratura.

[4] Nella compilazione manoscritta del reverendo Franz Töpsl (1711-1796) sono raccolte notizie sui più importanti esponenti dell'Ordine agostiniano di tutta Europa, dal medioevo alla metà del Settecento. A questa silloge di notizie è collegata una raccolta di circa 90 ritratti degli stessi personaggi, tutti realizzati nel XVIII secolo sulla base di modelli più antichi. Sia i volumi manoscritti di Töpsl che la raccolta di ritratti sono oggi conservati presso l'archivio della Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco di Baviera, ma tutto il materiale è stato digitalizzato ed è disponibile anche sul *web*. Su questa singolare raccolta si veda W. Jahn, *Nicht zur Erbauung, sondern zum Ansporn. Die Chorherrenporträts und das Schriftstellerlexikon des Pollinger Propstes Franz Töpsl*, in "Jahrbuch des Stifts Klosterneuburg", 20, 2008, pp. 7-81. Nel volume manoscritto Clm 26414, ai ff. 240r-240v, così si legge: «Florentinus natus est die XX Decembris anno 1630, sacrum habitum indutus est die XII Martii anno 1645 in congregatione Renana SS. Salvatoris, ubi ita profecit in litteris et virtutibus, ut ad summa quoque natus videretur, Cosmo III magno Hetrurio Duci opprime clarus, seu nonnulla Benevolentie eius signa, de quibus apud suos ad huc memoria viget, id clare testatur. Erat olim abbas S. Jacobi de Sopra[r]no Fiorentine civitatis et subin Procurator generalis congregationis suae, de qua optime meritus tandem in sua canonica Nicosiensi obiit anno 1708. Sequitur ipsa effigies authoris delineata et sculpta Romae a N. Dorigni cum hac subscriptione: Abbas D. Angelus Seravallus Florentinus aetatis suae an. LXIII». Seravalli, dunque, morì nel monastero di Nicosia di Calci nel Val d'Arno pisano, all'epoca abitato dai canonici regolari agostiniani, dove egli si trasferiva l'estate, come si desume dalla sua corrispondenza.

[5] Biblioteca Nazionale di Firenze [= BNF], Magliabechiano, classe VII, 556, cc. 22r-26r. Si tratta di tre sonetti, il primo dedicato *Alla Sacra Maestà Cristianissima di Luigi XIV per l'estirpazione fatta del Calvinismo in Francia*, il secondo *All'impareggiabile virtù del Sig.r Antonio Magliabechi, Bibliotecario famoso del* Seren.mo *Gran Duca di Toscana*, e l'ultimo – intitolato *La Musa* – ugualmente dedicato a Magliabechi. Nello stesso fascicolo si trovano pure alle cc. 28r-29r tre inediti componimenti poetici di Antonio Maria Simoni dedicati a Luca Giordano, preceduti da una lettera dello stesso Simoni a Magliabechi datata 29 novembre 1692. Quattro altre lettere di Magliabechi, scritte tra il 1697 ed il 1701, dove si fa riferimento a Seravalli, si trovano in BNF, Targioni Tozzetti, Targ. Tozz. 82, cc. 46r-49v, 59r-60v.



Fig. 2. Nicolas Dorigny, *Ritratto di Angelo Seravalli*, in Angelo Seravalli, *Scoprimento del Mondo Umano*, Siena 1696. Roma, Biblioteca Nazionale.

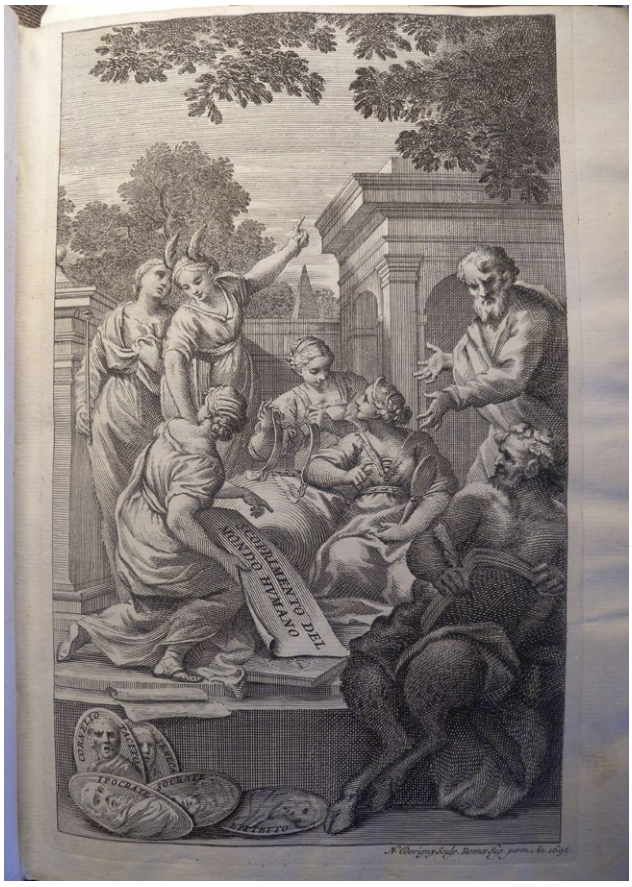


Fig. 3. Nicolas Dorigny, *Allegoria*, in Angelo Seravalli, *Scoprimento del Mondo Umano*, Siena 1696 (antiporta). Roma, Biblioteca Nazionale.

si) e lo presentò a Leibniz quando questi soggiornò per qualche settimana a Firenze nell'inverno del 1689[6]. Non a caso, lo *Scoprimento* si apre con una lunga e deferente dedica a Magliabechi, ai cui buoni uffici – come si ricava da una lettera di Seravalli – si deve il sonetto del lodigiano Francesco de Lemene (1634-1704) che correda il libro, e verosimilmente pure quello firmato dall'anonimo «apatista solitario»[7]. Un terzo sonetto, che accompagna il ritratto del canonico, è invece un parto poetico dell'agostiniano. Sappiamo inoltre che Magliabechi inviò una copia dello *Scoprimento* al carmelitano napoletano Girolamo Maria di Sant'Anna, che in una missiva del 7 feb-

[6] Per i contatti con Mabillon si veda J. Boutier, *Le «petit monde» parisien de Magliabechi*, in *Antonio Magliabechi nell'Europa dei saperi*, a cura di J. Boutier, M.P. Paoli, C. Viola, Pisa 2017, pp. 333-378, in part. pp. 374-375. Per quelli con Leibniz, invece, A. Robinet, *G.W. Leibniz Iter Italicum*, Firenze 1988, p. 282, lettera del 3 aprile 1696: «Tra pochi, sarà in Siena finito di stampare il seguente libro. *Scoprimento del Mondo Umano* [...] Opera grossa assai, di circa cento quaranta fogli. Io non saprei come descriverla a V.S. Ill.ma essendo una Opera Ideale , nella quale discorre di grandissima varietà di cose, e vi sono talvolta inserite Poesie Toscane, Elogi Latini etc. E V.S. Ill.ma veddè più volte il detto abate Seravalli nel mio povero Museo». È probabile che una copia del libro di Seravalli sia pervenuta nelle mani del filosofo tedesco, dato che in una lettera del 27 agosto 1698 Seravalli scrive a Magliabechi: «desidererei qualche nuova, sì come anco, se quei grandi huomini di Lipsia [..] ricevettero mai nello studio loro il mio pellegrinante Agatone». Cfr. BNF, Fondo Magliabechi, classe VIII, 1139, cc. 11r-11v.

[7] Ivi, c. 7r: «Le mando il titolo del libro, con il sonetto appresso, mutato in quello, quanto che da V.S. Ill.ma si desiderava. Resta ora a lei di onorarmi delle sue grazie appresso il Sig.r Lamene». Il sonetto è stato poi incluso nella seconda parte della sua *Raccolta di Poesie*, che fu pubblicata postuma a Lodi nel 1717. Per la corrispondenza tra il poeta lodigiano e Magliabechi si può consultare C. Fino, *Lemene e i Medici*, "Archivio Storico Lodigiano", 133, 2014, pp. 201-234, in part. pp. 204-216. Come è noto, il poeta era molto stimato dalla famiglia granducale, e dedicò sonetti a vari artisti suoi contemporanei, tra cui Francesco Albani e Gian Lorenzo Bernini. Sull'Accademia degli Apatisti di Firenze, invece, rimando ad A. Lazzeri, *Intellettuali e consenso nella Toscana del Seicento: l'Accademia degli Apatisti*, Milano 1983.

braio 1696 lo ringraziò per il dono, lodando «la somma erudizzione dell'autore»[8]. Da lì a poco, forse anche per via della sua tiratura limitata, il libro di Seravalli è stato presto dimenticato, salvo qualche fugace citazione da parte di alcuni studiosi, tra cui Françoise Lavocat[9] e Philip Sohm[10].

L'opera di Serravalli rientra a pieno titolo nel fortunato genere secentesco dei "viaggi immaginari", che nel Seicento ha permesso la diffusione di idee non ortodosse (come quelle della "nuova scienza") e l'esercizio della satira, seppure sotto il velo dell'allegoria, aggirando così la sorveglianza della censura ecclesiastica[11]. Come capita in questo genere di opere, il libro di Seravalli costituisce una sconfinata miniera di erudizione per via delle tante digressioni che vi sono contenute, che spaziano dall'antiquaria alla filosofia, dalla letteratura all'astronomia. Tuttavia, la parte che qui interessa è da inserire in quel variegato filone di immaginarie *querelles* letterarie che ha prosperato nel Seicento, quasi sempre ambientate sul Parnaso al cospetto di Apollo, in cui si fronteggiano autori antichi e moderni, ovvero tradizionalisti e innovatori, secondo uno schema che ebbe nei *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini il suo più illustre modello[12].

Seravalli immagina che il filosofo Agatone, accompagnato da una saggia cornacchia parlante – quasi un'anticipazione del corvo intellettuale che compare nel film *Uccellacci e uccellini* di Pier Paolo Pasolini – visiti vari mondi fantastici, tra cui Bellania, il regno della bellezza, che è difeso da due eserciti: quello dei pittori e quello degli scultori, ai quali è quasi interamente dedicato l'ottavo libro dello *Scoprimento*. Agatone viene avvistato e catturato da una pattuglia di soldati del primo esercito; dopo essere spogliato e disegnato «dal naturale» da questi, non senza un attento esame delle sue proporzioni, è infine ammesso nel regno[13]. In realtà è la seconda volta che il protagonista assiste alla realizzazione del proprio ritratto: nel terzo libro, infatti, dal suo corpo era stata modellata una statua di marmo, che aveva trovato posto nel «tempio della Paura», poiché (come spiega) la statuaria e i monumenti non sono altro che il frutto della paura della morte – ovvero del desiderio dell'immortalità – che spinge gli uomini a eternare la memoria di sé stessi nella dura pietra o nel metallo[14].

Agatone viene dunque affiancato da un soldato armato di tavolozze e pennelli, il quale poi si rivelerà essere lo scettico Pirrone, che effettivamente esercitò la pittura prima di darsi alla filosofia, come ricorda Diogene Laerzio. Lungo il tragitto verso la capitale del regno, Agatone è informato da questo stravagante soldato di una guerra che ha afflitto in passato quel paese, e che ha opposto i pittori agli scultori; i due eserciti sono venuti alle armi perché ambedue le fazioni rivendicavano il primato di essere gli autori del «frontispizio» del palazzo della regina di Bellania, vale a dire, si gloriavano di essere i migliori interpreti della bellezza umana. Inizialmente il primato della pittura era riconosciuto senza discussione da tutti gli artisti, ma

> di poi, che nella Grecia accadde quell'accidente tanto scandoloso di colui, che innamoratosi della statua di

[8] *Lettere dal Regno ad Antonio Magliabechi*, a cura di A, Quondam e M. Rak, Napoli 1978, II, p. 618: «mi ha favorito mandarmi della famosissima opera del reverendissino padre abate don Angelo Seravalli, intitolata *Scoprimento del Mondo Umano etc.*, mi è stato gratissimo, l'ho fatto leggere a molti amici eruditi, a' quali è grandemente piaciuto».

[9] La studiosa francese ha citato più volte il trattato di Seravalli in riferimento alla fiorente letteratura secentesca sui viaggi immaginari e sui mondi fantastici, ma non si è mai interessata allo scontro tra pittori e scultori che è l'oggetto di questo studio. Tra i suoi titoli si veda soprattutto F. Lavocat, *La Syrinx au bûcher. Pan et le satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève 2005, in part. pp. 277-280.

[10] P. Sohm, *Introduction*, in *Painting for Profit. The Economic Lives of Seventeenth-century Italian Painters*, edited by R. Spear and P. Sohm, New Heaven-London 2010, pp. 1-32, in part. p. 10, a proposito degli alti costi dei quadri di Guido Reni, come si dirà meglio più avanti.

[11] Sul tema, una sintesi è offerta da C. Noille-Clauzade, *Considérations logiques sur de nouveaux styles de fictionalité: les mondes de la fiction au XVIIe siècle*, in *La Théorie des mondes possibles*, sous la direction de F. Lavocat, Paris 2011, pp. 171-188. Per il ruolo avuto dal genere letterario del viaggio fantastico per la «critica delle idee dominanti», soprattutto in campo cosmologico, si vedano le riflessioni di E. Zinato, *Epica della scienza: "spostamento" e "dissimulazione"*, in *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*, a cura di G. Arbizzone, M. Faini e T. Mattioli, Roma-Padova 2005, pp. 267-283, in part. pp. 271-282.

[12] Come scrive H. Hendrix, *Traiano Boccalini fra erudizione e polemica: ricerca sulla fortuna e bibliografia critica*, Firenze 1995, p. 4, «manca finora uno studio complessivo che prenda in considerazione sia i predecessori si gli imitatori di Boccalini». Per un quadro più vasto si rinvia a M. Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Milano 2005, pp. 33-93.

[13] Seravalli, *Scoprimento*, cit. (vedi nota 3), p. 394: «Allora introdotto da' soldati nel Corpo di guardia, simile a un'Accademia del disegno, fui tostamente spogliato, e con insolita nuovità, ebbi contro mia voglia a far da nudo al naturale, tanto che quella pittoresca milizia disegnasse col toccalapis la figura della mia vita, quasi stato fusse il decantato Torso di Michel'Angelo, nel modo, che al presente si vede in Roma, e questa fù la seconda volta, che veddi il mio ritratto formato al naturale, ma quì sul foglio, e nel tempio della Paura sul marmo. E perché costoro non trovarono in alcuna mia parte del corpo mancamento da opporre, mi diedero licenza, che come uomo ben creato tirassi innanzi il camino».

[14] Ivi, pp. 122-124. Il vecchio che accoglie Agatone nel tempio, così spiega la sua dedicazione: «se la Paura non facesse vedervi tutto di cruccioso il cielo co' frequenti scoppi delle nuvole, e col cader de' folgori, pensi, che l'uomo superbo facesse stima alcuna del sommo Giove?». Il riferimento alla paura degli Dei quale elemento civilizzatore dell'umanità anticipa le tesi di Giambattista Vico. Una volta entrato, Agatone si accorge che il suo corpo si è tramutato miracolosamente in una statua, come se egli avesse guardato la testa di Medusa, e considerando la propria immagine di marmo come un'«opera stupenda dello spavento e della paura», è indotto a pensare «che quanto di bello per opera dell'umano ingegno» si trova nel mondo, è «tutta arte di queste due passioni, figurate dagli antichi Mitologici in Deucalione, e Pirra, che da queste statue di sasso diedero l'essere, e la vita a' mortali».

> Venere, e che vi fece sopra quelle lorde pazzie, parve che il mondo cominciasse a mutar parere, e che quella gloria, che prima senza ostacolo concedeva alla dipintura, a poco a poco quest'altra l'attribuisse: come che con le figure dipente non si fosse mai udito un sì fatto innamoramento. Gli Scultori gonfiati da quest'aura d'impudicizia, invece di arrosirsi d'un tanto vituperio, cagionato dalla loro eccellenza, alzando la cresta, e prevalendosi divolgarono sfacciatamente, esser l'arte loro derivata dal cielo, e Giove esserne stato l'inventore. Che prima l'Universo fosse modellato a guisa d'una statua, e di poi trasportato fuori dal Caos a rendersi visibile. Esser la terra una selva immensa di Statue, prima scolpite in sassi, e doppo convertite in pasta di carne. Vedersi le montagne di marmo gravide di statue, né mancarvi per darle l'essere alla luce del Sole, che la mano levatrice dello Scultore. Opra dell'arte loro esser la venustà de' templi, la maestà de' palagi, la sontuosità de' teatri, e l'alterezza delle piramidi, e de' Mausolei[15].

Nell'invettiva di Pirrone contro gli scultori, come si è letto, vengono ridicolizzati alcuni degli argomenti dei fautori della scultura, come l'aneddoto della torbida passione di un giovane per la *Venere Cnidia* di Prassitele ripreso dagli scritti di Plinio e di Luciano, il *topos* di marca neoplatonica della bellezza racchiusa nel blocco di marmo reso celebre da Varchi e Michelangelo, nonché l'antica metafora dell'universo come *simulacrum* o statua di Dio che fu cara a Bruno e Campanella. Il racconto del successivo scontro «*in acie campi Florae*» tra i due schieramenti diventa l'occasione per ricordare numerosi artisti di chiara fama – da Donatello a Tiziano, da Prassitele ai due Bellini, da Giambologna a Luca Giordano – le gesta belliche (così come le fughe) dei quali generano dei strepitosi effetti comici, come accade in molte altre opere dello stesso genere – si pensi soprattutto al poema burlesco *Le guerre di Parnaso* di Scipione Errico[16] – e più in generale in tutte le parodie del genere epico, a cominciare ovviamente dalla *Secchia Rapita* di Tassoni. Maggiori punti contatto, con ogni probabilità, ci sarebbero stati con *La Pittura Guerriera* di Sebastiano Mazzoni, dove si fronteggiano la scuola pittorica tosco-romana (capeggiata da Michelangelo) con quella lombardo-veneta (capeggiata da Tiziano), ma questo poema burlesco rimase incompiuto[17].

Tornando allo *Scoprimento*, è impossibile in questa sede riportare tutti i luoghi in cui sono citati nomi di artisti, quindi mi limito a indicare alcuni degli episodi più gustosi che li riguardano, che evidenziano una buona conoscenza della storia delle arti: ad esempio, l'«avanguardia» costituita dagli antichi pittori greci viene subito sbaragliata sul campo «per mancanza d'armi, e di munizione, non restando più delle loro opere né meno un quadro nel mondo»: gli scultori, invece, sono costretti ad avanzare assai lentamente per via del loro equipaggiamento pesante, «ne potendo marciare senza un treno grande di giumenti di fronte, per trainare i lor marmi»; durante lo scontro i pittori sembrano vacillare ma «sono rinfrescati da Raffaello da Urbino con una scelta squadra di dipintori a fresco», scortati dai due grandi quadraturisti Mitelli e Colonna; Sansovino fugge a Venezia «col pretesto de' giganti colà da farsi», mentre «Giambellino», ossia Gentile Bellini, viene fatto prigioniero da Fidia e restituito al Solimano «da cui si era partito».

Fin dalle prime batture appare chiaro come il narratore – e quindi l'autore – sia schierato con i pittori, e addossi le responsabilità della guerra esclusivamente agli scultori, che vengono spesso dileggiati per le loro «spavaldate» e per la mancanza di buon senso. Tuttavia, Seravalli non risparmia alcune frecciate all'indirizzo dei pittori, come quando Pirrone racconta che per loro non fu difficile «ammassar prestamente un grand'esercito: come che per far gente, basti al dipintore, che prenda in mano il pennello».

L'intervento provvidenziale di Michelangelo Buonarroti, eccelso maestro di ambedue le arti, pose fine a questo epico scontro; a lui spettò, infatti, con la sua indiscussa autorità, di sedare gli animi. Nella sua requisitoria finale è evocata la figura del «cieco nato» chiamato ad esaminare pittura e scultura, che nel Seicento conobbe una vastissima fortuna iconografica, avviata dall'*Allegoria del senso del Tatto* di Jusepe de Ribera, che faceva parte di un ciclo di cinque tele dedicato ai cinque sensi [fig. 4][18]. Stavolta, però, il cieco non viene in soccorso della scultura per certificarne la maggiore verità con il tatto (come solitamente si legge negli scritti dei difensori di questa arte, come ad esempio il Tribolo, Anton Francesco Doni e da ultimo Gian Lorenzo Bernini)[19], ma è

[15] Seravalli, *Scoprimento*, cit. (vedi nota 3), pp. 396-397.

[16] Ivi, pp. 398-400. Sull'opera del messinese Errico – pubblicata a Venezia nel 1643 – si veda G. Rizzo, *Introduzione*, in S. Errico, *Le guerre di Parnaso*, a cura di G. Rizzo, Lecce 2004, pp. XI-LVI.

[17] M. Leone, *Sebastiano Mazzoni tra poesia e pittura*, in S. Mazzoni, *La pittura guerriera e altri versi sull'arte*, Introduzione di M. Rossi, Venezia 2008, pp. XIII-XXXIV, in part. pp. XVIII e XXXII per i punti di contatto tra Mazzoni ed Errico.

[18] Per un primo inquadramento cronologico e stilistico del ciclo di Ribera, si rimanda J. Milicua, *I cinque sensi*, in *Il giovane Ribera tra Roma, Parma e Napoli 1608-1624*, a cura di N. Spinosa, Napoli 2011, pp. 154-161. Si veda anche D.A. Strasser, *Acerca de la presencia del motivo de del paragone en dos pintura de Ribera*, in "Boletin del Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja", 64, 1996, pp. 127-162, in part. p. 137.

[19] Il legame tra la scultura e la cecità si era notevolmente rinsaldato sullo scorcio del Cinquecento, quando Cesare Ripa nella sua *Iconologia*, commentando la personificazione allegorica della Scoltura, scrisse che teneva «la destra mano sopra al capo di una statua di sasso» perché «sappiamo che Michel Angelo Buonaruota, lume et splendore di essa, essendogli in vecchiezza per lo continuo studio mancata quasi affatto la luce, soleva col tatto palpeggiando le statue, ò antiche, ò moderne che

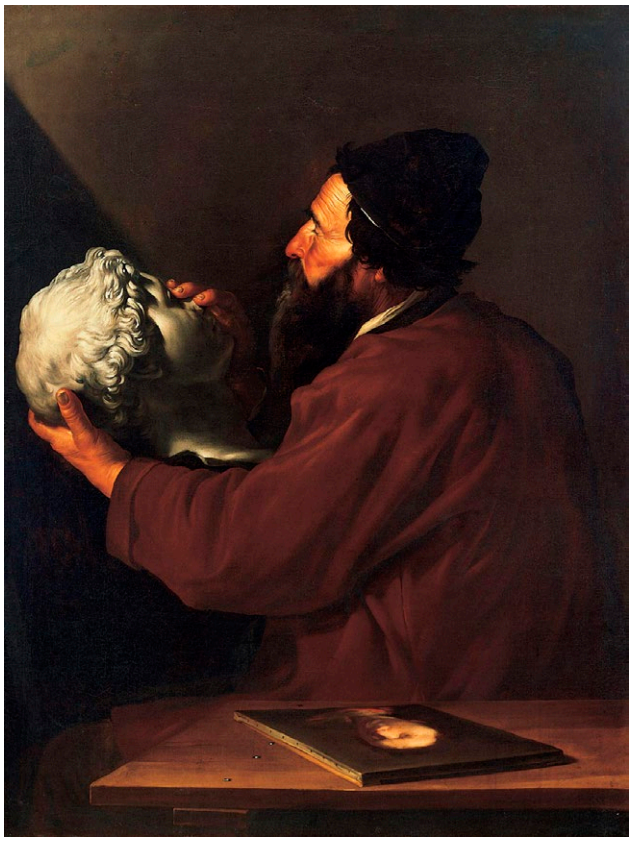


Fig. 4. Jusepe de Ribera, *Il senso del tatto*, The Norton Simon Foundation, Pasadena.

evocato perché considerato ugualmente incapace di dare un giudizio corretto su entrambe le arti in quanto privo del lume della vista. Così scrivendo, Seravalli si mantiene più vicino al senso originario dell'esperimento del cieco nato, messo in opera per la prima volta a Milano da Leonardo da Vinci con lo scopo di burlarsi della scultura[20].

Grazie al discorso accorato di Michelangelo i contendenti capiscono che un'analoga cecità di giudizio ha portato allo scontro: «la bellezza umana» – conclude platonicamente il sommo artista toscano – «è un raggio della divinità comunicata a' mortali, risplendente da un viso leggiadro, e con quel raggio partecipa del bene d'una perfezione sopranaturale, in riguardo alla quale l'intendimento nostro è cieca talpa»[21]. Ma – avverte Pirrone – neanche l'intervento di Michelangelo è stato in grado di ristabilire definitivamente la pace in quella contrada dedita al culto della bellezza, perché un'altra guerra già si profila all'orizzonte, ossia quella tra i pittori antichi e quelli moderni, in particolare Rubens e Guido Reni, colpevoli questi ultimi di avere alzato troppo i loro prezzi[22]. Sugli spropositati costi delle tele di «Guireno» (*alias* Guido Reni) aveva ironizzato pochi anni prima pure Francesco Fulvio Frugoni nel quarto volume della sua *Opera Massima*[23].

La guerra tra pittori e scultori narrata da Seravalli – oltre ad essere assai godibile dal punto di vista letterario – riunisce la maggior parte dei temi che avevano trovato posto nella letteratura precedente sul paragone, e presenta inoltre alcuni deliziosi cammei al suo interno, soprattutto sugli scultori, che sono presentati come attaccabrighe e vanagloriosi. Al riguardo, è estremamente interessante quello su «Lorenzo Bernino, uno de più moderni di quest'arte», il quale «scolpita in Roma su questa idea la statua di Dafne, come se effettivamente fosse viva, fece, dove fù Dafne collocata, scrivervi sopra: *Per gratia non sia toccata*; quasi temesse di novello scandalo simile al mentovato, succeduto con la statua della greca Venere»[24].

Al contrario di quanto si possa pensare, l'idea di apporre un simile cartellino – che un lettore moderno potrebbe giudicare una provocatoria esagerazione inventata da Seravalli – in pieno Seicento non doveva apparire del tutto peregrina, poiché tra gli uomini di quel secolo molti non resistevano alla tentazione di accarezzare le forme di una statua, come aveva raccomandato Lorenzo Ghiberti due secoli prima[25]. Logicamente, il ricorso ad un esame tattile da parte degli estimatori della scultura si poteva ritorcere facilmente contro di loro, poiché ne dimostrava la mentalità più grossolana e gli appetiti sensuali, in linea con un'accezione negativa del senso del tat-

si fossero, dar giuditio, et del prezzo, et del valore». Come hanno bene illustrato Sonia Maffei, la presunta cecità di Michelangelo non è che un'invenzione per insinuare che disponesse un occhio interiore, come i veggenti. Cfr. S. Maffei, *L'aneddoto di Michelangelo cieco, l'Iconologia di Ripa e i valori tattili della scultura*, in "Römisches Jarbuch der Bibliotheca Hertziana", 42, 2015-2016, pp. 277-296.

[20] Sull'esperimento leonardesco, e sulla sua fortuna nella trattatistica e nell'arte del Cinquecento e del Seicento, rimane fondamentale l'intervento di P. Hecht, *The Paragone debate: ten illustrations and a comment*, in "Simiolus", 14, 1984, pp. 125-136, in part. pp. 133-136.

[21] Seravalli, *Scoprimento*, cit. (vedi nota 3) p. 402

[22] A questo riguardo si deve la già ricordata citazione del libro di Seravalli da parte di Sohm. Sui prezzi esorbitanti praticati da Guido Reni basterà rimandare a R. Spear, *The "Divine" Guido: Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Heaven-London 1997, pp. 210-215, e R. Morselli, *«Io Guido Reni Bologna». Profitti e sperperi nella carriera di un pittore «un poco straordinario»*, in *Vivere d'arte. Carriere e finanze nell'Italia moderna*, a cura di R. Morselli, Roma 2007, pp. 145-172.

[23] F.F. Frugoni, *Del Cane di Diogene. Opera Massima del P. Francesco Fulvio Frugoni minimo, I quarti latrati cioè I padroni variati e gl'Incontri diversi*, Venezia 1687, pp. 569-570.

[24] Seravalli, *Scoprimento*, cit. (vedi nota 3), p. 398.

[25] Cfr. L. Ghiberti, *I Commentari*, Introduzione di L. Bartoli, Firenze 1988, p. 108 (lib. III, cap. III). Il brano è stato riportato e commentato da vari studiosi, tra cui M. Richter, *«O doctissimo, nessuna cosa si vede senza luce». Darkness, Light and Antiquity in Ghiberti's Third Book*, in *Ghiberti teorico. Natura, arte e coscienza storica nel Quattrocento*, a cura di F. Jonietz, W-D. Löhr, A. Nova, Milano 2019, pp. 183-190.

to che durerà almeno fino alla prima metà del Settecento, quando inizierà la sua rivalutazione filosofica attraverso gli scritti Molineaux, Herder, Condillac e Buffon[26].

Effettivamente, la capacità delle statue ben fatte – soprattutto quelle di Bernini – di indurre ad essere toccate era un luogo comune nel Seicento. Ad esempio, nel *Journal* di Chantelou, alla data 8 giugno 1655, si legge il racconto di una visita dell'ambasciatore madrileno nello studio dello scultore, avvenuta verosimilmente intorno al 1622: il gentiluomo, dopo avere osservato e avere palpato il corpo nudo di Proserpina («après l'avoir considéré et avoir manié la figure de Proserpine»), si lasciò andare a una battuta che per l'artista rivelava la mancanza di buon gusto degli spagnoli, ma il mirabile dettaglio della mano di Ade sulla coscia della sua futura sposa poteva ben dirsi un invito a imitare il dio degli inferi [fig. 5][27]. In verità, il vizio di allungare le mani sulle statue affliggeva pure i francesi: sempre dal *Journal* sappiamo che Bernini a Parigi nel 1665 progettò un apposito piedistallo per tenere il suo eccezionale busto di Luigi XIV fuori dalla portata delle mani[28]. Una prova del fatto che gli intenditori d'arte francesi non sapessero rinunciare ad un esame tattile delle opere scultoree, viene pure dal frontespizio del *Cabinet de Monsieur de Scudery* – disegnato da François Chauveau nel 1646 – in cui sono raffigurati due gentiluomini che sono intenti a visitare la straordinaria raccolta di opere d'arte antiche e moderne immaginata dallo scrittore francese Georges de Scudery: uno dei due visitatori, non pago della visione di tante bellezze, protende la mano per toccare un mezzobusto muliebre posto sopra un tavolino [fig. 6][29]. Che l'andazzo fosse questo, lo dimostrano chiaramente anche le raccomandazioni apposte da Maximilien Misson alla fine del suo *Nouveau Voyage d'Italie* (pubblicato per la prima volta al 1681) che possono considerarsi una sorta di «galateo del museo», come scrive Sandra Costa: tra queste vi era la buona norma di non toccare alcun oggetto senza permesso («il est certain que l'on fait trés grand chagrin au maitre de cabinet quand on porte la main à aucune chise sans sa permission»)[30]



Fig. 5. Gian Lorenzo Bernini, *Ratto di Prosperpina* (dettaglio). Roma, Galleria Borghese.

Le cose non andavano diversamente in Italia. Infatti, uno spagnolo si fece trovare in «a lascivious posture» vicino alla statua della *Giustizia* del monumento funebre di Paolo III, come annotò nel 1644 l'inglese John Evelyn in visita a Roma[31]. La statua in questione, inaugurata nel

[26] Impossibile fornire una bibliografia esaustiva in quanto l'argomento è sterminato. Per un primo orientamento mi limito a segnalare J. Hall, *The World as Sculpture. The changing status of sculpture from Renaissance to the present day*, London 1999, in part. p. 90, ed E. Franzini, *Un corpo da toccare. Riflessioni sulla tattilità da Burke a Herder*, in *Il romantico nel Classicismo, il classico nel Romanticismo*, a cura di A. Costazza, Milano 2017, pp. 73-86. Inoltre è utile la sintesi di J. Larfouilloux, *Sculpture et philosophies. Perspectives philosophiques occidentales sur la sculpture et ses techniques de Socrate à Hegel*, Paris 1999, in part. pp. 191-195 per il Settecento.

[27] Per comodità riporto uno stralcio del *Diario* di Paul Fréart de Chantelou tradotto da Daniela del Pesco: «Quando aveva realizzato il *Ratto di Proserpina*, l'ambasciatore di Spagna era andato da lui per vedere quest'opera insieme ad alcuni cardinali. Dopo averla osservata a lungo, ed avere toccato la figura di Proserpina, aveva detto "es muy linda, es muy linda"». Cfr. D. del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal de voyage du Cavalier Bernin en france*, Napoli 2007, p. 211. L'episodio è ricordato e commentato da J. Von Gastel, *Il marmo spirante. Sculpture and Experienza in Seventeenth-Century Rome*, Berlin 2013, pp. 163-165, e da J. Hall, *Desire and disgust: touching art work from 1500 to 1800*, in *Presence. The Inherence of the Prototype within the Images and other Objects*, Edited by R. Maniura and R. Sheperd, London - New York 2016, pp. 145-160, in part. pp. 151-154.

[28] Cfr. del Pesco, *Bernini in Francia*, cit. (vedi nota 22), pp. 343-344: «tutti osservano la finezza del busto, qualcuno ha detto che non si poteva resistere al desiderio di toccarlo come si usa in Francia come primo approccio ad una scultura. A questo proposito il Re ha raccontato che, un giorno, il cardinale Mazzarino aveva detto al maresciallo de Gramont che stava guardando da vicino alcuni pezzi della sua raccolta di statue antiche: "Signore, quando queste cose cadono a terra si rompono", come per dire "Non toccare" [...] Se ne sono andati ed il Cavaliere mi ha tirato in disparte e mi ha mostrato un disegno per la base del busto, un globo con il motto "Picciola basa". Ha chiesto il mio parere su questo progetto. Gli ho risposto che mi sembrava nobile e maestoso, facendo intuire grandi imprese del Re per l'avvenire. Ha aggiunto che, a parte l'allusione a qualcosa di grande, implicava un altro vantaggio: quella sfera, con la sua rotondità, avrebbe impedito che il busto venisse toccato, come si usa in Francia quando si osserva qualcosa di nuovo».

[29] A detta di V.I. Stoichita, *La bella Elena e il suo doppio nella* Galeria *del Cavalier Marino*, in *Estetica barocca*, a cura di S. Schütze, Roma 2004, pp. 205-222, in part. p. 209, il frontespizio sottolinea come la statuaria esposta in un *cabinet* solleciti «non tanto il solo senso della vista ma anche e soprattutto quello del tatto».

[30] S. Costa, *Il "comune giudizio universale" e i criteri di valutazione dell'arte*, in S. Costa, G. Perini Folesani, *I savi e gli ignoranti. Dialogo del pubblico con l'arte (XVI-XVIII secolo)*, Bologna 2017, pp. 59-102, in part. p. 101 (ma si vedano pure le pp. 94-95 per alcune considerazioni sul frontespizio di *Le cabinet de M. de Scudéry*).

[31] Van Gastel, *Il Marmo spirante*, cit. (vedi nota 22), p. 40.



Fig. 6. François Chauveau, Frontespizio, in Georges de Scudery, *Cabinet de Monsieur de Scudery*, Paris 1646. Collezione privata.

1575, aveva attirato da tempo le attenzioni dei censori ecclesiastici, tanto che nel 1595 le sue procaci nudità erano state fatte ricoprire da Clemente VIII con un panneggio metallico, ma questa copertura – essendo rimovibile – evidentemente non impedì che la statua fosse profanata[32]. A questo sacrilego caso di agalmatofilia fa riferimento anche Marc-Antoine Girard de Saint-Amant (1594-1661) nel suo poemetto satirico intitolato *La Rome Ridicule*, dato alle stampe nel 1643, in cui deplora questa «infame et nouvelle histoire» riguardante una scultura e il suo «lubrique» amante[33]. La *Giustizia* di Guglielmo della Porta non fu comunque l'unica statua a Roma a subire questo tipo di oltraggi: la stessa sorte toccò alla *Venere* dei Medici almeno fino al 1677, ossia finché rimase esposta nei giardini della loro villa romana sul Pincio[34]. Dal canto loro, invece di prendete le distanze da questi atti di insana lascivia, gli scultori ne traevano spunto per puntellare la posizione del proprio partito, almeno fin dal tempo di Vasari[35], dando così modo a Seravalli di assumere proprio «quell'accidente tanto scandoloso» capitato alla Venere Cnidia come la causa scatenante della *hybris* degli scultori e della conseguente guerra con i pittori.

Le censure dell'abate agostiniano verso la scultura, ed in particolare la sua insistenza sull'inadeguatezza del senso tatto per giudicarla, trovano delle significative corrispondenze con alcuni passaggi nella famosa lettera di Galileo al Cigoli, datata 26 giugno 1616. Come è noto, alcuni studiosi negano l'autenticità di questa missiva, ma gli argomenti a favore sono preponderanti[36].

Tra i vari affondi contro la scultura qui interessa soprattutto quello dedicato alla presunta capacità di una statua di ingannare il senso del tatto: «E quelli che rispondono che il tatto poi ne dimostrerebbe l'inganno [della pittura], certo che e' par ch'e' parlino da perso-

[32] Le vicende e le leggende che riguardano questa statua – scolpita da Guglielmo della Porta e raffigurante la sorella del pontefice – sono state bene riassunte da R. Zapperi, *La leggenda di papa Paolo III: l'arte e censura nella Roma Pontificia*, Torino 1998, pp. 85-86 e nota 7 a p. 141 per gli autori italiani e francesi del XVII e XVIII secolo che hanno divulgato la storiella di questo simulacro e del suo incauto amante.

[33] M-A. G. de Saint-Amant, *La Rome ridicule. Caprice*, 1643 (senza indicazione di luogo), pp. 28-29, stanze LI-LIII. Di questa operetta esiste pure una precocissima edizione bilingue, ossia *La Rome ridicule du Sieur de Saint Amant / Roma contraffatta del Signor di Saint Amant*, senza indicazione di luogo o di data (ma deve risalire al 1650 circa), in part. pp. 52-54

[34] In merito cfr. F. Haskell - N. Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica*, Torino 1984, pp. 72-73, 485-491. Come racconta Baldinucci nelle *Notizie di Ercole Ferrata*, il duca Cosimo III, «vedendo a quanto pericolo d'insulti stavano dentro il suo palazzo di Trinità de' monti le tre sue singolarissime statue [...] e più di ogni altra la Venere» poiché «la statua era ben spesso con parole e con gesti de' più scorretti abusata, deliberò di torla via da quel luogo, ed a Firenze insieme colle altre farla portare». L'austero pontefice Innocenzo XI ovviamente non si oppose a questo provvidenziale trasferimento.

[35] G. Vasari, *Le Vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, Firenze 1550, p. 4: «[i pittori] agli amori di Pigmalione, e di quegli altri scelerati, non degni più d'essere uomini, citati per pruova della nobiltà dell'arte [degli scultori], non sanno che si rispondere, se da una grandissima cecità di mente, e da una sopra ogni natural modo sfrenata libidine, si può fare argumento di nobiltà». Come hanno illustrato M. Koshikawa, *Apelle's Stories and the "Paragone" Debate: a Re-Reading of the Frescoes in the Casa Vasari in Florence*, in "Artibus et Historiae", 22, 2002, pp. 17-28, e A. Giannotti, *La disputa del paragone: arti "sorelle" o "cognate"?*, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, a cura di C. Conforti, Firenze 2011, pp. 396-397, Vasari pubblicamente propugnava la sorellanza tra pittura e scultura, ambedue figlie del disegno, ma sulle pareti delle sue case di Firenze e di Arezzo sottolineò la maggiore nobiltà dell'arte pittorica.

[36] Come è noto, la lettera fu rinvenuta e pubblicata per la prima volta nel 1864, per poi essere inclusa nell'edizione Nazionale delle Opere di Galileo, sebbene il curatore Antonio Favaro nutrisse dei dubbi circa la sua autenticità; la lettera è stata in seguito pubblicata e commentata da vari studiosi. Tra quelli che si sono espressi con validi argomenti contro la paternità galileiana della lettera si tenga presente soprattutto M. Finocchiaro, *Galilean argumentation and the inauthenticity of the Cigoli letter on painting vs. sculpture*, in "Studies in History and Philosophy of science", 42, December 2011, pp. 492-508. Tra i sostenitori dell'autenticità invece ricordo M. Margani, *Sull'autenticità di una lettera attribuita a G. Galilei*, in "Atti della reale Accademie delle Scienze di Torino", 57, 1921-1922, pp. 556-558, e C. Damianaki, *Galileo e le arti figurative*, Manziana 2000, pp. 63-97.

ne debili; quasi che le sculture e pitture sieno fatte per toccarsi non meno che per vedersi [...] Ora chi crederà che uno, toccando una statua, si creda che quella sia un uomo vivo? Credo nessuno: et è ben ridotto a cattivo partito quello scultore, che non avendo savuto ingannar la vista, ricorre a voler mostrare l'eccellenza sua col voler ingannare il tatto»[37]. Forte del parere di Galileo (e di altre analoghe sentenze) Seravalli è spinto a considerare la scultura inferiore alla pittura proprio perché alla portata di «persone debili», mosse talvolta da un appetito sensuale. Ancora più aderente al pensiero dello scienziato sulla scultura è il brano già citato che riguarda il cosiddetto «Tempio della Paura», in quanto per Galileo – come si legge nel *Dialogo dei Massimi Sistemi* – i seguaci dell'incorruttibilità dei cieli meriterebbero di incontrare una testa di Medusa che li faccia divenire delle statue, poiché la loro venerazione per le «cose» eterne è dettata soltanto dalla paura della morte[38].

Del resto, Galileo viene apertamente lodato a più riprese all'interno dello *Scoprimento* di Seravalli[39], e forse non sarà un caso che i primi versi del sonetto di Francesco de Lemene che apre il libro («Uom varcando i confin posti al Nocchiero / Spinse rapida Prua nel Regno ondoso») presentino la stessa metafora nautica utilizzata da Giovan Battista Marino nella *Galeria* oltre mezzo secolo prima per lodare lo scienziato pisano: «Osò già d'Argo intrepido Nocchiero / romper il mar con baldanzoso abete [...] E scoverse per vie strane, e secrete / Novo Ciel, nova terra e novo impero».

---

[37] *Edizione Nazionale delle Opere di Galileo Galilei* [= *Opere*], a cura di A. Favaro, Firenze 1890-1909, XI, pp. 340-343.

[38] *Opere*, VII, p. 84: «Questi che esaltano l'incoruttibilità, l'inalterabilità, etc., credo che si riduchino a dir queste cose per il desiderio grande di campare assai e per il terrore che hanno della morte; e non considerano che quando gli uomini fussero immortali, a loro non toccava a venire al mondo. Questi meriterebbero d'incontrarsi in un capo di Medusa, che gli trasmutasse in istatue di diaspro o di diamante, per diventar più perfetti che non sono». Un concetto analogo era stato espresso dallo scienziato in una lettera del 1612 a Mark Welser, per cui cfr. *Opere*, V, p. 235. Sull'avversione dello scienziato per la scultura, mi permetto di rimandare a L. Calenne, *L'antico primato della mano. Il* paragone *tra pittura e scultura al vaglio del nuovo paradigma visivo di Galileo*, Napoli 2026 (in corso di pubblicazione).

[39] Seravalli, *Scoprimento*, cit. (vedi nota 3), pp. 61, 131, 230, 267, 695, 769.

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE
ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A. ETS

Firenze University Press
https://oajournals.fupress.net/index.php/sisca

OPEN ACCESS

Citation: Lofano, F. (2025). «Del gran Corrado il nome alto risuona». Sulla fortuna letteraria di Corrado Giaquinto: due iniziative poetiche per gli affreschi di Cesena. *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025:63-74. doi: 10.36253/sisca-17314

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.

«Del gran Corrado il nome alto risuona». Sulla fortuna letteraria di Corrado Giaquinto: due iniziative poetiche per gli affreschi di Cesena

«Del gran Corrado il nome alto risuona». On the Litterature Fortune of Corrado Giaquinto: Two Poetics Iniziatives for Cesena Frescoes

Francesco Lofano

Ministero della Cultura, Italia
Email: francesco.lofano@cultura.gov.it

Abstract. The article examines two booklets published in 1752, immediately after the completion of the complex cycle of paintings executed by Corrado Giaquinto in the dome of the Cappella del Popolo in the Cathedral of Cesena. These booklets are Francesco Aguselli's poems: *Canto per lo scoprimento dell'insigne cupola dipinta dal celebre pennello del Sig. Corrado Giaquinto di Molfetta nella cappella dedicata alla Santissima Vergine del Popolo nella Cattedrale di Cesena l'anno 1752* and the poetry collection: *Componimenti poetici per lo scoprimento della cappella della Beatissima Vergine del Popolo nella Cattedrale di Cesena dipinta dal sig. Corrado Giaquinti*. Based on new reflections about the personality of its author, and in light of a careful analysis of the text, the first volume is placed within the tradition of iconographic and/or iconological descriptions of major painted cycles. The second work, of which a single copy has been traced, preserved at the Biblioteca Malatestiana in Cesena, allows instead to formulate new observations and hypotheses regarding the cultural context of mid-18th-century Cesena and the role played by the Accademia Riformata – connected to Cardinal Ottoboni – in choosing Corrado Giaquinto for painting the cycle placed in the Cathedral of Cesena. The article concludes with the complete transcription of the poetic compositions included in the collection.

Keywords: Corrado Giaquinto, Cesena, fortuna letteraria, Francesco Aguselli, Genealogia della Vergine, Accademia dei Riformati, Pietro Ottoboni, Correggio.

Nel gennaio del 1750 Corrado Giaquinto stipula a Roma il contratto per l'esecuzione degli affreschi della cupola e dei pennacchi per la cappella di Santa Maria del Popolo nel Duomo di Cesena raffiguranti la *Genealogia della Vergine* e quattro *Profeti*[1]. Il pittore è in un momento cruciale per il suo svolgimento

Per gli istruttivi scambi di idee, per le osservazioni al testo e per i preziosi suggerimenti bibliografici desidero ringraziare: Daniela Caracciolo, Diletta Gamberini, Paolo Pastres. Aggiungere dopo

stilistico; com'è stato più volte osservato le ultime imprese decorative romane erano state l'occasione per rinnovare il proprio bagaglio formale in senso classicista a contatto con i nuovi orientamenti della cultura figurativa dell'Urbe[2]. Il contratto per la chiesa cesenate dovette, invero, essere preceduto da considerevoli trattative tra il pittore molfettese e la Confraternita intitolata alla Vergine del Popolo[3], testimoniate dalla serie di bozzetti oggi conservata presso il Museo Duca di Martina, tre dei quali firmati e datati «1749»[4]. L'accordo condusse l'artista a soggiornare nella città romagnola tra il novembre del 1750 e il febbraio 1751 e, infine, nell'estate del medesimo anno.

Il ciclo dovette ottenere ben presto un rimarchevole apprezzamento, anche al di fuori dei confini locali, come prova la lettera inviata da Francesco Algarotti a Pierre-Jean Mariette nel giugno 1761 nella quale il colto poligrafo veneziano racconta di aver deciso, una volta raggiunta la cittadina, di recarsi a vedere per «prima cosa la rinomata cupola del Giaquinto» giudicandola «un fresco di grandissima vaghezza, e tale, che poco più esser lo potrebbe un fresco del nostro Tiepoletto»[5]. Ma che sin da subito l'impresa giaquintesca abbia costituito un'iniziativa «di rilievo eccezionale» nel panorama locale caratterizzato da «inerzia [e] sostanziale assenza di stimoli e di reazioni vitali»[6] lo suffraga il fatto che, allo scoprimento degli affreschi, seguirono due iniziative editoriali volte a celebrare l'avvenimento, entrambe pubblicate nel 1752. La prima è nota in sede storiografica dal 1937 quando, per la prima volta, venne segnalata da Giuseppe Ceci nella voce dedicata a Corrado Giaquinto nella sua *Bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia meridionale*[7]. Si tratta del testo di Francesco Aguselli intitolato: *Canto per lo scoprimento dell'insigne cupola dipinta dal celebre pennello del Sig. Corrado Giaquinto di Molfetta nella cappella dedicata alla Santissima Vergine del Popolo nella Cattedrale di Cesena l'anno 1752*[8]. Futuro vescovo del centro romagnolo, l'Aguselli dette alle stampe una descrizione in versi, nutrita di soverchianti elementi teologici, tesa a individuare le oltre quaranta figure veterotestamentarie che inanellano la tradizionale vicenda genealogica. Costui rappresenta una figura dai tratti controversi al governo della diocesi di Cesena durato dal 1763 al 1791: la sua fama è legata soprattutto alla vasta azione di intransigente disciplinamento indirizzata verso le manifestazioni cultuali rivolte alla Vergine del Popolo, che dovette procurargli non poche ostilità da parte di vasti strati della popolazione cesenate[9]. Invero assai meno nota è la sua opera di erudito locale orientata soprattutto verso la ricostruzione delle vicende del proprio casato[10] e della storia ecclesiastica cesenate. Di quest'ultima attività, rimasta nella for-

il punto. La mia sincera riconoscenza è inoltre rivolta al personale della Biblioteca Comunale Malatestiana di Cesena.

Abbreviazioni usate: BCM= Biblioteca Comunale Malatestiana - Cesena

[1] Sull'attività di Giaquinto a Cesena e segnatamente sugli affreschi della cupola della cappella di Santa Maria del Popolo, cfr. M. d'Orsi, *Corrado Giaquinto*, Roma 1958, pp. 79-80; F. Arcangeli, *Quasi uno scorcio per una vicenda pittorica cesenate*, in Id., L. Bagnoli, S. Paganelli, *La chiesa di San Martino in San Domenico a Cesena e i suoi dipinti*, Bologna 1964, p. 26; G. Savini, *Corrado Giaquinto a Cesena (1750-1752)*, in *La pittura del Settecento a Cesena*, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Comunale, Palazzo del Ridotto 18 aprile – 3 giugno 1984), a cura di G. Savini, Cesena 1984, pp. 37-48; E. Gabrielli, *Vita e opere di Corrado Giaquinto*, in *Giaquinto. Capolavori dalle Corti in Europa*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 23 aprile-20 giugno 1993), Milano 1993, pp. 33-66: 50; G. Savini, *Arte del Settecento. L'attività di pittori, scultori, intagliatori*, in *Storia di Cesena*, V, *Le arti*, a cura di G. Pasini, Rimini 1998, pp. 97-118: 103-106; M. Scolaro, *Sognato a lume di ragione. Corrado Giaquinto a Cesena*, in *Corrado Giaquinto. Il cielo e terra*, catalogo della mostra (Cesena, Biblioteca Malatestiana, 9 dicembre 2005 – 15 marzo 2006), a cura di M. Scolaro, Bologna 2005, pp. 63-83; F. Faranda, *La Cupola dell'Abbazia di Santa Maria del Monte a Cesena*, Cesena 2009, pp. 29-44.

[2] Su questi aspetti, ancora efficaci restano alcune osservazioni contenute nel saggio di M. Volpi, *Corrado Giaquinto e alcuni aspetti della cultura figurativa a Roma*, "Bollettino d'arte", XLIII, 3, 1958, pp. 263-282: 271-277; a queste si aggiunga quanto sostenuto in: Scolaro, *Sognato a lume di ragione*, cit. (vedi nota 1), pp. 67, 77.

[3] Sulla Confraternita laicale intitolata alla Vergine del Popolo, si veda S. Lelli, *La Madonna del Popolo: storia di un culto*, in *Storia della Chiesa di Cesena*, a cura di M. Mengozzi, I/I, Cesena 1998, pp. 563-600: 574-599.

[4] Su queste opere, cfr. da ultima: K. Fiorentino in *Dipinti del XVIII secolo. La scuola napoletana. Le collezioni borboniche e postunitarie*, a cura di N. Spinosa, Napoli 2010, pp. 82-83, n. 72a-f, con ampia bibl. cit.

[5] F. Algarotti, *Opere*, vol. VIII, Venezia, presso Carlo Palese, 1792, p. 181. Hanno richiamato, per la prima volta, l'attenzione su questo interessante passaggio: Volpi, *Corrado Giaquinto e alcuni aspetti*, cit. (vedi nota 2), p. 276; d'Orsi, *Corrado Giaquinto*, cit. (vedi nota 1), p. 82. Per ulteriori considerazioni su questo riferimento algarottiano, si veda: S. Pierguidi, *Corrado Giaquinto's Critical Fortune in Rome and the Reasons for His Departure for Madrid*, "Archivo Español de Arte", 89 (355), 2016, pp. 255-268: 264. A quest'ultimo importante studio si rinvia, inoltre, per la fortuna critica settecentesca dell'artista.

[6] Le citazioni sono tratte da: Scolaro, *Sognato a lume di ragione*, cit. (vedi nota 1), p. 66. Il mondo artistico cesenate, tuttavia, non fu unanimemente concorde nell'accoglienza positiva. Un curioso documento manoscritto, reso noto da G. Savini, redatto da un anonimo intenditore d'arte, al corrente dei compensi erogati al Giaquinto testimonia che in città vi furono voci, verosimilmente rivali, che con animo violento e linguaggio disfemico denigrarono l'opera dell'artista, cfr. G. Savini, *Arte e devozione nelle pale d'altare*, in *Storia della Chiesa di Cesena*, cit. (vedi nota 3), II, pp. 251-343: 340, nota 3.

[7] G. Ceci, *Bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia meridionale*, II, Napoli 1937, p. 505. L'opera è stata in seguito segnalata in: d'Orsi, *Corrado Giaquinto*, cit. (vedi nota 1), p. 82; Savini, *Arte del Settecento*, cit. (vedi nota 1), pp. 104-105, nota 16; Scolaro, *Sognato a lume di ragione*, cit. (vedi nota 1), p. 80.

[8] L'opera fu edita a Faenza per i tipi di Benedetti stampatori.

[9] S. Bersani, *La Madonna del Popolo nella storia civile e religiosa di Cesena*, Cesena 1995, pp. 74-78. Sul prelato si vedano inoltre: M. Mengozzi, *Cronotassi dei vescovi*, in *Storia della Chiesa di Cesena*, cit. (verdi nota 3), I/I, pp. 19-24: 22; Id., *Vescovi, cardinali e papi nativi della diocesi*, in *Storia della Chiesa di Cesena*, cit. (verdi nota 3), I/I, pp. 25:30: 27.

[10] Di questa attività erudita costituisce una testimonianza l'inedito manoscritto, da questi redatto, recante il titolo: «Documenti (intorno)

ma di diletto privato, la quale nondimeno dovette impegnare largamente le giornate del presule, restano ampie tracce nella vasta opera *Cesena Sacra* di Carlo Antonio Andreini, i cui volumi manoscritti si datano tra il 1807 e il 1817, alcuni dei quali recano, sin dal complemento del titolo, l'eloquente indicazione: «il tutto ricavato dalli manoscritti di monsignor Francesco de Conti Aguselli vescovo di Cesena»[11]. Quest'ultimo tratto intellettuale, che contraddistingue la personalità del chierico romagnolo, consente di comprendere meglio lo sfoggio dottrinario esibito nel componimento e, più in generale, di cogliere i sedimenti culturali alla base dello stesso.

Il lungo segmento proemiale (vv. 1-110) addensa echi ariosteschi e riferimenti danteschi. Si colgano, in particolare, i prelievi dalla *Commedia* (Inferno, XXVII, 52-54) «E quella cu' il Savio bagna il fianco, / così com'ella sie' tra 'l piano e 'l monte / tra tirannia si vive e stato franco» presenti nei versi: «E 'l vecchio Savio d'alga; e musco cinto / L'irsuta chioma, per gioir soverchio / Stassi sull'onde alteramente assiso»[12]. All'interno dello stesso segmento introduttivo è presente un esplicito riferimento a Correggio:

> A nuova vita richiamar le invitte
> ombre onorate de' Pittori illustri,
> quanti mai ne ammirò la prisca etate.
> Ma qual repente mi commove, e accende.
> [...]
> Alle divise gloriose, e conte
> ben lo ravviso; il buon Correggio è quegli
> padre d'inimitabili colori[13].

La questione non è di secondaria rilevanza poiché schiude, sia pure in via indiretta, uno dei problemi principali posti in sede storiografica relativi a questo singolare incarico romagnolo dell'artista, ossia le ragioni che indussero la committenza cesenate a scegliere l'artista pugliese per affrescare questo cruciale luogo sacro cittadino. Le tracce documentarie sin qui emerse hanno incoraggiato gli studi ad assegnare un ruolo centrale nella scelta dell'artista al canonico Francesco Chiaramonti, protonotario apostolico, al quale è conferito il ruolo di garante «in solido» del pagamento nel succitato accordo notarile[14]. Se, come si dirà, non v'è dubbio sul fatto che il colto patrizio dovette svolgere un compito nodale nella delicata ricerca di un maestro cui affidare l'incarico di decorare il sacello, non potrà mancarsi di osservare come il cenno ad Antonio Allegri non costituisca soltanto un topico riferimento ad un artista canonizzato come campione della pittura illusionistica e della poetica degli "affetti" e della grazia, soprattutto in età settecentesca[15], ma vieppiù una spia per comprendere le trame che condussero alla commissione assegnata al molfettese. In altre parole non potrà liquidarsi la questione come episodio marginale di fortuna critica del pittore parmense lungo il corso del secolo decimottavo. Corrado Giaquinto, infatti, negli anni romani aveva dato prova di misurarsi dapprima con la pittura della cupola di San Nicola dei Lorenesi[16] (1731-1733), in seguito con i grandi cicli realizzati per le chiese di San Giovanni Calibita[17] (1740-1742) e di Santa Croce in Gerusalemme[18] (1742-1744 e 1750-1752), ma già nel corso del soggiorno torinese, aveva eseguito il vasto ciclo di affreschi (perduto) raffigurante il *Trionfo degli dei* per la Villa della Regina (1733), per il quale, in anni recenti, è stata significativamente osservata la notevole influenza correggesca[19]. Se si considera questa sequenza di precedenti testi figurativi monumentali, la coppia di versi dell'Aguselli assume

---

la genealogia (e storia) dell'antica e nobile famiglia dei Sig. Conti Aguselli di Cesena», conservato presso la BCM, ms. 164-931-1.

[11] BCM, inv. 164.33 1-18. È, in particolare, sui volumi I, III, IV, V, VI che si attesta il citato complemento del titolo.

[12] F. Aguselli, *Canto per lo scoprimento dell'insigne cupola dipinta dal celebre pennello del Sig. Corrado Giaquinto di Molfetta nella cappella dedicata alla Santissima Vergine del Popolo nella Cattedrale di Cesena l'anno 1752*, Faenza, Benedetti stampatori, 1752, p. 7.

[13] Ivi, p. 9.

[14] A lumeggiare, per la prima volta, queste circostanze è stato: Savini, *Corrado Giaquinto a Cesena (1750-1752)*, cit. (vedi nota 1).

[15] Sulla ricezione di Correggio nella letteratura settecentesca si veda: F. Haskell, *Correggio e la sua importanza per il diciottesimo e il diciannovesimo secolo*, in *Correggio e l'antico*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 22 maggio-14 settembre 2008), a cura di A. Coliva, Milano 2008, pp. 69-75.

[16] Sugli affreschi di San Nicola ai Lorenesi, si vedano almeno: Volpi, *Corrado Giaquinto e alcuni aspetti*, cit. (verdi nota 2), pp. 267-268; P. Violette, *Les travaux de Corrado Giaquinto dans l'église de Saint-Nicolas-des-Lorrains à Rome*, in *Corrado Giaquinto 1703 – 1766*, Atti del II Convegno Internazionale di Studi (Molfetta 1984), a cura di P. Amato, Molfetta 1985, pp. 113-117; Gabrielli, *La vita e le opere*, cit. (vedi nota 1), pp. 36-37; C. Veronese, *"Il principio dei suoi avanzamenti". Corrado Giaquinto a San Nicola dei Lorenesi*, in "Ricche Minere", XI, 21, II, 2024, pp. 102-123.

[17] Sul ciclo di San Giovanni Calibita, cfr. Volpi, *Corrado Giaquinto e alcuni aspetti*, cit. (vedi nota 2), pp. 272-273; Gabrielli, *La vita e le opere*, cit. (vedi nota 1), pp. 43-44, con altra bibl.

[18] Sulle opere della basilica romana, eseguite in due momenti, si vedano: S. Vasco Rocca, *Corrado Giaquinto nella basilica di Santa Croce in Gerusalemme*, in *Corrado Giaquinto 1703 – 1766*, cit. (vedi nota 16), pp. 97-109; Gabrielli, *La vita e le opere*, cit. (vedi nota 1), pp. 44-47; G. Wiedmann, *Il rifacimento settecentesco: architettura e decorazione,* in *Gerusalemme a Roma. La Basilica di Santa Croce e le reliquie della Passione*, a cura di R. Cassanelli, E. Stolfi, Milano 2012, pp. 119-136: 128-134, con altra bibl.

[19] Si veda: M. di Macco, *Corrado Giaquinto a Torino*, in *Corrado Giaquinto. Il cielo e terra*, cit. (vedi nota 1), pp. 53-62: 59. Sulle opere della dimora sabauda si veda soprattutto, della stessa studiosa: *Corrado Giaquinto a Villa della Regina*, in *Juvarra a Villa della Regina, le storie di Enea di Corrado Giaquinto*, catalogo della mostra (Torino, Villa della Regina, 2008), a cura di C. Mossetti, P. Traversi, Torino 2008, pp. 71-82.

allora una consistenza nuova. La questione investe così il tema della ricezione del linguaggio del molfettese per un colto presule attivo in una cittadina romagnola – non troppo distante dai luoghi correggeschi – in età tardo barocca. Ciò tuttavia consente altresì di comprendere – sia pure in filigrana – l'ordito di modelli visivi che doveva incrostare la cultura figurativa dei committenti, spiegandone la scelta di convocare il pittore meridionale per l'esecuzione del complesso ciclo di dipinti e dando così un volto a quelle «inflessioni familiari» che i confratelli dovettero scorgere nella ricerca pittorica del molfettese[20]. D'altra parte – come s'avrà modo di dire più avanti – un altro sentiero da percorrere, finora eluso dalle ricerche storiografiche, riguarda i noti rapporti che legavano Giaquinto al cardinale Pietro Ottoboni, a sua volta protettore della locale Accademia dei Riformati, dalla quale gemmerà il secondo libretto celebrativo dedicato al ciclo della cupola del duomo di Cesena.

Il poemetto dell'Aguselli procede con la capillare, copiosa sequenza esplicativa volta a decifrare la complessa rete di figure effigiate. Questa parte del poemetto, largamente prevalente, sembra porsi quale tarda derivazione di una tradizione di descrizioni di tipo iconografico e/o iconologico di grandi cicli dipinti. Gioverà peraltro osservare come manchino, in quest'ultima, giudizi di ordine compositivo e soprattutto stilistico. Il poeta cioè sembra qui potersi ricondurre a quella sequenza di testi caratterizzati dall'intento decifrativo verso documenti pittorici contrassegnati da una particolare densità iconografica. Ne costituiscono esempi rilevanti il testo indirizzato a Lelio Tirelli di Anton Francesco Doni presente nella *Lettere* (1547), scritto per illustrare il ciclo di affreschi di Giorgio Vasari eseguito nella cosiddetta Sala dei Cento Giorni di Palazzo della Cancelleria a Roma effigiante figure allegoriche e gli episodi più significativi della vicenda biografica del committente Paolo III Farnese[21]. Al 1579 risale il testo di Fabio Arditio dedicato al palazzo farnesiano di Caprarola contenente un'accurata descrizione delle sale affrescate da Taddeo Zuccari[22]. Partendo da quest'ultima testimonianza Tomaso Casini, in anni recenti, ha esaminato altre interessanti scritture relative al medesimo luogo; in particolare lo studioso ha confrontato le descrizioni ecfrastiche relative agli stessi cicli pittorici di Aurelio Orsi, Lorenzo Gambara e Giovanni Antonio Liberati[23].

In età barocca questo che potremmo definire un sottogenere della scrittura ecfrastica trova un apice nelle celebri descrizioni degli affreschi eseguiti da Annibale Carracci sulla volta della Galleria Farnese di Giovan Pietro Bellori[24]. Ma a quest'ultimo ambito può parimenti inscriversi anche la *Dichiarazione della pittura della capella del Collegio Clementino* di Ludovico (o Lodovico) Antonio David del 1695[25]. Orbene, si potrebbe affermare che il testo di Francesco Aguselli assuma in sé gli elementi di una saldatura: se da un lato esso sembra potersi ascrivere alla linea encomiastico-celebrativa, dall'altro può immatricolarsi all'interno di questo secondo filone di più schietta natura erudita. Ne deriva una fitta sequenza di tasselli illustrativi, di piccoli coaguli tematici nei quali i personaggi veterotestamentari si stagliano secondo procedimenti descrittivi volti a evidenziarne caratteristiche morfologiche, somatiche e iconografiche in grado di fornire all'osservatore una rapida identificazione; nondimeno la medesima individuazione non è mai del tutto priva di precisi riferimenti biblici relativi agli eventi più noti concernenti le stesse figure, posti non

[20] A tal riguardo è interessante ricordare che la stessa Michela Scolaro, autrice del saggio più penetrante relativo al ciclo cesenate, interrogandosi intorno alle ragioni che condussero alla scelta del pittore molfettese, abbia sostenuto che «a convincere la Confraternita di Santa Maria del Popolo è più facile siano state le inflessioni familiari riconoscibili nel composito linguaggio di Corrado che non gli accenti più originali e innovativi», cfr. Scolaro, *Sognato a lume di ragione*, cit. (vedi nota 1), p. 77.

[21] La descrizione, ripubblicata dallo stesso nella *Zucca*, è oggi leggibile nella redazione commentata di M. Pepe, cfr. F. A. Doni, *Disegno*, introduzione e commento di M. Pepe, Milano 1970, pp. 105-108. Al riguardo si vedano: J. Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo 1993, p. 43; P. Carloni, M. Grasso, *L' eloquenza della virtù. Giorgio Vasari, Anton Francesco Doni e il linguaggio allegorico nel Cinquecento. Riflessioni attorno a una ricerca compiuta*, "Storia dell'arte", 82, 1994, pp. 425-433; M. Grasso, *La sala dei Cento Giorni di Giorgio Vasari: il programma iconografico e la politica dinastica farnesiana*, "Rendiconti. Pontificia Accademia Romana di Archeologia", 76, 2003-2004, pp. 175-191.

[22] Il documento dell'Arditio, segretario papale, datato 29 luglio 1579, fu compilato in occasione del viaggio, compiuto da Gregorio XIII nel settembre 1578, presso il Santuario della Madonna della Quercia nei pressi di Viterbo; il viaggio infatti incluse anche una sosta a Caprarola; esso si legge in: J. A. F. Orbaan, *Documenti sul barocco in Roma*, Roma 1920, pp. 367-418, in part. per la descrizione del palazzo e dei suoi dipinti, pp. 368-387.

[23] T. Casini, *«L'aurora e la solitudine»: la fortuna di Annibal Caro iconografo nel quinto centenario della nascita*, "Annali di critica d'arte", 4, 2008, pp. 489-525, in part. pp. 505-520.

[24] La prima descrizione del ciclo eseguito da Annibale Carracci fu pubblicata dal Bellori in apertura al volume intitolato: *Galeria nel Palazzo Farnese in Roma del sereniss. duca di Parma*, costituito da una serie di incisioni di traduzione dagli affreschi della Galleria Farnese realizzate di Carlo Cesi, pubblicato dal François Collignon a Roma nel 1657. La seconda fu edita nelle sue *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, del 1672, cfr. edizione a cura di E. Borea, Introduzione di G. Previtali, Postfazione di T. Montanari, Torino 2009, pp. 57-76. Su questo argomento si veda: S. Pierguidi, *"Ordinando varie favole ad un fine". Sulle "ekphrasis" di Giovanni Pietro Bellori degli affreschi di Annibale Carracci e Raffaello*, "Barockberichte", 64, 2016, pp. 7-15.

[25] Sul testo del pittore originario di Lugano, si veda soprattutto: T. Frangenberg, *Ludovico David's* Dichiarazione della pittura della capella del Collegio Clementino di Roma, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 57, 1994, pp. 191-208. Per altre osservazioni sul manoscritto, cfr. pure: S. Pierguidi, *«Le cupole più antiche d'Italia s'osservano piane» Ludovico Antonio David e la polemica contro l'impiego delle lanterne nelle cupole da affrescare*, "Venezia Arti", N. S., 33, 2024, pp. 125-136.

tanto a "colorire" il verboso tessuto lirico ma ad accrescere la loro statura in seno alle vicende genealogiche[26]. Si veda, ad esempio, quanto si dichiara per Ezechiele:

> Quel colà suso in portamento eccelso
> grave all'aspetto; maestoso al ciglio,
> irsuto al mento; Ezecchiello è il forte.
> Quei, che in ispirto un dì la nobil pianta
> mirò produr Verghe, Tiare, e Scettri
> all'apparir dell'igneo ardente carro,
> che fiamme intorno spande, e tutto in petto
> e nel manto regal de' rai l'investe,
> Ei qui confuso, e di duol pien s'arretra
> ratto qual uom, cui gran timore assale;
> moversi, e sfolgorar, se a i lumi io credo,
> sembrami il cocchio; arte potea cotanto[27].

O, ancora, per Rebecca, posta accanto a Isacco:

> Quella, che presso al giovanetto Isacco
> l'infaticabil destra al vivo espresse
> è la bella Rebecca, in biondo crine,
> chi parte un bianco velo avvolge, e parte
> sul collo eburneo sparso all'aura ondeggia,
> di Batuel la figlia a Isac poi Sposa[28].

Negli stessi mesi in cui fu pubblicato il testo dell'Aguselli venne data alle stampe la silloge intitolata: *Componimenti poetici per lo scoprimento della cappella della Beatissima Vergine del Popolo nella Cattedrale di Cesena dipinta dal sig. Corrado Giaquinti*, recante la data di «aprile 1752» (fig. 1). L'opera, sfuggita alle capillari ricognizioni di Mario d'Orsi e sin qui conosciuta attraverso un unico esemplare conservato presso la Biblioteca Malatestiana di Cesena[29], fu succintamente segnalata per la prima volta da Giampiero Savini nel suo intervento di argomento giaquintesco del 1984[30]; in seguito è stata citata solo per brevi stralci da Silvio Bersani[31] e Franco Faranda[32]. Invero l'estrema rarità dell'esemplare, che ha determinato la più che esigua fortuna critica della raccolta, sembra averne impedito pure un corretto inquadramento storico-critico e una più dettagliata analisi. Si tratta di un prodotto ascrivibile alle sillogi collettive ed encomiastiche dedicate ad artisti o a singole opere d'arte, particolarmente diffuse tra Rinascimento ed età barocca. Queste sovente, come ha persuasivamente osservato Federica Pich, «potevano assolvere a una molteplicità di funzioni, facendosi strumento di autocelebrazione per il committente, occasione di fama per l'artista e sanzione di status per i poeti coinvolti»[33]. L'opera – analogamente non priva di schietti intenti promozionali – è dedicata, infatti, al canonico Francesco Chiaramonti che, come s'è accennato, costituisce il personaggio più indiziato dalle indagini storiografiche come colui che propiziò la scelta dell'artista. Membro della stessa famiglia patrizia cesenate alla quale appartiene il pontefice Pio VII, al secolo Barnaba Niccolò Maria Luigi Chiaramonti (1800-1823)[34], il patrizio romagnolo svolse una funzione essenziale non solo nella vicenda giaquintesca ma, forse più in generale, nell'erezione della nuova cappella mariana il cui progetto fu affidato, nel 1746, all'architetto Pietro Carlo Borboni, dal vescovo Guido de Conti Orselli in accordo con la confraternita (o compagnia) intitolata alla Vergine del Popolo[35]. Com'è sta-

[26] Sulla fortuna iconografica del tema della Genealogia della Vergine (o Sacra Parentela), il quale resta connesso alla diffusione del culto di Sant'Anna, si vedano: W. Esser, Die *heilige Sippe. Studien zu einem spätmittelalterlichen Bildthema in Deutschland und den Niederlanden*, Bonn, PhD. Diss., 1986; A. Dörfler-Dierken, *Die Verehrung der heiligen Anna in Spätmittelalter und früher Neuzeit,* Göttingen 1992; K. Ashley-P. Sheingom, *Interpreting cultural symbols. Saint Anne in late medieval society*, Athens (GA) 1990.

[27] Aguselli, *Canto per lo scoprimento*, cit. (vedi nota 12), p. 12.

[28] Ivi, p. 16.

[29] BCM, 163.96 (1925 M).

[30] Savini*, Corrado Giaquinto a Cesena (1750-1752*), cit. (vedi nota 1), p. 48, nota 8. Lo studioso, tuttavia, non ne segnalava la collocazione e ciò ha contribuito alla sua modestissima conoscenza e alla conseguente sfortuna in sede storiografica.

[31] S. Bersani, *La Madonna del Popolo*, cit. (vedi nota 9), Cesena 1995, pp. 64-69.

[32] Faranda, *La Cupola dell'Abbazia di Santa Maria del Monte a Cesena*, cit. (vedi nota 1), pp. 41-43.

[33] F. Pich, in L. Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di F. Pich, Roma-Bari 2008, p. 158. L'argomento, assai complesso, è stato oggetto di notevoli contributi dedicati a singoli episodi o circoscritte questioni. In particolare, per l'età rinascimentale, un'utile sintesi è in F. Pich, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Pisa 2010, pp. 106-109, con bibl. cit. La studiosa, al riguardo, ha parlato di «consapevolezza della raccolta polifonica come architettura di parole», cfr. ivi, p. 109. Altre riflessioni sono in: G. Perini Folesani, *Carmi inediti su Raffaello e sull'arte della prima metà del Cinquecento a Roma e Ferrara e il mondo dei Coryciana*, "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 32, 1997/1998 (ma 2002), pp. 367-407; F. Testi*, "Sic Coriti aeternas, sic Sansovinus honorem": l'arte di Andrea Sansovino nei versi dei Coryciana*, in *Andrea Sansovino*, a cura di P. Refice *et alii*, Città di Castello 2016, pp. 43-46 e nel recente volume di D. Gamberini*, Le parole per l'immagine della sofferenza. I letterati rinascimentali alla prova del "Laocoonte"*, Firenze 2024, in part. pp. 22-23. Per l'età barocca, la situazione risulta ancora più articolata, se non altro in ragione della numericamente più considerevole attestazione di tali iniziative. Si veda soprattutto al riguardo la vicenda bolognese di Guido Reni, oggetto di recente trattazione in G. Iseppi, B. Tomei, *Humanista delle tele. Guido Reni pittore dei poeti*, Roma 2022, pp. 109-142, il quale fu al centro di una raccolta collettiva di poesie intitolata *Lodi al Signor Guido Reni*, edita nel 1632, alla quale presero parte importanti esponenti del composito *milieu* accademico bolognese, cfr. ivi, pp. 109-121.

[34] Sul pontefice si vedano almeno: *Il prigioniero itinerante. Da Venezia a Savona. Pio VII nel bicentenario dell'elezione (1800-2000*), atti del convegno di studi (Savona, 2-4 marzo 2000), a cura di F. Molteni, Savona 2000; *Pio VII papa benedettino nel bicentenario della sua elezion*e, atti del Congresso storico internazionale (Cesena-Venezia, 15-19 settembre 2000), a cura di G. Spinelli, Cesena 2003.

[35] Su queste circostanze si veda: Bersani, *La Madonna del Popolo*, cit. (vedi nota 9), pp. 60-62. Per l'attività svolta dall'architetto a Cesena, si veda in: M. Gori, *L'architettura religiosa in età moderna (secc. XVII-*

to di recente rilevato, il canonico è da identificarsi in quel Francesco di Paolo di Chiaramonti il cui nome compare nell'albero genealogico della famiglia patrizia[36]; le fonti sin qui emerse delineano i contorni di una figura impegnata sia in vicende di ambito ecclesiastico sia in ruoli di carattere giuridico-finanziario[37]. Orbene, l'impegno (anche economico) posto in essere da parte del Chiaramonti a favore della decorazione pittorica è palesato altresì nella breve nota prefatoria al volumetto:

> Ognuno sa quanto vi sete adoperato cura per condurre a perfezione quest'opera, che forse non sarebbe né riuscita, né compita, se Voi col vostro instancabile zelo, e premura non agevolevate la strada, con entrare per fino malevadore dell'importo dell'opera; per la quale dobbiamo molto al celebre Dipintore, ma molto ancora dobbiamo a Voi, che siete stato il mezzo efficace per questo fine[38].

La raccolta si configura come un prodotto editoriale intimamente legato ai circoli accademici cittadini e, ancorché di esigua qualità poetica, si rivela assai utile per comprendere le dinamiche di ricezione di un'opera figurativa di grande rilievo in una località apparentemente periferica ancorché animata da un vivace dibattito culturale. Per comprendere meglio il terreno preparatorio della silloge sarà il caso di ricordare che, nel corso degli stessi decenni, nella vicina Bologna, si fossero poste le basi per un rinnovato sodalizio tra pittura e poesia promosso dall'arcadica Colonia Renia[39]. Ciò può dirsi sia alla luce di probanti riscontri di carattere biografico relativi agli autori del volume – almeno quattro tra essi risultano infatti membri della colonia arcadica cesenate[40]– sia per via di un più complessivo orientamento classicista, dai tratti moraleggianti, caratteristico dello stesso. Gli autori sono in larga misura infatti membri dei principali sodalizi accademici cittadini: accanto agli arcadi vi figurano tre membri delle accademie Offuscata, Riformata e Filomata[41]: Domenico Giuliano Antonio Brighi[42], Mauro Stambazzi[43] e tale «D. Carli»[44].

XIX), in *Storia della Chiesa di Cesena*, cit. (vedi nota 3), II, pp. 153-224: 184-204.

[36] Faranda, *La Cupola dell'Abbazia di Santa Maria del Monte a Cesena*, cit. (vedi nota 1), p. 39.

[37] *Ibidem*.

[38] *Componimenti poetici per lo scoprimento della cappella della Beatissima Vergine del Popolo nella Cattedrale di Cesena dipinta dal sig. Corrado Giaquinti*, Forlì, per il Fabbri impressore, 1752, pp. III-IV.

[39] Su questo tema si vedano soprattutto: Cfr. F. Montefusco Bignozzi, *La Colonia Renia e le arti figurative*, in *La colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, a cura di M. Saccenti, Modena 1988, II, *Momenti e problemi*, pp. 361-424; A. Campana, *Il legame pittura-poesia nella Bologna arcadica: un panorama (fino al 1750 circa)*, in *La letteratura italiana e le arti*, atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini *et alii*, Roma 2018, consultabile al sito: Url = http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039 [data di consultazione: 20/08/2025]. Che si tratti di una stagione piuttosto vivace per il rinnovamento dei rapporti tra arti figurative ed esercizio poetico, può osservarsi da una circostanza apparentemente lontana; pochi anni più tardi, infatti, Giambattista Tiepolo veniva fatto oggetto di un lungo componimento scritto dal gesuita Saverio Bettinelli, intitolato *Sopra la pittura. Al Signor Giambattista Tiepolo pittore illustre*, pubblicato nel 1766, sul quale ha richiamato l'attenzione P. Pastres, Á rebours. *La* Storia pittorica *di Luigi Lanzi epitome della fortuna critica del Tiepolo*, in *Giambattista Tiepolo tra scherzo e capriccio. Disegni e incisioni di spiritoso e saporitissimo gusto*, catalogo della mostra (Udine, Castello, Salone del Parlamento, 22 maggio – 31 ottobre 2010), a cura di C. Donazzolo Cristante, V. Gransinigh, Milano 2010, pp. 26-31: 29.

[40] Poche sono le notizie raccolte su questo circolo; sappiamo comunque che la colonia arcadica cesenate gemmò all'interno dell'Accademia dei Riformati, nel gennaio 1717, con l'eloquente nome di «Colonia Riformata», cfr. G. M. Crescimbeni, *Storia dell'Accademia degli Arcadi in Roma*, Londra 1804, p. 174; cfr. inoltre: D. Bazzocchi, P. Galbucci, *Cesena nella storia*, Bologna 1913, p. 162. Per i componimenti riconducibili con certezza a membri del sodalizio arcadico cesenate, si veda *infra* Appendice, [2], [3], [13], [14]. È tuttavia verosimile che anche i due Pamficlabio Capicogio e Sebacuge Ciappi, cfr. ivi [4], [5], autori di altrettanti componimenti, siano da identificarsi in membri dello stesso circolo, dal momento che nella raccolta solo gli arcadi si presentano sotto pseudonimi.

[41] Sulle accademie a Cesena rinvio al datato ma ancora utile: L. Piccioni, *Accademie ed accademici cesenati nei secoli XVI e XVII*, Roma 1902, il quale, tuttavia, si arresta al secolo XVII.

[42] Del Brighi non si conoscono notizie biografiche. Tuttavia di quest'ultimo sono noti i sonetti encomiastici nelle raccolte: *Rime per le felicissime nozze del nobil signore Giovanni Lancetti cesenate con la nobil signora contessa Maria Franc.a Sotta riminese* [...], Faenza, pel Ballanti, e comp. impress. del Santo Ufficio, 1751, pp. 11-12 (segnalato in G. Bosi Maramotti, *Le muse d'Imeneo. Metamorfosi letteraria dei libretti per nozze dal '500 al '900*, Ravenna 1995, p. 186); *Poesie toscane e latine per la promozione alla Sacra Porpora dell'Eminentissimo e Reverendissimo Principe il Signor Cardinale Arrigo Erriquez* [...], nella Stamperia di Gabrielli, Camerino 1754, p. 153. L'ultima opera sin qui emersa è la *Canzone per la solenne vestizione della nobil donzella la signora contessa Maria Fulvia Onesti patrizia cesenate dell'abito camaldolese nel nobilissimo monastero di S. Catterina in Cesena sua patria l'anno 1759* [...], Cesena, presso Gregorio Biasini impressor vescovile, e del S. Officio, 1759.

[43] Il chierico Mauro Stambazzi – il quale rivestì, non senza destar preoccupazioni per il suo inconsueto comportamento, il ruolo di maestro nelle scuole primarie di Cesena – è definito «poeta e sacro oratore; di carattere assai fervido, e non poco stravagante», vedi: P. Elideo, *Memorie intorno alla vita di Gioseff'Antonio Aldini di Cesena*, s.l., 1835, p. 14; fu inoltre membro dell'Accademia dei Titanici di San Marino, cfr. M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, V, Bologna 1935, p. 325. Di costui sono noti, alcuni sonetti presenti in raccolte encomiastiche, cfr. *Poesie toscane e latine per la promozione alla Sacra Porpora*, cit. (vedi nota 41), p. 70; *Triplice omaggio offerto dagli Arcadi al Padre Principe e Pastore Massimo Felice Augusto Papa Pio VI* [...], Roma, s. n., 1775, p. CLIV. Dette inoltre alle stampe la canzone intitolata: *Alla santità di Papa Pio VI felicemente regnante*, Bologna, nella Stamperia di Lelio della Volpe, 1775.

[44] L'identificazione è resa complessa dal fatto che a Cesena risultano attivi due personalità aventi per cognome «Carli», analogamente in rapporto con le accademie locali. Non costituisce infatti un valido elemento d'ausilio la «D.» che precede il cognome, essendo quest'ultima collegabile sia all'iniziale di un nome sia all'iniziale dell'appellativo «Dominus» o «Don», come del resto accade nei sonetti [6], [7], [8], [12]. Il primo è

È tuttavia, in particolare, l'Accademia Riformata a costituire il presidio culturale che potrebbe concorrere a spiegare lo spettro di ragioni che spinsero alla scelta del Giaquinto. Sappiamo infatti che l'antico sodalizio secentesco rinacque nel 1716, ponendosi sotto la protezione del cardinale Pietro Ottoboni[45]. Orbene, com'è noto, il presule fu un significativo estimatore dell'artista pugliese[46] e, sebbene la sua scomparsa, avvenuta nel 1740, si dati a poco meno di un decennio dai contatti documentati tra i confratelli romagnoli e il pittore, non può escludersi che una traccia di questo legame possa essersi poi riflessa nella cultura erudita cesenate e abbia trovato in seguito sviluppo nella vicenda di cui stiamo discutendo.

Tra i componimenti ascritti esplicitamente a membri della colonia arcadica cesenate, spicca la lunga canzone di Simon (o Simone) Fedele Turrini «fra gli Arcadi Terisbo Dulicchio». Non si conoscono molti elementi biografici relativi al Turrini, nondimeno l'accademico risulta l'autore di alcuni sonetti prevalentemente posti all'interno di raccolte encomiastiche collettive, come evincibile dal testo adespota presente nelle *Rime* in onore della monacazione di Maria Cornelia Maffei o da quello posto in posizione autorevolmente prefatoria «In lode dell'autore» presente nella *Genealogia* della famiglia Masini di Cesare Masini o, ancora, dal componimento che figura nelle *Novelle per la Repubblica letteraria*[47].

La canzone del Turrini, composta da 16 sestine di settenari, è invero l'unica afferente *stricto sensu* al genere ecfrastico, sfuggendo infatti al più diffuso tono elogiativo. Essa risulta interamente scandita dal tema dello sguardo, funzionale al maggiore coinvolgimento del lettore/spettatore, come testimoniano i versi di apertura della seconda e quarta strofa: «Veggio MARIA, che siede» e «Veggio l'Eterno Padre». L'io-lirico conduce lo sguardo dell'osservatore attraverso una serie di figure o gruppi di figure, secondo note trame paradigmatiche, caratteristiche del genere ecfrastico, volte all'invito alla contemplazione dell'immagine dipinta[48]. Ma questo consumato dispositivo descrittivo e deittico s'annoda, nelle ultime sestine, al tema della simulazione positivamente ingannatrice – *topos* diffusamente adoperato in sede ecfrastica[49] – prodotta dalla pittura. Si considerino, soprattutto, i seguenti versi:

> Ma sogno, oppur traveggio?
> Sono, o non sono in Cielo?
> [...]

Gaetano Carli (o de' Carli), patrizio di Comacchio, nato nel 1699, e ben presto avviatosi alla carriera ecclesiastica. Egli è autore di un sonetto che compare nella silloge: *Componimenti degli Accademici Riformati di Cesena per le Vittorie dell'Armi Cesaree sopra de Turchi* [...], Faenza, per Giosseffantonio Archi, s.d. (ma 1718), p. 83. Lo stesso fu oggetto di una raccolta celebrativa in occasione del conseguimento della laurea presso l'ateneo cesenate, cfr. *Corona di poetici componimenti al merito del Signor Gaetano de' Carli di Comacchio* [...], Faenza, per Giosseffantonio Archi, 1718. Il Carli rivestì il ruolo di vicario generale di Comacchio, Fano, Pavia e Milano e, tra il 1754 e il 1761, ricoprì l'incarico di vescovo di Rieti, cfr. A. Gardi, *I giuristi ferraresi e il loro destino professionale (secc. 17.-18.)*, in *Studenti e dottori nelle università italiane (origini-XX secolo)*, Atti del Convegno di studi (Bologna, 25-27 novembre 1999), a cura di G. P. Brizzi e A. Romano, Bologna 2000, pp. 197-226: 217. Nondimeno gli indizi maggiori convergono su Domenico Carli (1725-1805), il cui nome compare negli elenchi dell'Accademia dei Filomati nel 1751; egli risulta particolarmente attivo nella vita amministrativa della città anche grazie alla sua attività forense; su questi si veda il profilo delineato da M. Pistocchi in *Le vite dei cesenati*, a cura di C. Dolcini e P. G. Fabbri, Cesena 2007, I, pp. 31-35. Lo stesso, peraltro, figura in una raccolta afferente al genere dei *nuptialia*, nella quale compaiono anche componimenti degli stessi Simone Fedele Turrini e Domenico Giuliano Antonio Brighi, circostanza che potrebbe indicare una *sodalitas amicorum* che s'andava ricostituendo in alcune particolari occasioni, cfr. *Rime per le felicissime nozze del nobil signore Giovanni Lancetti*, cit. (vedi nota 42), pp. 7-10, 13-17.

[45] *Prose e Rime dei Riformati di Cesena nel riaprire la loro Accademia il dì 3 agosto MDCCXVII in lode della Santissima Vergine Maria loro Avvocata e dell'Eminentissimo Principe Sig. Card. Piero Ottoboni*, Faenza, Per Gioseffantonio Archi, 1717. Tale affiliazione emerge chiaramente dalla Lettera dedicatoria al «Benigno Leggitore», nella quale i membri del sodalizio dichiarano di aver «trascels[o] l'Augustissima Gran Madre di Dio sempre Vergine per loro Protettrice in Cielo e l'Eminentissimo Principe Signor Cardinale Piero Ottoboni gran Mecenate de' Letterati, per loro Protettore in Terra», cfr. ivi, pp. 11-12.

[46] A lui si deve la commissione, nel 1739, della grande pala raffigurante l'*Assunzione della Vergine*, posta nella parrocchiale di Rocca di Papa, per la quale venne sborsata la considerevole somma di 500 scudi, sulla quale si vedano: A. M. Rybco, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana. Grande pittura del '600 e del '700*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 8 marzo-13 maggio 1990), Roma 1990, II, p. 151; A. Lo Bianco, *Committenti ed artisti del XVIII secolo nel viterbese: il cardinale Ottoboni, Giaquinto, Conca, Rocca ed altre indagini*, "Bollettino d'Arte", 80-81, 1993, pp. 107-120: 107-108. Quest'ultima studiosa, nelle medesime pagine, riconduce ad un intervento dell'Ottoboni anche la committenza della pala raffigurante la *Madonna con Bambino, Anime Purganti e San Giuseppe* posta nella chiesa di San Giovanni Battista a Valentano (VT). Nella sua imponente collezione figuravano inoltre tre dipinti dell'artista, cfr. E. J. Olszewski, *The inventory of paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667 - 1740)*, New York 2004, p. 80, n. 132. Va comunque evidenziato che, in anni recenti, il ruolo esercitato dall'Ottoboni nell'ambito della carriera del Giaquinto è stato giudicato «circoscritto», cfr. M. A. De Angelis, *La cappella Ruffo in San Lorenzo in Damaso a Roma*, "Ricerche di storia dell'arte", 94, 2008, pp. 65-75: 70.

[47] Si vedano: *Rime in applaudimento della generosa risoluzione della nobil donzella signora contessa Maria Cornelia Maffei patrizia cesenate che veste l'Abito religioso assumendo i nomi di Maria Domitilla Metilde Luigia Fortunata*, Cesena, presso Gregorio Biasini, 1756, p. 3; C. Masini, *Genealogia della famiglia Masini e Vite d'alcuni suoi più illustri antenati*, Venezia, presso Gio. Battista Recurti, 1748, p. n.n.; *Novelle per la Repubblica letteraria per l'anno MDCCIL*, Venezia, appresso Domenico Occhi, 1749, p. 98. L'unica menzione moderna relativa al poeta è in: Piccioni, *Accademie ed accademici cesenati*, cit. (vedi nota 40), p. 78.

[48] Si veda a tal riguardo Pich, *I poeti davanti al ritratto*, cit. (vedi nota 33), pp. 177-178.

[49] Per un'articolata disamina del *topos* dell'illusione della vita nelle immagini si veda da ultimo: F. Fehrenbach, *Quasi vivo. Lebendigkeit in der italinischen Kunst Frühen Neuzeit*, Berlino-Boston 2021.

Ah questo inganno, ed arte
Corrado del tuo industre
pennello, che sì illustre
va ormai per ogni parte;

L'artificio simulatorio è poi, come può osservarsi, l'occasione per la celebrazione dell'artista il quale è stato capace di dar vita a:

Quest'Opra [che] ognor' vedranno;
tant'è vivo il pensiero
e rassomiglia al vero.

La raccolta procede secondo una temperatura ricca di cadenze devozionali, come può osservarsi nei versi del Carli:

Cosa è mai quel lucente amabil Trono,
che vibra lampi oltre l'uman costume,
che sotto il piè ritien le nubi, e il tuono?

In altri casi la levigata struttura di ascendenza tridentina cede il posto ad una più schietta lode celebrativa dell'artista, come si evince dai versi di D. Guerrieri indicato come «arciprete di Martorano». In questi sembra potersi scorgere un riflesso (scolastico) del viluppo tematico, di antica memoria aretiniana, concernente la capacità dell'artista di rendere visibile l'invisibile, superando così il mito delle abilità mimetiche e, dunque, affrancando lo stesso dalla dimensione subordinata al dato naturale[50]. Questo concorre a spiegare l'insistito accostamento di mente «grande» e «di vaste idee» con la «fina arte» giudicata come copiosamente imbevuta di «gran sapere».

Sallo Corrado ognun, Tua mente è grande,
e sol di vaste idee ricca, e fornita,
hai fina arte a gran sapere unita;
onde vai chiaro alle più estranie bande:
pur chi vedrà fra l'Opre tue ammirande
questa sì eccelsa, da Te sorse uscita [...]

Particolare interesse riveste il testo dell'arcade Teocride Tesimano. Alla prima strofa pienamente ascrivibile ai toni celebrativi segue una seconda che converrà qui riportare:

Però al Savio volgesti il tuo cammino,
dove senno, e virtù non stanno ascose
e sua speme Cesena in Te ripose,
sin d'allor, che lasciasti il suol latino.

L'autore ripropone qui deliberatamente l'antico tema del decoro delle immagini sacre attraverso la diade di «senno» e «virtù»[51]. Da una parte siamo di fronte ad un riflesso – sia pure in forma positivamente rovesciata – di alcuni temi sanzionatori degli eccessi o delle stravaganze del barocco; il poeta, in tal senso, giudicando la pittura di Giaquinto, ne approva la disciplina formale, la quale in tutta evidenza non appartiene soltanto al perimetro dello stile ma investe conseguentemente il tema della morale. D'altra parte, sarà il caso di rilevare che questo recupero di moduli e temi spiccatamente tardocinquecenteschi e segnatamente tridentini rientra in un'attestata casistica tipica della linea culturale classicista, e segnatamente arcadica, del XVIII secolo[52]. A tale orientamento appartengono le posizioni di alcuni esponenti della felsinea Colonia Renia, come emerge dalle orazioni, pronunciate al principio degli anni Trenta del Settecento presso l'Accademia Clementina, degli arcadi Flaminio Scarselli e Alessandro Fabbri, significativamente giudicate di «sapore quasi neo-tridentino»[53]. Non casualmente, sul piano lessicologico, occorre evidenziare che il termine «virtù» appare tra i più diffusi nella letteratura di ambito postconciliare in riferimento al valore morale dell'artista[54]. Ciò andrà senz'altro ricondotto alla

[50] Sulla questione si vedano: R. Arques, *I sonetti dell'arte. Aretino tra Apelle e Pigmalione*, "Letteratura & Arte", I, 2003, pp. 203-212: 212; G. Genovese, *Pietro Aretino e il sistema delle arti*, in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di G. Genovese, A. Torre, Roma 2019, pp. 211-234: 220.

[51] Sul tema del cosiddetto «decorum» in età tridentina, cfr. R.W. Gaston, *How words control images. The Rhetoric of Decorum in Counter-Reformation Italy*, in *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, edited by M.B. Hall, T.E. Cooper, New York 2013, pp. 74-90.

[52] Per questa osservazione si veda, in particolare, D. Caracciolo, «*L'artificio di muovere l'animo»: l'influenza di Giovan Battista Della Porta nella cultura settecentesca napoletana*, "Studi dellaportiani", III, 2024, pp. 195-220: 197-199.

[53] Montefusco Bignozzi, *La Colonia Renia*, cit. (vedi nota 39), p. 401.

[54] Si vedano, solo a titolo d'esempio, le parole poste in bocca a Troilo Mattioli, uno dei partecipanti al *Dialogo* sulla pittura, da Giovanni Andrea Gilio: «Molto più mostrerebbe il pittore la forza de l'arte in farlo afflitto, sanguinoso, pieno di sputi, depelato, piagato, difformato, livido e brutto, di maniera che non avesse forma d'uomo. Questo sarebbe l'ingegno, questa la forza e la *virtù* de l'arte, questo il decoro, questa la perfezzion de l'artefice. Questo sarebbe l'ingegno, questa la forza e la *virtù* de l'arte, questo il decoro, questa la perfezzion de l'artefice» e ancora: «il Battesimo del fiume Giordano, nel quale potrà mostrare la notomia e tutti i secreti dell'arte, la perfezzione de l'ingegno, la *virtù* e forza de la bellezza, il decoro de l'onestà e la maraviglia de la santità», cfr. G.A. Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli abusi de' pittori circa l'istorie* (1564), in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, II, Bari 1961, p. 40 (corsivo mio). Analogamente si osservi quanto dichiara Gabriele Paleotti: «Noi donque, seguendo il medesimo, non siamo però così indiscreti e rigorosi, che vogliamo escludere dal cristiano la dilettazione del senso, che si piglia dalle cose, ma diciamo che deve insieme dilettarci e con ragione inviarci alla *virtù*, che è il fine di tutte le azzioni, essendo quella vera e cristiana ricreazione, che serve all'uno e l'altro, e dilettando giova, e giovando diletta», cfr. G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane. Diviso in cinque libri* [...] (1571), in *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., p. 386 (corsivo mio).

temperie culturale arcadica nella quale «l'unione tra pittura e poesia era sancita in nome della comune necessità di un ritorno all'ordine di natura formale ed etica»[55]. In altri termini, tale recupero di grumi linguistici e, più in generale, di aspetti tematici più antichi costituisce l'esito di una deliberata e rinnovata attenzione alla funzione morale della cultura figurativa che qui ritorna vestita di moderne istanze accademiche.

APPENDICE

Criteri di trascrizione:

- normalizzazione di accenti e apostrofi secondo l'uso moderno.
- normalizzazione della punteggiatura nei titoli.
- eliminazione delle *h* etimologiche e pseudoetimologiche.
- adeguamento dell'uso di maiuscole o minuscole secondo l'uso moderno, ad eccezione di personificazioni, antonomasie o nomi propri di rilevanza specifica nel testo.

[1]
Del Sig. Preposto Giuliano Bandi
SONETTO

Si udiva il suon della gioconda festa;
e di plausi era suono al Savio intorno,
disse la Fama allor: che lieto giorno,
che lode mai, che nobil pompa è questa?
Tosto l'ale spiegando, agile, e presta
fa del Savio alla sponda indi ritorno;
con popol folto entra in un Tempio adorno,
e di forte stupor presa qui resta.
vede in aurea dipinta eccelsa parte
la Regina del Ciel, qual possa, e voglia
con industria maggior dipigner l'Arte.
Stette immobile un tempo entro la foglia,
né ritrarla sperando a parte a parte,
gitte la tromba, e la spezzò per doglia.

[2]
Di Velalgo Fedrio P. Arcade
SONETTO

Gran Reina del Cielo Augusta Madre,
che di Grazia, e Pietà la Fonte siete,
Gloria, ed onor delle beate Squadre,
che farvi plauso, e in voi gioiscon liete;
anch'io veggo quaggiù vostre leggiadre
sembianze, non però qual risplendete
vicina al vostro Sposo, e Figlio, e Padre,
che sol lice a chi gode eterna quiete;
ma qual con nobil Magistero, e Vago,
con Arte tal, che vince altra d' assai,
vi dipinse Corrado in questo Tempio.
E mentre stupefatto io vi contemplo,
dico; se cosi bella è questa Immago,
VERGIN nel Regno tuo cosa sarai!

[3]
Del Sig. Canonico Simon Fedele Turrini Cesenate fra gli Arcadi Terisbo Dulicchio

Lasciate, che si levi
oltra le Vie del Vento
lo Spirto un sol momento,
cure moleste, e grevi:
che s'apre senza velo
in questo giorno il Cielo:

veggio MARIA, che siede
sovra nube lucente
d'alta Gloria, e splendente,
e con la Luna al piede
stassi, e in umil sembiante
al Divin Trono avante.

Veggio l'Eterno Padre,
ch'una Corona ha in mano
di fin lavoro, e strano,
corona di leggiadre
chiare Stelle contesta
e a LEI la pone in testa.

Non molto lungi stanno
ricchi di vari fregi;
e Patriarchi, e Regi,
e Gieu e Gioatanno,
Manasse, ed Ezechia,
che a primi dì fiorìa

e Abramo, e Isacco, e 'l Santo
Giacobbe, a Dio sì amico,
e il provvido, e pudico
Giuseppe, e in Regio Ammanto
David, e altri, che a Noi
vennero, e prima, e poi.

Indi le Donne Chiare
Rut, Anna, e le Racheli;
le Giuditte, e Giaeli,
le Debore, e le Sare,
Rebecca, e Abigaille,
ed altre cento, e mille.

E LEI segnando a dito,
Ecco, dicon, Colei
promessa ai Padri Ebrei,
e al Mondo egro, e perito,

[55] Si veda: Caracciolo, *«L'artificio di muovere l'animo»*, cit. (vedi nota 45), p. 193.

colei, che da Noi scese,
e Vita a Tutti rese.

Sorger da quattro Lati,
e maestosi, e lieti
veggio primi Profeti,
per ordine schierati,
Ezechielle, e Isaia,
Barucco, e Geremia.

E in LEI fisse le ciglia
sembra pur, che ognun dica
in sua favella antica,
Ave, o di Dio Gran Figlia,
Ave, Gran Madre eletta
un dì da noi predetta.

Gl'Angioli intorno intorno
cantan begl'Inni, e Lodi,
e fanno in vari modi.
Più lieto un sì gran Giorno:
e quel bel Luogo ameno
tutto di Gloria è pieno.

Ma sogno, oppur traveggio?
sono, o non sono in Cielo?
È rotto, o no il mio velo?
Sto in Terra, e pur io veggio
chiaro quanto descrissi,
Né dissi mal, se 'I dissi.

Ah questo è inganno, ed arte
Corrado del tuo industre
Penello, che sì illustre
va omai per ogni parte;
onde veder mi festi
quel, che qui sol pingesti.

E dall'istesso inganno
tutti color sian presi,
che di bel genio accesi
quest'opra ognor' vedranno;
tant' è vivo il pensiero,
e rassomiglia il vero.

Canzon, deh vanne a Lui,
benché sì bassa, e incolta;
E se t'accoglie, e ascolta,
dì, che gradisca in Nui
l'averlo impresso in Carmi,
ch'Altri il faranno in Marmi.

[4]
Di Pamficlabio Capicogio

Dipinta in breve giro or si propale,
sparsa già su le Pagine Divine,
l'eccelsa di MARIA stirpe Regale;
Patriarchi, Profeti, ed Eroine.
A quest'Opra, che spira aura vitale
in vari atti, in sembianze pellegrine,
e al Magistero che tant' alto sale,
e dell'Arte si avvanza oltre il confine,
il Popol pio si affacci, e a sé presente
l''almo frutto si goda or de' suoi voti:
e Invidia ambe le man per rabbia addente;
che ammireran ne' secoli remoti
il valor di Corrado, e la gran mente
a spectacol sì raro anche i Nepoti.

[5]
Di Sebacuge Ciappi
SONETTO

Oggi dalla superna immortal fede
un dolce sguardo al Popolo diletto
volgi, deh volgi e in questo almo Ricetto,
ferma, gran Madre, il bel vergineo piede:
e vedrai, come il pio Culto richiede
solenne a Te, da sacro stuolo eletto
voti mandarsi qual incenso accetto
a tua Immago, che qui si adora e vede.
Tacqui: ed un raggio di più viva e pura
luce ora scende nel sacrato Loco
cui l'Arte industre diè vital colore;
ond'io caldo per sacro impeto e foco
alto ripiglio: Ecco le auguste mura
piene del Santo Nume e dentro e fuore.

[6]
Del Sig. D. Valzania Acc. Off. Rif. e Filomat.
SONETTO

Chi mi fa dire quale esperta mano
il miracolo fece, onde le ciglia
inarcate ognun tien per meraviglia?
Chi fu l'autor dell'oprar sovrumano?
Costui per certo ascende nel sovrano
Regno, ed ivi la vera idea ne piglia:
quindi, poiché il lavor solo somiglia
quello del Ciel, agl'occhi nostri è strano.
Tal nol potea già far sé non fissava
in Lei, che il Paradiso orna, e rischiara
sue luci collassù ferme a mirarla.
Che il dotto stile, e la sua mente chiara,
e per immaginarla, e per ritrarla
sì al vivo, esempio altrove invan cercava.

[7]
Del Sig. D. Domenico Giuliano Antonio Brighi Acc. Off. Rif. e Fil.
Alludesi all' eroica impresa del Sig. Canonico Chiaramonti
SONETTO

Il magnanimo Genio, onde sovente,
Signor, mirianti a fatti egregi accinto

dagli Avi ascende, che tal sempre ardente
per la Patria nudrir fervido istinto.
Quindi stupido ognun le luci intente
or vien che fissi nel lavor dipinto
al vivo sì, che dell'età presente
non men, che delle andate, ogni altro è vinte:
tu scorgesti l'impresa, ei pensier tuoi
eran da LEI, per cui l'opra alfin pur s'erse,
premio avranno sul Cielo, e ancor tra noi.
Che dal folio, ove regna, amica scerse
le oneste cure. E in grembo a' Figli suoi
si sa quante ognor Grazie ELLA cosperse:

[8]
Del Sig. D. Mauro Stambazzi Acc. Rif. e Fil.
Allusivo allo stesso soggetto

L'arte perfetta onde Corrado aspergi
tutta la stirpe eletta di MARIA,
non temer, che giammai estinta sia,
che al par d'ogn'altro gran penello t'ergi;
d'alta dottrina in quella a noi dispergi
del gran volume la virtù natia;
e perché l'Arte più nel chiaro stia
tu col più vivo de' color la tergi:
felice Te, cui solo il Ciel concesse
chiuder Idea sì vasta in picciol giro,
e a ben formarla in Te valore impresse;
pure fe il Chiaramonte oprato ogn'ora
non avesse col senno, e con la mano
saria fra noi tuo nome ignoto ancora.

[9]
Dello Stesso
Sopra lo stesso Soggetto

È ver del Ciel, che l'alte glorie avete
pinte così, che sulla terra ancora
godete il bene, che lassù innamora
le belle schiere di quell' Alme liete;
e di Corrado alla virtù il dovete,
a sua virtù, che tutto il Mondo onora,
per cui dove il Sol cade, e onde vien fuora
voi sempre per tant'Opra illustri andrete:
ma a Francesco non men peroché ei valse
tanto in vera pietà, che tutto offerse
in sicurtà della mercé promessa.
Così d' ogni sua gloria in cima ei s'alse,
così la sua pietà tant'alto s'erse,
che vinse ogni altra, onde era ogni alma impressa.

[10]
Dello stesso
SONETTO

Della bella del Cielo Imperadrice
Più volte il mio pensier vista ha la gloria:
più volte ha detto l'immortale Istoria
a Penello mortal pinger non lice.
E pur, Corrado, e pur or mi si dice
che per Te di tant'Opra alto si gloria
Cesena, e che ne fa certa memoria
in dolci canti, che dal cor elice.
O Te felice! a cui d' ingegno, e d'arte
tanto concesse il Donator superno,
che sua gloria mostrar potesti in parte.
Quinci a mill'anni non sol qui tra noi
onor n'avrai; ma il tuo bel nome eterno
corso farà con quel de' chiari Eroi.

[11]
Del Sig. Dott. Domenico Carli
SONETTO

Cosa è mai quel lucente amabil Trono,
che vibra lampi oltre l'uman costume,
che sotto il piè ritien le nubi, e il tuono?
Cosa è mai questo inusitato lume?
Sono in Ciel fono in terra, o dove sono?
Ah sì quest'è l'alta Città del Nume,
ma pur non odo delle sfere il suono,
e vesto ancor queste mortali piume.
Io sono in terra, e veggio il Paradiso,
gli Eroi rimiro della Sacra Storia,
e LEI, cui dà Corona il Padre Eterno:
al bel color, alle sembianze, al viso
se vivano que' Grandi io non discerno.
Tanta è del vivo pinger tuo la Gloria.

[12]
Del Sig. D. Guerrieri Arcip. di Martorano
SONETTO

Sallo Corrado ognun, Tua mente è grande,
e sol di vaste idee ricca, e fornita,
hai fina arte a gran sapere unita;
onde vai chiaro alle più estranie bande:
pur chi vedrà fra l'Opre tue ammirande
questa si eccelsa, da Te sorse uscita
credi non la dirà, troppo falita
e questa in alto, oltre i confin del grande:
dirà quivi al veder si al vivo espresse
l'alte divine cose in Lei racchiuse,
mai poter tanto ad Uomo il Ciel concesse:
ed io pur ora il mio pensier Ti svelo,
l'eccelsa idea ho in Te MARIA l'infuse,
o che a formarla Tu salisti in Cielo.

[13]
Di Teocride Tesimano P. Arcade

Corrado, il tuo Penel, quasi divino,
per dipinger se stesso Iddio propose,
ei tanti bei colori insiem dispose
in ogni tuo disegno pellegrino:
però al Savio volgesti il tuo cammino,

dove senno, e virtù non stanno ascose
e sua speme Cesena in Te ripose,
sin d' allor, che lasciasti il suol latino.
Ma l'Opra già compisti, e l'Opra è tale
da Te dipinta, ch'ogni umano ingegno
invan s' affanna a rintracciar l'uguale;
onde la Fama, che non ha ritegno,
rapidamente già dispiega l'ale,
e rende al Tuo valore onor condegno.

[14]
Di Gelmirania Dianea P. Arcade
SONETTO

Vergine tu, ch'in questo Tempio il giorno
più lieto rendi, men la notte oscura
tu di Cesena sei l'alta ventura,
se a LEI rivolgi i santi lumi intorno:
però, se mai a contemplare io torno
la dolce tua purissima Figura,
m'insegni, che Corrado ebbe la cura
render così vago il tuo soggiorno.
Là vi dipinse, coll'eterno Amore,
l'immenso Padre, in maestade assiso,
ch' indora il vasto Ciel col suo splendore:
e là, col Figlio in seno, io ti ravviso
sempre lieta mirando il tuo Signore
onde là par raccolto il Paradiso.

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE
ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A. ETS

Firenze University Press
https://oajournals.fupress.net/index.php/sisca

OPEN ACCESS

Citation: Piazza, F. (2025). Il *Cristo morto* di Giovanni Bellini alla National Gallery di Londra: vicende collezionistiche e fortuna critica tra Otto e Novecento. *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025: 75-85. doi: 10.36253/sisca-17315

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.

Il *Cristo morto* di Giovanni Bellini alla National Gallery di Londra: vicende collezionistiche e fortuna critica tra Otto e Novecento

Giovanni Bellini's *Dead Christ* at the National Gallery, London: Collecting History and Critical Reception in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries

Filippo Piazza

Ministero della Cultura - Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Brescia e Bergamo, Italia
Email: filippo.piazza@cultura.gov.it

Abstract. A annotation by Giovanni Morelli and Gustavo Frizzoni, found in a late nineteenth-century manuscript with the first catalogue of paintings in Italy, reveals the existence of a *Dead Christ* on wood attributed to Giovanni Bellini. At the time, this painting was kept in a private collection in Mantua, before arriving at the National Gallery in London, where it is now located. Through unpublished documents, this contribution aims to reconstruct the entire story of the discovery of the painting and its sale by its owner, Cesare Menghini, who would soon become mayor of Mantua. Despite its precarious state of conservation, Bellini's *Dead Christ* was purchased in 1889 by Jean Paul Richter on behalf of the German-born collector Ludwig Mond. This

Un contributo indispensabile durante la fase di ricerca è stato reso da Dietrich Seybold, a cui sono riconoscente in modo particolare. Ringrazio inoltre Alessandro Rovetta, insieme a Laura Binda e Stefano Bruzzese, per avermi concesso di sviluppare alcuni argomenti in parte anticipati in un volume a cura del sottoscritto (vedi nota 6). Per l'assistenza presso l'Archivio di Stato di Mantova segnalo Luisa Onesta Tamassia, insieme ad Anna Casotto e Cecilia Tamagnini, mentre per l'Archivio Storico Diocesano di Mantova è stata di aiuto Licia Mari; le verifiche negli archivi della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano, dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova e dell'Istituto Mantovano di Storia Contemporanea sono state condotte grazie alla collaborazione di Elisabetta Staudacher, Ines Mazzola, Greta Plaitano e Silvio Uggeri. Per le ricerche presso le fototeche della National Gallery di Londra, del Kunsthistorisches Institut a Firenze, dell'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano e un archivio privato, sono grato a Matthias Wivel, Julia Biel, Nicoletta Beccari, Nicoletta Leonardi, Anna Mariani e Paolo Boifava. Utili indicazioni sul collezionismo mantovano sono arrivate da Guido Rebecchini. Per le traduzioni dal tedesco ringrazio le amiche Anna Balestrieri e Claudia Savoldi.

Elenco delle abbreviazioni: ABABrera = Milano, Accademia di Belle Arti di Brera; AP = Castelvecchio, Archivio Pascoli; ASBs = Brescia, Archivio di Stato; ASDMn = Mantova, Archivio Storico Diocesano; ASMn = Mantova, Archivio di Stato; BA = Milano, Biblioteca Ambrosiana; BTMn = Mantova, Biblioteca Teresiana; Imsc = Mantova, Istituto Mantovano di Storia Contemporanea; MetOL = New York, The Metropolitan Museum of Art, The Onassis Library for Hellenistic and Roman Art

confirms the short circuit between conservation and the market of art in which, at the end of the 19th century, Morelli and some of his admirers, including Richter, played a leading role in the sale of several masterpieces and their departure from Italy.

Keywords: History of collecting, Venician painting, Giovanni Bellini.

Tra i quarantadue *masterpieces* appartenuti al facoltoso chimico ebreo di origini tedesche, Ludwig Mond (1839-1909), approdati, quindici anni dopo la sua morte, alla National Gallery di Londra[1], era compresa – come ricorda anche Adolfo Venturi in un articolo del 1924 – una «divina *Pietà*»[2] riferita a Giovanni Bellini (fig. 1). Nonostante l'opera recasse già allora memoria di una antica provenienza mantovana, registrata da Jean Paul Richter nel catalogo della medesima collezione pubblicato in tre volumi nel 1910[3], tale informazione in seguito è rimasta priva di conferme, senza essere passata al vaglio di una approfondita verifica d'archivio[4].

Alla luce di ciò si comprende quanto preziosa sia la notizia rintracciata all'interno di un fascicolo di carte manoscritte custodito presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, contenente gli appunti presi dal senatore Giovanni Morelli e da Gustavo Frizzoni durante una visita a Mantova effettuata alla fine di ottobre del 1874, nell'ambito di un più ampio progetto ministeriale di catalogazione del patrimonio artistico italiano, avviato nello stesso anno[5]. Oltre a descrivere le testimonianze di maggior rilievo presenti nelle chiese e nei palazzi pubblici mantovani, i due autorevoli storici dell'arte avvistarono, «presso il cav. Menghini (vicino a S. Francesco)», una

> Tavola alta piedi 3 alta 2 e ½ circa 9 attribuitavi ad A. Mantegna ma in realtà di Giov. Bellini / Rappresenta la così detta Pietà: cioè a dire: Cristo morto sostenuto da due angeli, l'uno in veste rosa chiaro, l'altro in veste rossa. / Il fondo del quadro è nero e in cima alla tavola veggonsi le iniziali I G e X G allusive a Cristo. / Pittura molto alterata dal ristauro, con fessura in senso longitudinale e male rimarginata. La parte meglio conservata è il volto del Redentore. / Opera da porli intorno al 1480. / Sifatte Pietà di lui trovansi nel Museo Correr, in quello di Brera, in quello di Berlino e nella raccolta municipale di Rimini. / Valore £. 8 mila.[6]

Tenuto conto della corrispondenza con quanto segnalato da Richter nel catalogo a stampa del 1910, non c'è dubbio che questa indicazione vada riferita al *Cristo morto* oggi nei depositi della National Gallery di Lon-

[1] Ludwig Mond (sul quale: M. Cohen, *The Life of Ludwig Mond*, London 1956) si interessò al collezionismo insieme alla moglie Frida Löwental e a una cara amica di quest'ultima, Enrichetta Hertz (per i rapporti tra Mond e la Hertz in merito all'acquisto di opere d'arte: S. Ebert-Schifferer, *Enrichetta Hertz (1846-1913): amore e arte, amore per l'arte*, in *La donazione di Enrichetta Hertz 1913-2013, "segno del mio amore verso il paese che io tengo in sì alta stima"*, catalogo della mostra [Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, 8 marzo-23 giugno 2013], a cura di S. Ebert-Schifferer, A. Lo Bianco con la collaborazione di C. Mazzetti di Pietralata e M. Ulivi, Cinisello Balsamo 2013, pp. 11-25; D. Seybold, *Il desiderio di "un brano di vera anima dell'umanità". Per una breve storia della collezione Hertz*, in *La donazione di Enrichetta Hertz 1913-2013*, cit. [vedi stessa nota], pp. 27-43).

[2] A. Venturi, *La quadreria di Ludwig Mond nella Galleria Nazionale di Londra*, "L'Arte", 27, 1924, pp. 200-210, in part. p. 201.

[3] J.P. Richter, *The Mond Collection. An Appreciation*, I, London 1910, pp. 70-84. Nella tavola IX all'inizio del primo volume Richter dettagliava così le notizie relative alla provenienza del dipinto: «Conte Nuvoloni, Mantua; Cav. Cesare Menghini, Mantua».

[4] Se ne è accorto, però G. Agosti, *Ai granai di Stefano*, in S. L'Occaso, *La pittura a Mantova nel Quattrocento*, Mantova 2019, pp. IX-XIV, in part. p. XIII.

[5] L'incarico, affidato al senatore Giovanni Morelli nell'agosto del 1874, aveva come finalità principale quella di produrre elenchi aggiornati delle opere più meritorie di epoca rinascimentale presenti in tutta Italia, vagliandone l'autore e lo stato di conservazione per proporne, nei casi di maggior rilievo, l'acquisto dello Stato e l'assegnazione alle pubbliche gallerie (A. Rovetta, *Giovanni Morelli e Gustavo Frizzoni. Dal «doppio catalogo» a «mon catalogue général»*, Milano 2025 (I volume della collana *Conoscitori al servizio della tutela*, cit. [vedi nota 6]). A. Rovetta, *Tracce del "doppio catalogo" di Giovanni Morelli nei manoscritti di Gustavo Frizzoni all'Ambrosiana: le collezioni milanesi*, in "Arte lombarda", 146/148, 2006, 1/3, pp. 220-226; M. Dalai Emiliani, *Giovanni Morelli e la questione del catalogo nazionale: un episodio poco noto della politica di tutela nell'Italia dell'Unità*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno [Bergamo 4-7 giugno 1987], a cura di G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, M. Dalai Emiliani, I, Bergamo 1993, pp. 107-131, in part. p. 130). Per impostazione e metodo tale attività, che a buon diritto va considerata uno dei primi concreti tentativi di approdare alla catalogazione sistematica del patrimonio artistico dell'Italia unita, ricalcava quanto già realizzato dallo stesso Morelli durante un viaggio nelle Marche e in Umbria compiuto nel 1861 insieme a Giovanni Battista Cavalcaselle (D. Levi, *Il viaggio di Morelli e Cavalcaselle nelle Marche e nell'Umbria*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, cit. [vedi stessa nota], I, pp. 133-148; J. Anderson, *Giovanni Morelli e l'arte del Rinascimento nelle Marche*, in *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, coordinamento scientifico di M. Massa, Milano 2000, pp. 7-33, in part. pp. 29-30). L'inventario marchigiano fu pubblicato più tardi da Adolfo Venturi (G.B. Cavalcaselle, G. Morelli, *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria, (1861-62)*, "Le Gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti", II, 1896, pp. 191-349).

[6] BA, S.161.INF. L'edizione delle note relative ai viaggi in Italia di Morelli e Frizzoni tra il 1874 e il 1876 è stata recentemente pubblicata all'interno della collana in 12 volumi intitolata: *Conoscitori al servizio della tutela: i cataloghi di Giovanni Morelli e Gustavo Frizzoni per il patrimonio artistico dell'Italia unita*, a cura di A. Rovetta, L. Binda, S. Bruzzese. La sezione mantovana del manoscritto di Morelli e Frizzoni, presentata in F. Piazza, *La ricognizione di Morelli e Frizzoni a Cremona e Mantova*, in Id. *Lombardia. Brescia, Cremona, Mantova*, Milano 2024 (Vi volume della collana *Conoscitori al servizio della tutela*, cit.), è nota anche a S. L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova 2011, p. 29.



Fig. 1. Giovanni Bellini, *Cristo morto sorretto da angeli*, olio su tavola, 94,6 x 71,8 cm. Londra, National Gallery, inv. NG3912. (Mond Bequest, 1924, © The National Gallery, London).

dra, all'epoca custodito nella residenza di Cesare Menghini al civico 754 di contrada San Francesco a Mantova (odierna via Giovanni Marangoni)[7]. Come si evince dall'appunto riportato sopra, nel 1874 Morelli e Frizzoni corressero il precedente riferimento a Mantegna, evocando a confronto altri celebri esemplari belliniani del Museo Correr, della Pinacoteca di Brera, della Gemäldegalerie di Berlino, del Museo Civico di Rimini, proponendo al tempo stesso una datazione attorno al 1480. Una scoperta, quest'ultima, che dovette entusiasmare il senatore al punto da darne notizia, in presa diretta, all'amico e collezionista Henry Austen Layard in una lettera del 12 novembre 1874, dove comunicava di aver terminato la visita alle «provinces de Lodi, Cremone, Mantoue» e di aver individuato «une Pietà de Jean Bellin», precisando inoltre che «ce tableau appartient à un monsieur de Mantoue, qui croit d'y posséder un ouvrage de Mantegna»[8].

Tralasciando, in questa sede, il tema relativo all'iconografia dell'Imago pietatis, abbondantemente esaminato da autorevoli studiosi nel corso del Novecento[9], bisogna qui rilevare soprattutto il fatto che l'analisi di tale soggetto, in riferimento alla pittura di Bellini, è stata al centro di alcune mostre recenti, dove però il dipinto di Londra è rimasto, il più delle volte, ai margini della discussione[10]. Oltre al precario stato di conservazione non devono aver giocato a suo favore le scarse conoscenze in merito alla storia collezionistica pregressa: per questo motivo appare ora utile risarcire alcune lacune, definendo le circostanze che ne decretarono la fuoriuscita dal territorio nazionale, avvenuta alla fine del XIX secolo in un periodo segnato – a Mantova come in molte altre

[7] È sufficiente compiere una verifica in V.P. Bottoni, *Mantova numerizzata ovvero guida numerica alle case ed agli stabilimenti di questa R. città*, Mantova 1839, p. 123: al civico 754 di contrada San Francesco è segnalata la «Casa degli Eredi del Sig. Consigliere Luigi Menghini, ed abitazione di Donna Eleonora Nuvoloni vedova Menghini». I Nuvoloni, sui quali vedi più avanti nel testo, detenevano i patronati di alcune cappelle nella vicina chiesa di San Francesco a Mantova (L.C. Volta, *Compendio cronologico-critico della storia di Mantova dalla sua fondazione sino ai nostri tempi*, I, Mantova 1807, p. 323).

[8] Londra, British Museum, Add. MS. 38963, Layard Papers, vol. XXXIII. A questo proposito si attende l'edizione critica: S. Bruzzese, R. Jucker, *Il carteggio tra Giovanni Morelli e Austen Henry Layard* [cds].

[9] La bibliografia su questo argomento è vasta e non è possibile darne conto in modo esaustivo. Basti richiamare i fondamentali lavori di E. Panofsky, *"Imago Pietatis": ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmanns" und der "Maria Mediatrix"*, "Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage", 1927, pp. 261-308 (trad. ita 2015); S. Ringbom, *Icon to Narrative: the Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Abo 1965; H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981 (trad. ita 1986). In anni più vicini occorre ricordare i contributi in *New perspectives on the Man of Sorrows*, atti del convegno (New York, Institute of Fine Arts, New York University, 2011), a cura di C.R. Puglisi, W.L. Barcham, Kalamazoo (Michigan) 2013. Ampia bibliografia sul tema anche in C. Puglisi, W. Barcham, *Gli esordi del* Cristo Passo *nell'arte veneziana e la* Pala Feriale *di Paolo Veneziano*, in *Cose nuove e cose antiche. Scritti per Monsignor Antonio Niero e Don Bruno Bertoli*, a cura di F.C. Romanelli, M. Leopardi, S.R. Minelli, Venezia 2006, pp. 403-430.

[10] *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008-11 gennaio 2009), a cura di M. Lucco e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2008; *Gli angeli della Pietà: intorno a Giovanni Bellini*, catalogo della mostra (Rimini, Museo della Città, 19 agosto-4 novembre 2012), a cura di M. Bona Castellotti, M. Pulini, Torino 2012; *Giovanni Bellini: dall'icona alla storia*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 9 novembre 2012-25 febbraio 2013), a cura di A. De Marchi, A. di Lorenzo, L. Galli Michero, Torino 2012; *Giovanni Bellini, la nascita della pittura devozionale umanistica. Gli studi*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 9 aprile-13 luglio 2014), a cura di E. Daffra, Milano 2014. Il dipinto di Londra viene pur sempre menzionato da Mauro Lucco in una scheda del catalogo della mostra di Roma (2008) alle pp. 178 e 180, da Andrea De Marchi nel saggio del catalogo della mostra del Poldi Pezzoli (2012) a p. 27 e da Mattia Vinco in una scheda del catalogo della mostra di Brera (2014) alle pp. 165-166; in anni più recenti è attenzionato da K. Weick-Joch, *Between Suffering and Redemption: the motif of the Dead Christ*, in *Mantegna & Bellini*, ed. by C. Campbell, D. Korbacher, N. Rowley, S. Vowles, London 2018, pp. 156-169, in part. pp. 157, 159. Per altre indicazioni bibliografiche vedi nota 42.

località italiane – da capillari alienazioni del patrimonio privato, agevolate dall'assenza di stringenti norme in materia di esportazione[11].

A tal proposito il caso che qui si presenta è oltremodo significativo, dal momento che l'interesse nei confronti del dipinto di Bellini sembra per certi aspetti incentivato proprio dal progetto nazionale di catalogazione, avviato nel 1874 con ben altri propositi di tutela, ma durato soltanto pochi anni[12]. In questa vicenda Morelli ricoprì, suo malgrado, un ruolo nodale, considerato che fu proprio lui a innescare la miccia di tale interesse, menzionando per la prima volta la tavola mantovana nel volume sui dipinti italiani dei musei di Monaco, Dresda e Berlino[13]. C'è da credere, infatti, che il successo internazionale di questa pubblicazione, apparsa in lingua tedesca nel 1880, quindi in traduzione inglese nel 1883 e infine italiana nel 1886[14], fu determinante nell'orientare le scelte di Richter, il quale conosceva bene il volume per aver aiutato Morelli con la traduzione in tedesco. Dal 1884 Richter divenne *advisor* per conto del collezionista Ludwig Mond[15] e nell'ambito di questa attività si avvalse a più riprese dell'esperienza di Morelli, che considerava un maestro[16], al punto che più tardi Roger Fry avrebbe dichiarato che «Dr. Ludwig Mond's collection was [...] essentially the outcome of the Morellian movement»[17].

Alla luce di quanto appena detto non stupisce rilevare che nel carteggio intercorso tra i due, avviato da una lettera di Richter del 1876 e intensificatosi nel nono decennio proprio in relazione alla volontà di Mond di costituire una collezione d'arte[18], ci siano delle lettere che fanno riferimento al dipinto in esame e che forniscono informazioni utili per seguirne la vicenda. Il 24 ottobre 1885 Richter, rivolgendosi a Morelli, ricordava infatti di essere transitato a Mantova due anni prima e che, in tale circostanza, avesse preso visione, insieme a Frizzoni, della «Pietà» di Bellini: in seguito a quel primo incontro il proprietario dell'opera, Cesare Menghini, per il tramite del fotografo Richard Lotze (con cui Richter era in stretti contatti)[19], aveva reso nota l'intenzione di vendere l'opera[20]. Sempre durante il soggiorno del 1883 lo studioso tedesco, pur avendo esaminato la tavola soltanto di sera –

---

[11] In riferimento alle dispersioni e alienazioni avvenute a Mantova nel corso del XIX secolo: S. L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova 2011, pp. 8-19; S. L'Occaso, *Collezionismo e mercato artistico nella Mantova dell'Ottocento*, "Civiltà mantovana", 154, 2022, pp. 81-143 e F. Piazza, *La ricognizione di Morelli e Frizzoni a Cremona e Mantova*, cit. (vedi nota 6). Per la fortuna commerciale dell'opera di Bellini tra XIX e XX secolo: I. Collavizza, *Note sulla fortuna di Giovanni Bellini nel mercato dell'arte dell'Ottocento*, in *Giovanni Bellini "...il migliore nella pittura"*, a cura di P. Humfrey, V. Mancini, A. Tempestini, G.C.F. Villa, Venezia 2019, pp. 217-227; P. Humfrey, *The Reception of Giovanni Bellini in Britain, up to c. 1900*, in *Examining Giovanni Bellini: an art 'more human and more divine'*, a cura di C.C. Wilson, Turnhout (Belgium) 2015, pp. 279-299.

[12] Per le vicende relative a questo progetto si veda, ora, A. Rovetta, *Giovanni Morelli e Gustavo Frizzoni*, cit. (vedi nota 5).

[13] I. Lermolieff [G. Morelli], *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig 1880 (il dipinto di Bellini è menzionato a p. 406).

[14] G. Morelli, *Italian Masters in German Galleries. A critical Essay on the Italian pictures in the Galleries of Munich, Dresden, Berlin*, London 1883 (la traduzione dal tedesco all'inglese fu curata da Louise, la moglie di Richter); I. Lermolieff [G. Morelli], *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna 1886.

[15] La notizia dell'accordo tra Mond e Richter, affinché quest'ultimo si occupasse degli acquisiti d'arte, è contenuta in una lettera inviata da Richter a Morelli in data 2 giugno 1884 (D. Seybold, *Das Schlaraffenleben der Kunst. Eine Biografie des Kunstkenners und Leonardo da Vinci-Forschers Jean Paul Richter (1847-1937)*, München 2014, p. 126).

[16] Per rendersene conto è sufficiente leggere il testo introduttivo di Richter nel catalogo della collezione Mond, in particolare l'elogio al metodo attribuzionistico messo a punto dal senatore (J.P. Richter, *The Mond Collection*, cit. [vedi nota 3], I, pp. 44, 47). Per i rapporti tra Richter e Morelli si può fare riferimento a D. Seybold, *Das Schlaraffenleben der Kunst*, cit. (vedi nota 15), pp. 43-75 e M. Vinco, *La scuola veronese di pittura di Jean Paul Richter*, Todi 2021, pp. 21-28 (e seguenti); vedi anche J. Anderson, *Fotografie e biglietti da visita: Morelli e gli amici*, in *Giovanni Morelli collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte, Sale Viscontee, 9 novembre 1994-8 gennaio 1995), a cura di G. Bora, Milano 1994, pp. 85-92, in part. p. 91. Va detto che Morelli, in tarda età, avrebbe preso le distanze da alcuni comportamenti poco cristallini di Richter, improntati al mero guadagno personale tramite il commercio di opere d'arte, talvolta esercitato senza scrupoli.

[17] R. Fry, *The Mond Pictures in the National Gallery*, "The Burlington Magazine for Connoisseurs", XL, 254, 1924, pp. 234-246, in part. p. 234. Secondo Fry il sistema attribuzionistico di Morelli, improntato all'analisi del dettaglio e alla comparazione di singoli elementi di stile, corrispondeva alla mentalità scientifica di un chimico come Ludowig Mond.

[18] Per l'edizione del carteggio: *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von G. Morelli und Jean Paul Richter 1876-1891*, a cura di I. e G. Richter, Baden-Baden 1960. Il carteggio pubblicato è incompleto, come segnalava R. Longhi, *Il carteggio Morelli-Richter*, "Paragone", 137, 1961, pp. 53-56 (ora in *Edizione delle Opere complete di Roberto Longhi. Critica d'arte e buon governo*, Firenze 1985, pp. 219-221). Sempre in merito ai rapporti epistolari tra Richter e Morelli: J. Anderson, *La vita di Giovanni Morelli nell'Italia del Risorgimento*, Roma 2019, p. 209 note 32-47.

[19] A questo proposito: M. Vinco, *La scuola veronese di pittura*, cit. (vedi nota 16), p. 21, che precisa che non può trattarsi del padre di Richard, Moritz Eduard Lotze, dal momento che quest'ultimo rientrò a Monaco nel 1868. Richard Lotze era in contatto anche con Menghini, come conferma un'istanza inoltrata da quest'ultimo nel 1886 per ottenere l'autorizzazione, a nome e per conto dello stesso Lotze, ad erigere un impalcato provvisorio per fotografare i quadri di Peter Paul Rubens nella sala grande della Biblioteca comunale di Mantova (BTMn, *Atti*, 1886, b. 037, fasc. 1).

[20] Di seguito la trascrizione parziale della lettera: «Als ich vor zwei jahern mit Gustavo Frizzoni in Mantua war, zeigte er mir Menghinis Pietà von Giovanni Bellini, welche der Besitzer für Mantegna hält. Es war aber spät abends und so sahen wir das Bild nur bei Kerzenlicht. Menghini hat nun Briefe an Lotze geschrieben, denselben fragend, ob ich nicht jenes Bild kaufen wolte, dabei sich stellend, als habe er Geld sehr nötig. Nun, bitte sagen sie mir doch, ist das Bild nicht stark ubermalt» (lettera di Richter a Morelli del 24 ottobre 1885: *Italienische Malerei der Renaissance*, cit. [vedi nota 18], p. 441).

«nur bei Kerzenlicht» – rilevò l'eccessiva presenza di una verniciatura, lasciando intendere che ciò potesse nascondere qualche problema: per tale ragione, due anni dopo, Richter sentì l'esigenza di interrogare il suo mentore italiano per avere un parere. Nella missiva di risposta, che non tardò ad arrivare alla fine di ottobre del 1885, Morelli non solo confermò l'impressione negativa avuta anni addietro[21], ma si spinse addirittura a ipotizzare che, pur con un restauro, sarebbe stato difficile rimediare alle precarie condizioni di lettura del dipinto[22].

Da questo scambio si arguisce, senza possibilità di equivoco, che il senatore non esitò a manifestare le sue riserve rispetto all'opportunità dell'acquisto. È verosimile, peraltro, che egli avesse ribadito tale invito alla prudenza in occasione del viaggio a Londra compiuto nel luglio 1887, allorché – oltre a essere ricevuto dalla regina Vittoria – si incontrò anche con Richter e con lo stesso Mond[23]. Tali avvertimenti non furono tuttavia sufficienti a distogliere quest'ultimo dal progetto, come confermano i fatti avvenuti un paio d'anni più tardi.

Sino ad ora non si conoscevano i dettagli con i quali fu condotta la compravendita, rimasti celati tra le pagine del *Diario* di Richter, ancora in buona parte inedito[24]. Quanto emerge dalla lettura di alcuni passi di questo manoscritto consente di circoscrivere la cronologia degli avvenimenti. Il tutto, infatti, si svolse all'inizio del 1889, durante un soggiorno in Italia dello studioso: la mattina del 9 gennaio, dopo una notte trascorsa all'albergo Aquila d'Oro di Mantova[25], Richter si recò nell'abitazione del «Cav. Menghini», trovando quest'ultimo ancora a letto; poco dopo fu portato il dipinto e venne intrapresa la trattativa che durò circa un'ora, a seguito della quale si chiuse l'accordo per la cifra di 10.000 franchi[26]. Il giorno seguente i due si ritrovarono di nuovo e Richter saldò l'intera somma, dopodiché fece realizzare una cassa per il trasporto della tavola, scortandola in treno sino a Verona, da dove inviò un messaggio a Mond per metterlo a parte dell'acquisto[27]. In merito a questa vicenda si trova traccia anche nel carteggio Morelli-Richter in una lettera del 6 settembre 1889[28], nella quale il senatore informava di aver ricevuto una fotografia dell'opera di Bellini, recapitatagli da Henrichetta Hertz (cara amica di Ludwig Mond e della moglie Frida), con ogni probabilità da individuare nello scatto di Henry Dixon rintracciato nella Fototeca Frizzoni presso l'Accademia di Belle Arti di Brera[29] (fig. 2).

Dopo il trasferimento nella residenza londinese dei Mond sulla Avenue Road, dove il dipinto rimase forse un po' celato[30], la sua prima ribalta pubblica avvenne in occasione della convocazione alla 'Exhibition of

---

[21] Il giudizio negativo dello stato di conservazione del dipinto, già registrato nel 1874 durante la prima visita a Mantova (vedi sopra), fu confermato da Morelli anche nel volume a stampa del 1880, dove lo descrisse «fehr übermalt und entftell» (I. Lermolieff [G. Morelli], *Die Werke italienischer Meister*, cit. [vedi nota 13], p. 406).

[22] Di seguito la trascrizione parziale della lettera: «Nur ein paar, un Ihnen für [ihr] interessantes blatt vom 23. des Monatz zu danken, un Ihnen zu sagen, daß die Pieta von Giambellino dei Menghini in Mantua ganz und gar übermalt ist und vor vielen Jahren so übel zugerichtet wurde, daß ich sehr daran zweifeln muß, ob das Bild wieder rettingsfähig ist» (lettera di Morelli a Richter del 25 ottobre 1885: *Italienische Malerei der Renaissance*, cit. [vedi nota 18], p. 441).

[23] A proposito del soggiorno a Londra di Morelli e Frizzoni nel 1887, oltre a J. Anderson, *La vita di Giovanni Morelli*, cit. (vedi nota 18), pp. 166-167, vedi la documentazione citata da S. Ebert-Schifferer, *"Tesori venduti da ignari come zavorra allo straniero"? L'ultimo viaggio della* Crocifissione *di Città di Castello*, in *Raffaello giovane a Città di Castello e il suo sguardo*, catalogo della mostra [Città di Castello, 30 ottobre 2021-9 gennaio 2022], a cura di M. Mercalli, L. Teza, Cinisello Balsamo 2021, pp. 109-115: p. 115 nota 14 e da D. Seybold, *Il desiderio di "un brano di vera anima dell'umanità". Per una breve storia della collezione Hertz*, in *La donazione di Enrichetta Hertz 1913-2013*, cit. [vedi nota 1], pp. 27-43, in part. pp. 31-32. In quel periodo Mond e Morelli strinsero un rapporto di fiducia al punto che quest'ultimo, nel 1888, avrebbe venduto al collezionista tedesco un *San Girolamo in penitenza* di Sodoma, confluito anch'esso nella National Gallery di Londra (inv. NG3947).

[24] Il *Diario* di Richter, custodito presso la Onassis Library al Metropolitan Museum di New York, è stato interamente compulsato da Dietrich Seybold, che mi ha gentilmente fornito queste indicazioni; una parte dei risultati delle sue ricerche è confluita in D. Seybold, *Das Schlaraffenleben der Kunst*, cit. (vedi nota 15).

[25] Era uno dei pochi alberghi presenti in centro città (situato in via dei Sogliari nei pressi dell'attuale corso Umberto I), per questo consigliato dalle guide del tempo: G. Berri, *Nuova guida del viaggiatore in Italia*, Milano 1876, pp. 143-144.

[26] Questa la parziale trascrizione: «Nach unerwartet guter Nacht im Hotel & Caffee zu Cav[aliere] Menghini, dieser im Bett & vor dieses den Bellini Pietà[,] gebracht[,] den ich für Mond kaufen soll. Nach einstündiger Verhandl[un]g des Kaufes einig. Ich zahle sofort 10000 fr.» (MetOL, The Richter Archives, *Richter's Diary*, 9 gennaio 1889). A proposito del valore dell'opera si tenga in considerazione che, al momento di redigere le perizie della collezione Mond, nel 1910 Richter valutò il quadro di Bellini 4.000 sterline (Thomas Adam, *Transnational philanthropy: the Mond family's support for public institutions in western Europe from 1890 to 1938*, New York 2016, pp. 83-86).

[27] Questa la parziale trascrizione: "Caffee bei Menghini, den Bellini vollbezahlt [=voll bezahlt] u. das Einpacken überwacht[.] Kiste nach Verona spedirt & dahin im Regen 10-12 h gefahren. Unterwegs Kaufbericht an Mond geschrieben & in Verona postiert" (MetOL, The Richter Archives, *Richter's Diary*, 10 gennaio 1889).

[28] Di seguito la trascrizione parziale: «Fräulein Hertz, die Gute, war so liebenswürdig, mir zwei schöne Photographien hierher zu senden, die eine des Menghinischen Giambellino-Bildes [...]. Beide Photographien sind sehr gut gelungen.» (lettera di Morelli a Richter del 6 settembre 1889: *Italienische Malerei der Renaissance*, cit. [vedi nota 18], p. 556).

[29] ABABrera, Fototeca Frizzoni, inv. 5128. Se è davvero questa, la fotografia ricordata da Morelli (vedi nota precedente) fu eseguita nel 1889, subito dopo il trasferimento a Londra della tavola di Bellini. A proposito dell'attività di Henry Dixon: J. Hannavy, *Dixon Henry (1820-1893) and Thomas James (D. 1942)*, in *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, a cura di J. Hannavy, I, New York-London 2008, p. 422.

[30] Poche infatti le citazioni dell'opera in questo periodo: V. Tschudi, *Die Pieta von Giovanni Bellini im Berliner Museum. Radierung von O. Reim*, "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", 12, 4, 1891, pp. 219-221, in part. p. 220; G. Morelli, *Kunstkritische studien über ita-*



Fig. 2. Giovanni Bellini, *Cristo morto sorretto da angeli*, fotografia Henry Dixon, 1889 (?). ABABrera, Fototeca Frizzoni, inv. 5128. (@ Accademia di Belle Arti di Brera, Milano).

Venetian Art' organizzata nell'inverno 1894-1895 presso la New Gallery a Regent Street[31]. Nel contestare gran parte delle attribuzioni in favore di Bellini proposte nel catalogo che accompagnava quella manifestazione, Bernard Berenson, in un celebre saggio del 1895, non mancò invece di riconoscere nel dipinto in esame «the noblest of all Bellini's versions of this subject, with the exception, possibly, of the kindred picture at Berlin»[32]. Un parere assai positivo, dunque, ancor più se si tiene conto degli evidenti problemi conservativi della tavola, rilevabili, peraltro, anche nella fotografia Dixon ricordata sopra, la stessa impiegata in un volume edito nello stesso anno, dal titolo *Venetian Art. Thirty-six Reproductions of Pictures Exhibited at the New Gallery*[33] (più difficile, invece, è farsi un'idea della situazione osservando l'incisione a corredo di un articolo di Georg Gronau del 1895, che, ad ogni modo, rappresenta un documento figurativo sin qui poco noto[34]; fig. 3).

Le precarie condizioni manifestate dal film pittorico della *Pietà* belliniana, «in parte sfigurato da infausto ristauro»[35], furono sottolineate anche da Costanza J. Ffoulkes in due recensioni alla mostra di Londra, nelle quali, facendo propri alcuni spunti di Berenson (così almeno riteneva, con una punta di malizia, la moglie di Bernard, Mary Costelloe)[36], pose acutamente a confronto il dipinto Mond con la cosiddetta *Madonna greca* di Brera: «dans le tableau de Londres, l'ange à droite a les mêmes traits que l'enfant JÉSUS du panneau bien connu de Bellini avec l'inscription grecque de la Brera, mais ici le type est plus développé, plus grandiose, plus profondément touchant»[37].

Di lì a poco l'autorità di Berenson sarebbe stata determinante anche nell'orientare le scelte e i giudizi del giovane Roger Fry, all'epoca alle prese con la preparazione della monografia su Bellini, conclusa nel 1899[38]: come è stato osservato il debito di Fry nei confronti del conoscitore americano emerge soprattutto in relazione alla

lienische malerei. Die galerie zu Berlin, a cura di G. Frizzoni, Leipzig 1893, p. 80.

[31] *Exhibition of Venetian Art*, catalogo della mostra (Londra, 1894-1895), Londra 1894, p. 23 cat. 119.

[32] B. Berenson, *Venetian Painting, Chiefly before Titian: At the Exhibition of Venetian Art, the New Gallery*, London 1895, p. 25 (lo studioso cominciò a scrivere questa recensione alla fine di gennaio del 1895, come attestato dalla futura moglie Mary Costelloe nel *Diario* conservato a Villa I Tatti a Settignano, per i quali vedi l'edizione online *Mary Berenson, Diaries, 1891-1900*, a cura di M.N. Gorman, p. 250). Da lì in poi il dipinto di Bellini fu inserito negli elenchi: B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance: With an Index to Their Works*, New York-London 1894, p. 90.

[33] *Venetian Art. Thirty-six Reproductions of Pictures Exhibited at the New Gallery, 1894-95. With a Short Prefatory Notice*, London 1895, tav. VII.

[34] G. Gronau, *Correspondance d'Angleterre. L'art Vénitien a Londres, a propos de l'exposition de la New Gallery. II. Antonello de Messine – Gentile et Giovanni Bellini – Les èlèves d'Alvise Vivarini – Les èlèves des Bellini*, "Gazette des beaux-arts: la doyenne des revues d'art", 3, 13, 1895, pp. 247-264, in part. p. 253 (l'incisione è la tavola n. 32). Nello stesso anno il dipinto fu menzionato anche da W. von Seidlitz, *Die Ausstellung venezianischer Kunst in der New Gallery zu London im Winter 1894-1895*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XVIII, 1895, pp. 209-216, in part. p. 211.

[35] C.J. Ffoulkes, *L'esposizione dell'arte veneta a Londra*, "Archivio storico dell'arte", 1, 1895, pp. 71-86, in part. p. 72.

[36] A proposito delle recensioni della Ffoulkes, la Costelloe si appuntò nel proprio *Diario* che la studiosa copiava "a lot of Bernhard's ideas & facts, with grudging & insufficient acknowledgment" (F. Ventrella, *Constance Jocelyn Ffoulkes and the modernization of scientific connoisseurship*, "Visual resources", 33, 1-2, 2017, pp. 117-139, in part. p. XXX).

[37] C.J. Ffoulkes, *L'exposition d'art venitien à Londres*, "Revue de l'Art chrétien", 38, 1895, 137, pp. 133-138, in part. p. 136 (anche per la citazione seguente).

[38] Fry nella prefazione del suo volume: «I record with great pleasure my indebtedness to Mr. Bernhard Berenson for his generous encouragement and learned advice at the outset of the undertaking» (R. Fry, *Giovanni Bellini*, London 1899, s.p.). In merito al ruolo di Berenson per la stesura di questo libro vedi C. Elam, *Postfazione*, in R. Fry, *Giovanni Bellini*, a cura di C. Elam, traduzione di R. Rizzo, Milano 2007, pp. 122-138, in part. pp. 126-127. Per il rapporto tra Fry e Berenson, raffreddatosi dopo il 1903, si rimanda a C. Elam, *Roger Fry and Italian art*, London 2019, pp. 96-102.

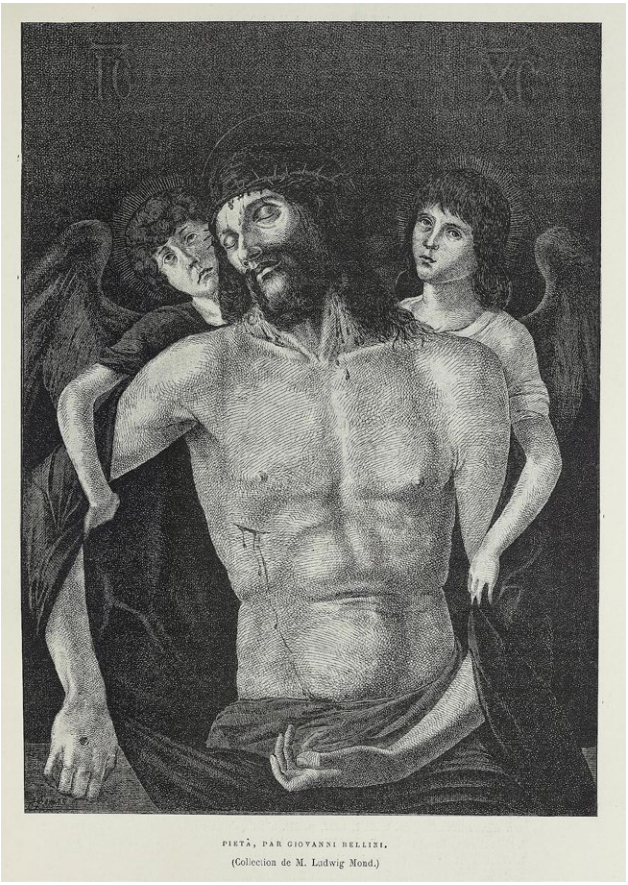


Fig. 3. Giovanni Bellini, *Cristo morto sorretto da angeli*, incisione (da G. Gronau, *Correspondance d'Angleterre*, cit. [vedi nota 34], tavola n. 32).

sottolineatura del sentimento religioso insito nell'opera del pittore veneziano, che trovava l'espressione più alta proprio nella raffigurazione del tema della Pietà, più volte frequentato da Bellini[39]. Fry tentò di seriare le versioni sin lì note di questo soggetto: pur citandolo in modo fugace, l'esemplare di Londra veniva collocato a mezza via tra quello di Brera, contraddistinto da una «summary simplification of the planes of the figure»[40], e di Rimini, che invece rappresentava «the apogée of Bellini's feeling for structural design». Con la tavola di Berlino, considerata l'ultima della serie, Fry notava che la carica drammatica degli anni giovanili si stemperava invece nella «beautiful flaccidity of the dead figure». Qualche anno più tardi, in *The study and criticism of Italian art*, Berenson sarebbe tornato su questi argomenti proponendo una sequenza un po' diversa e, soprattutto, una datazione del *Cristo* Mond attorno al 1475, in relazione, per le similitudini nei panneggi, con l'*Incoronazione della Vergine* della Pala Pesaro[41], dando così la stura al problema della cronologia, che non a caso rimarrà nodale all'interno della storiografia belliniana per tutto il Novecento (come dimostrano le posizioni di Roberto Longhi, antitetiche rispetto a quelle berensoniane) arrivando ad alimentare il dibattito sino a oggi[42].

Cercando di seguire, per un breve tratto ancora, le tracce più significative della ricezione del dipinto mantovano, occorre mettere in evidenza il fatto che, fatta salva la sua citazione nella monografia di Gronau del 1909, dove fu illustrato con una fotografia Braun, Clément & Cie eseguita nel 1902[43], l'interesse degli studiosi si riaccese in concomitanza con la morte di Ludwig Mond, avvenuta alla fine del 1909. L'anno successivo, infatti, uscirono i tre volumi sulla collezione curati da Richter e impreziositi da un sontuoso apparato di immagini (la tavola, peraltro, ricevette una lunga scheda), mentre l'anno seguente apparvero due saggi di Ffoulkes e Frizzoni di entità più ridotta[44]. Trattandosi dei principali responsabili della riscoperta del quadro – perlomeno Richter e Frizzoni –, nonché tre dei migliori allievi di Morelli – la Ffoulkes, al pari dei primi, afferiva infatti al cosiddetto 'Morelli Circle' –, è facile intuire come queste pubblicazioni, in modo particolare quella di Richter, ambissero a raggiungere due obiettivi strategici: da una parte rendere omaggio al maestro, rimarcando, a vent'anni dalla morte, il suo fondamentale contributo alla formazione della collezione Mond e, al tempo stesso, puntellando la vali-

[39] Al cospetto del quale Berenson ammetteva di essere proiettato «into a mood of deep contrition» (B. Berenson, *The Venetian painters of the Renaissance*, New York 1894, p. 3).

[40] R. Fry, *Giovanni Bellini*, cit. (vedi nota 38), pp. 24-26 (anche per le citazioni seguenti).

[41] B. Berenson, *The study and criticism of Italian art*, London 1916, pp. 50, 77

[42] Per evitare di addentrarsi – vista la finalità limitata del presente saggio – nell'esame completo della bibliografia sul dipinto di Londra, e di conseguenza dover riassumere le varie posizioni della critica, si rimanda, per comodità (e al netto delle osservazioni di metodo, oltre che di contenuto, rilevate da G.A. Calogero, *Giovanni Bellini. La lentezza del genio*, Cinisello Balsamo 2025, pp. 9-15 [e pagine seguenti] e da A. Mazzotta, *Con Giovanni Bellini. Dodici esercizi di lettura*, Roma 2020, pp. 176-191), alla scheda di M. Lucco, in *Giovanni Bellini*, a cura di M. Lucco, Quinto di Treviso 2019, pp. 382-383 cat. 49. Di recente: A. Tempestini, *Giovanni Bellini e i pittori belliniani*, Città di Castello 2021, p. 110 cat. 96.

[43] G. Gronau, *Die Künstlerfamilie Bellini*, Bielefeld 1909, pp. 65, 67-68. La fotografia, riprodotta anche in J.P. Richter, *The Mond Collection*, cit. [vedi nota 3], III, tavola I, si trova indicizzata nel catalogo Braun, Clément & Cie del 1902 (*Les galeries particulières d'Angleterre: reproduites par le procédé inaltérable au charbon. Ddeuxième partie*, Paris-Dornach (Alsace)-New-York, Maison Ad. Braun & Cie Braun, Clement & Cie, success, 1902, n. 29486).

[44] J.P. Richter, *The Mond Collection*, cit. [vedi nota 3], I, pp. 70-84; J.C. Ffoulkes, *La collezione Mond*, "L'Arte", 14, 1911, pp. 161-180, in part. pp. 161, 166; G. Frizzoni, *La famiglia dei pittori Bellini*, "Nuova Antologia", CCXXXVI, 1911, pp. XXXX, in part. p. 51.

dità del suo approccio critico contro il sempre più nutrito fronte di detrattori che si era organizzato attorno alla carismatica figura di Wilhelm von Bode, storico direttore dei musei di Berlino; dall'altra promuovere i capolavori Mond e preparare al contempo il terreno in vista dell'esecuzione delle ultime volontà manifestate dal defunto proprietario, il quale nel testamento dispose che, dopo la morte della moglie Frida, tre quarti delle opere sarebbero confluite in dono alla National Gallery di Londra.

Come è noto questo progetto si complicò alla scomparsa di Frida, nel 1923, allorché i figli Robert e Alfred Mond – in particolare quest'ultimo, componente di spicco del partito liberale britannico – contestarono le modalità di scelta dei pezzi da donare alla galleria, innescando con il Board del museo un duro braccio di ferro: la storia è ampiamente conosciuta e non occorre ripercorrerla in questa sede, basti tuttavia ricordare che, tra la dozzina di esemplari oggetto della controversia, vi era anche il *Cristo morto* di Bellini, che Alfred aveva ricevuto direttamente dalla madre e dal quale, pertanto, non intendeva separarsi[45]. L'attività di mediazione svolta, con toni per la verità non sempre concilianti, da un membro autorevole del Trust della National Gallery, Lord George Curzon (allora ministro degli Esteri del partito conservatore), e dal direttore Charles J. Holmes, portò i suoi frutti quando, dopo la pessima tornata elettorale che riguardò lo stesso Mond alla fine del 1923, si riuscì ad arrivare a una mediazione evitando così l'approdo in tribunale. Dopo aver ribadito l'intenzione di tenere alcune opere per sé e per la moglie sino alla morte di entrambi, tra le quali la *Sacra famiglia* di Mantegna e il *Cristo morto* di Bellini (con una spiccata preferenza per il primo, il cui «subject is a much most pleasant», benché il secondo fosse «a desirable saleable commodity»[46]), Alfred dovette infine rassegnarsi all'idea di effettuare la donazione, rendendosi disponibile a contribuire, per metà delle spese, all'allestimento di una sala dedicata interamente alla collezione. Alla fine di gennaio del 1928, nell'ultimo anno di direzione della National Gallery da parte di Holmes, fu così finalmente inaugurata la Mond Room alla presenza di varie autorità, tra le quali persino Winston Churchill[47].

Per dare completezza a quanto sin qui esposto e fare luce, da un'altra prospettiva, sulle circostanze che determinarono la vendita del dipinto di Bellini, non si può, in chiusura, astenersi da indagare la personalità di un altro protagonista di questa storia, benché oggi del tutto dimenticato: Cesare Menghini (1832-1910). Figlio del dottore in legge Luciano, quest'ultimo consigliere e giudice presso i tribunali di Milano e Mantova, poi presidente del tribunale di Brescia, e Adelaide Bonoris, appartenente a una nota famiglia mantovana[48], Menghini, dopo aver conseguito la laurea in giurisprudenza, si arruolò nel 1859 come volontario garibaldino, entrando nel corpo dei Lancieri di Aosta con il quale prese parte alla battaglia di Custoza del 1866[49] (fig. 4). Benché sia difficoltoso, allo stato attuale, reperire informazioni circostanziate sulla sua biografia, possiamo ad ogni modo tracciarne un profilo grazie alla corrispondenza conservata nel Fondo Bonoris presso l'Archivio di Stato di Brescia[50]. Se ne ricava un ritratto in chiaroscuro, utile a comprendere certi aspetti di questo sfuggente personaggio: in una lettera del 19 luglio 1864 il padre Luciano biasimava infatti lo stile di vita tenuto da Cesare in quel periodo, distratto nel «giuoco e in altre dissipazioni», tanto che – concludeva sconfortato – «se rientrasse nel civile sarebbe di nuovo annoiato, inquieto, ozioso, spendaccione»[51]. Una condotta che, tra l'altro, includeva non meglio precisate «idee fantastiche, strane, strambe, ambiziose e poco morali ed oneste», aggravate dal fatto che egli aveva «di continuo il rompicollo dei cavalli e di troppo altre spese». La necessità di costanti sussidi economici, imposta da spese eccessive, è dimostrata anche dalle molteplici richieste rivolte, tra il 1861 e il 1864, dallo stesso Cesare allo zio Achille Bonoris, peraltro sempre disposto ad accontentare il nipote[52].

Riesce a questo punto difficile immaginare che tutto ciò, pur riferito a un periodo antecedente, non abbia

[45] In merito a queste vicende: C. Saumarez Smith, *Ludwig Mond's Bequest. A gift to the nation*, con la collaborazione di G. Mancini, London 2006; D. Wardleworth, *The 'friendly' battle for the Mond Bequest*, "The British Art Journal", 4, 2003, pp. 87-93 (con qualche imprecisione per la data di morte di Ludwig Mond, indicata talvolta 1910, talvolta 1911: Mond, invece, morì l'11 dicembre dicembre 1909) e J. Goodman, *The Mond Legacy: a Family Saga*, London 1982.

[46] D. Wardleworth, *The 'friendly' battle*, cit. [vedi nota precedente], pp. 87-93, in part. p. 91.

[47] Una fotografia di questa sala (dove però non si vede il dipinto di Bellini) è pubblicata da J. Conlin, *The nation's mantelpiece: a history of the National Gallery*, London 2006, p. 405. Qualche notizia in merito all'allestimento della Mond Room è fornita da D. Wardleworth, *The 'friendly' battle*, cit. [vedi nota 45], pp. 87-93, in part. p. 93.

[48] Come attesta la documentazione d'archivio (vedi nota 50), Adelaide Bonoris si sposò con Luciano Menghini il 16 novembre 1829 con cerimonia celebrata presso la cappella del palazzo mantovano di Gaetano Bonoris in via Cavour, andando a risiedere in contrada di San Francesco n. 752 a fianco dell'abitazione di Eleonora Nuvoloni al n. 754 (per la quale vedi oltre).

[49] R. Puletti, D. Saccomandi, D. Cerbo, *I Lanceri di Aosta dal 1774 al 1970. Cenni storici*, Udine 1970, pp. 182, 295.

[50] ASBs, *Fondazione Bonoris*, b. 2 (questa documentazione è stata resa nota da R. Navarrini, *Un archivio per due città: l'archivio della fondazione Gaetano Bonoris - Ufficio di Mantova*, "Postumia", IV, 1993, 4, pp. 89-122, in part. 91).

[51] ASBs, *Fondazione Bonoris*, b. 2 (anche per le citazioni seguenti).

[52] Achille fu padre di Gaetano, colui nel 1923 istituì la Fondazione benefica che ancora oggi porta il suo nome (*Dalla beneficenza alla cultura del dono. Studi in memoria del conte Gaetano Bonoris*, a cura di M. Taccolini, Rudiano 2012).



Fig. 4. *Cesare Menghini*, albumina in formato *carte de visite*, fotografia Andrea Premi, settimo decennio del XIX secolo. Archivio privato.

avuto qualche pur minima attinenza con le vicende che qui si stanno ripercorrendo, a maggior ragione considerato che Richter, nella lettera inviata a Morelli nel 1885, tenne a precisare che il dipinto gli era stato offerto in vendita proprio per ragioni connesse con una presunta crisi finanziaria di Menghini. Non è dato sapere quanto gravosa fosse la situazione (è probabile che non fosse migliorata dopo la scomparsa del padre Luciano alla fine del 1877)[53] né, tantomeno, è possibile risalire all'origine della volontà di alienare l'opera, ma è pur sempre legittimo immaginare che tale intendimento, probabilmente immaginato da tempo, avesse preso forma proprio durante la visita a Mantova di Morelli e Frizzoni nel 1874[54]. In quella occasione, come si è detto poc'anzi, Menghini si rese conto di avere per le mani un bene prezioso, più di quanto non immaginasse. Tramontato il progetto del catalogo nazionale e venuto di conseguenza meno l'interesse dello Stato per un'eventuale acquisizione dei beni privati di maggior rilievo, Menghini dovette convincersi a procedere con la vendita, riattivando i canali di conoscenze aperti in precedenza: la sua posizione in ascesa nella vita pubblica mantovana, nonché l'adesione ad alcuni prestigiosi circoli culturali tra i quali l'Accademia Virgiliana e la Società per le Belle Arti di Milano[55], potrebbero aver contribuito a rinsaldare i suoi rapporti con l'ambiente 'morelliano' e in particolare con Frizzoni. La presenza del più fidato collaboratore di Morelli al fianco di Richter, in occasione della già ricordata escursione a Mantova del 1883, induce infatti a pensare che costui ricoprì un ruolo di mediazione tutt'altro che secondario.

Chiarite, per quanto possibile, le vicende personali di Menghini, ben altri ostacoli, invece, si frappongono davanti a chi intenda individuare il più antico contesto di provenienza della tavola: l'indizio da cui partire è fornito, ancora una volta, da Richter, che nel 1910 si preoccupò di registrare l'appartenenza dell'opera al «conte Nuvoloni» di Mantova[56]. Concedendo un doveroso margine di credito allo studioso tedesco, la cui rilevanza nell'intera questione – considerato quanto detto sin qui – lo qualifica come una fonte attendibile, c'è da presumere che egli avesse avuto notizia, proprio dalla viva voce di Menghini, del fatto che il bene gli fosse pervenuto tramite discendenza dalla famiglia Nuvoloni. In effetti la nonna di Cesare era Eleonora Nuvoloni, unica erede del patrimonio del padre Girolamo e, dal 1792, moglie di Luigi Menghini. Dalle ricerche condotte presso l'Archivio di Stato di Mantova non è stato finora possibile rintracciare la presenza del *Cristo morto* nei testamenti e nei contratti nuziali concernenti la famiglia Nuvoloni tra

[53] Luciano Menghini morì il 16 novembre 1877: vedi per questo l'opuscolo, conservato presso la BTMn, intitolato *In morte del Cav. Dottor Luciano Menghini* (Mantova 1877).

[54] In merito alle ragioni che, nell'ottobre 1874, portarono Morelli in casa Menghini, può darsi che i due si conoscessero già da prima per la comune esperienza di servizio durante le guerre d'indipendenza oppure che fossero entrati rapidamente in sintonia per l'appartenenza politica all'area dei liberali. Si può anche presumere un comune circolo di amicizie, per esempio gravitante attorno alla figura del mantovano Anselmo Guerrieri Gonzaga, anch'esso patriota e poi, nel 1866, segretario generale agli esteri con il ministro Emilio Visconti Venosta, quest'ultimo molto vicino a Morelli.

[55] Menghini aderì alla Società per le Belle Arti di Milano almeno dal 1884 al 1893, ma con ogni probabilità già da prima (nel Fondo Bonoris presso l'ASBs si conservano le ricevute di pagamento delle rate d'iscrizione per gli anni 1861-1962, 1864, che suggeriscono un'affiliazione più risalente nel tempo). Dal 1884 al 1908 fu socio dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova.

[56] Vedi nota 3.

XVIII e XIX secolo, ma può sempre darsi che il dipinto fosse tacitamente compreso all'interno di «tutti [i] beni presenti e futuri di qualunque sorte» che Girolamo Nuvoloni «vincola, obbliga ed ipoteca» per garantire alla figlia Eleonora l'estinzione della seconda metà della sua dote (che in totale ammontava a 60.000 lire, da saldare per metà subito e per metà alla morte del padre, avvenuta nel 1830)[57]. L'indiscussa antichità del casato Nuvoloni, attestato a Mantova da vari secoli[58], lascia comunque aperta la possibilità che la tavola, pur non essendo mai menzionata dalle fonti locali né tantomeno da altri viaggiatori, fosse da tempo nella disponibilità di alcuni suoi esponenti, in merito ai quali sarà necessario ricostruire la genealogia, appurando, al tempo stesso, gli interessi in fatto di collezionismo d'arte[59]. A tal proposito si tenga presente che, a quanto è dato sapere, nella disponibilità di Cesare Menghini vi era un altro dipinto, per la precisione una *Maddalena* attribuita a Correggio, prestata nel 1894 alla grande esposizione che si tenne quell'anno a Parma[60].

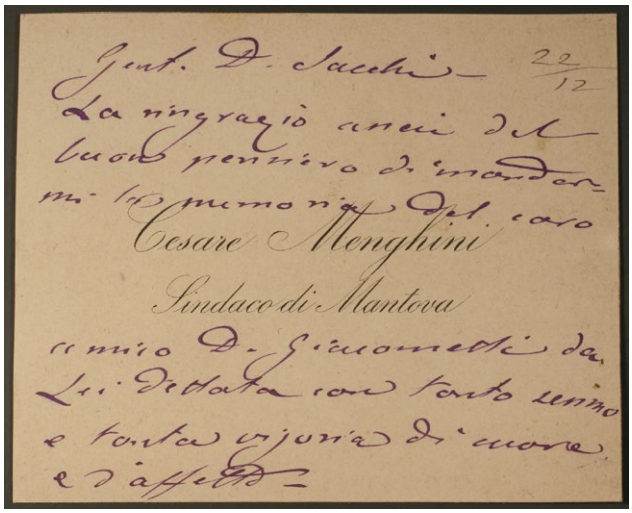


Fig. 5. *Biglietto da visita di Cesare Menghini, sindaco*, 1889-1892. Imsc, Archivio della famiglia Sacchi, Carte di Giacomo Cattaneo, b. 6.

Tirando le somme si può dire che, malgrado restino ancora aperti gli interrogativi circa l'origine mantovana del *Cristo morto* di Bellini, appare pur sempre di qualche utilità aver messo a fuoco, con maggior precisone, la fitta rete di rapporti instaurati tra eminenti storici dell'arte e collezionisti alla fine del XIX secolo, che determinò dapprima la fuoriuscita della tavola dai confini italiani, quindi il suo approdo nel contesto inglese e il successivo ingresso nella National Gallery di Londra. A margine di questi avvenimenti e alla fuga di opere dall'Italia, che in fondo era un fatto all'ordine del giorno nei decenni post unitari e dunque non deve stupire, fa soprattutto riflettere che, nel novembre del 1889, vale a dire a pochi mesi dalla vendita del dipinto avvenuta in gennaio, Cesare Menghini fosse eletto sindaco di Mantova nelle fila dei liberali moderati[61] (fig. 5). Chissà se, da patriota, oltre che da pubblico amministratore sensibile a tematiche sociali[62] e cul-

[57] Si è provato dapprima a verificare il contratto di matrimonio tra Girolamo Nuvoloni (figlio di Francesco e di Isabella Clara Mangani) e Teresa Giuseppina Burris (ASMn, *Notarile*, notaio Giambattista Sabbadini, 17 giugno 1765, b. 8459bis), quindi i testamenti dello stesso Girolamo: nel primo, redatto olografo all'età di 64 anni, oltre a fare riferimento a un «orologio d'oro» egli esplicitava la volontà di lasciare tutti i beni «stabili, fruttiferi, mobili, ragioni, azioni» alla figlia Eleonora e, in successione, ai nipoti (ASMn, *Notarile*, notaio Giuseppe Avigni, 18 gennaio 1803, b. 1525); con il secondo, non più olografo, si dava disposizione affiché la figlia Eleonora, in qualità di «erede universale», ricevesse in usufrutto due «camere» e un «camerino» della sua abitazione, compresa la «piena proprietà [del] letto finito con tutte le mobilie, e supelettili, che si ritrovano in dette camere» (ASMn, *Notarile*, notaio Giuseppe Antonio Albè di Pomponesco, 22 agosto 1814; in questo secondo testamento veniva inoltre precisato che la moglie di Girolamo non sarebbe stata tenuta alla compilazione di un inventario dei beni alla morte del marito). Nessuna notizia del dipinto nemmeno nei relativi *Capitoli nuziali* siglati tra Eleonora Nuvoloni e Luigi Menghini (quest'ultimo procuratore generale della Corte di Giustizia di Macerata e poi consigliere al Tribunale di Mantova) il 16 gennaio 1792 e rinnovati il 28 aprile dello stesso anno (ASMn, *Notarile*, notaio Giuseppe Maria Tirelli, 28 aprile 1792, b. 9127; il matrimonio fu celebrato nella chiesa dei Santi Simone e Giuda a Mantova il 30 aprile 1792: ASDMn, Anagrafe antica della città di Mantova, Parrocchia dei Ss. Simone e Giuda, *Registro Matrimoni V [1775-1806]*, p. 199). Nessun dato neppure nel contratto stipulato tra la vedova Eleonora Nuvoloni e il figlio Luciano Menghini, padre di Cesare (ASMn, *Notarile*, notaio Francesco Bacchi, 5 gennaio 1837, b. 1826).

[58] Nella storiografia ottocentesca si trova il riferimento alla «famiglia antichissima de' Nuvoloni» (P. Coddè, *Memorie biografiche poste in forma di dizionario dei pittori, scultori, architetti ed incisori mantovani*, Mantova 1837, p. 117).

[59] G. Rebecchini, *Private Collectors in Mantua, 1500-1630*, Roma 2002, p. 22.

[60] *Catalogo della mostra correggesca in Parma*, catalogo della mostra (Parma, 17 giugno-1 luglio 1894), Parma 1894, p. 16 cat. n. 352. Non è dato sapere di più in merito a questo dipinto, forse una delle numerose derivazioni della celebre *Maddalena leggente* commissionata da Isabella d'Este (per la quale: M. Spagnolo, *Correggio's "Reclining Magdalen": Isabella d'Este and the cult of St Mary Magdalen*, "Apollo", 157, 2003, 496, pp. 37-45; D. Ekserdjian, *Correggio's Reclining "Magdalen" Rediscovered*, "The Burlington Magazine", CLXI, 2019, pp. 556-561).

[61] In carica sino al 1892; per il suo ruolo nell'ambiente politico mantovano: G.L. Fruci, *La politica al municipio. Elezioni e consiglio comunale nella Mantova liberale (1866-1914)*, Mantova 2005, pp. 105-106, 109-111.

[62] Menghini, oltre a partecipare ai comitati d'onore di diverse manifestazioni zootecniche (anche in quanto presidente della Società Ippica di Mantova), fornì un contributo allo studio di tali argomenti e alla promozione del loro insegnamento nelle scuole, come dimostrano alcune sue pubblicazioni: C. Menghini, *L'industria degli animali nella Provincia di Mantova alla Mostra zootecnica di Milano*, Mantova 1881; C. Menghini, *Provvedimenti per una maggiore produzione equina nella provincia di Mantova*, Mantova 1882; C. Menghini, *Proposta di una scuola agraria elementare*, Mantova 1883; C. Menghini, *Il servizio ippico del 1883 nella provincia di Mantova*, Mantova 1883. Menghini, inoltre, fu tra i soci promotori della Croce Rossa di Mantova, di cui divenne il presidente nel 1886 (*Storia della Croce Rossa in Lombardia (1859-1914)*,

turali[63], avesse avuto, negli anni seguenti, qualche ripensamento per essersi privato di un bene così rilevante. Nel suo necrologio, redatto dagli accademici virgiliani dopo la morte, avvenuta il 3 dicembre 1910, egli era ricordato «di animo integro, di carattere forte e leale [...] uomo di temperato e retto giudizio»[64]: apprezzamenti forse di circostanza, ma che dimostrano come gli irrequieti anni giovanili, attestati dalle lettere cui s'è fatto cenno poc'anzi, erano stati dimenticati.

I, *Studi*, a cura di C. Cipolla, A. Fabbri, F. Lombardi, Milano 2014, pp. 229-249)

[63] In futuro si potrà approfondire l'esame, per ora basti richiamare alcuni spunti, a partire dal coinvolgimento nel progetto di restauro e strappo di alcuni apparati decorativi nella chiesa di San Francesco a Mantova, di cui Menghini, in qualità di sindaco, si fece promotore per conto del comune, entrando in contatto, nel 1891, con importanti restauratori tra cui Luigi Cavenaghi e Filippo Fiscali (P. Artoni, *"Quasi al primitivo splendore". Restauri nel "bel San Francesco" di Mantova*, Mantova 2017, pp. 38-43). Menghini, inoltre, fu presidente del Comitato per il monumento di Virgilio a Mantova (R. Navarrini, *"A Virgilio la Patria. Storia del Comitato per l'erezione di un monumento a Virgilio"*, "Postumia", 18, 1, 2007, pp. 51-79; N. Marchioni, *Un progetto e un monumento per Virgilio a Mantova: dal lucus di Giacomo Boni alla Piazza Virgiliana*, in *Virgilio. Volti e immagini del poeta*, catalogo della mostra [Mantova, Palazzo Te, 16 ottobre 2011-8 gennaio 2012], a cura di V. Farinella, Milano 2011, pp. 85-101): in questa veste il 22 marzo 1907 egli scrisse a Giovanni Pascoli per invitarlo a tenere "una conferenza sull'immortale poeta Carducci", deceduto un mese prima (AP, Carteggio).

[64] Per il necrologio: A.C.D.A. [Antonio Carlo Dall'Acqua], *Menghini (comm. Cesare): socio effettivo residente dal 2 marzo 1884*, "Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova", III, 2, 1910, p. XVII. I funerali ebbero corso nella basilica di Sant'Andrea a Mantova il 5 dicembre «con un grande concorso di popolo» ([Anonimo], *I funerali del Comm. Menghini*, "Gazzetta di Mantova", 5 dicembre 1910, p. 2). Menghini trovò sepoltura nel cimitero di Porto Mantovano.

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE
ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A. ETS

Firenze University Press
https://oajournals.fupress.net/index.php/sisca

OPEN ACCESS

Citation: Porcelluzzi, S.M. (2025). Gli scritti di Giordano Falzoni per il *Museo Vivo* di Ugo Marano: sinergie creative e sperimentazione parasurrealista in Costiera Amalfitana. *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS*2025:87-95. doi:10.36253/sisca-17316

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:
SMP: 0009-0005-2113-2525

Gli scritti di Giordano Falzoni per il *Museo Vivo* di Ugo Marano: sinergie creative e sperimentazione parasurrealista in Costiera Amalfitana

The Writings of Giordano Falzoni for Ugo Marano's *Museo Vivo*: Creative Synergies and Parasurrealist Experimentation on the Amalfi Coast

Salvatore Michele Porcelluzzi

Università degli Studi di Salerno, Italia
Email: sporcelluzzi@unisa.it

Abstract. This paper aims to highlight the multifaceted artistic and intellectual contributions of Giordano Falzoni (1925-1998), a forgotten protagonist of the Italian avant-garde and a central figure in Italian Surrealism. Particular attention is given to Falzoni's previously underexplored involvement on the Amalfi Coast, specifically his collaboration with artist Ugo Marano and his role in the avant-garde project *Museo Vivo* (1971-1976). Starting with an analysis of some of Falzoni's critical writings, which appeared between the late 1940s and early 1950s in Surrealist or art criticism journals, the paper then examines two eminently ekphrastic texts, conceived as avant-garde poetic experiments: *Museo Vivo, Giulio Turcato*, and *Ellissi a Ugo Marano*. Ultimately, this research adds a further piece to Giordano Falzoni's textual output. It highlights how his dynamic, anti-hierarchical approach to the creation and reception of artworks – interwoven with poetic references to figures of the caliber of André Breton, Jean-Paul Sartre, and the Italian poet Leonardo Sinisgalli – offered a singular interpretive bridge from the legacy of Surrealism, or more broadly from the French cultural climate, to the Italian Neo-avant-garde movements.

Keywords: Ugo Marano, Giordano Falzoni, Ellissi.

"Protagonista dimenticato" dell'avanguardia, mente poliedrica e acuto interprete della contemporaneità, Giordano Falzoni (1925-1998) ha visto, negli ultimi anni, la sua densa produzione artistica e intellettuale riportata all'attenzione della critica, grazie a contributi di ambito sia letterario che storico artistico.

Considerato uno dei principali esponenti del Surrealismo italiano – grazie anche agli assidui rapporti intrattenuti con il gruppo francese – Falzoni è stato, a cavallo tra gli anni Cinquanta e Settanta, un infaticabile speri-

Abbreviazioni
AEM, Archivio Eredi Marano.

mentatore di linguaggi: cinema, teatro, pittura, scultura, letteratura, performance. Pittore autodidatta e autore di scritti d'arte, alcuni suoi dipinti (*Dittico dell'Atlantide riemersa* e *Piattaforma per una visione paradisiaca*) sono apparsi di recente in mostra a Rovereto, nell'esposizione *Surrealismi, da De Chirico a Gaetano Pesce*[1].

Con i suoi *papillons*, Falzoni dava vita a sagome di farfalla – simili alle macchie di Rorschach – piegando e pressando un supporto (carta o cartoncino) precedentemente colorato su una sola metà. Estendendo questo approccio a «schiacciogrammi» e «schiacciaparole» – dispositivi analoghi realizzati dalla pressione di intere frasi o parole – componeva spesso messaggi da inoltrare ad amici per corrispondenza, offrendo un'interpretazione personale dell'automatismo surrealista.

Su un versante simile, la multiforme produzione testuale, inserita nell'alveo del Surrealismo francese o dell'avanguardia letteraria italiana vicina al Gruppo 63 – di cui peraltro fu vivace animatore – annovera contributi ad ampio raggio, pubblicati in volumi e riviste di critica artistica e letteraria. L'unica eccezione è costituita dal volume *Teatro da camera* (1965)[2], comprendente una raccolta di copioni teatrali sperimentali.

A voler ripercorrere le vicende di questo singolare percorso esistenziale risultano fondamentali l'edizione critica di alcuni suoi scritti, curata da Teresa Nocita[3], e gli articoli pubblicati da Roberta Serpolli[4], aventi come oggetto d'indagine i rapporti dell'artista con Jean Dubuffet e la sua parabola all'interno dell'Art Brut. Altrettanto significativo, per un approfondimento dei soggiorni parigini, è il nucleo di opere, disegni e lettere proveniente dallo studio di André Breton, reso consultabile digitalmente dall'Asociación Atelier André Breton[5].

Girovago, eccentrico e stando a Zavattini[6] – di cui fu grande amico – particolarmente abile nell'"arte preziosa di farsi dimenticare", data l'assenza di una propria raccolta documentale organica, Falzoni rende complicato seguire la fitta trama di rapporti in cui si è mosso.

A tal proposito, nuove informazioni affiorano dai soggiorni in Costiera Amalfitana, più volte menzionati in letteratura[7] e finora mai oggetto di specifico approfondimento.

Tracce vivide di questi passaggi si intercettano nell'archivio di Ugo Marano (1943-2011)[8], artista e amico con cui Falzoni ha condiviso un forte desiderio di rinnovamento artistico. Come esito di una collaborazione durata tra il 1971 e il 1974, figura più volte ospite di Marano (fig. 1), tra l'*atelier* di Capriglia e la casa di Cetara, a sostenere il progetto di mostra-happening *Museo Vivo* (1971-1976). Da questa partecipazione emergono interessanti retroscena sul vivace clima culturale salernitano di quegli anni, legato peraltro a doppio filo ai circuiti romani di via Margutta. Prima di procedere alla disamina dei fatti, è opportuno delineare le coordinate di questo itinerario intellettuale, utili a decodificare le peculiarità della parentesi campana.

UN BREVE PROFILO

Gli orizzonti culturali di Falzoni si definiscono sin dalla giovane età: nato a Zagabria da genitori artisti, studia storia dell'arte con Mario Salmi all'Università di Firenze e soggiorna ripetutamente a Parigi, tra il 1945 e il 1948. Nel 1949 si laurea con una tesi dal titolo *Aspetto*

[1] *Surrealismi, da De Chirico a Gaetano Pesce,* catalogo della mostra (Mart, Rovereto, 12 luglio-20 ottobre 2024), a cura di D. Isaia, Cinisello Balsamo 2024.

[2] G. Falzoni, *Teatro da camera*, Milano 1965.

[3] Id., *Opere: letteratura, teatro, cinema, arte, società*, a cura di T. Nocita, Ravenna 2019, con edizione critica di diversi scritti dell'artista; *Giordano Falzoni: transcodifica e avanguardia tra letteratura, cinema e teatro*, atti della giornata di studi, (Università dell'Aquila, 27 marzo 2019) a cura di T. Nocita, Milano, Udine 2021, con una serie di contributi che indagano la produzione letteraria dell'artista; G. Falzoni, *Album: appunti inediti dell'ultimo incontro del Gruppo 63 (Fano, 26-28 maggio 1967),* a cura di T. Nocita, Manocalzati 2012, con un commento all'album di appunti e disegni di Falzoni sull'ultima riunione del Gruppo 63.

[4] R. Serpolli, *Sulle tracce dell'Art Brut in Italia: Giordano Falzoni corrispondete per Jean Dubuffet*, "Osservatorio Outsider Art", 3, 2011, pp. 120-135; Ead., *1947-1949 Giordano Falzoni negli anni dell'adesione all'Art Brut e del contributo critico su Jean Dubuffet,* in *Jean Dubuffet e l'Italia*, catalogo della mostra (Lucca, Center of Contemporary art, 12 febbraio-15 maggio 2011), a cura di S. Cecchetto, M. Vanni, Cinisello Balsamo 2011, pp. 93-101, nei due contributi la studiosa ripercorre il percorso di Falzoni come corrispondente artistico italiano per l'Art Brut, fino alla rottura improvvisa con Jean Dubuffet; Ead., *Universo Farf, I papillons di Giordano Falzoni per Dubuffet ed il milieu culturale parigino*, "Osservatorio Outsider Art", 5, 2012, pp. 188 – 199, si allarga l'indagine riportando documenti ulteriori sui legami tra Falzoni e i surrealisti; Ead., *Affinità elettive. Falzoni, Dubuffet, e Zavattini*, "Osservatorio Outsider Art", 14, 2017, pp. 108-129, si ripercorrono i contatti tra C. Zavattini e l'Art Brut con il ruolo di intermediario di Falzoni; Ead., *Un Papillon per Breton: Giordano Falzoni, surrealista italiano nel dopoguerra,* in *Surrealismi, da De Chirico a Gaetano Pesce,* cit. (vedi nota 1) pp. 89-94.

[5] Asociación Atelier André Breton, https://www.andrebreton.fr/

[6] *L'esperienza pittorica di Giordano Falzoni,* a cura di S. Giannatasio, s.l., 1970, p. 60, testi di Giulio Carlo Argan e altri, tra cui Cesare Zavattini.

[7] Il soggiorno di Falzoni in Costiera Amalfitana, e più precisamente a Cetara e Vietri sul Mare, è ricordato esclusivamente dalla letteratura su Ugo Marano. Negli scritti dedicati a Falzoni, il rapporto tra i due artisti non è mai menzionato, né è citato l'unico testo edito congiuntamente (benché a tiratura limitata): *Ellissi a Ugo Marano,* Salerno 1974.

[8] Della nutrita bibliografia sull'artista, mi limito a segnalare i cataloghi dei principali eventi espositivi postumi: *Ugo Marano: scultura, mosaici, ceramiche, disegni, dipinti, performance, 1965 / 2011*, catalogo della mostra (FRaC Baronissi, Fondo Regionale d'Arte Contemporanea, 7 dicembre 2014 - 1 marzo 2015), a cura di M. Bignardi, Fisciano 2014; *Ugo Marano – le stanze dell'utopia,* catalogo della mostra (MADRE, Museo d'arte contemporanea Donnaregina, Napoli, 16 marzo - 04 giugno 2023) a cura di S. Zuliani e A. Tolve, Albissola 2023.



Fig. 1. Autore ignoto, *Ugo Marano e Giordano Falzoni all'interno del laboratorio ceramico* Ri.Fa, 1973-74, stampa fotografica, Archivio Eredi Marano.

ludico di alcune attività umane, negli anni in cui si diffondeva *Homo Ludens* (1938), testo di Johan Huizinga tradotto in Italia nel 1946[9].

Nel fervido clima della Parigi post bellica, tra gli accesi dibattiti interni alla compagine surrealista e in coerenza con il testo di Huizinga[10], Falzoni matura una concezione estetica per cui l'attività ludica nell'essere umano, oltre a svolgere un ruolo liberatorio, è motore attivo nei processi di invenzione e decrittazione poetica. Sempre a Parigi, lo stretto rapporto con Jean Dubuffet, documentato da uno scambio epistolare e da reciproche attestazioni di stima[11], lo porta ad aderire alle poetiche propugnate dall'artista francese e a diventare referente italiano della *Compagnie de l'Art Brut*[12].

A questi anni risale il testo *La vie comme aventure*[13], pubblicato su "Les Cahiers de la Plèiade", contenente *in nuce* alcuni temi assai ricorrenti nell'estetica falzoniana.

Fulcro di questo intervento è il tentativo di delimitazione di due domini: quello della "*poésie passive*", riferibile alla mera contemplazione di opere d'arte e linguaggi dai valori già storicizzati, pertanto soggetti alle oscillazioni del gusto; e quello della "*poésie active*", le cui forme d'espressione, legate alla sperimentazione avanguardistica, sarebbero in grado di sollecitare i processi creativi-inventivi nel fruitore. In un'ottica volutamente antigerarchica, il motore generativo della creatività non è insito solo al momento della creazione, ma deve espandersi nell'atto di una ricezione (o «digestione creativa»)[14] del pubblico. Tra i due sentieri di poesia attiva e passiva, dai margini contigui (a detta di Falzoni), si inserisce quello del vivere quotidiano: somma di incontri, relazioni e incrocio, casuale o meno, di destini, la vita umana, vissuta "*comme aventure*", è resa entusiasmante proprio dall'innesco delle facoltà creative.

In piena adesione poetica al Surrealismo sono inoltre gli oggetti, o le opere d'arte, senza distinzioni di genere, a dover dirottare i pensieri e le inclinazioni dell'uomo per traghettarlo oltre la condizione del presente: «Que pourrons-nous donc demander au peintre, au sculpteur, à l'écrivain, à l'acteur théâtral, à l'illusionniste, à l'agent de réclame, au danseur, au philosophe, dans deux mots: à l'artiste professionnel? De nous donner des objets tels qui nous épatent, qui puissent changer le cours de nos pensées et de nos fantaisies, nous émerveiller avec leurs mouvements, nous ravir avec leurs paroles, jusqu'au point que nous oublions notre présente condition»[15].

Ancora, intorno agli anni 1969-1970 Falzoni, che aveva quasi sicuramente conosciuto la stravagante configurazione dello studio di André Breton, era solito collezionare nel suo appartamento romano oggetti di ogni tipo, disseminandoli nella sua stanza *atelier* o tra le mensole della sua libreria. È Renzo Paris, recatosi da Falzoni a recuperare le illustrazioni per *Lo spettatore pornofono*[16], a raccontarci che viveva «in una casa strana» e che per raggiungerla dovette «attraversare un ponticello che immetteva nel suo appartamento, come in certi dipinti manieristi»[17]. Suggestive, a tal senso, le immagini del cinegiornale Sette G, del 1970, dal titolo *La libreria di Giordano Falzoni*[18], in cui si intravedono vari oggetti «misteriosi, recuperati come da un naufragio nel tempo», sparsi nell'abitazione in modo arbitrario. Una pratica che rimanda sicuramente agli anni della

[9] J. Huizinga, *Homo Ludens*, Haarlem 1938, trad. it, Torino 1946 ed edizioni successive.

[10] G. Falzoni, *Aspetto ludico di alcune attività umane,* Università degli Studi di Firenze, 1948, la tesi di laurea non è consultabile poiché facente parte di un fondo alluvionato della Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze.

[11] Serpolli, *Universo Farf*, cit. (vedi nota 4), p. 194.

[12] Ead., *1947-1949 Giordano Falzoni*, cit. (vedi nota 4), pp. 94-96, la studiosa riporta alcuni passi tratti dal precoce contributo di Falzoni in qualità di referente dell'Art Brut, apparsi in G. Falzoni, *"Jean Dubuffet"*, "Il Mondo Europeo", III, 54, 1, Novembre 1947, p. 12.

[13] G. Falzoni, *La vie comme aventure*, "Le Cahiers de la Pléiade", 4, 1948, pp. 94-97, edito in G. Falzoni, *Opere:*, cit. (vedi nota 3), pp. 20-23.

[14] Id., *La monachina di Monza*, "Il Caffè", 1, 1965, pp. 27-32, edito in G. Falzoni, *Opere:*, cit. (vedi nota 3), p. 24.

[15] Id., *Opere:*, *La vie comme aventure,* cit. (vedi nota 3), p. 21.

[16] R. Paris, *Lo spettatore pornofono*, Caltanissetta, Roma 1969. Tra le illustrazioni di Falzoni ai testi poetici di Paris si segnalano anche quelle per il poema *Scongiuro*, Mulino di Buzzano 1969, pubblicato per le Edizioni Geiger, casa editrice di testi di avanguardia, fondata dal poeta Adriano Spatola.

[17] Id., *La farfalla*, in *Giordano Falzoni: transcodifica e avanguardia,* cit. (vedi nota 3), p. 14.

[18] Cinegiornale Sette G, *La libreria di Giordano Falzoni*, 1970, Archivio Luce, disponibile sul portale web dell'istituto https://www.archivioluce.com/

frequentazione bretoniana, come dimostra una lettera ricevuta del poeta francese[19]. I due, come è noto, in più occasioni si sono scambiati messaggi, lettere e disegni. Almeno in uno di questi casi Breton si dichiarava particolarmente ispirato da un *papillon* "vert mousse" ricevuto e poi collezionato nel suo *atelier*[20].

Successivamente, pitture del surrealista italiano verranno presentate dal poeta alla personale romana della Galleria l'Obelisco del 1951[21] e nell'esposizione parigina dell'Etoile Scellée, del 1954[22].

Nata in parallelo alla mostra parigina è l'inchiesta *Situation de la peinture en 1954*[23], sulle pagine della rivista "Medium. Information surréaliste". In un clima generale di ribellioni, scomuniche e deviazioni di linea, in apertura del numero, compare l'intervento di Breton *Du surréalisme et ses œuvres vives*[24] in cui si difendono strenuamente i temi storici del movimento: automatismo, eros (comunione tra amore carnale e spirituale) e occulto[25].

Ed è su questo progetto editoriale – approdo di esperienze surrealiste internazionali, il cui modo d'agire tipico è quello dell'*enquete* – che Falzoni è chiamato a rispondere su almeno tre temi: l'impiego dell'automatismo, la validità o meno dell'illusionismo *trompe-l'œil*, il rapporto con la natura. Particolarmente significativo che in questo testo, sulla scia inaugurata da *La vie comme aventure*, si rinnovi ancora una volta l'adesione ai manifesti surrealisti: «Les indications au sujet de l'automatisme contenues dans les manifestes de Breton sont si peu limitantes que leur valeur de provocation et d'inspiration est susceptible d'alimenter pour très longtemps».[26]

A trent'anni dal primo *Manifesto*, l'automatismo, declinato in una personale versione ludica, si conferma forma d'espressione liberatoria, in grado di attivare i processi immaginativi in pittura, scrittura e nelle svariate attività umane. Un dispositivo che può servire analogamente a suscitare risposte nel pubblico, anche in quello distratto e assuefatto della metropoli parigina[27].

Spunti interessanti si colgono anche in *A Calder il primo premio*[28] e *Vedere le automobili*[29], recensioni apparse su "Arti visive" e pertanto estranee alla stretta militanza surrealista, nelle quali dimostra una solida padronanza di testi dall'impostazione più metodologica – competenza derivante, del resto, dalla formazione storico artistica ed estetologica.

Nel primo caso, il passo decisivo nella carriera dell'artista americano si sarebbe compiuto con i *Mobili* semoventi, paragonati, sulla scorta di Jean-Paul Sartre[30], a "fenomeni naturali", dotati di "capricciosa libertà", soggetti al "segno dell'imprevisto", e pertanto congegni dell'effimero dalle infinite potenzialità poetiche. Qui, di nuovo, il tema è quello di un'arte che si apre all'interpretazione attiva dello spettatore: «l'artista, provocatore di attività poetica, non può già quasi più presentare la sua opera d'arte come prodotto finito»[31].

I concetti di personalità artistica, valore universale dell'opera o di relazione immutabile tra l'artista e la sua creazione decadono – e il riferimento esplicito è, non a caso, al teatro di Antonin Artaud. Così come in *Vedere le automobili*, breve digressione sul design automobilistico, a saltare è la distinzione tra "arte pura" e "arte applicata": nella serializzazione del prodotto industriale, la fase di progettazione estetica merita lo stesso rilievo delle opere esposte al museo – nel frattempo, probabilmen-

---

[19] La lettera di André Breton a Giordano Falzoni, datata Parigi, 16 ottobre 1948, è oggi in collezione privata. Mai trascritta integralmente, compare riprodotta in *L'esperienza pittorica*, cit. (vedi nota 6), p. 4, e in Serpolli, *Un papillon per Breton,* cit. (vedi nota 4), p. 90. Di seguito una parziale trascrizione: «[...] Je reçois ce matin votre petit message vert mousse qui est bien une des choses les plus exquises que le courrier puisse apporter. Je retrouve par lui la surprise et le plaisir que m'a donné la découverte de petits masques, de la Nouvelle Guinée hollandaise [...]».

[20] Il *papillon* raccolto ed esposto dal poeta francese nel proprio studio fa oggi parte delle collezioni del Centre Pompidou. Una riproduzione digitale è consultabile sul portale dell'Asociación Atelier André Breton https://www.andrebreton.fr/es/work/56600100015630

[21] G. Tulino, *La Galleria l'Obelisco*, Roma 2020, pp. 105-108.

[22] *Giordano Falzoni*, pieghevole della mostra, (Parigi, À l'étoile scellée, 10-31 dicembre 1954, Parigi), Parigi 1954. Disponibile sul sito dell'Asociación Atelier André Breton, https://www.andrebreton.fr/fr/work/56600101000021

[23] C. Estienne, J. Pierre, *Situation de la peinture en 1954*, in "Medium. Information surréaliste", 4 gennaio, 1955, pp. 43-54. Si segnalano inoltre le illustrazioni per il testo poetico A. Liberati, *Où me cacher,* in "Almanach Surréaliste du demi-siècle", numero speciale de "La Nouvelle Equipe Français", 7, 63-64, marzo-aprile, 1950, pp. 106-108.

[24] A. Breton, *Du surréalisme et ses oeuvres vives*, in "Medium. Information surréaliste", 4 gennaio, 1955, pp. 2-4.

[25] P. Dècina Lombardi, *Surrealismo 1919-1969, ribellione e immaginazione*, pp. 458-460. Per un breve profilo della rivista e una descrizione del clima teso di questi anni.

[26] Falzoni, *Situation de la peinture en 1954*, cit. (vedi nota 23) p. 52.

[27] Durante il soggiorno parigino Falzoni era solito abbozzare dei disegni sui muri del Quartiere Latino, lasciando poi dei gessetti per terra in modo da invitare i passanti a interagire con le tracce lasciate, si veda G. Falzoni, *Manifeste de la gaie typographie*, in "Neon", 5, s.n.p., e a proposito A. Bosco, *Il romanzo autre di Giordano Falzoni*, in *Giordano Falzoni: transcodifica,* cit. (nota 3) p. 38.

[28] G. Falzoni, *A Calder il primo premio*, in "Arti visive", I, n.1, luglio-agosto 1952, p. 10, riedito in Id., *Opere:*, cit. (vedi nota 3), pp. 198-200. Testo pubblicato per il conferimento allo scultore statunitense del Premio unico per la scultura estera, Biennale di Venezia, 1952.

[29] Id., *Vedere le automobili*, in "Arti visive", I, n. 3, dicembre-gennaio 1952, p. 12-13, riedito in *Giordano Falzoni: transcodifica,* cit. (vedi nota 3), pp. 135-141.

[30] J.P. Sartre, *Les Mobiles de Calder*, in *Alexander Calder: Mobiles, Stabiles, Constellations*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Louis Carré, 25 ottobre–16 novembre 1946), Parigi 1946, consultabile presso il sito web della Calder Foundation https://calder.org/

[31] Falzoni, *Teatro: presente e futuro*, in *Opere:*, cit. (vedi nota 3) p. 188.

te, nella libreria di Falzoni è arrivato il testo di Walter Benjamin[32].

IL MUSEO VIVO E GIULIO TURCATO

Tra il 1971 e il 1976, con lo scopo di rivitalizzare sul piano creativo la produzione ceramica vietrese, Ugo Marano dà avvio al progetto *Museo Vivo*.

Costruttiva e provocatoria al contempo, intento dell'iniziativa è mettere in campo uno slittamento poetico tra universo dell'immaginazione e pratiche reali. Ad accompagnare, infatti, la serie di mostre e happening è lo scritto di Marano *Museo Vivo:* un edificio utopico la cui struttura turrita, evocata in versi, è immersa in contesto naturale, popolato da boschi di alberi da frutto. All'interno della torre, in un intreccio tra arte e vita, si susseguono stanze dedicate all'abitare, alla produzione di manufatti ceramici, a convegni e dibattiti, e un intero piano è adibito all'esibizione dei lavori di ricerca. L'intero progetto cerca di convogliare quest'energia poetico-immaginativa all'interno di un laboratorio ceramico reale, allestito presso la fabbrica Ri.Fa di Molina di Vietri sul Mare[33]. Qui, artisti e intellettuali sono chiamati a dibattere e a offrire il proprio contributo creativo su un piatto ceramico da 70 cm di diametro. A partecipare, direttamente o indirettamente, Filiberto Menna e Giordano Falzoni[34] in prima linea, oltre a Tomaso Binga, Edoardo Sanguineti, Giulio Carlo Argan[35], Amerigo Tot, Renato Guttuso, Giulio Turcato, Antonio Franchini, Cesare Zavattini, il musicista Karlheinz Stockhausen[36] e altri[37].

Da questa officina di idee, museo d'avanguardia, Marano – sodale con la *Profezia di una società estetica* di Menna[38] – invita a sovvertire le gerarchie del sapere e le rigide divisioni del pensiero, elevando il fare creativo a dispositivo di trasformazione del reale. Per dirla con Menna: «si tratta dell'atteggiamento che l'artista assume di fronte alla propria attività e all'ambiente in cui vive, di un modo di concepire l'operazione artistica non più come un atto contemplativo [...], ma come un agire all'interno di una situazione concreta, di una realtà di cui si vogliono conoscere i dati costitutivi per trasformarla»[39].

È in questo scenario che si colloca il testo di Falzoni *Museo Vivo, Giulio Turcato*[40], redatto con il duplice intento di coinvolgere attivamente l'artista nel progetto *Museo Vivo* e di celebrarne la mostra antologica al Palazzo delle Esposizioni di Roma[41].

Dopo un *incipit* metaletterario, in cui si finge una pubblicazione sul «già introvabile» e fittizio "bollettino del Museo Vivo", la prima pagina è contrassegnata in calce dall'inserto di una moneta da 10 lire (fig. 2), fissata con del nastro adesivo blu, «campione di Turchino Turcato (tinta approssimativa)». Un elemento che rivela l'evidente nesso allusivo alle opere con i collage di banconote e monete, prodotte dall'artista a partire dai primi anni Sessanta. Si tratta di un traslato, dai toni parodici, dei dispositivi metateatrali utilizzati da Falzoni nei suoi copioni[42], in cui rassegne di recensioni immaginarie evocano l'intera filiera del teatro, inscenando il consumo della critica teatrale da parte del pubblico. Qui, diversamente, ad essere simulato è il sistema stesso della critica d'arte. Lo scritto, articolato in quattro parti (*Arrivo dell'anticorpo, Non ci fregano più, Sul marciapiede, Turcato nel minor numero di gesti*), traccia un *excursus* metaforico attraverso le differenti tecniche di astrazione impiegate dall'artista, configurando un'ecfrasi non convenzionale e priva di riferimenti didascalici a opere specifiche.

L'espediente letterario è, piuttosto, quello di delineare un'ambientazione paesistica, costellata di rimandi a una realtà che funge da scenario – anche storico, se non distopico – per serie come le *Rovine di Varsavia* o i *Comizi*. Così: «La fauna microbica aveva già invaso a chiazze quasi tutto lo stivale artistico e letterario. Pozze d'incubazione nelle strade dissestate sin dall'ulti-

---

[32] Bosco, *Il romanzo autre,* cit. (nota 27) pp. 25-51. Il saggio pone lo scritto *Vedere le automobili* in relazione al testo di W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966, ed edizioni successive. Che Falzoni si mostri in linea con i concetti di Benjamin è indubbio. Stabilire una conoscenza diretta del testo è tuttavia impossibile, sebbene avrebbe potuto leggerlo in francese negli anni passati oltralpe.

[33] M. Bignardi, *Ugo Marano e il progetto Museo Vivo*, in *Cetara, nuovi avvistamenti. Segni dell'identità culturale del territorio*, a cura di M. Bignardi, Fisciano 2012, pp. 83-100. Le opere realizzate saranno esposte presso la Galleria il Portico di Cava de' Tirreni, nell'ottobre del 1973. Il testo *Museo Vivo* di Marano è pubblicato in M. Ferrara, *Scritti d'artista, un'antologia*, in *Ugo Marano – le stanze dell'utopia*, cit. (vedi nota 8) pp. 111-112.

[34] AEM, «Progetto Museo Vivo 1971/1976», *Lettera, Cetara 30 ottobre 1973*, c. 31. Come si registra dalle carte d'archivio, F. Menna e G. Falzoni svolsero un ruolo chiave nel coinvolgimento di Giulio Turcato al progetto.

[35] Dal suo studio romano, G. C. Argan parteciperà al progetto, dipingendo a *dripping* un piatto portatogli appositamente da Marano.

[36] Il musicista fu raggiunto da Marano al Teatro San Carlo di Napoli. Qui il piatto fu dipinto con una partitura a spirale. Buona parte dei lavori del *Museo Vivo* si trovano oggi esposti presso il Museo Civico Torre di Cetara.

[37] Tra i partecipanti vanno aggiunti almeno: Antonio Petti, Mario Chiari, Gelsomino D'Ambrosio.

[38] F. Menna, *Profezia di una società estetica*, Lerici, 1968.

[39] Ivi, p. 17.

[40] AEM, «Progetto Museo Vivo 1971/1976», *Museo Vivo, Giulio Turcato,* c. 1.

[41] *Giulio Turcato: Palazzo delle Esposizioni*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 novembre-31 dicembre 1974), a cura di G. Dalla Chiesa, I. Mussa, Roma 1974.

[42] Falzoni, Teatro, cit. (vedi nota 2) pp. 81-91; pp. 106-111, si veda *Il grande freddo, ovvero quando si cresce in famiglia* e *Passeranno anche queste orribili notti.*

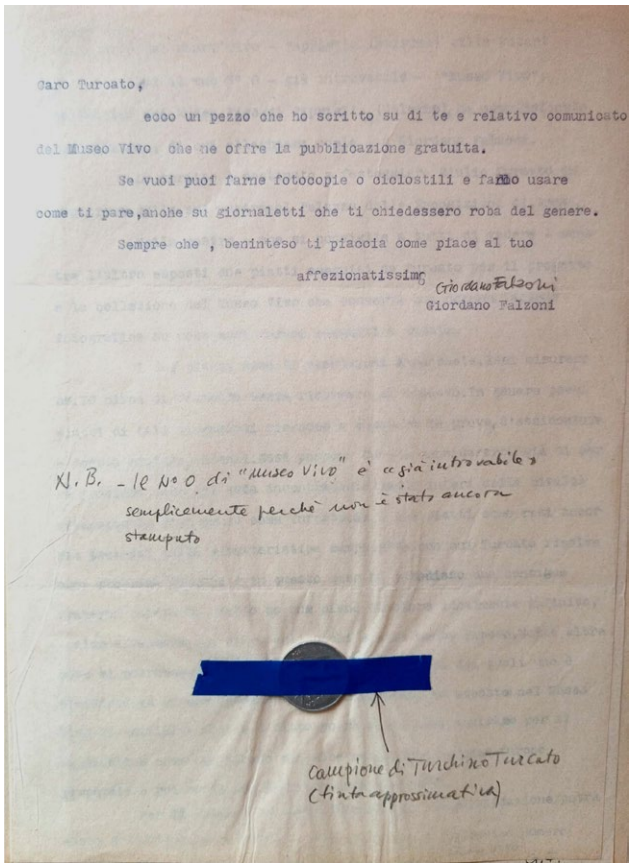

Caro Turcato,
ecco un pezzo che ho scritto su di te e relativo comunicato del Museo Vivo che ne offre la pubblicazione gratuita.
Se vuoi puoi farne fotocopie o ciclostili e farne usare come ti pare, anche su giornaletti che ti chiedessero roba del genere.
Sempre che, beninteso ti piaccia come piace al tuo
affezionatissimo
Giordano Falzoni
N.B. - Il N° 0 di "Museo Vivo" è assai introvabile semplicemente perchè non è stato ancora stampato
campione di Turchino Turcato (tinta approssimativa)

Fig. 2. Giordano Falzoni, *Museo Vivo, Giulio Turcato,* dattiloscritto, Archivio Eredi Marano, Progetto Museo Vivo 1971/1976.

ma guerra venivano indicate con orgoglio dalla guida turistica come laghetti urbani. Erano le teste di ponte degli eserciti infettivi comandati dai generali Bravura di Menintendo e Squarcio dei Dolenti. L'eroismo acuto si propagava in forme blande e logorroiche note ai più col nome di morbo di Beninmeglio. [...] La funambolite cronica e il grintismo lunatico colpivano generalmente sempre gli stessi gruppi familiari al completo. Nepotismi inoperabili e lungodegenti con complicanze nere aleggiavano sull'urbe con tanfo miasmatico»[43]. Nel percorso ecfrastico Falzoni effettua degli spostamenti dall'astratto al sensoriale, prelevando oggetti e innescando salti analogici tra paesaggio (per lo più urbano) e opere (solo alluse): «Sporadiche sparatorie tra le macerie seguite dall'affrettata messa in moto e un gruppo d'invasori in ritirata alterava appena il clima di stagnante abbandono. Triangoli isosceli in rosso semplice nell'atto perenne di gremire lo spazio diffondono sulla piazza la quiete dei tramonti seduti sulla porta di casa a frescheggiare»[44]. Da passaggi, invece, quali «No, da quando c'è l'anticorpo Turcato, non ci fregano più [...]», «[...] continua a camminare sul marciapiede e se trova un pezzetto di carta che magari faceva parte di una lettera da Marghera impregnata di anidride solforosa, accetta la irregolarità dei contorni»[45] (con di nuovo evidenti allusioni ai collage), e ancora «Il popolo infatti non c'entra con la bellezza classica fatta tutta di padroni» emerge un'elezione ideologica di Turcato a "uomo di popolo" e una programmatica comunanza di intenti politico-estetici. In taluni passi Falzoni – alludendo nuovamente a passaggi storici – sembra echeggiare l'annosa *querelle* del '48, lanciata sulle pagine di «Rinascita» da Palmiro Togliatti[46] contro gli astrattisti, autori di «orrori e scemenze», che tra i tanti vide coinvolto il giovane Turcato: «Il gesto di "quello del popolo" magari sostituisce, più che integrare, la parola. Allora si dice che è eloquente. Sì perché ti spiega subito qual è la situazione. Ma alla svelta, quel tanto che basta, senza citazioni in latino e persino quasi senza egemonia». Il riferimento, neanche tanto velato, è chiaramente al realismo egemonico promosso dal PCI che portò Turcato a un progressivo allontanamento dal partito intorno al 1956[47]. Dalla corrispondenza inoltrata da Marano per il coinvolgimento delle varie personalità, emerge una partecipata adesione dell'artista "uomo di popolo" al progetto, fisicamente presente in Costiera e ospitato a Cetara per l'esecuzione di due piatti ceramici. Diverso è il caso di Renato Guttuso – esponente ortodosso-realista del PCI – poiché una lettera al pittore rivela, infatti, lievi attriti e scarsa disponibilità a ricevere il giovane artista campano[48].

ELLISSI A UGO MARANO

«L'aspirazione a tracciare l'itinerario che l'ha condotto a queste smaglianti epifanie sulla curva di esperienze e realizzazioni solo apparentemente eterogenee,

[43] AEM, «Progetto Museo Vivo 1971/1976», *Museo Vivo, Giulio Turcato,* c. 3. Da qui in avanti, per tutte le trascrizioni, si è proceduto a regolarizzare le maiuscole e le minuscole (intervenendo sugli eventuali errori di battitura), mantenendo fedelmente la punteggiatura originale dei documenti. Accenti e forme grafiche desuete sono stati, invece, modernizzati.

[44] Ibidem.

[45] Ivi, cc. 4-5.

[46] A. Masi, *Togliatti contro l'astrattismo: dalla svolta di Salerno al convegno di Bologna*, in "Annali di critica d'arte", 10, 2014, pp. 115-122.

[47] M. Calabrese, *Turcato ha detto no alle imposizioni del PCI*, in "Il Secolo d'Italia," Roma, 4 giugno 1966, così l'artista in un'intervista di qualche anno successiva: «[...] nel PCI non esiste un minimo di libertà d'espressione per gli artisti. L'equivoco sta nel fatto che ti dettano come devi dipingere, come devi seguire un determinato schema figurativo [...] Per il PCI tutta la pittura che non si adegua a certe direttive è pittura borghese. Cioè, pittura di una società marcia».

[48] AEM, «Progetto Museo Vivo 1971/1976», *Lettera, Cetara 22 luglio 1973.*

induce a far ricorso all'analogico: "Ellissi" è un'ipotesi di ritratto in dodici movimenti di questo artista umanissimo e aristocratico».

Con queste parole Falzoni introduceva l'opera grafica di Ugo Marano, in mostra a Roma presso lo studio d'arte SM 13 di via Margutta[49].

In tale occasione veniva infatti presentato il libro-opera *Ellissi a Ugo Marano*[50]: un volume con testo di Falzoni, alle cui prime cento copie, autografate da entrambi gli artisti, si aggiungevano tre serigrafie ricavate dai disegni di Marano. Qui, il montaggio testuale si rivela, più che nel testo per Turcato, decisamente sbilanciato verso una cifra neoavanguardista. Si tratta, infatti, di una lunga ecfrasi, scomposta in dodici «movimenti» (o scenari),[51] dalla tessitura narrativa volutamente incoerente. Ciascun brano, puro frutto d'immaginazione, simula una sorta di stato allucinatorio, a metà strada tra sogno e realtà: dalla scogliera rocciosa di Cetara si precipita repentinamente in un acquario, luogo in cui si consuma la lotta tra un «Polipo» e il «Paguro Bernardo»[52].

Dopo lo scontro tra i due, nello stesso «trasparente parallelepipedo», si affrontano due coppie di gladiatori: da un lato «Ferro e Forma», dall'altro «Acqua e Dissoluzione»[53]. Si tratta, in questo caso, di personificazioni che Falzoni utilizza per alludere alla pratica di Marano di immergere in acqua le proprie sculture in ferro (*Arrugginibili)*[54], innescando il processo di ossidazione e naturale degradazione della materia: «La coppia Acqua e Dissoluzione, per sua natura amorfa, è in attesa e non mostra alcuna fretta. La sua vittoria appare certa nei suoi tempi lunghi, come il fatale allentamento d'ogni morsa di coesione. Tempo e Spazio, chiamati come giudici di gara, chiariscono però la questione con un verdetto equilibrato dal quale sono esclusi i concetti di vittoria e di distruzione e le classiche figure del vincitore e del vinto»[55].

Dall'evocazione degli *Arrugginibili,* in *Fornace* si giunge in un *atelier* per la lavorazione ceramica – probabilmente lo stesso laboratorio Ri.Fa, frequentato da Falzoni per il progetto *Museo Vivo*. Prodotto di questo laboratorio, a suggello della scena, è infatti il grande *Piatto Comunitario*[56], in cui «I Pesci di passaggio vi lasciano curvilinee tracce gestuali in luce ceramica» e «[...] la terza dimensione è il fondo intravisto nel silenzio dalla sommessa respirazione del mare»[57], con evidente riferimento ai piatti che in quegli anni Marano eseguiva graffendo la superficie di smalto verde ramina, ispirato dagli abissi marini e dai giochi di luce nel Golfo di Salerno.

Che la produzione di Marano, il suo contesto operativo e persino le tecniche e i materiali impiegati costituiscano un fulcro poetico di contenuti manifesti o latenti, si capisce anche quando dalla visione di «cubetti microscopici» (tessere musive) – dove avrebbe potuto vederle se non nello studio di Marano?[58] – scaturiscono una serie di divagazioni, basate su ricordi o meri appigli visivi. Così, improvvisamente, dalla decorazione musiva della Basilica di Sant'Agnese emerge l'immagine della santa, allegoria della concezione cristiana del mondo: «Il volto di Sant'Agnese rivolge al Devoto un sorriso che contiene un sotterraneo flusso di lacrime per il Dolore del Mondo: serenità commossa che, mirando, gli occhi negli occhi, al plesso cardiaco del Meditante, lo inonda d'Amor Sacro».

Dai mosaici supporto di meditazione, si passa ai moderni *Arrugginibili* di Marano, sintomo invece di una nuova visione del mondo in cui la «Vita è [...] mutamento, contaminazione, passaggio dal semplice al relativamente complesso, metamorfosi [...]». Il racconto, a ben vedere, sembra rivelare una prospettiva esistenzialista. Sono infatti le personificazioni dei concetti filosofici di «Essenza» ed «Esistenza» – con richiamo dell'interpretazione fornita da Sartre[59] – a mimare il dualismo

[49] *Marano*, pieghevole della mostra (Roma, Studio d'arte moderna SM 13, 18 maggio-4 giugno 1974), Roma 1974.

[50] G. Falzoni, *Ellissi a Ugo Marano*, Salerno 1974. Del libro saranno stampati solo 1000 esemplari.

[51] In ordine: *Paesaggio d'artista, Filosofia del Polipo e dubbio del Paguro Bernardo, Musica analogica, Ferro e Forma nell'Acquario, Perizia spazio-temporale, Testimonianza d'alchimista, Fornace, Limbo, Variazioni, Giro guidato, Proiezione, Astrazione.*

[52] Falzoni, *Ellissi…*, cit. (vedi nota 50) p. 5.

[53] Ivi, cit. p. 8.

[54] Gli *Arrugginibili* di Marano sono una serie di sculture in lamina di ferro, realizzate dall'artista a partire dal 1967. La caratteristica fondamentale di queste opere risiede nel fatto che l'artista, attraverso la loro creazione e l'immersione in acqua, innescava un naturale principio di invecchiamento del metallo. Si veda: F. Menna, Testo senza titolo, in *Marano*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Schneider 1-26 febbraio 1972), a cura di F. Menna, Roma 1972, s.p.; M. Bignardi, *Ugo Marano, l'universo del suo immaginario*, in *Ugo Marano: scultura, mosaici..*, cit. (vedi nota 8) p. 20, e A. Tolve, *La memoria delle cose stesse*, in *Ugo Marano – le stanze dell'utopia*, cit. (vedi nota 8), p. 10.

[55] Falzoni, *Ellissi..*, cit. (vedi nota 50) p. 8.

[56] Nell'immaginario di Marano per *Piatto Comunitario* si intende il piatto a tesa larga da 70 cm, eseguito e smaltato dall'artista in molteplici varianti. Simbolo della condivisione, poiché al centro dei commensali, questa tipologia di piatto viene resa protagonista delle sperimentazioni all'interno del progetto *Museo Vivo*.

[57] *Falzoni*, *Ellissi..*, cit. (vedi nota 50) p. 15.

[58] Ugo Marano si formò presso lo Studio del Mosaico della Rev. Fabbrica di San Pietro in Vaticano e l'Accademia del Mosaico di Ravenna, tra gli anni 1963 e 1967. Ancora oggi, presso l'*atelier* dell'artista, si conservano disegni ed esercizi accademici risalenti al periodo di formazione. Questi fogli, riproducenti mosaici paleocristiani romani e ravennati, sommati alla presenza di tessere musive, dovettero costituire un innesco per l'immaginazione di Falzoni.

[59] J.-P. Sartre, *L'esistenzialismo è umanesimo*, Parigi 1946, trad. it G. Mursia Re, a cura di F. Ferragnani, Milano 1998, pp. 41-43; 46-51, per un riferimento preciso ai concetti di essenza ed esistenza in Sartre.

tra oggetto-materia (enti predeterminati) e la libertà, o coscienza, dell'artista.

Così per Falzoni, come in Sartre, la precedenza dell'esistenza sull'essenza – quindi della potenza dell'immaginazione sul mondo – decreta lo scardinamento del rigido dominio delle forme geometriche (o delle convenzioni su esse), poiché: «[...] se abbandonato il punto di vista dell'Essenza [...] ci si sposta a quello dell'Esistenza [...] è possibile costruire un cerchio su un quadrato, un quadrato su un cerchio, una sfera su un cubo, un cubo su una sfera nell'incrocio della vita vera»[60]. Il filtro sartiano è, inoltre, impiegato come chiave di decrittazione per l'esposizione degli *Arrugginibili* agli agenti atmosferici. Un ponte interpretativo che si riallaccia infatti al già citato *A Calder il primo premio,* recensione in cui si invoca l'intervento di vento e pioggia sulle opere dello scultore americano. Qui Falzoni si mostra debitore della lettura che Sartre aveva fornito dei *Mobiles* di Calder, visti come forme organiche che «Ils les laisse vibrer au vent comme des harpes éoliennes; ils se nourrissent de l'air, ils respirent, ils empruntent leur vie à la vie vague de l'atmosphère»[61]. Una chiave interpretativa che, trasposta alle sculture di Marano, vede le opere come entità viventi, plasmate dal «Tempo» e dallo «Spazio».

Tornando a *Ellissi a Ugo Marano*, la marcata dimensione sperimentale, nei continui salti di scena, e il reiterato ricorso all'analogia rendono il testo un esperimento descrittivo che va oltre i limiti consueti. Da ciò scaturisce l'interrogativo: come va interpretata la presenza di un libro-opera di questo genere, all'interno della rassegna romana? È senza dubbio il tentativo di fornire al pubblico uno strumento di interpretazione poetico-creativa. A maggior ragione se si pensa che nello spazio espositivo veniva presentata unicamente l'opera grafica di Marano, base germinale di una multiforme produzione scultorea, ceramica e musiva. Ciò giustifica i costanti rimandi sensoriali alle tecniche esecutive impiegate dall'artista[62].

Il libro si pone, dal punto di vista tipologico – un po' meno su quello formale[63] – nel solco dell'esoeditoria di testi, riviste e cataloghi della neoavanguardia italiana a cavallo tra anni Sessanta e Settanta[64]. A chiusura, dopo una breve parata di personificazioni, divinità orientali, basilisse e «fanciulle bizantine», Falzoni ci offre un altro dei suoi enigmi metaletterari: «Al fotoromanzo manca un testo». Lascia il lettore dinanzi al dubbio che l'intero scritto sia la preparazione a un ulteriore sviluppo paratestuale, basato peraltro su un altro *medium* iconico. Paradosso che, alimentando l'ennesimo rimando a immagini e parole, attiva una sorta di sinapsi intermediale nel lettore, innescata, ancora una volta, dall'associazione di *media* iconici e testuali. Si tratta di giochi letterari – qui il riferimento a *Les cartes d'analogie*[65] è d'obbligo – che pongono Falzoni in continuità con il grande magma poetico esplorato dal Surrealismo[66]. Basti anche pensare che qualche anno prima della stesura di questo testo si era occupato della traduzione per l'edizione italiana di *Nadja*[67], l'emblematico romanzo di Breton, dotato di apparato fotografico interpolato al testo.

Ultimo, ma non meno significativo, elemento di interesse è la notizia che tra i sicuri possessori di *Ellissi a Ugo Marano* figuri Leonardo Sinisgalli (fig. 3). Il poeta ingegnere, «maestro di sezione aurea»[68], scorgeva infatti nel "demone dell'analogia"[69] un trasversale e potente congegno di significazione, base di partenza per invenzioni artistico-poetiche e scintilla scatenante del ragionamento scientifico. Il 1974 è inoltre l'anno di uscita della raccolta sinisgalliana *L'ellisse*[70]*,* il cui titolo evocativo è,

---

[60] Falzoni, *Ellissi*, cit. (vedi nota 50) pp. 9-10.

[61] Sartre, *Les Mobiles de Calder*, cit. (vedi nota 30) p. 15.

[62] *Marano*, pieghevole della mostra, (Roma, studio d'arte moderna SM 13, 10-31 dicembre 1974), Roma 1974, così ricordate nel testo del pieghevole: «Esperto di tradizione musiva medievale, scultore in lamiera di ferro e ceramista oltre che disegnatore [...]».

[63] È infatti stampato su elegante carta d'Amalfi.

[64] Per l'esoeditoria italiana degli anni Sessanta e Settanta si veda G. Maffei, *Riviste d'arte d'avanguardia: esoeditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia*, Milano 2005. Basti anche pensare al fatto che Falzoni, stando a quanto raccontato da R. Paris, *La farfalla*, in *Transcodifica*.., cit. (vedi nota 3) p. 12 conosceva Adriano Spatola e il gruppo di artisti e poeti riuniti intorno alla rivista "Malebolge", per cui si veda C. Portesine, *Il parasurrealismo di "Malebolge", tra rivoluzione e bluff,* in *Surrealismi, da De Chirico a Gaetano Pesce*, cit. (vedi nota 1) pp. 69-73.

[65] Dècina Lombardi, *Surrealismo*.., cit. (vedi nota 25) pp. 465-467.

[66] AEM, «Progetto Museo Vivo 1971/1976», *Per il catalogo della mostra dei piatti per il Museo di Vietri*, cc. 3-4. Nello scritto Falzoni racconta di un gioco in cui dei commensali avrebbero dovuto interpretare liberamente delle sue vignette corredate da scritte pseudo semitiche. Da queste associazioni mentali i partecipanti avrebbero dovuto formulare tre domande e tre risposte legate dal nesso di causa-effetto. Queste, piegate e riposte casualmente in due cappelli sarebbero state estratte generando delle frasi dal costrutto logico straniante, quali: «che cos'è la solitudine? Lavare i piatti tutte le sere».

[67] A. Breton, *Nadja*, Parigi 1963, ed. it, con nota di L. Gabellone e traduzione di G. Falzoni, Torino 1972. Falzoni qualche anno prima si era occupato anche della traduzione della raccolta *Poesie*, Torino 1967.

[68] Presso la Biblioteca della Fondazione Sinisgalli di Montemurro si conserva, infatti, la copia del volume n.57, con in calce la dedica autografa di Falzoni. In prima pagina, a matita, dopo una serie di illustrazioni geometriche e grafemi pseudo semitici, Sinisgalli è riconosciuto «poeta amato e maestro di sezione aurea».

[69] L. Sinisgalli, *Furor Mathematicus,* Milano 1950, ed. Milano 2019, a cura di G.I. Bischi che nell'introduzione così commenta l'analogia in Sinisgalli: «il "demone dell'analogia" che usa matematica e poesia come sorgenti privilegiate di metafore, grazie a un pensiero in grado di accostarsi ai campi più disparati facendoli interagire tra loro». Si veda anche Id, "Il demone dell'analogia", in «Pirelli», n.1, 1949, pp. 11-13. Per il plebiscito pubblicitario lanciato dal poeta alla Pirelli, allo scopo di reperire slogan analogici e bozzetti efficaci, si veda B. Russo, *Il labirinto di Sinisgalli* I, *La Gommapiuma Pirelli, la principessa sul pisello e il gatto Meo Romeo*, Montemurro 2022, pp. 87-89.

[70] Id., *L'ellisse (poesie 1932-1972)*, a cura di G. Pontiggia, Milano 1974.

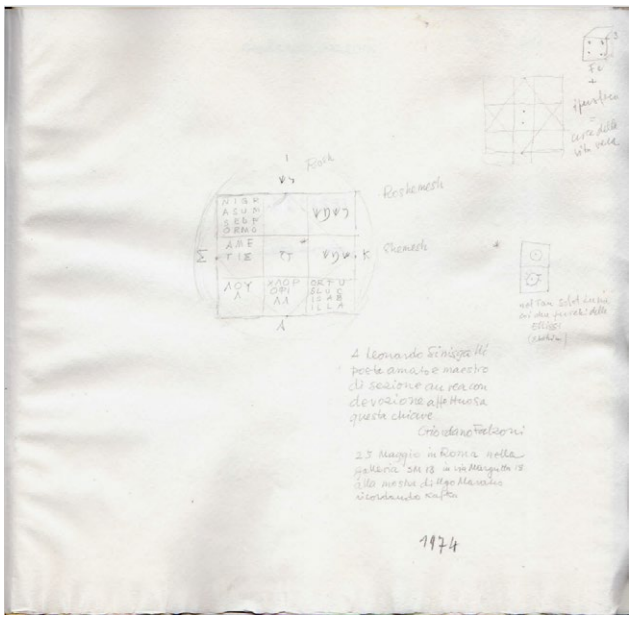


Fig. 3. Giordano Falzoni, *Dedica a Leonardo Sinisgalli, Ellissi a Ugo Marano*, 1974, Biblioteca della Fondazione Sinisgalli, Montemurro.

non a caso, omaggiato da Falzoni. Figura geometrica di aggancio al barocco, l'ellissi esemplifica a pieno il collegamento tra Seicento e Novecento operato da Sinisgalli.

Negli articoli *geometria barocca*[71] e *Natura calcolo fantasia*[72], il poeta fa infatti coincidere la geometria barocca con quella non euclidea: la comparsa di figure topologiche, ellissi e spirali diviene così sintomatica della frantumazione dell'unità classicamente intesa. Se da un lato il Seicento, con le incrinature delle certezze cartesiane, fornisce a Sininsgalli inevitabili ponti interpretativi verso il Novecento, allo stesso modo le strutture astratte di una matematica più complessa e meno afferrabile sono viste come forme ricorrenti in natura e nella modernità. Saranno allora la matematica e la poesia, ancelle privilegiate di Sinisgalli, a fornire, attraverso il guizzo creativo e la metafora, la possibilità di accostare campi più disparati[73]: un nuovo "Cannocchiale aristotelico" attraverso cui scrutare le complesse leggi dell'universo e innescare i processi della significazione.

Le convergenze con il poeta, in Falzoni, non si limitano alla scelta del titolo o alla dichiarazione di fede nell'analogia. Almeno in un passo del suo scritto risaltano infatti, con spiccata connotazione sinisgalliana, figure di ellissi e anelli di Moebius, utilizzate come congegno analogico-interpretativo delle moderne geometrie impiegate da Marano: «[...] una costruzione in lamiera formata da vele in tensione su piani ideali intersecantisi, con fuochi d'ellissi disposti in una costellazione immaginabile come un insieme di cardini rotanti a progettare un moto perpetuo d'anelli di Moebius»[74].

Del resto, una certa affinità con l'entusiasmo di Sinisgalli per i progressi della tecnica trova conferma anche in *Vedere le automobili*. Scritto, questo, in cui Falzoni manifesta un vivo interesse per il progresso tecnico-scientifico, sostenendo che uno studio storico artistico del design automobilistico avrebbe dovuto includere una «analisi parallela dello sviluppo dei motori, dei telai e delle materie prime impiegate»[75]. Infine, come ricordato nella dedica al poeta, tra i due dovette emergere una certa sintonia durante la conversazione su Franz Kafka, avuta in galleria: altro, non casuale, rimando (al pantheon) surrealista[76].

A partire dalla pubblicazione di *Ellissi a Ugo Marano*, i disegni dell'artista campano saranno identificati come "disegni a ellissi" da tutta la letteratura critica successiva sull'artista. Ennesima, bruciante metafora di come tra guizzo inventivo-poetico e interpretazione critico-razionale i confini siano tutt'altro che prestabiliti.

---

[71] Id., *geometria barocca*, in "Pirelli", n.3, 1950, pp. 44-45.
[72] Id. *Natura calcolo fantasia*, in "Pirelli", n.3, 1951, pp. 54-55.
[73] Per l'elezione della geometria barocca a forma di rappresentazione geometrica non euclidea, per l'assunzione della stessa a categoria interpretativa del presente e per le figure ricorrenti di spirali, ellissi e anelli di Moebius si veda F. Vitelli, *Il «paradossale design dell'universo». Prose sommerse di Leonardo Sinisgalli*, in *La scrittura dispersa. Testi e studi su inediti e rari tra Seicento e Novecento*, a cura di M. Dell'Aquila, Pisa 1995, pp. 159-212, e in particolare *Geometria barocca*, pp. 176-194, oltre a S. Zuliani, *Il demone della contraddizione. Sinisgalli critico d'arte*, Milano 1997, pp. 21-39.

[74] Falzoni, *Ellissi*, cit. (vedi nota 50) p. 8.
[75] Id, *Vedere le automobili,* in *Giordano Falzoni: transcodifica,* cit. (vedi nota 3), p. 137.
[76] Dècina Lombardi, *Surrealismo 1919-1969,* cit. (vedi nota 25) p. 434; pp. 466-467. Franz Kafka oltre ad essere oggetto di interventi sulla rivista surrealista "Almanach surréaliste du demi-siècle" è incluso all'interno di una sorta di pantheon di 28 personaggi rilevanti a cui è dedicata anche una *Carte de analogie*. Allo scrittore Breton dedica un capitolo in A. Breton, *Antologia dell'Humor nero*, a cura di P. Dècina Lombardi, Torino 1996, pp. 273-286.

Firenze University Press
https://oajournals.fupress.net/index.php/sisca

I contributi di questa sezione rielaborano ed ampliano le relazioni presentate alle giornate di studi *Artisti e accademie nel lungo Seicento italiano*, organizzate a cura di Gianpaolo Angelini presso il Collegio Ghislieri di Pavia, il 30 novembre ed il primo dicembre 2023, in concomitanza con l'assemblea annuale dei soci della SISCA. L'occasione era stata stimolata dalle ricorrenze anniversarie della pubblicazione, a Pavia, dell'*Origine, et progresso dell'Academia del Dissegno* di Federico Zuccari (1604) e delle *Finezze de' pennelli italiani* di Luigi Scaramuccia (1674), che sarebbero cadute nel successivo 2024, stimolando interventi sul tema del rapporto tra arti figurative e poesia, tra artisti e accademie. Grazie alle proposte giunte, si è disegnato un percorso che parte dalle frequentazioni tra artisti nella Roma di fine Cinquecento, approda agli ambienti accademici milanesi del Seicento, divaga tra gli itinerari nord-italiani di Zuccari e altri contesti geografici (sino in Sicilia), approda infine alla figura "itinerante" di Scaramuccia ed ai suoi circoli pavesi, dove si generò il contesto per la commissione dell'*Angelo custode* di Sebastiano Ricci. I più vivi ringraziamenti da parte del curatore in prima istanza sono rivolti al Direttivo dell'Associazione ed al Comitato scientifico dell'*Annuario*, per aver prima sostenuto l'iniziativa e per averne poi accolto gli esiti sulle pagine della rivista; sopra tutti però il ringraziamento maggiore va agli autori per la disponibilità e la pazienza dimostrate.

1. *Il Belvedere Vaticano come residenza di artisti nel Cinquecento*, Maria Giulia Aurigemma
2. *Collezionare biografie tra Milano e l'Europa. Girolamo Ghilini, la Biblioteca Ambrosiana e il* Teatro d'huomini letterati, Marzia Giuliani
3. *Le Regole per l'Accademia di pittura, scultura e architettura istituita da Federico Borromeo*, Alessandro Rovetta
4. *Fusione dei saperi sul crinale tra Cinque e Seicento: ingegneria, arte e cultura nell'attività di Giovanni Battista Clarici*, Silvio Mara
5. *«La chiave del magazzino»: in margine a Federico Zuccari teorico fra esperienza torinese e suggestioni ambrosiane*, Alice Rossi
6. *Rifrazioni borromaiche tra simboli, immagini sacre e culto delle reliquie*, Daniela Caracciolo
7. *Gli Accademici Riaccesi: arte, poesia, collezionismo nella prima metà del XVII secolo*, Francesco Paolo Campione
8. *Tra Scannelli, Bellori e Scaramuccia: Cristo e la Samaritana di Annibale Carracci e alcuni dipinti dell'autore delle* Finezze de' pennelli italiani (1674), Cristina Galassi
9. *Antonio Lupis e Luigi Scaramuccia, tra Venezia, Bergamo e Pavia*, Paolo Pastres
10. *Le "giustissime lagrime" della poesia e della pittura per la morte di Luigi Scaramuccia*, Alessandra Casati
11. *Sebastiano Ricci, un sodalizio pavese e la pala dell'*Angelo Custode, Rodolfo Maffeis

ISSN 2612-3444 (print) | ISSN 3103-3210 (online) | DOI:

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE
ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A. ETS

Firenze University Press
https://oajournals.fupress.net/index.php/sisca

OPEN ACCESS

Citation: Aurigemma, M.G. (2025). Il Belvedere Vaticano come residenza di artisti nel Cinquecento. *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025: 99-115. doi: 10.36253/sisca-17317

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.

Il Belvedere Vaticano come residenza di artisti nel Cinquecento

The Vatican Belvedere as a Residential Complex for Artists in the 16th Century

Maria Giulia Aurigemma

Università di Chieti, Italia
Email: aurigemma@unich.it; giuliaaurigemma@gmail.com

Abstract. This paper is the first to consider the Vatican Belvedere as a place of study for artists who resided and worked there for different periods of time, developing works in progress. These were spaces where they could work away from the narrowness of the workshop, coming into contact with the art of other masters and antiquity. The prestigious location also attracted the interest of their patrons and colleagues in their artistic process. As a studio from Leonardo onwards, as a multi-sensory space, an echo of the Garden of San Marco and an academy in the case of Bandinelli, then Bramante, van Scorel, Benvenuto della Volpaia, Michelangelo, Montorsoli, Meleghino, Vignola and Salviati, lived and worked there in the first half of the 16th century; in the second half of the century, Prospero Fontana, Veltroni, Girolamo da Carpi and Spranger. Giorgio Vasari was given large rooms for himself and his school, which he used to prepare his Vatican works for Pious V, and then to create the graphic apparatus for both the Sala Regia and the Dome of Santa Maria del Fiore, under the exceptional oversight of Gregory XIII.

Keywords: Belvedere Vaticano, Giorgio Vasari, Studi di artisti, Accademia, Artisti residenti.

A poco più di settanta anni dalla pubblicazione del fondamentale libro di James Ackerman sul cortile del Belvedere[1] ho riconsiderato questo complesso quattrocentesco e cinquecentesco sotto un diverso punto di vista, quello degli artisti residenti e attivi per periodi più o meno lunghi, mesi o anni, all'interno di esso, come dimora e luogo di studio non soltanto delle anti-

[1] J. S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere,* Città del Vaticano 1954, ma si vedano anche gli studi di C. L Frommel, in particolare *I tre progetti bramanteschi per il cortile del Belvedere,* con tutta la documentazione grafica, in *Il cortile delle statue in Belvedere*, atti del convegno 1992, a cura di M. Winner, B. Andreae, C. Pietrangeli, Mainz 1998, pp. 17-66. Nella documentazione nota si deve distinguere tra Belvedere di Innocenzo VIII, emiciclo, nicchione, cortile, corridore di Belvedere, teatro di Belvedere, e anche alcune stanze che affacciano su quest'ultimo (appartamento di Giulio III); nei conti molto sintetici si riporta l'indicazione generica di Belvedere ma conoscendo la cronologia e gli studi appena citati non è difficile distinguere di quale parte si stia parlando.

chità ma anche per sviluppare le opere *in fieri*[2], a volte con responsabilità sul sito: destinato anche a visite di piacere, di onore e di cultura, era spazio ideale per ispirazione immersiva, privilegio esclusivo, vicino alla corte ma senza gli obblighi della corte, e con una certa autonomia. Mi avvalgo in questa sede delle citazioni che fa Vasari nella Giuntina, ma anche di altre fonti, e infine dell'epistolario dello stesso Giorgio, quando sarà lui medesimo ad occupare per anni e fruttuosamente gli ambienti, anche grandi e decorati, che gli consentivano di lavorare con larghezza di idee e di spazi ai suoi progetti negli anni Settanta.

Il tema del presente saggio riguarda gli spazi in cui alcuni artisti, usciti per così dire dall'angustia della bottega, potevano operare a contatto con le opere di altri maestri e con l'antico, con la concessione di un luogo di prestigio e l'interesse degli stessi committenti al loro processo artistico, una finalità di studio non solo individuale ma con allievi e intenditori, unita all'accoglienza concedendo loro una dimora, talora anche con gli aiuti. Prese singolarmente, le citazioni possono essere di relativo interesse in una intera biografia artistica, e le riporto necessariamente (benché spesso lunghe) evidenziando in corsivo i punti salienti relativi al Belvedere; ricostruita la sequenza, si comprende meglio il perché di questa consuetudine non continuativa, e comunque sinora questo percorso, tutto sommato agevole, non era stato fatto.

La prima metà del Cinquecento: Donato Bramante, Leonardo da Vinci, Baccio Bandinelli, Jan van Scorel, Benvenuto della Volpaia, Michelangelo Buonarroti, Giovan Angelo Montorsoli, Jacopo Meleghino, Jacopo Vignola, Francesco Salviati, Pastorino, Tiziano Vecellio.

Il Belvedere come elevato, cortile longitudinale, esedra e luogo di esposizione delle più esaltate statue dell'antichità si deve all'ideazione di Donato Bramante, nella cui vita vasariana però non si accenna ad un soggiorno nella sua stessa creazione (fig. 1). Ma sempre in Vasari nella vita di Jacopo Sansovino a Roma[3] leggiamo

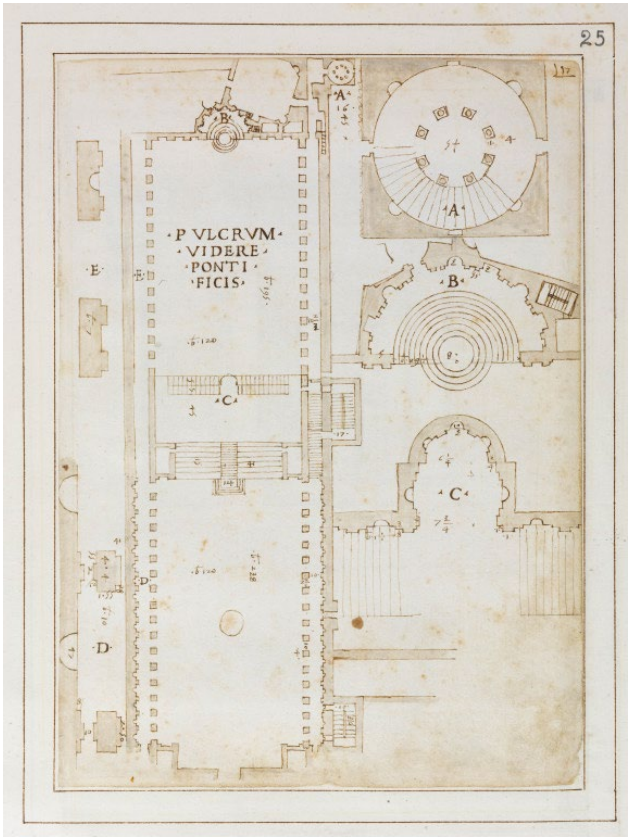


Fig. 1. Bernardo della Volpaia, Pianta di Belvedere, 1515. Londra, ©Sir John Soane's Museum, Codex Coner, 25.

(II, 823): «onde Bramante, architetto anch'egli di papa Iulio, che allora teneva il primo luogo e *abitava in Belvedere*, visto de' disegni di questo giovane [Sansovino] e di tondo rilievo uno ignudo a giacere, di terra, che egli aveva fatto, il quale teneva un vaso per un calamaio, gli piacque tanto che lo prese a favorire e gli ordinò che dovesse ritrar di cera grande il Laocoonte, il quale faceva ritrarre anco da altri, per gettarne poi uno di bronzo».

Il periodo romano di Jacopo Tatti si conclude nel 1511 circa[4] e Bramante muore l'11 aprile 1514; ma proprio in questo lasso di tempo abbiamo la prova documentaria del soggiorno di Leonardo nel Belvedere, voluto da Giuliano de Medici[5], che lo finanziava con trentatre

[2] Ackerman, *The Cortile,* cit. (vedi nota 1); ho il privilegio di utilizzare la copia della Bibliotheca Hertziana dono personale di James Ackerman a Wolfgang Lotz, che vi riportò alcune note a matita. Ho avuto inoltre il piacere di visitare il Belvedere col collega e amico Vitale Zanchettin, allora Architetto responsabile per l'architettura dei Musei Vaticani e ora alla Fabbrica di San Pietro, che ringrazio sentitamente per il proficuo scambio di idee; ringrazio inoltre la direzione dei Musei per aver autorizzato la mia visita nel maggio 2024. Il testo da me letto al convegno di Pavia dell'autunno 2023 è stato nel frattempo pubblicato in "Studi di Memofonte" 2024, così presento in questa sede un nuovo studio elaborato nel giugno 2024 come conferenza al Medici Archive Project, e ringrazio Federico Giglio e Gianpaolo Angelini per avermi dato impulso a completarlo.

[3] Userò la sola Giuntina nell'edizione online Memofonte (link: *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze 1966-1987) a cui rimando, indicando solo le pagine corrispondenti dell'edizione 1568, sintetizzando e tagliando molte parti; così pure per le lettere di Vasari sempre online nel sito Memofonte lascerò solo le frasi inerenti il Belvedere, escludendo le citazioni delle statue che porterebbero in un'altra problematica. Ben noto è il nesso sottinteso da Vasari del Parnaso di Raffaello verso il Belvedere («Nella facciata dunque di verso Belvedere, dove è il monte Parnaso», II, 70)

[4] Voce Tatti Jacopo, DBI, 95, Roma 2019, online, di M. Beltramini.

[5] Per tutto il periodo romano, per Giuliano de Medici, e il soggiorno al Belvedere e i disegni della fase romana si veda C. Bambach, *Leonardo*

ducati d'oro al mese ma nel frattempo abitava nel grande complesso di Montegiordano dove certamente poteva trovare posto anche il da Vinci: quindi la scelta del Belvedere, parte del palazzo del neo-eletto Leone X, doveva avere una sua motivazione. Nel *Codex Atlanticus* Leonardo[6] disegna il prospetto del Belvedere innocenziano (f. 213v, fig. 2), e sul verso di un disegno (f. 244v) scrive «finjto addj 7 dj luglo a ore 23 a belvedere, nello studjo fattomj dal magnjficho 1514»[7], ossia Giuliano, alla cui morte nel 1516 seguirà il trasferimento del Maestro alla corte di Francesco I: il riferimento preciso è a uno studio, nell'accezione moderna del termine di uno spazio di lavoro.

Comunque sia, sarebbe curioso immaginare la coabitazione di due artisti della levatura di Bramante e Leonardo, e allo stesso tempo anche di Bandinelli (*infra)*, in una sorta di unione delle tre arti forse ricercata, in un luogo architettonicamente moderno, seppure un cantiere aperto, nel complesso dei palazzi vaticani ma appoggiandosi alla grande costruzione retrostante di Innocenzo VIII.

Come attestano i documenti[8], il 24 settembre 1513 Leonardo parte da Milano con tutta la sua bottega alla volta di Roma; il primo dicembre vengono pagati [9] per le

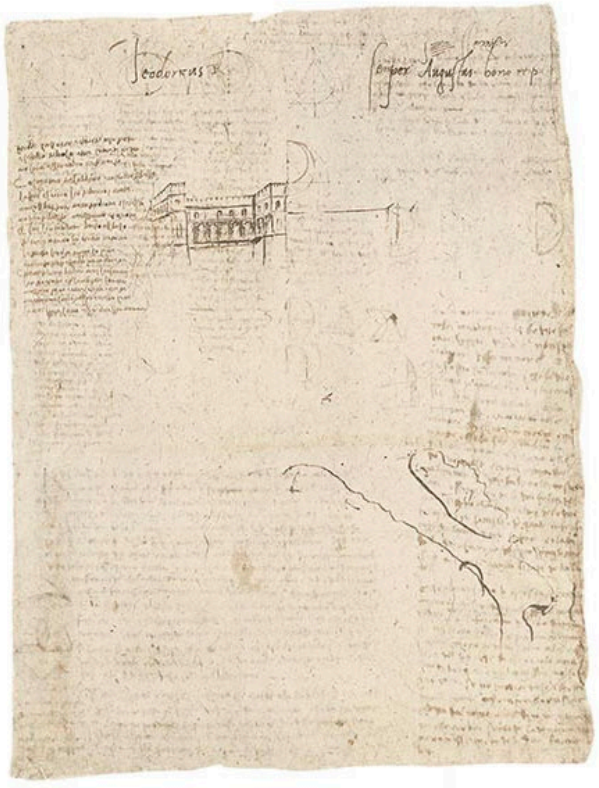


Fig. 2. Leonardo da Vinci, Codice atlantico, f. 213v, dettaglio con facciata del Belvedere (foto online sito Leonardo//Thec@).

stanze i lavori fatti per da Vinci, espressamente citato, e che riguardano un solaio, un tramezzo, varie finestre da alzare evidentemente per avere più luce, un pavimento ammattonato, la cucina con sedie, panche, un tavolo da pranzo per molte persone, un banco per macinare colori che indica una attività potenziale, e per la stanza di Leonardo un cassone. È la descrizione di un appartamento-studio per il maestro e i suoi allievi, che però non è possibile collocare esattamente tra ambienti quattrocenteschi sistemati per l'occasione o in quelli nuovi al lato dell'esedra verso il corridore già costruito, e che in quel momento e per tutta la metà del secolo saranno gli unici edificati (fig. 3)[10].

da Vinci rediscovered, New Haven-London 2019, vol .3, pp. 309-395, che considera il lavoro del Vinci a Roma solo e ampiamente intellettuale (cita un appunto di Leonardo su anatomie e specchi con Belvedere a p. 342), si veda, anche per palazzo Orsini, M. Porri, *Giuliano de' Medici a Roma: nuove evidenze documentarie su Leonardo e alcune precisazioni su Raffaello*, "Studi di storia dell'arte" 34, 2023, pp. 71, 74-75, 77, con nuove osservazioni e bibliografia precedente.

[6] Tutta la bibliografia e l'immagine nella pagina completa del sito Leonardo//Thek@ del Museo Galileo, compresa la scheda di P. Cordera, n. 20, pp. 94-95, in *Leonardo e Michelangelo, capolavori della grafica e studi romani,* catalogo della mostra Roma, Musei Capitolini, 27 ottobre 2011 - 12 febbraio 2012, a cura di P.C. Marani, P. Ragionieri, Cinisello Balsamo, Milano 2011, con cenni anche agli altri schizzi ipotizzati da Pedretti, che ritiene di mano di Melzi questo foglio, come parti del Belvedere dove Leonardo alloggiava (429v), forse nell'ala occidentale. Per gli altri disegni le schede di E. Villata: il foglio 244v alla scheda 24, pp. 104-105, preceduta dalle schede 21-23 su possibili studi ottici fatti a Roma; nella scheda 25, pp.106-107 una bozza di lettera a Giuliano de'Medici in cui Leonardo si lamenta di un Giorgio tedesco che doveva lavorare agli specchi e che vive anche lui in Vaticano, non è chiaro esattamente dove ma non nello studio del da Vinci. A. Buccaro, *"Leonardo e "mag.° Antonio florentino": cenni su codici vinciani perduti nel "Foglietto del Belvedere" dell'Archivio Pedretti*, in "ArcHistoR", 5, 2018, 10, pp. 26-57, su una traccia leonardesca in Belvedere.

[7] Ackerman, *The cortile,* cit. (vedi nota 1), p. 46, i pagamenti del 1513 p. 155; Bambach, *Leonardo*, cit. (vedi nota 5) pp. 379-380, l'indicazione è in un volume di studi geometrici su Euclide probabilmente dedicato a Giuliano.

[8] E. Villata, *Leonardo da Vinci: i documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano 1999, pp. 344-345, tutti conti dei lavori di Giuliano Leno. Per l'importanza delle finestre in Leonardo si veda Bambach, *Leonardo,* cit. (vedi nota 5), p. 322. Per il soggiorno a Roma in generale C. Strinati, *Una notizia sul soggiorno romano,* in *Leonardo: arte come progetto. Studi di storia e critica d'arte in onore di Pietro C. Marani*, a cura di P. Cordera, R. Maffeis, Bologna 2022, pp. 75-82.

[9] Per i capimastri, misuratori, computisti, soprastanti, anche ai giardini, e varie altre figure si veda R. Nicolò*, Costruire il Belvedere dopo Bramante: un cantiere papale a Roma nel secondo Cinquecento*, in *Pratiche architettoniche a confronto nei cantieri italiani della seconda metà del Cinquecento*, a cura di M. F. Nicoletti, P. C. Verde, Milano 2019, pp. 1-22; il crollo del 1531 sarebbe stato risarcito da Peruzzi nel 1535, e soprattutto si cura il giardino nuovo con piante appositamente portate da Napoli, con cenni anche ai problemi di Meleghino.

[10] R. Nicolò, *Il Belvedere di Innocenzo VIII in Vaticano nei disegni del corpus londinese K 75 1-3*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", N.S. 54, 2010, pp. 21-30, con tutta la bibliografia. La studiosa collega i disegni sia per la loro possibile provenienza sia per le date all'età di Clemente XI Albani (1700-1721). Se si considerano le volte della villa

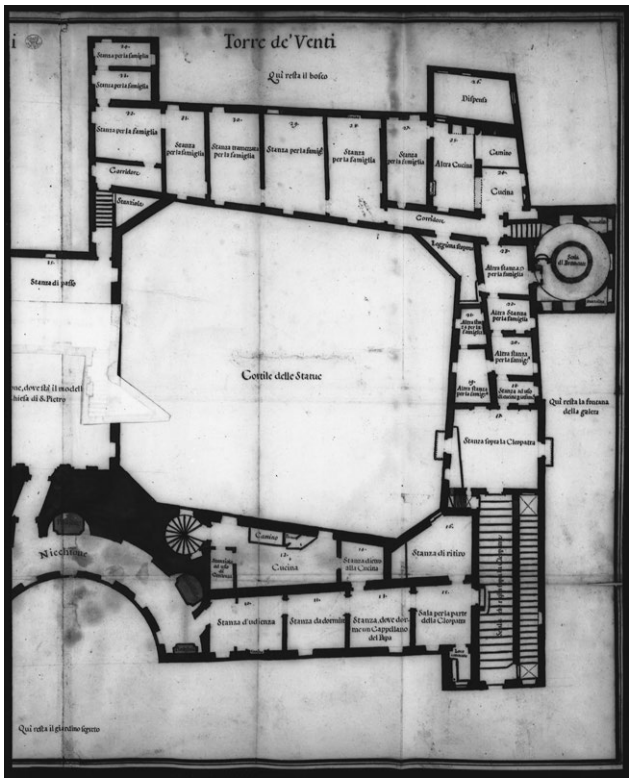


Fig. 3. Pianta del Belvedere, 1720 ca. Londra, British Library, King's Library, 75.K.1-3, f. 60, ambienti di servizio.

Appare già una particolare e poco indagata destinazione degli spazi interni di Belvedere, che si conferma col successore di Leone X, Adriano VI[11]: l'11 maggio 1523 gli ambasciatori veneti giunti a rendere omaggio al nuovo pontefice visitano il Belvedere e passano per infinite camere, camerini e salotti «in uno dei quali abita un pittore fiammingo, giovane di meno di trenta anni, molto eccellente per quello che si vedeva da alcuni quadri che teneva lì dove lavorava, cioè due ritratti del papa tanto somiglianti, che pareva di vedere lui»[12]: si tratta di Jan van Scorel, che stava dipingendo per il pontefice suo conterraneo, e abita e lavora nelle sale forse già predisposte pochi anni prima. Tornato in patria, Scorel sarà maestro di Maarten van Heemskerck, che influenzato e con probabili referenze di Jan arrivando a Roma prima del 15 luglio 1532, come attesta Vasari[13], disegna il Belvedere sia dal fronte verso Prati sia dall'interno dei palazzi vaticani, e naturalmente anche le statue del cortile; arrivando poco prima della scomparsa di Volpaia, custode del Belvedere (come vedremo), Heemskerck può aver sovrapposto la certezza del soggiorno di Scorel con il ruolo di Benvenuto, di conseguenza unito i due fatti legati allo stesso luogo e aver trasmesso la notizia 'ampliata' a persone poi conosciute ad Haarlem da van Mander, il quale scrive nel 1604 che il papa fiammingo «stelde over het heel Belvider»[14] Scorel («pose a capo di tutto il Belvedere»).

Sempre sotto Adriano VI, nel settembre 1522, Baldassarre Castiglione, che aveva usufruito della residenza probabilmente dal 1520, lascia proprio per volontà del pontefice il Belvedere, come egli stesso scrive alla madre nel settembre 1522[15]: «Dolmi che questo papa non ha voluto lassarme a Belvedere: io comincio a sentire la

di Belvedere, in muratura al piano corrispondente alla loggia, si nota che quelle superiori sono invece con travi, il che potrebbe corrispondere ad una divisione tra ambienti papali e ambienti 'di lavoro', posti al di sopra o al di sotto. Per *Il Palazzo Apostolico Vaticano,* a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1992, i saggi a pp. 217-223, 237-240. Per la prima fase del Belvedere cfr. D. Coffin, *The villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton 1979, pp. 69-87, sulle date di costruzione e la prima decorazione perduta, come padiglione per Innocenzo VIII ma anche (p. 81) per prigionia di lusso per il principe turco Djem e Caterina Sforza contessa di Forlì, e nel 1510 per il giovane ostaggio Federico Gonzaga; Alessandro VI usa la villa per ospitare, Giulio II per pranzi e nel 1508 vi ospita il Duca di Ferrara, nel 1512 per il vescovo di Gurk ambasciatore dell'imperatore Massimiliano viene offerto un banchetto e uno spettacolo teatrale; pp. 83-85, segnalati alcuni artisti residenti come Leonardo, Bandinelli, Scorel, Tiziano. Sempre nelle parti utilizzate dai papi, come rivela un recente studio, Raffaello vi decorò un camino per Giulio II, C. C. Bambach, *Raphael's fireplace fresco for Pope Julius II Rediscovered*, in "The Burlington Magazine" 168, 2026, March, pp. 194-203. Per una disamina delle varie fasi del complesso fino al '700 si veda S. Bova, *La fabbrica del corridore nuovo in Belvedere: dal disegno bramantesco alle addizioni stratificate del secondo Settecento*, ''Palladio'', 65-66, 2020, pp. 61-102.

[11] M. G. Aurigemma, *Il fiammingo Adriano V, le arti e la cultura,* ''Storia dell'arte'', 1996, 88, pp. 321-333.

[12] Uso la trascrizione di Ackerman, *The cortile,* cit. (vedi nota 1) pp. 145-147.

[13] Nel catalogo della mostra *The Allure of Rome,* Berlino 2024, a cura di Ch. Melzer, T. Bartsch, München 2024, su partenza e viaggio N. Büttner, *Which Way to Rome? Maarten van Heemskerck and the Netherlandish Artist's Journey in the Sixxteenth Cantury,* pp. 51-62, pp. 56-57 per la data dell'arrivo e l'incontro con Vasari, forse con Volpaia, come ipotizza V. Zanchettin, *Vision of a Metropolis , Ivi,* pp.129-139 (saggio ripubblicato con aggiunta di foto e aggiornamento bibliografico nell'edizione romana della mostra del 2026).

[14] K. van Mander, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603 - 1604),* Doornspijk, 1994 -1999, tradotte e commentate da H. Miedema, vol. 1, p. 201, vol. 3, p. 281: Mander scrive che alla morte di Bramante Raffaello prende il controllo dei palazzi vaticani, compreso il Belvedere e che da lui sarebbe passato a Scorel.

[15] DBI, 22, 1979, voce B. Castiglione, di C. Mutini. V. Cian*, Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento: Baldassar Castiglione,* Città del Vaticano 1951, p. 73, si riferisce già al 1520; anche A .Quondam, «*Questo povero cortegiano*»*, Castiglione, il libro, la storia*, Roma 2000, p. 502, indica come anni di residenza 1520-1523. Accenno a questo soggiorno nel mio «*Erano già le povere virtù per lo vivere di Adriano mal condotte*»*: damnatio of Adrian VI (1522-1523)*, *in life and in memory,* in *Imago Papae*, *Le pape en image du Moyen Âge à l'époque contemporaine,* atti del convegno internazionale Liegi 2018, a cura di C. D'Alberto, Roma 2020, pp. 313-322. Castiglione nel 1521 descrive le piacevolezze del luogo, in Coffin, *The Villa* (vedi nota 10), pp. 84-85.

differenza di papa Leone»; forse Castiglione vi abita nel suo ruolo di ambasciatore gonzaghesco, e forse anche di umanista privilegiato, e questo mostra una disponibilità del luogo in alcune sue parti non condizionate dalla corte ma per intenti più aperti, graditi all'ospite colto.

Tornando agli anni di Bramante e di Leonardo, come quest'ultimo grazie a Giuliano de'Medici, è residente tra marzo 1514 e gennaio 1515[16] anche Baccio Bandinelli: all'inizio del *Libro del disegno* – per il quale rimando alla recente edizione di Jonathan Schiesaro che ne attesta l'autografia[17] – lo scultore descrive il Belvedere e il cortile con le nicchie come un luogo sensoriale, 'acustico', acqueo e botanico, un modo originale di percezione appunto multisensoriale che andrà riconsiderato per capire il senso (è il caso di dirlo) degli spazi museali cinquecenteschi. Si veda inoltre l'osservazione di Baccio per il riferimento ai «termini» con Leonardo, che in realtà già aveva conosciuto tra 1505 e 1508, secondo me indicando la questione del Paragone delle Arti che si legge più avanti[18]: «Ma quanto a' molti termini, de la scholtura e pitura, molto mi chonfidai ne' rarisimo ingiegnio di *Lionardo da Vinci, che i' Belvedere abitava come me*». Bandinelli conclude «E per tale disposizione no giudicho che sia nel mondo uno paradiso a chonsiderare chon quanti dileti tuti e sensi umani posono essere lieti e felici, e anchora l'anima nostra possa imparare virtu, chom'e sua natura»; segue poi «Da deschrita disposizione di luogo nascie un'altra chomodita no minore che le dete, e questa si e, pe' le magnie opere e diletevoli piaceri sono un'escha che tira a se tuti e beli e rari ingiegni, non altrimenti che fa la chalamita el fero».

Baccio cita poco dopo Pietro Bembo e Baldassarre Castiglione (che, come detto, è in effetti residente in Belvedere ma non negli anni di Baccio): « E molte volte m'achade co' sopradeti e altri simili di spasegiare tra queli aranci cho' lunghi ragionamenti molto gravi e utili, e senpri quali mi fieciono uno inistimabile giovamento, che e istato principale chausa che i'o fato la presente opera, e anchora fu chausa che, *faciendo i' deto luogo la filice memoria di papa Leone e papa Chremente una chontinova istanzia, per loro dileto e amore che mi portavano ispesso venivano ne la mia istanza, dove lavorai e' Lauconte di marmo, e i' detto luogo Loro Santita dicevano loro ufizio,* tanto quela onoratisima Chasa s'e diletata d'ogni virtu. E perche le menbra senpre seguono e loro chapi, infiniti signori venivano a visitare tale luogo di Belvedere e co' dimesticheza grande parlavo per imparare da' queli; e Loro Ecielienzie mostravano pigliare de' mia ragionamenti dileto, e chosi manegiando chontinovamente cho' fati e cho' le parole la vertu, mi sono isforzato d'onorare e moderni». Dai ragionamenti con i visitatori 'infiniti signori' che apprezzano il pensiero dell'artista nasce l'opera scritta, e la 'virtù' dai fatti e dalle parole. Quindi il Belvedere è circolo culturale di ragionamenti con diletto e per passeggiate di conversazione, residenza e studio, con visite dei papi nella stanza dell'artista mentre recitano le preghiere. Questo avviene, come scritto esplicitamente, anche sotto Clemente VII, quando all'inizio del pontificato Bandinelli torna, come scrive Vasari (II, 429): «Consegnategli di poi dal papa stanze e provisione»; che fosse in Belvedere non è effettivamente esplicito ma intuibile dalla Giuntina, cui fa eco il *Memoriale* non autografo dello scultore*:* «Et avendo fatto buono progresso nel disegnio, nella scultura e nelle lettere, mi mando a' servizi di Clemente Settimo l'Anno primo del suo pontificato, accio che quivi mi inpiegassi nella proffessione stabilita; et al quale Clemente come figliolo di antichi amici e servidori della casa, fui raccolto cortesemente, *dandomi la parte e stanze in Vaticano*»[19].

Infine, nel 1530-1531 è ben chiara in Vasari (II, 432) una consuetudine: «Quivi s'intrattenne fino a tanto che Carlo V imperadore venne a ricevere la corona in Bologna; dipoi fattosi vedere al Papa, se n'andò seco a Roma, *dove ebbe al solito le stanze in Belvedere. Dimorando quivi Baccio,* pensò Sua Santità [Clemente VII] di satisfare a un voto, il quale aveva fatto mentre che stette rinchiuso in Castel Sant'Agnolo [...] Per questa opera fu fatto fare da Sua Santità un modello, il quale essendole piaciuto, ordinò che Baccio cominciasse a fare le figure di terra grande quanto avevano a essere, per gittarle poi di bronzo. *Cominciò Baccio e finì in una di que]lle stanze di Belvedere* una di quelle figure di terra**,** la quale fu molto lodata».

Nel *Libro del disegno* Bandinelli propone un parallelo col giardino di san Marco, segnando la continuità medicea[20], con l'evidente differenza che nel Belvedere

[16] L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and art at the Medici Court: a corpus of early modern sources*, Philadelphia 2004, pp. 27–29, 32, docc. 65-67, 69, 76, dove è ricordato Giuliano con Lorenzo de'Medici e Baccio con due famigli. A p. 71, doc. 136, (21 giugno 1524), unica traccia del secondo soggiorno romano le spese minute di Clemente VII per Baccio.

[17] J. Schiesaro*, Baccio Bandinelli e le anatomie degli scartafacci: il «Libro del disegno», l'archivio di famiglia e la questione del «Memoriale»*, Berlin- Boston 2023, p. 91.

[18] Schiesaro, *Baccio,* cit. (vedi nota 17), pp. 93-94. Questo solo brano è citato in Bambach, *Leonardo,* cit. (vedi nota 5), p.322. In realtà secondo Vasari i due si incontrano nella bottega di Rustici nel 1505-1508, e Leonardo consiglia a Baccio la scultura, cfr. N. Hegener, *Riverberi vinciani. Leonardo e Rustici nell'opera di Baccio Bandinelli*, in *I grandi bronzi del battistero,* a cura di T. Mozzati, B. Paolozzi Strozzi, Ph. Sénéchal, Firenze 2010, pp. 212-237, p. 213 (anche per il Paragone).

[19] Schiesaro, *Baccio,* cit. (vedi nota 17), pp. 93-94. cap. V.ii.III, mentre lavora al Laocoonte «Venuti i marmi, e Baccio avendosi fatto in Belvedere fare una turata con un tetto per lavorare» (Vasari).

[20] *Ivi*, pp. 95-96: «Avendo mostro el sito di Belvedere, cho' li esenpri istatuari di marmo e cho' le chonversazioni dell'ilustri signori e ancho-

appunto si poteva risiedere, ma anche presso i Medici viveva Bertoldo come stipendiato e Michelangelo (Vasari, II, 719) vi aveva «una buona camera». In entrambi i luoghi, posti sotto un mecenatismo illuminato, l'antico è il punto di avvio per ideare e confrontarsi, superare e superarsi, creare e interpretare le forme dei tempi. Il giardino fiorentino delle antichità distrutto era ormai un mito, dove i talenti si facevano 'valenti', vivaio e luogo sperimentale; è esplicito il parallelo con il Belvedere di spazi e di qualità delle statue, e Baccio voleva probabilmente profilarsi come un nuovo Bertoldo, nel nuovo giardino di antichità destinato a durare.

Nell'incisione con la scritta «Academia di Bac/chio Brandin in /Roma/ in lvogo detto/ Belvedere/ MDXXXI» (incisore Agostino Veneziano, fig. 4), che sia o non sia una vera accademia, si usa per la prima volta tale termine in campo artistico e non letterario (quasi in parallelo cronologico con l'Accademia vitruviana): quel che è interessante è che lo studio non si svolge, come si potrebbe immaginare, all'aperto nel cortile a contatto con le grandi statue come aveva scritto lo stesso Baccio, e nemmeno nel giardino come a San Marco, ma al chiuso, di notte, su un tavolo, forse nello stesso ambiente con solaio in legno predisposto per Leonardo. Siamo certamente all'interno di una delle stanze di Belvedere, ora difficilmente individuabile, in cui si raccolgono giovani allievi e intenditori, condotti da Bandinelli (che si indica col suo vero cognome Brandini)[21]: pratica del disegno da un lato, con allievi di bottega come embrione di accademia cinquecentesca e con modellini scolpiti all'antica per l'apprendimento anatomico, dall'altro lato scrittura e discussione, persino inconsapevolmente con la vicinanza delle opere vere per lo studio che si profilerà nelle accademie successive.



Fig. 4. Baccio Bandinelli, *Academia*, inc. Agostino Veneziano, 1531. Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della cultura, Fondo Corsini, proprietà Accademia Nazionale dei Lincei, S-FC30793.

Ben Thomas[22] identifica lo scultore con l'uomo a destra che ha in mano una scultura, elegantemente vestito, e che guarda meditando davanti a sé (mentre un giovane dalla parte opposta guarda verso lo spettatore): ma mi chiedo, alla luce dei testi bandinelliani, se il primo non sia uno dei suoi raffinati letterati visitatori, e sull'angolo destro colui che disegno o scrive non sia invece lo scultore stesso[23], che si raffigurerebbe, come detto, quale autore del *Libro del disegno*. Thomas interpreta il soffitto a travi come una citazione dall'incisione düreriana di *San Girolamo nello studio* (e anche la scritta ricorda il ritratto di Erasmo): una suggestione da considerare ma che io confronterei anche con gli spazi reali del Belvedere approntati per Leonardo (così come il grande tavolo

ra valentisimi maestri, luogo molto simile al giardino di Santo Marcho dove el divino ingiegnio di Magnificho Lorenzo de' Medici fecie uno racholto, chominciato da' vechio Chosimo de' Medici, de le piu bele figure di marmo che potesino avere, e i' tale giardino mese e maestri che di sopra o narati, a cio che si faciesino valenti – ma di tale luogo non o posuto dare quela piena notizia ch'i' o dato di Belvedere perche i' quelo tenpo non ero nato, ma per quanto mi referi el padre mio, rachogliendo ne la mia memoria le cose udite cho' quele ch'i' o vedute, molto mi pare simile in Firenze el giardino posto i'su la piaza di Santo Marcho cho' Belvedere di Roma posto i' su la piaza tra el palazo papale e eso Belvedere –, e avendo io visto delle reliquie de l'antichaglie restate del deto giardino, o giudicato molto simile a l'ecielente istatue di Belvedere, del quale e neciesario parlare d'ogni suo partichulare e distinguere l'una istatua dall'altra»; altre citazioni del Belvedere per le statue a p. 99. Baccio ci tiene a far sapere che è informato dal padre perché nato dopo per rimarcare la sua appartenenza alla nuova generazione. Per Bertoldo come scrive Vasari (II, 718) «non tanto custode o guardiano... per guida e per capo», e per le chiavi date a Michelangelo cfr. A. Cecchi, *Due anni all'ombra del Lauro, Michelangelo, Lorenzo in Magnifico e il Giardino di San Marco, in Michelangelo: le opere giovanili. Nuoce acquisizioni*, a cura di C. Acidini, A. Cecchi, Roma 2022, pp. 15-28: pp. 15, 18, 21, 22: Vasari lo definisce «una scuola et academia» , Cecchi un «cantiere-scuola», tutti termini adattabili anche all'attività di Baccio in Belvedere, come pure i ruoli di Bertoldo.

[21] Ho studiato l'incisione a bulino nell'esemplare dell'Istituto Centrale per la Grafica, S-FC30793, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Corsini; scatola 16. Si veda anche la scheda 7, pp. 528-529 (di T. Mozzati) in *Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493-1560),* catalogo della mostra Firenze 2014, a cura di D. Heikamp, B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2014.

[22] B. Thomas, *The Academy of Baccio Bandinelli* , "Print Quarterly", XXII, 2005, March, pp. 3-14, con bibliografia completa, cui si rimanda anche per l'uso del vero cognome, e le aggiunte nella versione di Enea Vico del 1550, un primo stato inedito senza iscrizione (1530).

[23] Anche R. Bartoli, *Bandinelli contro tutti: l'artista negli occhi dei contemporanei*, in *Baccio Bandinelli scultore*, cit. (vedi nota 21) pp. 36-59, pp. 51-52 ritiene lo scultore il personaggio all'angolo destro, vede l'accademia come scuola raffaellesca, e la definisce acutamente «un mondo a parte». Per Schiesaro, *Baccio,* cit. (vedi nota 17) p. 83, è solo la bottega nobilitata, vista la prassi pedagogica dello scultore.

da lavoro); se le ombre ricordano la nascita della pittura in Plinio, e anche l'opinione di Baccio del disegno derivato dal rilievo, ora si possono aggiungere i 'termini' del dialogo con Leonardo.

Un anno dopo, all'inizio del 1532, si occupa di Belvedere Benvenuto della Volpaia, e scrive Vasari (II, 398): «Chiamato Benvenuto dal Papa, andò a Roma a baciar i piedi a Sua Santità, *e da lui fu messo a custodia di Belvedere con onorata provisione*». Benvenuto è un noto orologiaio e creatore di macchine, tra cui alcune per tagliare pietre che certamente interessavano Buonarroti per le cave di marmo, disegnatore di piante di città e plastici (il che poteva tornare utile per la nuova San Pietro, ma anche dall'alto del Belvedere per disegnare Roma), conoscitore di idraulica, così da ricevere l'incarico di «Curator Aqueductus Belvederis et Suprastans fontis platee Sancti Petri de Urbe»[24] e le chiavi dell'edificio per la fiducia di Clemente VII e la lunga fedeltà ai Medici[25]. Si affaccia una nuova categoria, quella degli esperti conservatori-residenti del Belvedere, con ampia libertà di movimento e nel suo caso la possibilità di invitare Michelangelo, dopo la caduta della Repubblica Fiorentina e il ritorno a Roma, il che spiega la discrezione sulla venuta del Buonarroti[26]: non si tratta solo di ospitalità ma di creare le premesse per un fruttuoso periodo di lavoro, e anche la formazione di relazioni artistiche, comprese quelle con Sebastiano del Piombo, con visite della chiocciola bramantesca sino alla cima per contemplare il panorama. Le stanze del pontefice in Palazzo disponibili sono nel corpo quattrocentesco innocenziano e nel collegamento all'esedra, difficilmente per motivi di cerimoniale e di ruoli immaginabili nel corpo del palazzo antico senza vincoli, visto che si usa con autonomia

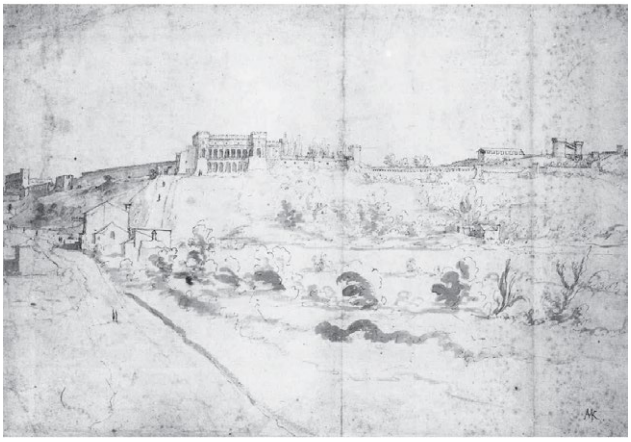


Fig. 5. M. van Heemskerk, veduta del Belvedere da Prati, 1532-1537 ca. Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett:79 D 2 a, fol. 36 recto.

il verbo «metterovi». Le chiavi e i cancelli cui allude Volpaia nel carteggio di Michelangelo sono quelli della porta esterna con il viottolo che scende fuori dalla cinta delle mura vaticane e dal Colle di Sant'Egidio su cui sorge il complesso, giù verso Prati, visibile nel disegno coevo di Heemskerck (fig. 5), ristudiato con attenzione da Zanchettin[27], considerando che venendo da nord il Belvedere era «the first impression of papal presence» e che viceversa dall'alto della scala bramantesca allora senza copertura si poteva avere una visione incomparabile; sul verso dello stesso foglio del pittore oltremontano è lo schizzo in elevato dei tre piani del corridore est, segno dell'interesse per l'architettura moderna, in questo caso bramantesca[28].

Dal *Carteggio* di Michelangelo[29], lettera di della Volpaia: «Addì 18 di giennaio 1531 [1532]. Honorando e charo Michelagnolo, [...] essendo piaciuto a Nostro Signore *darmi la cura di Belvedere – e domani ci torno per istanza* –, a voi piacierà degnarvi di chiamarmi al canciello della Lumacha di Bramante. [...] E io starò vigilante appresso a detto canciello e alla Lumacha, e vi vederò e sentirò. E di grazia, vi priego, *degniate star-*

[24] L'acquedotto che portava acqua al Belvedere è già ricordato per la possibilità di avere bagni e terme da Albertini, cfr. Ackerman, *The cortile,* cit. (vedi nota 1), pp. 143- 144, il che rende il sito ancora più piacevole con le fontane, ed è considerato luogo fresco. Come 'soprastante di Belvedere' prima di lui risulta solo Scipio Perotto da Benevento nel 1528-1529 (*ivi,* p. 157).

[25] Segnala Lotz nella postilla alla sua copia del volume di Ackermann il documento del 6 luglio 1532 con questa qualifica e il pagamento per il primo semestre di 24 ducati d'oro (tratto da K. Frey, *Studien zu Michelagniolo Buonarroti und zur Kunst seiner Zeit*, "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", 30, 1909, pp. 103-180, p. 137). Cfr. le voci su Bernardino e Benvenuto della Volpaia, DBI 37, Roma 1989, di P.N. Pagliara. Al 1515 è datato il *Codex Coner* (Soane Museum, London, f.15r, scheda online) attribuito a Bernardo della Volpaia, probabilmente fratello di Benvenuto e quindi anche lui con accesso facilitato, che contiene la pianta del Belvedere in tutta la sua estensione, (e un disegno del progetto di una sezione dell'alzato, f.42r).

[26] Scrive F. De Holanda, *De pintura antigua, a* cura di J.D. da Felicidade Alves, Lisboa 1984, capitolo 6: «e conhecendo-se enfim se aconselharam que seria bom entrarem em Belvedere para de noite entrar em Roma», il che spiega anche l'importanza di chi deteneva le chiavi di questo passaggio non ufficiale che portava non solo nei palazzi ma a seguire nella città.

[27] Berlin, Kupferstichkabinett, inv. 79 D a, Album II, f. 36r. Zanchettin, *Vision,* cit. (vedi nota 13), pp. 129-136, che nota anche il tempio di Botticelli nella Cappella Sistina disegnato da Maarten, le sue qualità di indagine e analisi delle architetture e dell'orografia e topografia sempre puntuali e messe a punto a Roma, la capacità di disegnare «in any scale». Nella veduta di San Pietro da sudest (p. 138, cat. 31.16, p. 289) all'estremità destra del foglio si intravede, oltre le Logge, la parte interna del Belvedere, dopo il crollo di parte del corridore nel 1531.

[28] *The allure,* cit. (vedi nota 13), cat. 31.6, p. 284 (il foglio è datato ca. 1535-prima del 30 novembre 1537), quindi il pittore non studia solo le sculture antiche.

[29] Michelangelo, *Carteggio*, III, Firenze 1973, pp. 371-372, p. 373, pp. 419-420, consultato in Memofonte.

vi qui in Belvedere, che vi darò camera e letto e quello vi bisognierà; e metterovi dalle stanze del Papa in Palazzo a vostra posta, ché ò la chiave. E quando vorrete, non lo saperà altri che noi vostra venuta. Vostro Benvenuto in Belvedere di Roma»; «E subito che frate Sebastiano tornerà, li presenterò el ruotolo e lLa lettera ricieuta da Branchazio ieri. *Al quale mostrai tutto Belvedere e, d'in sulla Lumacha, tutto quello si vede di Roma*. El quale n'ebbe piaciere, e io insieme, per amore vostro e perché mi pare di qualità da fargli piaciere volentieri. [...] Sempre vostro Benvenuto in Belvedere a Roma [22 giugno 1532]». Ma il soggiorno si conclude drammaticamente, come scrive Sebastiano del Piombo, 15 luglio 1532: «Compare mio carissimo, tornato da Fondi io ho trovato morto el povero nostro Benvenuto, [...] et ridicovi ancora che l'aria de Belvedere non è buona et cet.».

La scala di Bramante prevedeva l'accesso dall'esterno e il passaggio dalla scala lumaca direttamente verso il Cortile delle Statue è utilizzato da vari visitatori: come annota Sylvie Deswarte-Rosa[30], tra questi vi furono Giulio Romano che la disegna (però poteva anche a mio avviso essere passato dai palazzi vaticani cui aveva accesso) e Francisco de Hollanda, anche lui una prima volta venendo dai palazzi con l'ambasciatore e cardinale protettore del Portogallo; ma per le vicende cronologico-costruttive e le fonti sulla scala lumaca rinvio al libro di Marco Di Salvo[31].

Senza soluzione di continuità si insedia in Belvedere un altro artista, Giovan Angelo Montorsoli, che rientra nella categoria degli scultori restauratori come anche Bandinelli; come lui disegna di notte, e di nuovo Michelangelo gioca un ruolo (II, 611): «Intanto essendo Michelagnolo a Roma appresso papa Clemente, il qual voleva che l'opera di San Lorenzo si seguitasse e perciò l'avea fatto chiamare, gli chiese Sua Santità un giovane che restaurasse alcune statue antiche di Belvedere, che erano rotte. Per che ricordatosi il Buonarroto di fra' Giovann'Agnolo [Montorsoli], lo propose al Papa, e Sua Santità per un suo breve lo chiese al Generale dell'ordine de' Servi, che gliel concedette, per non poter far altro,

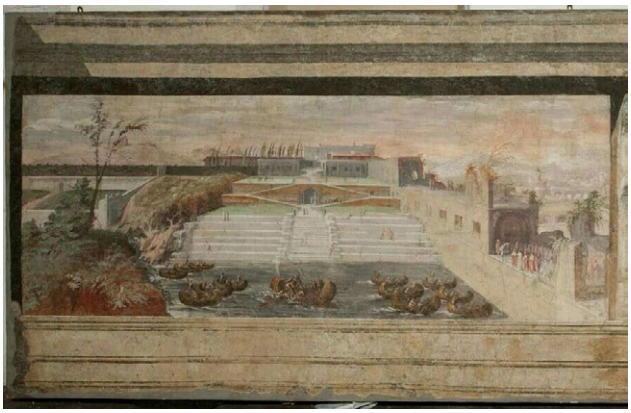


Fig. 6. Perino del Vaga, Naumachia, ante 1549. Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo (catalogo generale dei Beni Culturali, CSA III, 42).

e malvolentieri**.** *Giunto dunque il frate a Roma, nelle stanze di Belvedere, che dal Papa gli furono date per suo abitare e lavorare*, rifece il braccio sinistro che mancava all'Apollo et il destro del Laoconte, che sono in quel luogo, e diede ordine di racconciare l'Ercole similmente. *E perché il Papa quasi ogni mattina andava in Belvedere per suo spasso, e dicendo l'ufficio***,** il frate il ritrasse di marmo tanto bene, che gli fu l'opera molto lodata e gli pose il Papa grandissima affezzione, e massimamente veggendolo studiosissimo nelle cose dell'arte, e che tutta la notte disegnava per avere ogni mattina nuove cose da mostrare al Papa, che molto se ne dilettava». Appare qui una usanza del pontefice già vista con Baccio (andare dicendo l'ufficio) e la visita al Belvedere per osservare il lavoro, ma anche per passeggiare, passando sopra l'unico braccio bramantesco allora costruito, ma anche in parte danneggiato dal crollo del 1531, quello orientale, ben visibile ad esempio nella naumachia di Perino del Vaga in Castel Sant'Angelo (fig. 6), immagine attendibile sino ad un certo punto, e che va collocata cronologicamente nel papato successivo di Paolo III.

I pontefici continuano ad usare il Belvedere, nelle due parti quattrocentesca e primocinquecentesca, per pranzi e per ricevere informalmente, come avviene per papa Farnese, quando accoglie Antonio da Sangallo che manifesta il suo scarso apprezzamento (condiviso da Vasari) per Jacopo Meleghino, il quale continua il ruolo di custode già di Benvenuto della Volpaia (II, 322): « Il Papa teneva gran conto d'un Iacopo Melighino ferrarese, e se ne serviva nella fabbrica di San Piero per architetto, ancorché non avesse né disegno né molto giudizio nelle sue cose, con la medesima provisione che aveva Antonio [da Sangallo], al quale toccavano tutte le fatiche: e ciò aveniva perché questo Melighino, essendo stato familiare

[30] S. Deswarte- Rosa, *Francisco de Holanda et le Cortile di Belvedere,* in *Il Cortile delle Statue* cit. (vedi nota 1), pp. 389-410, pp. 390-391. H. Burns, «*Quelle cose antique et moderne belle de Roma*»*: Giulio Romano, il teatro, l'antico,* in *Giulio Romano*, Milano 1989, pp. 227-243, segnala (p. 229) nel verso del disegno dell'Apollo del Belvedere lo schizzo della scala bramantesca.

[31] M. Di Salvo, «*Bramante non fece nè la più bella nè la più artificiosa architettura di questa*». *La scala a lumaca del palatium innocenziano-roveresco del Belvedere Vaticano*, Roma 2024, con bibliografia aggiornata: a proposito della scala lumaca usata da Buonarroti, pp. 23, 25; p. 33, si pone il problema degli alloggi e dei servizi interni. Sono menzionati altri personaggi che cito nel presente saggio: Giulio Romano (p. 33), de Hollanda (p. 59), Benvenuto della Volpaia (p. 62), Meleghino (p. 64), Pirro Ligorio e Sallustio Peruzzi (p. 70).

servitore del Papa molti anni senza premio, a Sua Santità piaceva di rimunerarlo per quella via, *oltre che aveva cura di Belvedere e d'alcun'altre fabriche del Papa*».

A quanto pare, anche Vignola non ci teneva molto a rimanere col Meleghino, che lo fa lavorare per lui, e abbandona il Belvedere, preferendo il circolo di Palazzo Farnese[32] (II, 700): «Andato poi esso Vignola a Roma per attendere alla pittura e cavare di quella onde potesse aiutare la sua povera famiglia, *si trattenne da principio in Belvedere con Iacopo Melighini* ferrarese, architettore di papa Paolo Terzo, disegnando per lui alcune cose di architettura. Ma dopo, essendo allora in Roma un'Accademia di nobilissimi gentiluomini e signori che attendevano alla lezione di Vitruvio, fra ' quali era messer Marcello Cervini, che fu poi Papa, monsignor Maffei, messer Alessandro Manzuoli et altri, si diede il Vignuola per servizio loro a misurare interamente tutte l'anticaglie di Roma eta fare alcune cose secondo i loro capricci». Vignola non ha niente da imparare da Meleghino, che non gode di buona stampa ma è colui che accoglie nel cortile Hollanda e altri[33].

Si può dire insomma che gli architetti non hanno molto interesse a vivere isolati in Belvedere, e gli scultori sono quelli che ne traggono maggiore vantaggio. Per i pittori sembra un privilegio e anche una comodità sotto vari profili: non è chiarissimo e non affidabile il riferimento di Vasari (II, 630), che su questo periodo[34] fa una certa confusione, a proposito di Francesco Salviati che avrebbe usufruito di spazi ampi (non gli stessi poi usati da Vasari, perché ancora non edificati) per dipingere grandi formati: «Volendo poi il signor Pierluigi Farnese, fatto allora signor di Nepi, adornare quella città di nuove muraglie e pitture, prese al suo servizio Francesco [Salviati], dandogli le *stanze in Belvedere*, dove *gli fece in tele grandi alcune storie a guazzo de' fatti d'Alessandro Magno*, che furono poi in Fiandra messe in opera di panni d'arazzo».

Nel pontificato farnesiano l'ospite più celebre è senza dubbio Tiziano; dapprima Vasari scrive (II, 368): «Venendo poi l'anno 1546 Tiziano da Cador pittor viniziano, celebratissimo per far ritratti, a Roma, et avendo prima ritratto papa Paolo quando Sua Santità andò a Bussè, e non avendo remunerazione di quello né d'alcuni altri che aveva fatti al cardinale Farnese et a Santa Fiore, da essi fu ricevuto onoratissimamente in Belvedere», come risarcimento per il mancato compenso dei ritratti, come pare suggerire il brano. Successivamente Vasari fa capire che a suo arrivo a Roma Vecellio si riposa ma non in Belvedere, che forse non usa come abitazione ma come studio, che però secondo lo scrittore (II, 812-813) non lo ispira, anzi forse è sopraffatto dai grandi maestri: «E venuto l'anno 1546, chiamato dal cardinale Farnese, andò a Roma, dove trovò il Vasari che, tornato da Napoli, faceva la sala della Cancelleria al detto cardinale. Per che, essendo da quel signore stato raccomandato Tiziano a esso Vasari, gli tenne amorevol compagnia in menarlo a vedere le cose di Roma. E così riposato che si fu Tiziano alquanti giorni, gli furono date *stanze in Belvedere*, acciò mettesse mano a fare di nuovo il ritratto di papa Paulo intero, quello di Farnese e quello del duca Ottavio: i quali condusse ottimamente e con molta sodisfazione di que' signori. A persuasione de' quali fece, per donare al Papa, un Cristo dal mezzo in su, in forma di Ecce Homo: la quale opera, o fusse che le cose di Michelagnolo, di Raffaello, di Pulidoro e d'altri l'avessono fatto perdere. o qualche altra cagione, non parve ai pittori, tuttoché fusse buon'opera, di quell'eccellenza che molte altre sue, e particolarmente i ritratti». Si insinua che Vecellio sia confuso dalla visione dalle opere dei grandi maestri (viste in Vaticano?); ma le critiche, precedute da complimenti di circostanza, non si fermano qui: «Andando un giorno Michelagnolo et il Vasari a vedere *Tiziano in Belvedere*, videro in un quadro, che allora avea condotto, una femina ignuda, figurata per una Danae, che aveva in grembo Giove trasformato in pioggia d'oro, e molto, come si fa in presenza, gliele lodarono. Dopo, partiti che furono da lui, ragionandosi del fare di Tiziano, il Buonarruoto lo comendò assai, dicendo che molto gli piaceva il colorito suo e la maniera, ma che era un peccato che a Vinezia non s'imparasse da principio a disegnare bene e che non avessono que' pittori miglior modo nello studio». Ne segue lo studiatissimo commento, su cui non mi soffermo, di Michelangelo e Vasari sulla mancanza di disegno nel Vecellio[35].

[32] Anche se nel 1552 viene pagato ancora, cfr. Nicolò, *Costruire,* cit. (vedi nota 9), p. 12 «per provisione»; seguiranno Sallustio Peruzzi e Pirro Ligorio sotto Paolo IV.

[33] Deswarte Rosa, *Francisco* cit. (vedi nota 30) pp. 190-194, con bibliografia precedente sul Meleghino, p. 392. Su Meleghino (e Vignola) si veda C. Robertson, «*Il gran Cardinale*». *Alessandro Farnese, Patron of the Arts,* New Haven and London 1992, pp. 19, 76, 133.

[34] Ca. 1541-1542, B. Agosti, *L'artista nelle vite vasariane*, in *Francesco Salviati:* «*spirito veramente pellegrino ed eletto*», a cura di A. Geremicca, Roma 2015, pp. 19-20. È invece documentata la presenza In Belvedere di Pastorino, impegnato per le vetrate della Sala Regia e della Cappella Paolina cfr. Ackerman, The cortile, cit. (vedi nota 1), p. 161, 23 dicembre 1542, 27 gennaio 1543 (posso aggiungere, sempre da Archivio di Stato di Roma, Tesoreria Segreta, 1290, f. 75 B, 1543, 18 febbraio, s.56.70 per fornelli e serrature "alle stantie dove m.° Pastorino ha da lavora li vetri per le vetrate alla Sala delli Re" e 76 B, 22 febbraio 1543, dopo le impannate alla "capella nova dove depinge mr Michelangelo", si paga uno scudo e 52 a m° Gispondo speziale "per haver incerato dette impanate et vanno alle stantie dove m° Pasturino ha da far le vetrate per la Sala delli Re").

[35] «Con ciò sia – diss'egli [Michelangelo] – che, se quest'uomo fusse punto aiutato dall'arte e dal disegno, come è dalla natura, e massima-

La seconda metà del Cinquecento: Prospero Fontana, Stefano Veltroni, Girolamo da Carpi, Bartholomeus Spranger. Giorgio Vasari; donne in Vaticano, un cardinale dislocato, visite del papa allo studio vasariano.

In tutti questi decenni il grande progetto bramantesco era rimasto incompiuto, ed è Giulio III, ispirato dallo stesso nome che si era dato dal suo predecessore Giulio II, come scrive Pietro Aretino[36], a riprendere i lavori completando gli ambienti attorno al nicchione bramantesco su progetto michelangiolesco anche sul lato ovest e salendo verso l'alto. Papa del Monte fa dipingere l'ingresso sopraelevato al palazzo quattrocentesco (il piano sopra la sala della Cleopatra): «[Pellegrino Tibaldi] e con ordine de' ministri di papa Giulio Terzo lavorò in Belvedere un'arme grande con due figure» (II, 802), ma i conti riportano il nome di Daniele da Volterra[37]: lo stemma è sopra lo stipite in travertino ad arco pieno della porta che ricorda a Zanchettin (comunicazione orale) uno stile sangallesco, e che inoltre a mio parere si adatta con il suo sentore di arcaismo architettonico all'ingresso in un edificio del secolo precedente. Giulio III fa decorare con fregi a grottesche con amorini su fondo rosso, scene di rovine e suoi stemmi, l'interno di alcune sale: come attestano i conti camerali[38], va messo in evidenza nel dicembre 1550 il primo caso di artisti ospitati in Belvedere proprio mentre lo decorano, ossia Prospero Fontana con Stefano Veltroni e bottega.

Il pontefice nomina appena eletto come nuovo architetto residente Girolamo da Carpi, che si può capire non gradito ai precedenti, ma in realtà come dimostrano i conti pubblicati da Ackerman sostituito da Nanni di Baccio Bigio che risulta dal 1552 nei pagamenti, comunque legato alla cerchia dell'architetto 'vecchio' Sangallo (morto nel 1546, seguito nel 1549 da Meleghino)[39] (II,

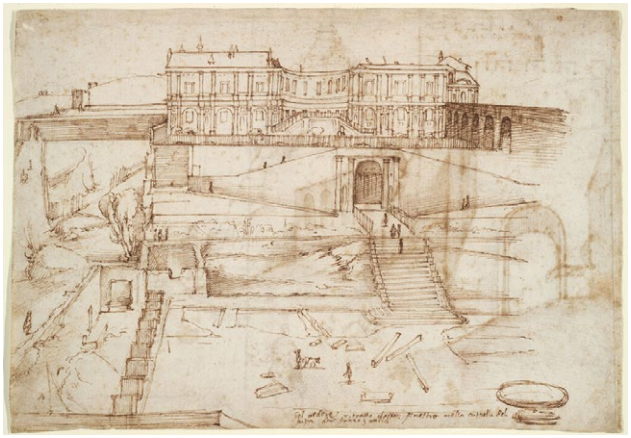


Fig. 7. G.B. Naldini, Veduta del Belvedere, recto, 1555 ca. Harvard, Fogg Art Museum inv.1934.214, (Photo © President and Fellows of Harvard College).

555): «Per le quali opere essendo in Roma venuto Girolamo [da Carpi] in bonissimo credito, fu dal detto cardinale suo signore, che molto l'amava, messo l'anno *1550 al servizio di papa Giulio III, il quale lo fece architetto sopra le cose di Belvedere, dandogli stanze in quel luogo e buona provisione.* [...] Ma perché quel Pontefice non si poteva mai in simili cose contentare, e massimamente quando a principio s'intendeva pochissimo del disegno e non voleva la sera quello che gl'era piacciuto la mattina**,** e perché Girolamo avea sempre a contrastare con certi architetti vecchi, ai quali parea strano vedere un uomo nuovo e di poca fama essere stato preposto a loro, si risolvé, conosciuta l'invidia e forse malignità di quelli, essendo anco di natura più tosto freddo che altrimenti, a ritirarsi; e così per lo meglio se ne tornò a Monte Cavallo al servizio del cardinale. [Ippolito II d'Este]»[40].

La situazione alla fine del pontificato Del Monte è fotografata da un noto disegno di Giovan Battista Naldini ora al Fogg Art Museum (inv. 1934. 214, fig. 7) che mostra il cortile del Belvedere con il corridore orientale ovviamente già costruito, il corridore ovest non esistente, e nel corpo dell'edificio nord bramantesco la parte di sinistra ancora mancante ma soprattutto sullo sfondo l'esedra completa, a destra e a sinistra, di due piani con tetti e camini.

Nella primavera del 1558[41], al termine del corridore di Belvedere, abita Paolo IV «sperando che si raconcino

mente nel contrafare il vivo, non si potrebbe far più né meglio, avendo egli bellissimo spirito et una molto vaga e vivace maniera».

[36] Lo scrive Pietro Aretino, citato in Nicolò, *Costruire,* cit. (vedi nota 9), pp. 9, 10-11 per le spese. Cfr. F. Enea, *L'appartamento di Giulio III*, in *Le «stanze nuove» del Belvedere nel Palazzo Apostolico Vaticano: architettura e iconographia di un'abitazione pontificia,* a cura di V. Francia, Città del Vaticano 2010, p. 15. S. Bova, *«Molti acconcimi d'importanzia con grossa spesa»: Giulio III e la nuova immagine del Belvedere*, "Horti hesperidum", 2023, 1, pp. 65-93, parla di un preciso percorso cerimoniale, e dell'allestimento degli ambienti.

[37] Ackerman, *The cortile,* cit. (vedi nota 1), p. 164; p. 161, segnala il laboratorio per vetrate di Pastorino.

[38] ASR, Camerale I, Fabbriche, Reg. 1517, f. 19v [17 dicembre 1550] «Addi 17 detto s. sessantasei b. 3 in varie cose comprate per Massaritie di casa et letti forniti per dormire Fra Michele m.o Prospero et mo Stefano pittori ..[?] nelle stanze di Belv.re - s. 66.-3», documento fornitomi gentilmente in esteso da P. Di Benedetti, G. Sapori, *Una banca dati sulla decorazione dei palazzi fra 1540 e 1570,* pp.111-117, p. 113 (anche in questi conti l'attività per le stanze nuove sotto Pio IV inizia nel 1561-1562), in *Palazzi del Cinquecento a Roma,* a cura di C. Conforti, G. Sapori, volume speciale del "Bollettino d'arte", Roma 2016.

[39] DBI, 73, Roma 2009, ad vocem, di A. Ghisetti Giavarina.

[40] Ackerman, *The cortile,* cit. (vedi nota 1), pp. 76-77, per Girolamo, anche p. 164; Enea, *L'appartamento,* cit. (vedi nota 36) p.16, Nicolò, *Costruire,* cit. (vedi nota 9), per i pagamenti p.11. Girolamo disegna le statue del Belvedere, N.W. Canedy, *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi*, London 1976.

[41] M. Losito, *Regesto documentario*, in *La Casina di Pio IV*, a cura di D. Borghese, Torino 2010, pp.195-196, documenti del 15 aprile 1558 e 6

alcune stanze che di bona grandezza papa Giulio haveva tramezzato», e Vasari[42], invitato per dipinger la cappella ivi costruita, non coglie l'occasione di operare in Vaticano, e poi rifiuta l'invito per la Sala Regia di Pio IV, che dopo il 1559 usa l'appartamento a sinistra del Nicchione di Ligorio al «viridarium del Belvedere»[43]. Le nuove sale, secondo i documenti pubblicati da Ackerman, sono ancora senza copertura definitiva nel 1561[44].

Nel novembre 1560 Cosimo ed Eleonora de' Medici sono alloggiati da Pio IV Medici, che impegna nei mesi precedenti Taddeo Zuccari per un fregio nell'appartamento di Innocenzo VIII nel palazzo vaticano prospiciente l'atrio della basilica e il c.d. «cortile di Nocentio»[45], come registra attentamente Vasari[46]: si fuga l'equivoco di una ospitalità nell'ala innocenziana del Belvedere, concedendo il pontefice di larghe vedute alla 'come parente' Eleonora di vivere per due mesi nel corpo antico del Vaticano, con affaccio sulla città e sulla piazza. Pio IV interviene decisamente nella decorazione delle sale, e il Belvedere è inserito tra i quattro principali promossi dal papa negli affreschi di Santi di Tito[47] nella Casina adiacente nei giardini vaticani, dove si vede la porta a destra monumentale col timpano, e soprattutto la semicalotta del nicchione realizzata sotto Pio IV.

Come nota Zanchettin[48], nel quadro del Passignano (ora a Casa Buonarroti) in cui Michelangelo presenta a Pio IV il modello di San Pietro, dalla visuale delle mura leonine nello sfondo si deduce che Buonarroti è ricevuto negli appartamenti di Belvedere (per il quale aveva precedentemente pensato il corridoio anulare e lo scalone), secondo lo studioso spazio alternativo al Palazzo vaticano per discutere progetti; in effetti, come vedremo, vi si svolgeranno a seguire incontri 'di lavoro' tra pontefici committenti e artisti. È luogo quindi di svaghi come pranzi sin dalla fondazione, di preghiere passeggiando secondo tradizione, e non solo di *otium* visto che vi si svolge una attività artistica e di verifica progettuale; sono «spazi multipli»[49] di contemplazione incrociata con i palazzi dell'ufficialità, tant'è che Ligorio vi pone l'archivio privato dei papi.

Federico Zuccari raffigura il fratello mentre studia in Belvedere[50](fig. 8), e retrodatando correttamente l'immagine del complesso agli anni della giovinezza di Taddeo e sua (quando dipinge per Pio IV) mostra bene il percorso sopraelevato del corridore bramantesco, la

---

maggio 1558 «Sua Santità ...standosi due terzi del tempo in belvedere»).

[42] F. Bertini, *Gli appartamenti di Paolo IV in Vaticano: documenti su Pirro Ligorio e Sallustio Peruzzi,* "Horti hesperidum" 2013, 1, pp. 343- 374, p. 346, maggio 1556, pp. 362-363, e Ead, *Commissioni artistiche e vicende storiche a confronto: Paolo IV Carafa e i cantieri in Vaticano attraverso lo studio delle fonti*, tesi di dottorato, Viterbo 2017, pp. 23-24: una prima occasione mancata di Vasari in Vaticano era stata proposta indirettamente da parte di Paolo IV per la sua cappella come attesta la lettera di Bongioanni Gianfigliazzi al Duca il 22 novembre 1557 («Essendo oggi nelle stanze del papa parlai co'l cardinal Vitelli... Mi disse che il papa aveva voglia di ricercare Vostra Eccellenza che li concedessi Giorgino per la sua Cappella»). Altra lettera del Gianfigliazzi a Cosimo I, 16 settembre 1558, da cui si deduce un intervento di Vasari: «Nostro Signore non seguita più di fare la fabricha della sua Cappella in palazzo [...] la qual cappellina non li mancava a ffare se non l'altare. La stanza della Cappella risponde la porta in sulla sala grande sopra el corridoio che se le stanze che fece Julio 3° et dipinte da Giorgino, et di detta stanza si entra in una stanza che è uno oratorio segreto», in A. René, *Le Vatican sous Paul IV. Contribution a l'histoire du palais pontifical*, "Révue Bénédictine", 25, 1908, pp. 47-71: p. 55. Ammesso che le pitture siano sue, Vasari non ne scrive lui stesso, forse ancora offeso per il trattamento avuto da Giulio III del rifiuto della *Chiamata degli apostoli,* cui allude esplicitamente nelle *Vite* rifiutando a sua volta la Sala Regia propostagli da Pio IV, con lettera del 3 settembre 1561 (II, 695), e questo nonostante l'alleanza tra pontefice e duca, alleanza che si conferma con i due papi successivi, ma in una situazione ben diversa quasi di monopolio (concluse le sue opere maggiori e riavuto il quadro rigettato).

[43] M. Losito, *La Casina di Pio IV. Guida storica e iconografica,* Città del Vaticano 2005, p. 9.

[44] Ackerman, *The cortile,* cit. (vedi nota 1), pp. 174-175, tavole per la sala grande «per difesa della pioggia».

[45] A. Giammaria, *La banca dati,* in G. Sapori, *Decorare i palazzi da Raffaello a Zuccari,* Roma 2010, pp. 188-193: pp. 191-192: Taddeo pagato per loggia dell'appartamento di Innocenzo, è il cortile accanto al portone da piazza san Pietro detto nel 1590 «cortile di Nocentio» e anche in un disegno del 1609 «Palatium Innocentii VIII» sull'atrio della basilica. Si tratta quindi di un evidente privilegio (molto più alto di un alloggio in Belvedere, oltretutto in periodo freddo) che si spiega per motivazioni di vicinanza politica col papa; anche a seguito di questa alleanza Pio IV donò a Cosimo il palazzo di rappresentanza dei Medici, cfr. M. G. Aurigemma, *Palazzo Firenze in Campo Marzio,* Roma 2007, pp. 135-141.

[46] Vasari, II, 694: «et avendo disegnato d'alloggiare Loro Eccellenze nelle stanze che già Innocenzio Ottavo fabricò, le quali respondono sul primo cortile del palazzo et in quello di San Piero e che hanno dalla parte dinanzi logge che rispondono sopra la piazza dove si dà la benedizione, fu dato carico a Taddeo di fare le pitture et alcuni fregi che v'andavano, e di mettere d'oro i palchi nuovi, che si erano fatti in luogo de' vecchi consumati dal tempo. Nella qual opera, che certo fu grande e d'importanza, si portò molto bene Federigo, al quale diede quasi cura del tutto Taddeo suo fratello»; trattandosi di palchi consumati dal tempo sono certamente di decenni prima. Non è chiaro se il duca di Urbino è invece nell'appartamento di Giulio III o nelle stanze di Belvedere secondo quanto è scritto nell'Avviso: arrivato «per la via di Prati et per il Belvedere» il 9 novembre 1560, due giorni prima dei Medici, alloggia «nelle stanze nuove di palazzo che fece fare Julio 3° che sonno à corridore di Belvedere, dove abitava per il piu Papa Paulo 4to» (in P. Tosini, *Federico Zuccari, Pirro Ligorio e Pio IV, la sala del Buon Governo nell'appartamento di Belvedere in Vaticano,* "Storia dell'arte", 86, 1996, pp. 13-38, p.19).

[47] Foto online. Il timpano non è nel disegno di Naldini, ed entrambi disegnano da un punto di vista nelle Stanze vaticane data l'altezza, o forse ancor più su.

[48] Zanchettin, *The allure,* cit. (vedi nota 13), pp. 129-131. Aggiungo che successivamente è conservato lì il modello di San Pietro di Sangallo, come si vede dietro il nicchione nella pianta King's K 75, 1-3, fol. 60 (fig 3).

[49] A. Spiriti, *Pio IV Medici e il castello di Melegnano: un grande palazzo del manierismo europeo,* Cinisello Balsamo, Milano 2021, pp. 209-210.

[50] La serie dei disegni sulla vita di Taddeo di Federico disponibile on-line nel sito del Getty Museum (*Twenty Drawings Depicting the Early Life of Taddeo Zuccaro*, https://www.getty.edu/art/collection/object/108ET5.



Fig. 8. Federico Zuccari, Taddeo Zuccari disegna al Belvedere, 1595 ca. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 99.GA.6.17.

porta di ingresso al palazzo vaticano, la scritta 'Stanzie di Raffaello' (il modello di riferimento) sul cornicione corrispondente: è l'unione di scultura (le statue antiche), pittura (Raffaello), disegno (Taddeo stesso), architettura moderna (Belvedere e cupola di San Pietro in costruzione) e antica nei monumenti in lontananza della città (colonna coclide, Castel Sant'Angelo, Pantheon sede dei Virtuosi), una sintesi del mondo delle arti. Oltre all'antico e i grandi maestri da questo momento gli artisti avevano la possibilità di studiare anche le nuove raccolte di exotica che si trovavano nelle raccolte private, in studioli o nella guardaroba di Pio IV e Pio V come segnali di nuovi interessi universalistici, in aggiunta ai naturalia nei giardini accanto al Belvedere[51].

È a questo punto che entra in gioco Vasari. Nella sua prima visita del febbraio 1567, quando regna Pio V[52], Giorgio fornisce alcune consulenze e fa alcune osservazioni che riporta al principe Francesco a Firenze il primo marzo «Et il Papa disegna aconciare una capelletta drento a certe camere, che rispondono sopra il corridore di Bel Vedere, che secondo me è più cosa da frati che da papi. Pure io andrò consumando questo poco di tempo et ò auto ventura, che gli àno levato Pirro, architetto della fabrica di San Piero; et, ancora che qui mi facino e favori e carezze, è un metamorfosi sì stravagante questo di questa corte, che mi par cosa strana»; tra i favori e le cortesie è l'ospitalità in Vaticano, come scrive a Vincenzio Borghini lo stesso giorno: «E mi à dato *le stanze in Palazzo, che son le medesime di Sua Santità, che gli adopera il verno; che già Paolo 4° vi fece una capella, che il Papa vole che vi si facci alcune cose, che lo saperete* per il primo aviso»; si potrebbe trattare di stanze nel corpo del palazzo vaticano già di Giulio III e poi di Paolo IV[53], anche se quest'ultimo soggiornò in Belvedere, dove era al piano superiore accanto alla loggia, la cappella che Vasari, come detto, non aveva affrescato per papa Carafa.

Attorno al 1570 Bartholomeus Spranger dipinge per Pio V il *Giudizio Universale* su rame[54] per la chiesa sepolcrale del pontefice, cui era anche destinata la macchina d'altare di Vasari; è la copia rielaborata del *Giudi-*

[51] É. Roux, *Staging a Christian World and Shaping the "Orient(s)" in the Apostolic Palace (ca. 1560-1630), The Pope's Wunderkammern, Treasures and Libraries*, "The Vatican Library Review" 4, 2025, pp. 117–181: in questo denso e innovativo saggio l'autrice pubblica inventari anche inediti con una nuova visione del palazzo vaticano, dalle logge di Pio IV all'appartamento di Pio V alla Galleria delle carte geografiche, ma anche gli spazi non secondari della guardaroba. Come si deduce dalla sua *Metallotheca vaticana*, Michele Mercati curava le collezioni di naturalia nel Belvedere.

[52] Ackerman, *The cortile,* cit. (vedi nota 1), pp. 98-10. K. Frey, *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München 1930, pp. 313, 297-298.

[53] *Ivi,* pp. 303-307. Enea, *L'appartamento,* cit. (vedi nota 36), p. 26. Come detto (vedi nota 42) Vasari aveva dipinto per la cappella di Giulio III nel 1551 un'opera non accettata e restituita da Pio IV nel 1561 al pittore e ora nella sua cappella di famiglia, cfr. M.G. Aurigemma, *Dietro le Logge Vaticane. Le Storie di Pietro vasariane per Pio V e Gregorio XIII,* "Storia dell'arte", n. s.1, 2018, 149-150, gennaio giugno, pp. 31-68, p. 40 e *passim* anche per vari aspetti dei palazzi vaticani e alcune citazioni usate anche in questa sede.

[54] C. Spantingati, *Sulle tracce di un corredo principesco: indagini su dispersioni e recuperi*, in *Pio V e Santa Croce di Bosco: aspetti di una committenza papale*, Alessandria- Bosco Marengo 12 aprile - 26 maggio 1985., a cura di C. Spantigati, G. Ieni, s.l. 1985, pp. 238-243 (note 90-91) e scheda pp. 262-263, ove si tende a datarlo 1570. A mio parere, la grande camera non era tanto proporzionata alle dimensioni del quadro da realizzare quanto alla stima verso il pittore, dandogli un grande ambiente per risiedere e lavorare.

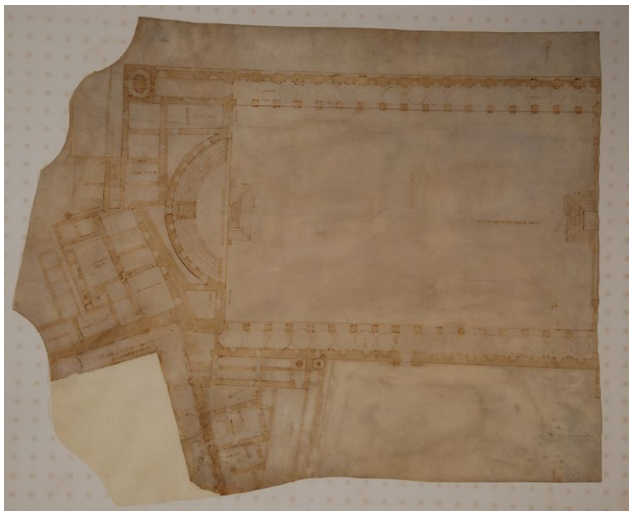


Fig. 9. Pirro Ligorio, Progetto per il completamento del Belvedere, 1555-1565 ca. Roma, Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte.

zio di Beato Angelico nella raccolta del papa, e scrive van Mander[55]: «Spranger venne designato pittore del papa *e sistemato in una grande camera del Belvedere*, immediatamente al di sotto della scultura del Laocoonte, e qui egli dipinse, su una lastra di rame, un Giudizio Universale grande sei piedi, assai ricco di dettagli e con oltre cinquecento volti raffigurati [...] e venne realizzato in quattordici mesi». Spranger in quanto pittore del papa è accolto in Belvedere, così si parla chiaramente di alloggio- studio, e anche in questo caso van Mander può avere, per riflesso, messo nelle stesse condizioni di rapporto diretto e spazio privilegiato l'altro fiammingo Scorel con Adriano VI.

Nel febbraio 1570, alla vigilia dell'incoronazione a granduca di Cosimo in Vaticano, Vasari, che non assisterà, a quanto pare, a questa cerimonia, è già coinvolto nel progetto della torre Pia che trasforma la scala ovale di Pirro Ligorio prevista nel grande progetto (fig. 9) su pergamena di completamento del cortile in tre cappelle sovrapposte, sulle quali mi sono diffusamente soffermata in varie pubblicazioni sulla Torre Pia a cui rimando[56]. Ma per rimanere nel tema del Belvedere legato a questa impresa, vale la pena di confrontare le lettere dell'estate 1570 del cardinale Cesi con quella della primavera 1571 dello stesso Vasari a proposito di sua moglie Cosina. Scrive Cesi[57] «In risposta le dico, che Sua Santità ha risoluto dare a Vostra Signoria *le stanzie a Palazzo*. Del resto il signor Sangalletto lene scriverà, et a lui mi rapporto. Circa alle stanzie per la signora sua consorte sarà facil cosa a provederne qui in Borgo: che quando Vostra Signoria non potesse provederne, le dico, che io le ne provederò [...] Di Roma il dì 5 di agosto MDLXX». Ribadisce il tesoriere pontificio amico di Vasari e fautore dell'impresa Guglielmo Sangalletti[58] «L'istucatore di qua atende a lavorare e prepara quanto li avete comesso et *ha preso il posesso delle sua stanze in palazzo*. Quanto al particular di vostra moglie voglio più presto essere nemico vostro che suo, che io dica che la non venga a Roma;[...] Basta che in palazzo sappiate che non stanno donne. Di Roma li XVIII di agosto 1570».

Compiute le cappelle, nel maggio successivo sulla questione ecco a sorpresa cosa scrive Vasari[59]: «Serenissimo Gran Principe. L'essere io stato tanto senza dargli aviso alcuno di me e delle cose sue e di quelle di Nostro Signore è stato perché l'opera, che s'è fatta et che si fa, è riuscita tanta grande che sono stato rinchiuso in queste capelle da Dicenbre in qua, talmente che con la grazia del Signore Dio sono vicino al fine, et questa pentecoste penserò esserne fuori così del cartone della rotta di Val di Chiana [...] E vederà, quanto giovi Roma a chi vole studiare la nostra arte, nel cartone della rotta che

[55] Riporto il testo di van Mander nella traduzione italiana di R. de Mambro Santos: C. van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, Sant'Oreste (Roma) 2000, p. 295, presentato dal cardinale Farnese a Pio V, forse entra in conflitto anche di luoghi, di scuola e di privilegio del favore del pontefice con Vasari: «Dopodiché, Vasari cercò di mettere Spranger in cattiva luce presso il pontefice, affermando essere costui un ragazzino incapace di lavorare seriamente e inadatto a compiere grandi imprese, abituato com'era gettar via il proprio tempo in inutili passatempi»; p. 297, «Giambologna, che aveva conosciuto e frequentato Spranger, quando costui si trovava al Belvedere presso il palazzo pontificio» scrive a suo favore a Massimiliano II. Secondo Miedema ((V, p. 96, vedi nota 14) sarebbe stato alloggiato nelle sale ora del museo Egizio, ossia le sale già di Pio IV in Belvedere aperte sull'emiciclo e pertanto non proprio sotto il Laocoonte.

[56] M.G. Aurigemma *Torre Pia in Vaticano. Architettura, decorazione, committenza, trasformazioni di tre cappelle vasariane,* "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 39, 2009/2010, pp. 65-164, p. 69 per le pergamene; Ead., «*L'inventione dun po' di cappelle». Un'aggiunta e qualche considerazione,* in *Giorgio Vasari tra parola e immagine,* atti convegno Firenze- Roma 2010-2011, a cura di A. Masi, C. Barbato, Roma 2014, pp. 17-32; Ead., *Averroè, Ario e Sabellio: due inediti frammenti vasariani,* "Storia dell'arte" 136, 2013 (settembre- dicembre), pp. 40-47. In particolare sulla Cappella di Santo Stefano e la sua pala d'altare si veda ora F. Biferali, *Pio V e Vasari in Vaticano: un rinnovato mecenatismo papale*, in *Il pontificato di Pio V. Visione e azione per la riforma della Chiesa*, a cura di S. Tessaglia, Roma 2025, pp. 111-122.

[57] Frey, *Der Literarische Nachlass,* cit. (vedi nota 52), p. 518, inizia con «Alla ricevuta della lettera dì Vostra Signoria de VI del passato io non mancai insieme col signor Sangalletto parlare con Nostro Signore di quanto ella mi scrive».

[58] *Ivi* ,p. 519.

[59] *Ivi*, pp. 582-584, 4 maggio 1571, e spiega: «che ci resta a lavorar di mia mano ancora X di domenica, che fummo a 30 di aprile, che fu la festa di S. Pier Martire, al quale una delle 3 capelle è dedicata a quel Santo, si scoperse finita, che qua si dice, et io lo confermo, ch'ell'è la meglio cosa che io facessi mai. Sua Santità la consagrò e vi cantò la messa pontificale con molta sua satisfazione, e l'ho contento, come da altri, che da me, doveva saperlo».

io porterò meco [...] Io ho cominciato a inviar la gente, madonna Cosina**,** mia consorte, ch'è stata questa quaresima qui a' perdoni, s'è partita et ha auto da Nostro Signore molte grazie, et s'è contentato ch'ella vegga tutto il palazzo, et dove ha proibito che non entri donne, è ita fino in camera sua ».

Ho riportato gran parte della lettera non solo per mostrare come Nicolosa, grazie alla soddisfazione del papa per la Torre Pia, può visitarne persino le stanze private, ma per far comprendere quel che aveva compiuto il pittore, soggiornando in Belvedere probabilmente con la sua squadra e quindi ottimizzando i tempi imposti da Pio V; inoltre si può dimostrare come negli spazi concessi egli stava realizzando i cartoni per le imprese fiorentine, il che continuerà anche nel suo successivo soggiorno. Anche se non è un Belvedere (o un Vaticano) per donne (eccetto la granduchessa Eleonora), è evidente che i cardinali sono più rigidi, mentre il pontefice in quanto signore assoluto fa e disfa le regole, a suo piacimento e in certo modo ricalibrando a casa sua il mito del suo rigore intransigente.

Vasari non aveva dimenticato i suoi lavori fatti (e da fare) a Firenze e vede i difetti e rischi dell'incompletezza dell'architettura di Belvedere[60] come un monito; il 1 gennaio 1571 avvisa i Medici che «Così averrà al corridore de' Pitti, che piove in molti luoghi, e non è restato a dillo a chi toca, per non infastidire Vostra Altezza; a me mi pesa, e creda che cotesta opera è la pupilla degli ochi miei, che ci ò consumato questa misera vita. E mi perdoni se con questa gli do molestia, che n'ò una passione troppo grande**;** *ma, perché io veggo che anche qui tutte le volte di Belvedere e questa fabrica son peggio trattate, e che tra pochi anni sarà ogni cosa per terra, che questo è il paese della trascurataggine*, raccomando a Vostra Altezza le cose Sue medesime, che da e ministri non le lasci trascurare».[61]

Vasari tornerà a Firenze per completare Palazzo Vecchio e il Corridore de'Pitti, e ad iniziare la decorazione della cupola di Santa Maria del Fiore, ma con una complessa trattativa diplomatica dei Medici con il nuovo pontefice Gregorio XIII ritornerà a Roma, di nuovo in Belvedere, spazio che ancor più dovrà sfruttare per allestire i cartoni per la Sala Regia e per la cupola[62], come spiega a Borghini il 21 novembre 1572: «Io ò fatto già fare i ponti nella Sala de' Re e vado mettendo in ordine i cartoni per finire le storie cominciate, quantunque Sua Santità voglia che io finisca la sua Regia afatto e di mia mano; però io andrò finendo que1l che io ò cominciato, che non sarà poco, poi a bell'agio ci risolvereno, et intanto anderò le cose della cupola, facendone de' disegni che importano, tanto che io mi conduca a marzo, e, se io potrò, vedrò di non passare, che io me ne ritorni a godere la pace di casa. Qui Sua Santità mi fa tante carezze che non è possibile*; àmmi fatto acomodare in Belvedere di stanze migliori e sale lavorate di stuchi e dipinte di storie di mano di Federigo Zuchero, così 2 camere molto belle, che n'à fatto parare una di panni de arazzo con cucce di drappo, che né Apelle, né altri da' re ebbano tanto onore*». Vasari è alloggiato nelle sale affrescate (Sala II e sala III dell'attuale Museo etrusco[63]) da lui attribuite al solo Zuccari, che viene citato senza nessuna sottintesa acredine: questo ci fa riflettere sulla datazione o comunque sulla diffusione delle postille di Federico alle *Vite*, come se a questa data non fossero ancora giunte all'orecchio di Vasari (o ancora semplici note personali[64]) e anche la lusinga della ricchezza delle sale con arazzi degne di un re (e di Apelle)[65]. Ne deduco che in un primo tempo Vasari alloggiava nella parte più domestica dell'edificio, e successivamente, nel soggiorno quasi ufficialmente diplomatico, gli sono messe a disposizione le sale monumentali.

Poco dopo Giorgio scrive a Borghini[66] (5 dicembre 1572) aggiungendo dettagli determinanti: «Certamente che fin qui io trovo gran amorevolezza del Papa verso di me, e, sebene è severo e di poche parole, non di meno mostra amarmi et avermi in gran conto. Però alla gior-

---

[60] *Ivi,* p. 576, Vasari firma una lettera 'di belvedere di roma' il 9 marzo 1571, riceve una lettera in Belvedere (p. 639, 1 marzo 1572) e ancora nel marzo 1572 (p. 662, DCCLXXIII e DCCLXXVII).

[61] *Ivi,* pp. 558-559. Evidentemente dopo il crollo del corridore est il 7 gennaio 1531 per tre piani, rinforzato nel 1534-1535, e nel 1541 sotto la guida di Sangallo, pp. 301-302, cfr. R. Nicolò, *Cronologia*, "Bollettino dei Musei Vaticani", 34, 2016, pp. 300-308 (nello stesso numero si vedano V. Zanchettin, *Il Cortile della Pigna: storia e conservazione*, pp. 267-313, e A. Nesselrath *Il Cortile della Pigna: introduzione al restauro*, pp. 315-320).

[62] F. Haerb. *The drawings of Giorgio Vasari (1511-1574),* Roma 2015, pp. 599- 606 per la Sala Regia, pp. 618- 685 per la cupola. Frey, *Der Literarische Nachlass,* cit. (vedi nota 52), pp. 719-720. Per le trattative M.G. Aurigemma, *Intorno al Vasari,* in atti convegno di studio *La 'Maniera' di Luca Cambiaso,* Genova 2007, a cura di L. G. Magnani, G. Rossini, Genova 2008, pp. 144-157. Le scene previste per la Sala Regia aventi come protagonista Pio V e ben descritte in un Avviso non vengono realizzate, ma sono a mio parere scolpite nei bassorilievi della tomba di papa Ghislieri in Santa Maria Maggiore,(cfr. il mio *Politica delle arti e committenze a Roma durante i pontificati di Pio IV e Pio V*, i.c.d.s. 2026).

[63] Tosini, *Federico Zuccari,* cit. *(*vedi nota 46), e altri saggi della stessa autrice. Guardando il nicchione a sinistra, sono trasversali rispetto al palazzetto di Innocenzo VIII, nella sala II (attuale tomba Regolini Galassi) storie di Mosè, nella sala III ora sala dei Bronzi sono gli stucchi e storie del Vecchio testamento (Santi di Tito e Pomarance 1564), e la sala con gli archi ogivali del corpo antico con stemmi di Pio IV e cfr. per piante e tutta le immagini della decorazione F. Buranelli *La storia,* in *Vaticano: Museo Gregoriano Etrusco*, Milano 2003.

[64] Per una sintesi aggiornata rinvio al mio *Pareri in postille, per gli avvii critici di Federico Zuccari*, "Studi di Memofonte" 32, 2024, pp. 251-279.

[65] Considerato che molte sale erano state affrescate da vari pittori, tutti ricordati nei pagamenti in Ackerman, *The cortile,* cit. (vedi nota 1), pp. 177-179, solo in una parte è attivo Zuccari (*Ivi*, pp. 178-179, luglio-settembre 1563); Vasari si riferisce a stanze ben precise, non è generico, e di tutti i pittori ricorda solo lui, e non ad esempio Barocci.

[66] Frey, *Der Literarische Nachlass,* cit. (vedi nota 52), pp. 725-728.

nata tutto saperrete, e credo che la Signoria Vostra indovinerà che potrei passar aprile; farò quanto Dio spirerà. Dal canto loro fin qui né di danari, né di quel che s'acenna mancano. *À scasato di Belvedere il Cardinale Polacco, perch'io abbi stanze migliori, che m'à acomodato, che sto da re, con paramenti che mostra stimar i padroni, la virtù e me*». Colpisce soprattutto il fatto che viene fatto 'scasare' il potente cardinale Stanislao Osio, dal maggio 1571 al gennaio 1572 camerlengo del Sacro Collegio[67], per dare le stanze migliori al pittore, che, oltre a descrivere Gregorio XIII, usa il modo di dire 'stare come un re' sentendosi un po' il re dei pittori, e coglie la stima alla 'virtù', un concetto che abbiamo già visto in Bandinelli, e in questo caso verso i Medici.

Vasari entra in maggior confidenza col papa già a fine gennaio del 1573: «Quanto io so' il giorno e la notte col pennello per dargli fine et obbedire Vostra Altezza, che mi comanda che mi spedisca e che torni a dar fine alla gran cupola, [...] In sonma, io spererò che al cominciar de' caldi questa Sala de' Re sarà finita, da che Dio come cosa di casa sua la prospera et io non la stacco, e se ne riporterà, spero, l'oliva e la palma, e Sua Santità ne resta fino a ora con obligo grande a Vostra Altezza, che m'à mandato qua a servilla; *dove Sua Beatitudine è stato ultimamente a vedermi et à trovato i cartoni di 8 storie grandi finiti e la sala, che non si fa altro che dipignere ora con sollecitudine, da che il tempo ne concede che si possa condurla a perfezzione,* a tale che di pictura, di stuchi, di pavimenti, di mischio e di finestre di vetro e di porte di legname intagliate crederrò che Sua Santità la potrà scoprire e mostralla al mondo la mattina di San Pietro, che Sua Santità canta la messa allo Altare degli Apostoli;[...] Intanto io La ringrazio della Sua de' sette del passato *non meno che·lle invenzion Gli sieno piaciute della Sala de' Re,* ma ch'Ella mi dia animo che con l'opera io abbia satisfar Sua Santità, che a Dio piaccia. Di *Belvedere* di Roma, alli 30 di gennaio MDLXXIII»[68]. Dunque papa Boncompagni si recava presso lo studio del pittore a vedere non solo i cartoni della Sala dei Re, visita del tutto comprensibile e come visto consueta, ma anche quelli della cupola fiorentina, e viceversa il granduca aveva contezza delle invenzioni (non è dato sapere se tramite disegni o descrizioni) della Sala Regia: un incrocio inconsueto che spiega come la committenza non avesse l'esclusiva conoscenza di quel che si andava facendo, così il pontefice poteva assicurarsi della 'convenienza' della cupola e viceversa il granduca dei temi politici di attualità della sala.

Vasari non manca di ribadire che lavora anche per la grandezza dei suoi padroni Medici, ma nel contempo crea scherzosamente per Borghini nel febbraio 1573[69] il noto gioco di parole tra i tredici pittori della sala, lui per ultimo, e il tredicesimo Gregorio, ponendosi come un Giorgio XIII, il che corrisponderebbe bene nel suo giustificato orgoglio anche al risiedere appunto nel palazzo pontificio come era già successo a regnanti. La sua residenza è però una fucina di disegni, cartoni, allievi, con spazi a disposizione ideali per qualsiasi artista: non è infatti un ambiente privato, ma un posto che viene espressamente dedicato ai diversi artefici, come visto, nel corso dei decenni, con un crescendo che culmina con Vasari.

Nella stessa lettera Giorgio aggiunge: «Domenica, signor Priore, che fu quella del carnovale, feci le 7 chiese tutte a piè e pregai per Lei, mio benefattore**,** *tornai a Belvedere a 20 ore, e ste' poco a venir Sua Santità, che fu da me un pezzo a veder i cartoni e l'altre cose; ragionai un pezzo di molte cose,* [...] Dio lo voglia, dicendoVi che io ò già fatto per la prima pontata della cupola, dove son finiti i Seniori, tutti e disegni dele otto Gerarchie, dove si mostra la passione, finiti molto bene e studiati, che posso lavorar 6 mesi senza altre fatiche. Però ò cominciato i disegni, dove vanno gli apostoli et i martiri, *et cetera*, a quella fila intorno con le Beatitudini e Virtù e Doni et Angeli con le trombe, ch'è il vano de' secondi ochi allo 'ngiù, che n'ò già finiti dua, vo' seguitare il resto e lassare l'ultima parte per questo altro anno».

Anche di domenica pomeriggio, quando rispettando il *dies dominicus* il pittore non lavora, Gregorio XIII si reca a vedere i cartoni e 'altre cose' soffermandosi per un certo tempo e ragionando col pittore sulla sua attività artistica, anche sui disegni pronti per la cupola per i quali Giorgio rassicura il suo referente iconografico: si devono quindi immaginare le sale del Belvedere occupate da disegni e cartoni, oltre che da pittori, colori, strumenti, con un papa come attento osservatore (se non supervisore). Oltre, come detto nel caso di Bandinelli e Montorsoli, Vasari non poteva non conoscere un illustre precedente di visite papali allo studio di un artista, anzi il sommo artista, sempre in area vaticana: è lui stesso a scrivere della stanza vicino al corridore di Castello che Michelangelo aveva approntato per lavorare alla tomba di Giulio II, il quale aveva fatto fare un ponte levatoio per andare a seguire l'attività dello scultore[70].

---

[67] Sull'importanza del cardinale si veda *Stanislaus Hosius: sein Wirken als Humanist, Theologe und Mann der Kirche in Europa*, a cura di B. Jähnig, H.J. Karp, Münster 2007, e il convegno a lui dedicato nel 2024 alla Pontificia Università Gregoriana.

[68] Frey, *Der Literarische Nachlass,* cit. (vedi nota 52), pp. 749-751.

[69] *Ivi*, pp. 751-753.

[70] Vasari II, 726: « Scelto poi la quantità de' marmi e fattoli caricare alla marina e dipoi condotti a Roma, empierono la metà della piazza di S. Pietro intorno a Santa Caterina e fra la chiesa e 'l corridore che va a Castello: nel qual luogo Michelagnolo aveva fatto la stanza da lavorar le



Fig. 10. Belvedere di Innocenzo VIII, veduta attuale dall'esterno.

Una nota sul clima è espressa da Vasari al confidente Borghini, il 5 marzo 1573, e si spiega anche la tenacia e il livello costante del pittore, l'essere convinto che l'opera in corso è la sua migliore[71]: «Grandissimo contento ò sempre ogni settimana il sentir dalla Vostra penna nuove che siate sano, sebene questa invernata traditore fa con l'asprezza del suo durar tanto sì violentemente a' corpi dispiacere. *Considerate che qui atorno è pieno i monti di neve, et in Belvedere ò sempre vento et in Sala Regia, ch'è uno spazzavento, ò, lavorando in fresco, sentito e sento le mia*. Ma 'l Signor Dio, che mi guida lui, mi tien sano, mi fa forte, valoroso in questa età, che io soporto volentieri tutto e camino gagliardo, che, se mai fe' stupir Roma, questa volta gli colmerò lo staio. Il lavoro vien bellissimo e tale che io con questi nostri giudichiamo che io non abbi mai fatto meglio». Il 6 marzo[72] Giorgio scrive al paziente priore corrispondente, per tranquillizzarlo sul lavoro per la cupola in corso sotto forma di cartoni perfetti, che come specificato si possono fare allo stesso modo «costì», e quindi intende fermarsi anche dopo la fine della Sala dei Re, il che vuol dire che il luogo lo ispirava, e anche le comodità di spazi: «ma io mi son portato da cavalier davero, e tutt'i disegni, con la grazia del Signor Dio, della cupola da' primi ochi in su son fatti e finiti benissimo, talché ogni persona pratica gli potrebbe condurre; mancami sol la parte dove va il Cristo, che l'ò lasciata per queste feste di Pasqua e pel trattenimento mio fino alla partita. *E, come Le dissi, finito la sala, s'io*

figure et il resto della sepoltura. E perché comodamente potessi venire a vedere lavorare, il Papa aveva fatto fare un ponte levatoio dal corridore alla stanza, e perciò molto famigliare se l'era fatto: che col tempo questi favori gli dettono gran noia e persecuzione, e gli generorono molta invidia fra gli artefici suoi».

[71] Frey, *Der Literarische Nachlass*, cit. (vedi nota 52), pp. 760-761. L'altezza di Colle Sant'Egidio e la vetustà della costruzione spiegano il clima interno freddo (fig. 10).

[72] *Ivi*, pp. 761-763.

resterò, farò in quel mentre de' cartoni per la cupola, perché costì arei a fare il medesimo».

L'8 aprile[73], nella lettera a Borghini, la familiarità del pittore col pontefice è evidente: «Ieri fu' seco 2 ore, a finire il suo ritratto, e cicalammo assai di questo» ossia dei problemi con Venezia, segno appunto del ruolo diplomatico del pittore; e due giorni dopo «E ieri che finì un suo ritratto per porlo in detta sala, mentre lo facevo, ragionò assai, dolendosi della poca fede e torto che gli àn fatto i Veneziani»; il 15 maggio[74] Vasari ripete al principe il suo calcolo basato sul 13 e assicura: «e che è bene che questa state io torni a fugir l'aria di Roma e seguitar la cupola, *tanto più quanto Sua Santità domenica passata vedde un fascio di disegni per quella, che gli parvono gran cosa e gli lodò assai*». È segno che ancora una volta di domenica, quando Giorgio non era sui ponteggi, il papa era andato nello studio del pittore in Belvedere, non avendo più la scusa della Sala Regia e del ritratto, solo per vedere i disegni della cupola, per curiosità e, come detto, forse per esercitare una blanda ma costante supervisione e approvazione su immagini così sovraesposte nella cupola fiorentina, la quale potrebbero avere dunque un quid 'gregoriano' ancora da indagare.

Il Belvedere (nonostante i venti invernali e i rischi estivi) sembra essere ispirante e favorevole al pittore, che spera di tornarvi per completare la Cappella Paolina, come scrive il 29 maggio 1573[75], poco più di un anno prima della sua scomparsa: «Signor Prior mio, questa Roma è una buona Roma per me, che m'à già tante volte cavato di stracci, et ora questi ciechi vegon lume. [...] Questo Papa mi à posto uno amore che gli duole la mia partita, et opererà con cotesti Serenissimi che io ritorni questo altro verno».

Le scelte, come si sa, furono diverse: Gregorio XIII preferì altri pittori per completare la Cappella di Paolo III, poi trasformò il Corridore nuovo nella Galleria delle Carte geografiche; Sisto V pose a metà del Cortile del Belvedere la Biblioteca Vaticana, la funzione dell'intero complesso mutò e la residenza degli artisti ed architetti non fu più prevista.

---

[73] *Ivi*, pp. 769-771. Il ritratto del papa nella Sala è nelle vesti di Gregorio IX.
[74] *Ivi*, pp. 784-785.
[75] *Ivi*, pp. 790-791.

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE
ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A. ETS

Firenze University Press
https://oajournals.fupress.net/index.php/sisca

OPEN ACCESS

Citation: Giuliani, M. (2025). Collezionare biografie tra Milano e l'Europa. Girolamo Ghilini, la Biblioteca Ambrosiana e il *Teatro d'huomini letterati*. *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025: 117-123. doi: 10.36253/sisca-17318

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:
MG: 0000-0002-8172-1568

Collezionare biografie tra Milano e l'Europa. Girolamo Ghilini, la Biblioteca Ambrosiana e il *Teatro d'huomini letterati*

Collecting Biographies in Milan and Across Europe. Girolamo Ghilini, the Ambrosiana Library and the *Teatro d'huomini letterati*

Marzia Giuliani

Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia
Email: marzia.giuliani@unicatt.it

Abstract. This paper offers a new interpretation of Teatro degli huomini letterati (Theatre of Literate Men) by Girolamo Ghilini (1589-1668), a canon from Alessandria (Piedmont). The exemplary nature of Paolo Giovio's model and the European scope of the biographies included in the work are explained in relation to the close ties that the canon maintained with the Ambrosiana Library and its scholars, in particular Francesco Bernardino Ferrari. In turn, the case of Ghilini helps to understand the role of the institution founded by Federico Borromeo within the Republic of Letters in the mid-17th century.

Keywords: Girolamo Ghilini, Ambrosiana Library, Biographies, Academy.

Il canonico alessandrino Girolamo Ghilini (1589-1668) si è dedicato per oltre tre decenni all'allestimento di un imponente repertorio biobibliografico di respiro europeo, il *Teatro d'huomini letterati*[1]. L'*editio princeps*, priva dell'anno di stampa, fu pubblicata a Milano da Giovanni Battista Cerri e Carlo Ferrandi ed è databile al 1637/1638[2]. L'opera si distingueva nel panorama coevo per il suo carattere moderno e sperimentale, legato alla scelta del volgare al posto del latino, al taglio marcatamente bibliografico dei meda-

[1] La prima valorizzazione dell'opera si deve a C. Dionisotti, *La galleria di uomini illustri*, "Lettere italiane", XXXIII, 1981, 4, pp. 482-492.
[2] G. Ghilini, *Teatro d'huomini letterati aperto dall'abbate Girolamo Ghliini e consacrato alla santità di nostro signore Urbano Ottavo*. Volume Primo. In Milano, Per Gio. Battista Cerri et Carlo Ferrandi con privilegio. La proposta di datazione al 1638 in U. Rozzo, *La biblioteca di un bibliografo e storico del Seicento: Girolamo Ghilini*, in *Biblioteche private come paradigma bibliografico*, a cura di F. Sabba, Roma 2008, pp. 403-424, p. 403.

glioni biografici e al ventaglio internazionale degli autori selezionati[3]. Una seconda edizione uscì nel 1647 presso la prestigiosa stamperia veneziana di Guerigli sotto l'egida dell'Accademia degli Incogniti[4]. Lo attesta la dedica a Giovan Francesco Loredan, principe del sodalizio, cui Ghilini era stato ascritto. L'opera raggiungeva allora i due volumi, con un numero di voci raddoppiato rispetto alla *princeps* e per la sua completezza è considerata il testo di riferimento negli studi. Il progetto, però, era ancora più ampio e prevedeva ulteriori sei libri: tre, dal terzo al quinto, si conservano manoscritti alla Biblioteca Marciana di Venezia, mentre degli ultimi si ha solo una menzione nell'inventario dei libri dell'alessandrino[5].

Il *Teatro* si presenta così come un cantiere di lavoro mai definitivamente concluso, un'opera in continuo divenire per aggiornare fino all'ultimo, quasi in tempo reale, la galleria dei ritratti[6]. Partire dall'*editio princeps* milanese, ad oggi trascurata rispetto alla pubblicazione veneziana del 1647, può essere la prima tappa per ricostruire questo lungo processo di scrittura e per comprendere la genesi e i criteri ispiratori dell'opera, animata da una urgenza comunicativa forte, che sorprende per l'ampiezza dei suoi orizzonti temporali e geografici. Nel *Teatro* i moderni affiancano e superano gli antichi e gli autori stranieri conquistano uno spazio inusitato per l'epoca tanto che Ghilini è stato definito «uno dei primi» intellettuali «in tutta l'Europa a scrivere un'opera di respiro veramente europeo»[7].

La critica si è a lungo interrogata sulle vie di accesso dell'autore a questo mondo internazionale. In assenza di viaggi documentati ed entro gli stretti confini di Alessandria, interpretati in termini rigidi e angusti, si è pensato ad una conoscenza di seconda mano, mediata dalle bibliografie nazionali, compulsate ed usate fino al plagio[8]. Una prassi centonaria documentata e incontrovertibile, ma non sufficiente a giustificare gli scarti vistosi rispetto alle fonti e soprattutto l'originalità stessa dell'opera, con il suo carattere sperimentale.

Tali elementi si spiegano forse con un'altra ipotesi, che qui si intende sondare. Ghilini ebbe una possibilità straordinaria: fare esperienza diretta di una dimensione europea e persino extraeuropea rimanendo tranquillo nella sua città. Non quella d'origine, Alessandria, ma quella adottiva, Milano, dove il padre Gian Giacomo era vissuto «per oltre quarant'anni», affermandosi come segretario del Senato per quasi due decenni, dal 1593 al 1612[9]. Qui Ghilini incontrò l'Europa grazie alla Biblioteca Ambrosiana, voluta dal cardinale Federico Borromeo ed inaugurata nel 1609[10]. Un incontro che apre oggi una duplice prospettiva di indagine perché dimostra la presenza dell'alessandrino nelle reti della *Res publica litteraria e* in modo complementare permette di saggiare la vocazione internazionale di Milano nella prima metà del Seicento.

IN AMBROSIANA: I LIBRI E I DOTTORI

Ad inserire Girolamo nel circuito della Milano federiciana fu con ogni probabilità il letterato monzese Bartolomeo Zucchi, cugino di suo padre Giovan Giacomo, che si prodigò per lui e per i suoi fratelli rimasti orfani nel 1612[11]. Girolamo, in particolare, dopo aver interrotto gli studi di diritto intrapresi a Parma, fu ospite di Bartolomeo fra il 1612 e il 1613 e nella sua casa monzese, «sempre teatro delle lettere e refugio d'ogni virtù»[12], ne condivise l'officina di studio e di scrittura. Zucchi stava lavorando all'ultima edizione della sua opera più famosa, *L'Idea del segretario*, un'imponente antologia epistolare in cinque volumi (1614), che, come ho già avuto modo di

[3] P. Cherchi, *Le fonti europee del Teatro di G. M. Ghilini*, "Studi secenteschi", XXVI, 1985, pp. 209-222; Id., *Collezionismo, medaglioni di letterati e la repubblica letteraria*, in *I luoghi dell'immaginario barocco*, a cura di L. Strappini, Napoli 2001, pp. 483-497.

[4] G. Ghilini, *Teatro d'huomini letterati aperto dall'abbate Girolamo Ghilini academico incognito. All'illustrissimo Signor, il Signor Gio. Francesco Loredano*. In Venetia, per li Guerigli, 1647. Sul rapporto con gli Incogniti e Loredan si veda S. Testa, *Italian Academies and Their Networks, 1525-1700. From Local to Global*, London 2015, pp. 134-135. Da un primo sondaggio, che necessita di ulteriori approfondimenti, il *Teatro* è stato una fonte per la rassegna biografica dei sodali Incogniti pubblicata anonima ed attribuita ora a Girolamo Brusone ora allo stesso Loredan: *Le glorie de gli Incogniti o vero gli huomini illustri dell'Accademia de' Signori Incogniti di Venetia*, In Venetia, appresso Francesco Valvasense stampator dell'Accademia, 1647.

[5] Biblioteca nazionale Marciana, Mss. Ital., cl X.132-134 [=6609-6611]. Per la storia dei codici: Rozzo, *La biblioteca di un bibliografo*, cit., p. 406.

[6] Interessante, in questa prospettiva, il primo avvertimento rivolto ai lettori: «acciò che tutti i meritevoli» del *Teatro* «possano ricevere tal honore, ho risoluto di farlo grande in maniera con altri volumi, che niuno haverà occasione di lamentarsi di me». E ancora: «e quando pure si tralasciassero alcuni, mi dichiaro liberamente, e protesto, che ciò non sarà mia colpa, ma ben sì, o di loro medesimi, se sono vivi, o d'altri, se sono morti, non curandosi così quelli, come questi di somministrarmi le dovute informazioni, senza le quali, e così impossibile, ch'io possa scrivere di loro»: Ghilini, *Teatro d'huomini*, cit., c. +4r.

[7] Cherchi, *Le fonti europee*, cit., p. 222.

[8] Per il tema del plagio rimando ai lavori già citati di Cherchi e di Rozzo.

[9] La citazione è tratta dal racconto autobiografico: Ghilini, *Teatro d'huomini*, cit., pp. 233-235, p. 234. Per la biografia si consideri A. Merlotti, ad vocem *Ghilini, Girolamo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LIII, Roma 2000.

[10] Sulla biblioteca si veda il recente volume miscellaneo *Il progetto culturale di Federico Borromeo tra passato e presente,* a cura del Collegio dei Dottori, Milano 2024.

[11] Ho studiato queste relazioni in *Dall'*Idea *al* Teatro: *Bartolomeo Zucchi, Girolamo Ghilini e la Biblioteca Ambrosiana di Milano*, in *Le stagioni dell'erudizione e le generazioni degli eruditi. Una storia europea (secoli XV-XIX)*, a cura di J. Boutier, F. Forner, M. P. Paoli, P. Tinti, C. Viola, Bologna 2024, pp. 237-254, pp. 241-247.

[12] Così si legge nell'elogio commosso di Zucchi: Ghilini, T*eatro d'huomini*, cit., pp. 47-50.

dimostrare[13], rappresentò una fonte di ispirazione fondamentale per il *Teatro* perché il modello delle biobibliografie, che nell'*Idea* introducevano gli autori antologizzati, era del tutto affine alle vite raccontate da Ghilini, che spesso indulse a criptocitazioni dall'opera del cugino.

Nello stesso tempo Girolamo partecipò alla rete di relazioni erudite intessuta da Bartolomeo, che da Monza guardò con interesse alla vita della Biblioteca Ambrosiana e fu amico di molti dei suoi protagonisti[14]. Anticipo qui due nomi. Il primo, di fama internazionale, è quello del fiammingo Ericio Puteano (1574-1646), allievo e poi successore di Giusto Lipsio all'università di Lovanio[15]. Negli anni del suo soggiorno milanese, sotto la protezione del cardinal Federico, Zucchi lo ebbe suo ospite e mantenne poi con lui un intenso scambio epistolare. Ghilini non fece in tempo ad incontrarlo, ma dedicò al fiammingo e al suo maestro Lipsio pagine riccamente documentate nelle due edizioni del *Teatro*[16].

Il secondo nome è quello Giuseppe Ripamonti (1573-1643), dottore dell'Ambrosiana e storiografo del ducato di Milano[17]. Originario di Tignone, oggi Ravellino di Colle Brianza non lontano da Monza, frequentò la casa di Zucchi insieme allo stesso Puteano, ricevendo l'omaggio di un ritratto assai precoce nell'*Idea del segretario*, che Ghilini riprese e completò nel *Teatro*[18]. Fu una operazione non scontata perché l'alessandrino contribuì a riabilitare pubblicamente la figura di Ripamonti, tacendo la condanna subita dal tribunale diocesano e scontata nelle carceri dell'arcivescovado e glissando sui contrasti con il Borromeo, di cui pure doveva essere informato, visto il rapporto di conoscenza personale disteso nel tempo[19] .

Ghilini, grazie a Bartolomeo Zucchi, dovette iniziare a frequentare l'Ambrosiana subito dopo il suo rientro nel ducato di Milano, a ridosso del 1612-1613, dapprima facendo la spola tra l'abitazione alessandrina e quella milanese, e poi continuativamente dal 1637 al 1642, quando rivestì la carica di canonico della collegiata di Sant'Ambrogio. Proprio in questi anni egli compose il primo volume del *Teatro d' huomini letterati*, che si rivela una fonte importante per la storia della biblioteca, sebbene sino ad oggi sia stato quasi del tutto trascurato dalla storiografia dell'età borromaica[20]. Come si è già visto a proposito di Lipsio, Puteano e Ripamonti, nelle pagine del *Teatro* scorrono i volti e le storie dei principali protagonisti dell'istituzione federiciana, descritti e narrati con la voce e lo sguardo di un testimone oculare e con una focalizzazione spesso interna ai fatti narrati.

Merita anzitutto attenzione la voce dedicata al cardinal Federico, composta pochi anni dopo la morte del presule[21]. Il ducato versava in condizioni difficili, martoriato dai conflitti bellici della Guerra dei Trent'Anni, che avevano portato con sé prima la carestia (1628-1629) e poi la pestilenza (1630)[22]. Che cosa rimaneva vivo dell'episcopato borromaico? Quasi ad eludere l'interrogativo, Ghilini rimandava al lavoro biografico «al presente [...] spiegato» da Giuseppe Ripamonti[23]. Da parte sua, si concentrava sul profilo intellettuale del Borromeo che definiva «tra i letterati mirabile e ammirabile» per tre ragioni: il sapere enciclopedico, l'eloquenza nello scrivere e nel parlare e il mecenatismo sotteso all'istituzione della Biblioteca Ambrosiana[24].

L'istituzione era esaltata per la ricchezza dei suoi materiali e delle persone che vi lavoravano. Il cardinale , si legge, «raccolse con grandissima fatica e senza risparmio alcuno di eccessiva spesa da parti anche lontanissime una infinita quantità di libri di qualunque scienza e professione» e «per ornamento di questo accademico parnaso e museo elesse et honorò dodici religiosi secolari de migliori et esquisiti ingegni che vivessero in Milano, co'l titolo di dottori del Collegio Ambrosiano»[25]. La

---

[13] Giuliani, *Dall'*Idea *al* Teatro, cit., pp.247-252.

[14] Ho ricostruito questi rapporti nel mio *La Repubblica dei Segretari. Potere e comunicazione nell'Italia di Antico regime*, Roma 2022, pp. 69-134, in particolare pp. 115-122.

[15] Su queste figure in rapporto alla Milano federiciana R. Ferro, *Federico Borromeo ed Ericio Puteano. Cultura e letteratura a Milano ai primi del Seicento*, Roma, 2007.

[16] Le biografie di Lipsio e Puteano si leggono rispettivamente in: Ghilini, *Teatro d'huomini*, cit., pp. 264-266; Id., *Teatro d'huomini*, cit., 1647, II, pp. 72-73.

[17] Su Ripamonti si consulti M.C. Giannini, ad vocem *Ripamonti, Giuseppe* in *Dizionario Biografico degli Italiani,* LXXXVII, Roma 2016.

[18] B. Zucchi, *L'Idea del segretario*, In Vinetia, Appresso Pietro Dusinelli, vol. III, 1614, p. 53; Ghilini, *Teatro d'huomini illustri*, cit., pp. 262-263 .

[19] Per una ricostruzione dei fatti occorsi fra il 1617 e il 1625, quando Ripamonti si riconciliò con il Borromeo si veda la ricostruzione attenta di M. Lezowski, *L'Abrégé du monde. Une histoire sociale de la bibliothèque Ambrosienne (v. 1590-v. 1660)*, Paris 2015, pp. 186-210. Si noti che Zucchi fu tra i difensori di Ripamonti al processo: ivi, p. 208.

[20] Fa eccezione Lezowski, *L'Abrégé du monde*, cit., p. 248, pp. 337-339.

[21] Ghilini, *Teatro d'huomini*, cit., pp. 97-99.

[22] Per un quadro relativo a questi anni si consideri G. Signorotto, *Milano spagnola. Guerra, istituzioni, uomini di governo, 1635-1660*, Firenze 1996.

[23] L'opera citata è *l'Historiae patriae decadis V. Libri VI,* Mediolani, ex Regio Palatio, apud Io. Baptistam et Iulium Caesarem Malatestam Regios typographos. È databile fra il 1643 e il 1649, come dimostra anche la menzione di Ghilini, e rientrava nel ciclo degli *Historiarum ecclesiae Mediolanensis* per il quale si veda: Lezowski, *L'Abrégé du monde*, cit., pp. 286-292.

[24] Ghilini, *Teatro d'huomini*, cit., p. 97. Per il profilo del cardinale valgano i volumi *Federico Borromeo. Fonti e storiografia* a cura di M. Marcocchi, C. Pasini, Roma 2001; *Federico Borromeo uomo di cultura e di spiritualità,* a cura di S. Burgio, L. Ceriotti, Roma 2002; *Federico Borromeo vescovo*, a cura di D. Zardin Roma 2003; *Federico Borromeo principe e mecenate,* a cura di C. Mozzarelli, Roma 2004; *Federico Borromeo fondatore della Biblioteca Ambrosiana*, a cura F. Buzzi, R. Ferro, Roma 2005; M. Giuliani, *Il vescovo filosofo. Federico Borromeo e i Sacri Ragionamenti*, Firenze 2007.

[25] Ghilini, *Teatro d'huomini*, cit., p. 98.

biblioteca appariva così una realtà viva e produttiva, luogo fecondo di elaborazione del sapere e rappresentava, verosimilmente, il lascito più prezioso dell'eredità borromaica. Il collegio dei dottori era definito «scuola», «Teatro d'ogni scienza abbondantissima» e ancora, nella biografia di Ripamonti, «Teatro d'huomini in ogni migliore scienza esquisiti» con una suggestiva sovrapposizione fra l'istituzione federiciana e l'opera stessa che l'alessandrino andava componendo[26].

In questa prospettiva è di grande interesse la biografia dedicata a Francesco Bernardino Ferrari (1576-1669), fra i primissimi collaboratori del Borromeo, aggregato nel 1607 al nucleo primigenio dei dottori e dal 1647 prefetto della Biblioteca, avendo sempre come area specifica di studio quella delle antichità ecclesiastiche e profane[27]. La biografia, in questo caso, lasciava il posto a un colloquio amicale e Ghilini si rivolgeva direttamente a Ferrari, apostrofandolo con il tu, e nella chiusa esplicitava il suo debito personale di riconoscenza nei confronti dell'amico, che si rivela figura chiave per la composizione del *Teatro*.

> Molto io ti devo e per l'affezione che mi dimostri, e per l'aiuto che m'hai porto, o porgi, mentre io sono andato, e vo scrivendo questi volumi del Teatro de gli Huomini letterati, somministrando di continuo dalla bellissima e copiosissima tua libreria opportuni libri e informazioni a simili componimenti necessarie[28].

Ghilini aveva ricevuto libri e informazioni dall'amico Ferrari, esperto di «varie lingue, come a dire, latina, greca, toscana, spagnuola e francese» e «pratichissimo nella qualità di quanti libri siano stati dalle stampe quasi in ogni parte del mondo»[29]. Per le sue competenze egli aveva partecipato alle campagne d'acquisti di libri e codici, promosse dal Borromeo in «alcune parti d'Europa a cercar libri in ciascuno idioma, tanto de gli antichi quanto de' moderni autori, o scritti a mano o stampati»[30]. E in questi viaggi, secondo Ghilini, Ferrari aveva «acquistata oltre la cognitione di moltissime belle e rare antichità, l'amicizia di numerosi famosissimi letterati di varie nazioni», da quali era «con cortesi e dotte lettere bene spesso provocato»[31].

Questa trama europea di contatti trovava ulteriore conferma nell'elogio di Ottavio Ferrari (1600-1682), nipote ed emulo di Francesco Bernardino[32]. Ghilini, che lo aveva visto crescere sotto le cure dello zio, ne celebrava virtù e carriera, dagli studi presso il Seminario Maggiore di Milano all'ingresso nel Collegio dei Dottori ambrosiani dal 1631 al 1634 per arrivare a Padova alla cattedra di eloquenza dello Studio cittadino e ottenere il plauso di Domenico Molino e di altri «personaggi grandi e lettori famosi di quella università»[33]. Ne davano testimonianza le «lettere particolari» inviate allo zio e «vedute e lette» anche da Ghilini, che ne riportava una sottoscritta dal tedesco Kaspar Schoppe a marcare l'internazionalità di questo successo padovano[34]. Il quale, si può supporre, pose le condizioni per l'ingresso di Ghilini nell'Accademia degli incogniti, di cui Molino era protettore.

La rara familiarità con l'intera Europa, che Paolo Cherchi ha riconosciuto nelle pagine del *Teatro*, nacque perciò fra le mura dell'Ambrosiana e si sostanziò dei repertori di cui la libreria aveva disponibilità e delle conversazioni che lì era possibile intessere in una rete locale e insieme internazionale, fatta di incontri in presenza o *in absentia*. Mentre le armi imperversavano al di là e al di qua delle Alpi, il commercio epistolare garantiva i legami di una Repubblica delle Lettere di carattere sovranazionale.

---

[26] Ivi, p. 98, 163. Sul valore metaforico del termine teatro nella cultura di Cinque e Seicento si consideri A. Blair, *The Theater of Nature. Jean Bodin and Renaissance science*, Princeton 1997, pp. 153-179.

[27] Ghilini, *Teatro d'huomini*, cit., pp. 127-128. Il testo è ripreso in *Le glorie de gli Incogniti*, cit., pp. 161-163. Per una biografia moderna: C. Pasini, *Giovanni Donato Ferrari e i manoscritti greci dell'Ambrosiana (con note su Francesco Bernardino e Ottavio Ferrari e sui manoscritti di Ottaviano Ferrari all'Ambrosiana)*, "Νέα Ῥώμη. Rivista di ricerche bizantinistiche", 1, 2004, pp. 351-386; Lezowski, *L'Abrégé du monde*, cit., ad vocem.

[28] Ghilini, *Teatro d'huomini*, cit., pp. 127-128, p. 127.

[29] Ibidem.

[30] Ibidem. Ferrari, in particolare, aveva perlustrato la Spagna nel 1611, partendo da Genova verso Barcellona e toccando poi le città di Lerida, Saragozza, Alcalà, Madrid con l'Escorial, e Toledo come raccontato in G. F. Opicelli, *Memorie della Biblioteca Ambrosiana*, a cura di M. Rivoltella, Centro Ambrosiano, Milano 2018, pp. 80-88.

[31] Ghilini, *Teatro d' huominii*, cit., p. 128. In mancanza, purtroppo, della corrispondenza di Ferrari, cui accenna Ghilini, fanno fede le dediche delle opere da lui pubblicate per i torchi dell'Ambrosiana secondo il piano di lavoro stabilito per i dottori del Collegio. Se i *De antiquo ecclesiasticarum epistolarum libri* tres, a stampa nel 1613, furono indirizzati all'augustano Mark Welser, una copia del *De veterum acclamationibus et plausu libri septem* del 1627 fu donata in segno d'amicizia a Lucas Holstenius, allora a servizio del cardinal Francesco Barberini (cfr Lezowski, *L'Abrégé du monde*, cit., pp. 170-171). Interessante, e ancora da ricostruire, anche il successo europeo delle opere di Ferrari nel corso del Sei e del Settecento. Se i *De antiquo ecclesiasticarum epistolarum libri tres* furono riediti a Helmstedt nel 1678 e a Tirnavia nel 1772, i *De ritu sacrarum ecclesiae catholicae concionum libri tres*, stampati a Milano nel 1627, ebbero una edizione a Parigi nel 1664 e un'altra ad Utrecht nel 1692.

[32] Ghilini, *Teatro d' huomini*, cit., pp. 341-347. Per la biografia: Pasini, *Giovanni Donato Ferrari,* cit., p. 353; Lezowski, *L'Abrégé du monde*, cit., ad vocem.

[33] Ivi, p. 344. Sul profilo culturale del mecenate veneto: A. Barzazi, *La biblioteca di un mecenate: i libri di Domenico Molin*, in *Amicitiae pignus. Studi storici per Piero Del Negro*, a cura di U. Baldini, G. P. Brizzi, Milano 2014, pp. 309-23.

[34] Ghilini, *Teatro d' huomini*, cit., pp. 345-346. Il nome di Schoppe non è scontato stante i suoi rapporti conflittuali con l'arcivescovo Borromeo studiati da Lezowski, *L'Abrégé du monde*, cit., ad vocem. Per la biografia: M. Cavarzere, ad vocem *Schoppe, Kaspar*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCI, Roma 2018.

Questa rete non attraversò solo i confini geografici, ma anche quelli fra le discipline di studio, permettendo di sconfinare nella vastità enciclopedica dei saperi. Ghilini fu il primo a biografare un 'quasi' dottore dell'Ambrosiana, il frate Bonaventura Cavalieri, matematico di professione. Il cardinale Borromeo ebbe «di questo padre grandissima stima», amando «discorrere seco delle matematiche scienze», e insistette, seppur invano, per «prevalersi di lui nella sua libreria», offrendogli il titolo di dottore[35]. Questa testimonianza aggetta sugli interessi scientifico matematici promossi in Ambrosiana e acquista maggior risalto se accostata alle pagine che il *Teatro* dedicava *a* Galileo Galilei, i cui rapporti con il cardinal Federico sono noti da tempo alla critica[36].

La biblioteca, dunque, fu un crocevia di relazioni e un luogo di incontro che ampliò gli orizzonti di Ghilini ben oltre i confini di Alessandria e i limiti culturali di un semplice canonico di provincia ed è ipotesi plausibile che essa abbia agito ancora più in profondità, fornendo modelli e criteri per allestire la scena del *Teatro*.

IL MODELLO DI GIOVIO E LA MEDIAZIONE DI GIROLAMO BORSIERI

Secondo lo studio pionieristico di Carlo Dionisotti sulle gallerie degli uomini illustri, l'opera dello storico Paolo Giovio ha avuto un ruolo decisivo nello sviluppo di questo genere letterario[37]. I due volumi di *Elogia*, pubblicati rispettivamente a Venezia nel 1546 e a Firenze nel 1551, nascevano dalla eccezionale raccolta di ritratti di uomini illustri, per lo più moderni e contemporanei, che egli aveva allestito nel celebre *Museo* della sua villa di Como, e saldavano insieme parole e immagini[38].

L'attualità di questo modello era particolarmente viva nella Milano di primo Seicento grazie al mecenatismo artistico del cardinale Borromeo. Come è noto, fu sua premura far allestire la sala di lettura della Biblioteca Ambrosiana con una teoria di ritratti, ricercati uno ad uno o appositamente commissionati: 306 in tutto, 82 dei quali ricavati dai prototipi del museo gioviano a partire dal 1619[39]. Non senza aver prima tentato, intorno al 1615, di acquistare direttamente gli originali[40].

Le trattive con gli eredi di Giovio furono condotte per conto del Borromeo dal letterato comasco Girolamo Borsieri[41], che dal 1610 fu collaboratore del cardinale sia per l'incremento della collezione d'arte dell'Ambrosiana sia per la costituzione dell'Accademia di Pittura, Scultura e Architettura che venne fondata ufficialmente nel 1620. Negli stessi anni offriva i suoi servizi e la sua esperienza a Giovanni Battista Marino, procurandogli disegni di artisti lombardi per la sua collezione e fornendogli consulenza per la stesura della *Galeria*, il museo in versi che il poeta napoletano stava allora componendo.

Nel 1613 Girolamo Ghilini intrecciò un rapporto epistolare con Borsieri, esteso a comprendere Bartolomeo Zucchi. Poche tessere di corrispondenza, che documentano i comuni interessi per l'epigrafia, con il comasco intento nella redazione del *Theatrum Insubricae magnificentiae*, rimasto poi manoscritto, e per la poesia[42]. Mentre era ospite del cugino Bartolomeo e sperimentava la possibilità di comporre addirittura un poema eroico sulla Storia di Monza[43], Ghilini sottoponeva alcuni suoi versi al giudizio critico di Borsieri, che non si esimeva da critiche severe[44]. Ciò nonostante, si faceva

---

[35] Ghilini, *Teatro d'huomini*, cit., pp. 64-65. Sulla figura di B. Cavalieri è prezioso Id., *Carteggio*, a cura di G. Baroncelli, Firenze 1987.

[36] Ghilini, *Teatro d'huomini*, cit., pp. 131-133. Il testo è stato riproposto e tradotto in *On the life of Galileo. Viviani's historical account and other early biographies*, edited by S. Gattei, Princeton 2019. Per un inquadramento di insieme valga *Nell'età di Galileo. Milano, l'Ambrosiana e la nuova scienza*, a cura di E. Bellini e A. Rocca, Roma 2017.

[37] Dionisotti, *La galleria di uomini illustri*, cit., pp. 485-486. Sullo storico comasco: T.C. Price Zimmermann, *Paolo Giovio. Uno storico e la crisi italiana del XVI secolo*. Edizione italiana a cura di F. Minonzio, Milano 2012 (Princeton 1994); E. Valeri, *Studi su Paolo Giovio. Un umanista italiano tra Roma e l'Europa*, Roma 2024.

[38] Si veda l'edizione critica in italiano: Id., *Elogi degli uomini illustri*, a cura di F. Minonzio, Torino 2006.

[39] C. Marcora, *Ritratti conservati all'Ambrosiana copiati dal Museo di Giovio di Como,* "Periodico della Società Storica Comense", XLVIII, 1981, pp. 89-122; P. M. Jones, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano1997 (ed. org. Cambridge 1993), pp. 149-152.

[40] P. Vanoli, *Il conoscitore e il cardinale: Girolamo Borsieri e Federico Borromeo* in *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana. 1618-2018. Confronti e prospettive*, a cura di A. Rocca, A. Rovetta e A. Squizzato, Milano 2019, pp. 411-418.

[41] Il lavoro più completo si deve a P. Vanoli, *Il 'libro di lettere' di Girolamo Borsieri: arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*, Milano 2015.

[42] Il carteggio, datato al 1613, verteva sulla trascrizione di alcune epigrafi monzesi che Zucchi forniva a Borsieri per il suo *Theatrum*: cfr il mio *Dall'*Idea *al* Teatro, cit., pp. 245-247. Si noti che Borsieri non è biografato nel *Teatro*, anche se Ghilini lo ricordava a proposito di un amico comune, il poeta milanese Giovanni Ambrogio Biffi. Il comasco, «fra i letterati del suo tempo assai famoso», aveva acquistato la collezione di anticaglie di Biffi, che si trovava in difficoltà economiche, e si era servito di un suo «Trattato di varie erudizioni» rimasto manoscritto, che gli era stato «di non poco aiuto per il primo e il secondo volume del suo *Teatro*» : Ghilini, *Il Teatro d'huomini*, cit. , II, 1647, pp. 138-139.

[43] «Il signor Girolamo Ghilini mio cugino scriveva Zucchi a un altro parente, è venuto ad habitare fra noi per esser tutto di noi, [...]. Si ha egli posto in cuore di formar delle cose di Monza un poema heroico quando non gli manchi la materia per tessere l'ordito»: Giuliani, *Dall'*Idea *al* Teatro, cit., p. 245.

[44] Si conservano due lettere manoscritte di Borsieri a Ghilini, databili fra il 1612 e il 1613: Como, Biblioteca Comunale, ms Sup. 3.2.43, p. 238, 258. Sono pubblicate in E. Perotto, *Barocco 'moderato'. Girolamo Borsieri poeta e critico della letteratura*, "Studi secenteschi", XXVII, 1986, pp. 219-248, pp. 243-245.

latore di un sonetto d'encomio indirizzato da Ghilini a Marino, poi pubblicato nella raccolta *La lira*[45].

Per il tramite di questi contatti Girolamo si trovò contemporaneamente a confronto con due specialisti delle raccolte biografiche: da una parte il primo ideatore del genere degli uomini illustri, Paolo Giovio, e dall'altra il suo epigono allora più famoso, il cavalier Marino con la sua *Galeria*. Se a entrambi rese un omaggio sentito nel *Teatro*, è sugli *Elogia* dello storico comasco che si soffermò in particolare, spendendo parole eloquenti, che conviene riportare per esteso.

> Fu egli quell'unico fabricatore del bellissimo museo, in cui pose le vere immagini de gli huomini illustri così nelle lettere come nell'armi dell'età sua, con le Inscrizioni latine sotto a ciascuna di esse; de che prese oportuna occasione di comporre due bellissimi libri di elogi, i quali vanno attorno con gran lode non solo dell'autore, ma anco de' personaggi lodati, i quali a guisa di tante statue in honorevoli nicchi collocate, fanno di loro stessi riguardevole mostra e nella gloriosa luce del chiarissimo inchiostro del Giovio, aprendo gli occhi, risorgono e vivono perpetuamente[46]

Ghilini coglieva la portata innovativa del modello gioviano, sottolineando il nesso fra immagine e testo e il portato comunicativo della scrittura in grado di dare visibilità pubblica ai personaggi lodati che facevano 'di loro stessi riguardevole mostra'[47]. Al pari, verrebbe da dire, delle 306 effigi della collezione federiciana, ammirate da Ghilini negli spazi dell' Ambrosiana.

LA BIBLIOTECA DI GIAN VINCENZO PINELLI: UNA SCUOLA DI METODO?

Un'ultima suggestione, che è soprattutto un interrogativo finale per il prosieguo degli studi, riguarda uno dei nomi più prestigiosi legati alla collezione libraria raccolta dal cardinale Borromeo. Si tratta di Giovan Vincenzo Pinelli, la cui biblioteca padovana fu acquistata a caro prezzo a Napoli ed arrivò a Milano nel 1609 a ridosso dell'inaugurazione dell'Ambrosiana, costringendo a un lavoro serrato per sistemare i materiali in tempo utile[48]. Nelle sue ricerche Ghilini ebbe accesso a questo fondo e in che termini se ne servì? La questione non riguarda solo le possibili fonti compulsate, ma interessa il metodo di lavoro messo a punto dal bibliofilo padovano.

Pinelli si distingueva per la cura impiegata nel recuperare il maggior numero di informazioni bibliografiche attraverso cataloghi di fiere e imprese editoriali, indici di biblioteche private e liste di opere relative ad un argomento specifico o a uno stesso autore, che venivano aggiornate nel tempo con l'aggiunta di eventuali note biografiche[49]. In quale misura le biobibliografie del *Teatro* sono debitrici degli elenchi pinelliani? Pur senza voler stabilire nessi troppo stringenti, è plausibile che Ghilini abbia avuto tra le mani questi materiali e ne abbia dedotto un metodo prima ancora che delle informazioni.

È altresì da sottolineare il respiro europeo della ricerca. La biblioteca pinelliana ha rappresentato a Padova un crocevia culturale internazionale visitato da molti intellettuali per lettera e/o in presenza. Ma che ne è stato di questa apertura una volta che i suoi fondi sono entrati a far parte dell'Ambrosiana? È stata anche qui alimento di scambi internazionali? Se Borromeo fu meritevole di aver salvato la collezione da dispersione sicura, non è forse in qualche modo responsabile di averla depotenziata della sua forza creativa, rinchiudendola nelle mura di una biblioteca di stampo confessionale?[50] Una questione aperta, che investe più in profondità il tema del-

[45] «Anco il signor Girolamo Ghilini, nobile non meno d'ingegno che di legnaggio, quasi veloce fiume se 'n viene con lo incluso sonetto a render il suo tributo a V. S. , nella quale appunto come in mare depongono i loro umori tutti i poeti di questa età»: BCC, ms Sup. 3.2.43, p. 324, databile fra il febbraio e il marzo del 1614 (Perotto, *Barocco 'moderato'*, cit., p. 247). Si tratta del sonetto 'Saggio Marin, fra' cigni il primo onore' che si legge in G. B. Marino, *La Lira*, a cura di M. Slawinski, Torino 2007, II, p. 372. In una lettera successiva, databile sempre al 1614, Borsieri informava Marino dell'ospitalità offerta da Ghilini in una delle sue abitazioni: «il signor Ghilini [...] non contento d'averle offerte le primizie del suo ingegno le offere appresso e se medesimo e le sue case s'avverrà mai che V. S. torni a capitare in queste parti o in quelle della Liguria, nella quali esso ancora è padrone di molti beni di fortuna» (BCC, ms Sup. 3.2.43, pp. 334-335, pubblicata in Perotto, *Barocco 'moderato'*, cit., pp. 246-247).

[46] Ghilini, *Teatro d'huomini*, cit., pp. 355-57, p. 356.

[47] Fra loro si distinguono, non casualmente, i nomi di diversi trattatisti d'arte che posso qui solo elencare in ordine alfabetico come traccia per un futuro approfondimento: Pietro Aretino; Gregorio Comanini; Giovan Paolo Lomazzo; Bartolomeo Taegio; Benedetto Varchi; Giorgio Vasari.

[48] Per orientarsi nella ricca bibliografia a disposizione: A. Nuovo, *The creation and dispersal of the library of Gian Vincenzo Pinelli*, in *Books on the Move: tracking copies through collections and books trade*, London 2007, pp. 39-68; A. Raugei, *Gian Vincenzo Pinelli e la sua biblioteca*, Genève 2018.

[49] A. Nuovo, *"Et amicorum": costruzione e circolazione del sapere nelle biblioteche private del Cinquecento*, in *Libri, biblioteche e cultura degli ordini regolari nell'Italia moderna attraverso la documentazione della Congregazione dell'Indice*, Città del Vaticano 2006, pp. 105-128

[50] Per il dibattito su questo tema rimando ad A. Nuovo, *A proposito di Marie Lezowski, L'Abrégé du monde: une histoire sociale de la Bibliothèque Ambrosienne*, "Nuovi annali della scuola speciale per archivisti e bibliotecari", XXX, 2016, pp. 284-288; M. Giuliani, *L'Ambrosiana a Milano. La biblioteca di un principe ecclesiastico*, in *Reimmaginare la Grande Galleria. Forme del sapere tra età moderna e culture digitali*, a cura di E. Guadagnin, F. Varallo e M. Vivarelli, Torino 2022, pp. 104-123.

la reale efficace in campo culturale e civile dell'impresa federiciana. Già Paolo Prodi, nella sua biografia del Borromeo, denunciava risultati abbastanza poveri «quanto all'espansione della vita culturale» e «allo sviluppo delle scienze profane»[51].

Rispetto a queste domande, il *Teatro* di Ghilini può aprire una prospettiva interessante, stabilendo una linea di continuità fra quanti da Padova a Milano fino alla più periferica Alessandria ebbero a intessere un dialogo con il mondo culturale europeo. È suggestivo pensare che Girolamo incontrò l'Europa in Ambrosiana anche grazie a Gian Vincenzo Pinelli, «principalissimo genovese, che fu un sole fra li più dotti di questo secolo»[52].

[51] P. Prodi, ad vocem *Borromeo, Federico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XIII, Roma 1971, pp. 33-42.
[52] Ghilini, *Teatro d'huomini*, cit., II, 1647, p. 26.

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE
ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A. ETS

Firenze University Press
https://oajournals.fupress.net/index.php/sisca

OPEN ACCESS

Citation: Rovetta, A. (2025). Le *Regole* per l'Accademia di pittura, scultura e architettura istituita da Federico Borromeo. *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025: 125-138. doi: 10.36253/sisca-17319

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: 0000-0002-4167-7873

Le *Regole* per l'Accademia di pittura, scultura e architettura istituita da Federico Borromeo

The *Regole* for the Academy of Painting, Sculpture, and Architecture Established by Federico Borromeo

Alessandro Rovetta

Dipartimento di Storia, Archeologia e Storia dell'Arte, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia
Email: alessandro.rovetta@unicatt.it

Abstract. Based on the fundamental studies of Giorgio Nicodemi (1957) and Giulio Bora (1997), as well as subsequent updates, the essay begins with a reconstruction of the events that led Federico Borromeo to establish the Academia del Disegno within the Ambrosiana (June 25, 1620), highlighting the role of some collaborators (Guido Mazenta and Girolamo Brosieri) and the connection with the expansion of the architectural complex and the donation of the cardinal's art collection (1618). This is followed by a reflection on the Congregatio founded by Borromeo for the restoration of sacred buildings in the Archdiocese of Milan, and on its Constitutiones promulgated in the same year the Academy was opened. Still lacking a systematic study are the various printed and manuscript versions of the Academy's Rules, produced and preserved in the Ambrosiana, whose variations help understand the developments and objectives that motivated Federico in founding this place of training for artists and architects, closely tied to the overall program of the Ambrosiana and the pastoral mission in the diocese.

Keywords: academy of arts, Federico Borromeo, Ambrosiana, academic rules.

Il 25 giugno 1620, nella sua residenza presso l'Arcivescovado di Milano, alla presenza dell'Arcidiacono del Duomo, Alessandro Mazenta, e del Rettore del Seminario, Giovan Battista Riboldi, Federico Borromeo sottoscriveva l'atto fondativo dell'Accademia dei Pittori, Scultori e Architetti, per la quale aveva fatto costruire un'apposita sede all'interno del complesso della Biblioteca Ambrosiana e, due anni prima, donato la sua collezione di opere d'arte (figg. 1-2). Giorgio Nicodemi nel 1957 e Giulio Bora nel 1992 hanno ricostruito, sulla base della documentazione conservata presso la stessa Ambrosiana, le vicende dell'accademia federiciana, dagli antefatti, che risalgono agli anni romani del cardinale, fino ai suoi primi anni di vita[1]. Le carte tacciono dal

[1] G. Nicodemi, *L'Accademia di pittura, scultura e architettura fondata dal card. Federigo Borromeo all'Ambrosiana*, in *Studi in onore di Carlo Castiglioni Prefetto dell'Ambrosiana*, Milano 1957, pp. 651-696; G. Bora, *L'Accademia Ambrosiana*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano 1992, pp. 335-373; si vedano anche P. Jones, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano 1997 (ed. or. Cambridge – New York 1993, pp. 41-47; A. Rovet-

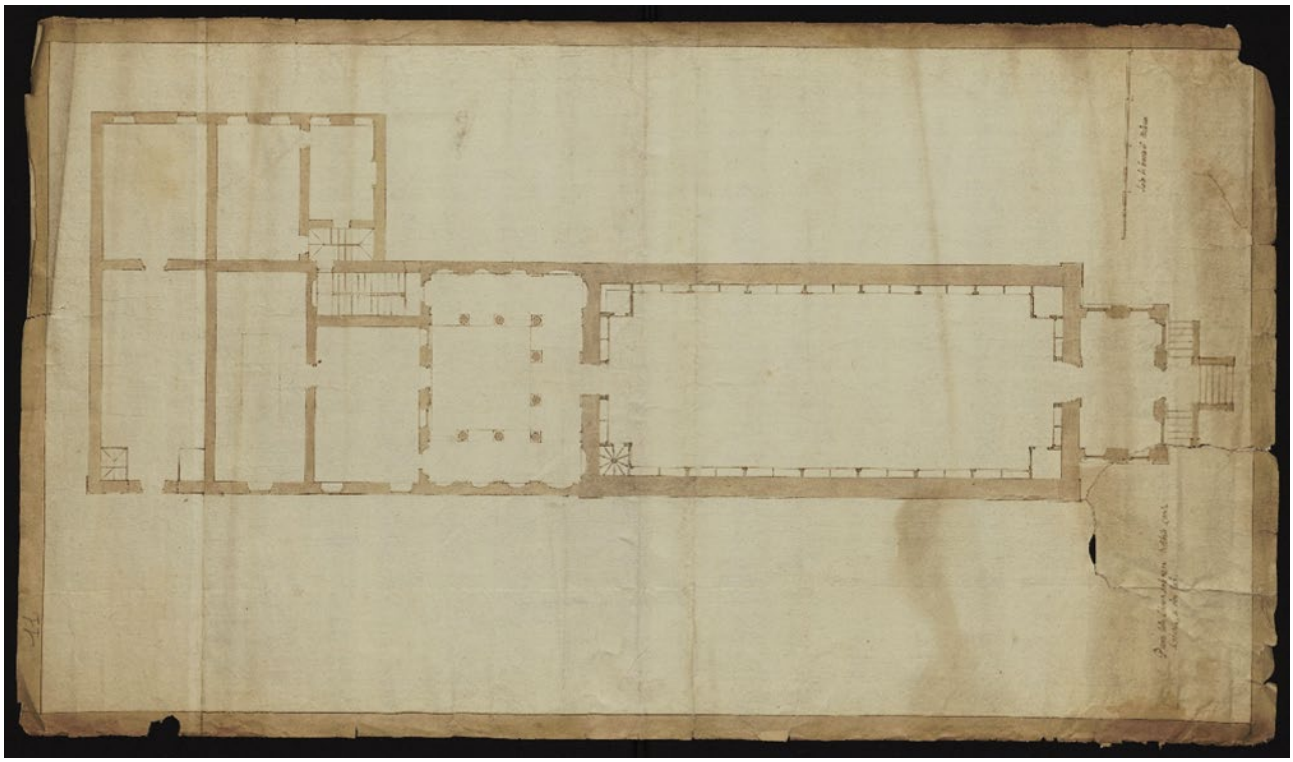


Fig. 1. Fabio Mangone, planimetria del complesso dell'Ambrosiana (1616-1618). BAMi, F 290 bis inf., f.11. A sinistra, dopo il peristilio, i locali destinati all'Accademia del Disegno.

febbraio del 1623, ma l'attività dovette sicuramente proseguire negli anni successivi, come lasciano intendere le uscite alle stampe del *De pictura sacra* nel 1624 e del *Musaeum* nel 1625, che ben si possono leggere, il primo, come manuale di riferimento per la correttezza e il decoro delle immagini a destinazione ecclesiastica, il secondo, come il repertorio ragionato della galleria di dipinti e sculture distesa negli ambienti dell'accademia perché servissero da prototipi e modelli per gli allievi[2].

Scorriamo velocemente i precedenti[3]. Nel 1593, su istanza di Clemente VIII, Federico Borromeo era stato eletto Protettore dell'Accademia Romana di San Luca, finalmente aperta sotto il principato di Federico Zuccari con un ruolo non secondario di Girolamo Muziano[4]. Nel 1594 Cesare Nebbia dedicava al Borromeo il suo

ta, *Federico Borromeo e le arti figurative. Traguardi e prospettive*, in *Il progetto culturale di Federico Borromeo tra passato e presente, a cura del Collegio dei Dottori*, Milano 2023, pp. 23-28; all'interno di quest'ultimo saggio ho anticipato per sommi capi alcuni temi che qui sviluppo e approfondisco.

[2] Per il *De pictura sacra* si rimanda alle edizioni: F. Borromeo, *De pictura sacra* [1624], ed. a cura di C. Castiglioni e G. Nicodemi, Sora 1932; Idem, *Della pittura sacra. Libri due*, ed. a cura di B. Agosti, Pisa 1994; al recente saggio M. Giuliani, *Il* De pictura sacra *di Federico Borromeo 1559/1754. La ricerca storico-artistica di un Principe della Chiesa. Genesi e fortuna*, in *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana. 1618-2018. Confronti e prospettive*, a cura di A. Rocca, A. Rovetta e A. Squizzato, Milano 2019; pp. 49-90. Per il *Musaeum* si rimanda alle edizioni: F. Borromeo, *Musaeum* [1625], ed. an. e traduzione a cura di L. Grasselli e L. Beltrami, Milano 1909; Idem, *Musaeum*, ed. a cura di P. Cigada e G. Ravasi, Milano 1997; ai saggi: A.Q. Platt, *Cardinal Federico Borromeo as Patron and a Critic of the Arts and his "Musaeum"*, New York 1986; T. Marghetich, *Per una rilettura critica del "Musaeum" di Federico Borromeo*, "Arte Lombarda", 84/85, 1988, pp. 102-118; A. Rovetta, *Gli appunti del cardinale. Note inedite di Federico Borromeo per il* Musaeum, "Annali di Critica d'Arte", 2, 2006, pp. 105-142.

[3] Per questa cronologia riassuntiva si rimanda ai citati Nicodemi 1957 e Bora 1999, che si basano principalmente sui documenti relativi all'Accademia, dalla fondazione fino alla chiusura, conservati in Biblioteca Ambrosiana (d'ora in poi BAMi), P 239 sup. Qui si trova una minuta dell'atto di fondazione dell'Accademia (25 giugno 1625; ff. 59-60) e una sua versione in bella copia in un fascicolo che comprende, a seguire, le *Regole* (ff. 3-14, vedi *infra*). Verranno indicati eventuali integrazioni e aggiornamenti.

[4] Per la formazione dell'Accademia di San Luca: M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca*, Roma 1823, in particolare per noi p. 26; I. Salvagni, *La fondazione dell'Accademia de i pittori e scultori di Roma nella chiesa dei Santi Luca e Martina : le professioni artistiche a Roma : istituzioni, sedi, società (1588-1705)*, Roma 2021; inoltre, per i legami di Federico Borromeo con Girolamo Muziano: F. Zuccari, *Arte, collezionismo, accademie e riforma tridentina: Federico Borromeo tra Roma e Milano*, in *La donazione*, cit. (vedi nota 2), pp. 25-30.

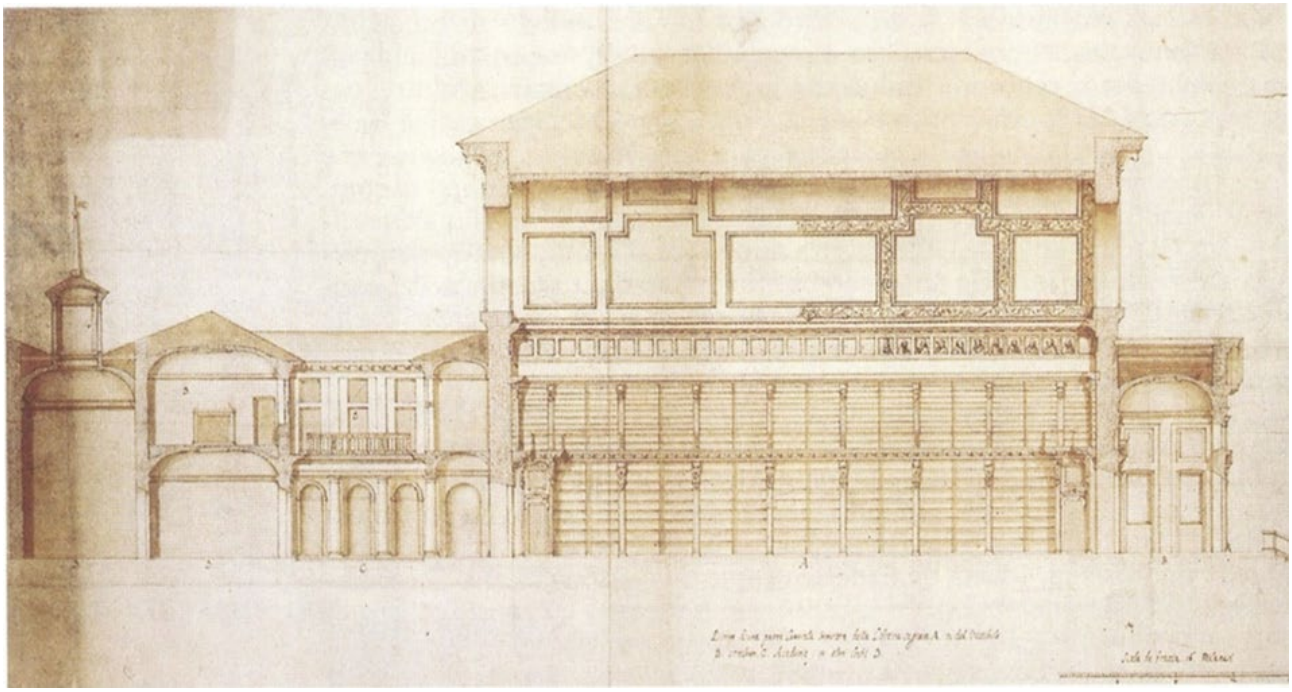


Fig. 2. Fabio Mangone, sezione longitudinale del complesso dell'Ambrosiana (1616-1618). BAMi, F 290 bis inf., f. 12. A sinistra, dopo il peristilio, i locali destinati all'Accademia del Disegno.

poemetto, *Dell'eccellenza della pittura*, ringraziandolo di aver accettato di favorire la "compagnia di Pittori di questa città"[5]. Nominato nel 1595 arcivescovo di Milano, Federico lasciò la sua carica a colleghi tutt'altro che casuali, Gabriele Paleotti e Francesco Del Monte. Costretto a far la spola tra le due città, chiese a Romano Alberti di inviargli i resoconti delle sessioni accademiche e dei relativi 'ragionamenti'. Già pronti con dedica al Borromeo nel 1599, vennero editi nel 1604 a Pavia a cura dello Zuccari, che nel frattempo era salito a sostituire il Nebbia sui ponteggi della sala maggiore del Collegio borromaico di Pavia[6]. Marzia Giuliani ha recuperato e contestualizzato nella Roma del papato Aldobrandini, proprio a ridosso del Giubileo del 1600, una prima bozza del *De pictura sacra*, forse pensata per un intervento accademico, da immaginarsi ancora in ambito romano[7].

Avviata nel 1603 la fabbrica della Biblioteca Ambrosiana, le istanze accademiche di Federico si dovettero progressivamente focalizzare sulla nuova istituzione. Il primo cenno e già nella *Lettera a Prencipi e Signori amatori del Dissegno, Pittura, Scultura et Architettura* pubblicata nel 1605 da Federico Zuccari, che in chiusura dichiara di aver raccolto direttamente dal Borromeo il proposito di istituire un'Accademia a Milano[8]. La *Memoria delli libri da scriversi dal Collegio Ambrosiano*, databile al 1606 e chiaramente destinata ai dottori della biblioteca, prevedeva titoli dedicati all'architettura, alla topografia e alla pittura sacra, per la quale il cardinale annotava "che tutta la materia è in sé bellissima"[9]. Nel codicillo testamentario del 15 settembre 1607, oltre al suo patrimonio librario, destinava all'Ambrosiana dipinti e sculture collezionati negli anni precedenti perché fossero "in eadem Bibliotheca exposita ad eius decorum simul et ad pietatem circumspicientum excitandam"[10].

[5] *Dell'eccellenza della pittura. Visione di Cesare Nebbii*, in BAMi N 333 sup, Riprodotto in A. Peroni, *Il Collegio Borromeo. Architettura e decorazione,* in *Il Collegio Borromeo nel IV centenario*, via 1961, pp. 158-161.

[6] R. Alberti, *Origine, et progresso del'Academia del Dissegno, De Pittori, Scultori & Architetti di Roma*, Pavia 1604. Nella dedica a Federico Borromeo, datata all'ultimo di gennaio 1599, Alberti lamenta la decadenza dell'istituzione dopo che Federico Zuccari ne aveva lasciato la direzione.

[7] F. Borromeo, *Della pittura sacra*, manoscritto in BAMi, G 18 inf., n. 1, per cui si veda ora Giuliani, *Il* De pictura sacra, cit. (vedi nota 2), pp. 56-58; è subito seguito dalla *Disputatio an sancti non adhuc canonizati possit pingi:* entrambi presentano una forma apparentemente pensata per un discorso orale.

[8] F. Zuccari, *Lettera a Prencipi et Signori amatori del Dissegno, Pittura, Scultura et Architettura*, Mantova 1605.

[9] Giuliani, *Il* De pictura sacra, cit. (vedi nota 2), pp. 79-80.

[10] A. Squizzato, *Dai codicilli testamentari (1607; 1611) all'atto di donazione del 1618: riflessioni per il lascito federiciano di opere d'arte all'Ambrosiana* in *La donazione*, cit. (vedi nota 2), p.122; A. Rovetta, *Dalla palma al cosmoscopio: luoghi, simboli e orizzonti del museo federiciano*, Ibidem, p. 165; i codicilli del 1607 e del 1611 sono stati pubblicati e commentati da Jones, *Federico Borromeo*, cit. (vedi nota 1), pp. 333-340.

Questi non sono ancora attestati di un preciso progetto accademico, ma tutta la strategia culturale del Borromeo non può essere considerata a compartimenti stagni, piuttosto per trame permeabili e coinvolgenti diversi livelli del sapere, i loro protagonisti e i luoghi ad essi deputati. Soprattutto tendeva a scalarsi nel tempo sondando e producendo diverse possibilità.

È quanto si ricava anche dal passaggio intermedio dell'Accademia dell'Aurora, sul quale hanno dato nuove informazioni gli studi di Paolo Vanoli, Stefano Bruzzese e Alessandra Squizzato[11]. Le notizie in merito partono a ridosso dell'inaugurazione ufficiale dell'Ambrosiana, l'8 dicembre 1609, e proseguono per alcuni mesi, in buona parte custodite nei carteggi tra Girolamo Borsieri e Guido Mazenta. Risultano loro i principali promotori dell'iniziativa, affidata come direzione a Giovan Battista Galliani, pittore lodigiano di cui si stenta ad avere un profilo preciso. L'impalcatura doveva essere già a buon punto, con regole e impresa pressoché definite, tanto da poter sondare l'interesse del Borromeo, che rispose positivamente promettendo addirittura "tutte le sue pitture, se vederà ch'ella sia per durare"[12]. L'accademia sembra aver effettivamente aperto i battenti privilegiando un profilo in linea con gli interessi di teoria architettonica e prospettica coltivati dal Mazenta e ben contestualizzabili nell'ambito della Fabbrica del Duomo, dove di lì a poco il matematico Muzio Oddi avrebbe aperto una sua scuola di matematica. Borsieri voleva Federico come protettore, Mazenta avanzò la candidatura di Francesco II d'Adda, colto collezionista e vicino di casa di famiglia. Ma, com'è noto, complice un crimine del Galliani, "questa Accademia giunse alla notte prima che passasse per lo meriggio e per la sera"[13]. Così lo stesso Borsieri, il 13 marzo 1610, comunicava a Mazenta la caduta delle sorti dell'Aurora e contestualmente lo informava che il cardinale sembrava deciso a prendere su di sé e sull'Ambrosiana il compito di fondare una nuova accademia[14]. Il passaggio è così simultaneo da far pensare che fosse cosa in qualche modo programmata, al di là dei problemi giudiziari del Galliani. L'Aurora non fu solo un esperimento fallito, ma anche un banco di prova per il progetto accademico del Borromeo, tanto che nel settembre del 1614 chiese a Borsieri i "Capitoli" dell'Aurora, comprese le "conchiusoni" del Galliani, ovvero tutto il pacchetto delle regole, passato da tempo al vaglio sia di Borsieri sia di Mazenta[15].

L'acquisizione in comodato del *Cartone* di Raffaello per la *Scuola di Atene* (1610)[16] e il codicillo testamentario del 1611[17], che legava altri dipinti all'Ambrosiana, confermano il percorso intrapreso da Federico. Il 21 febbraio 1613 ricevette da Galeazzo Paleotti, suo corrispondente bolognese, le regole della Compagnia dei pittori di Bologna, pubblicati nel 1602 e revisionati nel 1606[18]. Paleotti, privilegiato corrispondente bolognese del cardinale, gli fece anche presente che a Roma stavano stampando le regole dell'Accademia di San Luca, sulla base della loro ultima formulazione, redatta nel 1605, e gli allegò la nota lettera di Ludovico Carracci, il quale, sollecitato a qualche *addenda* utile al richiedente, affrontò il tema della censura o, meglio, della correzione e della votazione delle opere degli allievi[19].

Di lì a poco (aprile-agosto 1613), il Borromeo convocò "la prima congregazione d'una Accademia ch'egli pensa fondare a beneficio de' pittori, scultori ed architetti" chiedendo a Borsieri di parteciparvi come "consultore"[20]. Dovette essere la prima occasione per stendere una bozza regolamento, cui contribuì, come detto, l'anno dopo l'invio dei capitoli dell'Aurora. Persi questi capitoli, l'unico indizio si raccoglie nella lettera d'accompagnamento dell'erudito comasco, che raccomanda "otto o dieci accademici di fermo proponimento basteranno per venticinque d'incostante curiosità"[21]. Intanto Federico proseguiva nell'acquisto di opere pro-

---

[11] P. Vanoli, *Il 'libro di lettere' di Girolamo Borsieri: arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*, Milano 2015, pp. 47-50; Idem, *Il conoscitore e il cardinale: Girolamo Borsieri e Federico Borromeo (con una nota sui ritratti gioviani)*, in *La donazione*, cit. (vedi nota 2), pp. 412-414; Squizzato, *Dai codicilli*, cit. (vedi nota 10), pp. 123-124; S. Bruzzese, *"Quattro maschi, tutti degni di lode". I Mazenta e le arti nella Milano di Federico Borromeo,* in corso di pubblicazione; ringrazio Stefano Bruzzese per avermi dato in lettura il suo testo. Si veda anche Bora, *L'Accademia*, cit. (vedi nota 1), pp. 340-343.

[12] Lettera di Girolamo Borsieri a Giovan Battista Galliani, senza data, probabilmente tra la seconda metà del 1609 e i primi mesi del 1610 (Como, Biblioteca Comunale, ms. sup. 3.2.43, pp. 110), ora in Vanoli, *Il 'libro di lettere'*, cit. (vedi nota 13), pp. 118-119.

[13] G. Borsieri, *Il Supplimento della Nobiltà di Milano raccolto da Girolamo Borsieri*, Milano 1619, p. 61.

[14] Lettera di Girolamo Borsieri a Guido Mazenta, senza data, probabilmente tra la seconda metà del 1609 e i primi mesi del 1610 (Como, Biblioteca Comunale, ms. sup. 3.2.43, pp. 107-108), ora in Vanoli, *Il 'libro di lettere'*, cit. (vedi nota 13), pp. 120-121.

[15] Lettera di Girolamo Borsieri a Federico Borromeo [3 settembre 1614] (BAMi, G 219 bis inf., n. 356), ora in Vanoli, *Il 'libro di lettere'*, cit. (vedi nota 13), pp. 165-166. I capitoli dell'Accademia dell'Aurora risultano dispersi.

[16] A. Rovetta, *Scheda 95*, in *Pinacoteca Ambrosiana, Tomo primo. Dipinti dal medioevo alla metà del Cinquecento*, Milano 2005, pp. 250-257; A. Rocca, *Il Raffaello dell'Ambrosiana. In principio era il Cartone*, Milano 2019.

[17] Vedi nota 11.

[18] Lettera di Galeazzo Paleotti a Federico Borromeo, 21 febbraio 1613 (BAMi, H 71 inf., fasc. 5, ff. 59-60), pubblicata in Nicodemi, *L'Accademia*, cit. (vedi nota 1), pp. 655-657).

[19] Ibidem; Bora, *L'Accademia*, cit. (vedi nota 1), pp. 346-349.

[20] Lettera di Girolamo Borsieri a padre Lelio Bisciola, senza data, probabilmente tra aprile e agosto 1613 (Como, Biblioteca Comunale, ms. sup. 3.2.43, p. 280), ora in Vanoli, *Il 'libro di lettere'*, cit. (vedi nota 13), pp. 145-146.

[21] Sempre nella lettera del 3 settembre 1614 (vedi nota 15).

cedendo sulla corsia preferenziale della destinazione accademica, come attestano la raccomandazione, sempre di Borsieri, per un acquisto selezionato dei cartoni approntati da Pellegrino Tibaldi per le vetrate del Duomo[22] e l'entusiasmo dello stesso Federico per "certi getti di terra o forme" risalenti a Leoni e Pompeo Leoni, resi disponibili dai nuovi proprietari, "dei quali getti io avrò gran bisogno per la Accademia della Pittura"[23]. Rivelatrice anche la prospettiva dichiarata per gli acquisti, nello stesso lotto, delle "pitture lascive e profane" che "son di mano di huomini eccellenti e io le farò mutare, e cambiare in sacre con poca spesa", forse da leggere non tanto come disinvolta attitudine controriformata, quanto come intenzione di trasferire soggetti religiosi entro collaudati modelli rinascimentali, tra Tiziano e Correggio nel caso della quadreria dei Leoni. Lo stesso doppio registro si ritroverà nel dettato delle Regole.

Il 1° giugno 1617 il cardinale istituì la "Congregatio pro costruendis instaurandisve et ornandis Ecclesiae", chiamata a sollecitare e a finanziare con uno specifico capitale restauri architettonici e nuovi interventi decorativi, in particolare su edifici in precario stato conservativo e con poche risorse. Sono soprattutto le pagine della biografia del Rivola a descrivere questa articolato programma di rinnovamento della *facies* ecclesiastica di Milano e della sua diocesi che nel tempo raggiunse anche fondazioni di particolare prestigio storico e pastorale, come il Duomo, Sant'Ambrogio, San Nazaro, Santo Stefano, San Babila e San Giorgio al Palazzo[24]. Come già segnalato da Barbara Agosti, gli interventi furono prevalentemente restauri di carattere conservativo, finalizzati a recuperare il valore storico delle opere, con un'attenzione particolare per il medioevo, come nel caso paradigmatico dell'atrio di Sant'Ambrogio[25]. Il nuovo venne proposto in luogo di ciò che era fatiscente o mai compiuto, in particolare per le facciate, e laddove c'era o si era creato un vuoto, come per gli affreschi di Camillo Procaccini nell'abside di San Nazaro, forse un risarcimento alle spoliazioni del cugino Carlo[26].

Di questo nuovo istituto, Federico pubblicò le *Constitutiones* nel 1620, confermandone i compiti e riducendo i componenti da otto a cinque, tutti ecclesiastici. È lo stesso anno della fondazione dell'Accademia, il cui atto costitutivo si apre proprio ricordando la nascita della *Congregatio*, presentata come la prima mossa di una articolata strategia istituzionale a favore dell'arte sacra nella diocesi. Il dettato del documento fondativo dell'accademia prosegue lamentando i riscontri negativi ottenuti dal Borromeo nelle visite pastorali e nella sua più ampia attività vescovile[27]. Qui è bene notare la successione argomentativa: in primo luogo, la diffusa distanza dalle vere e provate leggi della pittura, della scultura e dell'architettura; in secondo luogo, l'assenza di distinzione tra sacro e profano negli edifici e nelle pitture, contro cui si erano espresse le norme del concilio tridentino e

[22] Lettera di Girolamo Borsieri a Federico Borromeo, 1° aprile 1613 (BAMi G215 inf., n. 171): "…Stimo che da quei disegni grandi che sono appresso messer Lorenzo si debbano trar solamente le parti migliori. Rispetto al tutto non mi paiono degni di Accademia così degna. Concedo che l'invenzione sia di Peregrino; ma da lui mostra in ischizzo. Altrimenti si vede ch'ivi egli non ha molto peregrinato" (ora in Vanoli, *Il 'libro di lettere'*, cit. (vedi nota 13), p. 137, con la copia conservata a Como). Dovrebbero essere parte dei dodici cartoni disegnati da Pellegrino Tibaldi per le vetrate del Duomo di Milano, in particolare per la vetrata dei Santi Quattro Coronati; sei sono indicati nell'atto di donazione del 1618, altri giunsero successivamente (G. Bora, *Schede 305-316*, in *Pinacoteca Ambrosiana, Tomo secondo, Dipinti dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento*, Milano 2006, pp. 248-254).

[23] BAMi, Archivio dei Conservatori, cart. 226, fasc. 63b; si veda A. Rovetta, *I calchi in gesso dell'Accademia di Scultura*, in *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo quinto. Raccolte archeologiche – Sculture*, Milano pp. 26-30.

[24] F. Rivola, *Vita di Federico Borromeo, Cardinale del Titolo di Santa Maria degli Angeli ed Arcivescovo di Milano*, Milano 1656, pp. 456-457 e ss.; A. Palestra, *L'opera del Cardinal Federico Borromeo per la conservazione degli edifici sacri nel 1618*, "Arte Lombarda", XII/1, 1967, pp. 113-120. Secondo quanto scrive Rivola, Federico Borromeo mise subito di suo mille scudi per avviare il fondo finanziario per i restauri delle chiese; il 3 febbraio 1618, inviò una lettera a tutti i parroci della diocesi in cui chiedeva la riscossione *una tantum* di "uno scudo di sei lire" ad ogni ecclesiastico ad incremento della stessa risorsa.

[25] B. Agosti, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano 1996, pp. 126-136; si veda anche L. Cavazzini, *Fortuna del Medioevo visconteo nella Milano degli Asburgo e di Federico Borromeo, tra memoria storica e rinnovata devozionalità*, "Mélanges de l'École française de Rome", 133-1, 2021, pp. 5-18.

[26] La decorazione del coro e del presbiterio di San Nazaro è documentata come eseguita da poco da G. Borsieri, *Il Supplimento*, cit. (vedi nota 13), p. 22; nuovamente in Rivola *Vita di Federico Borromeo,* cit. (vedi nota 24), pp. 468-469, e in A. Santagostino, *L'immortalità e gloria del pennello. Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano* [Milano 1671], ed. a cura di M. Bona Castellotti, Milano 1980, p. 32. I soggetti erano legati ai SS. Nazaro e Celso. Gli affreschi vennero coperti da interventi dei fratelli Galliari nel Settecento. Il 'primato' di Camillo Procaccini nella cerchia dei pittori di Federico era condivisa dai suoi più stretti conoscenti, come Girolamo Borsieri. Sui precedenti interventi del cugino Carlo che, per ovviare alla trascuratezza e al degrado riscontrati nella chiesa, ne smantellò parte della *facies* medievale, tra cui il ciborio, si veda Agosti, *Collezionismo*, cit. (vedi nota 25), pp. 126-128.

[27] "Cumque praefatus Ill.mus Dominus tam in visitationibus per eum hactenus in Civitate et in Diocesi Mediolanensis peractis, quam aliter exploratum habeat in Ecclesiis ipsis aedificandis, instaurandis picturaque et sculptis imaginibus adorandis plerumque a veris et probatis Architecturae Sculpturae Picturaeque legibus et praeceptionibus artes ipsas profitentes aberrare ed idque nullum fere discrimen haberi inter profanas et sacras aedes construendam picturas sacras et eas quae in Theatralibus et scoenicis locis, palatiis et aedibus laicorum conspiciuntur, contraque sacrosanta Tridentinae Synodi sancionibus cautum fuerit, praesertim sess. XXV de Invocatione Sanctorum ac primi reliquorumque Conciliorum Provincialium et Diocesanorum decretis imperetur"(BAMi, P 239 sup., ff. 3-4, in Nicodemi, *L'Accademia*, cit. (vedi nota 1), pp. 663-664).

dei sinodi provinciali e diocesani. Ne consegue la decisione di aprire presso la Biblioteca Ambrosiana un'accademia: diretta dai più validi architetti, pittori e scultori; corredata di prototipi e modelli; stabilmente supportata da esperti e animata da sermoni che avrebbero insegnato "legitima veraque artis praecepta", cosicché chiese e decorazioni avrebbero rispettato scritture e tradizione nelle storie e dignità e decoro nelle figure, così da sollecitare attraverso le immagini pietà e imitazione[28].

A livello sia istituzionale che concettuale, Federico dimostra ancora una volta di volersi muovere non per procedure antagoniste e censorie, ma complementari e comprensive, qui su un terreno complesso come quello dell'arte sacra, segnato dalle declaratorie tridentine e, nella sua diocesi, dall'attività a tutto campo del cugino Carlo. Almeno nelle intenzioni, istituiva un sistema che superava quello dell'illustre predecessore, perseguendo collegialità e specificità di competenze, in linea con tutto il percorso dell'Ambrosiana, e mettendosi in gioco con particolare impegno. Da questo punto di vista, torna utile il riscontro delle relazioni delle sue visite pastorali[29] che entrano nel dettaglio degli assetti monumentali e decorativi delle chiese con particolare attenzione e competenza riuscendo a cogliere pregi, spesso di carattere artistico, e difetti, generalmente legati al decoro, sia conservativo sia pastorale; soprattutto in grado di riconoscere peculiari valori storici.

Qui ci limitiamo a quanto si legge nella sorprendente visita pastorale in S. Maria presso S.Satiro il 17 marzo 1611[30]. Anche Carlo Borromeo, nel 1569, l'aveva definita *pulcherimma* limitandosi ad indicarne i meriti nelle offerte e nei lasciti di età sforzesca[31]. Federico entra invece con cura nei dettagli architettonici e decorativi. Descrive prima il pavimento marmoreo: "lapidibus interiectis elganterque dispositis, nigris, albis, rubris, minus tamen concinne quam deceat". Dopo aver lamentato l'ingombro delle lastre sepolcrali "unde facilis sit incedentibus offensio", passa alle pareti delle navate laterali: "latericii albario opere sunt, induti pictisque sanctorum imaginibus ornati" elencando più avanti i *Santi* e le *Sante* dipinte a fine Quattrocento da Bergognone nelle nicchie dei due bracci del transetto, staccati nell'Ottocento e ricoverati a Brera[32]. Segue la navata centrale: "Columnae latericiae quadratae quatuordecim eaeque pictae insunt, quae formam porticus exibent, fornicemque sustinent; et in fornice ipso suspiciuntur ornamenta instar rosarum auro illinitarum, quarum tamen aliquae ob temporis edacitatem sunt corrose", dove la correttezza del lessico e della sequenza descrittiva rispondono al contesto di interessi architettonici esibiti da Guido Mazenta e dall'accademia dell'Aurora. L'attenzione alla veste decorativa, compresi i dettagli tecnici, torna per il coro e per la cupola: "Cappella maior in capite ecclesiae extructa conspicuam habet imaginem in pariete pictam Dei Patris cum Angelorum choro. In medio vero ante altare maius tectum altius prominet in orbicularem formam exhibet; atque super basi positae sunt statuae latericiae pictae Apostolorum et Evangelistarum, quibus singulis a lateribus adsunt Angeli duo". Analogamente la sacrestia è descritta nella sua "forma octangula, miro opere constructa" e "parietes dealbati cum variis ornamentis figurarum latericiarum". Una lettura sistematica delle visite pastorali del cardinale potrebbe documentare con ulteriore precisione il tentativo di tenere affiancati se non interagenti il valore storico-artistico, il decoro pastorale e l'assetto conservativo delle chiese poste sotto la sua giurisdizione. La formazione di architetti, pittori e scultori all'interno dell'Accademia ambrosiana, avviata con analoghe intenzioni, rappresentava la migliore opportunità di prevenzione e rinnovamento.

Traguardiamo finalmente le *Regole dell'Accademia del Disegno*[33]. In Ambrosiana se ne conservano diverse versioni, manoscritte e a stampa, che è utile puntualizzare, anche nella loro collocazione codicologica, finora trascurata dagli studi. La versione a stampa è in latino: *Leges observandae in Academia quae de graphide erit*. Se ne conservano due esemplari. Il primo è unito al *De*

[28] "Hinc ideo est praefatus Ill.mo Dom. Federicus ... asserens quasdam aedes et loca propriis impensis adornasse prope aedificium Bibliothecae Ambrosianae per eum, auctoritate Apostolica in Civitate Mediolani, iuxta Ecclesiam Sancti Sepulchri, constructa ad hoc ut in ipsis Academia erigeretur ex peritioribus Architectis, Pictoribusque et Scultoribus, tum in iisdem statuarum prototypa, aedificiorumque et picturam concinna exemplaria proponantur, peritorumque congressus instituatur, sermonesque habeantur, quibus tirones ac juniores legitima veraque artis praecepta edoceantur, ne imposterum ulla in Ecclesia vel oratorio quidquid sculpatur, aedificetur, aut pingatur quod sacrarum sanctarum scripturarum et antiquarum traditionum testimonio, aut Ecclesiasticarum historiarum veritate adversetur, sed in una quaque imagine corporis habitus, status et ornatus ad prototypi dignitatem et sanctitatem apte, et decore exprimatur, unde in spectantium animis mirum in modum pietas excitari solet et ardens studio inflammari ad ea egregia Christianae religionis facinora imitanda quae litterarum ignaris, ac rudioribus in picturis, vel imaginibus legenda, et contemplanda exibentur" (Ibidem, ff. 4-5, pp. 664).

[29] Si veda il tentativo avviato per il profilo medievista del cardinale in Agosti, *Collezionismo*, cit. (vedi nota 25), pp. 119-136).

[30] Milano, Archivio Storico Diocesano (ASDMi), Visite Pastorali, S. Satiro, I, 301, 303.

[31] Ivi, vol. 4, q. 21, in A. Palestra, *Scheda 5.3*, in *Milano Ritrovata, L'Asse Via Torino*, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1986, p. 255. P. Krasny, M. Kurzej, *Charles Borromeo and Church Art of the Pre-tridentine Period*, "Artibus et historiae", 87, 2023, pp. 103-129.

[32] Si vedano: J. Shell, *Schede 81a-l*, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300-1535*, Milano 1988, pp. 93-102.

[33] In entrambe le redazioni, in volgare e in latino, il titolo del testo – *Regole dell'Accademia del Disegno* o *Leges obervandae in Academia quae de Graphide erit* – pone un'alternativa rispetto a quello della stessa istituzione.

pictura sacra (1624); la legatura è originale e quindi l'assemblaggio va considerato coerente e voluto dallo stesso Federico Borromeo[34] (fig. 3). È lo stesso volume inviato dal prefetto Antonio Sassi al fiorentino Anton Francesco Gori, che inserì entrambi i testi, insieme al *Musaeum,* nelle sue *Symbolae litterariae*, uscite a Roma nel 1754[35]. Il secondo esemplare delle *Leges* è allegato all'edizione dell'*Epistola ad aridam mentem*, stampata nel 1620; ad esse seguono due copie delle *Regole dell'Accademia del Disegno* uscite alle stampe il 28 luglio 1668, per la riapertura dell'Accademia, celebrata il 4 novembre dello stesso anno; in questo caso la collazione non risulta originale, almeno per i due fogli delle *Regole* della seconda Accademia[36]. Di queste si conserva un esemplare anche nel fascicolo che contiene i pochi documenti della lunga e altalenante storia dell'accademia, correttamente inserito tra le relazioni che si fermano al 7 gennaio 1623 e i documenti che ripartono dal 1669[37]. Stranamente, nello stesso fascicolo manca l'edizione delle *Leges* del 1620.

Delle versioni manoscritte consideriamo prima due minute in volgare, con diverse correzioni, entrambe aggiunte ad una copia delle *Constitutiones* destinate al Collegio dei Dottori dell'Ambrosiana, già corredate di *Additamenta*, databili oltre il 1618, visto che si fa cenno a "libros, signa, statuas, pictas tabellas" di cui era stata dotata l'Ambrosiana dalla generosità del cardinale con la donazione della sua raccolta d'arte, da tempo avviata in prospettiva accademica[38]. Questa collocazione si può


FEDERICI
CARDINALIS
BORROMAEI
ARCHIEPISC. MEDIOLANI
LEGES
OBSERVANDÆ
IN
ACADEMIA,
QVAE
DE GRAPHIDE ERIT.
NON aliqua nobis humana causa fuit instituendi Scholam, siuè Academiam hanc Pictura, et Sculptura, Architectonicaquè Artis; sed animo nostro propositum fuit, vt erudirentur Artifices ad diuini cultus opera, et aliquantò meliores in eo genere Artes eas faceremus. Nàm satis constat, Pictores
A plerof-

Fig. 3. Federico Borromeo, *Leges observandae in Academia quae de Graphide erit.* BAMi, Borromeo 104.

comprendere alla luce della prima regola dell'accademia che, tra i sei soprastanti o conservatori chiamati a sovrintenderla, prevedeva la cooptazione di un Dottore e, ancor più significativamente, del Bibliotecario, ovvero Prefetto, dell'Ambrosiana: i primi furono infatti Ludovico Besozzi e Antonio Olgiati[39].

La prima minuta ha un carattere calligrafico che lascia ipotizzare versioni precedenti (figg. 4-5). Ha molte correzioni, autografe del Borromeo, in gran parte recepite dalla seconda minuta: alcune sono di qualche interes-

[34] BAMi, Borromeo 104 (già S.P.II.83), con paginazione autonoma, 1-7; l'autenticità della collazione e la sua pertinenza alla volontà del Borromeo si desume anche dalla copertina del volume; in pergamena impressa con decorazioni in oro. Si veda M. Bonomelli, *Cartai, tipografi e incisori delle opere di Federico Borromeo. Alcune identità ritrovate*, Milano-Roma 2004, pp. 179-180; 203-204.

[35] Il volume venne poi restituito al Sassi (Giuliani, *Il* De pictura sacra, cit. (vedi nota 2), pp. 53-55).

[36] BAMi, Borromeo 118. La copertina è sempre in pergamena, ma priva di decorazioni. Tra l'edizione dell'epistola e quella delle *Leges* è inserito l'indice dei *Rerum Memorabilium*, di cui l'epistola fa parte (Bonomelli, *Cartai*, cit. (vedi nota 33), pp. 175-177). In G 25 inf. si trovano due versioni manoscritte in volgare del *De arida mente*. Il contenuto del testo, sia latino sia volgare, non suggerisce legami con le *Leges*. Le *Regole* del 1668 in parte riprendevano quelle del 1620 e in parte presentavano varianti, quella più rilevante era l'esclusione dell'Architettura; ovviamente diverso è il testo introduttivo.

[37] BAMi, P 239 sup., f. 27. Come detto sopra (nota 3), la segnatura P 239 sup. corrisponde ad un unico fascicolo che assemblea altri fascicoli manoscritti e soprattutto a stampa: tutti documenti relativi alla vita dell'Accademia, anche alla sua ripresa nella seconda metà del Seicento, auspicata fin dal 1667 e preceduta da un dibattito molto vivace tra Antonio Busca e Dionigi Bussola, da una parte; Ercole Procaccini e Carlo Biffi, dall'altra. (Bora, *L'Accademia*, cit. (vedi nota 1), pp. 363-367.

[38] BAMi, S.P. 32/2 (ex F 198bis inf.) bis, ff. 34–46. La prima edizione a stampa delle *Constitutiones* è del 1616, preceduta da abbozzi e versioni manoscritte databili a partire dal 1606 (A. Annoni, *Le Costituzioni e i regolamenti*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano 1992, pp. 154-160). Le due minute hanno un formato diverso da quello del fascicolo delle *Constitutiones*. La prima (ff. 34-39) ha un carattere calligrafico ed è molto corretta. La seconda minuta (ff. 40-46) recepisce le correzioni presenti nella prima e ha in testa al primo foglio l'indicazione "il buono". Va segnalato che questa seconda minuta inizia sullo stesso fascicolo della prima, dove riscrive la parte introduttiva, mentre le *Regole* vere e proprie sono su fogli di dimensioni ridotte e scrittura più corsiva, oltre a presentare una sequenza diversa; il dettato continua comunque a recepire le correzioni della prima minuta.

[39] Per Besozzi, dottore, e Olgiati, prefetto bibliotecario, si vedano: C. Marcora, *Il Collegio dei Dottori e la Congregazione dei Conservatori*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano 1992, pp. 185-217; M. Lezowsky, *L'Abrégé du monde. Une histoire sociale de la bibliothèque Ambrosienne (v. 1590-v.1660)*, Paris 2015, passim.

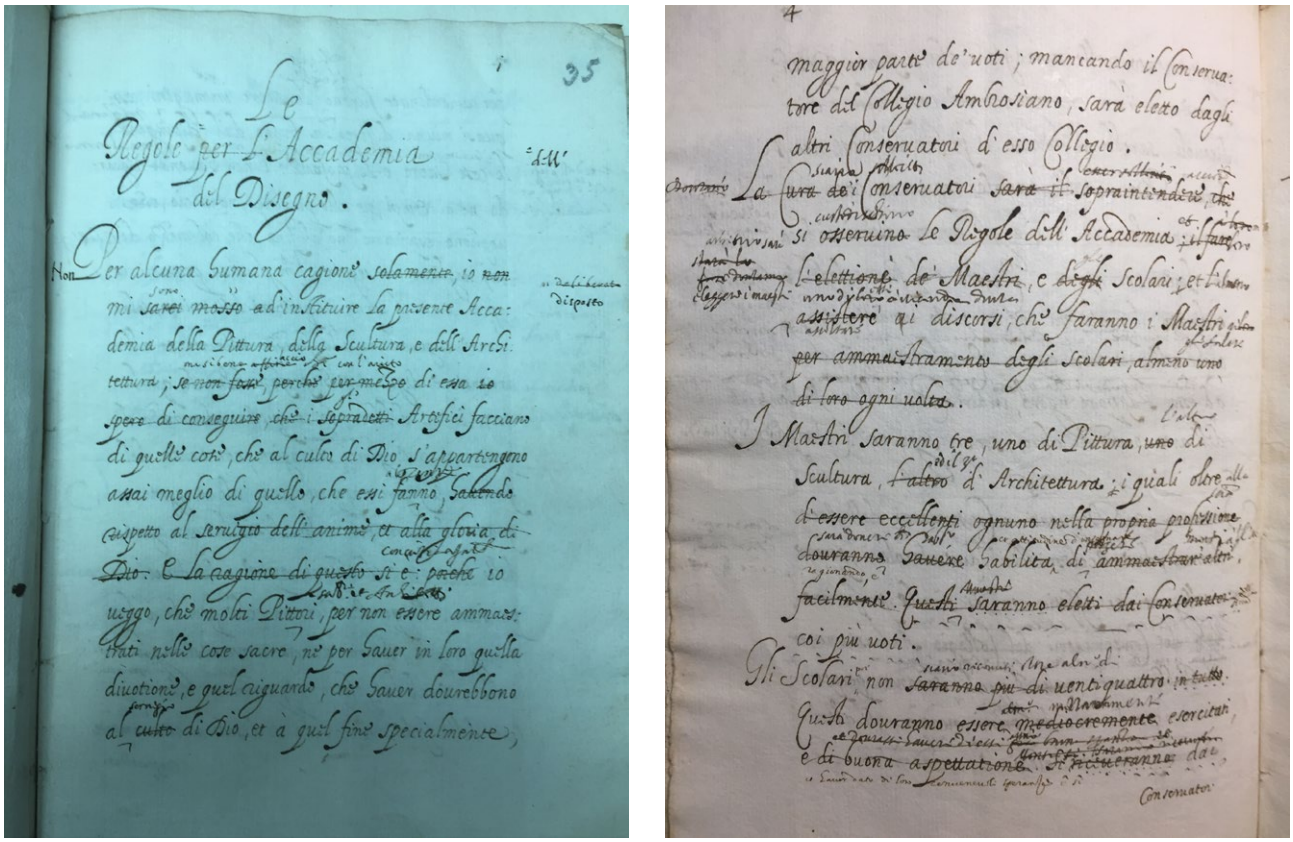


Fig. 4-5. Dalla prima minuta delle *Regole per l'Accademia del Disegno*. BAMi, S.P. 32/2, ff. 34-39.

se, come quelle ricorrenti ad allargare il campo d'azione alla scultura e all'architettura, laddove la prima stesura si limitava alla pittura, evidentemente avvertita più cogente[40]. Un altro passaggio che si perde tra le due redazioni è il dettaglio con cui il cardinale concepisce l'attitudine creativa di un artista, pur focalizzata su obiettivi profani: "E *con gli stessi pensieri, e affetti, e con le stesse disposizioni dell'animo*, solamente riguardano alla finezza dell'arte et all'imitatione delli Antichi"[41]. Nuove correzioni segnate nella seconda minuta trovano conferma in due copie manoscritte pulite, collocate: una, all'interno del citato fascicolo con tutti gli atti accademici[42] (fig. 7); l'altra, con alcune minime varianti, in appendice alla versione manoscritta del *De educandis ingeniis*, contenuta in F 31 inf., testo anch'esso dichiaratamente rivolto al Collegio ambrosiano e databile almeno al 1624[43] (fig. 6).

Già le diverse collocazioni delle *Regole*, manoscritte e a stampa, dichiarano la stretta connessione dell'Accademia con l'intera istituzione creata dal Borromeo: confermata dalle persone chiamate a dirigerla, dagli ambienti e dal patrimonio appositamente costituiti, dalla complessiva missione di studio e formazione perseguita dallo stesso cardinale. Basta leggere nella premessa l'analogia istituita tra libri e dipinti, dove si raccomanda che in entrambi i casi non vengano inserite cose false o disdicevoli[44]; e basta osservare la testata araldica che sovrasta

[40] Ad esempio, a f. 35 (I): "io veggio che molti pittori, per non essere ammaestrati"/ f. 40 (II): "si vede che molti pittori, e scultori e architetti, per non essere ammaestrati"; oppure a f. 35v (I): "per cui ordinate furono le sacre immagini; essi quasi niuna differenza fanno dal dipingere le cose sacre e le profane" / f. 40 (II) "a cui ordinati sono i religiosi luoghi e le sacre immagini, quasi niuna differenza fanno dal rappresentare i divini misteri e le istorie profane e dall'edificare le chiese e le secolari abitationi"; o ancora a f. 36 (I): "così non si deono i pittori nelle tavole esprimere cosa che sconvenevole sia" / f. 40v (II): "così non si dee negli edifici e nelle immagini soffrir cosa che sconvenevole sia". Tutte le varianti della seconda minuta, si trovano come correzioni nella prima.

[41] Sempre f. 35v; il corsivo evidenzia la parte omessa nella seconda minuta.

[42] P 239 sup, ff. 9-14; è la copia edita da Nicodemi e nuovamente discussa da Bora. Entrambi non considerano le altre versioni manoscritte e l'edizione a stampa.

[43] F. Borromeo, *De educandis ingeniis*, edizione a cura di R. Ferro, Busto Arsizio (VA) 2008. Si veda *infra*.

[44] "Poi che sarebbe un gran peccato dettare un libro che insegnasse cose false ovvero disdicevoli e si converrebbe quello proibire, così non si deve negli edifici e nelle imagini soffrir cosa, che sconvenevole sia,

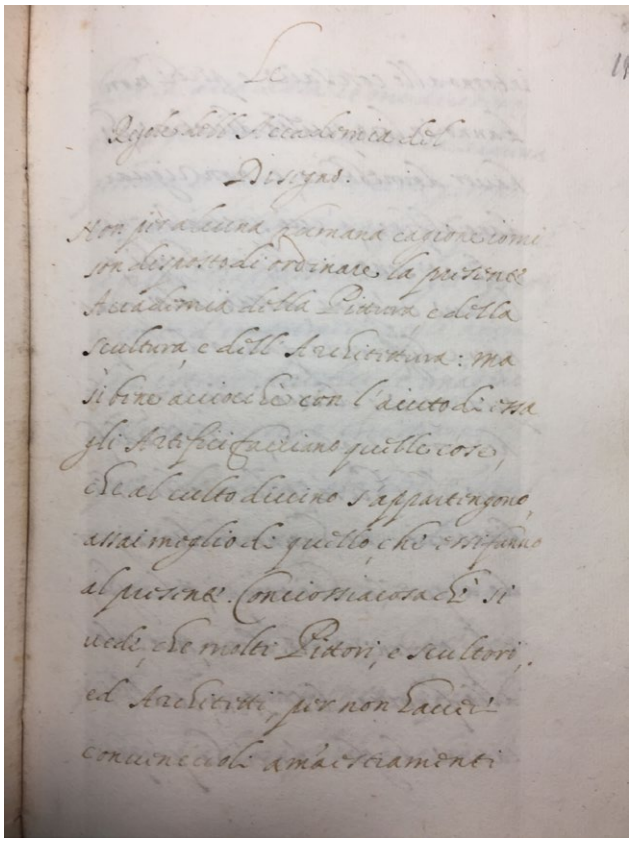
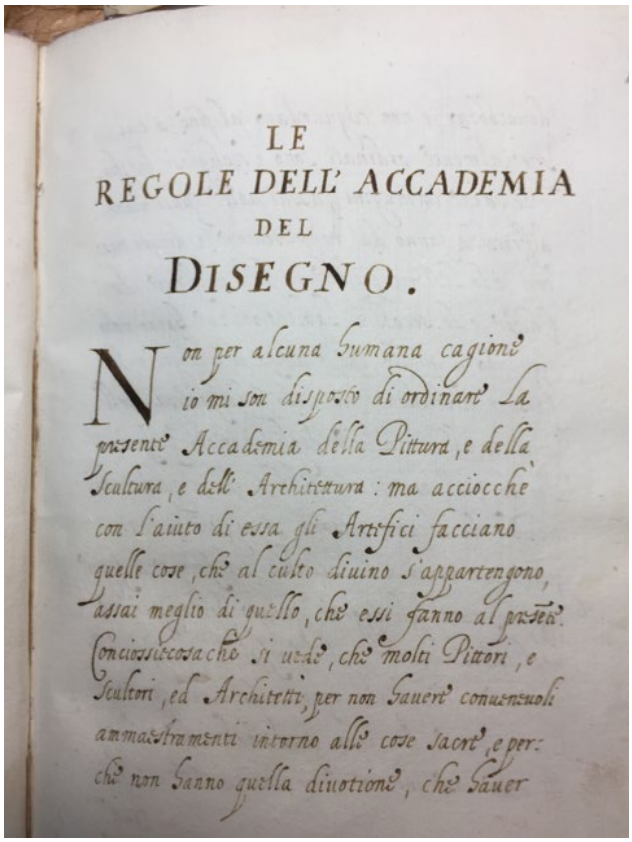


Fig. 6. Dalla copia manoscritta delle *Regole,* allegata al *De educandis ingeniis*. BAMi, F 31 inf., ff. 77-92.



LE
REGOLE DELL' ACCADEMIA
DEL
DISEGNO.

Non per alcuna humana cagione
io mi son disposto di ordinare la
presente Accademia della Pittura, e della
Scultura, e dell' Architettura: ma acciocchè
con l'aiuto di essa gli Artefici facciano
quelle cose, che al culto diuino s'appartengono,
assai meglio di quello, che essi fanno al presente.
Conciossiacosache si vede, che molti Pittori, e
Scultori, ed Architetti, per non hauere conuenuoli
ammaestramenti intorno alle cose sacre, e per-
che non hanno quella diuotione, che hauer

Fig. 7. Copia manoscritta delle *Regole*, conservata nel fascicolo con gli altri atti accademici. BAMi, P 239 sup.

la stampa delle *Regole*, utilizzata anche per l'indice del *De Pictura Sacra* e altri testi federiciani, dove coppie di volumi precedono le immagini affrontate dei 'cammelli' piumati borromaici[45].

È probabile che la versione in latino a stampa funzionasse come atto ufficiale pubblico, mentre all'interno dell'Accademia il testo di riferimento, soprattutto per allievi e maestri, non necessariamente eruditi in latino, doveva essere quello oggi conservato in P 239 sup.: una bella copia, con intestazione a lettere capitali, collazionata e preceduta dall'atto di fondazione, redatto dalla stessa mano e apparentemente arrivato a noi privo di un suo plausibile frontespizio.

Entrambe le redazioni, latina e volgare, distinguono una corposa premessa e il vero e proprio elenco delle norme accademiche. A giudicare dalle molte correzioni presenti nelle versioni manoscritte e dalle ulteriori varianti rilevabili nella stampa, questo testo introduttivo costò al cardinale non poca fatica. Al saldo di tutti gli interventi, si comprende quanto egli volesse predisporre una strategia formativa che curasse all'unisono la disciplina religiosa e il talento artistico. La lettura complessiva delle *Regole*, compreso il loro percorso redazionale, chiarisce infatti come esse possano considerarsi complementari sia al *De pictura sacra*, sia al *Musaeum*, che è quanto comprese nel Settecento il Gori, forse su istanza del Sassi, editando insieme i tre pezzi all'interno delle *Symbolae*.

---

e che gli animi altrui conduca in errore" (BAMi, P 239 sup., f. 10, in Nicodemi, *L'Accademia*, cit. (vedi nota 1), p. 666) Così nella versione latina "Nam sicuti alienum atque absurdum esset Libros *edere* plenos errorum, qui ad corrumpendam vitam pertinerent, atque Libros eiusmodi supprimi oporteret, ita in hac imaginum, atque aedificiorum velut *editione* cavendum est, ne quid emanet, quo mortalium animi in fraudem et errorem inducantur" (il corsivo è nostro).

[45] Bonomelli, *Cartai*, cit. (vedi nota 34), pp. 118-119. I cammelli sono in realtà dromedari e sono affrontati davanti a un grande braciere. L'iniziale N fa invece parte della serie di iniziali naturalistiche segnate 25 (Ivi, pp. 128-131). Queste tirature erano state realizzate nella "Stamperia di Sig.ria Ill.ma il Cardinale, presso Giorgio Rolla in Camposanto", per la quale si rimanda allo stesso volume di Marina Bonomelli. Queste stampe, come dimostra anche il loro esiguo numero, erano considerate da Federico Borromeo come belle copie dei suoi testi, ancora ad uso interno o per una cerchia molto ristretta di conoscenze.

Nella versione a stampa, la premessa allinea i due versanti formativi, artistico e religioso, fin dal suo abbrivio dedicato alla fondazione dell'Accademia:

> Non aliqua nobis humana causa instituendi Scholam sive Academiam hanc Pictura et Sculptura Architectonicaque Artis, sed animo nostro propositum fuit ut erudirentur Artifices *ad divini cultus opera* et *aliquanto meliores in eo genere Artes eas faceremus*.[46]

Nella versione manoscritta, lo stesso esordio è più sbilanciato sul decoro ecclesiastico:

> Non per alcuna humana cagione io mi sono disposto ad ordinare la presente Accademia della Pittura, della Scultura e della Architettura, ma acciocché con l'aiuto di essa gli Artefici facciano quelle cose che al culto divino s' appartengono assai meglio di quello che fanno al presente[47].

Anche il confronto su altri passaggi della premessa – la severa valutazione della contemporanea congiuntura artistica[48] e, più avanti, un primo accenno sul programma didattico[49] – rivela nella stampa una più calibrata attenzione nei confronti delle istanze artistiche, prospettando un percorso non antagonista, ma collaborativo e performante: "Hos mysteria sacrosancta nostra Fidei probe cognita habere oportebit; quorum quidem cognitio ad perfectionem Artium haud parum refert"[50].

L'obiettivo principale resta comunque quello di riguadagnare agli artisti quei precetti e quella devozione "quam ad huiusmodi sacrarum rerum artificium afferre deberent/ a cui spetialmente ordinati sono i religiosi luoghi e le sacre immagini"[51]. A tal fine, l'attività accademica non prevede una serie di norme iconografiche – repertori e casistiche si potevano trovare nel *De pictura sacra* – ma la consuetudine di ragionamenti affidati ad esperti per "imprimere negl'istessi animi degli artefici le immagini delle virtuose e christiane opere e de' divoti pensieri", dove la metafora "imprimere immagini" della versione in volgare è questa volta più efficace della pur evocativa formula latina "… saepe sermones audiendo, artium istarum homines ad pietatem et religionem informerentur". Coerentemente Federico chiude la premessa dichiarando di aver istituito il programma accademico e di volerlo offrire a maestri e allievi al "fine del servigio di Dio e del beneficio dell'anime, appartenente alla mia cura pastorale"[52]. Si conferma quanto precisato da Marzia Giuliani: "Le arti belle erano naturalmente affini a un simile cardinale-principe, se non altro per l'educazione nobiliare ricevuta, ma dovevano trovare una loro collocazione idonea allo *status* religioso"[53]. Del resto, nel *Musauem*, lo stesso Federico avrebbe affermato: "verum, sicut nimium insumpsisse studii arti huic alienum fuerit a gravioribus studiis, ita extrema talium rerum imperitia Ecclesiastico homini indecora esset"[54].

Il passaggio alla normativa è lapidario nella stampa: "atque scripsimus has ferme leges"; più esteso nei manoscritti, dove si precisa la pertinenza delle regole al campo dell'arte, con qualche apertura, non meglio precisata, ad altro: "Quelle leggi poi, avendo riguardo o all'eccellenza dell'arte, ovvero ad altro, che si è stimato che recar possano giovamento, sono le seguenti"[55].

La prima regola è quella più istituzionale: stabilisce i soprastanti o conservatori, che corrispondono alla "congregazione segreta" romana e al "consiglio" bolognese, agilmente ridotti a sei componenti: quattro ecclesiastici, tra cui il Prefetto e un Conservatore della Biblioteca, e due laici, nominati a vita. Le competenze previste vengono meglio distinte nella stampa: "talium rerum intelligentes esse debebunt et Artium liberalium studiosi/ conviene che siano persone tutte intendenti e affettionate a queste Arti liberali"[56]. È compito dei conservatori sce-

---

[46] BAMi, Borromeo 104 (e 118), d'ora in poi *Leges,* p.1; il corsivo è nostro.

[47] BAMi, P 239 sup. (d'ora in poi *Regole*) f. 9r; anche per le successive citazioni della versione volgare; prelievi dalle altre versioni manoscritte verranno segnalati.

[48] "… né hanno molto riguardo di quello che i tempi e i luoghi e le persone richiedono, *ma solo alla finezza dell'arte e all'imitazione degli Antichi profani*" (*Regole*, f. 9v) / "Nam satis constat, Pictores plerosque, et Sculptores, et Architectos … *magis communes Artis regulas spectare*, quam locorum, et temporum, et rerum ipsarum religionem, atque sanctitatem" (*Leges*, p.2); il corsivo è nostro.

[49] "Per la qualcosa io mi dilibero che in questa raunanza da alcuna persona si ragioni in certi giorni, *non tanto* della scienza del formare le figure rappresentanti gli oggetti, *quanto* dell'imprimere negli stessi animi degli artefici le immagini delle virtuose e christiane opere e dei devoti pensieri" (*Regole*, f. 9v) / "Quamobrem huius nostrae Academiae institutum esse volumus illud etiam ut peritus aliquis disserat *non solum* de ipsa pingendi, vel sculpendi disciplina*, sed* de christianarum *quoque* virtutum officiis" (*Leges*, p. 2); il corsivo è nostro.

[50] Ibidem; nuovamente più rigido il testo volgare: "E similmente dovranno questi tali esser istrutti di molte cose intorno ai misteri della nostra Chirstiana fede, il conoscimento dei quali etiandio al loro ufficio molto s'apartiene" (*Regole*, ff. 9v-10r).

[51] Sempre *Regole*, f. 9v, anche per la citazione successiva.

[52] La prima minuta (BAMi, S.P. 32/2, f. 36) è molto corretta in questi passaggi finali della premessa segnalando una particolare attenzione da parte del cardinale nel trovare la formula più adeguata. Nella versione a stampa si legge "Hoc nobis in hac pastorali cura, divinarumque rerum administratione propositum fuit, atque id spectavimus, cum generis huius disciplinam, Magistrosque, et Discipulos insitueremus" (*Leges*, pp. 2-3).

[53] Giuliani, *Il* De pictura sacra, cit. (vedi nota 2), p. 61.

[54] F. Borromeo, *Musaeum*, Milano 1625, p. 34.

[55] *Leges*, p. 3; *Regole*, f. 10.

[56] *Leges*, p. 3; *Regole*, f. 10v. Nella prima versione manoscritta si legge: "persone intelligenti e affettionate a simile professione" (S.P. 32/2, f. 36v). A Roma erano previsti dodici conservatori, a Bologna venti. Pur modificando il dettato, le versioni in volgare e quella a stampa sostanzialmente concordano. Come già precisato, nella seconda minuta le

gliere maestri e allievi ed assistere, almeno uno di essi, alle lezioni. Rispetto ai modelli accademici di riferimento – Bologna, Roma e Firenze[57] – i maestri (e le arti) si riducono a tre: uno di pittura, l'altro di scultura, il terzo d'architettura[58]. A conferma della centralità dei 'ragionamenti' e della relazione tra maestri e allievi, ai docenti è subito richiesto che "oltre alla scienza, abbino attitudine e abilità d'insegnare agl'altri ragionando"[59].

I primi ad essere cooptati furono, come noto, Cerano, Giovanni Andrea Biffi e Fabio Mangone. Contrariamente a quanto suggerito a suo tempo da Borsieri, gli scolari potevano arrivare a ventiquattro, ma di fatto non ne sono mai documentati più di tredici. Si raccomanda per altro che non siano di primo pelo, ma "mezzanamente esercitati e avendo dato di loro convenevoli speranze"[60], come fu per alcuni, su tutto Daniele Crespi.

Quello che viene proposto agli allievi sono *studi*, *fatiche* e *ragionamenti*[61], termini tra i più frequenti nelle carte del cardinale dedicate alla costruzione e alla comunicazione del sapere. *Studi* e *fatiche* sono previsti per "ritrarre dal naturale le varie parti del corpo humano, formare e disegnare i rilievi e le altre opere degli huomini di celebre fama"[62]; esercizio ribadito più avanti, come "disegno delle pitture, ovvero de' rilievi, e de' naturali"[63]: una sorta di formulazione didattica del dodicesimo modo di dipingere – il più perfetto e il più difficile – teorizzato, con analoga semplicità, negli stessi anni da Vincenzo Giustiniani, sodale romano del Borromeo[64]. Del resto, le stesse pratiche erano in uso da tempo nelle accademie di Roma, Firenze e Bologna[65]. Con eguale evidenza emerge il ruolo della raccolta d'arte donata nel 1618, comprese le progressive acquisizioni di calchi. Infatti, tra le poche registrazioni della prima attività accademica non manca, il 7 gennaio 1622, la richiesta di disegnare "l'Angelo del Fontana, che con molte altre cose del sodetto Scoltore si trova nella sodetta libraria Ambrosiana"[66]. Al Borromeo non sfuggivano i rischi conservativi di questi esercizi, meglio esplicitati nella prima minuta delle *Regole*: "Quando si ricaveranno nell'Accademia o pitture, o sculture o impronti, s'avverta di farlo in modo che non si guastino gli originali, né si corra pericolo che si perdano; e non dovranno in modo alcuno dilucidare le pitture" [67]. L'esercizio delle copie dei dipinti presenti in pinacoteca doveva avere l'approvazione dei conservatori ed essere praticato senza spostarli "Non si lascino copiare i quadri, se non di consenso di tutta l'Accademia, ma solo disegnare; e in caso che sia lecito copiargli, non si levino dai luogi dove si troveranno posti"[68].

Agli *studi* e alle *fatiche,* da tenersi nei giorni feriali, seguono o, meglio, si alternano i *ragionamenti*, previsti nei giorni festivi, senza trascurare i "divini uffici" e rispettando le solennità[69]. Il sostegno teorico è affidato ai maestri e riguarda "le parti principali delle arti e sopra le materie assegnate", per i quali "trattati e discorsi" il cardinale raccomanda "che non si attenda alla vanità (e alla politezza) delle parole, ma che si studi nella materia e ne' soggetti" e "che con semplici parole [gli allievi] imparino i precetti e veggano i segreti di queste tre sì degne professioni"[70]. Il Borromeo voleva forse evitare

Regole sono su fogli di formato ulteriormente ridotto (S.P., 32/2, ff. 42-46) e scritte con grafia diversa (simile a quella della versione in coda al *De educandis ingeniis*); hanno anche una sequenza differente, che è stata poi numerata in conformità alle altre redazioni, ma solo per le prime due regole. Il dettato corrisponde sempre alle correzioni fatte alla prima minuta. Solo la bella copia in P. 239 sup. riporta la numerazione di tutte le regole da 1 a 19.

[57] Il peculiare carattere istituzionale e formativo distingue l'accademia federiciana, soprattutto in termini di semplificazione, da quelle di Roma, Bologna e Firenze, alle quali il cardinale si era per altro ispirato, anche per trarne suggerimenti relativi alla gestione e agli aspetti più tecnici. Come già notato da Bora, i riscontri più utili si hanno con l'Accademia di San Luca, anche in forza della diretta esperienza del prelato. Le regole o, meglio, gli *Ordini* dell'accademia romana, erano stati pubblicati in Alberti, *Origine, et progresso*, cit. (vedi nota 6), pp. 4-6).

[58] A Roma erano dodici (Ivi, p. 17).

[59] *Regole*, f. 11; *Leges*, pp. 3-4: "Hi praeter Artis excellentiam, habilitatem etiam habere illam debebunt, ut loqui de Arte sua, et eius praecepta complecti verbis possint".

[60] *Regole*, f. 11; *Leges*, p. 4: "Hos mediocriter saltem exercitatos esse opertebit, et bona spe, atque indole commendatos".

[61] *Regole*, f. 11v; *Exercitationes*, *studia* e *sermones*, secondo le *Leges*, p. 4.

[62] *Regole*, f. 11v. Nella prima minuta si legge: "Le occupationi dell'Accademia saranno ritrarre dal naturale le varie parti del corpo humano o di altro, disegnare i gesti, overo i rilievi e le pitture degli huomini celebri e far simili esercizi" (S.P. 32/2, f. 37). *Leges*, p. 4: "Exercitationes et studia Academiae, haec erunt: varias humani corporis partes ad vivum effingere: facere anaglyptica, sive eminentia opera, et ea delineare, illustriumque pictorum tabulas, et signa effingere".

[63] *Regole*, f. 12; *Leges*, p .5.

[64] "XII° modo, è il più perfetto de tutti, perché è più raro e più difficile l'unire il modo X° con l'XI° già detti, cioè dipingere di maniera e con l'essempio avanti del naturale", dal *Discorso sopra li varii modi della pittura*, per cui si veda ora V. Giustiniani*, Scritti editi e inediti*, a cura di S. Danesi Squarzina e L. Capoduro, Città del Vaticano 2021, pp. 149- 154; il *Discorso* vi viene datato poco oltre il 1612 (Ivi, pp. 32-33).

[65] Bora*, L'Accademia*, cit. (vedi nota 1), p. 356.

[66] P 239 sup., f. 20v, in Nicodemi, *L'Accademia*, cit. (vedi nota 1), p. 672.

[67] BAMi, S.P. 32/2, f. 38v; nella bella copia l'esercizio è limitato alle pitture. Nella stampa (*Leges*) è ulteriormente dettagliato l'uso del lucido: "Ne cui detur eiusmodi aditus ad signa, tabulasve, ut papyro imposita, lineamenta excribere ac referre possit, qui dilucidatio pictoribus nota est".

[68] Ibidem; analogamente nelle *Leges* e nelle *Regole.*

[69] *Regole*, f. 12; *Leges*, p.5. Un'analoga scansione della settimana era prevista presso l'Accademia di San Luca: "Che tutte le feste commandate, o le domeniche almeno, frequentiamo questo santo luogo [SS. Luca e Martina], dove ci ridurremo la matina a sentir prima la nostra messa, e le nostre devotioni, e dopo desinare un'ora di ragionamento e discorso sopra qualche capo particolare di dette nostre professioni" (Alberti, *Origine, et progresso,* cit. (vedi nota 6), p. 4).

[70] *Regole*, f. 11v; tra parentesi il dettato della prima minuta, che così chiude: "e con parole semplici e con modi accomodati alla capacità loro l'indirizzeranno nella cognitione delle cose necessarie e apriranno ad

gli eccessi di astrazione e le ridondanze delle assemblee romane, registrate dal *pamphlet* di Romano Alberti. Egli stesso semplifica all'estremo il dettato delle sue *Regole* riducendo all'essenziale quanto poteva leggere nei resoconti capitolini. Con una certa destrezza evita di entrare nel merito di primati e paragoni svariando sul titolo stesso dell'Accademia: di Pittura, Scultura e Architettura nell'atto di fondazione; del Disegno nelle *Regole*[71]. Così, non entra nel dettaglio degli "altri strumenti [che] nella Pittura e nella Scultura e nell'Architettura si adoperano", se non per "trattare de' colori e del componimento di essi", quasi a certificare il suo *endorsment*, anche come collezionista, sugli artisti veneti[72]. Non è una postilla di poco conto, visto che rinuncia a citare la prospettiva, che aveva invece previsto nella prima minuta[73].

I temi più delicati, sempre affidati ai *ragionamenti*, restavano la *dispositione delle historie* e l'*atteggiamento delle figure* non solo in riferimento all'*artificio* e al *disegno,* ma anche alla *verità* e *all'onestà*[74], sia nelle immagini sacre sia in quelle profane. L'istanza della correttezza e del decoro è quindi giocata a tutto campo, profano e religioso, e portata al vaglio di specifiche competenze: "e sopra ciò persone perite ed ecclesiastiche saranno deputate"; con maggior precisione nella versione a stampa: "ecclesiastici ordinis aliqui periti, atque intelligentes, studio et curae huic praesidebunt"[75]. In tema di fedeltà storica e di decoro delle figure Federico prevede il sussidio di esperti esterni al collegio docente[76]. Che siano ecclesiastici, risponde indubbiamente alla preoccupazione della correttezza e del decoro dei soggetti religiosi, ma non va intesa come una brusca sterzata postridentina, quanto conformarsi ad uno specifico profilo sapienziale, quale il fondatore prevedeva per tutti i suoi collaboratori: "periti atque intelligentes", secondo il motto istituzionale "singuli singula", ovvero ognuno con le proprie competenze. Significativa, in tal senso, la costante vigilanza richiesta al Bibliotecario, una sorta di garante scientifico, oltre che istituzionale[77].

Si può notare che nella versione latina a stampa, i *ragionamenti,* sia quelli dei maestri sia quelli degli esperti, sono definiti *sermones* rendendo esplicito il valore retorico e magistrale di questa pratica. A Roma, in virtù anche del maggior numero di docenti, il "ragionamento a guisa di disputa" apriva a una flessione più dialogica[78]; a Milano il contraddittorio era molto più controllato, sia quello eventualmente avanzato dall'allievo rispetto alle "lezioni", sia quello del maestro opposto ai "pubblici ragionamenti": "ben potrà in altro tempo proporre i suoi dubbi modestamente, e riceverne le risposte"[79]. Dove si comprende che il Borromeo prevedeva che i maestri d'arte potessero sollevare qualche questione rispetto ai discorsi dei "periti ecclesiastici".

La vocazione formativa dell'Accademia federiciana è ribadita nell'ultima regola, che in modo perentorio esclude ambizioni di gestione e controllo degli artisti attivi in città e sul territorio, se non in senso preventivo per le future commissioni negli edifici religiosi: "E perché la vera virtù non fu mai ingorda del guadagno, perciò non prenda l'Accademia il carico né di stimare né di sindicare, né si impacci in altri ufici i quali ora sono appresso alla Università, e come volgarmente si chiama il Parati-

essi i segreti e i veri fondamenti dell'arte (BAMi, S.P. 32/2, f. 37). Nelle *Leges*, p. 4: "Certis temporibus Magistri de Arte Sermonem habebunt, tractabuntque locos eos, qui tractandi assignati erunt. Verborum effugient vanitatem; rem ipsam graviter, ac sincere persequentur, itaut Auditores Artium istarum arcana facile cognoscant".

[71] L'atto di fondazione riguarda "unam certam Accademiam Pictorum, Sculptorum et Architectorum"; nei rispettivi titoli, le *Regole* sono definite "della Accademia del Disegno"; le *Leges* "in Academia quae de Graphide erit", per poi dichiarare nel testo che era stata istituita "la presente Accademia, della Pittura, della Scultura e dell'Architettura"/ "Academia hanc Picturae et Sculpturae, Architectonicae Artis" . Si veda, a confronto, l'articolata esposizione romana sul tema del disegno e delle singole arti in Alberti, *Origine, et progresso* cit. (vedi nota 6), pp.1-3.

[72] *Regole*, f. 12; *Leges*, p. 5: "Praeter ipsa Artis praecepta, interioremque disciplinam, concessa erit etiam aliqua subinde disputatio de coloribus, et eorum mistura, omnique Artium istarum instrumento". Nei *Discorsi* previsti presso l'Accademia di San Luca, il "colorito", non altrimenti specificato, è all'interno di una lunga serie di "diversi capi" previsti alla discussione (Alberti, *Origine, et progresso,* cit. (vedi nota 6), p. 2).

[73] La prospettiva è citata nella prima minuta: "Si potranno dare anche molti precetti dell'Architettura e della Prospettiva specialmente, e dei colori" (BAMi, S.P. 32/2, f. 37v) in termini simili a quelli previsti nell'accademia romana: "chi dissegnarà con d'Architettura, chi di Prospettiva , con le sue regole formate, e buone"(Alberti, *Origine, et progresso,* cit. (vedi nota 6), p. 8).

[74] *Regole*, f. 12: "Si diano particolari avvertimenti intorno alla dispositione delle istorie e dell'atteggiamento delle figure; e non solo in ciò si abbia riguardo all'artificio e al disegno, ma etiandio alla verità delle istorie (e al decoro), e fuggendosi le cose vane e disdicevoli si studi di rappresentare sì le immagini sacre, come le profane, onestamente" (S.P. 32/2, f. 37v (6)). Il termine "decoro" è solo nella prima minuta. *Leges*, p.5: "Quaedam singularia praecepta traduntur ad Historiarum picturam, atque dispositionem, habitumque corporum et figurarum. Neque artificii tantum excellentia, sed veritas etiam ipsa rerum spectetur. Ante omnia, cura, studiumque erit in eo, ut tam sacra quam profana rapraesentantes, honestatem servent, atque decorum".

[75] *Leges*, p. 5. "Persone ecclesiastiche e intelligenti" nella prima minuta (BAMi, S.P. 32/2, ff. 37v-38).

[76] A Roma, in forma più generica, era previsto l'intervento di "virtuosi letterati e amatori di nostra professione, per condire e perfettionare ogni proposto discorso, e nostro ragionamento"(Alberti, *Origine, et progresso,* cit. (vedi nota 6), p. 5).

[77] *Regole*, f. 13: "Nella raunanza dell'Accademia vi sia sempre presente il Bibliotecario. Quando poi si attenderà a disegnare, egli potrà lasciare in suo luogo altro ministro della Biblioteca".

[78] Alberti, *Origine, et progresso*, cit. (vedi nota 6), pp. 4-5: "e con le discussioni, e le oppositioni, si verrà a chiarificare ogni verità".

[79] *Regole*, f. 12; nelle *Leges*, pp. 4-5: "Nemo, sive discepulus sive magister ad ea, quae disputata erunt, in ipso consessu quicquam dicet: si quam fortem dubitationem habebit, consulat postea privatim et proponat".

co de' Pittori e degli Scultori, overo degli Architetti, ma attenda a cose maggiori" [80].

Si potrebbe andare oltre nell'esame delle *Regole*[81], ma, per confermare l'impostazione umanistica della normativa borromaica, torno, in chiusura, sulla loro collazione a seguire la versione definitiva del *De educandis ingeniis,* all'interno del ms. F 31 inf.[82] (fig. 6). La precede una redazione pressoché identica dello stesso trattato, emendato e privo delle *Regole*. Queste risultano quindi aggiunte a quella che Roberta Ferro considera come la redazione pronta per un'eventuale stampa del *De educandis*. Per entrambi i testi, la grafia è quella di Giovanni Maria Vercelloni, segretario scrivano del cardinale. L'impaginazione è identica e la numerazione prosegue senza soluzione di continuità tra i due testi[83]. Tutto fa pensare che, pur concepiti in tempi distinti[84], qui il Borromeo abbia deciso di inserire le *Regole* come appendice al testo che assegnava il mandato ai Conservatori della biblioteca in merito all'acquisto di manoscritti e volumi a stampa, in una congiuntura non dissimile a quella che suggerì di inserire le *Regole* alle *Constitutiones* destinate ai Dottori. Non a caso, l'ultimo capitolo del *De educandis* è dedicato a quelle che vengono titolate come arti liberali[85], che il testo esemplifica nei *marmi, impronti, intagli e pitture dei valorosi uomini* di cui si dilettarono alti ingegni, come Pietro Bembo, Paolo Giovio, Jacopo Sadoleto, Carlo Sigonio, Fulvio Orsini e Pier Vettori, specificando come "simili piaceri e trattenimenti e gusti esquisiti sogliono in un certo segreto modo aggiunger leggiadria e grazia alle nostre menti, affinare il giudizio e la nostra conversazione render più cara ad ognuno"[86]. Soprattutto va notato l'avvio del capitolo:

> Queste [Arti Liberali] veramente erano meritevoli di essere congiunte con le scienze più alte e divine, poiché nei loro servigi assai molti si affaticano; e perciò i *ragionamenti* di esse e le *leggi* convenevolmente terminar deono questo mio libro[87].

Ragionamenti e *leggi* che non hanno riscontro specifico nel breve capitolo, ma possono agevolmente ritrovarsi nelle *Regole dell'Accademia del Disegno* subito successive[88], confermando che esse non avevano solo un valore istituzionale e funzionale, ma di partecipare dell'intero sistema sapienziale e formativo sviluppato da Federico Borromeo all'interno l'Ambrosiana[89]. Acquistano sostanza e senso entro quella caleidoscopica circolarità di contenuti e di testi in cui il cardinale descrive la sua sete di conoscenza e il suo metodo di studio, non a caso costellati di *exempla* derivati dal mondo delle arti[90]. Citiamo in chiusura solo il passo del *De delectu ingeniorum* dove dichiara che il compito di un vero maestro non può limitarsi alla *Teorica* ma deve anche avviare alla *Pratica*[91]. Tutto il passo sembra confezionato per il profilo dei maestri e degli esperti dell'Accademia: non a caso l'esempio conclusivo è riservato alla bottega di Apelle:

> E per maestri io non intendo solamente i precettori dei primi elementi e delle prime regole, ma intendo coloro che di mano in mano possono insegnare di quelle cose, e possono dare di quegl'ammaestramenti e indirizzi che per operare e per dar bene sono o utili overo necessari. E perciò dall'industria e dalla fatica dei Maestri seguir ne deono trar [...] utilità, cioè lo insegnamento dei puri precetti, i quali noi chiamiamo col nome di Teorica, la qua-

[80] *Regole*, f. 13-14. Quest'ultima norma risulta aggiunta, autografa, solo nella prima minuta, a f. 39; la si ritrova nelle due copie pulite. Ancora più perentorie le *Leges*, p.7: "Quoniam virtus est inimica lucro, minimeque quaestuosa, ideo procul absit ab Academia moribus et institutis illa consuetudo, ut aliena opera recognoscentes, atque iudicantes tributi nomine quicquam exigant, cui tributo Paratici nomen inditum est. Non item quovis alio nomine iudicium suum in alienis operibus interponat. Maiora enim et nobiliora quaedam proposita esse hominibus nobis debebunt".

[81] Tralascio i temi del giudizio e dei premi per le opere degli allievi; sulle spese previste per la scuola di nudo; sulla custodia dei luoghi deputati alle lezioni e alla conservazione delle prove accademiche (*Regole*, ff. 13-13v; *Leges*, pp. 6-7).

[82] BAMi, F 31 inf., fasc. 3 (con numerazione autonoma, ff. 1-92), d'ora in poi *De educandis*; si veda l'edizione a cura di di R. Ferro (Borromeo, *De educandis*, cit. (vedi nota 43)).

[83] Da f. 1 a f. 76, il *De educandis ingeniis*; da f. 77 a f. 92 le *Regole*. La grafia è la stessa del testo. I precedenti e i seguenti fascicoli del codice hanno numerazioni autonome e diverse.

[84] Ricordo che Roberta Ferro data il *De educandis* non prima del 1624 (in Borromeo, *De educandis*, cit. (vedi nota 43), p. 36.

[85] Significativamente, la titolazione completa del testo recita: *De educandis ingeniis. De librorum supellectile augenda. De Typographia incrementis. De legibus lberalium artium. Liber unus.*

[86] *De educandis,* f. 118 r-v (75-76).

[87] Ivi, ff. 117v-118 (74-75); il corsivo è nostro.

[88] Probabilmente le *Regole* non vengono numerate come i capitoli che le precedono (l'ultimo, dedicato alle Arti Liberali, è il 21°), in quanto ritenute prelievo di un testo realizzato a suo tempo e qui organicamente inserito a chiusura di "questo mio libro".

[89] Il miglior quadro complessivo di questa strategia culturale di Federico Borromeo resta quello di M. Giuliani, *Il vescovo filosofo. Federico Borromeo e i suoi ragionamenti*, Firenze 2007, in particolare, per gli aspetti storico-artistico, pp. 137-152.

[90] Si rimanda ai molti prelievi dagli scritti federiciani che si possono ritrovare oltre che nei citati Agosti, *Collezionismo*, cit. (vedi nota 25); Giuliani, *Il* De pictura sacra, cit. (vedi nota 2), e Rovetta, *Federico Borromeo*, cit. (vedi nota 1); anche in T. Margetich, *Per una rilettura critica del "Musaeum" di Federico Borromeo*, "Arte Lombarda", 84/85, 1988, pp. 102-118; A. Rovetta, *Gli appunti del cardinale. Note inedite di Federico Borromeo per il* Musaeum, "Annali di Critica d'Arte", 2, 2006, pp. 105-142.

[91] Anche il *De delectu ingeniorum* si trova in BAMi, F 31 inf., ff. 144-219; ha avuto anche una versione a stampa (Giuliani, *Il vescovo filosofo*, cit. (vedi nota 83) pp. 361, 366) ed è ampiamente utilizzato in Marghetich, *Per una rilettura*, pp. 105-108. Ne ho riportato alcuni passi in Rovetta, *Federico Borromeo*, cit. (vedi nota 1).

> le trovasi espressa nei libri, e il Maestro non fa altro che dichiararla. Appresso, oltre alla Teorica, ritrovasi la Pratica, così nelle scienze come in tutte le arti, la quale insegna la maniera che è da tenersi, overo per operare che non si può imparare dai libri soli, poiché vi bisogna esperienza e prattico uso dei precetti già intesi. Ultimamente il buon maestro, insieme coi libri, forma in noi il giudicio il quale cresce poi di mano in mano, crescendo gl'anni e la disciplina e perdendosi il Maestro si perde in parte la guida del giudicio. Il quale giudizio è simile alla tradizione, che non è scritta, ma va di mano in mano procedendo innanzi, e l'uno all'altro la consegna, affinché sia custodita come in fedele deposito. Ora da questo che qui diciamo apparisce che non solamente le scienze, ma le arti ancora, men nobili delle scienze, sono mancate, non solo per diffetto di Maestro che insegnasse quella Teorica che trovasi espressa nei libri, ma etiandio quella Prattica e quel giudicio, il quale non si può raccogliere da essi libri soli. E perciò è da credere che i scolari di Apelle e i garzoni della sua casa sapessero fare di quelle cose nell'arte, che i moderni nostri Maestri non hanno mai saputo imparare, si come quelli che vedevano congl'occhi propri a lavorare il loro divino maestro[92].

E subito dopo, cercando di motivare perché non ci fossero al suo tempo buoni maestri, lascia intravedere quello che considerava essere il suo compito come Principe della Chiesa:

> Per qual ragione poi mancassero i Maestri insegnatori della prattica e del giudicio, non si ha da assegnare altra ragione più vera e più propria che questa. Mancarono i maestri perché mancarono i Principi amatori delle lettere e l'istesso trovasi essere avvenuto dell'arti tutte. E nominando i Principi io non voglio nominare solamente coloro che oltre misura sono ricchissimi, e hanno potenza e regno, ma chiamo Principi tutti coloro che recano giovamento e favoreggiano le buone arti[93].

[92] BAMi, F 31inf, ff. 210v -213.
[93] Ibidem.

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE
ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A. ETS

Firenze University Press
https://oajournals.fupress.net/index.php/sisca

OPEN ACCESS

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

Published: April 22, 2026

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

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

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

ORCID:
SM: 0000-0002-0379-2571

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

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

Silvio Mara

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

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

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

In questo contributo desidero ritornare con nuovi spunti di riflessione e acquisizioni documentarie sulla biografia di Giovanni Battista Clarici[1], un uomo che seppe conquistarsi un preciso posizionamento sociale a fianco delle *élites* di governo e il riconoscimento da parte di una selezionata rete di personalità nel mondo artistico, culturale e scientifico.

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

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

Nel piccolo stato roveresco una figura come Giovanni Battista Clarici, proveniente da una famiglia urbinate non aristocratica (ma probabilmente titolare di un discreto patrimonio), non aveva la possibilità di ottenere un incarico di prestigio alla corte. Certi canoni, ancora tramandati dalla generazione precedente, faticavano ad essere superati. Era abbastanza radicata una concezione che vedeva la professione di ingegnere-architetto incarnata dal modello di 'principe cavaliere', quindi da un esponente della nobilità, possibilmente distintosi in fatti d'armi. Basti citare esempi come il pesarese Gian Giacomo Leonardi, conte di Monte l'Abbate, Francesco Paciotti, cavaliere e poi conte di Montefabbri, o gli architetti ducali Filippo Terzi e Girolamo Arduini, ambedue cavalieri[2]. Va da sé che, seguendo questa logica, non poteva essere ben visto chi apprendeva le necessarie cognizioni geometrico-matematiche e si accingeva a metterle in pratica dopo essere stato pittore. Clarici percorse proprio questa difficile strada.

Prima venne la sua formazione artistica, di cui si sa relativamente poco, se non che certamente si svolse a Urbino. Parrebbe un iter atipico, forse senza un alunnato diretto e piuttosto nella comunanza con diversi pittori locali (un misterioso «messer Francesco», forse il forlivese Menzocchi, un tale «Raffaello» e un Ascanio, da riconoscersi probabilmente in Ascanio Amizio da Urbino, attivo ancora nel 1574[3]), fra i quali si apprestava ad emergere Federico Barocci, rientrato da Roma nell'estate del 1563. A livello stilistico -prendendo come punto di riferimento le uniche due opere sopravvissute (fig. 1-2)- non si direbbe che Clarici possa essere cresciuto alla bottega di Barocci; tuttavia, lui o la sua famiglia gli furono certamente legati.

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



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

Per il giovane Clarici il periodo scelto non poteva essere più fecondo, perché Firenze pullulava di artisti, chiamati a realizzare i fastosi preparativi per le nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria. È plausibile che fra i tanti avesse incrociato il celebre conterraneo Federico Zuccari, che, stando alla recente proposta della Giffi, sarebbe giunto a Firenze già nel mese di giugno per iniziare l'esecuzione delle storie monocrome collocate sull'arco effimero dedicato alla Prudenza Civile (detto anche della Dogana o del Sale), alle quali seguì la realizzazione del grande sipario teatrale per il Salone dei Cinquecento[4].

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

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

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

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



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



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

che subito fu consegnata, probabilmente dal fratello Camillo, a Federico Barocci, il quale nello stesso anno 1565 ne utilizzò il verso per schizzare quattro disegni a pietra nera, preparatori per la cosiddetta *Madonna di San Simone* (1566-1567), pala eseguita per la chiesa di San Francesco a Urbino[5].

Chiusa questa stagione nel cantiere artistico fiorentino, è verosimile che Clarici fosse presto rientrato nella madrepatria, dove ebbe certamente qualche incarico come pittore, ad esempio nella villa ducale di Miralfiore, dove è suo l'affresco con la veduta a volo d'uccello della città di Pesaro[6] (fig. 3). Proprio questo soggetto è la testimonianza di una nuova specializzazione. Infatti negli anni compresi tra il 1565 e il 1569 si dovette applicare nello studio della matematica e geometria sotto le cure del conte Giulio da Thiene, al quale rimarrà debitore come ad un maestro nella professione di ingegnere-architetto e cartografo. Clarici era dunque ben inserito nella più stretta cerchia della corte ducale e autorizzato a partecipare ai consessi tra le menti più brillanti nel campo delle scienze, come certamente avvenne durante la permanenza a Urbino (1568-1570) del filosofo e matematico Fabrizio Mordente[7].

Fin da questi anni Clarici diede prova di essere uomo fidato, caratteristica che, come vedremo, gli varrà riconoscimenti nell'establishment di governo a Milano. Su di lui dovette puntare il duca Guidubaldo II, per il quale entro il 1569 concluse la Carta del Ducato d'Urbino, che correttamente si deve considerare come pietra miliare nella rappresentazione cartografica del territorio urbinate (fig. 4). Una commissione del genere era sempre connotata da riservatezza, in quanto al cartografo dovevano essere rilasciate particolari licenze per viaggiare e recarsi in qualsivoglia luogo del territorio per compiere osservazioni, rilevazioni e misurazioni geometriche, sulla base delle quali Clarici disegnò sulla carta il reticolo idrografico, l'orografia e una ricchezza di toponimi del tutto inusitata per l'epoca. Una carta del genere era uno strumento fondamentale nel controllo e soprattutto per la difesa del territorio, per questo motivo non se ne consentiva facilmente la riproduzione[8].

Nonostante quest'incarico di fiducia, la sua posizione professionale stentava a decollare, tant'è vero che almeno fino al 1574 continuò a lavorare anche come pittore. La sua produzione, che dovette essere ben più numerosa, ad oggi si riduce ai due dipinti firmati di Pesaro e di Mercatello sul Metauro[9]. Fu piuttosto evidente a Clarici che nel piccolo ducato roveresco non poteva esserci possibilità per la sua piena affermazione, né come pittore e nemmeno come ingegnere-architetto e cartografo. L'emigrazione o, meglio, l'esercizio della professione in altri contesti geografici, ma con la persistenza di legami di 'vassallaggio' con il Duca di Urbino, era un fenomeno assai comu-

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

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

[7] Id., p. 60.

[8] Ivi, pp.82-96.

[9] Ivi, pp. 109-115.



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

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

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

te[10], gli erano certamente noti e di monito, tanto più che egli non poteva vantare risultati particolarmente brillanti nell'esercizio della pittura. A questo punto, più che il Thiene, fu per lui determinante il mecenatismo del conte Pietro Antonio Lonati.

Lonati, appartenente a una casata nobiliare lombarda e sposato con Camilla Della Rovere, fu uomo d'armi e in questi decenni di dominio spagnolo, dopo aver servito nei più importanti scenari militari, ebbe la possibilità d'impegnarsi al servizio del Governatore di Milano[11]. In questo nuovo contesto si colloca la grande opportunità di Clarici, che lo seguì nel 1576 e nel maggio dello stesso anno ricevette dal governatore Antonio de Guzmán y Zúñiga, marchese de Ayamonte, l'incarico di fare: «una descrittione di tutto il stato di Milano con le piante d'alcuni luoghi particolari secondo l'instruttione, et ordine datogli à bocca, transferendosi personalmente, a visitare et descrivere tutto lo suddetto stato et luoghi». Entro la fine di giugno anche l'autorità ecclesiastica volle valersi di lui per effettuare un disegno cartografico della città e di tutta la diocesi di Milano e a questo scopo l'arcivescovo Carlo Borromeo gli rilasciò una patente speciale che gli consentiva amplissimo accesso a tutti i luoghi sacri e specialmente a luoghi elevati, come ad esempio campanili, «per scuoprire paesi, misurare et far altro che concerne questo suo ufficio»[12].

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

Furono anni di lavoro intenso e di peregrinazioni incessanti per il territorio dello Stato di Milano, talvolta al seguito dell'esercito o in taluni casi, come ad esempio il 18 giugno 1580 a Legnano, accompagnando il cardinale Carlo Borromeo o i suoi delegati durante le visite pastorali[13]. Negli anni la sua provata fedeltà e l'incessante impegno furono ripagati e così, dopo la prima fase d'inquadramento come ingegnere regio, stipendiato sotto l'Esercito, la sua posizione in affiancamento a Pellegrino Tibaldi continuò a migliorare, con un compenso equiparato al più celebre collega architetto e un riconoscimento sociale tra le classi abbienti, che gli consentì di contrarre matrimonio nel 1588 con Bianca Gallarati, appartenente a una famiglia del ceto aristocratico.

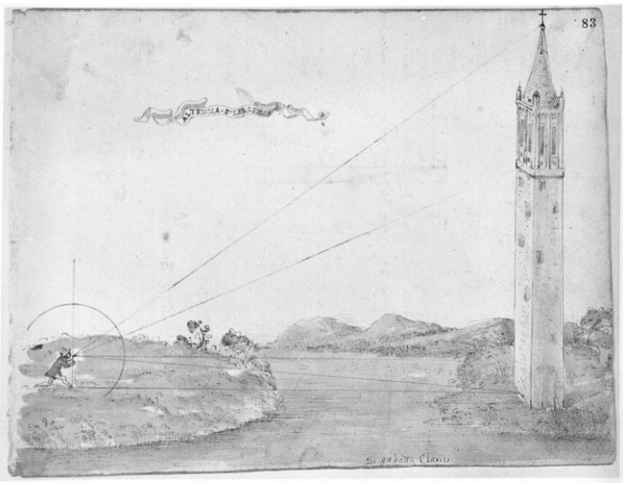


Fig. 5. Giovanni Battista Clarici, *Schema per le misurazioni in altezza e larghezza*, post 1576 ?, penna e inchiostro, acquerello su carta, F 245 inf. n. 82, Milano, Biblioteca Ambrosiana.

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

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

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

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

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



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



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

duzioni storico-geografiche ed economiche[14]. Il fatto che non si sia affidato a un autore con competenze da storiografo o geografo dimostra una certa ambizione del nostro personaggio. Nei testi si nota la sua peculiare inclinazione verso il curioso e il bizzarro, assolutamente in linea con altrettanti suoi brani estratti dal ricco carteggio col Duca di Urbino Francesco Maria della Rovere e soprattutto con i suoi interessi figurativi, per come emergono dalla riconfigurazione del suo *Libro di disegni* presso la Biblioteca Ambrosiana. A questo proposito basta ricordare che questo *Libro*, il cui utilizzo iniziò probabilmente in corrispondenza del suo arrivo a Milano e con finalità di trattatello figurato sulle tecniche di misurazione, poi divenne la sede eletta per la sua collezione di disegni di piccolo e medio formato. Tra di essi il gruppo tematico più numeroso era la serie di teste caricate o grottesche, illustrata con disegni originali di

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



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

Leonardo, dei suoi allievi e generazioni di imitatori, fino alla contemporaneità delle sperimentazioni nate in seno alla cosiddetta Accademia della Val di Blenio[15] (fig. 8). In questo senso possiamo indovinare, ben oltre le scarne menzioni di encomio e lo scambio di sonetti, quanto fu determinate per Clarici la frequentazione con Giovan Paolo Lomazzo, dal 1568 «abate» perpetuo della paradossale accademia bleniese[16].

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

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

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

le. Ad oggi di questa pubblicazione si conoscono solo tre esemplari, dei quali uno, quello della Spencer collection alla New York Public Library[17], grazie a una nota autografa di possesso si può ricondurre alla biblioteca personale di Clarici (fig. 9). Il volume di New York inoltre è l'unico di cui conosciamo il proprietario e ciò ovviamente è foriero d'interessanti osservazioni. Occorre precisare che all'epoca era abitudine acquistare i libri non rilegati e ciò implica, soprattutto per questa edizione composta di sole stampe figurate su un singolo lato dei fogli, che il proprietario poteva rilegare come da istruzioni dell'editore, ma all'occasione farne anche altro uso. Il fatto che l'esemplare di New York sia integro e nella sequenza corretta, prova che Clarici desiderava conservare unitariamente questa sorta di galleria di ritratti di artisti. La maggioranza dei primi acquirenti, o dei successivi collezionisti, però non lo fece e preferì ritagliare le stampe, incollarle in altro contesto o risemantizzare il singolo ritratto d'artista. Solo considerando questo fenomeno diffuso si può spiegare l'estrema rarità dell'edizione dei *Ritratti*.

Ma ritornando ai testi di Clarici nel Codice di Madrid urge sottolineare, oltre alla comprensibile attenzione alle eminenze architettoniche delle province del Ducato di Milano e soprattutto ai cantieri di recente progettazione, specialmente tibaldiani, il particolare afflato che il nostro riversa nella descrizione delle geografie e del paesaggio. Il nostro ingegnere, che perlustrò fino e oltre ai confini tutto il territorio del Ducato di Milano, non si limitò mai, nemmeno quando le esigenze amministrative lo avrebbero richiesto, a una registrazione asciutta dei luoghi. In questo senso a mio giudizio uno dei suoi brani più riusciti è la descrizione, stesa all'interno di una relazione del maggio 1588[18], della strada per giungere a Finale Ligure, ossia l'ultimo tratto del cosiddetto «camino español», via strategica per far transitare per l'Europa le truppe spagnole. Altrettanto suggestivo è il ricordo onirico della sua terra natìa, condensato in un branetto che descrive Casteldurante (l'attuale Urbania) e la riserva di caccia nel Barco ducale poco distante dal borgo[19].


RITRATTI
DE' PIV ECCELLENTI
PITTORI
SCVLTORI ET ARCHITETTI
Contenuti nelle vite di M. Giorgio Vasari Pittore, & Architetto Aretino.
Con la tauola de nomi loro
IN FIORENZA Appresso i Giunti
MDLXVIII.

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

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

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

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

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

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

Dall'opera del Bugatti Clarici attinge a piene mani soprattutto dai brani di carattere storico-leggendario, quei miti delle origini cui presta attendibilità, come ad esempio per i testi dello pseudo Catone in realtà Annio da Viterbo. L'utilizzo di quest'opera storiografica da parte di Clarici è doppiamente rilevante, perché Bugatti lo conobbe e nella sua successiva opera, intitolata *Aggiunta dell'Historia universale* (1587), gli dedicò un paio di righe d'encomio[20].

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

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

Nel novero di queste passioni si pone il curioso manoscritto Triv. 1237 della Biblioteca Trivulziana di Milano[21]. Il codicetto è l'esito di un'operazione erudita di trascrizione, orgogliosamente rivendicata dal nostro, che in calce all'explicit dichiara: «Io Gio' Batta Clarici ò copiato questa dalla propia scritta per mane del sopra dett'Antonio, ne giunto ne sciemato ne parole n'acenti»[22]. Il testo da lui copiato si propone come narrazione dei fatti che portarono alla pace di Venezia del 24 luglio 1177, per voce di un testimone contemporaneo che si presenta nell'explicit: «Io Antonio del Biancho Armiraio della Cha' de Chomun fui su la ditta Armada e' viti tutte queste cose». In realtà, come vedremo, il racconto è largamente fantasioso, benché all'epoca di Clarici potesse mantenere margini di verosimiglianza. È indispensabile una premessa per comprendere il significato di questo raro testo antico e quindi provare a formulare alcune ipotesi circa l'interesse e il possibile utilizzo da parte di Clarici.

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

Il manoscritto di Clarici in Trivulziana ad oggi non è mai stato oggetto di uno studio specifico, sebbene fosse stato citato brevemente in un catalogo a stampa del 1884[23]. Nel 1908 Luigi Suttina ebbe modo di consultare presso un conoscente, tale dottor Piccoli, un'altra copia acquistata qualche anno prima presso un'asta libraria milanese[24]. In questa breve segnalazione Suttina diede incipit ed explicit, che dimostrerebbero la compatibilità totale con il manoscritto della Trivulziana, di cui egli tuttavia era ignaro e gli era altrettanto ignoto Clarici. Suttina cautamente aveva ipotizzato che questo fosse l'unico testimone di una versione differente e antica, utilizzata come fonte dal notaio padovano Bonaventura nella sua redazione della narrazione favolosa della Pace di Venezia (1430-1431). Perciò lo studioso ne aveva promesso la pubblicazione nelle appendici alla *Vita del doge Sebastiano Ziani* di Giovanni Monticolo, il quale tuttavia

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

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

[22] Ms. Triv. 1237, f. 9r. Sappiamo purtroppo ancora troppo poco riguardo alle ricerche da bibliofilo di Clarici, ma è oltremodo significativa la seguente segnalazione che fece al Duca d'Urbino il 28 novembre 1588: «alle volte mi capita alla mani qualche cosa curiosa, in particolare a' questi giorni di un libro scritto a mano in carta pecora, il quale bisogna necessariamente fosse di qualche segretario di questi duchi di Milano, perché si vede nell'ordine che tenevano nel scrivere a tutti li Principi d'Europa». Più avanti ne trascrisse alcuni brevi passi e precisò che doveva essere un epistolario di Federico da Montefeltro. Si veda in ASFi, Ducato d'Urbino, Classe I, Carteggio da Milano, filza 194, f. 1114.

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

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

morì l'anno seguente e probabilmente non fece in tempo a predisporne l'edizione critica, che infatti non compare nella sua ponderosa silloge, terminata postuma nel 1911 per merito di Arnaldo Segarizzi[25]. Di conseguenza si è persa traccia del manoscritto segnalato dal Suttina ed è impossibile verificare se fosse autografo di Clarici o se fosse una trascrizione più tarda del codicetto trivulziano.

Più recentemente si deve a Francesco Vittorio Lombardi la scoperta presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro, all'interno del ms. 937 – uno dei centoni dell'erudito Giovan Battista Almerici (1590-1674) – di una ulteriore redazione della narrazione tràdita dal ms. Triv. 1237[26]. Il Lombardi non era al corrente della segnalazione di Suttina e dell'esistenza del manoscritto di Clarici, tuttavia la sua edizione critica del testo dell'Oliveriana è estremamente approfondita e le sue conclusioni a mio giudizio trovano conferme nel nuovo contesto fin qui delineato. L'analisi lessicale, linguistica e contenutistica effettuata da Lombardi dimostrerebbe la provenienza dalla più antica famiglia di cronache, tuttavia la compresenza di singolarità, che si pongono in dissonanza con tutti gli scritti di questa famiglia, proverebbe che la trascrizione di Almerici (e quindi anche quella di Clarici) derivi da un più remoto archetipo fin qui sconosciuto. Egli infatti ritiene plausibile che questo archetipo fosse, più che una narrazione, una sorta di cronachetta in volgare veneziano, risalente ai primi decenni del XIII secolo, composta da tale ammiraglio Antonio Del Bianco. Benché non ci siano prove documentarie dell'esistenza di questo personaggio, secondo Lombardi, che propone una serie di riscontri fattuali, il suo nome e la sua qualifica potrebbero non essere fittizi. Quindi avremmo il caso singolare di una narrazione creata da questo Antonio Del Bianco, attingendo da elementi reali, ad esempio della topografia e onomastica veneziana, miscelati con racconti e aneddotica in un fluire narrativo in sé coerente e funzionale alla celebrazione della potenza di Venezia, al suo nuovo ruolo egemone riconosciutogli da papa Alessandro III e, suo malgrado, ratificato da Federico Barbarossa. Questo archetipo avrebbe dunque un ruolo preminente nella costruzione della mitografia di parte veneziana, ma al contempo misconosciuto, perché non dichiarato nella produzione letteraria ufficiale che si sedimentò successivamente.

Va precisato che la collazione tra il manoscritto di Almerici e quello di Clarici non manifesta identità assoluta tra i due testi, ciò può essere spiegato sulla base di diverse motivazioni. Innanzitutto il ms. Triv. 1237 è una trascrizione più antica di diversi decenni rispetto a quella di Almerici, oltre che per evidenti ragioni anagrafiche, perché nel codicetto trivulziano lo stile scrittorio di Clarici è più simile ad altri suoi documenti autografi, che si collocano attorno agli anni Settanta-Ottanta del Cinquecento.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Storicamente la riscoperta delle narrazioni che alimentavano il Mito di Venezia si ricollega più che a interessi storici o letterari, a necessità di utilizzo come fonti per la realizzazione di raffigurazioni in singole scene o cicli. Venendo alla cronologia di Clarici si verificarono solo due occasioni. La prima fu nella Sala regia in Vaticano, quando, durante il pontificato di Pio IV, fu deciso di proseguire la decorazione dell'ambiente con il soggetto della *Riconciliazione di papa Alessandro III e Federico Barbarossa* (fig. 10), la cui esecuzione in affresco fu assegnata, probabilmente grazie agli auspici del cardinale veneziano Marcantonio Da Mula (o Amulio) a Giuseppe Porta detto il Salviati (1563-1564). L'opera raffigurava l'episodio culmine della Pace di Venezia nei termini di una vera e propria sottomissione dell'imperatore, raffigurato totalmente di spalle. Dunque si enfatizzava ulteriormente la supremazia papale, ma anche, per mezzo dell'iscrizione sottostante, si dava credito alla versione veneziana. Infatti si ritiene che l'iconografia s'ispirasse alla tela dipinta da Tiziano per la Sala del Maggior Consiglio di Venezia nel 1523[28]. Tuttavia la cronologia di esecuzione rispetto alla biografia di Clarici è alta ed è piuttosto inverosimile che egli, a quel tempo aspirante artista in formazione, avesse avuto qualche implicazione e tantomeno è difficile ipotizzare un suo passaggio per Roma. Non è invece impossibile che in età matura Clarici avesse maturato un interesse reale per questa figurazione, che però, rispetto alla cronachetta di Antonio Del Bianco, è narrativamente molto circoscritta.

Abbiamo ipotizzato che la trascrizione di Clarici sia databile all'incirca agli anni 1570-1580, quindi è essenziale prendere in considerazione la seconda e più pertinente campagna decorativa, ossia la ridecorazione della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale[29], seguita al disastroso incendio del 1577, che distrusse tutte le tele cinquecentesche. Questa impresa rimanda a un contesto di intellettuali e artisti, che poteva essere ben noto, se non addirittura familiare a Clarici. Per aggiornare in forma abbreviata il programma iconografico, furono incaricati, Giacomo Marcello, personalità colta e titolare di una ricca biblioteca, Girolamo Bardi, monaco camaldolese di origine fiorentina, e infine Giacomo Contarini, la personalità di maggiore spicco, sul quale ritorneremo fra poco. Il loro lavoro sulle fonti ci è noto, così possiamo essere certi che la cronachetta di Antonio Del Bianco non fu utilizzata. Inoltre, rispetto alla figurazione precedente, che aveva recepito quasi alla lettera quella originaria del Trecento, si eliminarono parecchi antefatti narrativi, pertanto in questo senso, anche nell'ipotesi che la cronachetta fosse conosciuta alla triade di suggeritori, sarebbe risultata inefficace. Dunque, esclusa qualsivoglia utilità pratica della nostra fonte, occorre esaminare quali furono gli interessi culturali più o meno contingenti che ne determinarono la riscoperta.

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

[28] D. McTavish, *Giuseppe Porta called Giuseppe Salviati*, New York and London 1981, pp. 244-249, 277-278, 322-323, 327-328; J. L. de Jong, *Propagating Venice's Finest Hour. Vicissitudes of Giuseppe Porta Salviati's Painting of Pope Alexander III and Emperor Frederick Barbarossa in the Sala Regia of the Vatican Palace*, in *Cultural Mediators. Artists and Writers at the Crossroads of Tradition, Innovation and Reception in the Low Countries and Italy 1450-1650*, a cura di A. de Vries, "Groeningen Studies in Cultural Change", v. XXXI, 2008, pp. 109-125.

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

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



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

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

S'erano ormai sollevate, anche pubblicamente, diverse voci critiche o addirittura polemiche nei confronti di questa versione dei fatti che la Serenissima si ostinava a propugnare. Ad esempio l'umanista Platina nelle sue *Vite dei pontefici*, che anche Clarici possedeva nell'edizione volgarizzata del 1572[31], trattando di Alessandro III depurava di qualsivoglia superfetazione leggendaria o propagandistica le circostanze della Pace di Venezia. A seguire anche il nunzio pontificio Alberto Bolognetti nella sua relazione del 1583 faceva notare con quanta pervicacia la Serenissima si sforzasse di difendere queste narrazioni e Giasone di Nores in una sua pubblicazione del 1590 si chiedeva come era stato possibile rappresentare un evento mai verificatosi[32]. Ancor prima da parte tedesca con i Centuriatori di Magdeburgo c'era stata una

[31] [B. Sacchi], *Platina delle Vite e pontefici nelle quali si descrivono le vite di tutti loro, per sino a Papa Pio quinto*, in Venetia per Iacomo Leoncino, 1572; l'esemplare, che porta sul frontespizio l'ex libris «Di Giovanbatista Clarici» e che appartenne alla Biblioteca Giovannini, è stato esitato dalla casa d'aste romana Philobiblon (Millecinquecento libri del Cinquecento,1-2 dicembre 2015, asta 3, lotto 726).

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



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



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

presa di posizione per fare ordine tra le fonti e soprattutto fu molto ripreso in ambito riformato ed ereticale un libello di Martin Lutero del 1545[33]. Qui l'ex monaco prese spunto dalle false narrazioni dei fatti del 1177 per farne argomento di polemica antipapale, enfatizzata da una caricaturale xilografia (fig. 12).

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

Non sappiamo purtroppo se Clarici ebbe la possibilità di viaggiare per i territori della Serenissima, ma possiamo essere certi che il suo protettore, il conte Giulio da Thiene, ebbe la possibilità d'introdurlo o perlomeno di destare in lui interessi verso le manifestazioni artistiche, culturali e scientifiche di quello Stato. Sebbene il nobile fosse al servizio stabile dei duchi d'Urbino, si recò spesso per fini privati o per missioni diplomatiche a Venezia. Era anche stato membro fondatore dell'Accademia Olimpica di Vicenza e seguì i lavori di Vincenzo Scamozzi per la costruzione del Teatro Olimpico su progetto del Palladio[34]. Tra il 1570 e il 1573 subì un processo per eresia dal Sant'Uffizio, dal quale ne uscì con una sanzione e un'abiura. Non dovette essere un'accusa particolarmente grave, ma è abbastanza sicuro che alcune simpatie o la vicinanza a certi personaggi (specialmente nella sua famiglia) dichiaratamente eretici gli siano costati questo processo. Potrebbe darsi che anche Clarici avesse condiviso con una certa libertà di pensiero l'interesse per manifestazioni provenienti dall'ambito religioso riformato. Ve ne sarebbe un indizio nella copia esatta del famoso ritratto di Lutero, che Clarici trasse dal prototipo di Lucas Cranach il Vecchio e che un tempo campeggiava tra le pagine del suo *Libro di disegni*[35].

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

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

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

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

ziato e matematico[36]. Nella comunità con gli scienziati si relazionava con l'urbinate Guidobaldo del Monte, con Francesco Barozzi (al quale inviò un compasso di sua invenzione) e naturalmente conosceva Giulio da Thiene, il quale potrebbe essere stato dunque il *trait d'union* con il nostro Clarici. A questo proposito mi pare interessante citare una lettera del conte Giulio inviata al Duca d'Urbino da Venezia il 30 novembre 1585. Tra la relazione di un'ambasceria al Maggior Consiglio e altre cose minori si dava conto di alcune rilevanti commissioni, come quella riguardante «li libri che Vostra Altezza desidera dalla Libraria di San Marco» che Borgaruccio Borgarucci gli avrebbe fatto avere, ma anche a proposito «del pittore per Baviera» per il quale «il signor Giacomo Contarini si adopra à tutto suo potere per trovare qualc'uno che sia à proposito per tal Prencipe; et io vederò per qualcosa fatta, che maniera tiene nel dipignere, et referirò a Vostra Altezza»[37]. Insomma la sensazione che all'occorrenza Thiene fosse regista di alcune scelte artistiche si rafforza nelle parole di Federico Zuccari che dall'Escorial il 14 ottobre 1586, scrivendo al Duca d'Urbino, gli raccomandava di salutargli con affetto il nostro conte di origine vicentina[38].

Come si è inteso, Contarini era naturalmente molto coinvolto nelle commissioni artistiche e legato particolarmente al già citato Giuseppe Salviati, il quale, oltre al profilo più noto da pittore, era particolarmente attrezzato negli studi matematici, nella geometria, nell'idraulica e pure nell'astrologia[39]. Ma soprattutto a Clarici poteva interessare oltremodo Contarini in quanto collezionista, perché le sue quattro stanze riempite di «instrumenti mathematici et mecanici, statue così di marmo come di bronzo, pitture, minerali, pietre, secreti et altro» avrebbero fatto la sua felicità.

Forse Clarici guardava con estremo rispetto a queste personalità e la distanza di rango sociale gli dovette instillare prudenza, ma nel corso degli anni Novanta del secolo il suo riconoscimento professionale e quindi sociale crebbe fino a raggiungere il giorno di Santo Stefano del 1599 l'ambitissima ascrizione al Collegio degli ingegneri e architetti dello Stato di Milano. In questi anni la sua generosa consulenza fu riconosciuta nelle pubblicazioni del gesuato Paolo Morigia, del geografo e cartografo Urbano Monti, di Girolamo Borsieri e di Giovanni Antonio Magini[40].

Quasi a coronamento di questa rete di conoscenze, finalmente nel 1597 il canonico della cattedrale di Cremona, Pietro Antonio de Lanzoni detto il Tolentino, lo introdusse con una lusinghiera presentazione alla conoscenza del celebre naturalista Ulisse Aldrovandi. Col bolognese tuttavia, vuoi per i numerosi impegni del nostro, vuoi forse per le proporzioni relativamente modeste della sua collezione di *naturalia*, lo scambio fu circoscritto a una interessante seppur breve corrispondenza[41].

Uno degli ultimi lavori di Clarici merita infine una menzione speciale. È la *Carta storica di Pavia*, la cui commissione probabilmente risale al 1597, ma che fu consegnata verosimilmente dopo il 1599. L'originale purtroppo è andato perduto, ma la possiamo apprezzare attraverso una fedele riproduzione litografica (fig. 13). Il disegno è l'esito di un gran lavoro di scavo erudito tra le fonti, che forse Clarici stesso – valgano come riprova i casi sopra riportati – felicemente svolse, ma che in un contesto locale come Pavia necessitava di considerevoli consulenze. Egli elaborò un curioso sistema di rappresentazione che prevede un sincretismo tra le emergenze architettoniche a lui contemporanee e i monumenti storici scomparsi. Ogni architettura reca delle didascalie che ne illustrano la storia con aneddoti e curiosità. In questo modo, utilizzando il modello rappresentativo delle tre cerchie di mura, ripreso dal trattato di Opicino de Canistris (1330) e poi aggiornato da Stefano Breventano nel 1570, Clarici descrisse l'evoluzione della città dall'origine romana, passando per le vestigia longobarde fino ai suoi giorni[42].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

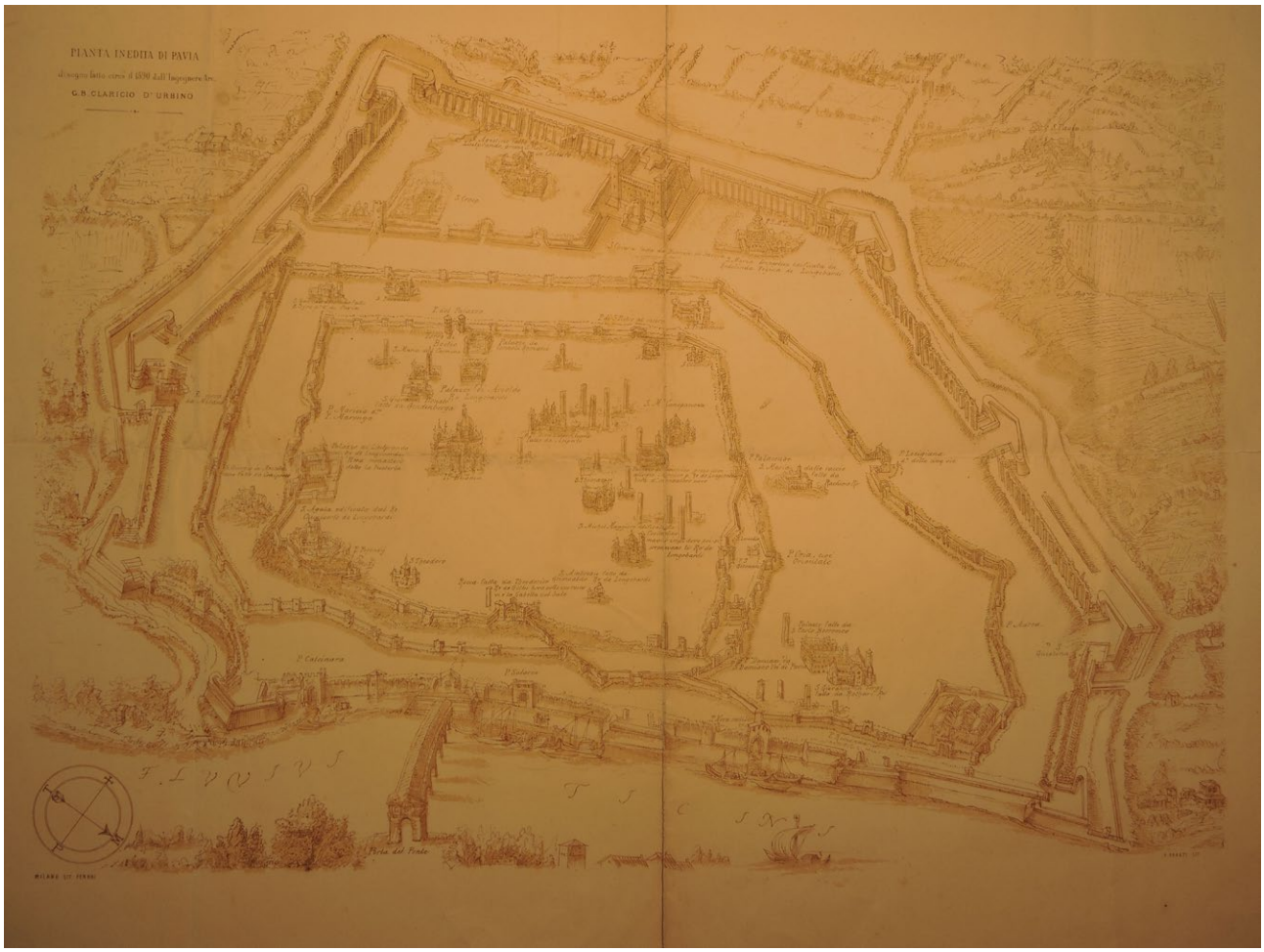


Fig. 13. *Disegno storico cartografico della città di Pavia*, litografia Porati-Fenghi del 1883 da un originale smarrito di Giovanni Battista Clarici, Milano, Archivio Storico Civico, Cartografia, 14/5 c.

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

Il 1° dicembre 1602 il nostro morì a Milano «ex febre maligna», se non fosse scomparso sarebbe stato certamente uno degli uomini di riferimento di Federico Borromeo per il progetto della Biblioteca e Accademia Ambrosiana, come in parte lo sarà il suo conoscente e conterraneo Muzio Oddi[44].

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

[44] Si veda la fondamentale monografia A. Marr, *Between Raphael and Galileo. Mutio Oddi and the Mathematical Culture of Late Renaissance Italy*, Chicago-London 2011; si vedano inoltre F. Frangi, *A lezione da Muzio Oddi. Uomini di scienze, intellettuali e nobili nei ritratti di Daniele Crespi*, in *Studi in onore di Stefano Tumidei*, a cura di A. Bacchi, L. M. Barbero, Venezia 2016, pp. 235-247; A. Rovetta, *Dalla palma al cosmoscopio: luoghi, simboli e orizzonti del museo federiciano*, in *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo* cit. vedi nota 15, pp. 161-200.

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE
ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A. ETS

Firenze University Press
https://oajournals.fupress.net/index.php/sisca

OPEN ACCESS

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 notabile 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 Istorie[1].

Datata 6 febbraio, la comunicazione è, com'è noto, indirizzata a Pierleone Casella, accademico Incitato vicino, fra gli altri, a Cesare Ripa[2], 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 incompiuta[4]. 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 cólti 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 cinquecentesche[5]. Le vicende riferite qui e altrove dalla penna di Zuccari, dotta almeno come il suo pennello, secondo quanto canonizzato in un *topos* encomiastico di lungo corso, opportunamente sfruttato per il personaggio in questione[6], 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 eclettico[7] dell'*Idea de' Pittori, Scultori e Architetti,* vera *summa* del pensiero zuccaresco pubblicata a Torino nel 1607[8]. 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 àmbiti: 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 dotto il tuo pennel 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 Disegno[10]. 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 sapiente[11].

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 prattica, 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 mnestici e contemplativi, che nella metafora e nell'ordine di un "partimento" trovavano due categorie sintattiche d'elezione[13]. Si cercherà inoltre di mettere qui in rilievo come la scrittura di Zuccari si riveli pienamente partecipe di quel «dinamismo metaforico

[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.

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

[13] La presenza in questo contesto di intersezioni tra mnemotecnica 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 mnemotecnico; 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 raccorda» 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 cristica[15]. 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 autentica[16]. 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 Ambrosiana[17]. 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 cattolica[18]. 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 «vestit*a* 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 Armenini[20], Zuccari ricorda lucidamente, sotto

[14] A. Torre, *«Vermiglie et aperte serbò». Memoria ed etimologia, metafora e simbolo in un panegirico del Tesauro,* "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 sabaudo-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 primo[21], 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 definitione [vasariana] di si alto sugietto [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 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 torinese[27]. 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 Fiore[29]. Percorsa da insopprimibili quanto meditati impulsi all'eccesso[30], 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

---

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. Struhal, 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'Idee», *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.

[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 còlto 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 *concetti nobili* e *varietà* di soggetti a pascer *l'occhio e la mente* [...] nella quale passeggiando si potrà haver notitia 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 eroica[37], umanamente proporzionata alla natura 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 Taddeo[38]): 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 irrealizzate[39]. Evoluzione diadica del triumvirato Vasari- Borghini- Cosimo I al lavoro a Firenze, i due prìncipi attivi a Torino, impegnati a mo' di due soli[40] in un duplice progetto grandioso, con la loro consentaneità e commutabilità di ruoli

[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 secentesche*, (ed. or. 1989), trad.it. Bologna 1990; per il ritratto del Magnanimo tracciato da Aristotele nell'*Etica Nicomachea* come «basso continuo 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 *Dichiaratione 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 concettisti 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-

(nel governo e nelle arti) hanno garantito alla decorazione della Galleria il valore di documento eccezionale, attestante importanti scambi tra il *milieu* sabaudo e la fisionomia culturale dell'artista ormai maturo, internazionale[41] 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 prìncipi, 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 Tempij, nelle Sale, nelle galerie de' Principi grandi, si vede: e di gran lunga avanza l'historie, 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 seguitarli 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 divine [42].

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* raffigur*i* [...] 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 intrepretano in modo progressivo sia le esperienze cognitive sia i passaggi sensoriali sperimentati dall'«uomo universale – oppure un giovane artista [che] acquist*i* 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

---

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.

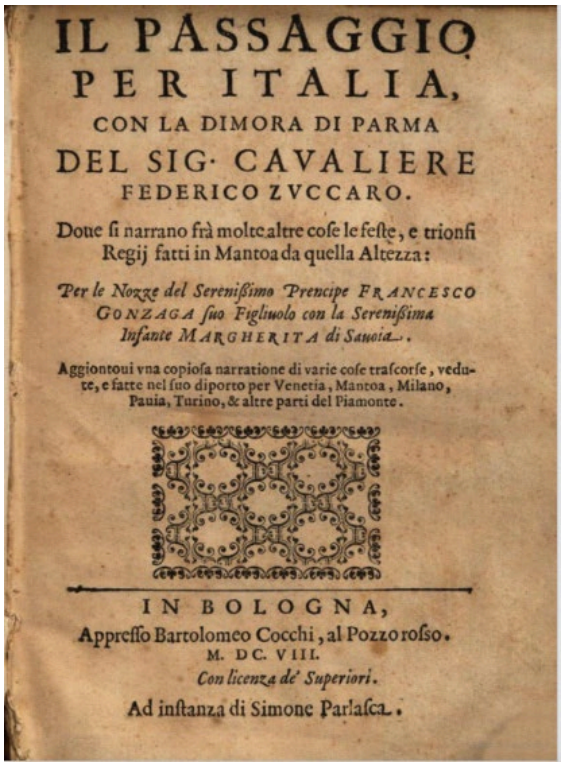
[43] Tutte e tre le voci appartengono alla stessa edizione (Roma 1603) e sono consultabili in rete (https://limes.cfs.unipi.it/allegorieripa/); per il contesto cfr. comunque C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino 2012, pp. 94-95 (*Chiarezza*); pp. 437-438 (*Operazione perfetta*); pp. 588-590 (*Verità*); le allegorie sono commentate da S. Maffei rispettivamente alle pp. 653; 774; 838-839; *ad abudantiam*, si ricordi che Cesare Ripa non è estraneo al *milieu* sabaudo e, prima del 1611, riceve da Carlo Emanuele I la croce dell'Ordine di San Maurizio e Lazzaro: cfr. M.L. Doglio, *Dall'*institutio *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*



IL PASSAGGIO
PER ITALIA,
CON LA DIMORA DI PARMA
DEL SIG. CAVALIERE
FEDERICO ZVCCARO.

Doue si narrano frà molte altre cose le feste, e trionfi Regij fatti in Mantoa da quella Altezza:

Per le Nozze del Serenißimo Prencipe FRANCESCO GONZAGA *suo Figliuolo con la Serenißima Infante* MARGHERITA *di Sauoia.*

Aggiontoui vna copiosa narratione di varie cose trascorse, vedute, e fatte nel suo diporto per Venetia, Mantoa, Milano, Pauia, Turino, & altre parti del Piamonte.

IN BOLOGNA,
Appresso Bartolomeo Cocchi, al Pozzo rosso.
M. DC. VIII.
Con licenza de' Superiori.
Ad instanza di Simone Parlasca.



L'IDEA
DE' PITTORI, SCVLTORI,
ET ARCHITETTI.
DEL CAVALIER FEDERICO ZVCCARO.
Diuisa in due Libri.
AL SERENISSIMO CARLO EMANVEL
DVCA DI SAVOIA, PRENCIPE DI PIEMONTE, &c.

IN TORINO, *Per Agostino Disserolio.* CIↃ DCVII.



Fig. 1. F. Zuccari, *Dante historiato,* Purgatorio, Canto IV, *Antipurgatorio. Primo balzo: negligenti. 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 inattingibile, 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 artistica[51], rendendo ancor più robuste le ragioni del disprezzo riservato ai pittori indegni di valorizzare e inverare la potenza *sub specie aeternitatis* accordata dal vadese 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 itinerario di perfezionamento individuale, alimenta quell'«estremismo trascendentale dell'Idea»[52] la cui carica esplode 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 precedenza[53], 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 Monti[54] (figg. 3, 4, 5). La studiosa ricorda inoltre come

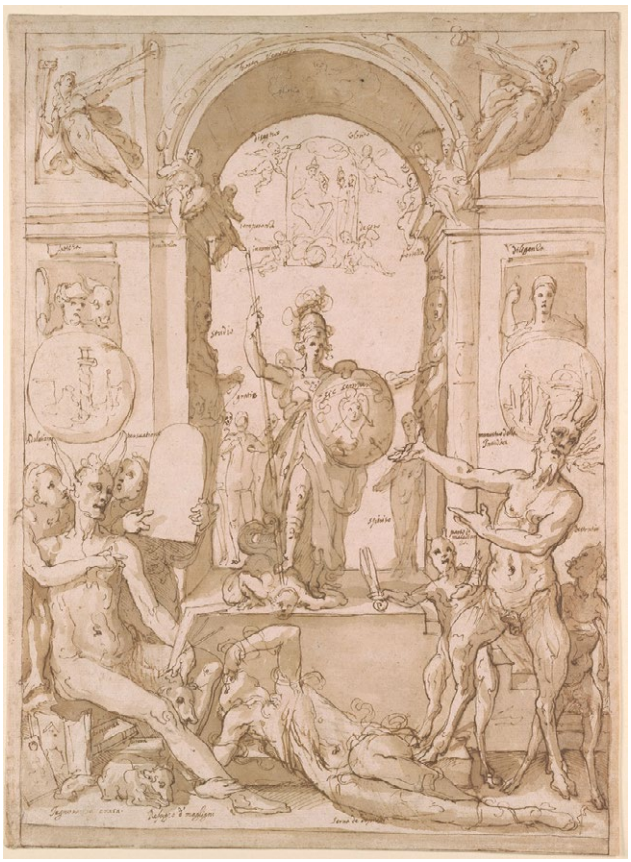


Fig. 2. F. Zuccari, *Porta Virtutis o Minerva che trionfa sull'Ignoranza e la Calunnia,* 1581-1582, penna, lavatura d'inchiostro marrone e pietra nera su carta, 38,7 x 28,6 cm, New York, Pierpont Morgan Library.

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 Daniello» (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 "Giuditio", Allegorical Drawings by Federico Zuccaro and Cherubino Alberti,* "Master Drawings", 20, 3, 1982, pp. 247-256.

[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 della pittura[55]. 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-poeta[57]. 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 autocelebrazione "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

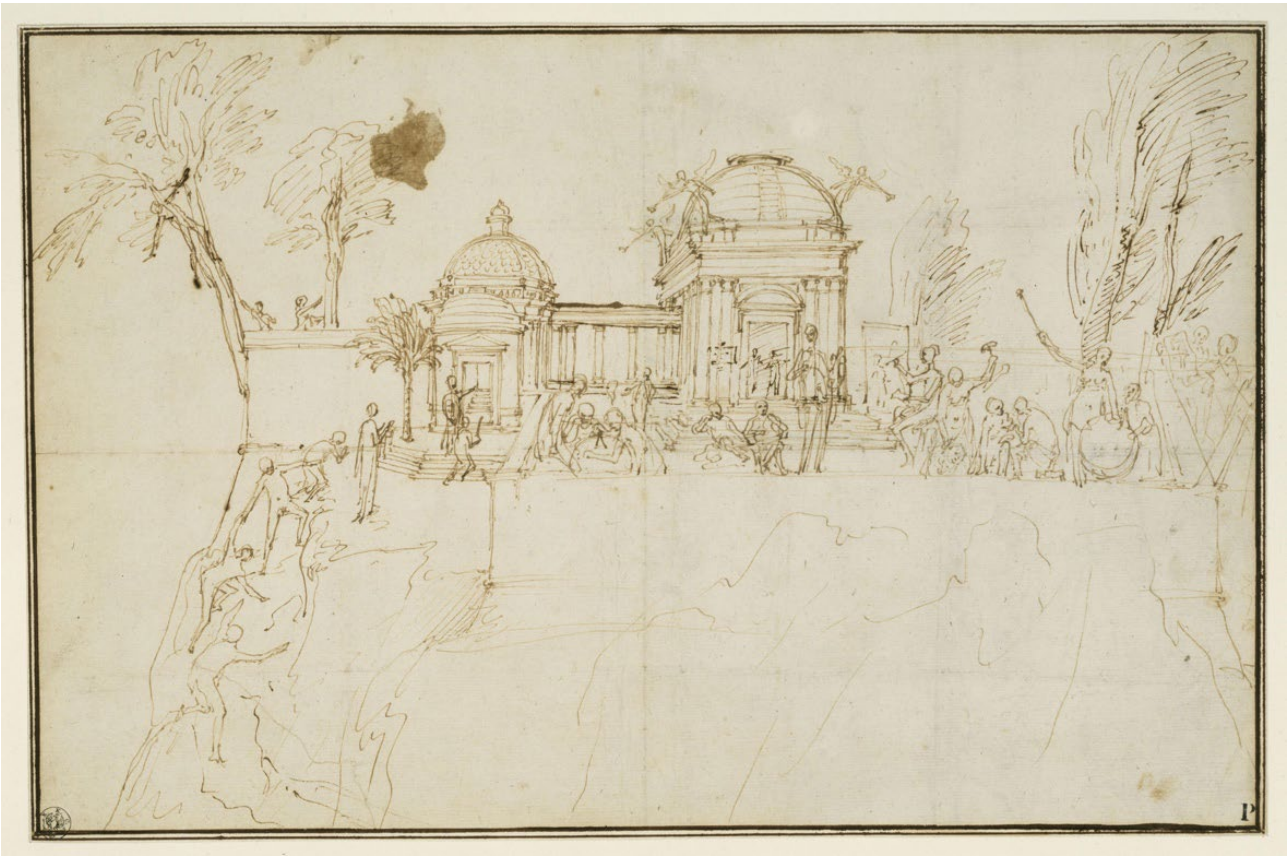


Fig. 4. F. Zuccari, *Monte della Virtù* o *Giardino delle arti,* 1597-1598, inchiostro marrone su carta, 24,7 x 37,8 cm, Berlino, Staatliche Museen Kupferstichkabinett.

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 Euripide[59] .

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 princìpi che qualificano l'ideologia sabauda fin dagli esordi del ducato. La geografia politico-religiosa di quest'ultimo[60] e le scelte urbanistiche che interessa-

«ossessioni dinastiche» accomunino, *mutatis mutandis*, Zuccari e Carlo Emanuele di Savoia; traggo 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 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 tridentina[61], documentano infatti preferenze elitarie improntate a un eroismo militante, cólto e trascendente. Sfruttando al massimo il potenziale semantico ed espressivo di un parlare concreto e di un realismo che incessantemente rinviano ad altro[62], 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 tassiana[64], viene trattato a partire dalla definizione di intelletto, mantenendo ossatura e postura aristoteliche. I caratteri divini dell'intelletto vengono traslati- riassumo- 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 rodate, 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 vorticosa: 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 imitative[68]. 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 «facultà 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 collaudata, 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'imitatione a noi Pittori, et alli Scultori, et Architetti»[71], vuol dire mentalizzare il processo mimetico per porlo a fondamento di un classicismo eroicamente rinnovato, idiosincraticamente 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*, constituendolo *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 intellettivo», 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 mezo 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 teocratico[78], 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, intellettivo 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 biblico[84] e l'attitudine tipologica dalla patristica, trova com'è noto alla corte di Torino molte nuove occasioni di stupefacente modulazione letteraria, con finissi-

[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.
[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 "Giuditio",* cit. (vedi nota 51).
[82] Per la codificazione del concetto di *rapresentatio* in san Tommaso, come «traccia su cui è inscritto (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 XIIII, 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 Rafaelle 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.

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 BORROMEO

Ragionando su paralleli sabaudo–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 sabauda[85] in relazione alla figura del cardinal Federico Borromeo[86]. Oltre a evidenziare il valore tattico-diplomatico del perpetuarsi della devozione borromaica presso il ducato sabaudo[87], 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 essenzia 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 tridentini[94]. 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' ermetica[96] di nuovo si riflettono alternativa-

[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 negl'affari degli altri sentimenti, et usurpa gli altrui confini, et è quasi un compendio, et una quinta essenzia 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 depinti mandano gli odori». Per la familiarità acquisita dall'*orator christianus* con la retorica classica dopo Erasmo e per l'importanza attribuita all'ἐνάργεια nella predicazione post-tridentina è d'obbligo un ulteriore rinvio al classico M. Fumaroli, *L'età 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.
[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'*institutio *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 diletti» 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 «proportione», 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 metaforiche[99]. 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'incarnatione di Christo, o ascoltanti [...] e l'incarnatione si è fatta col congiungimento della terra della nostra carne col cielo della divinità. Sagliono 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'incarnatione al cielo nel salgono[100].

L'associazione tra le due figure, sollecitata nel cardinale forse anche dalla meditazione compiuta sulla soluzione raffaellesca nella volta della Stanza di Eliodoro[101] (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. Ardissino, *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 *fictio* «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 Ortega[103] 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 1597[105]. 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 Sannazaro[107]. Secondo Erminia Ardissino, 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 Castello[110]. 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 Academia 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. Ardissino, Alessandria 2005; per un inquadramento della poesia sacra alla luce della trattatistica coeva che ne discute lo statuto e la norma, cfr. E. Ardissino., *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. Ardissino, *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)/; 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. Murtola: 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 incarnerà 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 prescritto[111]. 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 legati[112]. Ancora nel 1614, Giovanbattista Marino intitolerà 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 fussero da quella massa di luce che nel bel principio della sua fabrica l'eterno facitore creò: o pur se fussero 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 Varallo[115]. 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 lulliana[117]:

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 sabaudo 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 dui 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 oltralpe, 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

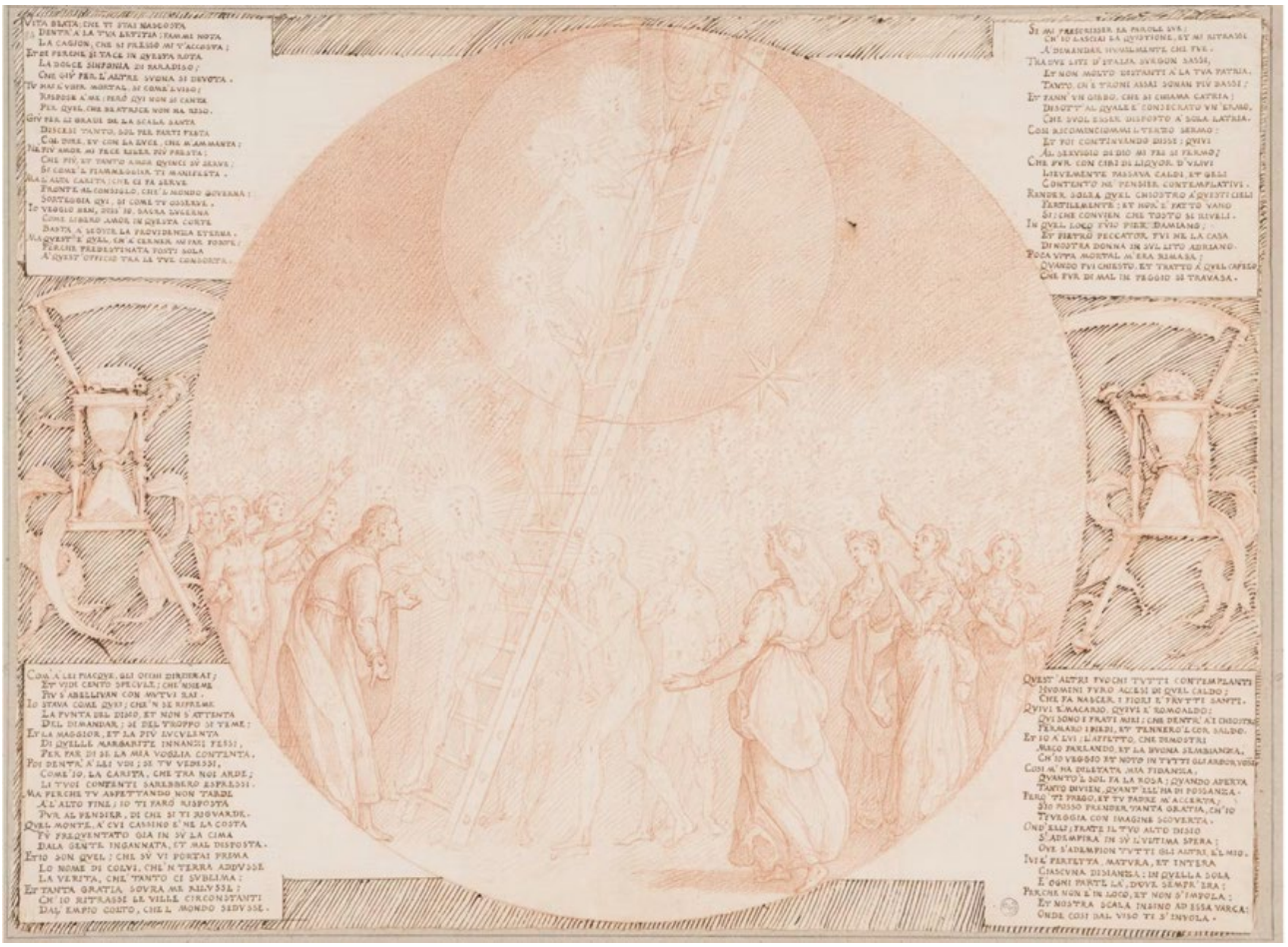


Fig. 7. F. Zuccari, *Dante historiato,* Paradiso, Canti XXI-XXII, *Settimo cielo di Saturno: la scala celeste,* 1586-1588, GDSU inv. 3556 F.

> a tutte le necessità humane [il Disegno] generalmente provede, 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 fossero[118].

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 [...] primagenita [...] 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 «genesi 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] Parafraso qui, ricollocandola in questo contesto, Doglio, *Dall'*institutio *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, omnis* 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 sabauda[121] 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'inostra 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 sanguigna[126] 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 concresce, perpetua e riproduce se stessa»[128] nell'«imponente sequenza di prìncipi 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. Dardanello, *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 Tesauro, 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.

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE
ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A. ETS

Firenze University Press
https://oajournals.fupress.net/index.php/sisca

OPEN ACCESS

Citation: Caracciolo, D. (2025). Rifrazioni borromaiche tra simboli, immagini sacre e culto delle reliquie. *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025: 177-190. doi: 10.36253/sisca-17322

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.

Rifrazioni borromaiche tra simboli, immagini sacre e culto delle reliquie

Borromean Refractions between Symbols, Sacred Images, and the Cult of Relics

Daniela Caracciolo

Università del Salento, Italia
Email: daniela.caracciolo@unisalento.it

Abstract. This paper examines the dissemination and reception of the Borromean model from the late sixteenth to the early seventeenth century, focusing on sacred images, relics, and devotional practices as key instruments of post-Tridentine discipline and persuasion. Through selected case studies related to the cult of Saint Charles Borromeo – ranging from panegyrical oratory and visual production to the circulation of relics and the cultural policies promoted by Cardinal Federico Borromeo – the study investigates the symbolic construction of sanctity and its transregional diffusion between Milan, Rome, and southern Italy. The analysis reveals an integrated system of images, texts, and rituals designed to shape devotional experience and regulate religious behavior within the confessional culture of the long seventeenth century.

Keywords: devotional culture, visual arts, collecting.

Alcuni snodi della ricca trama di relazioni e influenze borromaiche definiscono meccanismi disciplinanti tradotti in forme di controllo che si propagano, con forme diverse, per tutto il XVII secolo. Nella *christianitas* confessionale si colloca l'eccezionale fioritura della devozione per Carlo Borromeo grazie alla produzione e ricezione di orazioni funebri[1], produzione poetica dedicata al santo[2], circolazione di trionfi agiografici[3] e reliquie funzionali alla

[1] E. Ardissino, *Predicare per san Carlo a Milano e dintorni*, in *Norma del clero, speranza del gregge l'opera riformatrice di san Carlo tra cento e periferia della diocesi di Mil*ano. Atti del Convegno di Studi (Milano-Angera 21-22 maggio 2010), a cura di D. Zardin, F. Pagani, C.A. Pisoni, V. Cirio, Germignana 2015, pp. 51-72.
[2] Si fa riferimento a *Madrigali a cinque in laude di S. Carlo*, in Venetia 1616.
[3] Tra la vasta produzione si citano almeno: *Vita di Carlo Borromeo Card. di S. Prassede Arcivescovo di Milano scritta in latino dall'Illustriss. Vescovo di Verona [Agostino Valier] et tradotta da Bernardo Berloglio*, Milano 1587; *Discorsi della vita, et attioni di Carlo Borromeo Prete Cardinale di Santa Chiesa del titolo di Santa Prassede Arcivescovo di Milano di Giovan Battista Possevino Mantovano*, Roma 1591; *De vita et rebus gestis Caroli S. R. E. Cardinalis, tituli S. Praxedis Archiepiscopi Mediolani libri septem. Carolo a Basilicapetri Praepos. General. Congreg. Cleric. Regul. S. Pauli postea episc. Novariensi autore*, Ingolstadt 1592, edizione moderna a cura di G. Oggioni, con

promozione del suo culto, soprattutto dopo la canonizzazione del 1610[4], che aveva visto nel sepolcro che accoglieva le sue spoglie mortali un primo importante coagulo devozionale e flusso di *ex voto* e donativi preziosi[5].

> Ma che dirò poi della fama di lui dopo morte? Forse si spense con la sua vita? Anzi maggiormente si accrebbe, e se forse non poteva più dilatarsi, s'ingrandì, s'innalzò tanto, che fra poco tempo fu dichiarato Beato, da tutto il mondo fu stimato degno d'esser annoverato fra gli altri Santi del Cielo [...]. Ma che vad'io alle orecchie vostre spiegando la fama di lui, ove gli occhi vostri, tanti chiari segni ne veggono, quante sono le cose, che in questo gran tempio rimirano? [...] Risplende il suo ritratto nelle Chiese, s'adorna nelle case, ne' luoghi, è esposto, nelle tele, e nelle mura di dipinge, nelle carte di stampa, nelle sete si ricama, ne' legni s'intaglia, nelle cere si scolorisce, ne' marmi si scolpisce, ne' bronzi si fonde, ne gli argenti d'imprime, nell'oro si forma, e quello che più importa ne' cuori si tutti s'innesta[6].

Nel panegirico di Giovan Andrea Tacchinio, recitato il 4 novembre 1613, si coglie la profusione di immagini dipinte, scolpite, incise e ricamante funzionali all'accrescimento del suo culto. Alle tante e note vite[7], anche illustrate, come il famoso libretto di Cesare Bonino[8], si affianca la trasfigurazione in chiave simbolica cui andò incontro Carlo, tradotto nelle forme di viola, giglio, fulmine, vaso d'oro e aquila come emerge dai panegirici pubblicati a partire dal 1610[9]. Il nostro interesse è catturato, in particolare, dall'*Orazione in lode del cuore di S. Carlo Card. Borromeo* del teatino Paolo Aresi edita nel 1617, già autore di una predica composta in occasione della festa della canonizzazione del Santo[10]. Il frontespizio presenta un'immagine che si presta bene ad essere letta in chiave impresistica poiché riunisce un segno verbale (il motto) e un segno iconico (immagini degli strumenti del martirio), una combinazione di elementi che rappresentano visivamente la sovrapposizione Carlo-Cristo poiché il cuore del santo reca impressi gli strumenti del martirio (fig. 1):

> Ma qual pennello fu così acuto e delicato, che penetrando, e non piagando il vivo petto dell'huomo, puote arrivare a colorire il cuore? Quai colori così vivaci, e potenti, che in quella perpetua fonte di purpureo sanguigno liquore non perdettero la propria tinta? Quai occhi così lincei, che penetrando per tante mura e bastioni arrivorono a segnar con lo sguardo ciò che si doveva colorir con la mano? Qual pittore così ingegno, che nell'angusto giro di un cuore collocar seppe numero si copioso di belle, di grandi, e di perfette immagini, come in lui sono?[11]

Nel 1586 esce il *Cor Jesu amanti sacrum*, celebre manuale devozionale, con incisioni a firma di Hieronymus Wierix, apparso in un'edizione volgare con il titolo di *Fortezza reale del cuore umano battuta soavemente dal cuor di Gesù* nel 1628, con tavole di Alberto Ronco. L'incisore aveva già partecipato al libretto celebrativo del

---

traduzione di G. Fassi, Milano 1965; G. F. Besozzo, *Historia pontificale di Milano*, Milano 1596; *Vita del Beato Carlo Borromeo Cardinale de S. Prassede Arcivescovo di Milano, estratta dall'Istoria Pontificale degli Arcivescovi di questa città, opera di Gio. Francesco Besozzo, Cittadino milanese, e dall'istesso in questa ultima impressione accresciuta d'alcune cose degne di memoria*, Milano 1601.

[4] A. Turchini, *La fabbrica di un santo: il processo di canonizzazione di Carlo Borromeo e la Controriforma*, Casale Monferrato 1984. Le descrizioni sono edite in *Relatione della festa fatta in Milano per la canonizatione di santo Carlo cardinale di S. Prassede, & arcivescovo di detta città, nell'anno 1610*, Milano 1610 e M.A. Grattarola, *Successi maravigliosi della veneratione di S. Carlo*, in Milano 1614, pp. 249-279 (sulle solennità romane), pp. 280-281, 289-338 (per Milano).

[5] A. Turchini, *La fabbrica di un santo*, cit. (vedi nota 4), p. 15.

[6] Panegirico di Giovan Andrea Tacchinio recitato il 4 novembre 1613, edito in *Orationi in lode di S. Carlo Borromeo*, in Milano 1622, pp. 388-389.

[7] Tra le biografie *post eventum*: G. P. Giussano, *Vita di s. Carlo Borromeo prete cardinale del titolo di Santa Prassede arcivescovo di Milano*, in Roma 1610, pp. 504-520 e M. A. *Grattarola, Successi maravigliosi della veneratione di S. Carlo*, Milano 1614. Un'analisi della produzione manoscritta è offerta da A. Albuzzu, *La Congregazione dello scurolo di san Carlo. «Recta administratio» e promozione del culto tra decoro artistico e devozione*, in *Carlo Borromeo e il cattolicesimo dell'età moderna. Nascita e fortuna di un modello di santità. Atti delle giornate di studio* (Milano, 25-27 novembre 2010), a cura di M. L. Frosio e D. Zardin, Roma 2011, pp. 417-455: 420-421, nota 4. Tra la vasta bibliografia dedicata all'iconografia di san Carlo si segnalano: S. Coppa, *Icone "parlanti". Stampe, immagini, e libri illustrati al servizio della devozione e del consumo collettivo*, in *Carlo Borromeo e il cattolicesimo dell'età moderna. Nascita e fortuna di un modello di santità*. Atti delle giornate di studio (Milano, 25-27 novembre 2010), a cura di M. L. Frosio e D. Zardin, Roma 2011, pp. 255-274; F. Frangi, *Tra "vera ritratto" e fervore devozionale. Riflessioni sull'iconografia di san Carlo in Lombardia nel tardo Cinquecento e nel primo Seicento*, in *Carlo Borromeo e il cattolicesimo dell'età moderna. Nascita e fortuna di un modello di santità*. Atti delle giornate di studio (Milano, 25-27 novembre 2010), a cura di M. L. Frosio e D. Zardin, Roma 2011, pp. 211-254 e L. M. R. Barbieri, *Le praeclara gesta: fonti per l'iconografia di san Carlo Borromeo*, in *Visibile teologia. Il libro figurato in Italia tra Cinquecento e Seicento*, a cura di E. Ardissimo, E. Selmi, Roma 2012, pp. 127-145. Sugli apparati festivi della cerimonia di canonizzazione, cfr. A. Spiriti, *L'apparato vaticano per la canonizzazione di san Carlo Borromeo (1610): novità e considerazioni*, in *Studi di Storia dell'arte in onore di M.L. Gatti Perer*, Milano 1999, pp. 291-299 e V. Casale, *L'arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni del Seicento*, Torino - Londra - Venezia - New York 2011, pp. 104-115.

[8] Leggibile nell'edizione moderna *La vita ed i miracoli di san Carlo Borromeo tra arte e devozione: il racconto per immagini di Cesare Bonino*, a cura di D. Zardin, con un saggio di S. Coppa, Milano 2010.

[9] E. Ardissino, *Predicare per san Carlo a Milano e dintorni*, cit. (vedi nota 1), pp. 51-72.

[10] E. Ardissino, *Caratteri della predicazione in età federiciana. Gli scritti di Paolo Aresi e le prediche in Duomo per san Carlo*, in *Carlo Borromeo e il cattolicesimo dell'età moderna. Nascita e fortuna di un modello di santità*. Atti delle giornate di studio (Milano, 25-27 novembre 2010), a cura di M. L. Frosio e D. Zardin, Roma 2011, pp. 269-289.

[11] P. Aresi, *Oratione in lode del cuore di s. Carlo Card. Borromeo*, in Roma 1617, p. 7.

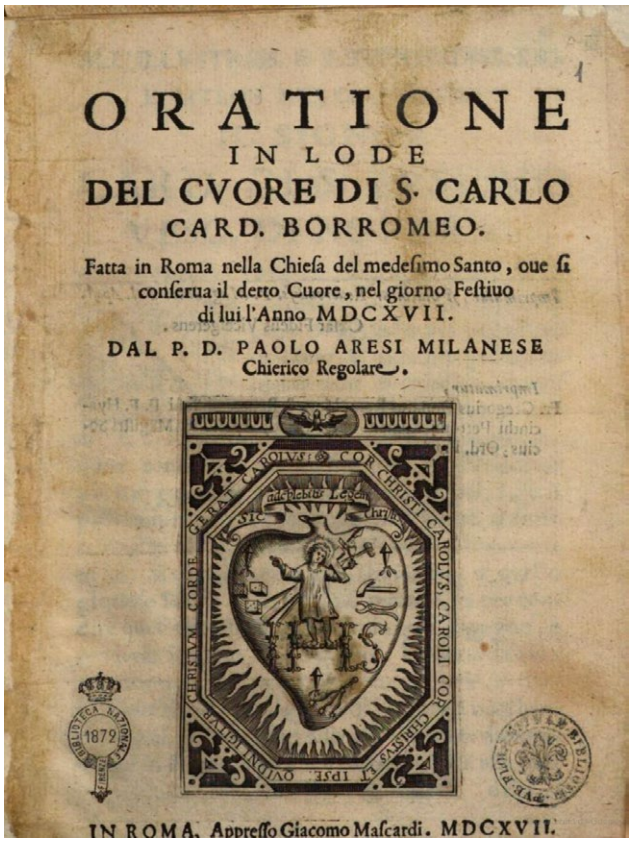

ORATIONE
IN LODE
DEL CVORE DI S. CARLO
CARD. BORROMEO.
Fatta in Roma nella Chiesa del medesimo Santo, oue si conserua il detto Cuore, nel giorno Festiuo di lui l'Anno MDCXVII.
DAL P. D. PAOLO ARESI MILANESE
Chierico Regolare.
IN ROMA, Appresso Giacomo Mascardi. MDCXVII.

Fig. 1. Paolo Aresi, *Oratione in lode del cuore di s. Carlo Card. Borromeo*, in Roma, appresso Giacomo Mascardi, MDCXVII, frontespizio.

padre Cesare Bonino, *Nonnulla praeclara gesta* del 1610, con la realizzazione della serie di 53 tavole incise della vita del beato Carlo[12]. L'iconografia del volume di Bonino illustrato da Ronco (una figurazione con al centro il santo in adorazione circondato da venti riquadri con gli episodi della sua vita), a sua volta basata sulla rielaborazione dei cicli pittorici promossi dal cardinale Federico Borromeo che si andavano elaborando nei primi anni del Seicento nel Salone d'Onore del collegio Borromeo di Pavia per mano di Cesare Nebbia e Federico Zuccari[13], nella cappella del santo nel Palazzo dell'Arcivescovado a Milano[14] e, soprattutto, nell'apparato effimero costituito dai venti teleri esposti in Duomo nella ricorrenza del 4 novembre tra il 1602 e il 1604[15], troverà una vastissima diffusione nel territorio diocesano[16] proprio grazie all'azione di Federico Borromeo, suo successore e continuatore alla cattedre arcivescovile[17].

Il cardinal Federico, a partire dal 1606, aveva incentivato l'afflusso a Milano di una consistente quantità di reliquie: ai frammenti di ossa raccolti nelle catacombe romane si univano quelli provenienti da Colonia, attribuiti a schiere di martiri, come le vergini di sant'Orsola e la Legione Tebea[18]. Questi sacri tesori sfilarono per le strade nella processione che inaugurò nel 1609 l'apertura del VII Concilio provinciale, a pochi mesi dalle celebrazioni del 1610: 212 magnifici reliquiari furono portati in corteo[19], per poi essere collocati su una grande piramide innalzata nella cattedrale, il cui prezioso contenuto sarà distribuito tra tutte le chiese della provincia ecclesiastica[20]. In un tempo in cui a Milano era ancora viva la memoria delle nove solenni traslazioni volute da san Carlo[21], il culto delle reliquie è riproposto da Federico in modo ancora più maestoso e spettacolare: «qui parimenti si dimorano i santi, non solo quanto alla parte terrano, cioè quanto alla spoglia, che fu mortale, ma etiando

[12] Le vicende degli esemplari a stampa sono ricostruite da L. M. R. Barbieri, *Le preaclara gesta*, cit. (vedi nota 7), pp. 127-145.

[13] Sul progetto di Federico Borromeo, cfr. R. Maiocchi, A. Moiraghi, *Gli affreschi di C. Nebbia e F. Zuccari nell'Almo Collegio Borromeo di Pavia*, Pavia 1908; A. Peroni, *Il Collegio Borromeo di Pavia. Architettura e decorazione*. II. *Gli affreschi di Cesare Nebbia e Federico Zuccari*, in *I quattro secoli del Collegio Borromeo di Pavia: Studi di Storia e d'arte pubblicati nel IV Centenario della Fondazione*, Milano 1961, pp. 133-157.

[14] S. Coppa, S. A. Colombo, *La Cappella di san Carlo nell'Arcivescovado di Milano*, Milano 2002.

[15] Sul ciclo di teleri del Duomo di Milano cfr. in particolare: E. Arslan, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano 1960; A. M. Brizio, M. Rosci, *I quadroni di S. Carlo del Duomo di Milano*, Milano 1965; N. W. Neilson, *The Quadroni di S. Carlo and Cyclical Imagery of the Time*, in *Il Duomo di Milano*. Atti del Congresso Internazionale, (Milano, 8-12 settembre 1968), a cura di M. L. Gatti Perer, 2 voll., I, Milano 1969, pp. 231-240; A. Albuzzi, «*Per compire l'apparato che suole farsi ogn'anno nel Duomo di Milano*». *I più tardi teleri sulla vita di san Carlo: dal progetto alla realizzazione*, Perugia 2009.

[16] L'argomento è sviluppato da L. M. R. Barbieri, Le preaclara gesta, cit. (vedi nota 7) pp. 127-145.

[17] Sull'affermazione dell'opera normativa del primo Borromeo come punto di riferimento per il governo pastorale e la dottrina canonistica cfr. C. Fantappiè, *Per una reinterpretazione dell'opera e dell'eredità giuridica di san Carlo Borromeo a partire dalle correnti umanistiche*, in *Carlo Borromeo e il cattolicesimo dell'età moderna. Nascita e fortuna di un modello di santità*. Atti delle giornate di studio (Milano, 25-27 novembre 2010), a cura di M. L. Frosio e D. Zardin, Roma 2011, pp. 25-71.

[18] Le vicende che riguardano la circolazione di reliquie per il tramite del mercante Giovanni Giacomo Castoldi per i Borromeo sono ricostruite da G. Signorotto, *Cercatori di reliquie*, in «Rivista di Storia e letteratura religiosa»», a. XXI, n. 3, 1985, pp. 383-418.

[19] Un resoconto della cerimonia è in C. Parona, *Devote attioni di Milano nel tenersi il Concilio provinciale settimo, et nella traslatione di sei Corpi santi, e di molte sacre Reliquie*, Milano 611.

[20] G. Signorotto, *Cercatori di reliquie*, cit. (vedi nota 18), pp. 398-403.

[21] Le traslazioni sono elencate e descritte nel manoscritto *Il sacro Tesoro delle sante Reliquie di Roma e di Colonia Agrippina concesse dalla Santità di Papa Clemente VIII alla città di Milano et sua Diocesi, ad istanza et per opera di Gio. Jacomo Castoldo suo cittadino raccolto et descritto da Gierolamo Bennardini da Orvieto*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, G 116 inf. (pp. XV-482) e G 117 inf. (pp. I-574). L'introduzione, a firma di Giovanni Giacomo Castoldi (t. I, pp. IX-XV), reca la data 8 maggio 1618.

quanto allo spirito»[22]. Lo stesso Federico aveva dato poi avvio a una politica delle reliquie carliane diffondendo frammenti del corpo santo per veicolarne (con successo) la devozione oltre il suolo lombardo[23]: frammenti di costole furono inviati a Paolo V, posti con solenne processione il 27 gennaio 1613 nella cappella dedicata a san Carlo in santa Maria Maggiore, e a Filippo III[24], il monarca che aveva dato sostegno alla consacrazione romana della santità carolina[25] e che nel 1611 aveva donato l'urna in cristallo di rocca per conservare i sacri resti di Carlo[26]. La stessa famiglia, già a partire dal 1602 quando si avviò la promozione del processo informativo sulla santità di Carlo[27], favorì la circolazione di reliquie donandole alla corte sabauda e nel Mezzogiorno; si pensi all'invio di reliquie nell'episcopio di Oria, feudo dei Borromeo in provincia di Brindisi in Puglia[28], e alla richiesta del vescovo di Lecce, Scipione Spina, rivolta nel 1614 a Federico Borromeo, affinché «si degni farmi gratia di qualche reliquie del medesimo santo»[29].

Come le immagini dipinte e incise del vescovo pastore delle anime e taumaturgo, consolidate e diffuse entro i sicuri recinti delle procedure curiali a seguito alla canonizzazione[30], anche le spoglie mortali sollecitavano devote e sontuose imprese dentro e fuori Milano: da una parte l'allestimento di uno spazio atto ad accogliere il sacro corpo di Carlo Borromeo, l'attuale scurolo con soffitto argenteo, su commissione di cardinal Federico, dall'altra la costruzione della basilica dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso a Roma, iniziata nel 1612, dove si conserva la reliquia del cuore di san Carlo donata da Federico nel 1614[31]. Dopo il compimento delle solenni celebrazioni in san Pietro del 1610[32] Roma accoglieva i venerabili resti di san Carlo: dell'evento rimane traccia nella relazione sottoforma di lettera dal titolo *Ampla et diligente relatione de gli onori fatti al cuore di San Carlo* di Patrizio Fattorio di Torrita edita nel 1614. La figura di Borromeo che apre il libretto è la rappresentazione dello svelamento, ossia di ciò che non è immediatamente visibile, resto di un corpo santificato ma ancora vivo e palpitante che dialoga con i versi acrostici che disegnano il profilo dell'oggetto in questione, la reliquia del cuore, ciò di cui l'opera è occasione[33] (figg. 2-3).

A Roma, l'azione della comunità lombarda e soprattutto la permanenza dello stesso Carlo in qualità di Segretario di Stato sotto il pontificato di Pio IV avevano favorito il radicamento del suo culto[34], secondo una dinamica parallela a quella svolta nel Regno di Napoli dove l'azione delle congregazioni religiose laiche intitolate al santo e il ruolo rivestito da barnabiti, teatini, filippini e gesuiti si rilevò determinante per la circolazione della sua devozione[35]. Proprio a Napoli, nel 1590, si consumò una tragedia familiare che ebbe come protagonista Carlo Gesualdo, principe di Venosa, famoso compositore e protettore di Torquato Tasso del qua-

---

[22] F. Borromeo, *I sacri ragionamenti*, in Milano1632, p. 186 (*Dopo la traslatione delle sante Reliquie. Se questo sacro luogo sia da chiamarsi Cielo, o Terra.* Ragionamento XXI, pp. 185-195).

[23] L. Besozzi, *Destinazione e tipologia delle reliquie di un santo dell'età mo*derna, in «Studia Borromaica», 11, 1997, pp. 277-296.

[24] G. Signorotto, *Cercatori di reliquie*, cit. (vedi nota 18), p. 413.

[25] Cfr. A. Huerga, *La irradiación de san Carlos Borromeo en España a principios del siglo XVII*, in «Hispania sacra», XL, 1988, pp. 182-183 e A. Feros, *Kingship and Favoritism in the Spain of Philip III, 1598-1621*, Cambridge 2000.

[26] M. Comincini, *Per l'urna di S. Carlo*, in Id., *Studi per la storia dell'arte nel Milanese, con un contributo di Federico Cavalieri*, Gaggiano 2006, pp. 246-252.

[27] Si pensi, per esempio, alle solenni celebrazioni per la morte di Carlo Borromeo tenute a Milano nel 1602, vera e propria apoteosi religiosa e politica della figura dell'arcivescovo come osserva M. C. Giannini, *Con ser Santo puso a riesgo de descomponerse mucho esta ciudad y estado: Carlo Borromeo Da arcivescovo di Milano a santo della monarchia*, in «Chronica Nova», 43, 2017, pp. 19-52: 30.

[28] V. Musardo Talò, *Una storia antica: S. Carlo Borromeo, feudatario del principato di Oria e prima forme di culto in Terra d'Otranto*, in *San Carlo Borromeo: la santità nel sociale*, Manduria 2010, pp. 21-26: 23.

[29] Milano, Biblioteca Ambrosiana, G. 219 inf., f. 139, lettera edita da C. Marcora, *San Carlo ed il Salento*, in «Brindisium Res», VII, 1975, pp. 145-201: 193 in cui sono ricostruite le vicende relative al passaggio del Principato di Oria da Federico Borromeo al fratello minore Carlo. La Terra d'Otranto, da quel momento in avanti, vide l'innalzamento di chiese, altari e cappelle con tele recanti raffigurazioni del santo milanese rappresentato ora come il nuovo taumaturgo, il benefattore dei poveri e il coraggioso apostolo degli appestati, ora come il santo pastore orante d'avanti al Crocifisso. Una ricognizione è offerta da S. Palese, *Ricerche sul culto e sugli influssi di S. Carlo Borromeo in Terra d'Otranto*, in «Archivio Storico Pugliese», XXXVIII, 1985, pp. 143-163.

[30] Una disamina è offerta da L. M. R. Barbieri, *Carlo Borromeo: l'immagine di un santo. Iconografia e culto nella Diocesi milanese tra XVII e XIX secolo*, in *Norma del clero, speranza del gregge. L'opera riformatrice di san Carlo tra centro e periferia della diocesi di Milano*. Atti del Convegno di Internazionale Studi (Milano-Angera 21-22 maggio 2010), a cura di D. Zardin, F. Pagani, C. Alessandro Pisoni, V. Cirio, Germignana 2015, pp. 143-161.

[31] A. Bortolozzi, *Santi Ambrogio e Carlo al Corso: una chiesa lombarda per un santo lombardo a R*oma, in *Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma 1450-1650*, a cura di A. Koller, S. Kubersky-Piredda, con la collaborazione di T. Daniels, Roma 2014, pp. 407-428.

[32] A. Spiriti, *L'apparato vaticano perla canonizzazione di S. Carlo Borromeo (1610): novità e considerazioni*, cit (vedi nota 7), pp. 291-299. Sul grandioso «Theatrum canonizationis» «fabricato [...] nel gran Templo di S. Pietro in Vaticano per la Canonizatione di S. Carlo Borromeo», V. Casale, *L'arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni del Seicento*, cit. (vedi nota 7), pp. 104-115.

[33] Si veda il fondamentale G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.

[34] Lo nota A. Serra, *Confraternite e culti nella Roma di Sei-Settecento*, in *Devozioni, pratiche e immaginario religioso. Espressioni del cattolicesimo tra 1400 e 1850*, a cura di R. Millar e R. Rusconi, Roma 2011, pp. 45-81: 76.

[35] F. Martorano, *Diffusione del culto di san Carlo Borromeo nel regno di Napoli*, in «Atti dell'Accademia pontaniana», 39, 1990, pp. 379-392.



Fig. 2. Patrizio Fattorio di Torrita, *Ampla et diligente relatione de gli onori fatti al cuore di San Carlo*, in Roma, appresso Bartolomeo Zannetti, 1614, tavola 1.

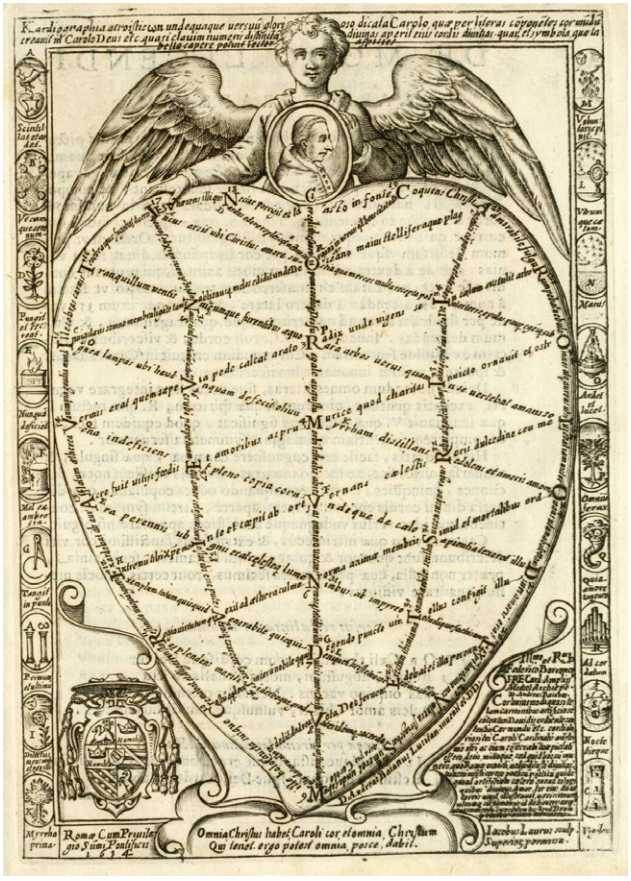


Fig. 3. Patrizio Fattorio di Torrita, *Ampla et diligente relatione de gli onori fatti al cuore di San Carlo*, in Roma, appresso Bartolomeo Zannetti, 1614, Kardiographia, p. 45.

le musicò una serie di madrigali[36], figlio di Fabrizio Gesualdo e Geronima Borromeo, nipote di papa Pio IV e sorella di san Carlo[37].

I Gesualdo, prima del loro declino, avevano costruito una corte raffinata e prestigiosa; sotto l'ombra di Fabrizio, padre del principe madrigalista, prese vita l'Accademia dei Piacevoli fondata dal giurista Ascanio Cenna nel 1582, caratterizzata da una serrata compagine tridentina: ne facevano parte il letterato Scipione de' Monti, il medico e filosofo Vincenzo Bruno, Baldassarre Giustiniani, nipote del cardinal Vincenzo e vescovo di Venosa, e il cardinale Alfonso Gesualdo, zio di Carlo[38].

Nel 1586 Carlo Gesualdo sposò la cugina Maria d'Avalos; ma il principesco matrimonio durò poco e si

[36] Per questioni teoriche ed estetiche sul rapporto musica-poesia si rimanda allo studio di G. Tallini, *Caro amore neo. Aspetti della collaborazione Tasso/Gesualdo (1592-1594)*, Gaeta 2022; sull'edizione critica del manoscritto tassino, cfr. D. Perrotti, *I madrigali autografi di Torquato (Madrid, Real Biblioteca, ms. II/3281)*, Firenze 2021. Per uno studio del testo poetico trasmesso in veste musicale si veda M. Mazzolini, *Tasso e Gesualdo ovvero del suono dei pens*ieri, in «Studi tassiani», n. 38, a. XXXVIII, 1990, pp. 7-40. Per altre questioni attinenti al rapporto poesia-musica, cfr. A. Gareffi, *Tasso, Gesualdo o delle note nere*, in «Rinascimento meridionale», n. 1, 2014, pp. 83-97.

[37] Milano, Biblioteca Ambrosiana, F. Inf.107 n. 185, lettera scritta da Venosa e datata 21 febbraio 1566, con la quale Geronima Borromeo dà al fratello Carlo notizia imminente del parto e il proposito di mettere al nascitura in nome Carlo. Il vantaggioso matrimonio aveva visto una complessa trattativa tra Alfonso Gesualdo, fratello di Fabrizio, e Paolo Odescalchi, nunzio apostolico per il Regno di Napoli. La vicenda è ripercorsa da G. Stanco, *Nuove fonti per la biografia di Carlo Gesualdo,* in «Rivista storica del Sannio», 3 serie, a. VIII, 2001, pp. 57-110: 58-59.

[38] R. Colapietra, *Profilo storico dei principali centri urbani*, in *Storia della Basilicata*. 3. *L'Età moderna*, a cura di A. Cestaro, Bari 2000, pp. 33-54: 38-39. A Giacoma Cenna si deve la fondazione della seconda accademia venosina, quella dei Rinascenti, istituita nel 1612 e sostenuta da Emanuele Gesualdo, figlio di Carlo. Le accademie sono oggetto dello studio di C. Acucella, *Le accademie venosine dei Piacevoli e dei Rinascenti. I testi, il canone e le politiche culturali*, in *Intellettuali e potere nelle periferie del Regno. Accademie, corti e città in Italia meridionale (sec. XIII-XVIII)*, a cura di C. Acucella, P. Conte, T. De Angelis, Potenza 2023, pp. 97-118.

concluse nel modo più violento: avendo scoperto il tradimento della moglie consumato con Fabrizio Carafa duca d'Andria tra le mura della loro residenza, Carlo diede ordine che fossero uccisi, anzi lo stesso partecipò al duplice omicidio[39]. Quell'assassinio tormentò il principe, ormai ritiratosi dal 1596 nel suo feudo in Irpinia per ragioni di opportunità di governo. L'autocondanna alla solitudine non faceva tacere la polifonia della sua coscienza tra rimorso e pentimento, come quella della sua musica retoricamente costruita sui caratteri della dissonanza, cromatismo e ritmo[40]; si pensi ai due libri di *Sacrae Cantiones* del 1603 e soprattutto i *Responsoria* del 1611, meditazioni musicali sulle sofferenze di Cristo per la Settimana Santa che rispondono alle esigenze interiori del compositore, dove il desiderio di redenzione e morte si intrecciano. Torquato Tasso, colpito dall'avvenimento, diede voce al suo canto con il sonetto *Piangete, o Grazie, e voi piangete, o Amori*[41].

Carlo poteva beneficiare di una solida rete di protezione; ma quando venne meno il sostegno garantito dal potente zio, l'arcivescovo Alfonso Gesualdo morto nel 1603, il principe si rivolse a Federico Borromeo, attraverso il quale riuscì a organizzare un matrimonio dal grande valore dinastico, quello tra il figlio Emanuele e Marta Polisena, nobildonna di Praga e nipote di Francesco Gonzaga[42]. Carlo Gesualdo gli rivolse 12 lettere, dal 1590 al 1612[43]; soprattutto quella del 5 marzo 1611 contiene pressanti richieste per l'invio di un «ritratto naturale del gloriosissimo San Carlo» e «qualche reliquia del suddetto», ormai canonizzato, nella speranza di avere conforti, grazie e la redenzione tanto agognata[44]. Carlo Borromeo, nelle vesti di Cardinale, compare nella grande tela votiva, detta il *Perdono di Carlo Gesualdo*, realizzata nel 1609 dal fiorentino Giovanni Balducci, pittore giunto da Roma a Napoli nel 1596 al seguito del cardinal Alfonso Gesualdo[45]. L'opera fu collocata nella chiesa di santa Maria delle Grazie a Gesualdo in provincia di Avellino; a darne notizia a Federico Borromeo, in una lettera del 30 maggio 1611[46], è il Monsignor Andrea Perbenedetti, originario di Camerino, vescovo di Venosa dal 1611 al 1634. Perbenedetti, fautore del sinodo venosino del 1614 dopo gli anni dell'interdetto[47], è un esempio dell'azione di "tridentinizzazione" del Mezzogiorno basato sul modello borromaico[48]. Perbenedetti, che aveva soggiornato a Milano tra il 1608 e il 1611 in qualità di Vicario Generale del cardinal Federico Borromeo[49], riconobbe nella lezione carolina la guida per il suo episcopato[50]. Egli è autore delle *Regole per le scuole della dottrina cristiana della città e diocesi di Venosa* edita a Napoli in una prima edizione nel 1615 in cui appare predominante l'influenza esercitata da Borromeo che aveva perseguito la creazione di una spiritualità laicale basata sulla pratica religiosa, istruzione catechistica, orazione mentale e orale uniti a una rigorosa condotta morale come la *Lettera pastorale ed istituto dell'orazione comune* del 1572 e il *Libretto dei ricordi al popolo della città e diocesi di Milano* del 1577 dimostrano[51]. Nel 1585 venivano pubblica-

[39] L'agguato e l'omicidio sono ricostruiti da S. A. Corona, *La verità svelata a' Prencipi ovvero Successi diversi tragici, ed amorosi, occorsi in Napoli*, Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, Ms. X-C-19, ff. 28v-30v e S. A. Corona, *Aggiunta a' fatti tragici ed amorosi occorsi in Napoli*, Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, Ms. X.C-32, ff. 189-203.

[40] M. Bianco, *Elementi estetici e sinestetici nel Madrigale di Gesualdo tra Manierismo e Barocco*, in *All'ombra principesca. Atti del Convegno di studi Carlo Gesualdo nella storia d'Irpinia, della musica e delle arti*, a cura di Piero Mioli, 2006, pp. 15-26; M. Zarrella, *Il Principe dei Musici Carlo Gesualdo. I segni dell'uomo, i segni dei tempi, i segni del cielo*, Frigento 2001, pp. 32-40 ripercorre l'intera produzione del Principe.

[41] Sonetto trascritto nella *Lettera Al Signor Don Vincenzo Caracciolo. Illustre Signor e Padron mio Osservandissimo* edito in *Opere di Torquato Tasso*, Pisa 1825, vol. XIV, p. 360.

[42] G. Stanco, *Nuove fonti per la biografia di Carlo Gesualdo*, cit. (vedi nota 37), pp. 80-82.

[43] Le lettere, conservate presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, sono in parte edite in C. Piccardi, *Carlo Gesualdo: l'aristocrazia come elezione*, in «Rivista Italiana di Musicologia», IX, 197, pp. 67-116.

[44] F. Borromeo, *Indice delle lettere a lui dirette conservate all'Ambrosiana*, Milano 1960, pp. 175-176.

[45] Cfr. S. Musella Guida, *Giovanni Balducci fra Roma e Napoli*, in «Prospettiva», n. 31, ottobre 1982, pp. 35-50.

[46] Ne è data notizia nella lettera del 30 maggio 1611 da Venosa, Milano, Biblioteca Ambrosiana, G. 208, fol. 145. Sul dipinto detto *Il perdono di Gesualdo*, cfr. C. Tavarone, *Il perdono di Gesualdo: dal restauro nuove acqui*sizioni, Roma 1989; A. Vaccaro, *Carlo Gesualdo, principe di Venosa. L'uomo e i tempi*, Venosa 2003, p. 162; D. Morrier, *Carlo Gesualdo*, Paris 2003, p. 97; G. Watkin, *The Gesualdo Hex: Music, Myth, and Memory*, New York 2010, p. 324.

[47] A. Perbenedicto, *Synodus dioecesana ecclesiae venusinae*, in Napoli 1615. Archivio Segreto Vaticano, Archivio Boncompagni Ludovisi, Prot. 278, b. 4/12, Synodus diocesano Ecclesiae Venusiae, vescovo Andrea Perbenedetti, 1614, estratti a stampa degli atti del sinodo diocesano, dalla Biblioteca Nazionale di Napoli, 4 B 74, Decreti per malefici, maghi, sortilegi, streghe.

[48] G. M. Viscardi, *Andrea Perbenedetti: un vescovo borromaico nel Mezzogiorno seicentesco*, in *San Carlo e il suo tempo*. Atti del convegno Internazionale nel IV centenario della morte (Milano, 21-26 maggio 1984), Roma 1986, vol. II, pp. 1185-1205 e G. De Rosa, *Tempo religioso e tempo storico. Saggi e note di note di storia sociale e religiosa dal Medioevo all'età contemporanea*, Roma 1998, vol. III, pp. 32-33.

[49] Sempre su decisione di Federico Borromeo che è designato visitatore per la diocesi lucana in occasione della visita apostolica effettuata nel 1630 nelle diocesi riunite di Avellino e Frigento motivata dalla conflittualità fra il vescovo locale e i feudatari locali su questioni di applicazione del Concilio Tridentino e su questioni materiali (beni usurpati o presunti tali, legati, ecc.), e giurisdizionali come emerge da Archivio Segreto Vaticano, Città del Vaticano, Congregazione vescovi e regolari, Visita Apostolica, n. 162: *Visitatio apostolica Civitatum et Diocesum Avellinen et Frigentinen facta a domino Andrea Perbenedetti, episcopo venusino et visitatore apostolico d'anno Domini 1630*.

[50] Cfr. Viscardi, *Andrea Perbenedetti nel Mezzogiorno secentesco*, cit. (vedi nota 48), pp. 1185-1205.

[51] N. Raponi, A. Turchini, *Introduzione. Stampa, libri e letture nell'età di Carlo Borromeo. Verifiche e prospettive di ricerca*, in *Stampa, libri e lettu-*

te, postume, le *Constitutioni et Regole della Compagnia et Scuole della Dottrina Christiana* di Carlo Borromeo, successivamente al nuovo catechismo milanese dato alle stampe per suo ordine a conclusione del II Concilio Provinciale milanese del 1569. Il Vescovo Perbenedetti fa così seguire alle *Regole della dottrina cristiana* (pp. 3-40) rivolte alla sua Diocesi l'*Interrogatorio della dottrina christiana* di Carlo Borromeo, edito in un'edizione nel 1575, secondo le forme domanda-risposta tra maestro e allievo (pp. 41-64), e la *Dichiratione* del Cardinale Bellarmino (pp. 64-73). Allineato al catechismo tridentino, Perbenedetti dà ampio spazio all'apprendimento del Credo costruendo, nella forma dialogica, azioni sceniche dove dieci figure allegoriche (le virtù) interpretano gli episodi della vita di Cristo (pp. 74-268).

L'espansione capillare delle azioni borromaiche è provata da Alfonso Gesualdo, vescovo di Napoli dal 1596 al 1602, che partendo dall'insegnamento di suo cognato, Carlo Borromeo, avviò un'importante azione di riforma sotto il profilo giuridico-amministrativo e confessionale, grazie a una serie di arditi provvedimenti normativi che non mancarono di suscitare conflitti con la nobiltà locale. Filospagnolo e rivale della famiglia Carafa fu partecipe alla Congregazione del Concilio dal 1574; il 20 marzo del 1591 fu nominato vescovo della diocesi Ostia-Velletri da papa Gregorio XIV; ma è sotto Sisto V che ebbe avvio la vera scesa fino alla tanto agognata nomina ad arcivescovo di Napoli in qualità di successore di Annibale di Capua[52]. Alfonso si preoccupò della razionalizzazione della rete delle parrocchie cittadine con decreto del 13 febbraio 1597[53], riorganizzò le procedure d'esame dei confessori, promulgò, con l'editto *Cum nobis innotuerit* (aprile 1598), l'obbligo di residenza a parroci e canonici e promosse disciplinate pratiche di devozione pubblica e privata atte a insegnare «i buoni e cristiani costumi»[54]. «Con molta avidità torno al libro del suo synodo», dichiarò in una lettera del 2 ottobre 1566[55], richiamando proprio le *Constitutiones et decreta* del 1566 di Borromeo, a riprova dell'assimilazione del programma borromaico favorita dalla circolazione di testi legislativi, sinodi e concili, e dalla raccolta degli *Acta ecclesiae Mediolanensis* dove accanto ad aspetti propriamente istituzionali è presente una forte componente devozionale basata su istruzione, omelie e lettere pastorali.

Alfonso Gesualdo è autore del *Manuale d'alcuni ricordi spirituali* pubblicato a Napoli nel 1601, da leggere alla luce della solida impalcatura educativa-disciplinare che volle innalzare a sostegno del processo di normalizzazione del rapporto tra immagine-catechiesi-devozione[56]. Nel *Manuale* Alfonso presenta un elenco di 50 peccati da condannare, tra cui rientra il possesso di «imagini disoneste, che doveriano stracciare, e come veleno abborrirle, già che possono nocere a chi le tiene, e anche a chi viene di fuora, e le vede»[57]. È la fase del controllo, prescrittivo, in un quadro di legittimazione delle immagini sacre di cui si riconosce dignità, utilità ed efficacia. Gesualdo potrebbe aver meditato proprio sul *Libretto de i ricordi al popolo della città e diocesi di Milano* (Milano, 1578), guida per l'educazione del popolo di Dio valida per tutto il Seicento lombardo[58], dove il Cardinale Borromeo, dopo l'elaborazione dei precetti delle *Instructiones* del 1577[59], con zelo pastorale, invitava i fedeli a curare le proprie anime, affinché in casa non ci fossero «libri cattivi, o pitture disoneste»[60]. Borromeo dava concreta espressione alla missione salvifica della quale si sentiva investito, invitando i fedeli alla rigenerazione spirituale, soprattutto dopo la sciagura della peste del 1576[61]. Sulla vigilanza delle anime agiva il richiamo al valore formativo ed edificante delle immagini sacre perché forte era stata la controversia con i protestanti:

re nell'età di Carlo Borromeo, a cura di N. Raponi, A. Turchini, Milano 1992, pp. VII-XX: XV.

[52] Le vicende sono ripercorse da M.V . Fontana, *Itinera tridentina. Giovanni Balducci, Alfonso Gesualdo e la riforma delle arti a Napoli*, Roma 2019, pp. 145-149.

[53] Ne dà ampio resoconto G. Sparano, *Memorie istoriche per illustrare gli Atti della S. Napoletana Chiesa e gli Atti della Congregazione della Apostoliche Missioni*, in Napoli 1768, al cap. IV *Politia della Chiesa napoletana de' tempi del cardinal Alfonso Gesualdo*, pp. 269-273.

[54] A. Gesualdo, *Manuale d'alcuni ricordi spirituali. Con diverse meditationi, & instruttioni, per introdurre essercitij di pietà: et per insegnar la dottrina christiana, cosi nelli fundachi, come nelle chiese*, in Napoli 1608, p. 7. L'Arcivescovo si trovò ad affrontare il problema dell'assetto dell'Inquisizione nella diocesi e nel Regno, ripubblicò i decreti romani del 1592 per farli diventare pratica concreta con decreti propri. Su questioni legate al controllo della predicazione e delle confessioni, cfr. M. Mancino, *Licentia confitendi. Selezione e controllo dei confessori a Napoli in età moderna*, Roma 2000, al capitolo *Gli esami non finiscono mai: il sistema di Alfonso Gesualdo*, pp. 87-128.

[55] Resa nota da Fontana, *Itinera tridentina*, cit. (vedi nota 52), p. 150.

[56] Lo afferma ivi, p. 152 sulla base della sola individuazione di quattro lettere del biennio 1598-1599 riconducibili a Gesualdo (pp. 153-158).

[57] Gesualdo, *Manuale d'alcuni ricordi spirituali*, cit. (vedi nota 54), p. 140.

[58] Cfr. C. Di Filippo Bareggi, *Libri e letture nella Milano di san Carlo Borromeo*, in *Stampa, libri e letture a Milano nell'età di Carlo Borromeo*, a cura di N. Raponi, A. Turchini, Milano 1992, pp. 39-96.

[59] Sulla diffusione dei precetti di Borromeo nel Regno di Napoli, cfr. F. Del Sole, *Fenomenologia del Barocco lecce. Un delicato compromesso fra Controriforma e Riforma Cattolica*, in «Bollettino Telematico dell'Arte», 25, n. 916, 2021, edito all'indirizzo on-line https://www.bta.it/txt/a0/09/bta00916.html. che ha esaminato in particolare la penetrazione delle *Instructiones* nel XVII secolo.

[60] C. Borromeo, *Libretto de i ricordi al popolo della città et diocese di Milano [...]*, in Milano 1578,, senza numero di pagina.

[61] Cfr. D. Zardin, *Carlo Borromeo. Cultura, santità governo*, Milano 2010, pp. 105-142 e E. Zorzan, *"Pareva Milano fosse diventata un cielo". Politica e narrazione urbana durante la Peste di san Carlo*, in «Greseldaonline», 20, 1, 2021, pp. 33-49 edito all'indirizzo on-line: https://griseldaonline.unibo.it/article/view/12719/12928.

«abbi nella tua camera qualche imagine devota di Cristo, della Madonna, o di qualche santo, che hai più de gl'altri in divozione»[62], scrive Borromeo, per continuare:

> si tenghi in ciascuna bottega un'imagine divota di Nostro Signore Giesù Cristo, o della Madonna e d'alcun altro santo. La mattina nel primo ingresso della bottega, ciascuno s'ingenocchi inanzi all'imagine sacra, che vi è, dicendo un Pater noster, et un'Ave Maria, et il medesimo faccia la sera, partendosi dalla bottega. Tutte l'altre volte che fra il giorno entra nella bottega, o passa inanzi a quell'imagine sacra, gli facci reverenza[63].

Nello stabilire regole e precetti per un buon vivere cristiano, Alfonso Gesualdo manifesta un meccanismo sovrapponibile a quello borromaico; al fedele è intimato di tenere «in luogo decente della casa, e della bottega un'imagine del nostro Signor Giesù Christo crocifisso, o della Madonna con un vaso d'acqua santa, pigliandola devotamente»[64]. Il Cardinale, che aveva indossato l'autorevole abito di decano del Sacro Collegio, aveva patrocinato l'Università dei pittori prima che nel 1593 confluisse nell'Accademia di san Luca; per questo, risulta essere il dedicatario del *Trattato della nobiltà della pittura* (Roma, 1585) di Romano Alberti che lo cita in qualità di protettore[65]. L'ambiente accademico e quello della Congregazione dei Riti, della quale Gesualdo fece parte a partire dal 1588 in qualità di prefetto insieme a Federico Borromeo divenuto cardinale nel 1587, potrebbero aver inciso sui suoi orientamenti[66]. Nel 1599 commissionò a Giovanni Balducci, giunto a Napoli dopo il suo sodalizio romano con il cardinale Alessandro de Medici e lettore il 27 marzo 1594 di un discorso intorno alla «maestà, e grandezza del ben dipingere, e ornare convenevolmente la figura, e l'historia, e suoi componimenti»[67], una grande pala raffigurante la *Madonna col Rosario* e i membri dell'illustre casata sistemata nel suo palazzo in piazza san Domenico Maggiore. È soprattutto il perduto ciclo decorativo dell'abside della cattedrale napoletana, sempre di Balducci, a rappresentare un segno emblematico della sua politica culturale anche in vista del grandioso giubileo del 1600 indetto da Clemente VIII[68].

Secondo la ricostruzione proposta da Farina, il primo livello della tribuna doveva presentare l'*Assunta* del Perugino, circondata da san Gennaro e sant'Aniello, a costituire una sorte di grande trittico a scoparti separati. Aggiungiamo che tali opere dovevano in qualche modo dialogare con la *Madonna con bambino tra i santi Gennaro e Aniello* sempre di Balducci posta sull'altare dalla sacrestia, opera che in origine costituiva un repositorio in cui erano collocate reliquie[69] che, a guisa di *spolia*, erano ivi conservate. È presumibile ritenere che nel clima generale di rilancio apologetico delle antiche figure tutelari di Gennaro, Atanasio, Aspreno, Agrippino, Severo, Eusebio e Agnello esaltati dalla letteratura agiografica tardo-cinquecentesca come *ostenta*[70], il Cardinale Gesualdo intendesse presentarsi come l'erede di Oliviero Carafa, l'Arcivescovo che nel 1497 compì la solenne traslazione delle reliquie di san Gennaro dall'abbazia di Montevergine alla Cappella del Succorpo del Duomo da lui voluta per accoglierne le spoglie mortali[71]. Non a caso, in una relazione del 10 marzo 1600 sullo stato di conservazione e decoro della Cappella, Gesualdo ne lamenta un generale stato di degrado e trascuratezza:

> Tutto il resto del corpo della chiesa si è accomodato in molti luoghi, che ne havevano gran bisogno, et acconcia la sacristia et provvista d'alcuni paramenti, et argento de quali ci era necessità. Le teste de' santi padroni, et altre reliquie de santi che si conservano in una cappella superiore, chiamata Tesoro, stavano in molte cose assai male, et indecentemente trattate, et tenute anche con poca sicurezza, al che il cardinale ha rimediato in qualche parte con farle ripulire, et reaccomodare et ridurre a più sicura custodia, ma non per questo è fatto ancora tutto quello che così degne, et insigni reliquie meritano, et il cardinale desideri[72].

Ragioni di opportunità materiale segnarono la risistemazione e adeguamento degli spazi sacri, spazi ri-formati sulla veridicità dei principali dogmi di fede da tutelare, ribadire e riproporre in visibili e tangibili segni. Alfonso Gesualdo adottò scelte funzionali ai modi di un rinnovamento delle forme secondo le prassi che le avevano generate, con il conseguente recupero

---

[62] Borromeo, *Libretto de i ricordi*, cit. (vedi nota 60), senza numero di pagina.
[63] Ivi, senza numero di pagina.
[64] Gesualdo, *Manuale d'alcuni ricordi spirituali*, cit. (vedi nota 54), p. 28.
[65] P. M. Lukehart, *Painting virtuously. The Counter-Reform and Reform of artists' education in Rome between guild and academy*, in *The sensuous in the Counter-Reformation Church*, edited by M. B. Hall, T. E. Cooper, New York 2013, pp. 161-186: 174, 177, nota 77.
[66] Su tali relazioni, cfr. Fontana, *Itinera tridentina*, cit. (vedi nota 52), pp. 124-129.
[67] R. Alberti, *Origine e progresso dell'Accademia del dissegno de Pittori, Scultori, e Architetti di R*oma, Pavia 1604, p. 61. Gran parte del discorso di Balducci è però occupato dalle similitudini che esistono sul confronto pittura e musica e il loro comune fondamento matematico, lo nota M. Privitera, *Pittori e musici nell'Italia del Cinque e Seicento*, in «Philomusica on-line», 13, 2004, pp. 90-111: 99-100.
[68] Fontana, *Itinera tridentina*, cit. (vedi nota 52), pp. 158-189.
[69] Ne dà testimonianza C. Celano, *Delle notitie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli*, Napoli 1692, vol. I, p. 107.
[70] M. Niola, *Il corpo mirabile. Miracolo, sangue, estasi nella Napoli barocca*, Roma 1997, p. 56.
[71] Lo asserisce Fontana, *Itinera tridentina*, cit. (vedi nota 52), pp. 173-174.
[72] Relazione edita in ivi, pp. 364-365.

di significati e valori delle origini[73]. Un esempio vivo e palpabile poteva derivargli ancora una volta dal cognato Carlo Borromeo, promotore del rinnovamento dell'area presbiteriale del Duomo a partire dagli anni '60 del Cinquecento[74], artefice di nove solenni traslazioni di reliquie[75] e della valorizzazione dei resti delle sante Prassede e Pudenziana, già spostati da papa Pasquale I[76], grazie alla realizzazione di due edicole ai lati dell'arco trionfale dell'omonima chiesa romana[77].

L'attenzione verso il decoro, la necessità di rendere funzionale l'edificio sacro e la volontà di recuperare la lezione della prima cristianità in risposta alle critiche luterane emergono dalle note *Instrictiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiastiacae*, redatte nel 1577 a seguito della chiusura del Concilio di Trento e definite in occasione del V Concilio Provinciale milanese (1579). I decreti conciliari promulgati da Pio IV nel 1564 alimentano tanto *Instructiones* di san Carlo quanto gli *Annales Ecclesiastici* di Baronio[78]; anche Federico Borromeo, fin dal suo soggiorno romano del 1586, appare influenzato dalle antichità cristiane e dall'importanza della loro conservazione materiale:

> Ai nostri tempi, sebbene tardi, tuttavia con qualche amore per le antichità sacre, si prese alfine a conservare le scarse reliquie che sfuggirono alla distruzione dei secoli, e quando la cosa non è altrimenti possibile si è ricorso alla carta ed alla pergamena. È questo infatti l'estremo rimedio e come un'ancora di salvezza contro i naufraghi e le tempeste che travolgono le cose umane[79].

Sulla falsariga del compendio di raccomandazioni elaborate dall'arcivescovo milanese per porre un freno allo stato di incuria in cui versavano tante chiese della diocesi[80], si muoveranno Marcello Cavalieri (*Rettore ecclesiastico istruito nelle regole della fabbrica, e della suppellettile delle chiese* del 1693), Pompeo Sarnelli (*Antica Basilicografia* del 1686), Vincenzo Maria Orsini (il futuro Benedetto XIII) e Giuseppe Crispino (*Trattato della vita pastorale*), che si faranno i principali interpreti delle *Istructiones* nelle periferie del Viceregno spagnolo che guardano a Milano[81].

Il modello da seguire, per le province regnicole tra Puglia, Calabria e Lucania, è Napoli, città protagonista di un non facile processo di trasformazione sotto l'esempio di Carlo Borromeo, il santo-vescovo campione del riformismo post-tridentino[82]. Spesso citato nei trattati e scritti del "buon vescovo" in quanto pastore delle anime, l'arcivescovo aveva deciso di risiedere a Milano[83], di avviare un ministero itinerante (le visite pastorali e visite apostoliche) e di convocare sinodi diocesani e concili provinciali, "ponti" tra la diocesi e la sede papale. Il suo

---

[73] Per esame ad ampio raggio cfr. V. Russo, *Architettura nelle preesistenze tra Controriforma e Barocco. "Istruzioni", progetti e cantieri nei contesti di Napoli e Roma*, in *Verso una storia del restauro. Dall'età classica al primo Ottocento*, a cura di S. Casiello, Firenze 2008, pp. 139-206.

[74] Cfr. i saggi riuniti in *Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi e la trasformazione interna del Duomo di Milano. Nuove acquisizioni critiche e documentarie*. Giornata di studi (Milano, 10 giugno 2010), a cura di G. Benati e F. Repishti, Milano 2010.

[75] Le traslazioni sono elencate e descritte nel manoscritto *Il sacro Tesoro delle sante Reliquie di Roma e di Colonia Agrippina concesse dalla Santità di Papa Clemente VIII alla città di Milano et sua Diocesi, ad istanza et per opera di Gio. Jacomo Castoldo suo cittadino raccolto et descritto da Gierolamo Bennardini da Orvieto*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, G 116 inf. (pp. XV-482) e G 117 inf. (pp. I-574). L'introduzione, a firma di Giovanni Giacomo Castoldi (t. I, pp. IX-XV), reca la data 8 maggio 1618.

[76] Sul trasferimento dei corpi e sul significato simbolico assunto dalla valorizzazione del patrimonio reliquiario di Roma, cfr. G. Ferrazza, R. Michetti, *Pasquale I (817-824) e la traslazione dei corpi santi nella chiesa di Santa Prassede tra dimensione religiosa e prestigio politico*, in *Grata più delle stelle. Pasquale I (817-824) e la Roma del suo tempo*, a cura di S. Ammirati, A. Ballardini, G. Bordi, Roma 2020, vol. 2, pp. 309-343.

[77] Sull'intervento voluto da san Carlo che determinò la conseguente perdita dei mosaici di inizio XII sec., cfr. M. Caperna, *San Carlo Borromeo cardinale di S. Prassede e il rinnovamento della sua chiesa titolare a Roma*, in «Palladio», 12, 1993, pp. 43-58. Per questioni più generali, cfr. M. L. Gatti Perer, *La manutenzione ordinaria degli edifici sacro e delle loro suppellettili secondo Carlo Borromeo*, in *Atti della Accademia di san Carlo. Inaugurazione del V Anno Accademico*, Milano 1982, pp. 133-147.

[78] L'aspetto è affrontato da M. G. Turco, *Cesare Baronio e i dettami tridentini nelle sistemazioni presbiteriali romane*, in *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Frosinone-Sora, 16-18 maggio 2007), a cura di P. Tosini, Roma 2009, pp. 87-107 che ha esaminato in particolare le opere di trasformazioni delle chiese alla luce delle teorizzazioni di Borromeo e Baronio.

[79] Si cita dall'edizione: F. Borromeo, *De pictura sacra*, testo e versione e cura di C. Castiglioni, introduzione di G. Nicodemi, Sora 1932, p. 43. Il recupero illecito di (presunte) reliquie martiriali fu una pratica assai diffusa; sulla libera frequentazione delle gallerie cimiteriali e sulla restrittiva giurisprudenza volta ad arginare il fenomeno delle estrazioni, cfr. M. Ghilardi, *«Auertendo, che per l'osseruanza si caminarà con ogni rigore». Editti seicenteschi contro l'estrazione delle reliquie dalle catacombe romane*, in «Sanctorum», 2, 2005, pp. 121-137; per un approfondimento criteri di autenticazione delle reliquie nella prima età moderna cfr. M. Ghilardi, *Quae signa erant illa, quibus putabant esse significativa Martyrii? Note sul riconoscimento ed autenticazione delle reliquie delle catacombe romane nella prima età moderna*, in «Mélanges de l'École française de Rome – Italie et Méditerranée», 122, 2010, pp. 81-106.

[80] Cfr. M.L. Gatti Perer, *La manutenzione ordinaria degli edifici sacro e delle loro suppellettili*, cit. (vedi nota 77), pp. 133-147.

[81] F. Del Sole, *Istruzioni architettoniche fra Cinque e Seicento: da Carlo Borromeo a Vincenzo Maria Orsini*, in «Eda. Esempi di Architettura», 2021, pp. 1-17.

[82] A. Prosperi, *Chierici e laici nell'opera di Carlo Borromeo*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», 14, 1988, pp. 241-272.

[83] Della solenne entrata è dato ragguaglio in G. F. Besozzi, *Historia pontificale di Milano*, in Milano 1596, pp. 204-318 dedicato a Federico Borromeo. Sul cerimoniale del suo ingresso in città, cfr. L. M. R. Barbieri, *"De coelo misso". L'ingresso di Carlo Borromeo nella Diocesi di Milano: una lettura delle fonti, in Religione, cerimoniale e società nelle terre milanesi dell'età moderna*. Atti dei Convegni di Milano (2013-2015), a cura di D. Zardin, F. Pagani, C. Alessandro Pisoni, Germignana 2018, pp. 267-286.

nome modella quelli di tanti protagonisti della Riforma italiana, come Burali d'Arezzo vescovo di Piacenza e poi arcivescovo di Napoli, Lelio Brancaccio arcivescovo di Taranto, Benedetto Mandina vescovo di Caserta, Gaspare Del Fosso e Annibale D'Afflitto arcivescovi di Reggio Calabria e Scipione Spina vescovo di Lecce, aspetto che misura l'effetto della narrativizzazione dell'eroe-episcopale, devoto campione del riformismo post-tridentino[84] favorito dalle biografie edite a partire dalla sua morte avvenuta nel 1584, che così tanta parte ebbero nella propagazione dell'onda devozionale orchestrata da Cesare Baronio con il sostegno di Federico Borromeo[85].

L'azione riformatrice di Lelio Brancaccio, arcivescovo di Taranto dal 1574 al 1599, si traduce nella visita pastorale compiuta tra il 1576 e il 1577[86], preceduta dall'incisiva azione del cardinal Marc'Antonio Colonna, corrispondente di Borromeo al tempo della sua carica di Segretario di Stato sotto Pio IV, che soffiò i primi venti di restaurazione cattolica attraverso il Concilio provinciale del 1568[87]. Il manoscritto della cronaca della santa visita di Brancaccio[88] ricalca le indicazioni date da Carlo Borromeo nel concilio provinciale milanese del 1565 poiché il documento in questione reca la descrizione dello spazio della chiesa maggiore cittadina (sacrestia), del suo arredo (reliquie) e decoro[89], secondo il principio della *Visitatio rerum* già individuato da Angelo Turchini[90]. E non appaia pleonastico accostare a tale sistema descrittivo della realtà fisica dell'edificio sacro, comprensivo di elementi architettonici, arredi, parametri e reliquie, lo schema compositivo ad *arbores* che regge la costruzione delle *Instructiones* del 1577 secondo l'interessante analisi fornita da Francesco Del Sole[91]. Borromeo, è noto, costituì un vero e proprio laboratorio di retorica ecclesiastica[92], nell'ambito del quale possono essere ricondotti il *De praedicatore Verbi Dei* di Giovanni Botero (1585), il *Modo di comporre una predica* (1584) e *Il Predicatore* (1609) di Francesco Panigarola e il trattato di Agostino Velier, il *De Rhetorica ecclesiastica ad clericos libri tres* del 1574, del quale lo stesso Borromeo fu promotore e revisore[93], da accostare agli *Ecclesiasticae rhetoricae sive de concionando libri sex* del domenicano Luis de Granada e al *Modus concionandi* del francescano Diego Estella, ai quali si aggiunge, per comunanza di intenti, la *Rethorica christiana* di Diego Valadés del 1579[94]. Esso stesso autore di "arbori" utili alla predicazione e alla meditazione[95], Carlo Borromeo fu il patrocinatore di trattati di retorica sacra, scritti teorico-precettistici e omiletici volti a supportare e orientare l'attività di predicazione ordinaria del clero quanto a cura delle anime in nome della chiarezza, ideale linguistico dei catechismi distribuiti in domande e risposte brevi tra discepolo e maestro[96]. Carlo Borromeo figura come committente del *Catechismo delle fede cattolica con un compendio per fanciulli* edito a Milano nel 1584. L'autore, il padre Gesuita Achille Gagliardi, docente al Collegio romano, era stato individuato da Borromeo come valido

[84] Prosperi, *Chierici e laici nell'opera di Carlo Borromeo*, cit. (vedi nota 82), pp. 241-272.

[85] Le vicende sono ricostruite da M. C. Giannini, *Con ser Santo puso a riesgo de descomponerse mucho esta ciudad y estado: Carlo Borromeo Da arcivescovo di Milano a santo della monarchia*, in «Chronica Nova», 43, 2017, pp. 19-52.

[86] Sul contesto periferico del regno di Napoli in relazione alla Congregazione del Sant'uffizio, cfr. P. Nestola, *Un tassello nel mosaico inquisitoriale: vescovi "anfibi" di una provincia a trame ibride in epoca post-tridentina*, in «Giornale di storia», 5, 2022, pp. 1-21.

[87] Musardo Talò, *Una storia antica*, cit. (vedi nota 28), p. 24.

[88] La santa visita di Lelio Brancaccio, la più antica pervenuta integralmente, è conservata nella serie *Visite pastorali del fondo Curia Arcivescovile*, facente parte della Sezione Cartacea antica e moderna dell'Archivio Storico Diocesano di Taranto insieme con altri otto fondi, ASDT, *Curia, Visite pastorali*, n. 1.

[89] Il documento è reso noto da V. Campanella, *La Sezione Mambranacea dell'Archivio Storico Diocesano di Taranto (secoli XII-XIV): prime riflessioni sulla storia della sua formazione*, in «Studi di Storia Medioevale e di Diplomatica», I, 2017, pp. 3-23.

[90] A. Turchini, *Studio, inventario, regesto, edizioni degli atti delle visite pastorali: esperienze italiane e problemi aperti*, in *Le visite pastorali. Analisi di una fonte*, a cura di U. Mazzone e A. Turchini, Bologna 1990, pp. 97-250: 102.

[91] F. Del Sole, *Istruzioni architettoniche fra Cinque e Seicento*, cit. (vedi nota 81), pp. 1-17.

[92] Sulle retoriche dell'*atelier* borromaico cfr. M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris 1994, pp. 141-151; R. Rusconi, *"Rhetorica ecclesiastica". La retorica nell'età post-tridentina fra pulpito e biblioteca*, in *La predicazione in Italia dopo il Concilio di Trento*. Atti del X Convegno di Studio dell'Associazione dei Professori di Storia della Chiesa (Napoli 6-9 settembre 1994), a cura di G. Martina e U. Dovere, Roma 1996, pp. 15-46; C. Marazzini, *Il perfetto parlare. La retorica in Italia da Dante a Internet*, Roma 2001, pp. 169-174.

[93] Sul processo di revisione e composizione dell'opera, cfr. E. Patrizi, *La Rethorica ecclesiastica e l'Omiliario per la Chiesa ambrosiana scritti da Agostino Valier su istanza di Carlo Borromeo*, in «History of Education & Children's Literature», IX, 2, 2014, pp. 249-289.

[94] Si accolgono le riflessioni di E. Patrizi, *Pastoralità ed educazione. L'episcopato di Agostino Valier nella Verona post-tridentina (1565-1606)*. I. *Vita e azione pastorale*, Milano 2015, pp. 176-180.

[95] Patrizi, *La Rethorica ecclesiastica*, cit. (vedi nota 93), p. 281. A. Velier, *Vita del Beato Carlo Borromeo cardinale di santa Prassede, e Arcivescovo di Milano*, in Milano 1603, p. 10 ricorda, non a caso: «Havea Carlo Borromeo un ingegno meraviglioso, accompagnato da profonda memoria, non tanto per forza di natura, quanto per dispositione, e ordine che egli usava in accomodar tutte le cose a luoghi suoi, il che più presto gli era concesso dalla natura, che acquistato per artificio».

[96] Si consideri, per esempio: «M. Et dell'uso delle imagini che dite? D. Che quelle, che per errori de gl'uomini erano stimate haver in se virtù divina, overo rappresentavano le creature per adorarle, cioè il sole, la luna, e simili in luogo di Dio, sono del tutto proibite in questo comandamento. M. Et l'altre? D. Le imagini di Cristo nostro Signore, e de i suoi Santi, è cosa santa haverli in onor, e l'onor, che se gli fa, si riferisce tutto a Cristo, e a i Santi suoi in quelle presentati» (A. Gagliardi, *Catechismo delle fede cattolica con un compendio per fanciulli*, in Milano 1584, p. 88).

aiuto per i suoi progetti di evangelizzazione, unitamente all'amico Panigarola che conferì all'attività omiletica lo statuto letterario[97]. Scopo del libretto è quello di offrire «una semplice narrativa»[98] della Dottrina, esposta «con facilità, chiarezza, e brevità insieme»[99]; e le stesse qualità del discorso (*simplicitas*, *brevitas*, *vis* e *gravitas*[100]) saranno lodate da Federico Borromeo nel suo *De sacris oratoribus* del 1632[101].

Erano questi, del resto, i requisiti richiesti alla figurazione tradotti nel realismo, nell'aderenza ai testi scritturali e nell'eliminazione delle profanità, secondo un sistema circolare che vede la pittura sacra congiunta ai modi dell'oratoria, predicazione[102] e prassi drammaturgica in un comune effetto persuasivo[103]. L'aspetto emerge nell'*Uffizio del cardinale* del 1599 lì dove l'autore, Giovanni Botero divenuto segretario di Carlo Borromeo nel 1582[104], equipara predicazione e pittura sul piano della pietà e istruzione dei fedeli: «sì come i pittori, per pascer l'occhio, dipingono le cose sacre più vaghe, e più riccamente adorne, più fiorite, e più pompose di quel, che la verità dell'historia, e la modestia Christiana comporta, così molti predicano la parola di Dio vestita di colori, e d'una certa maniera poco decente all'Evangelio»[105]. La sua critica era rivolta a una predicazione artificiosa, ricercata e ampollosa, ben lontana dei precetti borromaici[106]; la pittura[107], come la predicazione, deve «servir grandemente alla pietà, e all'istruzione della moltitudine, di cui ella è una quasi tacita maestra, merita d'esser particolarmente favorita dal nostro cardinale: e non tanto favorita, quanto regolata, e indirizzata a quel fine, che si pretende da lei nelle Chiese, che è l'edification de' fedeli»[108]. Nonostante il titolo, il testo sulla carica cardinalizia di Botero non riflette un ideale di perfezione, ma si configura, piuttosto, come un invito rivolto alla Curia romana affinché rafforzasse, tramite i suoi cardinali, una

[97] Tra la vasta bibliografia: R. Bramante, *"Il Predicatore" di Francesco Panigarola, in Milano borromaica, atelier culturale della Controriforma*, a cura di D. Zardin e M. L. Frosio, in «Studia Borromaica», XXI, 2007, pp. 291-306; G. Laurenti, *Il "Predicatore" di Francesco Panigarola tra letteratura e retorica sacra del tardo Cinquecento*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLV, 2008, pp. 399-434; L. Fabris, *Francesco Panigarola. Un'oratoria del 'docere'*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Ardissino e E. Selmi, Alessandria 2009, pp. 421-34. Sui rapporti del francescano con Carlo Borromeo cfr. C. Marcora, *Relazioni tra S. Carlo e P. Panigarola*, in Id., *I funebri per il Card. Carlo Borromeo nel IV centenario della morte 1584/1984*, Milano 1984, pp. 13-26.

[98] Gagliardi, *Catechismo delle fede cattolica*, cit. (vedi nota 96), dedica *All'*Ill.mo etr.mo *Signor mio in Cristo osservantissimo Monsignor il Cardinale di Santa Prassede*, c. 1

[99] Ivi, c. 2.

[100] Agostino Velier, in riferimento all'opera *De Arte meditandi*, un trattato sul metodo di meditare che avrebbe dovuto revisionare, osserva: «haveva anco dato a me un certo commentario de arte meditanti, quale haveva scritto due anni avanti che morisse, il quale, per brevità, chiarezze, gravità della sentenza che sono in esso scritto, dovrebbe esser spesso visto da qual si voglia pio, e divoto Cristiano» (si cita dall'edizione: A. Velier, *Vita del Beato carlo Borromeo cardinale di Santa Prassede, e Arcivescovo di Milano*, in Milano 1602, p. 44).

[101] Cfr. S. Giombi, *L'oratoria sacra di Federico Borromeo e il suo trattata De nostrum temporum socris oratoribus (1632)*, in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*. Atti del seminario di studi (Bologna, 15-17 novembre 2001), a cura di G. Auzzaz, G. Baffetti, C. Delcorno, Firenze 2003, pp. 159-187. Per uno studio sulle 325 omelie composte da Federico Borromeo che prediligo un approccio filologico, cfr. M. Giuliani, *Il vescovo filosofo. Federico Borromeo e I sacri ragionamenti*, Firenze 2007.

[102] Nel 1583 era stato stampato il volume *Omelie per tutto l'anno divise in tre parti* del frate carmelitano Angelo Castiglioni, una raccolta di omelie organizzate secondo l'anno liturgico che dice molto sullo stile oratorio gradito a Carlo Borromeo dedicatario dell'opera. Si tratta di prediche semplice, ma ricche di contenuti scritturali, con i quali Castiglione si fa portavoce di regole, consigli e indicazioni, per ribadire la centralità dell'azione pastorale della Chiesa per arginare la deriva eretica.

[103] Sugli indirizzi retorici dei due Borromeo, cfr. A. Battistini, *Tra l'istrice e il pavone. L'arte della persuasione nell'età di Carlo e Federico Borromeo*, in «Studia Borromaica», XXI, 2007, pp. 21-40.

[104] G. Botero, *Dell'ufficio del cardinale*, in Roma 1599, p. 42: «Il Cardinale di Santa Prassede fece gran capitale dal P. Benedetto Palmio; e si servì dell'opera sua molto utilmente per dar principio alla Riforma, che egli voleva introdurre (come introdusse) nella Chiesa di Milano, e ciò con molta ragione, perché quel Padre predicava con spirito, e con efficacia inestimabile, accompagnata da dottrina di Padri, e da eloquenza più tosto vehemente, e nervosa, che pulita, e vaga: con la qual muoveva incredibilmente gli ascoltanti, a lacrime, e penitenza, a mutazione notabile di costumi, e di vita. Sicché, havendo egli predicato alcuni mesi nella città di Milano, spianò la strada alla grande impresa delle reforma, che vi fece poi il Cardinale». Nell'alveo borromaico sono ascrivibili le Epistolae nomine cardinalis Borromaei scriptae del 1584, una raccolta di lettere latine indirizzate a re, principi, cardinali e vescovi, che si proponeva il triplice scopo di raffigurare Borromeo come modello di perfezione cristiana, di offrire un manuale di epistolografia e di far vedere la valentia del segretario dell'arcivescovo, vero estensore delle missive; il secondo libro è il De praedicatore verbi Dei del 1585, un trattato di retorica sacra semplificata in accordo con i decreti conciliari finalizzata a formare clero e popolo scevra dagli effetti dell'elocutio; il Dispregio del mondo, un altro trattato commissionato da Borromeo, in cui fosse illustrata la morale ascetica. Tra la bibliografia valga per tutti: R. Descendre, *Lo stato del mondo. Giovanni Botero tra ragion di Stato e geopolitica*, Roma 2022, pp. 28-29 e R. Descendre, *Uffizio e cognizione: Botero e i cardinali tra Roma e il mondo*, in *Un mondo di Relazioni. Giovanni Botero e i saperi nella Roma del Cinquecento*, a cura di E. Andretta, R. Descendre e A. Romano, Roma 2021, pp. 99-133: 103, nota 18.

[105] Botero, *Dell'ufficio del cardinale*, cit. (vedi nota 104), p. 37.

[106] C. Delcorno, *Dal sermo modernus alla retorica borromea*, in «Lettere Italiane», a. XXXIX, n. 4, ottobre-dicembre 1987, pp. 465-483. Per questioni più generali, cfr. C. Delcorno, *Forme della predicazione cattolica fra Cinque e Seicento*, in *Cultura d'elite e cultura popolare*, a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basel 1995, pp. 275-301.

[107] Un primo studio sull'idea di Botero intorno alle arti figurative è quello di L. Facchin, *Giovanni Botero e le arti figurative attraverso i secoli*, in *Boteriana I. Giovanni Botero a 400 anni dalla sua scomparsa*, a cura di B.A. Raviola, Torino 2018, pp. 135–177.

[108] Botero, *Dell'ufficio del cardinale*, cit. (vedi nota 104), p. 32.

politica missionaria, nei termini di produzione di saperi e libri da estendere su scala universale[109].

Nel 1582 Botero alloggiava presso il Collegio Borromeo mentre il giovane Federico[110], del quale divenne precettore per volontà di Margherita Trivulzio, studiava all'Università di Pavia. Su richiesta di Federico, Botero rivestì la funzione di "reggitore e moderatore" dell'Accademia degli Accurati da lui fondata nel 1582[111], accademia dedita alle scienze, religione e arti[112]. Ma molto era cambiato dai tempi del soggiorno milanese (1580-1584): morto Carlo Borromeo nel 1584, l'ex gesuita, giunto nella Roma di Sisto V nel 1586 al seguito di Federico, fu nominato consultore della Congregazione dell'Indice nel 1587: venne così in contatto con Roberto Bellarmino, Alfonso Chacón e Silvio Antoniano, un altro fedele interprete della riforma tridentina sull'onda di Carlo Borromeo. Antoniano è autore *Dell'educazione christiana de' figlioli* del 1584, un trattato indirizzato alle scuole di dottrina, ai maestri e ai padri di famiglia[113]. Segretario personale di Carlo Borromeo sino al 1565 anno in cui esso lasciò Roma per Milano, Antoniano aveva accolto le sue pressanti istanze[114], redigendo un libretto a completamento del catechismo romano promosso dal Concilio[115]. Scorrendo le pagine intorno al tema generale dell'*insitutio* post-tridentina[116], si nota che il tema delle immagini sacre occupa un posto considerevole, sollevando questioni anche legate alla sistemazione di opere d'arte in spazi domestici e privati (Cap. XXXVIII. *Venerazione delle sacre immagini*, pp. 148-149; Cap. XXXIX. *Del molto frutto che si può ricavare dalle venerande immagini*, pp. 149-151; Cap. XL. *Del collocar devote immagini in varj luoghi della casa*, pp. 151-152). Antoniano, in ottemperanza con le disposizioni conciliari, fa leva sul valore gnoseologico delle immagini sacre, sottolineando (topicamente) l'efficacia della vista capace di imprimere nella memoria «le bellissime historie delle grandi opere di Dio, e de i santi»[117]. Stimolato dalla vicinanza di Borromeo, non solo committente del trattato ma revisore dello scritto, e dal veneziano Agostino Valier, da lui introdotto nel cenacolo dell'Accademia delle Notti Vaticane attiva a Roma dal 1562 al 1565, fa suoi alcuni principi del rinnovamento cattolico coltivato presso l'illustre convivio romano[118]. Sotto il pontificato di Sisto V, Antoniano partecipò alla decorazione della nuova Biblioteca Vaticana decidendo la *dispositio* delle tematiche elaborate dal custode, Federico Ranaldi, e componendo iscrizioni a completamento della decorazione pittorica[119]. Soprattutto, Antoniano partecipò al dibattito intorno al controllo delle immagini aperto con il memoriale *De tollendis imaginum abusibus novissima consideratio* scritto da Gabriele Paleotti nel 1596 e rivolto all'ambiente ecclesiastico romano, con il quale il cardinale bolognese intendeva raccogliere opinioni in merito alla riforma dell'arte sacra basata sull'individuazione degli abusi e sulla formulazione di nuove iconografie[120]. Tale proposta non incontrò il parere favorevole di Antoniano[121]. Nei libri dell'*Educazione chistiana* ribadisce la legittimità del culto delle immagini e sottolinea il valore educativo che ne deriva, perché «commuovono negli animi nostri, lo spirito della devozione, e il desiderio di imitazione»[122]. Nelle parole dell'Antoniano rivive la lezione borromaica, in conformità con la convinzione dell'importanza del *movere* sul *docere* che san Carlo aveva sposato fin dalle *Instructiones praedicationis Verbi Dei* emanate nel 1573 dal III Concilio Provinciale, e le riflessioni di Sperone

[109] R. Descendre, *Uffizio e cognizione*, cit. (vedi nota 104), pp. 27-37.

[110] Botero dedica al conte Federico Borromeo due prediche una, *Del Regno di Christo*, l'altra, *Della guerra vinta de' Santi*, unite al *Dispregio del mondo* (Milano, 1584).

[111] G. Vagliani, *Il forte armato o sia il compendio delle virtù, nella vita, e fatti eroici del sempre grande* Em.mo *e* Rev.mo *Sig.r Cardinale Federico Borromeo*, in Milano 1704, p. 32.

[112] S. Comi, *Ricerche storiche sull'Accademia degli Affidati e sigli altri analoghi stabilimenti di Pavia*, Pavia 1792, pp. 34-35.

[113] Sulle scuole di dottrina in ambito lombardo, cfr. A. Turchini, *Sotto l'occhio del padre. Società confessionale e istruzione primaria nello Stato di Milano*, Bologna 1996.

[114] BAM, S.Q.II+12, c. 475v. *Carlo Borromeo a Silvio Antoniano*, Milano [28 dicembre 1580].

[115] Sulle fasi di lavorazione del trattato, cfr. E. Patrizi, *La genesi dei Tre Libri dell'educatione christiana dei figliuoli di Silvio Antoniano nei carteggi del card. Carlo Borromeo*, in «History of Education & Children's Literature», I, 2, 2006, pp. 313-349. Sulla figura del Cardinale, cfr. E. Patrizi, *Silvio Antoniano. Un umanista ed educatore nell'età del Rinnovamento cattolico (1540- 1603)*, Macerata 2010.

[116] A. Turchini, *Sotto l'occhio del padre*, cit. (vedi nota 113), p. 53.

[117] S. Antoniano, *Tre libri dell'educatione christiana dei figliuoli*, Verona 1584, p. 54.

[118] E. Catteneo, *La cultura di san Carlo. San Carlo e la cultura*, in *Stampa, libri e letture a Milano nell'età di Carlo Borromeo*, a cura di N. Raponi e A. Turchini, Milano 1992, pp. 5-38: 8-12.

[119] Una descrizione è in A. Rocca, *Bibliotheca Apostolica Vaticana a Sixto V pont. max. in splendidiorem, commodioremq. locum translata, et a fratre Angelo Roccha a Camerino, […] commentario variarum artium, ac scientiarum materijs curiosis, ac difficillimis, scituq. dignis refertissimo, illustrata. […]*, Romae 1591. Sul progetto decorativo in questione, cfr. A. Dupront, *Art et Contre-Réforme. Les freques de la bibliothèque de Sixte Quint*, in «Mèlanges d'Archéologie et d'Histoire», vol. XLVIII, pp. 282-307 e D. Frascarelli, *Immagini e parole. Il programma iconografico degli affreschi sistini della Vaticana*, in *La Biblioteca Vaticana tra Riforma Cattolica, crescita delle collezioni e nuovo edificio (1535-1590)*, a cura di M. Ceresa, Città del Vaticano 2012, vol. II, pp. 333-377.

[120] L'Archivio Isolani di Bologna conserva diverse copie dell'opera, alcune delle quali molto danneggiate (AIB, F. 20.89.2 fasc. III ora CN 49/52). A tal riguardo, cfr. P. Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, Bologna 1984, pp. 73-87.

[121] Nell'appendice seconda del volume di Paolo Prodi (*Ibid*., pp. 93-114) è riportato il *De tollendis*, mentre l'appendice terza contiene le osservazioni di Antoniano e la risposta data ad esse da Paleotti.

[122] Antoniano, *Tre libri dell'educatione christiana*, cit. (vedi nota 117), p. 148.

Speroni, amico nell'esperienza delle Notti Vaticane, che non a caso lo inserisce tra gli interlocutori del suo *Dialogo della Istoria*. Tra i partecipi del cenacolo borromaico figura anche l'umanista veneto Giovanni Battista Amalteo, autore di un *Metodo di imparare tutte le arti e tutte le scienze*, del trattato *Della Bellezza* (BAV, Ottob. Lat. 2418 II, cc. 492r-493r) e di una discussione dal titolo *De' sensi* (BAV, Ottob. Lat. 2418 II, cc. cc. 940v-942v) di lontana ascendenza albertiana[123]. Carlo Borromeo avrebbe lasciato la curia pontificia per raggiungere l'arcidiocesi di Milano dopo aver visto la chiusura dei lavori conciliari: era il 1565.

Profonda è l'innervazione del progetto di controllo post-tridentino nel quale è possibile collocare l'*Istruttione a' padri per saper bene governare la famiglia loro* del 1603 dedicata a Federico Borromeo di Pietro Giussano, biografo di Carlo Borromeo, dove sono affrontati i medesimi temi: «procurerà il padre di famiglia, che si levino da la casa sue tutte quelle cose, che sono indegne d'una famiglia Christiana, e che sogliono offender gli occhi di Dio» [124]. Un argomento, questo, caro a Carlo Borromeo che nei *Ricordi* nel 1578 aveva ammonito il padre di famiglia affinché in casa «non vi siano libri cattivi o pitture disoneste, et non si cantino canzoni lascive»[125]. Sicché, riprende Giussano, dia «al fuoco tutte le pitture e imagini disoneste, e levi tutte quelle, che possono eccitare a vani piaceri; et per il contrario accomodi, e collochi in casa sia pitture, e imagini sacre di Nostro Signore, e dell'imaculata Vergine, e Madre sua, e de i santi»[126]. Giussano esorta a fuggire dall'immoralità di immagini lascive e conturbanti, la cui fascinazione agiva sui sensi e l'immaginazione e mette in risalto la consueta valenza educativa delle immagini sacre all'interno di un percorso di formazione cristiana esattamente come aveva insegnato Carlo Borromeo: «vedi che in casa tua non vi sia imagine alcuna profana, e molto meno disonesta né in quadro, né in muro, o libro, o altre cose, perché a te nuoce, e ad altri dà scandalo»[127]: le sue raccomandazioni appaiono tanto più eloquenti se considerate nell'ottica del lungo tempo del grande disciplinamento avviato dalla riforma tridentina ed esteso per tutto il XVII secolo[128].

Il bresciano Pietro Giustinelli è autore di manuali dal forte impatto pedagogico. Nel *Trionfo della castità contro il vitio dell'incontinenza* del 1610 ripropone la stessa valutazione censoria. Se nell'*Antidoto contra le compagnie cattive, parlar disonesti, comedie, rappresentazioni, e libri poco honesti* (Milano, 1608) Giustinelli affronta la questione delle «male conversazioni, parole, e ragionamenti brutti, commedie, rappresentazioni, e libri poco onesti»[129] replicando le riprovazioni di Carlo Borromeo in materia di spettacoli delle compagnie teatrali mobili, rappresentazioni sacre nelle strade, nelle piazze e nelle chiese, nel *Trionfo*, nella sezione *Come sia necessario guardarsi ancora dal vedere pitture impudiche*, riprende i testi borromaici elaborati entro la polemica sulle immagini sacre, condannando gli «abusi abonimevoli, e pestilenti, che regnano oggidì nelle case di molti sciocchi, e balordi padri, e madri, e capi di famiglia»[130], vale a dire «il tenere nelle stanze, sotto pretesto di ornamento, e splendore della casa, varie imagini, e pitture poco oneste, dipinte sopra delle mura, o in quadri, o nelle tapezzarie»[131], rintracciando nelle immagini sacre le uniche forme d'arte ammissibili[132]:

> s'avvertisca, che anco le pitture e imagini pie, di Cristo Signore Nostro, della Beata Vergne, de' Santi, o Sante, siano quanto mai sia possibile modeste, e divote, non nude, ma vestire, né di faccia lasciva, e pomposamente vestite, ma di sembiante pudico, e divoto, con abito semplice, e composto, in guisa che mirandole, ingenerino affetto di purità, e di divozione[133].

A questo si riduceva la questione delle immagini sacre, allora così discussa, desumibile dalla ricca letteratura sul comportamento e che in qualche si riflette nel preambolo delle regole (*Leges Observandae in Academi*a) con le quali Federico Borromeo dava vita all'Accademia Ambrosiana del Disegno fondata nel 1620:

> Converrà che essi conoscano bene i misteri della nostra sacrosanta Fede, la cui conoscenza invero contribuisce non poco alla perfezione delle arti. Poiché, come sarebbe assurdo pubblicare libri infarciti di errori e che tendessero a corrompere i costumi, e converrebbe anzi distruggere libri di tal genere; così nella composizione di immagini e

[123] C. Occhipinti, *Sull'accademia delle Notti Vaticane. Scritti di Carlo Borromeo, Giovanni Battista Amalteo e di altri sodali*, in *Intrecci virtuosi: letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, a cura di C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini, Roma 2017, pp. 125-137.
[124] G. P. Giussano, *Istruttione a' padri per saper bene governare la famiglia loro*, in Milano 1603, p. 39.
[125] C. Borromeo, *Libretto de i ricordi al popolo della città et diocese di Milano [...]*, in Milano 1578, senza numero di pagina.
[126] Giussano, *Istruttione a' padri*, cit. (vedi nota 124), p. 39.
[127] Borromeo, *Libretto de i ricordi al popolo*, cit. (vedi nota 125), senza numero di pagina.
[128] L. Mezzadri, P. Vismara, *La Chiesa tra Rinascimento e Illuminismo*, Roma 2006, p. 7.
[129] P. Giustinelli, *Antidoto contra le compagne cattive, parlar disonesti, comedie, rappresentazioni, e libri poco honesti [...]*, in Milano 1608, dedica al *Cristiano e divoto lettore*.
[130] Id., *Trionfo della castità contra il vitio dell'incontinenza*, in Milano 1610, p. 558.
[131] *Ibid.*
[132] Ivi, p. 561: «si pongano in casa loro pitture, e imagini sacre di nostro Signore, e dell'Immacolata Vergine, e de Santi, particolarmente suoi Protettori».
[133] Ivi, pp. 561-652.

> di edifici bisogna badare che nulla rimanga da cui gli animi dei mortali siano indotti al male e all'errore[134].

Per questa via, Federico Borromeo riprende:

> Fu sempre concessa ai pittori e ai poeti la massima libertà, ma tale libertà non deve mai giungere al punto che le venerabili e sacrosante leggi della Fede Cattolica, nonché la stessa ragione (le quali tutte vietano che, come in ogni discorso, così nella pittura si faccia miscela di sacro e di profano) debbano talora venir calpestate[135].

Per Federico le arti, unitamente alla preghiera, dovevano rispondere a un fine più alto, quello di elevare l'uomo a immagine e somiglianza di Dio[136]: «Egli [l'uomo] riguarda il Cielo, e pure non può sollevarsi da terra: dalla Natura ha i piedi, e dalla ragione ha l'ali: in terra passeggia, ed in Cielo si vive: per ragione d'alcune cose egli è il più infelice d'ogni vivente, anzi d'ogni cosa creata; e per rispetto d'alcune altre poi è come un Dio terreno»[137].

---

[134] F. Borromeo, *De pictura sacra*, cit. (vedi nota 79), preambolo.
[135] Ivi, cap. V, Le favole dei gentili.
[136] Si accolgono le riflessioni di P. M. Jones, F*ederico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano 1997.
[137] F. Borromeo, *Il libro intitolato la Gratia de' Principi*, in Milano 1632, *Della natura humana*, p. 183.

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE
ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A. ETS

Firenze University Press
https://oajournals.fupress.net/index.php/sisca

OPEN ACCESS

Citation: Campione, F.P. (2025). Gli Accademici Riaccesi: arte, poesia, collezionismo nella prima metà del XVII secolo. *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025: 191-202. doi: 10.36253/sisca-17323

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:
FPC: 0000-0002-4997-4557

Gli Accademici Riaccesi: arte, poesia, collezionismo nella prima metà del XVII secolo

The Accademici Riaccesi: Art, Poetry, Collecting in the First Half of the 17th Century

Francesco Paolo Campione

Università degli Studi di Messina, Italia
Email: francescopaolo.campione@unime.it

Abstract. The *Accademia dei Riaccesi*, founded in Palermo under the patronage of Viceroy Emanuele Filiberto di Savoia in 1622, was the most important literary and artistic congregation in Sicily in the 17th century. A gathering place for poets and artists, united under the motto *A pro' degli altri* ("For the benefit of others"), the academy was founded as a continuation of the *Accesi*, established in the previous century, also under the auspices of the viceregal government. The themes explored by the association, based on the relationship between image and word, explored aspects of wisdom in culture under the guise of a "pan-academism" that had permeated world history since its creation. From this point of view, the *Syntagmata Septem de Academia*, published by Girolamo Matranga in Palermo in 1637, are exemplary. From the title page onwards, they are presented as the programmatic text of the literary society. The tragic death in 1647 of the painter Pietro Novelli – a sort of "shadow academic" of the *Riaccesi* – and the subsequent decease of the founder Carlo Maria Ventimiglia e Ruiz, led to a weakening of the original spirit of the congregation and its gradual disappearance at the end of the 17th century.

Keywords: academies, art and poetry, collecting.

La diffusione, o forse meglio, la proliferazione delle accademie in Sicilia è un fenomeno che assume una rilevanza importante nel XVI secolo, per poi letteralmente esplodere nel corso del Seicento[1]. A fronte delle sporadi-

[1] Sul tema generale delle accademie in Italia, il riferimento ancor oggi valido resta il capitolo di A. Quondam, *L'Accademia*, in *Letteratura italiana*, vol. I: *Il letterato e le istituzioni*, Torino, 1982, pp. 823-898. Si veda anche E. Irace, A. Panzanelli, *Le accademie in Italia dal Cinquecento al Settecento*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. II, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. Irace, Torino, 2011, pp. 314-322. A proposito delle Accademie di Sicilia manca ancora uno studio d'insieme, rilevando piuttosto alcuni tentativi intervenuti già nei secoli scorsi di restituire un quadro esaustivo solo di quelle considerate di maggior rilievo. Si segnalano perciò alcune occorrenze, relative soprattutto all'*Accademia del Buon Gusto* che di fatto agli inizi del XVIII sec. esautorò tutti gli altri sodalizi letterari: V. Parisi, *Discorso ossia Ricerche sulle Accademie di Palermo, recitato nella nascente Accademia del Buon Gusto*, Palermo 1719; A. Mongitore, *Le Accademie di* Sicilia, ms. del sec. XVIII, in Biblioteca Comunale di Palermo (d'ora in avanti BCP), ai ss. Qq E 32, ff. 97 e ss.; D. Schiavo, *Saggio sopra la storia letteraria e le antiche Accademie di Palermo, e specialmente della origine, istituto e progressi dell'Accademia*

che istituzioni intervenute nel Medioevo e nell'Umanesimo, ovviamente solo parzialmente rubricabili come veri e propri sodalizi accademici (in fondo, al loro novero si potrebbero ascrivere la Scuola poetica siciliana dell'età di Federico II e l'Accademia fondata da Antonio Beccadelli "il Panormita" nel palazzo della *Zisa* di Palermo, donatogli da Alfonso V d'Aragona nel 1439[2], come succursale dell'*Alfonsina*), tra Cinquecento e Seicento il loro numero aumenta esponenzialmente, e solo in parte per ragioni autenticamente culturali. Alle 7 accademie[3] attive nell'isola tra la metà e la fine del XVI secolo censite da Michele Maylender[4] (una cifra però quasi certamente da rivedere al rialzo) se ne aggiungeranno 46 fondate tra l'inizio e la fine del XVII secolo[5]. È indubbio che questa fioritura vada letta in un'ottica più generale nella quale andranno presi in esame non solo i meccanismi di organizzazione del sapere da parte delle élite culturali dell'epoca, ma anche le logiche di suddivisione del potere politico e di bilanciamento del peso di istituzioni avvertite come autentiche forze antagoniste dell'autorità regia. Si spiega dunque a partire da queste premesse il patrocinio che alcuni viceré dell'epoca prestarono alle fondazioni di alcuni dei maggiori sodalizi letterari dell'isola avvenute tra Cinque e Seicento. Nel dicembre 1568 Francesco Fernando d'Ávalos marchese di Pescara, che era giunto al governo della Sicilia solo pochi mesi prima, accordava il proprio placet la fondazione a Palermo dell'*Accademia degli Accesi*[6] destinata a divenire il maggiore circolo letterario della Sicilia fino alla costituzione della sua "erede" – quella dei *Riaccesi* – avvenuta nel primo quarto del XVII secolo. Il nome la accomunava alle omonime accademie istituite a Reggio Emilia (1540)[7],

del Buon Gusto, in *Saggi di Dissertazioni dell'Accademia del Buon Gusto*, vol. I, Palermo 1755, pp. III-LI; I. Colletta, *Sopra l'impresa dell'Accademia del Buon Gusto*, Napoli 1732; D. Scinà, *Prospetto della storia letteraria del secolo XVIII*, 3 voll., Palermo 1824-27, *passim*. In tempi più recenti si segnalano gli studi di L. Aricò, *Sicilia Accademica (secc. XVII e XVIII),* Palermo 1928; S. Di Matteo, *Accademie e cultura accademica nella Sicilia del Sei e Settecento*, "Rassegna siciliana di storia e cultura", 2 - dicembre 1997, pp. 37-56.; e di C. Trimarchi, *Istituzioni politiche e istituzioni culturali nella Sicilia della tarda età moderna. Le accademie*, Roma 2009.

[2] In una epistola latina indirizzata alla fine del 1439 al re Alfonso il Magnanimo, Beccadelli scriveva a proposito del beneficio ricevuto: «Tra i tanti e immortali tuoi benefici verso di me, o re Alfonso, non me ne hai elargito nessuno più lieto e conforme alla tua natura, di quello che mi hai conferito pochissimo tempo fa, cioè la villa chiamata Zisa. Essa è davvero amena e piacevole, più di quanto si possa credere, e quasi peculiare dimora delle Muse. Là mi propongo di mettere per iscritto le mie meditazioni (se solo ce ne sono), e di rendere eterno, per quanto io possa, il tuo nome, e in questo modo, non soltanto ringraziarti ogni giorno per i tanti benefici, ma anche, una buona volta, ricompensarti. Così il divino Augusto, amante dei poeti, donò una villa al suo Virgilio (un dono adattissimo ad un poeta) presso Baia, nella più piacevole località della Terra; così ad Orazio Flacco la villa Sabina, abitata da cinque famiglie. Così anche Messala niente di più gradito donò al suo Tibullo di una villa. E del tutto giustamente. Infatti, come dice Flacco, "la selva è gradita alle Muse, la città è nemica dei poeti". Anch'io, o grandissimo re, gioisco enormemente per questo tuo dono, e già alla Zisa rivolgo la mente, la Zisa sogno, godo della Zisa e delle Muse in immagini sognanti, e così mi diletto, benché lontano, da sentirmi felicissimo anche per questo piacere fittizio». Vedi la lettera riprodotta in M.A. Costantino, *Antonii Panhormitae Epistolae Campanae. Edizione critica, traduzione e commento*, tesi di Dottorato di Ricerca in Filologia, Letteratura Italiana, Linguistica, XXIX ciclo, Università degli Studi di Firenze, Relatore Prof. ssa D. Coppini, a.a. 2015-2016, pp. 27-28. Il dono della *Zisa* al Panormita era finalizzato alla destinazione del palazzo d'età normanna a sede della Biblioteca Reale. Su questo, cfr. anche S. Fodale, *La Regia biblioteca alla Zisa e la moglie siciliana del Panormita*, in *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo: I modelli politico-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci, Gli influssi sulla società e sul costume*, Atti del XVI Congresso internazionale di Storia della Corona d'Aragona, a cura di G. D'Agostino, G. Buffardi, Napoli 2000, vol. II, pp.1431-1441.

[3] Le accademie ufficialmente attive in Sicilia nel corso del XVI secolo, secondo Maylander, furono: 1549, *Accademia dei Solitari* (Palermo); 1554, *A. dei Solleciti* (Palermo); 1558, *A. Modicana* (Modica); 1567, *A. dei Cavalieri* (Palermo); 1568, *A. degli Accesi* (Palermo); 1570, *A. dei Risoluti* (Palermo); 1590 ca., *A. Medica* (Nicosia). A queste andranno però aggiunte almeno: 1535, *A. di Parnaso* (Canicattì); 1540, *A. Messinese* (Messina);

[4] M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, con prefazione di L. Rava, 5 voll., Bologna 1926-30, *passim*.

[5] Le accademie individuate Maylender come in funzione nel corso del XVII secolo nell'isola sono: 1603, *Accademia dei Curiosi* (Castelbuono); 1606, *A. degli Alati* (Palermo); 1606, *A. degli Stravaganti* (Palermo); 1610, *A. degli Spregiati* (Palermo); 1612, *A. Buteriana* (Palermo); 1612, *A. degli Opportuni* (Palermo); 1612, *A. dei Raffrontati* (Palermo); 1615, *A. degli Agghiacciati* (Palermo); 1617, *A. degli Addolorati* (Palermo); 1620, *A. della Lima* (Trapani); 1621, *A. della Notomia* (Palermo); 1621, *A. degli Iatrofisici* (Palermo); 1621, *A. dei Chiari* (Catania); 1622, *A. dei Riaccesi* (Palermo); 1622, *A. dei Begli Ingegni* (Palermo); 1630, *A. degli Infuocati* (Scicli); 1639, *A. della Fucina* (Messina); 1639, *A. degli Inviluppati* (Scicli); 1640, *A. degli Oscuri* (Acireale); 1642, *A. degli Animosi d'Oreto* (Palermo); 1642, *A. della Stella* (Messina); 1644, *A. degli Argonauti* (Messina); 1653, *A. degli Abbarbicati* (Messina); 1660, *A. dei Difficili* (Erice); 1660, *A. degli Offuscati* (Agrigento); 1660 ca., *A. dei Salivari* (Messina); 1661, *A. degli Assodati* (Marsala); 1665 ca., *A. dei Trasformati* (Noto); 1667, *A. degli Intiepiditi* (Acireale); 1667, *A. degli Elevati* (Catania); 1667, *A. degli Offuscati* (Palermo); 1667, *A. degli Squinternati* (Palermo); 1671, *A. dei Redivivi* (Scicli); 1671, *A. degli Zelanti* (Acireale); 1672, *A. dei Rinnovati* (Palermo); 1672, *A. degli Informati* (Noto); 1672., *A. degli Informi* (Catania); 1672, *A. degli Incogniti* (Catania); 1673, *A. degli Affumicati* (Modica); 1675, *A. degli Etnei* (Catania); 1676, *A. degli Sregolati* (Catania); 1686, *A. della Civetta* (Trapani); 1687, *A. dei Canonisti* (Palermo); 1690, *A. degli Incogniti* (Messina); 1691, *A. Ecclesiastica* (Palermo); 1699, *A. dei Rischiarati* (Agrigento).

[6] Sull'*Accademia degli Accesi*, cfr. R. Girardi, *Letteratura e apparati festivi: l'accademia cinquecentesca degli Accesi di Palermo*, "Lavoro critico", vol. 33, 1984, pp. 133-158; I. Bagni, *L'Accademia Palermitana degli Accesi: un esempio di petrarchismo nel tardo Cinquecento*, in *The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, a cura di J.E. Everson, D. Reidy, L. Sampson, London 2016, pp. 233-244.

[7] V. Di Giovanni jr, *Le Origini delle Accademie degli Accesi, dei Riaccesi e del Buon gusto (1568, 1622, 1718), discorso tenuto in occasione del Centenario del Trasferimento della Accademia del Buon Gusto, oggi R. Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti nel Palazzo Municipale, 5 Luglio 1891*, in *Per il centenario del trasferimento della Accademia del Buon Gusto, oggi R. Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti nel Palazzo*

a Savona (metà XVI secolo) e a Siena (1558), e pur non essendo "colonia" di alcuna di queste quasi certamente i suoi ascritti intrattenevano rapporti di sodalità letteraria con i colleghi emiliani, liguri e toscani. Savona specialmente, sin dal Medioevo aveva tessuto importanti rapporti commerciali con la Sicilia prima di divenire parte della potentissima colonia genovese di stanza nell'isola[8]. Nella prima raccolta di *Rime* pubblicata dagli *Accesi* nel 1571, inoltre, il corifeo dell'accademia Leonardo Orlandini dedicava un sonetto a Berardino Rota – allora residente a Firenze – lodando gli accenti "psicagogici" della sua poesia[9]. Non è senza significato poi che tra i destinatari dei componimenti encomiastici scritti dallo stesso Orlandini vi fosse García Álvarez de Toledo y Osorio, che aveva ricoperto la carica di viceré di Sicilia tra il 1565 e il 1568[10]. Questo profondo legame tra consorterie letterarie e politica, iscritto apparentemente nel più banale sistema di sottomissione della cultura ai vertici del potere, si situa in una congiuntura politica di grave compromissione dell'autorità vicereale, che non avrebbe tardato a giungere a uno scontro violentissimo tra il governo periferico dell'isola e l'Inquisizione. Nella lettera di sostegno premessa alla prima antologia degli *Accesi* (fig. 1), il marchese di Pescara precisava per due volte nel giro di poche righe che i sodali sarebbero stati liberi di pubblicare le loro poesie «pur che dette compositioni inanti che se imprimano siano state reviste da essi molto Reverendi Inquisitori»[11]. Si trattava con ogni probabilità di una diplomazia di facciata, giacché i rapporti tra viceregno e Santo Uffizio stavano rapidamente deteriorandosi. Le frizioni tra i due poli del potere avrebbero acceso – letteralmente – scintille sotto i viceregni di Marcantonio Colonna e Diego Enríquez de Guzmán conte di Alba de Liste, per poi addirittura esplodere in uno scontro armato nell'agosto del 1602. In quella occasione il viceré duca di Feria ordinò l'assedio militare del palazzo degli Inquisitori, i quali avevano sottratto alla condanna a morte due assassini "familiari" del foro privilegiato del Santo Uffizio e perciò stesso immuni dalla giustizia ordinaria[12].

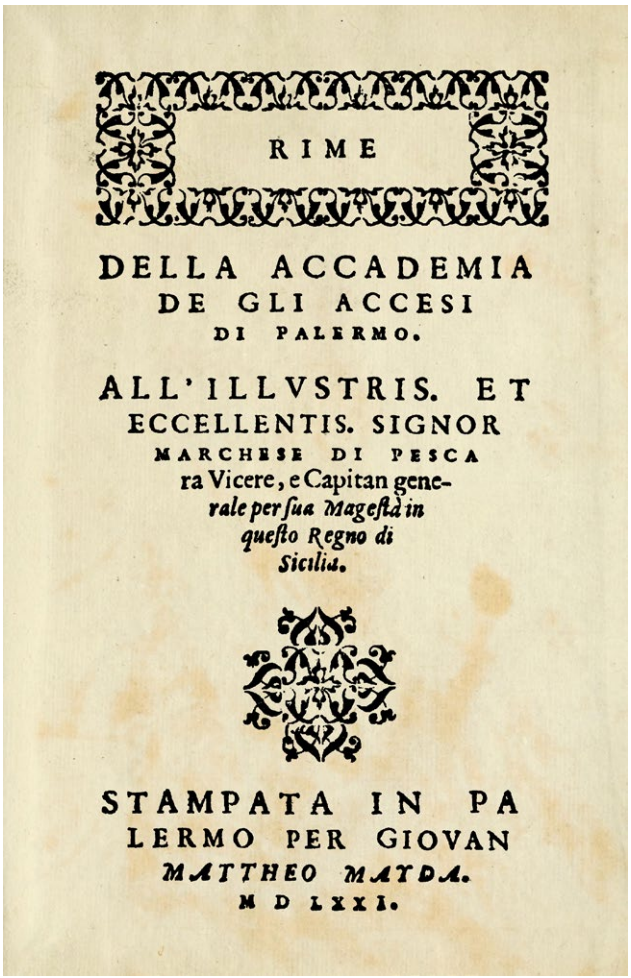

RIME
DELLA ACCADEMIA
DE GLI ACCESI
DI PALERMO.
ALL'ILLVSTRIS. ET
ECCELLENTIS. SIGNOR
MARCHESE DI PESCA
ra Vicere, e Capitan gene-
rale per ſua Mageſtà in
queſto Regno di
Sicilia.
STAMPATA IN PA
LERMO PER GIOVAN
MATTHEO MAIDA.
M D LXXI.

Fig. 1. Frontespizio della prima raccolta delle *Rime* dell'*Accademia degli Accesi*, pubblicate per i tipi di Giovan Matteo Maida, Palermo 1571.

La crisi, come più volte sarebbe occorso nei tempi successivi ai tentativi costantemente falliti di ridurre l'ingerenza del potere inquisitoriale nelle questioni politiche e giudiziarie, si sarebbe risolta con la scontata delegittimazione dell'autorità del viceré. Ricondurre una parte della nobiltà, quella più direttamente impegnata nell'agone culturale, ma anche più strettamente implicata nei dispositivi di elusione al controllo dell'autorità, pareva – proprio attraverso il patrocinio di associazioni accademiche laiche – uno dei pochi strumenti per ristabilire il pieno dominio dello Sato.

municipale, 5 luglio MDCCCXCI, "Atti della Reale Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti di Palermo", vol. XIII, 1891, pp. 5-30, a p. 6.

[8] A Palermo, nel XVI secolo, era stato fondato un oratorio sotto il titolo della Madonna della Misericordia detta "della Savona" proprio come luogo di aggregazione dei mercanti provenienti dal ponente ligure.

[9] L. Orlandini, *Al S(ignor) Berardino Rota*, in *Rime della Accademia de gli Accesi di Palermo. All'Illlustris(simo) et Eccellentis(simo) marchese di Pescara viceré*, Palermo 1571, ff. 133v-136: «Quando tu canti su la fresca riva/ d'Arno il tuo foco all'alme Muse intorno,/ s'arresta il biondo Autor del chiaro giorno,/ e d'ogni rio pensier vien l'alma schiva».

[10] *Ivi*, ff. 127v-129v.

[11] *Ivi*, f. 4 (n.n.).

[12] V. Di Giovanni sr, *Palermo Restaurato* [1627 ca.], a cura di M. Giorgianni e A. Santamaura, nota di S. Pedone, Palermo 1989, p. 342; G.E. Di Blasi, *Storia cronologica dei Viceré, Luogotenenti e Presidenti del Regno di Sicilia, seguita da un'appendice sino al 1842 di Pompeo Insenga*, Palermo 1842, p. 270.

L'ispirazione petrarchesca[13] e in larga parte elogiativa che muoveva gli *Accesi* trovò un momento di aggregazione e di singolare pregnanza simbolica in occasione della esecuzione capitale di Laura Serra e Frias, avvenuta a Palermo il 16 giugno 1572. Il caso, anche per la «meravigliosa bellezza»[14] della protagonista (e curiosamente simile a quello di cui fu protagonista qualche anno dopo a Roma la più celebre Beatrice Cenci), aveva destato enorme scalpore presso l'opinione pubblica di allora. La donna, originaria di Piazza Armerina, era stata accusata di aver fatto uccidere il proprio marito dal cugino Alonso Frias, ex sergente degli archibugieri nell'armata di Lepanto. Le circostanze di quel destino crudele, nel quale la colpevolezza di cui pochi dubitavano si sposava all'orrore di assistere alla sua decapitazione, la coincidenza che pareva uno strano *omen* tra il suo nome e quello della Laura petrarchesca, funsero da lievito per la nuova impresa letteraria del circolo, le *Rime di diversi belli spiriti della città di Palermo in morte della signora Laura Serra et Frias*, pubblicate presso lo stampatore Matteo Mayda nel 1572[15]. È stato notato[16] come, in effetti, la raccolta di rime – tanto per la eccezionalità dell'occasione, che ne determinò la pubblicazione a sole due settimane dalla morte della donna, persino in deroga alla rigida censura inquisitoriale; quanto per l'assenza nel testo di riferimenti espliciti al circolo accademico – sia da considerare eccentrica rispetto alla produzione degli *Accesi* e da intendere piuttosto come l'episodica aggregazione di un gruppo non accomunato in una medesima consorteria letteraria. È da osservare tuttavia che a farsi promotore dell'iniziativa epicediale fu Argisto Giuffredi[17], principe della stessa Accademia degli Accesi con il nome di *Contemplativo* (e successivamente anche di quella dei *Risoluti*), e destinatario della lettera dedicatoria dello stesso Maida anteposta all'antologia poetica. Quasi a confermare che la celebrazione dell'infelice destino di Laura Serra esulasse dalla rigida appartenenza a una sigla accademica, essendo piuttosto il pretesto per una riflessione universale sui tema della bellezza e della morte. La sorte cui andrà incontro Giuffredi, di lì a qualche tempo incarcerato nelle segrete del Santo Uffizio e perito assieme al poeta Antonio Veneziano nella esplosione per certi versi inspiegabile delle munizioni del Castello a Mare di Palermo, avvenuta il 19 agosto del 1593, testimonia come l'appartenenza accademica – specie se antagonista rispetto alla Santa Inquisizione – non costituisse uno scudo giudiziario o una fonte di privilegio politico. La carcerazione e la morte di Argisto Giuffredi ponevano fine all'esperienza dell'*Accademia degli Accesi*, che di fatto era avviata all'estinzione già nel 1579 poco dopo la pubblicazione della seconda raccolta di componimenti uscita autenticamente sotto la sua sigla, *Delle rime de gli Academici Accesi di Palermo. Libro secondo*, edita sempre a Palermo per i tipi di Giovan Matteo Maida nel 1573.

A un intento similmente celebrativo, ma risalente a una occasione giocosa e ancora una volta aggregativa delle diverse consorterie accademiche operose a Palermo sullo scorcio del Cinquecento, si possono ricondurre le due curiose cerimonie d'incoronazione poetica e pittorica che videro protagonista Francesco Potenzano[18]. Pittore mediocre, eppure perfettamente inserito nei meccanismi di celebrazione del potere, e perciò sotto il manto protettivo del viceré Marcantonio Colonna, Potenzano era però un eccellente versificatore (le fonti ne esaltavano le doti quasi miracolose di improvvisatore, a dispetto del suo – almeno apparente – completo digiuno culturale), e un sorprendente incisore. In una acquaforte raffigurante *San Cristoforo* (fig. 2) datata Roma 1583[19] e dedicata al futuro cardinale Pietro de Deza Mano-

[13] Sul petrarchismo degli *Accesi*, cfr. R. Girardi, *Figure e misure del petrarchismo siciliano: l'esperienza degli* Accesi, "Filologia e critica", a. XIII, 1988, vol. I, pp. 27-78.

[14] F.S. Quadrio, *Storia e ragione d'ogni poesia, volume secondo di Francesco Saverio Quadrio della Compagnia di Gesù nel quale tutto ciò, che alla narrativa o melica s'appartiene, è ordinatamente mostrato*, Milano 1741, p. 677.

[15] Sulla raccolta di poesie, a lungo ritenuta perduta e ritrovata solo recentemente in un esemplare (tuttora l'unico esistente) custodito presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, cfr. D. Montoliou, *Una cinquecentina palermitana persa: presentazione delle* Rime in morte della signora Laura Serra et Frias *del 1572*, "Line@editoriale" [En ligne], 3/2011, mis en ligne le 09 février 2017, consulté le 21 juillet 2024, URL: http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/277.

[16] *Ivi*, p. 6.

[17] Su Argisto Giuffredi (Palermo, 1535 ca. - 1593), letterato appartenente a una famiglia di origine pisana e in rapporti di amicizia tra gli altri con Benedetto Varchi, cfr. gli *Avvertimenti cristiani, di Argisto Giuffredi, per la prima volta pubblicati con note e documenti e un saggio su la vita e le opere dell'autore; contributo alla storia della letteratura siciliana del secolo XVI di Luigi Natoli*, Palermo 1896; S. Salomone-Marino, *Argisto Giuffredi*, in "Archivio Storico Siciliano", vol. XXIII, 1898, pp. 294-302; B. Piciché, s.v. *Giuffredi, Argisto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 56, Roma 2001; Id., *Argisto Giuffredi: gentiluomo borghese nel vicereame di Sicilia*, Roma, Euroma, 2006.

[18] Su Francesco Potenzano (Palermo, 1552 - 1601), curiosa figura di poeta improvvisatore e di pittore, cfr. V. Di Giovanni, *Del Palermo Restaurato*, in *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia*, a cura di G. Di Marzo, serie II, vol. I, Palermo 1872, pp. 414-423 (ed. cons. V. Di Giovanni sr, *Palermo Restaurato* [1627], cit., pp. 232-236); V. Auria, *Teatro degli huomini letterati di Palermo*, Biblioteca Comunale, Qq D 19 ms. sec. XVII, f. 315 e segg., pubblicato in "Nuove Effemeridi Siciliane", a cura di V. Di Giovanni jr, s. III, vol. III, 1876, pp. 170-175. Cfr. anche. V. Abbate, *La città aperta. Pittura e società a Palermo tra Cinque e Seicento*, in Id. (a cura di), *Porto di mare. Pittura e pittori a Palermo, 1570-1670, tra memoria e recupero*, Palermo 1999, pp. 11-56, a pp. 11-14. Sulla coronazione, particolarmente, cfr. V. Di Giovanni jr, *La incoronazione di Francesco Potenzano, poeta e pittore del sec. XVI*, in Id., *Filologia e letteratura siciliana*, vol. II, Palermo 1871, pp. 270-276.

[19] Esemplari della stampa sono custoditi presso la Bibliothèque Nationale de France, sites Richelieu – Paris, N. Inv.: vol. BE – 2 - FOL [Poten-



Fig. 2. Francesco Potenzano, *San Cristoforo*, acquaforte, 1583. Amsterdam, Rijksmuseum di Amsterdam, inv. RP-P-OB-36.981,



Fig. 3. Frontespizio delle *Rime di diversi eccel(lenti) autori in lingua siciliana*, pubblicate per i tipi di Orazio Salviani e Cesare Cesari e fratelli in occasione della coronazione poetica di Francesco Potenzano.

el, allora presbitero di San Ciriaco alle Terme, si firma "Academico Florentino". Ne aveva patrocinato l'ascrizione, il 14 agosto 1583, il pittore Girolamo Macchietti[20], definendolo come «omo onorato». In effetti, in quel momento la fama di Potenzano – anche per i bizzarri comportamenti per i quali andava noto – risuonava in molti luoghi d'Europa. Filippo II l'aveva chiamato a realizzare alcune decorazioni dell'Escorial, e in Spagna aveva lavorato anche a Barcellona ad alcune opere oggi non rintracciabili. Documentati sono suoi soggiorni a Malta, a Roma e a Napoli, dove nell'anno prima della morte avrebbe pubblicato presso lo stampatore Antonio Pace un poema eroico in otto canti, *La distruzione di Gerusalemme dall'imperatore Tito Vespasiano*, concorrente – anzi, forse oggi si direbbe una sorta di *prequel* – della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso. L'opera, citata nei repertori bibliografici antichi, non è mai stata rintracciata. Le due coronazioni, l'una di carattere più squisitamente privato (se non persino goliardico) tenuta nel chiostro del monastero di San Giuliano, l'altra patrocinata dallo stesso viceré nel 1582 e organizzata a modo di una grande festa a dimensione urbana, rappresentavano la volontà da parte del governo di ribadire il proprio controllo sui fenomeni culturali proprio nel momento in cui l'*Accademia degli Accesi* s'era, per così dire, spenta. Il resoconto del rito di coronazione poetica dell'artista, le *Rime di diversi eccel(lenti) autori in lingua siciliana. Al*

zano, p. 9, B. 2 – 3]; e presso il Rijksmuseum di Amsterdam, inv. RP-P-OB-36.981

[20] M. Privitera, *Girolamo Macchietti: un pittore dello Studiolo di Francesco I (Firenze 1535-1592)*, Roma 1996, p. 72 n.

illustre pittore poeta S(ignor) Francesco Potenzano palermitano. Con le risposte maravigliose del medesmo nella istessa lingua siciliana (fig. 3), edite a Napoli nello stesso anno[21], riecheggia nel titolo della antologia pubblicata dieci anni prima in morte di Laura Serra, e declinano il tema dell'*Ut pictura poesis* intrecciandolo con quello della diversa potestà concessa a poeti e pittori riguardo alla conservazione della memoria[22].

Quando quarant'anni dopo si disporrà la rifondazione dell'*Accademia degli Accesi*, il quadro politico e istituzionale sarà profondamente mutato. La sottoscrizione di alcune *Concordie*, ovvero di patti sui rispettivi ambiti giurisdizionali tra Inquisizione e autorità viceregia intervenuta a più riprese nel 1580, 1597 e in seguito 1637[23], almeno apparentemente appianerà i conflitti tra i due blocchi del potere. Non spegnerà, tuttavia, i contrasti intestini su cui segretamente si fondava l'esercizio dell'autorità da parte della monarchia asburgica. In effetti, a dare impulso alla rinascita del sodalizio furono alcuni esponenti del *gotha* politico e amministrativo del governo periferico. Sebbene alcune fonti affermino che la ricostituzione fosse stata «adombrata [nel 1621] dal signor Conte di Castro»[24], il viceré Francisco Ruiz de Castro y de Lemos (che invece aveva semplicemente promosso la costituzione dell'*Accademia dei Begli Ingegni*, ben presto estinta), è da attribuire all'iniziativa del suo successore, Emanuele Filiberto II di Savoia, il richiamo in vita nel 1622 dell'antico circolo letterario sotto il nuovo nome di *Riaccesi*. Il diretto patrocinio vicereale proiettava su un piano ancor più radicalmente istituzionalizzato – e dunque controllato dall'alto – l'attività della congrega. Emanuele Filiberto, che forse segretamente aspirava a fare della Sicilia uno stato territoriale sul modello di quello che deteneva il padre Carlo Emanuele I, o persino dello stesso Granducato di Toscana – con ogni probabilità vagheggiava nell'*Accademia dei Riaccesi* il luogo nel quale dare di sé l'immagine del principe protettore delle arti, delle lettere e delle scienze. La sede del nuovo istituto, per altro, era stata individuata proprio in alcune sale del Palazzo Reale di Palermo a testimonianza di come le direttrici delle scelte culturali fossero adesso decisamente tracciate nelle stanze del potere. La morte di peste, avvenuta nel 1624, chiuse nel sepolcro le velleità di Emanuele Filiberto, ma non impedì che il sodalizio continuasse a vivere per l'impulso di altre figure che nell'*establishment* politico rivestivano ruoli di primissimo piano. Una di queste fu quella di Pietro Corsetto, che di Emanuele Filiberto era stato consigliere giuridico, oltre che amico personale. Nato a Palermo nel 1570, era stato Presidente del Tribunale del Concistoro, della Regia Gran Corte, Avvocato Fiscale del Tribunale del Real Patrimonio, Reggente dal 1620 del Supremo Consiglio d'Italia. Nel 1636, alla morte della moglie Orietta de Tignoso abbraccerà lo stato ecclesiastico fino a essere nominato, nel 1638 da Urbano VIII, Vescovo di Cefalù: qui fece rinnovare l'edificio del Seminario vescovile, promosse alcuni restauri nel Duomo e fece realizzare una cappella dedicata all'Angelo Custode, commissionando a Pietro Novelli lo splendido dipinto omonimo oggi nel palazzo vescovile, vagamente ispirato a quello che nel 1615 Domenichino aveva dipinto per la Cappella Vanni della chiesa di San Francesco di Palermo. Due anni prima della morte, nel 1640, alla cessazione della carica del viceré Francisco de Melo di Braganza, conte di Assumar, Corsetto completerà il proprio *cursus honorum* venendo designato alla carica di Presidente del Regno[25]. Fu Corsetto a concepire l'impresa dell'Accademia degli Accesi, un acciarino e una pietra focaia nell'atto di sprigionare scintille con il motto *A pro' degli altri* (fig. 4). Il tema del fuoco e l'allusione al mito prometeico della creatività a vantaggio dell'umanità saranno, come vedremo, il sottofondo simbologia dei *Riaccesi* per tutta la durata del loro sodalizio. L'autentico animatore dell'accademia – tanto da esserne per lungo tempo il *Principe* – fu tuttavia Carlo Maria Ventimiglia e Ruiz[26] (fig. 5), la figura di intellettuale di maggior rilievo in Sicilia nel XVII secolo. Matematico, architetto, archeologo, ingegnere militare,

[21] La raccolta poetica, contenente le rime dei poeti intervenuti alla coronazione e le risposte improvvisate dallo stesso Potenzano, fu pubblicata per i tipi di Orazio Salviani e Cesare Cesari e fratelli.

[22] Il tema è accennato, ad esempio, nel botta e risposta tra Attilio Opezzinga e lo stesso Potenzano (*ivi*, p. 13): «Il Signore Attilio Pizzinga: Comu di li dui liggi a li Duturi/ si duna potestati e privilegiu/ e disputandu, e alligandu l'auturi/ Attestanu ogni loru fattu egregiu/ Cusì hannu per tia fama et honuri/ Apelli e di Parnasu lu collegiu/ E Marti sta in suspettu, e gran terruri/ Chi non lu cacci di l'anticu seggiu. Risposta [di F.P.]: Per chi li mei pinzelli e li coluri/ Non hannu potestati e privilegiu/ di stari eterni comu li scritturi/ Chi Phebu canta cu lu so collegiu/ Tu cu lu tempo in brevi abbagli e oscuri/ l'opri famusi et ogni fattu egregiu/ Poi chi li gloriusi toi sblenduri/ Restanu eterni in trionfanti seggiu». Opezzinga, Accademico degli *Accesi*, compare anche tra gli autori delle *Rime in morte della signora Laura Serra et Frias*.

[23] Sulle *Concordie*, cfr. C. Giardina, *L'istituto del Viceré di Sicilia (1415-1798)*, "Archivio Storico Siciliano", n.s., a. 51, pp. 189-294, a p. 286.

[24] V. Di Giovanni jr, *Le Origini delle Accademie degli Accesi, dei Riaccesi e del Buon gusto*, cit., p. 13.

[25] Su Corsetto, cfr. V. Di Giovanni jr, *Paolo Caggio e Pietro Corsetto, o l'Accademia degli Accesi e de' Riaccesi di Palermo nei secoli XVI e XVII*, "Atti della Reale Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti di Palermo", s. III, vol. IV, 1896, pp. 4-23; cfr. anche G. Fallico, s.v. *Corsetto, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 29, Roma 1983.

[26] Su Carlo Maria Ventimiglia e Ruiz (Palermo, 1576 - 1662), appartenente alla nobile famiglia dei conti di Prades, e intellettuale impegnato di fatto su tutti i fronti del sapere, cfr. l'introduzione di N. Aricò a, Francesco Negro, Carlo Maria Ventimiglia, *Atlante di città e fortezze del Regno di Sicilia (1640)*, Messina 1992; M.S. Di Fede, *Carlo Maria Ventimiglia e la cultura architettonica del XVII secolo*, in *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica*, Atti del Convegno di Studi a cura di G. Antista, Palermo 2009, pp. 195-199.

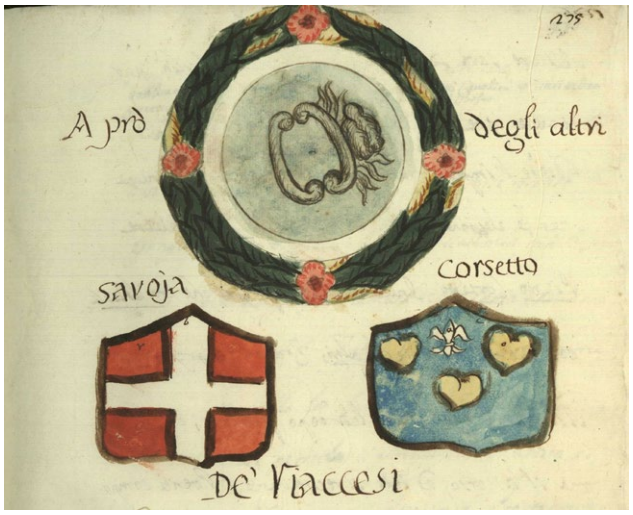


Fig. 4. L'impresa dell'*Accademia dei Riaccesi*, con gli stemmi del viceré Emanuele Filiberto di Savoia e Pietro Corsetto. Disegno acquerellato, in F.M. Emmanuele e Gaetani, *Delle accademie letterarie di Sicilia*, ms. del sec. XVIII, in Biblioteca Comunale di Palermo, ai ss. Qq E 101, c. 275.

collezionista e naturalista, Ventimiglia incarnava in sé l'immagine enciclopedica tipica del suo secolo capace di catalizzare non solo le risorse culturali del proprio ambito territoriale, ma di divenire un punto di riferimento a livello europeo su questioni scientifiche allora di particolare interesse. Non stupisce, ad esempio, che ricorresse alla sua esperienza Athanasius Kircher nella redazione di alcuni passaggi fondamentali del *Mundus Subterraneus*. Con Kircher, d'altra parte, Ventimiglia condivideva gli stessi interessi per l'antica poesia orfica[27] di cui avrebbe tentato di fornire una propria esegesi nelle *Epistolae de Orphici Carminis Interpretatione*, scritte con Filippo Paruta ma pubblicate postume solo nel XVIII secolo[28]. Nel 1637 il gesuita intraprendeva un viaggio in Sicilia alla ricerca di prove sulla presunta esistenza di ossa di "giganti" in vari siti dell'isola. La prima sortita a Trapani, o meglio alle pendici del Monte Erice, era stata fallimentare: la testimonianza di Boccaccio, che nel *De Genealogia Deorum*[29] aveva riferito di una vasta grotta nella contrada di Martogna dove nel 1342 sarebbero stati rinvenuti i resti di enormi esseri umani, si era rivelata – se non una fola – certamente non più verificabile. Non restava che fare ricorso allo scienziato che, più di ogni altro, poteva fornire informazioni più dettagliate intorno all'autenticità di quelle testimonianze:

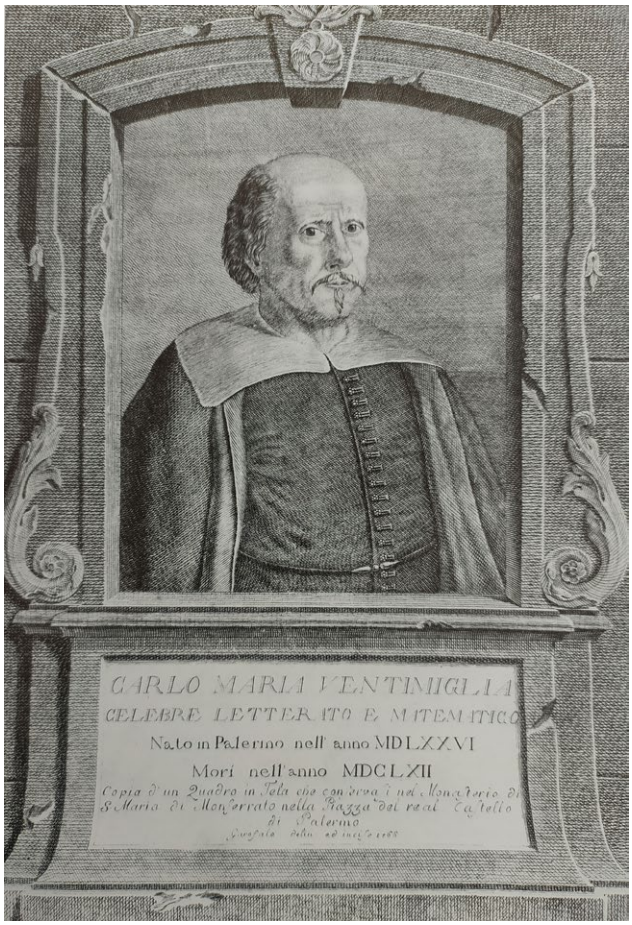


Fig. 5. Giuseppe Garofalo, *Ritratto di Carlo Maria Ventimiglia e Ruíz*, acquaforte, da G. Lancellotto Castelli, *Ritratti ed elogi di illustri siciliani*, vo. I, Palermo 1766.

> In verità, quando soggiornai a Trapani nel 1637, interrogai molti esperti sulla scoperta di un mostro così gigantesco, entrai nella grotta del monte, dove si diceva fosse stato ritrovato il cadavere; ma non trovai nulla di ciò che gli Autori sopra addotti riferiscono sulla vastità dell'antro; per quanto posso ricordare, penso che la sua altezza fosse a mala pena di trenta piedi; ovviamente, non poterono mai mostrarmi né i piedi né le mani, né il cranio o membra simili, dalla proporzione dei quali, paragonati alle membra di uomo comune, speravo di prendere coscienza della vera grandezza del suddetto gigante; cosa che mi sfugge anche del gigante elvetico, dove oltre alle costole, alle gambe, alle cosce, non possono mostrare né la testa, né le mani e i piedi: le quali parti non possono ricostruire [una figura],

[27] Nel frontespizio del secondo volume del *Mundus Subterraneus* (1665), inciso da Anthonie Heeres Sioertsma su disegno di Crispijn van de Passe, compare sotto la raffigurazione allegorica di Apollo e Mercurio che fanno visita all'Architettura intenta a disegnare obelischi, una citazione dagli *Inni di Orfeo* a sua volta risalente alla *Turris Babel* dello stesso Kircher.

[28] Il testo manoscritto, datato 1598 e intitolato *Caroli Vintimilia et Philippi Paruta Panhormitanorum De Orphici Carminis Interpretatione Epistolae*, fu pubblicato senza data nel corso del XVIII secolo, probabilmente per volontà di Giovanni Evangelista Di Blasi.

[29] lib. 4, cap. 68.

> rendendo così sospetta anche la verità della cosa. [...] Nello stesso tempo accadde che io – con sommo piacere del mio animo – mi confrontassi a Palermo con l'illustrissimo marchese Carlo Ventimiglia, l'uomo più dotto, ed anche il più acuto storico della Sicilia, sulle ossa di siffatti omaccioni, e gli mostrassi delle zanne che alcuni antiquari mi avevano dato per denti di giganti. Egli sorrise modestamente, e disse: «Credi, che Padre mio, che questi siano i denti di un gigante?». Io, schermendomi, risposi che riponevo in coloro che me li avevano regalati tanta fiducia quanta ne poteva meritare una loro amica. Ma lui, pungente, disse: «Domani incontriamoci di nuovo, e ti mostrerò di chi sono questi denti». Cosa detta, cosa fatta, non appena ebbi accettato, il giorno dopo incontrai quell'uomo molto gentile, che mi disse: «Saliamo sulla carrozza», il che fatto mi condusse in un luogo distante da Palermo circa tre miglia, che loro chiamano *Maredolce*. C'era un enorme sperone di roccia, e sul lato un'apertura molto grande; per mezzo del quale si apriva l'accesso agli oscuri recessi di un'immensa caverna. «Scendiamo, disse, e ora ti mostrerò, padre mio, fino a che punto la natura è capace di imitare simili membra del corpo umano». E dopo aver acceso delle torce, mentre i suoi servi ci precedevano, entrammo nel tratto più lungo della grotta, e quando eravamo già penetrati un po' più profondamente, mi mostrò, sulla parete sinistra della grotta un'opera meravigliosa della natura che stava esposta in ogni parte. Nello stesso tempo, raccoglieva denti piccoli, medi, grandi ed enormi, fissati in quell'ordine che la natura è solita porre nelle mascelle degli animali, in tale abbondanza, che avrei creduto che si potessero facilmente caricare cento carri, con una tale somiglianza con i denti naturali, che a malapena si distinguerebbero da loro. Nella parte superiore erano di un candore abbagliante, ma in basso si vedevano le radici aguzze, tutte però trasformate in solida pietra. Allora, rivolgendosi a me, quell'uomo così illustre mi disse: «Questi sono i denti che alcuni impostori vendono qui alla plebe ignorante per denti di giganti o di elefanti» (perché alcuni erano di dimensioni enormi, come ho detto). Io però me ne procurai non piccola quantità, una parte della quale la conservo ancora oggi nel Museo, e una parte la regalai a letterati per denunciare l'impostura[30].

In effetti, il giacimento di fossili della Grotta del Monte Grifone si sarebbe rivelato, nei secoli successivi, uno straordinario tesoro paleontologico per ricostruire la presenza dei primi mammiferi – in questo caso, davvero appartenenti alla specie di elefanti e ippopotami – che abitarono in Sicilia nel Pleistocene. L'iper-scetticismo di Ventimiglia aveva tuttavia attribuito all'azione casuale delle rocce calcaree la formazione di quelle concrezioni – che apparivano, e veramente lo erano, zanne e denti di esseri estinti.

Il 1637 dovette essere per l'*Accademia dei Riaccesi* un anno cruciale. Proprio allora il teatino Girolamo Matranga pubblicava a Palermo i *Syntagmata Septem de Academia*, un'opera che – sebbene non esplicitamente uscita sotto l'insegna del sodalizio – ne era per molte ragioni il testo programmatico e promozionale[31]. Patrono occulto dell'iniziativa dovette essere lo stesso Ventimiglia, che nell'opera è citato come tra i maggiori collezionisti di monete del proprio tempo[32]. Matranga ripercorre la storia delle accademie dall'antichità (il primo "accademico", con un'iperbole al limite del grottesco, è identificato in Adamo), postulando l'idea che l'unione di letterati, prima ancora che un patto stretto sotto comuni interessi culturali, sia un luogo ideale dello spirito, un *hortus conclusus* nel quale ogni contrasto trova ricomposizione. L'antiporta del volume (fig. 6), che è ipotizzabile fosse stato progettato dallo stesso Ventimiglia e inciso da Vincenzo La Barbera, è in effetti l'epifania iconica del manifesto multidisciplinare dei *Riaccesi*. Come in una specie di finestra, definita ai lati dalla ciceroniana *Hermathena*, sull'architrave stanno le figure di una immaginaria metopa. Sono quattro personificazioni il cui significato, almeno in parte, è desunto dal repertorio della *Iconologia* di Cesare Ripa. Al centro, assisa su un trono, sta l'*Accademia*, coronata e in ricche vesti regali. È raffigurata nell'atto di abbracciare, alla sinistra, la *Matematica* e alla destra una figura femminile ignuda identificabile con la *Legge naturale*. Più difficile da decifrare, giacché non rintracciabile nel testo di Ripa, è l'identità della donna all'estrema destra (fig. 7). Presenta alcuni strani attributi: un occhio sul palmo della mano destra, e una cornucopia da cui fuoriesce un profluvio di fiamme e scintille che sembrano riversarsi sulla sottostante figura di Mercurio. La personificazione in questione, con ogni probabilità, è l'incarnazione simbolica degli stessi *Riaccesi*, ricavata da una plurima crasi fra diverse immagini desunte dalla stessa *Iconologia*. La raffigurazione dotata di una mano, per così dire, "vedente" si ritrova più volte nel testo dell'umanista perugino, e costantemente a denotare una specie di intelligenza manuale[33]. In uno

[30] A. Kircher, *Athanasii Kircheri e Soc(ietate) Jesu Mundus Subterraneus, in V libros digestus. Quibus Mundi sub terranei fructus exponitur, et quid quid tandem rarum, insolitum et portentosum in foecundo Naturae utero contenitur, ante oculos ponitur curiosi Lectoris*, vol. 2, Amsterdam 1665, sez. II, p. 58 (trad. nostra).

[31] Dopo la morte del viceré Emanuele Filiberto l'*Accademia dei Riaccesi* lasciò la sede del Palazzo Reale per trasferirsi nel convento dei Padri Teatini, dove stette fino circa al 1650. Cfr. V. Di Giovanni jr, *Le Origini delle Accademie degli Accesi, dei Riaccesi e del Buon gusto*, cit., p. 14. L'opera di Matranga nacque dunque nel cenacolo letterario sorto nella casa conventuale dove egli stesso risiedeva.

[32] G. Matranga, *Hieronymi Matranga Panhormitani, e Congregatione Cler(icorum) Reg(ularium) Theologi De Academia Syntagmata VII*, Palermo 1637, pp. 186-187.

[33] Nell'*Iconologia* l'attributo iconografico dell'occhio aperto sulla palma di una mano ricorre a proposito delle personificazioni dell'*Industria* e della *Liguria*. In quest'ultima occorrenza, l'umanista perugino spiega



Fig. 6. Vincenzo La Barbera su disegno di Carlo Maria Ventimiglia (qui attribuito), frontespizio dei *De Academia Syntagmata VII* di Girolamo Matranga, editi per i tipi di Antonio Martarelli, Palermo 1637.

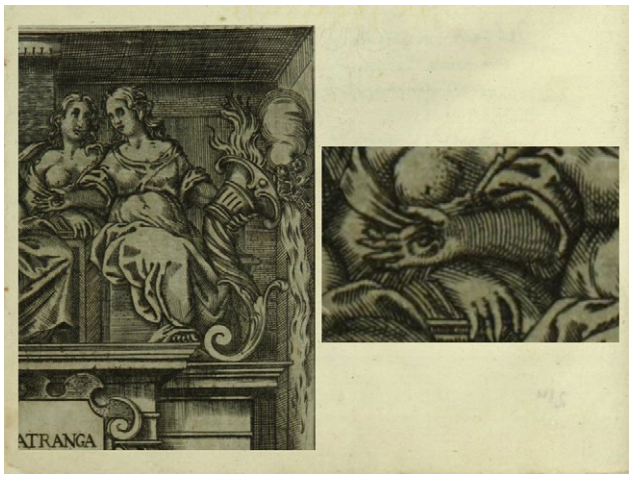


Fig. 7. Personificazione dell'*Accademia dei Riaccesi* [?], particolare del frontespizio dei *De Academia Syntagmata VII* di Girolamo Matranga.

dei casi, ad esempio, è la *Operatione manifesta* a recare, su entrambe le mani, un occhio. Nell'esegesi di Ripa, la figura chirottica – sebbene non perspicuamente – è la manifestazione dell'attività esercitata alla luce del sole (una sorta di pratica dal vago sottofondo etico), poiché «l'operationi né per vanagloria, né per altro fine meccanico si devono esercitare, ma solo per beneficare sé e altrui»[34]. L'ultima frase, in effetti, riecheggia del motto dell'*Accademia dei Riaccesi*, *A pro' degli altri*, e fa della misteriosa figura femminile non solo una specie di correlato della *Matematica* che le sta opposta, ma anche la figurazione del saper fare artistico, scientifico e tecnico capace di contribuire al progresso dell'umanità.

La simbologia legata a Prometeo aveva tra i *Riaccesi*, in effetti, una manifestazione vivente nell'artista che più d'ogni altro nel proprio secolo – ed evidentemente nel regno in cui visse e operò – fu capace di rispondere alle istanze della committenza pubblica e privata, laica ed ecclesiastica. Pietro Novelli, il traduttore per immagini delle elaborazioni intellettuali dell'Accademia, aveva studiato la matematica e i rudimenti dell'architettura presso lo stesso Carlo Maria Ventimiglia, e – pur non essendovi ufficialmente ascritto – non aveva tardato a divenire uno degli esponenti di maggior rilievo del sodalizio artistico e letterario. Per Tommaso Aversa, uno dei *Riaccesi* più insigni, nel 1643 progetterà il frontespizio (fig. 8) per la tragedia sacra intitolata *Il Sebastiano*[35]. È sintomatico, poi, che nel descrivere l'arco trionfale che il pittore stesso aveva progettato nel 1641 (fig. 9) per l'ingresso a Palermo del nuovo viceré, l'Almirante di Castiglia Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, conte di Modica, il librettista Giuseppe Ciaccon si riferisca a Novelli evocando ancora una volta la figura del titano creatore dell'uomo e dispensatore del fuoco:

> Per l'Arco fu in concorrenza di molti scelto in Senato il disegno di Pietro Novelli, Architetto, e Pittore famosissimo, il quale col mentir del pennello, e con gl'inganni delle

che «la destra mano aperta con l'occhio in mezzo di essa indica l'industria di quei popoli, con la quale suppliscono al mancamento naturale del paese in procacciarsi con varie arti tutte le cose, che fanno al ben vivere». Cfr. C. Ripa, *Nova Iconologia di Cesare Ripa perugino, Cavalier de' SS. Mauritio & Lazzaro. Nella quale si descrivono diverse imagini di virtù, vitij, affetti, passioni humane, arti, discipline, humori, elementi, corpi celesti, provincie d'Italia, fiumi, tutte le parti del mondo, e d'altre infinite materie* [...], Padova 1618, p. 355.

[34] *Ivi*, p. 380.

[35] Il disegno preparatorio del frontespizio è custodito presso le collezioni della Galleria regionale della Sicilia (fondo Disegni e Stampe, inv. 1565/43).



Fig. 8. Pietro Novelli, Frontespizio de *Il Sebastiano. Tragedia sacra di Tommaso Aversa*, acquaforte, 1643.

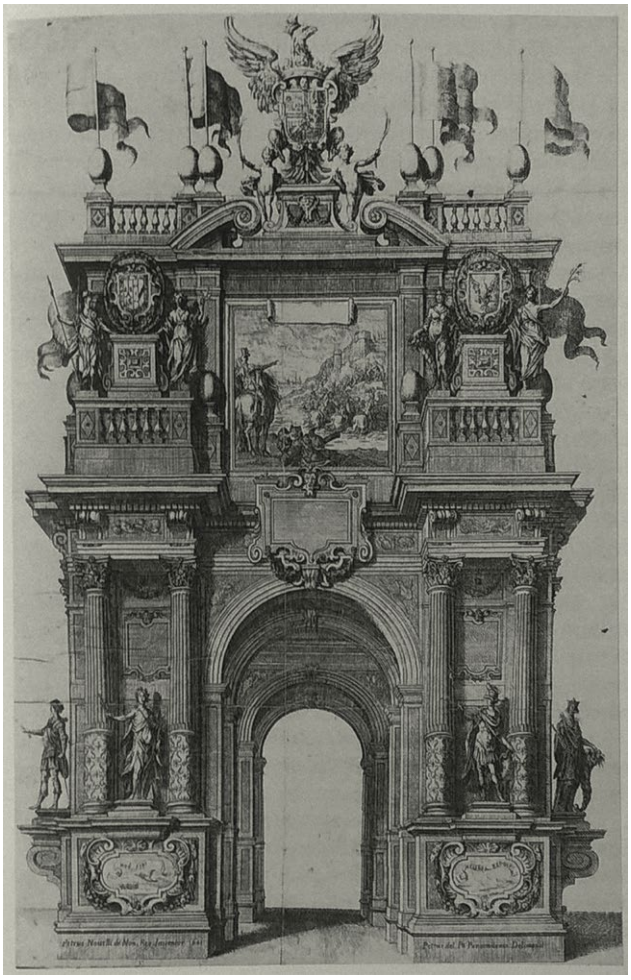


Fig. 9. Pietro del Po' su progetto di Pietro Novelli, *Arco trionfale per l'ingresso dell'Almirante di Castiglia*, acquaforte, 1641.

> prospettive, si ha nella Sicilia, e fuori guadagnato gloria non bugiarda. Quello disegno così approvato, fu incontanente mandato ad animare di poetiche inventioni a tale che, a non volersi lasciare in publico nominare, schifar non può ch'io no'l dica Prometeo di quel corpo[36].

Il tema della creatività artistica e del rapporto tra parola e immagine, questa volta ribaltato a favore della pittura, percorre costantemente il concettismo dei *Riaccesi* e trova sempre in Novelli il cantore iconico. In questa rivisitazione del dualismo arte e poesia non stupisce che lo stesso pittore discenda nell'agone di quella millenaria contesa, e indossi – sia pure scherzosamente – le vesti del maggiore pittore dell'antichità. Nel 1642 Pietro Novelli realizzava un'acquaforte (fig. 10) raffigurante *Marsia legato all'albero*[37], che probabilmente avrebbe dovuto corredare un testo a stampa degli stessi accademici, mai pubblicato. Nell'incisione l'artista usa abilmente le proprie doti grafiche per evocare le membra del satiro scorticato. Tuttavia, a destare interesse è soprattutto la quartina che accompagna l'opera, da lui stesso composta: *Trarmi Apollo la pelle,/ Crudele già tentò/ Hor nò, che la mi può/ Dar un NOVELL'Apelle*. Nella tenzone tra il dio e il satiro, tra la pura ispirazione e il saper fare che nasce dall'esercizio della pratica, gli antichi avevano immaginato la rovina di Marsia, condannato al terribile supplizio della scorticatura. La poesia, insomma, aveva vinto sulla *téchne*. Adesso però il *tertium* tra il dio e il satiro, colui che è in grado di sovvertire le sorti di quella gara, è l'artista moderno, curiosamente distinto da Apollo e dalla pelle da una semplice variazione vocalica. Così da una parte egli è l'epidermide stessa strappata via dal

[36] G. Ciaccon, *Mercurio Panormeo, ò vero, L'Almirante in Palermo ricevuto quand'egli ne' 16 di giugno del 1641 prese primieramente il governo del Regno di Sicilia*, Palermo 1641, p. 4.

[37] Sull'incisione, di cui si conosce un unico esemplare custodito presso le collezioni della Galleria regionale della Sicilia (fondo Disegni e Stampe, inv. 4322), cfr. la scheda III.112 a cura di S. Grasso, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra, 1990, p. 447.



Fig. 10. Pietro Novelli, *Marsia legato all'albero*, acquaforte, 1642. Galleria regionale della Sicilia (fondo Disegni e Stampe, inv. 4322).

corpo del fauno; dall'altra il pittore, anzi il "nuovo pittore" che era stato simbolo dell'Antichità. Ciò che la poesia ha tolto al racconto nei termini di efficacia rappresentativa, la pittura è in ora grado di restituire per mezzo della forma-colore. Il pigmento cromatico diviene, letteralmente, la pelle dell'immagine: Novelli come nuovo Apelle[38], come artista-taumaturgo può così risanare le membra offese dello sconfitto e farne l'oggetto della propria ispirazione creativa. Marsia, il satiro superbo, era stato vendicato dall'arte.

Pietro Novelli rappresentò, finché visse, il vertice della cultura figurativa dell'isola, e il riferimento per immagini dei *Riaccesi*. La sua tragica morte, avvenuta in seguito a un agguato (forse non del tutto casuale) durante la rivolta antispagnola del 1647, segnò probabilmente la fine della persistenza dell'*Ut pictura poësis* in seno al sodalizio. Eppure, anche in quella circostanza drammatica, l'identità Novelli-Apelle divenne per gli accademici l'occasione per celebrare una sorta di funerale laico della pittura. Il poeta Onorio Domenico Caramella, accademico degli stessi *Riaccesi*, a ricordo della tragica morte del pittore componeva una sorta di epitaffio letterario nel quale – nel più tipico artificio barocco – ritrovava già nel nome dell'artista criptato un duplice destino di gloria e di morte:

> De Petro Novello Siculo, a Monte Regali, pictori celebri qui Panormi lethali vulnere occidit, anno 1647. Petrus Novellus Anagramma literalis: *Unus Apelles ruo.*
> Non forte hoc factum inter tot turbas gentium/ Si unus Petrus occido/ Tot patriae miserias ne pingerem/ Unus Apelles ruo[39].

> Su Pietro Novelli, siciliano, da Monreale, che morì a Palermo per una ferita mortale nell'anno 1647: anagramma letterale *Pietro Novelli/ Cado, unico Apelle*.
> Non è un caso che ciò sia avvenuto tra una così vasta moltitudine di persone: se mi spengo, unico Pietro, non dipingerò più le miserie della patria, e cado unico Apelle.

La narrazione dell'infausto caso del 22 agosto 1647, sebbene occupi solo di passaggio le pagine dei cronisti del tempo, fu probabilmente orchestrata dallo stesso sodalizio per chiudere anzitempo una stagione di attivissimi fermenti culturali. Il canonico Antonino Collurafi, che della rivolta fornì una ricostruzione imbevuta di un feroce *animus* antipopolare, rievocò quegli istanti terribili con accenti che – in tutta evidenza – gli furono suggeriti dagli stessi *Riaccesi*:

> Gli lanciano (a don Pietro Branciforte, Capitano di Città) contro delle pietre, gli sparano dell'archibusate: con le quali fù colpito nel braccio destro, ed ucciso Pietro, detto il Monrealese, che 'l seguiva a cavallo, Ingegniero di Sua Maestà, Apelle della Sicilia, ed Invidia della morte; perché con quello senza misura di tempo, e maggior di Zeusi, dava vita alle tele, e le consegnava all'eternità[40].

Nelle parole di Collurafi è espressa da un lato nuovamente l'antitesi tra il destino tragicamente ineluttabile (la morte invidiosa che in ogni modo tenta di fermarne l'agire poietico) e la creatività proiettata *in perpetuum*, grazie alla quale il pittore è il demiurgo che dà vita alla materia inerte; dall'altro una presa di posizione, precoce quanto inconsapevole, nel dibattito sulla prevalenza tra antichi e moderni, a favore di questi ultimi.

---

[38] Su questa identità, cfr. F.P. Campione, *La fortuna critica di Pietro Novelli nell'Ottocento*, in S. La Barbera (a cura di), *La critica d'arte in Sicilia nell'Ottocento*, Palermo 2003, pp. 129-156 (*Novelli e i contemporanei:* Siculus Apelles, pp. 129-132).

[39] Il componimento, mai rintracciato, è riportato da A. Mongitore, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani* (1743); ed. a cura di E. Natoli, Palermo 1977, pp. 130-131.

[40] A. Collurafi, *Le tumultuationi della plebe in Palermo l'anno 1647*, Palermo 1651, l. I, cap. XIV, p. 137.

Alla metà del secolo e in corrispondenza della morte di Novelli, quantunque ancora ufficialmente per più di altri cinquant'anni rimanesse in vita, l'*Accademia dei Riaccesi* aveva già preso a esaurire la propria spinta culturale. Morendo nel 1662 il vecchio *Principe* Carlo Maria Ventimiglia, il sodalizio s'avviava a tritare un repertorio sempre più convenzionale, devoto, appiattito sulle direttive del potere (soprattutto religioso), a cui ormai senza alcun peso avrebbe funto da cassa di risonanza. La fondazione dell'*Accademia del Buon Gusto*, avvenuta nel 1718, che di fatto riunificava tutte le congreghe minori ancora esistenti sotto un'unica insegna, chiudeva quella parentesi e con essa la memoria di una stagione per molti versi irripetibile.

APPENDICE
SERIE CRONOLOGICA DELLA RACCOLTA DI COMPONIMENTI DELL'*ACCADEMIA DEI RIACCESI* (1633-1700)

1. *Componimenti diversi dell'Accademia de' Raccesi nella sua morte di Ferdinando Afan de Ribera ed Enriquez, marchese di Tarifa, principe di essa*. Palermo, presso Decio Cirillo, 1633.

2. *Fiori al m.r.p.m.f. Gio. Chrisostomo Iavelli dell'Ordine de' Predicatori*. Palermo, presso Decio Cirillo, 1649.

3. *Poesie latine e toscane in lode del m.r.p. Carlo Giaconia de' Cler. Reg. Min*. Palermo, presso Decio Cirillo, 1649.

4. *Il sacro aprile, varii fiori di poesie d'alcuni signori Accademici Raccesi di Palermo al m.r.p. lettore fra Nicolo Lepori romano per le prediche quaresimali dette in S. Domenico de pp. Predicat. di Palermo nell'anno 1651. Publicati da Giacinto Maria Fortunio palermitano Accademico Racceso*. In Palermo, per Gioseppe Bisagni, 1651.

5. *Le Muse d'Oreto che per alquanti Accademici Raccesi, mostrano la loro deuotione, cantando in lode del m.r.p. don Marc'Antonio Sanseuerino C.R. napolitano; predicator insigne nella chiesa di S. Gioseppe di Palermo, l'anno 1651. Radunate e disposte al canto comune dal Maia l'Eleuato Accademico Racceso*. In Palermo, per Gioseppe Bisagni, 1651.

6. *Il Parnasso nel Carmelo deuoti ossequi delli cigni d'Oreto, al m.r.p. maestro fr. Saluatore Scaglione carmelitano napolitano Accademico Racceso detto l'Arrischiato. Per le prediche quaresimali da lui dette nella chiesa di S. Ignatio martire detta l'Oliuella de*' rr.pp. *dell'Oratorio di S. Filippo Neri nell'anno 1654. Humilmente offerti da Giouanne Leone palermitano Accademico Racceso detto il Fiorito*. In Palermo, per Pietro dell'Isola, 1654.

7. *Le scintille della selce. Saggio dell'Accademia de' Riaccesi di Palermo, cioè l'imprese degli accademici ed alcune poesie con un'oratione in lode di s. Rosalia vergine palermitana*. Palermo, presso Agostino Bossio, 1658.

8. *Espressioni d'ossequio de' signori Accademici Raccesi di Palermo, al merito del molto reuerendo padre maestro fra Tomaso Maria Spada dell'Ordine de' Predicatori, predicatore del Duomo della medesima città nell'anno 1661. Raccolte dal reuerendo p. fr. Hilarione Perdicaro, e Notarbartolo, dell'Ordine del B. Gio. di Dio. Dedicate all'eminentissimo, & reuerendissimo signore Gio. Battista Spada cardinale di Santa Susanna*. In Palermo, nella stamperia di Pietro dell'Isola, 1661.

9. *Applausi lirici latini e toscani dell'Accademia de' Raccesi di Palermo alle glorie del m.r.p.f. Fulgenzio Arminio d'Avellino oratore evangelico famosissimo e predicatore la seconda volta nel 1662 nella madre chiesa di Palermo*. Palermo, presso Pietro dell'Isola, 1662.

10. *Serto poetico de' sig. Raccesi in lode del m.r.p.f. Bonaventura Cavallo lettore giubilato, predicator clarissimo … per lo corso quaresimale da lui fatto nella ven. chiesa dell'Olivella di questa felice città di Palermo nel 1662*. Palermo, presso Pietro dell'Isola, 1662.

11. *Applausi di Accademici Raccesi in lode del r.p. Antonio Di Vincenzo famosissimo predicatore nella Casa Professa della Compagnia di Giesù nel 1693*. Palermo, presso Giuseppe La Barbera, 1693.

12. *Il pennello encomiato, poesie d'alcuni signori Accademici palermitani, in lode del signor Carlo Maratta, celebre pittore; per vn suo ritratto, mandato da Roma in Palermo, ad istanza, e spese de' fratelli della venerabile Compagnia, sotto titolo del Santissimo Rosario, e collocato nel loro bellissimo oratorio, presso il Conuento di Santa Cita, dell'Ordine de' Predicatori. Fatto stampare à spese d'vn deuoto fratello*. In Palermo, nella stamparia di Agostino Epiro, 1696.

13. *La cetra degli Riaccesi di Palermo risvegliata per far plauso canoro al merito del molto reu. padre Alessandro Poggi lucchese della Congregazione della Madre di Dio, predicatore eloquentissimo nel Duomo di Palermo in questo presente anno 1700. Consecrata alla grandezza del signor don Girolamo Roderico Branciforti, Colonna duca Branciforte,* […]. In Palermo, nella regia stamparia d'Agostino Epiro, stampatore dell'ill. Senato, 1700.

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE
ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A. ETS

Firenze University Press
https://oajournals.fupress.net/index.php/sisca

OPEN ACCESS

Citation: Galassi, C. (2025). Tra Scannelli, Bellori e Scaramuccia: *Cristo e la Samaritana* di Annibale Carracci e alcuni dipinti dell'autore delle *Finezze de' pennelli italiani* (1674). *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025: 203-212. doi: 10.36253/sisca-17324

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:
CG: 0000-0001-8301-312X

Tra Scannelli, Bellori e Scaramuccia: *Cristo e la Samaritana* di Annibale Carracci e alcuni dipinti dell'autore delle *Finezze de' pennelli italiani* (1674)

Between Scannelli, Bellori and Scaramuccia: Annibale Carracci's *Christ and the Samaritan* and Several Paintings by the Author of *Finezze de' pennelli italiani* (1674)

Cristina Galassi

Università per Stranieri di Perugia, Italia
Email: cristina.galassi@unistrapg.it

Abstract. This contribution traces Luigi Scaramuccia's activity in Perugia and explores the classicist tendencies of the painter and theorist, author of *Le finezze de' pennelli italiani* (1674). Furthermore, through a close comparison of contemporary sources (Francesco Scannelli and Giovanni Pietro Bellori), it reconstructs, thanks to a new reading of a passage from *Le finezze de' pennelli italiani*, the story of a famous painting by Annibale Carracci, *Christ and the Samaritan*, now preserved in the Szépművészeti Múzeum in Budapest, and its original destination for the Basilica of St. Peter in Perugia. The painting was executed by Carracci for the Basilica of San Pietro as a test to win the commission for the large canvases: it was subsequently purchased by Ludovico Degli Oddi as a result of the fact that the final choice for the cycle did not fall on him but on Antonio Vassilacchi, known as l'Aliense. It is also likely that the final choice, which favored l'Aliense over Carracci, was influenced by the abbot of the powerful Perugian monastery, Giacomo di San Felice da Salò, who knew the artist personally from when he was a monk in the church of San Giorgio Maggiore in Venice, where Vassilacchi worked in Tintoretto's team on the creation of the last large canvases, but also on his own, as the executor of the project for the church's high altar.

Keywords: Annibale Carracci, Luigi Scaramuccia, Giovanni Pietro Bellori.

CRISTO E LA SAMARITANA DI ANNIBALE CARRACCI

Nella storia dei monasteri italiani San Pietro a Perugia è stato uno dei principali per ampiezza, monumentalità, fama dei suoi abati e degli artisti toccati dalla loro munifica e grandiosa committenza. La mostra dedicata a Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato, tenutasi nella Galleria Tesori d'Arte del complesso benedettino perugino dall'aprile all'ottobre 2017, ha

messo in evidenza, per quanto riguarda la storia seicentesca del luogo monastico, la straordinaria importanza della figura dell'abate tuderte Leone Pavoni, al quale può essere ascritta una vera e propria politica culturale influenzata dai rapporti romani che egli intrattenne con la famiglia Barberini, prima con il cardinale Francesco, protettore della congregazione cassinese, e poi con papa Urbano VIII. Al colto e illuminato abate, sul quale molto è ancora da investigare, non solo si deve la fortuna che a livello locale incontrò il pittore di Sassoferrato, il quale realizzò per la comunità benedettina almeno diciassette dipinti, ma anche l'apertura verso forme d'arte che oggi, con manualistico e improprio schematismo, etichettiamo come contrapposte.

Ho avuto modo di scrivere che il Pavoni «era un collezionista accorto, di cultura indubbiamente aperta ad accogliere suggestioni figurative le più diverse, provenienti anche da autori appartenenti a un coté di segno diametralmente opposto, incluso il filone naturalista e caravaggesco, come sembra suggerire la presenza, tra i suoi beni allora conservati in Assisi[1], della stupefacente "S. Francesca Romana del Caravaggio in tela cornige indorata», come viene citata nell'*Inventario de tutte le robbe et supellettili del R. D. Leone di Todi al presente Abbate di S. Pietro d'Assisi*[2], del 1647, riassegnata a Giovanni Antonio Galli detto lo Spadarino da Roberto Longhi[3].

Giustino Farnedi, già abate di San Pietro, ha fatto osservare che, quando il rinnovamento degli apparati decorativi della basilica era al suo apice, essendo stati ormai realizzati gli estesi murali manieristici e i grandi teleri di Antonio Vassilacchi detto l'Aliense, «entrò nel monastero di San Pietro un giovane tuderte di nobile ascendenza e grande preparazione, Leone Pavoni, nato nel 1585 e professo nel 1603. Egli fu testimone dello splendore di tutte le recenti grandi opere pittoriche e scultoree, dal baldacchino al ciborio, dagli amboni al magnifico coro, fino alla sapiente raccolta di insigni opere d'arte. Non ci stupisce perciò che divenuto abate di San Pietro dal 1632 al 1637 e dal 1642 al 1644, abbia raccolto intorno a sé artisti e opere che hanno abbellito la basilica e i luoghi più importanti del monastero, quali il refettorio, il capitolo e gli appartamenti abbaziali»[4]. Uno splendore che richiama un passo poco noto dell'abate olivetano perugino Secondo Lancellotti che nell'*Hoggidì overo il mondo non peggiore né più calamitoso del passato*, anticipando la *querelle* fra antichi e moderni, esalta la «tanta sontuosità» delle chiese del suo tempo rispetto a quelle antiche in un brano che, evocativamente, richiama la magnificenza degli altari della basilica di San Pietro nel Seicento[5].

Naturalmente non tutto avvenne sotto l'egida del Pavoni che morì nel 1653. Molte importanti imprese artistiche erano state già realizzate prima del suo governo, a fine Cinquecento, e altre commissioni ancora vedranno la luce sotto i suoi successori.

Vorrei in questa sede soffermarmi su una pagina dedicata al complesso abbaziale di San Pietro a Perugia da Luigi Scaramuccia, a mio avviso assolutamente degna di interesse e, fino ad oggi, mai considerata nella sua giusta dimensione. Il pittore e teorico perugino Luigi Scaramuccia, ne *Le finezze de' pennelli italiani*, edito a Pavia nel 1674, ma sottoposto nel 1666 per l'approvazione all'Accademia romana di San Luca, trattato che si presentava nella forma del resoconto di viaggio, dove erano raccontate le peregrinazioni 'pittoresche' e autobiografiche che l'autore aveva compiuto per l'Italia tutta[6], partendo da Roma, descrivendo la basilica di San

[1] C. Galassi, *Sassoferrato tra copia e interpretazione*, in *Sassoferrato: dal Louvre a San Pietro. La collezione riunita*, catalogo della mostra (Perugia, Complesso Monumentale di San Pietro, 8 aprile - 1 ottobre 2017), a cura di C. Galassi, Passignano s.T. (Perugia), Aguaplano, 2017, pp. 25-80, in particolare p. 40.

[2] *Inventario de tutte le robbe et supellettili del R. D. Leone di Todi al presente Abbate di S. Pietro d'Assisi*, datato 2 aprile 1647, conservato all'interno dei *Ricordi del P. Ab. D. Leone Pavoni di Tod*i, Archivio di San Pietro Perugia, ASPi, mazzo XCIV, 10/E, c. 22r. La notizia dell'attribuzione al Merisi viene ripresa da F. M. Galassi, *Descrizione delle pitture di S. Pietro di Perugia chiesa de' Monaci Neri di S. Benedetto, e di quanto si vede in essa di più singolare, con le notizie de' loro autori*, Perugia, nella Stamperia del Costantini, 1774, p. 67: «Caravaggio, di cui poi veramente è la Santa Francesca Romana posta nella facciata incontro all'Altare»; quindi F. M. Galassi, *Descrizione delle Pitture di San Pietro di Perugia chiesa de' Monaci Neri di S. Benedetto della congregazione casinese e di quanto si vede in essa di più singolare, con le notizie de' loro autori*, Perugia, presso Carlo Baduel, 1792, pp. LX-LXI.

[3] R. Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, «Proporzioni. Studi di storia dell'arte», 1943, I, pp. 5-63, in particolare, p. 52, n. 60; R. Longhi, *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951), Firenze, Sansoni, 1951, scheda 93.

[4] G. Farnedi in *Sassoferrato: dal Louvre a San Pietro*, cit. (nota 1), p. 19.

[5] S. Lancellotti, *L'Hoggidì overo il mondo non peggiore né più calamitoso del passato*, Venezia, appresso gli Guerigli, 1637, p. 464: «Quando per cominciare dalle cose più grosse e più soggette a' sentimenti, quando mai si videro le fabriche delle chiese, o in maggior numero, o di maggior magnificenza di quello che oggidì si veggono? Vadasi per le città, grandi o piccole che sieno, e ogni quattro passi troverai chiesa, cappella od oratorio che si chiami. Quale, non dirò ricca città, ma castello, terricciuola, villa o campagna che non abbia qualche bel tempio alzato particolarmente alla Madre di Dio, e perlopiù si sontuoso che non può altri capire come tanta povertà a tanta sontuosità sia giunta? Quando gli altari furono mai più ornati di finissime dipinture, di marmi pellegrini, di statue fatte al vivo, e di lavori in ogni materia stupendissimi?». Il brano è riportato da T. Montanari, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750*), Roma, Carocci, 2013, p. 495, n. 412.

[6] C. Occhipinti, *Introduzione alle 'Finezze de' pennelli italiani' di Luigi Scaramuccia (1674)*, in L. Scaramuccia, *Le finezze de' pennelli italiani*, testo a cura di M. G. Cervelli, con un saggio introduttivo di C. Occhipinti, Roma, Universitalia, 2019, pp. 5-42, in particolare p. 6. Il viaggio parte da Roma per toccare Bologna, Livorno, Napoli, tornare a Roma, visitare poi l'Italia centrale e la Romagna, giungere a Venezia, raccontare infine di altre città del Veneto e della Lombardia, raggiungere Mila-

Pietro, «non solo la bella struttura» architettonica ma la sua «straordinaria ricchezza» e in particolare il ciclo pittorico dei grandi teleri di Antonio Vassilacchi detto l'Aliense, menzioni il mancato affidamento delle medesime tele ad Annibale Carracci, imputabile «o per cagion d'avaritia, o d'altro», e il fatto che i due viandanti, lo stesso Scaramuccia (*alias* Girupeno, anagramma di Perugino), accompagnato dal Genio di Raffaello nell'immaginario viaggio artistico dell'Italia, «ne compiansero il caso, e vollero impazzirne di dispiacere, chiudendo il discorso, col dire che molto difficile cosa riesce il saper far scelta de' soggetti in questa difficile professione»[7].

Partiamo da questa ultima frase: in questa netta affermazione del critico perugino, si intravede l'esaltazione dei Carracci e della loro scuola: del resto Scaramuccia si era imbevuto, come dice egli stesso, «del dolcissimo latte carraccesco»[8]. Come ha scritto Guido Giubbini nel saggio di introduzione all'edizione del 1965, "le *Finezze* rientrano sotto molti aspetti, anche se non esclusivamente, nella tendenza classicista della storiografia artistica del '600. Il culto di Raffaello, generale nel '600 ma qui particolarmente intransigente, l'esaltazione dei Carracci come 'riformatori della pittura,' la preminenza data al Reni tra i loro seguaci, o significative graduatorie come quella istituita tra i migliori quadri di Roma e 'per conseguenza del Mondo', con Raffaello, Annibale, Reni e Domenichino in testa, conducono subito a quella corrente di gusto che proprio in quegli anni trovava nel Bellori, quasi coetaneo dello Scaramuccia, la sua più coerente sistemazione critica"[9].

Tornando alla pagina dedicata a San Pietro a Perugia, nonostante che i teleri dell'Aliense siano da lui definiti «assai degno, e celebrato soggetto», l'espressione «impazzirne di dispiacere» riferita al fatto che nella commissione non sarebbe stato coinvolto l'artista bolognese, può essere letta, senza timore di forzarne l'interpretazione, come l'attestazione di un velato quanto non espresso scarso apprezzamento per l'Aliense e in generale per quel tipo di pittura, fatta di luminismo e realismo, che riconduce a Tintoretto e ai suoi seguaci. Scrive sempre Guido Giubbini che "altre convinzioni, nello Scaramuccia, sono comuni a tutta la critica e al gusto del '600. Così la condanna del realismo caravaggesco secondo il solito criterio del 'decoro'; il parallelo rifiuto del manierismo perché lontano dalla 'naturalezza'; la lode dei bolognesi per aver riportato la pittura alla 'verità', che come si è detto non è il realismo di contenuto ma la verosimiglianza e la tipizzazione degli affetti e così via. Questo ci aiuta a comprendere la scarsa simpatia dello Scaramuccia per Tintoretto, mai polemicamente manifestata per riguardo al Boschini, ma facilmente avvertibile, ad esempio, nelle riserve al *Miracolo di S. Marco* ('vi haverebbero desiderato maggior decoro, e grandezza') o nella constatazione che l'eccessiva facilità nel dipingere può degenerare in virtuosismo e trasandatezza; dove troviamo la consueta diffidenza del '600 per il realismo e per la deformazione espressiva"[10]. In realtà, come hanno chiarito Liliana Barroero, che parla di classicismo "elastico" riferendosi alle preferenze per la pittura bolognese di Scaramuccia che non gli impediscono, tuttavia,"di gustare e descrivere con vivacità ed efficacia momenti particolarmente significativi della pittura barocca"[11], o Carmelo Occhipinti, il teorico perugino non nutriva pregiudizi nei confronti dei pittori venuti dopo Raffaello e Michelangelo o nei confronti dei maestri della pittura 'pastosa'[12]. Scaramuccia, del resto, anche in altri passaggi del suo trattato non mancava di celebrare i Carracci come "lucidi e chiarissimi soli, che co' loro raggi hanno sgombrato ogni torbido, e tenebroso dubbio d'ignoranza, ed' hanno ridotto la pittura ad una via facile, vera, e da ogni confusione di spinosi, ed' intricati virgulti per lo passato ripiena, e di modo che ad un ben disposto, e giovanile ingegno, riesce di grandissima sodisfattione"[13], che equivaleva ad affermare una chiara presa di distanza tanto dal manierismo quanto dal caravaggismo.

La notizia di una presenza di Annibale Carracci a San Pietro a Perugia non va sottovalutata, a mio avviso,

---

no, Genova e Torino. Inizia, infine, il viaggio di ritorno a Roma attraverso le città dell'Emilia tra cui vengono minuziosamente descritte Parma e Modena.

[7] L. Scaramuccia, *Le finezze de' pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaelo d'Urbino*, Pavia, per Gio. Andrea Magri, 1674; ristampa anastatica con saggio biobibliografico, catalogo delle opere pittoriche dello Scaramuccia e indice analitico a cura di G. Giubbini, Milano, Edizioni Labor, 1965, p. 85. Riporto il brano per esteso: "Di qui poi furono accompagnati prima a S. Maria de Fossi, ove si compiacquero fuor di modo di un quadro d'altare pur di man di Pietro, che si vede entrando a man destra e poscia a S. Pietro de Monaci Benedettini, e vedutone della Chiesa non solo la bella struttura, ma la straordinaria ricchezza, applicarono lo sguardo nelle pitture, che restano nelle parti della navata maggiore sopra degl'archi, di mano di Antonio Aliense, veramente assai degno, e celebrato soggetto. Ma quando il conduttore della nobil compagnia disse, che quell'opera doveva, e poteva cadere nelle mani d'Annibale Carracci, e che poi non successe, o per cagion d'avaritia, o d'altro, ne compiansero il caso, e volevo impazzirne di dispiacere, chiudendo il discorso, col dire che molto difficile cosa riesce il saper far scelta de' soggetti in questa difficile professione".

[8] Ivi, p. 52.

[9] G. Giubbini, *Saggio biobibliografico*, ivi, pp. 7-15, in particolare pp. 11-12. Sempre nel saggio introduttivo Giubbini, ivi, p. 10, accenna al carattere autobiografico del viaggio e non solo immaginario di Girupeno, corrispondendo molte delle tappe immaginarie di Girupeno a quelle reali compiute dal giovane Scaramuccia.

[10] Ivi, p. 15.

[11] L. Barroero, *Scaramuccia, Luigi Pellegrino, ivi*, II, Milano, Electa, 1989, pp. 882-883, in particolare p. 883.

[12] Per questi aspetti Occhipinti, *Introduzione*, cit. (nota 6), pp. 23-34.

[13] Scaramuccia, *Le finezze de' pennelli italiani*, cit. (nota 7), p. 77.

sia in relazione all'origine perugina di Scaramuccia, che al culto da lui nutrito per il grande riformatore della pittura, andando a confermare, inoltre, la grandezza e l'importanza del complesso benedettino nella storia artistica italiana. Del resto le informazioni che il teorico fornisce sul complesso abbaziale perugino sono nel complesso circostanziate, dettagliate, puntuali e in linea con il suo orientamento classicista: infatti subito dopo questo passaggio si accenna alla sagrestia, dove i due viaggiatori (Scaramuccia, guidato dal Genio di Raffaello) si imbattono prima nella predella del Polittico di San Pietro del Vannucci, oggi nel Musée des Beaux Arts di Rouen ("in picciola forma tre bellissimi quadretti della più fina squisitezza, e diligenza che mai sapesse usar Pietro")[14], per poi tornare in Basilica dove, nella Cappella del Crocifisso, non possono non ammirare "due quadri ad oglio" "di mano di Giovan Francesco Gessi", l'*Orazione nell'orto* e l'*Incontro di Gesù con la Veronica*[15].

L'affermazione di Luigi Scaramuccia circa la mancata commissione ad Annibale Carracci dei grandi teleri della navata maggiore della basilica di San Pietro va inoltre messa in relazione con quanto riportato prima di lui e con maggiore dovizia di informazioni, dal medico e teorico forlivese Francesco Scannelli che, nel *Microcosmo della pittura*, testo dedicato a Francesco I d'Este, scrive che «si ritrova pure appresso Monsignor de gli Oddi un quadro, che dimostra quando Christo sta vicino al pozzo convertendo la Samaritana, opera della più vera, e compita verità, che lo stesso Annibale habbia dipinto, essendo stato fatto per saggio d'opere grandi, che si dovevano fare nella chiesa di S. Pietro di Perugia de' Padri Benedettini, ed egli per contrasegno del suo valore dipinse in concorrenza questa stupenda operatione, che forsi al solito di simili congiunture prevalendo qualche partialità fu accettato il peggio»[16].

Scannelli aveva avuto modo di conoscere Luigi Scaramuccia personalmente al tempo in cui il pittore, ancora "giovinetto", si era trasferito a Bologna[17], anche se i due potevano essersi già incontrati a Perugia dove il forlivese, appena ventenne, sostenuto da un fratello prelato, aveva iniziato a studiare medicina all'Università, prima di decidere, in maniera piuttosto repentina e improvvisa, di dedicarsi alla pittura lasciandosi attirare a Bologna dalla fama di Guido Reni[18], alla bottega del quale avrebbe ritrovato lo stesso Scaramuccia, condiscepolo dello stesso Reni. Come ha messo in luce Carmelo Occhipinti, anche l'idea dei viaggi 'pittoreschi', deriva a Scaramuccia, come allo stesso Scannelli, dai seguaci dei Carracci[19].

Tornando all'opera che Carracci avrebbe realizzato per la basilica di San Pietro a Perugia, oltre a Scannelli e Scaramuccia la notizia viene ripresa, con alcune aggiunte e precisazioni, anche dal teorico del bello ideale Giovanni Pietro Bellori (1672) nella *Vita* dell'artista, secondo il quale Annibale avrebbe realizzato un dipinto con «la Samaritana umile avanti Cristo che le addita la città, sopravvenendo gli apostoli» «in concorrenza di altri pittori, che dovevano dipingere nella Chiesa di San Pietro di Perugia, e vedevasi in casa de' signori Oddi nella medesima città; ma gli anni passati fu venduto e trasportato in Olanda»[20]. La tela di cui parla Bellori è stata identificata da Hermann Voss in un bellissimo dipinto conservato nel Szépművészeti Múzeum di Budapest (fig. 1) [21]. Successivamente lo stesso Bellori, nella *Vita* di Carlo Maratti, sia pure incorrendo in un lapsus relativamente al supporto del dipinto originale, afferma che l'artista avrebbe intagliato «di sua mano all'acqua forte ne' suoi primi studii la Sammaritana di Annibale già in casa Oddi nella città di Perugia, opera bellissima dipinta sopra un rame passato in Fiandra»[22]. Probabilmente all'oscuro della vendita, Carlo Cesare Malvasia ricorda per ben due volte il quadro ancora presso la famiglia umbra: «La Samaritana famosa de' Signori Oddi da Perugia, intagliata così corretta, tenera e graziosamente dal Sig. Carlo Maratti pittore famosissimo, all'acqua forte» e una seconda volta quale uno dei migliori esempi

[14] Ivi, p. 85.

[15] Ibidem. I dipinti vennero forse eseguiti nel 1626 sulla strada del rientro a Bologna da Roma. in queste opere sono state messe in rilievo alcune possibili suggestioni stilistiche derivate dalla visione degli affreschi di Giovanni Lanfranco in San Giovanni dei Fiorentini a Roma. La datazione dei due quadri è tuttavia controversa e parte della critica li reputa anteriori di circa un decennio al soggiorno napoletano del pittore; in essi sono stati ravvisati rimandi alla cultura romana del Cavalier d'Arpino, di Giovanni Baglione, di Orazio Gentileschi, nonché una vicinanza di stile con le prime opere dello stesso Gessi come gli affreschi dell'oratorio di San Rocco a Bologna. Sull'argomento vedi A. Ancillotto, *Gessi, Giovan Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000, online: http://www.treccani.it/biografie/.

[16] F. Scannelli, *Microcosmo della pittura*, Cesena, per il Neri, 1657, p. 346. Attraverso un parallelismo tra i massimi pittori italiani e gli organi del corpo umano (Raffaello è paragonato al fegato, Tiziano al cuore, Correggio al cervello), una metafora per indicare come le tre scuole pittoriche facenti capo ai tre artisti, andavano idealmente collegate l'una all'altra come gli organi del corpo umano, Scannelli tenta di individuare i caratteri dell'arte di questi grandi maestri, ai quali fanno capo le tre massime scuole pittoriche italiane. Di queste tre scuole l'autore traccia, nel secondo libro, uno schematico sviluppo, ricollegandole ai capiscuola e dando particolare risalto ai Carracci.

[17] Ivi, p. 370

[18] Su questo argomento, Occhipinti, *Introduzione*, cit. (nota 6), p. 8.

[19] Ivi, p. 10.

[20] G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, Einaudi, 2009, p. 96.

[21] H. Voss, *La pittura del Barocco a Roma*, a cura di A.G. De Marchi, traduzione di G. Schwabe e G. Buonanno, Vicenza, Neri Pozza, 1999 [H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin, Propyläen-Verlag, 1924], p. 221, tav. 123.

[22] Bellori, *Le vite de' pittori,* cit., (nota 20), p. 637.

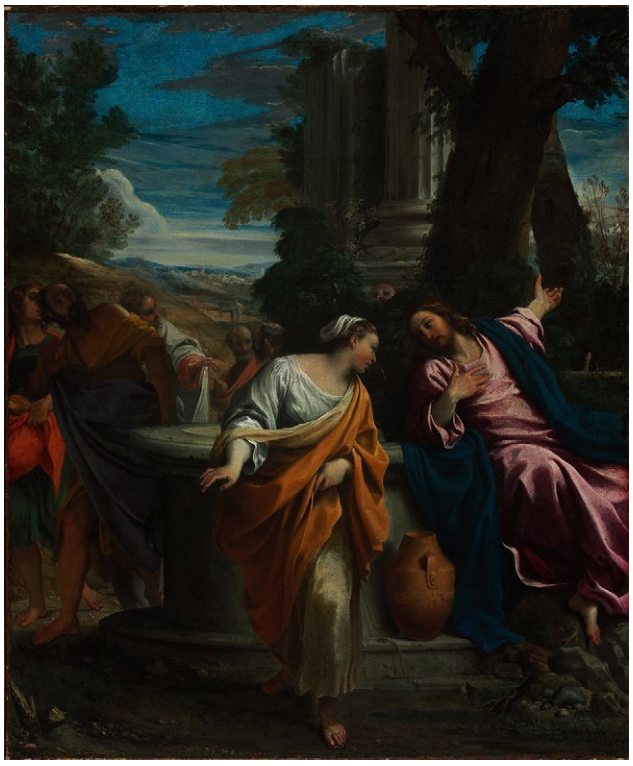


Fig. 1. Annibale Carracci, *Cristo e la Samaritana*, Budapest, Szépművészeti Múzeum.



Fig. 2. Carlo Maratta, *Cristo e la Samaritana*, da Annibale Carracci.

dell'eccellenza raggiunta dai tre maestri bolognesi nella resa dei sentimenti: "Nella Sammaritana di Annibale [...] de' signori Oddi da Perugia [...] non riconosciam noi l'attenzione, la riverenza, il timore?" [23]. Antonio Vannugli ha dedicato un interessante articolo all'identificazione del committente del dipinto e a proposito del quadro scrive: "La traccia più antica finora attestata del celebre dipinto di Annibale Carracci rappresentante l'incontro tra il *Cristo e la Samaritana*, da oltre un secolo una delle perle della pittura italiana che arricchiscono il Museo di Belle Arti di Budapest, risale al 1649. A fornirla non è una fonte letteraria né archivistica, bensì la nota acquaforte che ne trasse il giovane Carlo Maratta (fig. 2), allora ventiquattrenne, al tempo in cui lavorava presso la bottega del suo maestro Andrea Sacchi. Ai piedi del pozzo, a partire dal secondo stato, la stampa reca puntualmente la data di esecuzione e i nomi degli autori, rispettivamente specificati in "Anibal Caracc. inv./ Carolus Maratt. sculps./ 1649", mentre a ridosso del margine inferiore, sulla sinistra, è indicata l'ubicazione dell'originale: "Perusiae in Aedibus D. D. de Oddis". Se dunque nel 1649 il *Cristo e la Samaritana* si trovava a Perugia in casa Degli Oddi, esattamente vent'anni più tardi le tracce del dipinto si spostano in Olanda, come dimostra la didascalia della seconda acquaforte che – a riprova della giusta ammirazione goduta dall'immagine da parte della cultura accademica di metà Seicento – ne fu tratta, stavolta in controparte, a opera di Johannes Episcopius alias Jan de Bisschop (fig. 3). Oltre all'invenit, al monogramma dell'incisore e alla data 1669, riportati in posizione analoga a quella che occupavano le medesime informazioni nella stampa di Maratta, l'immagine è infatti corredata in calce da una colta dedica in latino dello stesso Bisschop "Amplissimo Viro IOHANNI SIX Vrbis Amstelodamensis exscabino bonarum artium omnisque elegantiae inprimis studioso", il quale doveva essere entrato in possesso del dipinto di Annibale negli anni immediatamente precedenti"[24].

L'opera di Budapest è una variante del quadro di medesimo soggetto già in casa Sampieri a Bologna e oggi

[23] C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi del Conte Carlo Cesare Malvasia con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841 [Bologna 1678], I, pp. 87, 347.

[24] A. Vannugli, *Il committente del 'Cristo e la Samaritana' di Annibale Carracci*, «Bollettino d'arte», 10, 2011, s. VII / a. III, pp. 75-96, in particolare p. 75.



Fig. 3. Jan De Bisshop, *Cristo e la Samaritana*, da Annibale Carracci.



Fig. 4. Annibale Carracci, *Cristo e la Samaritana*, Miano, Pinacoteca di Brera.

nella Pinacoteca di Brera a Milano (fig. 4), di cui tuttavia non costituisce replica[25].

Il dipinto già a Perugia ebbe una grandissima fortuna, testimoniata dalle numerose copie e dalle cinque traduzioni a stampa esistenti oltre a quella marattesca[26]. Antonio Vannugli, approfondendo la storia del dipinto, ha identificato il proprietario e il committente della tela con Ludovico Degli Oddi[27]. Lo studioso, che pur è partito dalle fonti seicentesche per la sua indagine sulla committenza, non accetta tuttavia l'indicazione fornita delle medesime fonti sull'antica destinazione del dipinto per la basilica di San Pietro, nonostante che a riguardo lo Scannelli sia molto esplicito nel dire che il «Christo sta vicino al pozzo convertendo la Samaritana», sarebbe stato «fatto per saggio d'opere grandi», «in concorrenza» di altri artisti per l'abbazia perugina.

[25] Il dipinto è parte di una impegnativa campagna decorativa realizzata per Palazzo Sampieri a Bologna tra 1593 e 1595 e compiuta insieme da Annibale, Agostino e Ludovico Carracci e comprendente, sia la realizzazione di un ciclo di affreschi con *Storie di Ercole,* sia le tre grandi tele da utilizzare come soprapporta in altrettante stanze del palazzo. Le tre tele componevano un ciclo unitario dedicato ad episodi evangelici in cui Gesù è in colloquio con delle figure femminili: la *Samaritana* di Annibale, il *Cristo e la Cananea* di Ludovico e il *Cristo e l'Adultera* di Agostino Carracci. Il trittico era stato commissionato ai Carracci dall'abate Astorre Sampieri. Nel 1811 Francesco Sampieri, in difficoltà economiche, vendette la quadreria di famiglia: sette capolavori che avevano reso famosa la collezione furono allora acquistati dal ministro degli Interni del Regno d'Italia che li destinò a Brera. Annibale eseguì il dipinto prima della partenza per Roma nel 1595 che si colloca, quindi, in quel particolare momento della pittura di Annibale Carracci in cui all'influenza della pittura veneziana si associano rimandi alla tradizione pittorica centroitaliana e ritorni all'esempio di Correggio. La *Samaritana* braidense si basa su un disegno preparatorio tradizionalmente attribuito a Ludovico Carracci, ma da ultimo riferito ad Agostino (London, British Museum) dal quale però Annibale si discostò in varie parti. Con l'*Elemosina di san Rocco*, la *Samaritana* di Brera è l'unico dipinto del più giovane dei Carracci dal quale venne tratta un'incisione mentre Annibale era ancora in vita. Sul dipinto Sampieri D. Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting Around 1590*, 2 voll., New York, Phaidon, 1971, I, p. 61, e II, p. 33 n. 77; G. Malafarina, *L'opera completa di Annibale Carracci,* presentazione di J. P. Cooney, Milano, Rizzoli Editore, 1976, p. 103 n. 72; D. Benati, *Cristo e la Samaritana*, in *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, Milano, Electa, 1991, pp. 160–163 n. 71; C. Robertson, *The Invention of Annibale Carracci*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2008, p. 92.

[26] Sul dipinto e sulla sua fortuna A. Brogi in *Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 22 settembre 2006 - 7 gennaio 2007; Roma, DART Chiostro del Bramante, 25 gennaio - 6 maggio 2007), a cura di D. Benati e E. Riccomini, Milano, Mondadori Electa, 2006, p. 280, scheda VI.2, con bibliografia. Brogi ricostruisce i passaggi successivi del dipinto che dalla raccolta Six di Amsterdam passò in Francia presso il marchese de Seignelay, approdando quindi nella collezione d'Orleans al Palais Royal, per guadagnare l'Inghilterra nel 1792 a seguito della Rivoluzione. Fu poi venduto nel corso dell'Ottocento entrando nella collezione Hoschek von Mülheim a Praga e quindi tornò in Olanda nella raccolta Goudstikker da cui giunse nella sede attuale nel 1905.

[27] Vannugli, *Il committente del 'Cristo e la Samaritana',* cit. (nota 24), pp. 75-96.

Personalmente ritengo che le due ipotesi, da un lato l'antica destinazione dell'opera per San Pietro e, a seguito della mancata commissione del ciclo della parte superiore della navata centrale ad Annibale Carracci, il fatto che il dipinto venisse acquistato da un personaggio di casa Degli Oddi, siano invece assolutamente conciliabili tra loro.

Ritengo cioè, *in primis*, che il dipinto fu eseguito da Annibale Carracci per la basilica di San Pietro quale prova per aggiudicarsi i grandi teleri e che successivamente fu acquistato dal Degli Oddi di cui si parla nelle fonti in conseguenza del fatto che la scelta finale del ciclo non era ricaduta sul Carracci. L'evidenza che il formato verticale dell'opera di Annibale Carracci differisca da quello orizzontale dei grandi teleri della basilica di San Pietro non è indicativo in questo senso come vorrebbe Vannugli[28], in quanto si trattava, come scritto già nel 1657 da Scannelli, di un «dipinto «fatto per saggio d'opere grandi», una semplice prova che non andava a incidere sul formato definitivo della commissione[29]. Terza considerazione: è probabile che nella scelta finale, che privilegiò un pittore come l'Aliense rispetto al Carracci, abbia influito la figura dell'abate Giacomo di San Felice da Salò, che conosceva personalmente l'artista da quando era monaco nella chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia, dove il Vassilacchi lavorava nell'*équipe* di Tintoretto per la realizzazione delle ultime grandi tele, ma anche in proprio, quale esecutore del progetto dell'altare maggiore della chiesa. A confermare questa linea di committenza filoveneziana, è utile ricordare che anche la fonte iconografica del primo dipinto realizzato per Perugia dall'Aliense, il *Trionfo dell'Ordine benedettino,* posto sulla parete di controfacciata della basilica benedettina, una delle tele più grandi al mondo, rinvia a quello stesso contesto veneziano, essendo stata concepita seguendo le indicazioni del fiammingo Arnoldo Wion, anch'egli monaco presso il monastero di San Giorgio Maggiore a Venezia e autore del *Lignum vitae, ornamentum et decus Ecclesiae*, stampato a Venezia nel 1595 da Giorgio Angeleri. Quarto elemento: non può essere portato a prova della non veridicità delle fonti seicentesche, peraltro accettate da Vannugli per tutto il resto[30], quanto affermato da padre Francesco Maria Galassi che[31], a mio avviso, non per «arguzia tutta settecentesca», come sostenuto da Vannugli[32], ma piuttosto per difendere la comunità benedettina della quale faceva parte dall'accusa di «partialità», abbia affermato che le fonti antiche non erano attendibili.

Concludo dicendo che una datazione del quadro ungherese alla fase postveneziana di Annibale, a cavallo del 1590, quindi a date non troppo distanti da quelle che ho ipotizzato, è stata sostenuta nel 1906 già da Hans Tietze[33] e che anche Donald Posner nel 1971 aveva adombrato la possibilità di intendere l'opera come 'modello[34]'. La notizia è interessante non solo perché ci indica che i benedettini dovettero, prima di rivolgersi al Vassilacchi, bandire una sorta di gara o concorso che non vide vincitore il pittore bolognese (e sarebbe interessante capire chi furono gli altri artisti coinvolti), ma anche perché, essendo la prima commissione per la Basilica la grande tela con il *Trionfo dell'Ordine benedettino* riferibile al 5 maggio 1592, data del contratto, e i successivi incarichi per i teleri del 7 giugno 1593[35], queste date

[28] Ivi, p. 76: "il formato orizzontale dei quadroni tuttora *in loco* basta già da solo a rendere inverosimile ogni collegamento con quello verticale del *Cristo e la Samaritana*".

[29] Scannelli, *Microcosmo della pittura*, cit. (nota 16), p. 346.

[30] Mi riferisco alle indicazioni relative alla figura del Degli Oddi come proprietario, al passaggio del dipinto in Olanda come indicato da Bellori. Cfr. nota 20.

[31] Galassi, *Descrizione delle pitture di S. Pietro*, 1774, cit., (nota 2), pp. 69-71:"Si vuole per ultimo avvertire il Forestiere a non porre mente ad una insussistente, e vana frottola, che da qualche saccentello suole alle volte spacciarsi, cioè, che i Quadri grandi della Navata di mezzo dovessero essere pitturati da Annibale Carracci, e che, per ispendere quel di meno, fossero poi commessi all'Aliensis, che in fatti li dipinse. D'onde abbia ciò tratta origine, e dove sia fondata una tale tradizione, non si è certamente finora rinvenuto, quantunque non si sia mancato di diligenza per rintracciarlo: e che ne dica Luigi Scaramuccia Pittore Perugino, che nel suo Libro [...] a c. 85 autorizza tale frottola [...]. Si sa solamente di certo, che era allora Abate di S. Pietro il Padre Don Giacomo Sanfelice di Venezia Monaco della Badia di S. Giorgio di quella Città, il quale volendo adornare, come fece, questa Chiesa di pitture, non indotto dalla minore spesa, come senza alcun fondamento asserisce lo Scaramuccia, ma unicamente per amore della Patria propria, preferì la Scuola del Tintoretto a qualunque altra, commettendo in Venezia il d. 7. Giugno 1593 piuttosto all'Aliensis, che pur era Pittore di vaglia [...], che a qualunque altro Pittore, la vasta Impresa de' dieci mentovati Quadri, opera da lui coragiosamente intrapresa, e col favore, ed assistenza del suo Maestro, in poco più d'un Anno felicemente al desiato fine condotta". La notizia è ripresa con minime varianti da Galassi, *Descrizione delle Pitture di San Pietro,* 1792, *cit.,* (nota 2), pp. LXII-LXIV.

[32] Vannugli, *Il committente,* cit., (nota 24), p. 76.

[33] H. Tietze, *Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte*, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», XXVI, 1906, pp. 49-182, in particolare pp. 126, 180.

[34] Posner, *Annibale Carracci,* cit., (nota 25), II, pp. 42-43, n. 98.

[35] Il 20 gennaio 1592 Vassilacchi testimoniò al contratto tra gli scultori Giuseppe e Girolamo Campagna, il fonditore Giuseppe Mazzoleni e l'abate del monastero benedettino di San Giorgio Maggiore per la realizzazione del nuovo altare maggiore: il disegno del complesso con I quattro Evangelisti che reggono il globo con il Padre Eterno è attribuito al pittore, che ottenne, dopo averne fatto generoso dono, un'importante commissione per lo stesso Ordine benedettino a Perugia. Il contratto fu siglato a Venezia da Vassilacchi, e sottoscritto da suo fratello Jacopo, il 5 maggio 1592, con l'abate del monastero di San Pietro per la realizzazione di un grande telero con l'*Albero dell'ordine benedettino*, su disegno del monaco Arnold Wion. Seguì un'ulteriore commissione per altri dieci quadri relativi alla vita di Cristo, il cui contratto fu steso il 7 giugno del 1593. Quando le tele giunsero a Perugia nell'aprile del 1594, le prime cinque erano già terminate e furono subito poste in opera al loro arrivo, mentre le altre, solo abbozzate, furono terminate dal maestro e un

vengono a costituire, *ad evidentiam*, un indiscutibile *ante quem* per la tela con *Cristo e la Samaritana* oggi a Budapest, tradizionalmente riferita al 1596-97.

LUIGI SCARAMUCCIA, TRA PITTURA E «BUONE LETTERE»

Luigi Scaramuccia è pittore che, al pari di Gian Domenico Cerrini, svolge gran parte della sua attività lontano da Perugia[36]. Inoltre è indubbiamente una personalità degna di interesse non solo per gli aspetti più propriamente artistici ma anche per quelli letterari essendo autore del celebre trattato *Le finezze de' pennelli italiani*, pubblicato a Pavia nel 1674, nel quale rifiuta il modello di artista proposto da Giulio Mancini e incarnato da Pietro da Cortona per proporre, nelle istruzioni ai giovani artisti, un modello di pittore «versato, almeno in qualche parte, nelle buone lettere, poiché mai potrà esprimere su le tele, ne su le carte quello che ben non si possiede: ne posseder si puote, se con ogni accuratezza non si studia, e non si esercita la memoria sopra de libri»[37]. Del resto, come aveva scritto il canonico Cipriano Mauri nella lettera indirizzata a Flaminio Pasqualini il 15 agosto 1670 e pubblicata in apertura all'edizione del 1674, il testo esprimeva "i viaggi in varie città d'Italia fatti dal suddetto signore col puro oggetto di vedere e di studiare le portentose finezze dell'Arte, nelle tele de più famosi, ed accreditati pittori di questa, ed alte decadute etadi"[38].

Con lo stesso Pietro da Cortona Scaramuccia si era trovato a lavorare nel contesto della chiesa oratoriana di San Filippo Neri: il maestro toscano lasciò infatti a Perugia opere di fondamentale importanza per il rinnovamento dell'arte locale: la *Nascita della Vergine*, eseguita nel 1643 per la chiesa di San Filippo Neri e oggi nella Galleria Nazionale dell'Umbria, e la grande *Immacolata Concezione*, realizzata nel 1658-1661 in collaborazione con Ciro Ferri, sempre per la stessa chiesa.



Fig. 5. Luigi Scaramuccia, *Presentazione della Vergine al tempio*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

Quest'ultima, concepita fin dall'inizio come una 'piccola Vallicella', aveva aperto le porte al gusto barocco ma ne aveva, al tempo stesso, mitigato gli eccessi introducendo opere di sobria misura classicista quali la *Purificazione della Vergine* di Andrea Sacchi o la *Presentazione della Vergine al tempio* di Luigi Scaramuccia (fig. 5), insieme all'*Assunta* di Guido Reni, tutte opere elogiate dallo Scaramuccia nel suo trattato[39]. In sostanza, «come nella chiesa madre, le pacate formule classiciste si posero 'democraticamente' a convivere con le fantasie del barocco che, sotto l'occhio attento del seguaci di San Filippo,

assistente. L'impresa rappresenta un momento di felicità espressiva per Vassilacchi, segnando il punto di sintesi delle precedenti esperienze pittoriche. Sul ciclo vedi T. Biganti, *Da Venezia a Perugia: il ciclo pittorico dell'Aliense nella chiesa di San Pietro (1592-1594). Note storiche e iconografiche*, in *1892-2012. Centoventi anni di storia della Fondazione per l'Istruzione Agraria,* Atti degli incontri di studio (novembre 2012 - aprile 2013), a cura di G. Giubbini, Perugia, Fabrizio Fabbri Editore, 2014, pp. 183-195, in particolare pp. 187, 192.

[36] Notizie su Luigi Scaramuccia sono contenute nel commento alla *Vita* di Lione Pascoli, a cura di F.F. Mancini, in L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, edizione critica dedicata a Valentino Martinelli, Perugia, Electa Editori Umbri Associati, 1992, pp. 149-156.

[37] Scaramuccia, *Le finezze*, cit., (nota 7), p. 195, citato anche da Montanari, *L'età barocca*, cit., (nota 5), p. 112.

[38] Scaramuccia, *Le finezze*, cit., (nota 7), s. p.

[39] Scaramuccia, *Le finezze*, cit., (nota 7), p. 84: "Indi risaliti per alquanto, pervennero nella Chiesa Nova de PP. dell'Oratorio, nella quale non mancarono vedere (oltre una bella architettura) di bellissime Pitture, cioè à dire la Concettione nell'altar maggiore, ed una Natività della Madonna in una cappella laterale ambidue di Pietro da Cortona, una di Andrea Sacchi con il Bambino Giesù in braccio del vecchio Simeone, ed un'altra, ch'è il sigillo di tutte con un'Assunta dell'impareggiabile mano di Guido".

non si trasformarono mai in trionfanti, incontrollate esuberanze»[40].

L'opera dello Scaramuccia, commissionata dal conte Giovanni Antonio Bigazzini per adempiere le ultime volontà testamentarie della defunta madre Artemisia, rimase nella Chiesa fino al 1863, quando entrò in Pinacoteca a seguito delle demaniazioni postunitarie (oggi si trova nel percorso della Galleria Nazionale dell'Umbria). Il dipinto, databile tra il 1665 e il 1669, rivela una componente neobaroccesca già indirizzata verso il classicismo di Andrea Sacchi e Carlo Maratta[41]. Giuliana Biavati (1974) ha individuato il prototipo iconografico della *Presentazione della Vergine al tempio* nel dipinto in Santa Maria in Vallicella a Roma di Federico Barocci, mentre ritiene una derivazione dal quadro dello Scaramuccia la tela di Giovanni Andrea Carlone dipinta nel 1678 per la cappella Gentile all'Annunziata a Genova[42]. Del resto sia lo Scaramuccia che il Carlone avevano lavorato insieme nella chiesa dei padri filippini a Perugia, dove erano presenti, tra le altre, opere di Sacchi, di Guido Reni e di Pietro da Cortona.

Figlio di Giovanni Antonio, Luigi entra subito dopo la morte del padre (1633), nella bottega bolognese di Guido Reni, artista da lui molto ammirato come si evince da un brano de *Le finezze de' pennelli italiani:* «Egli [Guido Reni] per suo maggior merito si fabbricò una novella scola, onde nelle sue opere (se dirittamente vengono osservate) ben vi si comprendono cose in tutto disposte per bear gl' animi di chi che sia, e quindi avviene, che ogni Prencipe quasi dell'Europa ha procurato, e procura d'arricchirsi de' parti del suo mirabile pennello»[43]. Il Padre oratoriano Sebastiano Resta, dal punto di osservazione romano, asserì che Scaramuccia era stato allievo di Giovanni Lanfranco e del resto Lanfranco è ricordato nelle *Finezze de' pennelli italiani* come "nostro amico"[44].

Oltre alla tela per i padri oratoriani, realizzata tra il 1665 e il 1669, Luigi lascia a Perugia diversi lavori. «Mandò molti quadri a Perugia, – scrive Lione Pascoli, suo primo biografo – che si vedono presentemente in alcune di quelle case»[45]. La dispersione delle raccolte nobiliari[46], conseguente al processo di trasformazione della società che nella seconda metà dell'Ottocento conobbe l'impoverimento delle classi nobiliari e l'ascesa della borghesia, non risparmiò né gli arredi di Palazzo Ugolini, dove si trovava una *Presentazione al tempio* dell'artista, né quelli di Palazzo Graziani, dove era custodito «un bel quadretto, esprimente la Madonna concetta senza macchia, posta sopra il mondo, con un Angelo allato, che abbatte Lucifero»[47]. A dire di Giovanni Francesco Morelli, anche Palazzo Aureli conservava opere dello Scaramuccia[48]. E, in aggiunta, pure la chiesa dei Canonici Regolari di Santa Maria de' Fossi possedeva una «Beata Vergine annunziata dall'Angelo» dove, secondo Baldassarre Orsini, era possibile scorgere un *ductus* pittorico imitante «la maniera forte del primiero fare di Guido»[49].

L'unica opera ricordata dalle fonti e sopravvissuta a tale imponente dispersione è una *Venere nascente dal mare* «che potrebbe dirsi disegnata da Guido» e animata «dall'espressione del suo fare giovanile»[50]. Il dipinto fa parte della collezione già appartenuta ad Angelo Degli Oddi (fig. 6), oggi di proprietà della Fondazione Marini Clarelli Santi. Il quadro è citato nell'inventario *post mortem* della collezione del conte Angelo Degli Oddi, fatto redigere dal figlio Francesco (1687).

Il soggetto, inusuale per l'artista, quasi sempre alle prese con temi di carattere religioso, doveva essere evidentemente destinato a una camera da letto o, tutt'al più, a uno studiolo. La scabrosità del tema, stigmatizzato già da Giovanni Domenico Ottonelli e Pietro da Cortona tra i soggetti contrari «al cristiano decoro e al virtuoso costume» («una Venere simile a quella che già fece Apelle, rappresentandola nascente dall'ondose spume, overo

[40] F. F. Mancini, *Un esterno "notabile" e un interno "sorprendente". Considerazioni sull'architettura e sulla decorazione della Chiesa Nuova a Perugia*, in *La Chiesa Nuova o dell'Immacolata Concezione e di San Filippo Neri in Perugia. Storia, pitture e restauro*, Perugia, Volumnia editrice, 2008, pp. 45-58, in particolare p. 56.

[41] B. Toscano, *La pittura del Seicento in Umbria*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, E. Schleier, I, Milano, Electa, 1989, pp. 311-381, in particolare, p. 375; Barroero, *Scaramuccia,* cit. (nota 11), pp. 882-883.

[42] G. Biavati, *Precisazioni su Giovanni Andrea Carlone*, "Paragone", 25, 1974, 297, pp. 62-73.

[43] Scaramuccia, *Le finezze*, cit., (nota 7), p. 25.

[44] Ivi, p. 28.

[45] L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, per Antonio de' Rossi, I, 1730, edizione anastatica Amsterdam, B. M. Israël, Boekhandel & Antiquariaat, 1965, pp. 87-92, in particolare pp. 89-90. L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti perugini*, Roma, per Antonio de' Rossi, 1732, edizione anastatica Amsterdam, B. M. Israël, Boekhandel & Antiquariaat, 1965, pp. 183-184, parla di Scaramuccia anche in questa edizione.

[46] Sull'argomento C. Galassi, *Collezionismo e dispersioni a Perugia tra Settecento e Ottocento: un tour virtuale delle raccolte nobiliari cittadine nelle parole di eruditi e viaggiator*i, in *Il collezionismo locale: adesione e rifiuti*, atti del convegno (Ferrara, 9-11 novembre 2006), a cura di R. Varese, F. Veratelli, Ferrara, Le Lettere, 2009, pp. 631-704.

[47] B. Orsini, *Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia,* Perugia, presso il Costantini, 1784, edizione anastatica Treviso, Canova, 1973, p. 346.

[48] G. F. Morelli, *Brevi notizie delle pitture, e sculture che adornano l'augusta città di Perugia,* Perugia, Costantini, 1683, p. 152.

[49] Orsini, *Guida al forestiere*, cit., (nota 47) p. 49. Il dipinto era stato ricordato anche da Morelli, *Brevi notizie*, cit., (nota 48), p. 50.

[50] Orsini, *Guida al forestiere*, cit., (nota 47), p. 289.

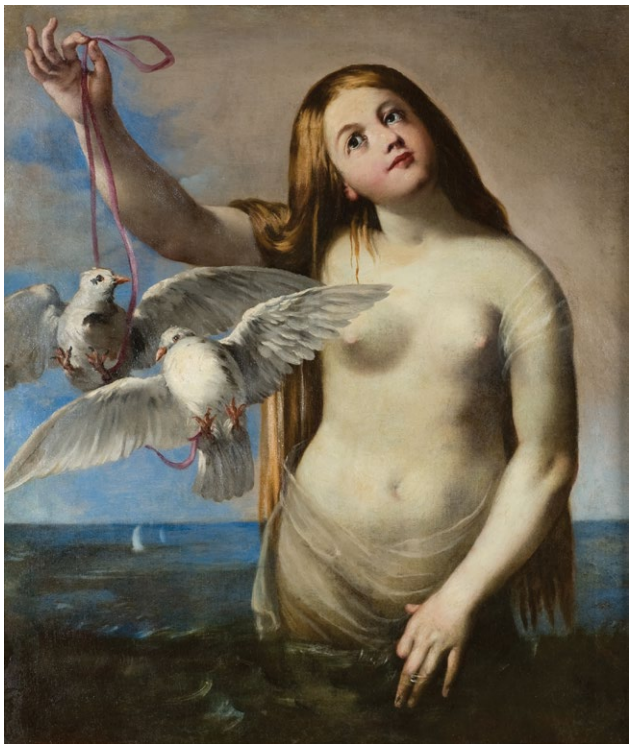


Fig. 6. Luigi Scaramuccia, *Venere nascente dal mare*, Perugia, Fondazione Marini Clarelli Santi.



Fig. 7. Luigi Scaramuccia, *Sant'Ubaldo in preghiera*, Perugia, Fondazione Marini Clarelli Santi.

solcante con la sua conca il mare»)[51], aveva non a caso consigliato, fin dal Settecento, di velare con «un rozzo pennello» «per motivo di onestà» le nudità di questa immagine[52].

Un provvidenziale restauro condotto da Barbara Marini Clarelli nel 1978 aveva riportato il dipinto allo stato originale e consentito a Francesco Santi, suo marito, di esprimere questo intelligente giudizio critico: «Ora, liberata dai rozzi veli coi quali la pruderie settecentesca ne aveva vestito il tenero nudo, [la Venere] emerge dalle onde, sciolta da ogni iconografia tradizionale così da conferirle una quasi incredibile modernità. Le due bianche colombe, che si stanno librando in volo di ali battenti, sono le stesse della grande tela con la *Presentazione della Vergine* (Galleria Nazionale dell'Umbria) del 1665 circa; se il chiaro lume e la gamma cromatica rosa-azzurro- argento sono di estrazione reniana, il sottile sensualismo dell'"Apelle cristiano" riesce qui in un'immagine che non è più nemmeno idealista e classicista, ma quasi un nuovo, immediato realismo»[53].

Nella collezione Marini Clarelli Santi si trova un secondo dipinto di Luigi Scaramuccia, sfuggito alla ricognizione dell'Orsini: una bella testa di *Sant'Ubaldo in preghiera* (fig. 7), presentato di profilo, notevole per scorcio prospettico, gioco delle luci e pastosità del colore, forse uno studio per una pala d'altare mai realizzata[54].

[51] G.D. Ottonelli, P. Berrettini, *Trattato della pittura e scultura: uso et abuso loro [1652]*, a cura di V. Casale, Treviso, Libreria Editrice Canova, 1973, pp. 301, 309, 314, 317, riportato da Montanari, *L'età barocca*, cit., (nota 5), pp. 508-509. Riporto il brano: «Chi entra nell'abitazioni de' gentiluomini e de' cittadini onorati, e vi mira con diligenza e riflessione gl'ornamenti delle sale e delle stanze, forse poche case trova ove non vegga uno, o due o più, quadri di qualche oggetto impuro, o almeno pernicioso. Per atto di esempio, una Venere simile a quella che già fece Apelle, rappresentandola nascente dall'ondose spume, overo solcante con la sua conca il mare, overo accarezzante il suo Cupido, overo scherzante col suo bellicoso Marte. Una Lucrezia romana tentata dal giovane reale, e che poi col crudo ferro si trafigge il petto, e langue e muore. Una Susanna violentata da svergognati vecchi. Una Betsabea intenta a lavar il corpo in faccia del re vagheggiatore. Una Rebecca, la quale scherza domesticamente col suo consorte. Queste e altre figure collocate in luogo pubblico e ove ricevano bene il lume e siano vedute, riescono, se non oscene affatto, almeno perniciose a molti, appresso de' quali hanno forza di muoverli efficacemente all'impurità [...]. Perché rispondo che nell'ornar la casa bisogna aver riguardo al cristiano decoro e al virtuoso costume, e non solo alla finezza della pittura, né all'eccellenza dell'arte e del colorito».

[52] Orsini, *Guida al forestiere*, cit., (nota 47), p. 289.

[53] F. Santi, *Una collezione seicentesca a Perugia,* Perugia, Corebook Multimedia & Editoria, 2014, pp. 20-21.

[54] Il dipinto, citato al numero 20 dell'inventario del 1687, viene stimato 3,5 scudi (cfr. Santi, *Una collezione seicentesca*, cit., (nota 53), p. 56) di contro ai 12 assegnati alla *Maddalena* del padre Giovanni Antonio (ivi, p. 55).

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE
ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A. ETS

Firenze University Press
https://oajournals.fupress.net/index.php/sisca

OPEN ACCESS

Citation: Pastres, P. (2025). Antonio Lupis e Luigi Scaramuccia, tra Venezia, Bergamo e Pavia. *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025: 213-221. doi: 10.36253/sisca-17325

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.

Antonio Lupis e Luigi Scaramuccia, tra Venezia, Bergamo e Pavia

Antonio Lupis and Luigi Scaramuccia, between Venezia, Bergamo and Pavia

Paolo Pastres

Membro S.I.S.C.A. ETS, Italia
Email: paolo.pastres01@gmail.com

Abstract. This contribution focuses on the content of a letter by Antonio Lupis (1620–1700) included in *Le finezze de' pennelli italiani* by the Perugian painter Luigi Scaramuccia, published in Pavia in 1674. In this letter, Lupis, employing language and rhetorical devices typical of the period, provides a detailed account of Scaramuccia's activity, including works later lost or transferred to prestigious collections. This is therefore a text of considerable interest, which allows for a deeper understanding of Scaramuccia's work and the important relationships the painter cultivated, primarily in Pavia. Moreover, the paper contributes to a better understanding of Lupis's extensive literary activity, in which the figurative arts occupy a position of absolute importance.

Keywords: Antonio Lupis, Luigi Scaramuccia, Serra di Cassano, Pavia, Madrid.

Pavia nel 1674 vide la pubblicazione de *Le finezze de' pennelli italiani* del pittore perugino Luigi Scaramuccia[1]: un testo di grande valore e indubbia complessità, che occupa una posizione di assoluto rilevo nella letteratura artistica dell'epoca[2]. Sebbene il suo autore non fosse lombardo egli si era inserito in modo profondo nel tessuto culturale locale e in questo mio breve contributo vorrei provare a far emergere qualche aspetto, credo d'interesse, sulla sua fortuna[3], attraverso l'analisi di alcuni testi che gli dedicò Antonio

[1] L. Scaramuccia, *Le finezze dei pennelli italiani ammirate e studiate da Giuripeno sotto la scorta di Raffaello d'Urbino*, Pavia 1674 (edizione anastatica, a cura di Guido Giubbini, Milano 1965); testo riedito a cura di M. G. Cervelli, Roma 2019.

[2] Sulla sua opera di scrittore, in particolare: L. Fiorentino, *Cornelis De Bie e Gian Lorenzo Bernini, osservazioni in merito alla fortuna critica berniniana nel Seicento*, "Prospettiva", 169/171, 2018, pp. 251-261 (alle pp. 257-258, osservazioni sugli interessi di Scaramuccia per la scultura); M. G. Cervelli, *Leonardo visto da Scaramuccia*, "Horti Hesperidum", 9, 2, 2019, pp. 237-249; C. Occhipinti, *Introduzione*, a *Le finezze dei pennelli italiani di Luigi Scaramuccia (1674)*, a cura di M. G. Cervelli, Roma 2019, pp. 5-42; M. G. Cervelli, *Paesaggio pittorico e paesaggio descritto ne* Le finezze de' pennelli italiani *di Luigi Scaramuccia*, "Horti Hesperidum", 13, 1, 2022, pp. 233-246.

[3] Per Scaramuccia pittore si veda specialmente: A. Simonetti, *I dipinti di «historia» di Luigi Scaramuccia*, in *Studi in onore di Michele D'Elia, archeologia, arte, restauro e tutela archivistica*, a cura

Lupis, i quali mettono in evidenzia sia i rapporti tra i due sia l'eminente ruolo assegnato al pittore-scrittore dai contemporanei, a cominciare dall'ambiente pavese[4].

Anzitutto, però, cerchiamo di mettere a fuoco la personalità di Lupis, la quale è ancora avvolta da molte incertezze, a cominciare dalla biografia, di cui sappiamo troppo poco, a fronte di una mole davvero ingente di sue pubblicazioni[5]. Di certo c'è che Antonio Lupis nacque a Molfetta nel 1620, quindi sostanzialmente coetaneo di Scaramuccia, che visse la giovinezza in patria, poi forse a Roma, e almeno dal 1651 a Venezia (pressappoco quando il pittore umbro giunse a Milano), entrando in contatto con Giovanni Francesco Loredan e divenendo una sorta di suo segretario, nonché membro dell'Accademia degli Incogniti, che faceva capo proprio a Loredan, il quale morì nel 1661[6]. Dopo di che Lupis si trasferì a Bergamo, dove si legò alla famiglia dei Martinengo Colleoni[7], pur mantenendo sempre un legame molto stretto con la città lagunare, ponendosi, in certa misura, come ponte tra il mondo culturale veneziano e quello lombardo. Dal 1662 Lupis avviò una brillante carriera di scrittore, specializzandosi nella pubblicazione di raccolte epistolari, spesso tanto fortunate da essere riedite, le quali gli diedero una discreta notorietà[8]. Infine, abbiamo notizia che morì a Bergamo nel 1700.

L'ampia produzione editoriale di Lupis è caratterizzata da una profonda cultura storica e filosofica, attraverso cui affronta questioni morali e fenomeni sociali del proprio tempo, anche con intenti edificanti, sulla scia della lezione di Jean-Pierre Camus. In quei ricchi volumi, inoltre, sono frequenti i riferimenti alle arti figurative e ad alcuni artisti contemporanei, frutto delle conoscenze di un appassionato che appare ben introdotto nel contesto artistico della propria epoca, in relazione con molti pittori e scultori attivi nell'ambito veneto-lombardo, traendo da una simile vicinanza spunti per elogi e riflessioni, forse spontanei oppure stimolati da circostanze accidentali, per quanto a volte velati da atteggiamenti moraleggianti.

Una delle caratteristiche della scrittura di Lupis, la quale ne ha anche condizionato – credo pesantemente –

---

di C. Gelao, Matera 1996, pp. 394-403; A. Casati, *"La detta cappella par un homo storpiato". Le complesse vicende della cappella del Rosario nella chiesa di San Tommaso a Pavia*, in *L'immagine del rigore. Committenza artistica di e per Pio V a Roma e in Lombardia*, a cura di L. Giordano, G. Angelini, Pavia 2012, pp. 167-219; E. Bianchi, *Schede per il Seicento lombardo: Montalto, Scaramuccia e Carloni*, "Arte cristiana", 103, 890, 2015, pp. 339-346; D. Torlazzi, *Nuovi documenti sulla pala di Luigi Pellegrino Scaramuccia per l'ospedale della Stella in Milano e un'aggiunta al suo catalogo nell'oratorio delle Grazie di Cesate*, "Arte lombarda", n. s., 179/180, 2017, pp. 72-82; O. D'Albo, *Scaramuccia Luigi Pellegrino, detto Perugino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XCI, Roma 2018, pp. 317-320; R. Colasanto, *Luigi Scaramuccia pittore (1621-1680)*, "Nuovi studi", 24, 2018-2019, pp. 115-132; A. Iommelli, *Nuova luce su Giovanni Antonio e Luigi Scaramuccia, pittori perugini*, "Storia dell'arte", n. s., 151-152, 2019, pp. 190-203.

[4] Sui rapporti tra Scaramuccia e l'ambiente artistico pavese rinvio all'acuto ed esauriente intervento di Alessandra Casati in questo volume.

[5] Su Antonio Lupis specialmente: F. Cirilli, *Lupis, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVI, Roma 2007, pp. 615-616 (con bibliografia critica precedente); L. Spera, *Antonio Lupis (sec. XVII): un apprendista tra gli Incogniti di Venezia*, "Romanica Cracoviensia", 12, 2012, pp. 262-270 (dove sono riportate preziose indicazioni biografiche, tratte da fonti documentarie); C. Pisani, *Antonio Lupis - Accademico Incognito... La vera biografia*, "L'altra Molfetta", XXX, 5, 2014, pp. 40-41; Id., *Antonio Lupis (Molfetta, 31 marzo 1620-Bergamo, 11 dicembre 1700) – I documenti dell'Archivio di Stato di Bergamo*, "L'altra Molfetta", XXX, 6, 2014, pp. 44-45 (i contributi di Corrado Pisani chiariscono, attraverso uno scavo archivistico, i principali passaggi biografici, a cominciare dai luoghi e date di nascita e morte); L. Spera, *Due biografie per il principe degli Incogniti. Edizione e commento della «Vita di Giovan Francesco Loredano» di Gaudenzio Brunacci (1662) e di Antonio Lupis (1663)*, Bologna 2014; P. Pastres, *La celebrazione del monumento al doge Pesaro ai Frari in un elogio della scultura di Antonio Lupis (1682)*, "AFAT-Arte in Friuli arte a Trieste", 35, 2016, pp. 71-88; Id., *Una pagina di Antonio Lupis del 1687 per la fortuna critica di Luca Giordano in Veneto*, "Annali di critica d'arte", n. s., 1, 2017, pp. 161-173; F. Baccanelli, *Antiporte, frontespizi, ritratti incisi. Artisti attivi a Bergamo tra Cinquecento e Settecento al servizio del libro*, Bergamo 2020, pp. 48-49, 50-51. 52-53, 55, 64, 73; Id., *Antonio Lupis (1620-1700) e l'arte bergamasca del suo tempo*, "Arte Lombarda", 191-192, 2021, pp. 71-80.

[6] In merito si veda Spera, *Due biografie*, cit. (vedi nota 5).

[7] In P. Plebani, *Francesco Martinengo Colleoni e le arti figurative: qualche spunto iniziale*, in *Torino e la Repubblica di Venezia (1563-1773)*, a cura di A. Tomezzoli, V. Romani, A. Morandotti, G. Spione e J. Tanzi, Milano 2024, pp. 141-149, alle pp. 142-143 è presa in considerazione una preziosa descrizione delle decorazioni del castello di Cavernago dei Martinengo Colleoni, edita da Lupis nel 1662 (ne *Il postiglione*). Inoltre Lupis è autore de *Il conte Francesco Martinengo nelle guerre della Provenza, et altre attioni militari*, Bergamo 1668.

[8] La sua produzione comprende opere narrative: *Faustina* (Venezia 1660), *Annibale* (Bergamo 1667), la *Marchesa d'Hunsleij* (Venezia 1677) e *Le stravaganze della fortuna* (Venezia 1697); scritti moralistici, *Il Chiaro-scuro di Pittura morale* (Venezia 1679) e *I mostri dell'huomo* (Venezia 1689); raccolte epistolari: *Il postiglione* (Venezia 1662), *La valige smarrita* [*sic*] (Venezia 1666; 1678 e 1686), *Il plico* (Milano 1675 e 1683), *Il corriere* (Venezia 1680; 1683 e 1692), *Dispaccio di Mercurio* (Venezia 1682), *La segretaria morale* (Venezia 1686) e *Pallade sulle poste* (Venezia 1691). Ad esse, tra le altre, si aggiungono le biografie di Giovanni Francesco Loredan (Venezia 1663), Francesco Martinengo (Bergamo 1668) ed Elena Lucrezia Corner Piscopia (Venezia 1689); oltre a *Gli eroi dell'Insubria overo le celesti meraviglie del Gran Santuario, & insigne Monastero di Meda, nella vita dei Santi Aimo, e Vermondo Corii, nobili milanesi* (Bergamo 1676); *Crema glorificata nella prodigiosa apparitione della Beatissima Vergine* (*ante* 1689); e *I sagri trionfi eretti dalla pia magnificenza di Alzano Maggiore alla solennissima translatione de Santi Martiri Bonifacio e Felicità*, Bergamo, 1700*I sagri trionfi eretti dalla pia magnificenza di Alzano Maggiore alla solennissima translatione de Santi Martiri Bonifacio e Felicità* (Bergamo 1700). In aggiunta, Lupis potrebbe essere il vero autore de *La Conchiglia celeste*, testo firmato dal misconosciuto padre francescano bresciano Giovanni Battista Fabri, edito a Venezia nel 1690, per il quale si veda P. Pastres, La conchiglia celeste *di Giovanni Battista Fabri (1690): una segnalazione e primi appunti su una singolare galleria di artisti*, in *Intorno alla* Galeria *di Marino: scritture ecfrastiche tra '600 e '700*, a cura di D. Caracciolo, F. Lofano, M. Rossi, G. Tallini, Città di Castello (PG) 2022, pp. 285-295.

la fortuna critica, consiste nel continuo ricorso a giochi letterari, linguistici e retorici, fatti di chiasmi, assonanze, omonimie e soprattutto l'impiego di un autentico profluvio di aggettivi, sempre superlativi, con cui egli qualifica coloro di cui si occupa, compresi gli artisti, dando spesso luogo a eccessivi, a volte ingiustificati, entusiasmi nei confronti di autori decisamente secondari, relegati ad ambiti locali, oppure addirittura sconosciuti (compresi nobili dilettanti di cui nulla si sa). Di conseguenza ogni pittore menzionato è immancabilmente definito il nuovo Apelle o Raffaello redivivo, invece gli scultori sono sempre pari a Fidia e vengono costantemente impiegati i paragoni più altisonanti per artisti modesti. Nondimeno, a simili prassi si associano notevoli eccezioni, su tutte le parole riservate a Luca Giordano e alla sua presenza bergamasca[9], ma anche ad Andrea Zanchi, Evaristo Baschenis[10], Giovanni Francesco Cassana, Ludovico Antonio David[11], Giacomo Cotta, Gregorio Lazzarini[12] e appunto Luigi Scaramuccia; lasciò pure una interessante descrizione del monumento funebre al doge Giovanni Pesaro nella basilica veneziana dei Frari, attraverso la quale intendeva affermare la superiorità della scultura[13], ed è nota la sua corrispondenza con lo scultore bergamasco Andrea Fantoni[14]. Tali nomi compaiono nelle pagine date alle stampe da Lupis come destinatari di lettere o citati all'interno di missive indirizzate a personaggi vari, tra i quali emergono presenze celebri come quella del cardinale Pietro Ottoboni, oppure non precisati. Ovviamente, come per gran parte di questo genere letterario, resta irrisolto il quesito di fondo, se cioè quelle lettere siano stati reali strumenti di comunicazione oppure fittizie, vale a dire invenzioni letterarie: forse, nel nostro caso siamo di fronte a entrambe le possibilità[15].

Tuttavia, va dato atto che Lupis risulta sempre molto informato e preciso in ciò che scrive, nonostante le iperboli e l'ampollosità, per altro riconducibili a registri stilistici consoni alla letteratura del suo tempo, i quali ci impongono di leggere le sue pagine contestualizzandole[16]. Pertanto, analizzare i suoi testi con la dovuta attenzione fa emergere, oltre a inaspettate raffinatezze letterarie, da non trascurare e probabilmente recepite e apprezzate dai coevi, notevoli competenze in fatto d'arte, anzitutto teoriche, cui si associa la diretta conoscenza di un gran numero di opere del passato, nonché – come vedremo – la cognizione di quanto accadeva nel *milieu* artistico che frequentava[17].

Tutte quelle notizie così attendibili e preziose sono presenti nelle varie raccolte epistolari prodotte da Lupis – le quali peraltro attendono tuttora un attento esame complessivo – con una significativa eccezione, che riguarda appunto Scaramuccia. Di esso infatti si occupò soprattutto in una lettera inserita nel proemio de *Le finezze*, indirizzata a padre Cipriano Mauri, con la data Bergamo 10 gennaio 1673, un anno prima della pubblicazione del volume (Scaramuccia datò la propria introduzione 25 gennaio 1674)[18]. Il destinatario di tale missiva era il geronimiano milanese Cipriano Mauri, allora priore perpetuo del monastero di San Marino di Pavia (dove morì nel 1681), Lettore di filosofia presso l'Univer-

[9] Sulle quali: Pastres, *Una pagina*, cit. (vedi nota 5); Baccanelli, *Antonio*, cit. (vedi nota 5).

[10] L'elogio a Baschenis è inserito in A. Lupis, *Il Plico*, Milano 1675, pp. 294-296 (testo riedito a Venezia 1683, pp. 251-252); in merito si veda F. Rossi, *Evaristo Baschenis. Committenza e collezionismo*, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, catalogo della mostra (Bergamo 1996-1997), Milano 1996, pp. 87-103.

[11] In A. Lupis, *Il Corriere*, Venezia 1680, p. 352, è presente una missiva indirizzata a Giovanni Francesco Cassana, in cui è ricordato che «ella è stata Maestro del Lancetti, e pure un tempo in Venetia era il Caraccio moderno della Pittura»; mentre in Ivi, p. 331, in una lettera a Ludovico David è affermato che egli «dipinge per arricchir i teatri della Fama, et per adornar le gallerie del nostro Secolo» (un'altra lettera a lui indirizzata è riportata a p. 491); per lo stesso volume, così come in altri casi, il pittore fornì il disegno dell'antiporta (incisa da Elisabetta Piccini); inoltre, nell'edizione veneziana de *Il plico*, cit. (vedi nota 10), pp. 38-39, è edita una lettera a Ludovico David. Sui rapporti tra lo scrittore e David rinviamo, in particolare, a G. Fossaluzza, *Ambientarsi a Venezia: tracce di Lodovico Antonio David da Lugano*, in *I David: due pittori tra Sei e Settecento (Lugano, Milano, Venezia, Parma e Roma)*, Catalogo della mostra (Rancate, 2004), a cura di A. Spiriti, S. Capelli, Milano 2004, pp. 33-53, in particolare alle pp. 39-40.

[12] Carpioni è menzionato in Lupis, *Il Plico*, cit (ed. 1683, vedi nota 10), pp. 36-37; Cotta in A. Lupis, *La Segretaria morale*, Venezia 1687, pp. 27, 28, 187, 200, 270, 374, 451, 477, 531, 540, 559; e Lazzarini, in A. Lupis, *I mostri dell'huomo*, Venezia 1689, pp. 534-535.

[13] Pastres, *La celebrazione*, cit. (vedi nota 5).

[14] Sui tali rapporti: G. Ferri Piccaluga, *Bottega e committenza*, in *I Fantoni, quattro secoli di bottega di scultura in Europa*, catalogo della mostra (Bergamo, 1978), a cura di R. Bossaglia, Vicenza 1978, pp. 35-57, alle pp. 35, 44-49.

[15] Per un inquadramento di questo fortunato genere letterario si veda il fondamentale *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di A. Quondam, Roma 1981, in particolare il saggio di Amedeo Quondam alle pp.13-157; inoltre J. Basso, *Le genre épistolaire en langue italienne* (1538-1662), Roma-Nancy 1990 (con riferimento anche alle opere di Lupis, alle pp. 687-694); M. L. Doglio, *L'arte delle lettere. Idea a pratica della scrittura epistolare tra Quattro e Seicento*, Bologna 2000; L. Grassi, *Carte leggere: le lettere nella narrativa italiana del Seicento*, Bologna 2013; C. Carminati, *La lettera del Seicento*, in *L'epistolografia di antico regime*, Atti del Convegno internazionale di studi (Viterbo, 15-16-17 febbraio 2018), a cura di P. Procaccioli, Sarnico (BG) 2019, pp. 91-118; e più in generale i contributi relativi al XVII secolo presenti in *"Testimoni dell'ingegno". Reti epistolari e libri di lettere nel Cinquecento e nel Seicento*, a cura di C. Carminati, Sarnico (BG) 2019.

[16] Sul tema rinviamo soprattutto ai saggi presenti in *Intorno alla* Galeria, cit. (vedi nota 8).

[17] In merito rinviamo, specialmente, a quanto evidenziato in Pastres, *La celebrazione*, cit. (vedi nota 5); Pastres, *Una pagina*, cit. (vedi nota 5); e Baccanelli, *Antonio*, cit. (vedi nota 5).

[18] Antonio Lupis, «*Copia d'una lettera scritta dal M. R. Sign, Antonio Lupis*. Al Reverendiss. P. D. Cipriano Mauri Priore di S. Marino etc.», in Scaramuccia, *Le finezze*, cit. (vedi nota 1), pp. XV-XVI.

sità pavese e Consultore del Sant'Offizio[19]; in precedenza era stato, in qualità di residente reale, a Mantova, dove, tra l'altro, nel 1655 diede alle stampe l'*Epicedio lagrimevole per la morte della serenissima Infanta Margherita di Savoia*[20]. Insomma, si trattava di un'eminente personalità nell'ambito ecclesiastico e culturale di Pavia e ciò fa ben comprendere la volontà di Scaramuccia di inserire a premessa del proprio testo un simile documento, firmato da un letterato di successo, ritenuto autorevole testimone della cultura artistica, e rivolto a un importante membro dell'*establishment* pavese: un modo, questo, evidentemente ritenuto efficace per accreditarsi come uomo di lettere ed esperto di pittura, oltre che egli stesso ottimo artista. D'altro canto, l'importanza che il nostro pittore-scrittore assegnava a Mauri è rimarcata dalla presenza di una lettera da lui sottoscritta, inserita nel volume a precedere quella di Lupis, diretta al canonico e collezionista milanese Flaminio Pasqualini, datata 15 agosto 1670 (redatta quindi oltre due anni prima di quella firmata dal letterato d'origine pugliese), dove l'illustre religioso auspicava la pubblicazione del volume, indubbiamente atteso dai molti a conoscenza delle impegnative ricerche preparatorie, frutto di tanti anni di lavoro, tanto che l'attesa della stampa de *Le finezze* era paragonata alla lunga gestazione dell'elefante[21]. A proposito di tale complessa preparazione, giova ricordare che già nel 1666 (quattro anni prima della missiva di Mauri), il manoscritto era stato presentato, ricevendo approvazione e complimenti, all'Accademia di San Luca a Roma, all'epoca retta da Carlo Maratti, interprete eccelso di una pittura classicista[22].

Oltretutto, fu proprio Mauri a firmare l'*Aprobatio* de *Le finezze*, il 25 ottobre 1672, dichiarando che il volume è «ripieno de Lumi non meno vasti, che necessari à professori della Pittura, et dilettevoli à chi di questa si diletta»[23].

Lupis scrisse a Mauri anche altre missive[24], inserite nelle varie raccolte e nel 1686 pubblicò un suo ben informato profilo biografico[25]. Evidentemente tra i due vi era un consolidato rapporto di conoscenza e supponiamo di stima reciproca, che coinvolgeva anche Scaramuccia, in un sorta di triangolo all'insegna della letteratura e dell'arte.

La lettera di Lupis pubblicata nel 1674 ritengo quindi meriti speciale attenzione, in quanto contiene elementi non trascurabili per definire meglio la figura e la fortuna del pittore giunto in Lombardia da Perugia, ma anche, alla luce di quanto appena detto, per rischiarare, almeno un po', la sua rete di relazioni, assai ricca e singolare.

In quella missiva lo scrittore di origini pugliesi risponde alla richiesta formulata da Mauri di descrivere il «sublime pennello» di Scaramuccia, il quale è subito definito, con inevitabile enfasi, colui che «nelle Tele ha stemperato più prodigij alla meraviglia, che raggi non intagliarono i Fidij nelle pietre dell'Eternità», sottolineando che egli ha «superato la Natura con l'Arte, mentre in ogni scorcio hà dipinto un miracolo» e concorre – nientemeno – con Zeusi[26].

Di seguito troviamo concetti maggiormente palpabili, grazie all'osservazione che «Le Gallerie più celebri dentro, e fuori d'Italia non si vedono, che illustrate da i panneggiamenti della sua Virtù»[27]. Anche questa, nondimeno, sembrerebbe l'ennesima affermazione retorica, sennonché Lupis precisa ciò che ha appena dichiarato:

> Basti dire, che un Carlo II Monarca delle Spagne habbia tanto stimato il suo valore che oltre di tenere più pezzi di Quadri de la sua mano hà voluto anche, che uno di essi guardasse il proprio Gabinetto. Segno evidente, che quando una sì gran Corona del Christianesimo hà cercato le di lui memorie nelle sue Camere, che il dissegno effettivamente fosse degno di mille corone nella maestà del lavoro. Queste sono quelle Pitture, che tinte dalle porpore del merito entrano senza rossore nelle Sale de Grandi[28].

Il riferimento pare essere molto preciso, sebbene non venga specificato il soggetto, e ci dirige verso un dipinto che allora faceva già parte delle collezioni reali di Spagna (almeno dal 1666 si trovava all'Alcázar), *Erminia e i pastori* (Fig. 1), poi passato al Prado e ora in deposito al Rettorato dell'Università di Barcellona[29]. Si tratta di una

[19] Indicazioni tratte da F. Picinelli, *Ateneo dei letterati milanesi*, Milano 1670, pp. 147-149; P. Rossi da Piacenza, *Osservazioni sopra la lingua volgare*, Piacenza 1677, n. n. [ma p. 11]; A. Lupis, *La valige smarrita*, Venezia 1686, pp. 393-397 (nella lettera indirizzata a Carlo Caraffa a Palermo); F. S. Quadrio, *Della storia, e della ragione d'ogni poesia*, IV, Milano 1739, p. 327.

[20] C. Mauri, *Epicedio lagrimevole per la morte della serenissima Infanta Margherita di Savoia*, Mantova 1655.

[21] Cipriamo Mauri, «Copia d'una lettera scritta dal Reverendiss. P. D. Cipriano Mauri publico Lettore nell'Università di Pavia, e Priore perpetuo del S. Martino di detta Città. Al Molt'Ill. e Molto Rev. Sig. Canonico D. Flaminio Pasqualini in Milano &c.», in Scaramuccia, *Le finezze*, cit. (vedi nota 1), n. n. [ma pp. XIII-XIV]. Su Flaminio Pasqualini rinviamo soprattutto a G. Berra, *La collezione d'arte del canonico e pittore Flaminio Pasqualini nella Milano del Seicento*, "Paragone/Arte", LIX. S. III, 77 (695), 2008, pp. 67-110.

[22] Come riportato in M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823, p. 121.

[23] In Scaramuccia, *Le finezze*, cit. (vedi nota 1), n. n. [ma p. XX].

[24] In A. Lupis, *Il plico*, Venezia 1683, pp. 232, 269, 270-271; Ib., *La valige*, cit. (vedi nota 19), pp. 91, 114-115.

[25] Lupis, *La valige*, cit (vedi nota 19) pp. 393-387 (lettera indirizzata a Carlo Caraffa a Palermo).

[26] Lupis, in Scaramuccia, *Le finezze*, cit. (vedi nota 1), n. n. [ma p. XV].

[27] Ibidem.

[28] Ibidem.

[29] Per quest'opera di veda specialmente l'accurata scheda di Ida Mauro, in *Las pinturas de la Universidad de Barcelona (I)*, a cura di S. Canalda



Fig. 1. L. Scaramuccia, Erminia e i pastori. Barcellona, Università (deposito del Museo del Prado).

tela che solo in anni recenti, dopo una consolidata assegnazione a Solimena, è stata restituita a Scaramuccia, il quale la realizzò per il marchese genovese Giovanni Francesco Serra di Cassano, generale e alto dignitario al servizio della corona spagnola, entro il 1652, quando il nobile lasciò Milano per la Spagna, chiamato da Filippo IV[30]. Nella collezione Serra, lo sappiamo, erano presenti dipinti estremamente importanti, che certamente furono meditati da Scaramuccia e gli furono utili sia per la sua attività pittorica sia per quella di scrittore d'arte[31]. Tra le altre opere era compresa anche la *Venere, Adone e cupido* di Annibale Carracci (ora al Museo del Prado), la quale fu copiata dall'autore de *Le finezze* e incisa ad acquaforte nel 1655, con la dedica a Niccolò Simonelli[32].

Dunque, l'*Erminia* ora a Barcellona, unico dipinto a soggetto letterario conosciuto di Scaramuccia e capolavoro della sua prima maturità, ricco di ascendenze neovenete e richiami a Poussin, verosimilmente non poté essere stato osservato direttamente da Lupis, dato che era approdato in Spagna da oltre venti anni, nondimeno di tale tela l'eco era ancora molto viva, tanto da essere ricordata con quell'attenzione ed enfasi in un elogio del suo autore, per qualificarne l'eccellenza pittorica. Per di più Lupis, sicuramente non casualmente, ci dice che il dipinto guardava il Gabinetto reale e in effetti sappiamo, da un inventario del 1666, che esso si trovava nell'Alcázar[33] e aveva una collocazione importante, «en la pieza prime-

Llobet, R. Dilla Martí, Barcellona 2022, pp. 187-192.

[30] In A. Vannugli, *La collezione Serra di Cassano*, Salerno 1989, pp. 107-111.

[31] Sulle opere presenti nella collezione rinviamo a Vannugli, *La collezione*, cit. (vedi nota 30).

[32] L'incisione è stata resa nota in A. von Bartsch, *Le peintre graveur*, XIX, Leipzig 1819, p. 190; il disegno preparatorio è conservato nel Museo Nazionale di Varsavia (inv. NFGC 16758), come riportato in M. Mrozińska, *I disegni del codice Bonola del Museo di Varsavia*, Catalogo della Mostra (Venezia, 1959), Venezia 1959, n. 62.

[33] G. Martínez Leiva, Á. Rodríguez, *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666, Felipe IV y su colección artística*, Madrid 2015, p. 343, n. 326, dove la tela è definita «l fábula de Dramidis de un discípulo del Guido».

ra donde daba S. M. Audiencia»[34], facendo *pendant* con *l'Apollo e Marsia* di Ribera, anch'esso proveniente dalla collezione Serra di Cassano (dipinto ora perduto)[35]. Probabilmente quelle puntuali indicazioni erano giunte fin allo scrittore di origini pugliesi tramite l'autore della tela, che potrebbe avere seguito, seppur da lontano, con legittimo orgoglio le fortunate sorti della propria riuscitissima creazione, avvalendosi di qualche informatore, forse un nobile o un dignitario, il quale aveva avuto modo di osservare la collocazione della tela, circostanza non improbabile visti gli strettissimi rapporti allora esistenti tra il mondo lombardo e la corte madrilena.

Poi il testo prosegue segnalando altre prestigiose collezioni che ospitavano opere di Scaramuccia: quella dei Savoia a Torino e la corte di Mantova[36]. Di seguito sono elencate le città in cui egli lavorò: Roma, Venezia, Napoli, Milano, Piacenza, Bologna e Perugia[37]: tutti luoghi in cui effettivamente aveva operato[38]. Sono notizie talmente dettagliate che, anche in questo caso, potevano derivare unicamente dallo stesso pittore-scrittore perugino, il quale, del resto, le inserì pure ne *Le Finezze*. Tra l'altro, il riferimento a Venezia rinvia a una perduta *Conversione di Saulo*, eseguita entro il 1664 per la chiesa di San Niccolò al Lido[39], e possiamo ipotizzare che proprio in quell'occasione potrebbe essersi verificato il primo incontro tra Lupis e Scaramuccia. Tuttavia, va notato con un certo stupore che di quella dettagliata registrazione di località non fa parte Bergamo, dove l'estensore della missiva inviata a Mauri viveva e sicuramente era a conoscenza della grande tela raffigurante *David che uccide Golia* realizzata da Scaramuccia nel 1659, per il cornicione della basilica di Santa Maria Maggiore[40].

Di grande interesse è anche un altro passaggio della lettera a Mauri, in cui si dice «Et hora [gennaio 1673], che nell'Insigne Collegio Ghisliero di Pavia stà versando i più pellegrini portenti dell'Immortalità»[41]. Al di là del gioco onomastico[42], tanto caro a Lupis, incentrato sui «pellegrini», appare evidente il riferimento ai due celebri dipinti che nel 1672-1673 Scaramuccia eseguì a Pavia per il Collegio Ghislieri, commissionati da Pio e Antonio Ghislieri in vista delle celebrazioni in onore del beato Pio V Ghislieri: il *Miracolo dei piedi del Crocifisso aspersi di veleno* e il *Miracolo dell'Incendio* (Figg. 2-3)[43]. La loro menzione, tanto precoce e forse attuata quando ancora le tele non erano concluse, risulta un esplicito indice del valore ad esse conferito e della rilevanza assegnata a quella commissione per la scena artistica pavese. Del resto Mauri, con tutta probabilità, ne era ben al corrente e quindi la testimonianza di Lupis sembra essere rivolta soprattutto ai lettori, per informarli di quanto l'autore del volume del 1674 stesse allora eseguendo con quel pennello tanto celebrato poche righe sopra.

Ancora, dopo aver reiterato ampollosi elogi al pittore, Lupis passò a illustrare al proprio corrispondente l'opera letteraria di Scaramuccia, affermando: «Ammiro bensì doppiamente l'Autore che non solo è arrivato a far parlar le Tele, ma anche à dar lingua ne i Fogli con il bellissimo Libro, che vuol dare alla luce sul genio di Raffaello d'Urbino»[44]. In tali righe era annunciato, ovviamente, *Le finezze*, cogliendone bene l'assunto critico, cioè la centralità assegnata a Raffaello. Di conseguenza il pittore è considerato *utrosque Caesar*, poiché opera «e con il Pennello, e con la Penna, e con i Colori, e con gl'Inchiostri»[45]. Il letterato concluse quindi rilevando che «Se la Pittura è una Poesia muta, questa volta con le sue Compositioni le darà tanta voce, che si farà sentire nelle Provincie più remote della Fama»[46].

Sull'argomento Lupis tornò pure nella raccolta *Il plico* del 1675, in cui inserì una lettera indirizzata pro-

[34] In Y. Bottineau, *L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la court d'Espagne au XVIIe siècle*, in «Bulletin hispanique», 60, 1958, pp. 30-61, 145-179, 289, 326, 450-483, a p. 291.
[35] Bottineau, *L'Alcázar*, cit. (vedi nota 34), p. 291; Vannugli, *La collezione*, cit. (vedi nota 30), pp. 47-52.
[36] Lupis, in Scaramuccia, *Le finezze*, cit. (vedi nota 1), n. n. [ma p. XV].
[37] Ibidem.
[38] In D'Albo, *Scaramuccia*, cit. (vedi nota 3); e Colasanto, *Luigi Scaramuccia*, cit. (vedi nota 3).
[39] Il dipinto, di cui si sono perse le tracce dopo il 1858, è menzionato in M. Boschini, *Le Minere della pittura. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia ma dell'isole ancora circonvicine*, Venezia 1664, p. 559; peraltro pure Boschini è rammentato dallo stesso Scaramuccia, *Le finezze*, cit. (vedi nota 1), p. 110. L'opera è citata nel secondo altare sinistra di San Niccolò al Lido, in G. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, II, Venezia 1815, pp. 384-385, dov'è definita «tavola triste e del disegno e del colorito», riportando la firma «Aloysius Scaramuccia Perusinus pingebat». Per il rapporto tra Scaramuccia e Boschini rinviamo a Cervelli, *Paesaggio* (vedi nota 2).
[40] Per questa tela si veda F. Noris, *Aver alcun impedito che Bergamo fosse raggiunta dall'ondata barocca*, in *Il Seicento a Bergamo*, Catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 26 settembre –28 novembre 1987), Bergamo 1987, pp. 137- 172, alle pp. 141-142; e Id., *Presenze (esclusi i veneti)*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, IV, Bergamo 1987, pp. 111-199, a p. 165.
[41] Lupis, in Scaramuccia, *Le finezze*, cit. (vedi nota 1), n. n. [ma p. XV].
[42] Per l'uso letterario dei giochi onomastici nella poesia italiana tra Cinque e Seicento, con particolare riferimento a Marino, autore certamente presente a Lupis, si veda F. Pellegrino, *I giochi onomastici sui nomi degli artisti figurativi nei componimenti di Giovan Battista Marino*, "Italianistica. Rivista di letteratura italiana", XXIX, 2, 2000, pp. 251-266.
[43] Su tali dipinti rinviamo a: *La Cappella del Collegio Ghislieri di Pavia. Architettura e decorazioni*, a cura di G. Angelini e G. Raimondi, Pavia 2005, pp. 66-68; G. Angelini, *Il collegio Ghislieri di Pavia. 1567 - 2017. Il complesso monumentale dal XVI al XXI secolo*, Pavia 2017, p. 177; e Colasanto, *Luigi Scaramuccia*, cit. (vedi nota 3), p. 123.
[44] Lupis, in Scaramuccia, *Le finezze*, cit. (vedi nota 1), n. n. [ma p. XVI].
[45] Ibidem.
[46] Ibidem.



Fig. 2. L. Scaramuccia, Pio V e il miracolo del Crocifisso. Pavia, Collegio Ghislieri.



Fig. 3. L. Scaramuccia, Il miracolo dell'incendio. Pavia, Collegio Ghislieri.

prio a Luigi Perugino, cioè Scaramuccia[47]. Essa è una missiva senza data, che però compare appena un anno dopo la pubblicazione de *Le finezze*, un volume che a parere dell'autore della corrispondenza «darà freggio alla Posterità, et splendore al secolo presente»[48]. Anche in questa sede Lupis torna sul paragone con Cesare, che «trionfò con la penna, e con la spada» e il pittore l'ha imitato «con l'inchiostro, e con i colori»[49]; quindi Scaramuccia come pittore è associato a Michelangiolo e come scrittore al Bentivogli, alludendo probabilmente all'ecclesiastico e storico ferrarese Guido Bentivoglio (1577-1644), definendolo pure «Pittore, & Istorico. Nello scrivere una Pallade, & nel colorire un Titiano»[50]. Inoltre, con notevole finezza, Lupis rileva che il Perugino «Una gran Galleria hà aperto ne i fogli, & un gran Museo hà pennelleggiato ne i Cedri»[51]. Non si tratta, in questo caso, di una iterazione retorica, ma di una sottigliezza degna di nota nel distinguere tra Galleria e Museo, termini che non sono affatto sinonimi e, come ci ha insegnato Giovanni Nencioni, possiedono una propria storia specifica[52]. Infatti, Galleria, che compare nel Vocabolario della Crusca solo dalla terza edizione del 1691, rinvia a un luogo entro cui passeggiare tra le

[47] Lupis, *Il plico*, cit. (vedi nota 10, ed. 1675), pp. 359-360 (*Al Sig, Luigi Perugino, Pavia*); missiva ripubblicata nell'edizione veneziana del 1683 (vedi nota 10), pp. 303-304. Tale lettera è qui riportata in Appendice 2.
[48] Lupis, *Il plico*, cit. (vedi nota 10, ed. 1675), p. 359.
[49] Ivi, pp. 359-360.
[50] Ivi, p. 360.
[51] Ibidem.
[52] G. Nencioni, *La "Galleria" della lingua*, in *Gli Uffizi, quattro secoli di una Galleria*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, I, Firenze 1983, pp. 17-48.

opere d'arte[53], e i fogli de *Le finezze*, testo odeporico, non sono forse un itinerario tra le bellezze della pittura italiana? Anche Museo compare per la prima volta nella medesima versione della Crusca, con il significato di raccolta di cose insigni[54], le quali, secondo Lupis, il nostro pittore ha eseguito ne «i Cedri», alludendo all'essenza lignea che fin dalla Bibbia era indicata per costruire i templi e le regge[55], in quanto le creazioni di Scaramuccia, a suo avviso, sono ospitate nei luoghi di maggiore prestigio. Interessante notare poi che Lupis si riservasse nella «più prossima occasione di pubblicare i miei debiti, e le sue lodi»[56]. Non mi pare lo abbia fatto, ma forse era solo una dichiarazione di circostanza.

Il plico ebbe un notevole successo editoriale, tanto che nel 1683 a Venezia ne fu pubblicata una nuova edizione arricchita, in cui, oltre alla succitata lettera[57], ne è aggiunta un'altra nella quale è nuovamente nominato Scaramuccia[58]. Tale missiva, senza data, era rivolta a un non meglio precisato signor Ascanio N. di Bologna, cui Lupis suggerì, per il frontespizio, o forse antiporta, di un volume che questi stava per dare alle stampe, di valersi dell'abilità grafica di Scaramuccia, definito «Pennello così celebre al Grido, e decantato nel nostro secolo», assicurandolo che «non poteva esser meglio servita, e quando l'intaglio corrispondesse alla nobiltà del disegno, non si havrà invidia a i rami di Fiandra, & alle carte di Rubens»[59]. Notazione, quest'ultima, che non pare casuale, dato che il Nostro pittore era un grande ammiratore di Rubens[60]. A margine segnaliamo che Lupis assegnava notevole valore all'antiporta dei propri volumi, per i quali si servì di diversi artisti di pregio, specialmente suor Isabella Piccini[61], spingendosi a chiarire che a suo parere i libri «senza qualche bizzarria nella facciata deteriorano la qualità degli Autori, e parono nudi teatri»[62].

Comunque, la lettera al signor Ascanio N. prosegue informandolo che in alternativa a Scaramuccia «Qui vi è il Sig. N. assai versato in questa professione, ma non posso fidarmi né della riuscita, né della prestezza, stando continuamente con il bocale alle mani», riferendosi a un disegnatore-incisore, probabilmente bergamasco, dedito al vino, il quale, lo dice Lupis «fa andare in aceto il cervello, e Bacco non si aggiusta con la Virtù»[63]. Chissà se quell'antiporta fu davvero eseguita, varrebbe la pena cercare tra i libri pubblicati a Bologna in quegli anni o tra i disegni lasciati dal Perugino. Nondimeno, ciò che in questa sede ci interessa di più è notare che l'attività di disegnatore e incisore di Scaramuccia era ben nota e che Lupis aveva con lui rapporti tali da permettergli di fare da intermediario nei confronti di possibili clienti.

In conclusione, ritengo che i legami tra Scaramuccia e Lupis, resi tanto evidenti dalla lettera inserita ne *Le finezze*, non siano stati né banali né da trascurare, e ci ricordino, ancora una volta, quante nuove informazioni possano emergere dall'attenta lettura di scritti che abbiamo a disposizione e trascuriamo o pretendiamo di interrogare – il che equivale a sentirci rispondere ciò che già sappiamo – anziché soffermarci ad ascoltare quanto di nuovo e utile possono dirci. Sarò affetto da ingenuo ottimismo, ma sono convinto che tanti altri testi attendono ancora di comunicarci cose importanti e sta a noi trovare il modo di stabilire con essi un contatto corretto e fruttuoso, come abbiamo provato a fare trattando delle pagine che Lupis dedicò Scaramuccia e alla sua opera di scrittore d'arte, edita nel 1674 a Pavia, dove lasciò un segno senz'altro rilevante nel lungo Seicento locale.

---

[53] In *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, II, Firenze 1691, p. 745: «Stanza da passeggiare, e dove si tengono pitture, statue, e altre cose di pregio»; nell'edizione precedente, *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia 1623, p. 614, il termine è inserito nella definizione di «Piniera», cioè un edificio alla francese detto anche Galleria. Sul tema si veda anche W. Prinz, *Galleria, storia e tipologia di uno spazio architettonico*, Modena 1988 (ed. or. Berlin 1977).

[54] Nel *Vocabolario* (1691), cit. (vedi nota 53), III, p. 1069: «Galleria: Raccolta di cose insigni per eccellenza, o per rarità».

[55] La stessa metafora era stata impiegata da Tasso nella *Gerusalemme liberata* (1581), nel canto XIX, stanza 33, versi 259-264: «Nel Tempio che, più volte arso e rifatto,/ Si noma ancor, dal fondator primiero,/ Di Salomone; e fu per lui già fatto/ Di cedri, e d'oro, e di bei marmi altero./ Or non sì ricco già; pur saldo e forte/ È d'alte torri, e di ferrate porte». Anche Giova Battista Marino, ne *La Strage degli innocenti* (1632), fa riferimento al medesimo legno: «D'ebano e cedro e d'altri legni egregi/ ampie tavole scelse, e varie in esse/ formando e vaghe immaginette e fregi,/ de' Tolomei la lunga serie espresse».

[56] Lupis, *Il plico*, cit. (vedi nota 10, ed. 1675), p. 360.

[57] Ivi, pp. 303-304 (*Al Sig, Luigi Perugino, Pavia*).

[58] Lupis, *Il plico*, cit. (vedi nota 10, ed. 1683), p. 148 (*Al Sig. Ascanio N.* Bologna).

[59] Ibidem.

[60] Scaramuccia non risparmiò lodi alla *Trinità adorata dalla famiglia Gonzaga* di Pietro Paolo Rubens (1604-1605), osservata a Mantova nella chiesa della Santissima Trinità (ora in Palazzo Ducale), come si legge in Scaramuccia, *Le finezze*, cit. (vedi nota 1), p. 118: «così meravigliosamente dipinti, dissegnati, e con tanta finezza, e movimento di Figure condotti, che nulla più giudicarono poter darsi per costituire l'eccellenza dell'Arte».

[61] In proposito si veda Baccanelli, *Antiporte*, cit. (vedi nota 5); e Baccanelli, *Antonio*, cit. (vedi nota 5). Sulla veneziana suor Isabella Piccini (1644-1734), rinviamo a F. Baccanelli, *L'arte incisoria di Isabella Piccini nei libri veneziani di fine Seicento*, in *La "splendida" Venezia di Francesco Morosini (1619-1694), cerimoniali, arti, cultura*, a cura di M. Casini, S. Guerriero, V. Mancini, Venezia 2022, pp. 134-145.

[62] A. Lupis, *Il postiglione*, Venezia 1674, p. 158.

[63] Lupis *Il plico*, cit. (vedi nota 10, ed. 1683), p. 148.

APPENDICE 1

Copia d'una lettera scritta dal M. R. Sign. Antonio Lupis.
Al Reverendiss. P. D. Cipriano Mauri
Priore di S. Marino etc.

Mi comanda V. P. Reverendiss. à descrivere il sublime Pennello del Sig. Luigi Scaramuccia di Perugia, mà tutti gl'ingegni non si confanno à recitare nella Catedra del Sole. Egli nelle Tele hà stemprato più prodigij alla meraviglia, che raggi non intagliarono i Fidij nelle Pietre dell'Eternità. Si può insuperbire di essere uno di quei c'han superato la Natura con l'Arte, mentre in ogni scorcio hà dipinto un miracolo. Chi hà havuto fortuna di osservare le sue Opere può dire d'essersi trovato nel secolo degl'Apelli, che in ogni linea animavano un tesoro di glorie alla Fama. Egli con tutta ragione può concorrere con le Tavole de Zeusi, già che con modi così naturali è gionto ad ingannare con l'ombra i Corpi, e con una colorita bugia lo sguardo. Le Gallerie più celebri dentro, e fuori d'Italia non si vedono, che illustrate da i panneggiamenti della sua Virtù. Basti dire, che un Carlo II Monarca delle Spagna habbia tanto stimato il suo valore che, oltre di tenere più pezzi di Quadri della sua mano hà voluto anche, che uno di essi guardasse il proprio Gabinetto. Segno evidente, che quando una sì gran Corona del Christianesimo ha cercato le di lui memorie nelle sue Camere, che il dissegno effettivamente fosse degno di mille corone nella maestà del lavoro. Queste sono quelle Pitture, che tinte dalle porpore del merito entrano senza rossore nelle Sale de Grandi. Tralascio le Altezze di Savoia, e di Mantoa, che similmente tengono fregiati i loro appartamenti con le fascie del suo colorito. Non favello di molte Città, e Metropoli, come una Roma, una Venetia, un Napoli, un Milano, Piacenza, Bologna, e Perugia. Archivij aperti alle sue meraviglie, e figurati splendori della sua mano. Et hora, che nell'Insigne Collegio Ghisliero di Pavia stà versando i più pellegrini portenti dell'Immortalità, ben aspetta il nostro Secolo di mirare un'altra volta risorti i Titiani. Si consoli pure il Sig. Perugino di haver rubbato i fregi della Grecia, e di haversi reso tributario un Mondo con i trofei della sua Virtù. Quante ombre egli hà sparso ne i telai del tempo, tanti lumi hà riscosso nell'orizzonte del suo felicissimo nome. Le ruggini dell'età, e le ingiurie della Morte non abbatteranno già mai un sì degno Colosso, insegnandomi V. E. Reverendiss. che i fulmini fuggono da gl'Allori, e che i gran Talenti imitano la qualità della Fenice, che trova la culla sin ne i sepolcri. Pennello, che decantato etiandio da i Musei d'eruditissimi Scrittori, e dalle Croniche più sudate degl'anni hà meritato ugualmente in sua lode, e le trombe di Pindaro, e le lingue della più incarnata eloquenza. Mi scusi V. P. Reverendiss. se alla grandezza del soggetto porto così pochi attestati delle mie debolezze, essendo che non vi è bocca più feconda del silentio, quando si discorre degl'Huomini Grandi. Hò ubbedito volentieri i di lei riveritissimi commandi più tosto per un genio particolare, che professo al merito della sua padronanza, che per prendere applauso nelle carte. Ammiro bensì doppiamente l'Autore che non solo è arrivato à far parlar le Tele, ma anche à dar lingua ne i Fogli con il bellissimo Libro, che vuol dar alla luce sul genio di Raffaello d'Urbino. Egli farà *utroq. Caesar*, e con il Pennello, e con la Penna, e con i Colori, e con gl'Inchiostri. Se la Pittura è una Poesia muta, questa volta con le sue Compositioni le darà tanta voce, che si farà sentire nelle Provincie più remote della Fama. Non manchi poi V. P. Reverendiss. di continuarmi gl'abbozzi della sua gratia vantandomi di essere quel ritratto tanto animato da i suoi stimatissimi favori, e quì resto con il rassegnarmi eternamente.
D. V. P. Reverendiss.
Bergamo lì 10 Genaro 1673.
Devotiss. e Obligatiss. Serv.
Antonio Lupis

In L. Scaramuccia, *Le finezze dei pennelli italiani ammirate e studiate da Giuripeno sotto la scorta di Raffaello d'Urbino*, Pavia 1674, pp. XV-XVI

APPENDICE 2

Al Sig. Luigi Perugino.
Pavia.
Le Finezze de Pennelli Italiani, Opera così celebre, uscita dal valore di V. S. darà freggio alla Posterità, & splendore al secolo presente. Cesare trionfò con la penna, e con la spada, & ella l'hà imitato con l'inchiostro, e con i colori. Se scrive sù le tele, sembra un Bonaroti, e se pinge le carte porge invidia a i Bentivogli. Il suo pennello è stemperato d'eloquenza, e d'oltramarini, questi, che figurano i suoi applausi nelle tavole, & quella, che và immortalando il suo nome ne i torchi. V. S. hà dato riputatione alla pittura, perché con le sue stampe l'hà fatto erudita. Pittore, & Istorico. Nello scrivere una Pallade, & nel colorire un Titiano. Una gran Galleria hà aperto ne i fogli, & un gran Museo hà pennelleggiato ne i Cedri. Io discorro della sua facondia, per quello, che ne dicono i letterati. Io favello de suoi tratti pittoreschi per quello, che la celebrano le Corti di tanti Prencipi d'Italia. Ma io non voglio far andare questi Quadri senza cornice, riserbandomi nella più prossima occasione di pubblicare i miei debiti, e le sue lodi. Questo dirò bene, che a i suoi disegni vi vorrebbero gl'occhi di Nicostrato, che furono tutto meraviglia nel mirare quell'Elena dipinta da Zeusi, & resto.

A. Lupis, *Il plico*, Milano 1675, pp. 359-360 (riedita in A. Lupis, *Il plico*, Venezia 1683, pp. 303-304).

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE
ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A. ETS

Firenze University Press
https://oajournals.fupress.net/index.php/sisca

Le "giustissime lagrime" della poesia e della pittura per la morte di Luigi Scaramuccia

The "most fair Tears" of Poetry and Paintings on the Luigi Scaramuccia's Death

Alessandra Casati

Università degli Studi dell'Insubria, Italia
Email: alessandra.casati@uninsubria.it

Abstract. This paper examines a pamphlet published in Milan in 1681 describing the celebrations and ephemeral apparatuses organised in Pavia for the death of the Perugian painter Luigi Scaramuccia. Scaramuccia had previously worked in Pavia, where he had also published his book Le finezze de' pennelli italiani (The Subtleties of Italian Brushes) in 1674. The pamphlet is entitled Le Giustissime Lagrime della Poesia, e della Pittura (The Most Just Tears of Poetry and Painting) and describes a complex iconographic programme in which painting and poetry share an articulated celebratory message. In addition, the funeral oration read on that occasion discusses Scaramuccia's artistic and literary readings and interests, which are examined here for the first time. Some insights in recognizing the author of the pamphlet are proposed, pointing out in the Pavia university and academic milieu.

Keywords: Luigi Scaramuccia, Finezze dei pennelli, Baroque painting, Pavia, art, literature.

OPEN ACCESS

Citation: Casati, A. (2025). Le "giustissime lagrime" della poesia e della pittura per la morte di Luigi Scaramuccia. *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025:223-231. doi:10.36253/sisca-17326

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:
AC: 0009-0004-7835-5212

Il 27 novembre 1680 a Pavia nell'oratorio di San Giuseppe, ovvero la chiesa degli artisti della città, furono messi in opera "sontuosissimi apparati funebri" in memoria del pittore perugino Luigi Scaramuccia. Egli non era venuto a mancare nella città sul Ticino, bensì a Milano dove risiedeva da alcuni anni. La sua dipartita era stata causata da un colpo apoplettico avvenuto mentre si recava nella chiesa di Sant'Antonio abate il 3 agosto 1680[1]. Le esequie funebri si erano quindi svolte in San Nazzaro in Brolo, sempre a Milano, e poi la salma fu lì tumulata. Tuttavia, nel corso della sua vita, Scaramuccia aveva avuto

[1] G. Giubbini, *Saggio biobibliografico*, in L. Scaramuccia, *Le finezze de pennelli italiani, ammirate, e studiate da Girupeno sotto la scorta, e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino*, Milano 1965, p. 9. Delle *Finezze* si segnala anche la recente edizione a cura di M.G. Cervelli, Roma 2019, con un saggio introduttivo di C. Occhipinti, in seguito ripreso, dallo stesso autore, in *L'Italia pittorica vista da Luigi Scaramuccia e dal padre Resta. Le* Finezze de' pennelli italiani *(1674)*, in C. Occhipinti, *Percorsi di storia artistica e storiografia. Roma, l'Italia e l'Europa fra il Seicento e il Settecento*, Roma 2021, pp. 251-293.

non pochi legami con la città di Pavia, dove fu anche dato alle stampe il suo libro *Le Finezze de' Pennelli ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello d'Urbino* (Fig. 1), per i tipi di Gio. Andre Magri nel 1674[2].

Non fu pertanto un fatto casuale che, quattro mesi dopo la sua dipartita, a Pavia sia stata messa in scena una solenne cerimonia commemorativa che fu poi dettagliatamente descritta in un libretto dal titolo *Le Giustissime Lagrime della Poesia e della Pittura* (Fig. 2)[3]. Come appare chiaro nel testo, gli apparati effimeri che decoravano il piccolo oratorio in tutte le sue parti, mettevano a sistema una serie di rimandi tra dipinti e componimenti poetici, volti ad esaltare la figura di Scaramuccia quale esempio di pittore-letterato.

Per altro anche l'iconografia del suo ritratto, dipinto dall'amico Francesco Cairo e oggi alla Pinacoteca di Brera (inv. 441)[4], rimanda al ruolo di letterato e storiografo del pittore, il quale infatti reca tra le mani un libro. Inoltre si deve osservare che il perugino non rechi invece alcun attributo che faccia richiamo alla sua attività di pittore. Da questo ritratto fu dedotta anche un'incisione di Cesare Fiori[5] e Giovan Battista Bonacina (Fig. 3), che andò a corredare l'edizione delle *Finezze dei Pennelli*. In questa traduzione a stampa appare una variante significativa; infatti nel taglio del libro, al posto della sigla «F. P.ti» [6], compare per esteso il titolo del volume dello Scaramuccia.

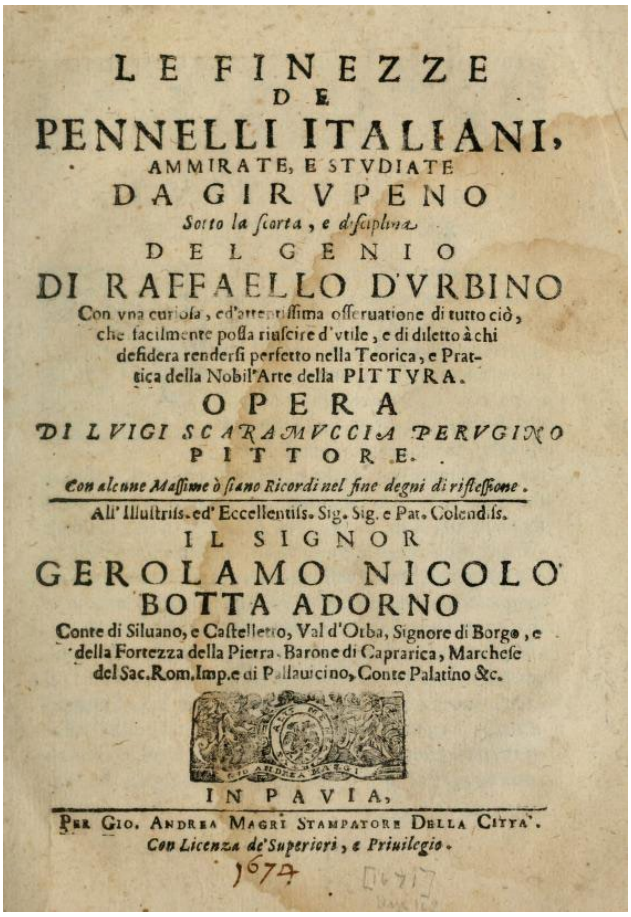

LE FINEZZE
DE
PENNELLI ITALIANI,
AMMIRATE, E STVDIATE
DA GIRVPENO
Sotto la scorta, e disciplina
DEL GENIO
DI RAFFAELLO D'VRBINO
Con vna curiosa, ed'attentissima osseruatione di tutto ciò,
che facilmente possa riuscire d'vtile, e di diletto à chi
desidera rendersi perfetto nella Teorica, e Prat-
tica della Nobil'Arte della PITTVRA.
OPERA
DI LVIGI SCARAMVCCIA PERVGINO
PITTORE.
Con alcune Massime ò siano Ricordi nel fine degni di riflessione.
All' Illustriss. ed' Eccellentiss. Sig. Sig. e Pat. Colendiss.
IL SIGNOR
GEROLAMO NICOLO'
BOTTA ADORNO
Conte di Siluano, e Castelletto, Val d'Orba, Signore di Borgo, e
della Fortezza della Pietra, Barone di Caprarica, Marchese
del Sac. Rom. Imp.e di Pallaurcino, Conte Palatino &c.
IN PAVIA,
Per Gio. Andrea Magri Stampatore Della Città.
Con Licenza de' Superiori, e Priuilegio.
1674

Fig. 1. L. Scaramuccia, *Le Finezze de' Pennelli ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello d'Urbino*, Pavia 1674, frontespizio.

Le Giustissime lagrime della Poesia e della Pittura, che sono l'oggetto di questo contributo, apparvero a stampa a Milano l'anno successivo la cerimonia commemorativa, nel 1681. Prima di entrare nell'analisi del testo e soprattutto delle dettagliate descrizioni dei complessi apparati decorativi, è opportuno chiedersi perché Pavia abbia voluto rendere un omaggio così dichiarato a Scaramuccia e quale legame avesse il pittore con la città, specificando che ad oggi gli autori del componimento e dell'apparato iconografico della commemorazione restano anonimi.

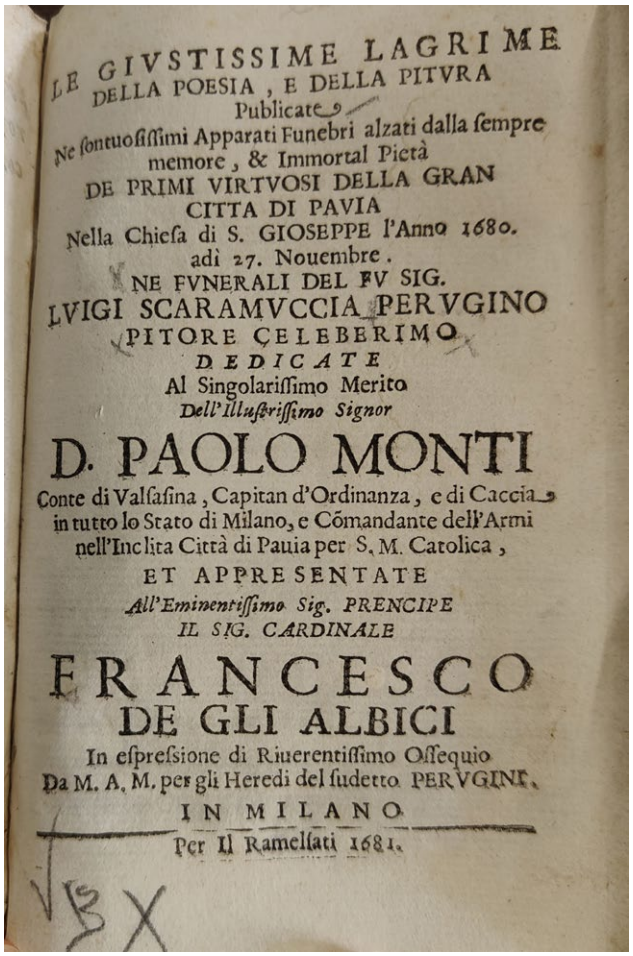
[2] L. Scaramuccia, *Le finezze de' pennelli italiani, ammirate, e studiate da Girupeno sotto la scorta, e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino: con una curiosa, ed attentissima osservatione di tutto ciò, che facilmente possa riuscire d'utile, e di diletto à chi desidera rendersi perfetto nella teorica, e prattica della nobil'arte della pittura,* Pavia, Per Gio. Andrea Magri stampatore della città, con licenza de' Superiori e Privilegio, 1674.

[3] *Le Giustissime Lagrime della Poesia, e della Pittura publicate ne sontuosissimi apparati funebri alzati dalla sempre memore, & immortal pietà de primi virtuosi della gran città di Pavia chiesa di S. Gioseppe l'anno 1680*, Milano 1681. A quanto mi consta, se ne conserva un unico esemplare, da cui le citazioni seguenti: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, QQ. 8. 91/3.

[4] Sebbene si dia per scontato che il personaggio ritratto da Cairo sia Scaramuccia, anche perché l'immagine fu utilizzata, vivente l'artista, per trarre la stampa che corredò le *Finezze de' Pennelli*, vi sono stati pareri controversi che hanno voluto riconoscere nelle fattezze dell'uomo che regge il libro il diplomatico e poeta milanese Fulvio Testi. Di questo dipinto esiste, oltre all'esemplare di Brera (acquisito da Giovanni Antonio Bianconi nel 1806), una versione conservata alla Galleria Corsini, che negli inventari ottocenteschi veniva censita come ritratto di Fulvio Testi, di mano di Pier Francesco Mola (a questa interpretazione rimanderebbe la scritta, per altro enigmatica e forse manipolata, di cui vedi alla nota seguente). L'attribuzione a Cairo si deve a Hermann Voss, proprio sulla base del ritratto che correda le *Finezze*. Cfr. F. Frangi, scheda 68, in *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, a cura di F. Frangi e A. Morandotti, Milano 2002, p. 182; *Giuseppe Bossi. Il gabinetto dei ritratti dei pittori (1806)*, catalogo della mostra, a cura di S. Coppa, M. Olivari, Milano 2009, p. 36

[5] G. Berra, *La collezione d'arte del canonico e pittore Flaminio Pasqualini nella Milano del Seicento*, "Paragone", 77, 2008, pp. 67-110. Il pittore Cesare Fiori che fece la stima dei quadri appartenuti a Pasqualini era amico di Scaramuccia.

[6] Il libro reca infatti, sul taglio di piede, la scritta «F. P.ti» o «F.T.ti», la quale potrebbe anche essere leggibile come «F. P.li», interpretabile come «F(inezze) P(pennel)li»: cfr. *Pinacoteca di Brera. I dipinti*, a cura di L. Arrigoni, V. Maderna, Milano 2010, p. 119.



LE GIVSTISSIME LAGRIME
DELLA POESIA, E DELLA PITVRA
Publicate
Ne ſontuoſiſſimi Apparati Funebri alzati dalla ſempre
memore, & Immortal Pietà
DE PRIMI VIRTVOSI DELLA GRAN
CITTA DI PAVIA
Nella Chieſa di S. GIOSEPPE l'Anno 1680.
adì 27. Nouembre.
NE FVNERALI DEL FV SIG.
LVIGI SCARAMVCCIA PERVGINO
PITORE CELEBERIMO
DEDICATE
Al Singolariſſimo Merito
Dell'Illuſtriſſimo Signor
D. PAOLO MONTI
Conte di Valſaſina, Capitan d'Ordinanza, e di Caccia
in tutto lo Stato di Milano, e Cõmandante dell'Armi
nell'Inclita Città di Pauia per S. M. Catolica,
ET APPRESENTATE
All'Eminentiſſimo Sig. PRENCIPE
IL SIG. CARDINALE
FRANCESCO
DE GLI ALBICI
In eſpreſsione di Riuerentiſſimo Oſſequio
Da M. A. M. per gli Heredi del ſudetto PERVGINI.
IN MILANO
Per Il Ramellati 1681.

Fig. 2. *Le Giustissime Lagrime della Poesia, e della Pittura*, Milano 1681.



Fig. 3. C. Fiori e G.B. Bonacina, *Ritratto di Luigi Scaramuccia (da Francesco Cairo)*, incisione.

Occorre fare un passo indietro e tornare alle *Finezze dei Pennelli*, dato alle stampe dall'editore Magni a Pavia nel 1674 e dedicato all'amico marchese Gerolamo Nicolò Botta Adorno. Il testo è preceduto da tre sonetti[7], un madrigale e due lettere, ma interessanti al nostro discorso sono soprattutto queste ultime. La prima, datata 15 agosto 1670, è scritta da padre Cipriano Mauri[8], lettore dell'Università di Pavia e priore perpetuo della chiesa di San Marino, ed è indirizzata al milanese Flaminio Pasqualini, canonico di Santo Stefano in Brolo. Questi era molto legato all'Accademia Ambrosiana, essendone stato anche conservatore, ed inoltre nel 1650 aveva dato ospitalità a Scaramuccia che era appena giunto a Milano. Pasqualini era per altro una figura influente di collezionista ed esperto d'arte e a lui si deve il merito di aver introdotto il perugino in alcuni ambienti della città ambrosiana[9]. La seconda lettera inserita nel volume, datata 10 gennaio 1673, è invece indirizzata dallo

[7] I sonetti dedicati a Scaramuccia sono di Giovanni Maria Bidelli, giurista, figlio del tipografo Giovanni Battista, di Giulio Cesare Zaniboni, infine di Alessandro Guidi, letterato di origini pavesi; segue un madrigale di Carlo Baffi.

[8] Scaramuccia, *Le finezze*, cit. (vedi nota 2), p. 3.

[9] Berra, *La collezione d'arte del canonico e pittore Flaminio Pasqualini...*, cit. (vedi nota 6), p.70, nota 15. Sui rapporti stretti con Scaramuccia è testimone anche il fatto che Pasqualini registra nel suo inventario del 1672 di possedere un «Ritratto in mezza figura fatto di mano del Signore Perugino» e un «Quadro grande dipintovi sopra dieci Ritratti, particolarmente il mio di mano di mano del Signore Luigi Perugino fatto l'Anno del 1650 quando stava in casa mia». Come giustamente evidenzia Berra, il documento colloca lo Scaramuccia nella casa del Pasqualini nel 1650, mentre nel 1645 era ancora registrato a Perugia. Inoltre, nel suo testamento lasciò diversi lasciti a figure a lui vicine come anche all'amico Scaramuccia a cui destinò tre volumi delle *Vite* di Giorgio Vasari e permise al pittore di scegliere diversi disegni che erano in suo possesso: «li Disegni che saranno di suo gusto che di presente si trovano ne miei Gabinetti» (ivi, p. 79). Infine un ritratto del Pasqualini di mano Scaramuccia fu destinato all'Accademia Ambrosiana ed è stato solo da ultimo identificato in Pinacoteca (ivi, p. 91 nota 99).

scrittore Antonio Lupis[10] a Cipriano Mauri[11]. Mentre la prima costituisce una sorta di sollecito del Mauri al Pasqualini, il quale era vicino al pittore durante la stesura delle *Finezze*, per convincere Scaramuccia ad ultimare l'opera che aspettava con molta impazienza[12], nella seconda missiva, oltre alle consuete lodi di Lupis al pittore, veniva fornito un breve catalogo dei luoghi in cui il perugino aveva dipinto e tra questi si segnalava anche la sua opera a Pavia: «Et hora che nell'insigne Collegio Ghislieri di Pavia sta versando i più pellegrini portenti dell'immortalità»[13]. L'informazione è di sicuro interesse poiché stabilisce con certezza che il pittore era in città all'inizio del 1673, impegnato nella realizzazione del ciclo dei quadroni per la beatificazione di Pio V nel salone antistante la cappella del Collegio Ghislieri[14].

Tuttavia la sua presenza in città non è circoscrivibile alle sole commissioni ghisleriane. La sua fama di pittore ben inserito negli ambienti milanesi e soprattutto nell'Accademia Ambrosiana gli avrebbe in seguito aperto le porte di un altro grande cantiere pavese, quello della cappella del Rosario, sede dell'omonima confraternita, situata nel convento domenicano di San Tommaso[15]. Era questo un incarico di prestigio al pari dei quadroni per la beatificazione di Pio V, poiché la confraternita laicale era una delle più importanti e partecipate e tra le sue fila contava molti membri della nobiltà e del decurionato cittadini.

Tuttavia questa commissione, che prevedeva la decorazione della volta della cappella, fece non poco penare il pittore, il quale ebbe vari contrasti con i confratelli al punto di giungere nel 1675 ad abbandonare deluso e offeso la città, lasciando suo malgrado l'impresa incompiuta.

I dipinti della cappella del Rosario sono oggi perduti, ma la vicenda della loro commissione ed esecuzione è fortunatamente ben restituibile su base documentaria. Sappiamo infatti che Scaramuccia era stato interpellato tra la fine del 1672 e l'inizio del 1673, proprio mentre terminava il testo delle *Finezze*, per decorare la volta dell'intera cappella, anche se il programma iconografico dettagliato sarebbe stato inviato dalla confraternita al pittore in un secondo momento[16]. Infatti solo a fine gennaio 1673 il pittore affermava di aver ricevuto il foglio con il piano, ma che nel frattempo egli aveva già pensato ai soggetti, dichiarandosi comunque disponibile ad assecondare i suoi committenti: «[...] ma ciò punto non fa caso essendo io sempre pronto a nuove fatighe, a fine d'incontrar al genio miei Patroni [...]»[17]. Il pittore si trasferì a Pavia, prese casa e iniziò a dipingere. Quando fu a buon punto dell'impresa, iniziò a ricevere i primi pareri

[10] A. Lupis, *La valigia smarrita*, Venezia 1686, pp. 91, 113; troviamo più volte citato Cipriano Mauri che dice del contatto epistolare tra i due (per altro si evince che il Mauri risiedeva a Mantova). Troviamo citato ancora Cipiano Mauri nel 1677 in P. Rossi, *Osservazioni sopra la lingua volgare. Con la Dichiarazione delle men note, e più importanti Voci aggiungesi appresso un trattato dell'ortografia, Osia Modo di distinguere le Parti del Periodo; et in fine la grammatica volgare, Per sapere in tal Fauella Parlare, e Scrivere correttamente*, Piacenza 1677. Qui il Mauri è dato come residente in Milano, nelle pagine iniziali del volume con la vita del padre eremitano di San Gerolamo Pio Rossi autore del volume. Per Lupis, che era Accademico Incognito, rimando all'intervento di Paolo Pastres in questo volume.

[11] Scaramuccia, *Le finezze*, cit. (vedi nota 2), p. 4.

[12] Dalla lettera si evince anche che l'opera fu precedentemente presentata all'Accademia di San Luca a Roma nel 1666, ma che non era ancora edita.

[13] Scaramuccia, *Le finezze*, cit. (vedi nota 2), p. 4.

[14] G. Angelini, *Il Collegio Ghislieri di Pavia 1567-2017. Il complesso monumentale dal XVI al XXI secolo,* Milano 2017, pp. 53-55.

[15] La cappella oggi non esiste più se non nei muri perimetrali, in quanto la chiesa venne soppressa alla fine del Settecento e divenne sede del Seminario Generale della Lombardia austriaca. Ciò comportò la dispersione degli arredi e la distruzione dell'apparato decorativo; cfr. A. Casati, *"La detta Capella par un homo stropiato". Le complesse vicende della cappella del Rosario nella chiesa di San Tommaso a Pavia*, in *L'immagine del rigore. Committenza artistica di e per Pio V a Roma e in Lombardia*, a cura di L. Giordano e G. Angelini, Pavia 2012, pp. 167-222.

[16] Archivio Parrocchiale di Santa Maria del Carmine di Pavia (d'ora in avanti APCPv), cart. 938, 1672-73 circa. Il documento riporta i soggetti iconografici richiesti al pittore, in un allegato alla lettera, come è detto dallo stesso Scaramuzzia. Cfr. Casati, *"La detta Capella par un homo stropiato"*..., cit. (vedi nota 15), p. 209.

[17] APCPv cart. 938. La prima lettera non è datata ma è probabilmente da far risalire alla fine del 1672 o agli inizi dell'anno successivo: «[...] Molto Illustrissimi Signori.Nella congregatione ultimamente havutasi è statto rapresentato come, doppo haver VS in questa sua venuta di nuovo riconosciuto la fabrica da pingersi, habbi motivato di non haver ancora dato principio ad esprimere con dissegni i pensieri, che savrebbe d'historiare ne campi della nave, come pure della capella, e cupola, e che desideroso di poter incontrare en dissegnar opere di genio della congregatione, haverebbe goduto di vedersi per parte della medesima sugeritit alcuni pensieri, perche di quelli haverebbe VS adattati i dissegni; onde approvando la medesima congregatione per molto propria questa sua propositione, qual riesce nel medesimo tempo di sodisfattione alla congregatione ed a VS di facilità e brevità maggiore per accertarne dissegni, ha stimato inviare annessa la copia de pensieri sopra quali gode che habbi NS a formare i dissegni proportionati alli campi, senza maggior perdita di tempo, quando non stimasse farsi VS di voler portarsi prima a Pavia pertal effetto, nonche la congregatione se rimette al maggior commodo di VS, alla quale augura da VS ogni vero bene [...]». Il 27 gennaio 1673 Luigi Scaramuccia invia una lettera ai suoi committenti: «[...] Ricevo una per ordine di vostra signoria illustrissima, e di cotesta insigne compagnia del ss.mo Rosario, et annesso d'honore d'un foglio, due sono assai distintamente espicati li suggetti da dipingersi nella cappella. Io veramente di già havevo in buona parte [maturato?], e con la mente, e con la mano cose differenti stante la dilattione della sudetta nota; ma ciò punto non fa caso essendo io sempre pronto a nuove fatighe, a fine d'incontrar al genio miei Patroni, ed in particolare quello di vostra signoria Illustrissima, alla quale professo somma obbligatione. Solo intorno all'Istoria de Pastori doverò dire alcun mio sentimento, accio si possi accertar meglio ogni cosa, ma ciò stimo bene significarlo a bocca al mio venire, che intanto ed mancando che fare per il resto de siti, neanderò fornendo i pensieri e li studij; e non essendo [??] altro a vostra signoria ill.mo, et a cotesti altri miei signori e deputati della veneranda compagnia faccio umilmente reverenza. A vostra signoria Ill.ma. Milano 27 gennaio 1673. Devot. et obbl.serv. Luigi Scaramuzza Perugino [...]».

negativi e, preoccupato, richiese che il suo operato fosse valutato solo da periti appositamente designati: «[...] non venghi scoperta la già terminata sopra della capella, e lasciata agli occhi di chi che sij, ma più de periti per dieci o dodeci giorni acciò conosciuta questa adeguatamente buona, possa senz'altri ostacoli proseguire il resto, e pure trovatali col disinteressato giudicio altrui di poco valore (come viene supposto)»[18].

Lo scontento da parte di qualche membro della confraternita determinò uno spiacevole tira e molla tra le parti che proseguì sino all'aprile del 1675, quando in un'altra lettera si legge che a Scaramuccia fu impedito di terminare il lavoro, solo in parte ultimato, relativo alla scena dei *Pastori*: «[...] havendo incontrato io poca corte per l'historia di quei Benedetti Pastori, non mi è stato permesso il proseguire sino alla fine, né mi verrà mai permesso, mentre si persisterà in voler quello, che dalle buone della Pittura, vien negato il fare e veramente come puol'essere sostenuta una machina di terreni, e montagne con homini, e pecore da una semplice cornice, perché habbi poi evidentemente a venire adosso ogni cosa, a chi riguarda in alto. Certamenete havend'io a questo inconveniente provisto, e con ragioni, e con dissegni, mi fu poscia datto licenza operare altro soggetto da due de signori deputati delli tre[19], che erano destinati ad assistere alla mia facenda, e si sarebbe di buona voglia anco fatto dal terzo, quando la sua grande indispositione non l'havesse necessitato in letto, come è notto, che per l'istesso caso mi fu impedito l'ingresso».

La lettera proseguiva con un appello risentito del pittore ai suoi interlocutori, che minacciavano la sua stessa reputazione: «Questo è il ponto del negocio; et io non voglio perdere per niun tesoro del mondo quel poco di riputatione, che con tanti sudori, e stenti mi sono acquistato in tante parti d'Italia, e fuori d'Italia. Alle SS.rie loro Ill.me et a tutta la città di Pavia è manifesto quanto detrimento io habbi provato per questo mero capriccio usarmi contro [...]. anzi più tosto dir posso chiaramente essere restato deluso, mentre in tanto tempo, non si è tenuto in cognitione di mia Persona[20]».

Umiliato e criticato aspramente, Scaramuccia avrebbe lasciato Pavia nella primavera del 1675, pochi mesi prima della sua ammissione all'Accademia di San Luca di Roma, il 5 dicembre 1675, riconoscimento che giungeva a coronare una lunga e fruttuosa carriera. Il suo rapporto con la città di Pavia non si era pertanto concluso nel modo migliore, Nonostante queste spiacevoli vicissitudini i pavesi decisero di dedicargli solenni esequie, a cui presero parte attivamente molti artisti attivi in città, e di pubblicare un resoconto dettagliato di queste celebrazioni.

Le Giustissime Lagrime sono dedicate a Paolo Monti, comandante d'armi nella città di Pavia, e presentate al cardinale Francesco Albizzi. Il primo viene citato nella lettera dedicatoria come «singolarissimo amatore, e mecenate della virtù del pitore così celeberrimo»[21], mentre negli inventari della residenza romana dell'Albizzi risultano presenti alcuni dipinti dello Scaramuccia, in particolare nella camera «dove dorme Sua Eminenza» viene censita una *Pietà* di mano del pittore perugino[22]. Pertanto entrambi erano stati mecenati ed estimatori del pittore e ciò ne giustifica l'offerta in apertura del volume. Anche nell'orazione funebre, letta durante le celebrazioni pavesi e pubblicata per intero all'interno delle *Giustissime Lagrime*, viene riportata una frase del cardinale in merito all'opera pittorica del perugino a dimostrazione della stima del presule verso lo Scaramuccia: «il cardinale degli Albici giura d'un opra sua non aver parole equivalenti per rendimento di grazia»[23].

Come si è già detto, rimangono anonimi gli autori dei testi del libretto, la cui identificazione avrebbe potuto offrire un suggerimento sugli ambienti in cui si era formata questa iniziativa. Le due lettere dedicatorie sono siglate «M.A.M. per gli Heredi del fu Scaramuccia», personalità che firma anche un sonetto a sua volta dedicato agli stemmi del Cardinale Francesco Albizi e infine la descrizione degli apparati effimeri, qualificandosi di fatto quale autore del libro.

L'orazione funebre recitata il giorno delle celebrazioni, che viene trascritta in calce all'opuscolo, si deve invece a «N.N.», forse riconoscibile in un docente dell'ateneo o in un accademico pavese che aveva contezza delle arti figurative[24]. In particolare alcuni passaggi dell'orazio-

[18] APCPv, cart. 938.

[19] APCPv, cart. 938. Questa «Istoria dei Pastori» aveva sin da subito impensierito il pittore tanto che aveva scritto nel gennaio del 1673: «Solo intorno all'Istoria de Pastori doverò dire alcun mio sentimento, accio si possi accertar meglio ogni cosa, ma ciò stimo bene significarlo a bocca al mio venire, che intanto ed mancando che fare per il resto de siti, ne anderò fornendo i pensieri e li studij».

[20] APCPv cart. 938.

[21] *Le Giustissime Lagrime della Poesia...*, cit. (vedi nota 3), p. 4.

[22] *Archivio del collezionismo romano*, progetto diretto da L. Spezzaferro, a cura di A. Giammaria, Pisa 2009, pp. 35-44, in part. p. 39: «Un quadro che rappresenta la Pietà di Scaramuccia con cornice coperta di raso, e oro falso [legato alla casa Pamphili]».

[23] *Le Giustissime Lagrime della Poesia...*, cit. (vedi nota 3), p. 58.

[24] Ivi, p. 44: «Le quali lodi furono in bellissima Oratione funebre difusamente amplificate dalla peritezza retorica del N.N., che con una scieltezzze di locuzione, & eleganza d'oro, eruditamente diede a vedere, quanto bene sappia la facondia di un così perito oratore pareggiare la vivezza de Penelli in pingere al vivo su gli occhi degli ascoltanti l'idee bellissime di quelle virù, che l'uno e l'altro doveva ne gli apparati più funebri far vivere Gloriosamente immortale». Nel testo segue la trascrizione dell'orazione, da queste poche righe trascritte si evince che N.N. era forse pavese. Le iniziali protrebbero rimandare all'indicazione "Nomen Nescio", a suggerire che gli stampatori milanesi delle *Giustissi-*

ne confermano che l'autore aveva cognizione degli stili dei singoli pittori, usando sempre aggettivi calzanti: «E infatti questa nostra Città, che non invidia à qualonque per la chiarezza de' suoi natali, per il brio degli spiritosi intelletti, per il lustro de gli onori, e per il fregio dell'arti oneste, non dovea parer minore dell'altre Panegiriste d'un Caracci, d'una Sirani, d'un Albano, e di molti, che se il Sig. Luigi non superà del tutto, ha però in tutto uguagliati, e in qualche parte ancor vinti»[25].

Per altro nell'orazione troviamo anche un accenno alle letture che aveva fatto lo Scaramuccia e che erano state fondamentali nella formazione del pittore così come nella stesura delle *Finezze*: «Egli stesso nel suo bellissimo Genio attesta la lettura del Cavalier Rodolfi[26], dei Pennelli del Vasari, della Geometria di Euclide, della Architettura di Vitruvio, della Prospettiva dell'Accolti (Pietro)[27], delle Regole Pittoresche del Bisagni[28]. Autori, ch'aveva si fatti in capo, che spesse fiate nei Congressi de Virtuosi ne dicea squarci interi»[29] .

L'autore inoltre rimarca come l'esperienza sul campo del pittore, che prevedeva la conoscenza dal vivo di opere in Italia e altrove, lo aveva messo nelle condizioni di assorbire il buono da coloro che lo avevano preceduto, ma questa sua conoscenza fu fondamentale anche nella stesura delle *Finezze*: «egli nelle Galerie, nelle Basiliche, ne' Teatri dell'Italia, de' Principi, de' Monarchi amirando tante tele colorite dalla meraviglia e lumeggiante dall'arte, ricavò le sue opere, il chiaro oscuro di Polidoro, il dissegno di Raffaello, la bravura del Caravaggio[30], la morbidezza del Correggio, la maestria del Bernino, l'espressiva del Zampieri, la Velocità del Tintoretto, l'inventione del Primaticcio. Notò e seguì il colorito di Cesare d'Arpino, la pastosità naturale del Tiziano, la delicatezza manierosa del Lanfranchi, il contorno risentito del Parmigianino, l'estensione de concetti di Pietro da Cortona, il nudo terribile di Michel Angiolo, il risalto ne corpi, la vivacità negli affetti, armonia nelle tinte, inteligenza ne' scorci, la proportion nelle parti la grazia ne gesti, il decoro nell'attitudine, la disinvoltura ne' corpi, la tenerezza ne panni»[31].

Ogni parola è soppesata attentamente e descrive perfettamente la principale caratteristica che si riconosceva al pittore o scultore chiamato in causa. La sequenza di artisti, contemporanei o del secolo precedente, si concludeva però individuando, come Vasari, il vertice nell'opera di Michelangelo, poiché per descrivere il suo operato un aggettivo non era sufficiente. Tuttavia, sarebbero stati i Carracci gli artisti a cui Scaramuccia più avrebbe guardato come modelli: «quindi respinto dal genio alla imitazione de' Carracci, emolo anch'egli di que' famosi Accademici, imitò di tutto punto, il giudizio seguito nell'ordine delle figure d'Anibale, la storiatura maestosa, & avvenente d'Agostino, la verità ne lineamenti di Ludovico».

L'oratore poi Prosegue: «à tal segno, che anch'esso meritò la lode data a Cimone Cleoneo[32] della diversità de' sembianti, onde oggi s'ammira nelle eroiche sue fatiche al pari di quei Maestri un fiero senza crudezza, un mettere di colore realissimo con pennellate vergini e franche, una prontezza ne' schizzi, una finezza ne' modelli, una maniera sostenuta con tal franchezza nel colorire, con tal leggiadria nel reperire dell'ombre, con tal brio nell'aria delle teste, ne' i costumi de personaggi, nelle pieghe, nei gruppi, nel moto, nell'atteggiare, che le sue imagini sembrano di quelle dette, da Celio Ethiche, val à dire espressione non solo d'ipotiposi, mà d'etopeia [etopea], che mostrano il di fuori, e l'estrinseco».

In quest'ultimo passaggio vengono enunciate due figure retoriche, l'etopea e l'ipotiposi, che lo scrittore usa per rendere l'abilità descrittiva dello Scaramuccia in grado di raffigurare vivacemente e nei minimi dettagli l'esteriorità dei soggetti, ma anche le qualità morali di questi.

Nell'orazione vengono poi passati in rassegna alcune delle più importanti commissioni del pittore: «un suo quadro di San Giuseppe nel Gabinetto interiore della nostra augusta Reina Madre, e molti altri ancora nelle Camere del nostro Monarca Carlo II, che nella Galeria delle Altezze Reali di Savoia campeggiano due tele niente minori a cent'altre de più famosi pittori, che in Parigi pel Cardinale d'Etrè siede un Giove sull'Aquila Fulminator de' Giganti, che fra gli eredi più dovitiosi del Marchese di Lice ambasciador delle Spagne si ravviva la Vergine, che stringe al seno il Pargoletto Giesù, che in Roma di fresco nella nova Capella del Cardinale Spada una sua Ancona esposta nel paragone de più illustri pennelli ha riportato gli applausi, i viva, i trionfi, le glorie. Et

me Lagrime non conoscessero l'identità dell'autore dell'orazione (ringrazio Cesare Repossi per il confronto su questi temi).

[25] *Le Giustissime Lagrime della Poesia…*, cit. (vedi nota 3), p. 37.

[26] C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'Arte overo le vite de gl'illustri pittori veneti e dello Stato*. Venezia 1648. L'attenzione per questo testo dichiara l'interesse di Scaramuccia per la pittura veneta espresso anche nelle sue *Finezze*.

[27] P. Accolti, *Lo inganno de' gl'occhi, prospettiua pratica di Pietro Accolti gentilhuomo fiorentino. E della toscana accademia del disegno. Trattato in acconcio della pittura,* Firenze 1625.

[28] Francesco Bisagni è noto come autore di un *Trattato di Pittura*, pubblicato a Venezia nel 1642; il testo è citato anche da Malvasia nella vita di Francesco Albani (C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de Pittori Bolognesi alla maestà christianissima di Luigi XIIII re di Francia e Navarra*, Bologna 1778, II, p. 223).

[29] *Le Giustissime Lagrime della Poesia…*, cit. (vedi nota 3), p. 50.

[30] Colpisce in questo caso che a Caravaggio sia ricondotta la maestria e che non si faccia alcun riferimento al vero, alla natura, al naturale, come appariva già in Bellori.

[31] *Le Giustissime Lagrime della Poesia…*, cit. (vedi nota 3), pp. 50-51.

[32] È citato da Plinio, *Storia naturale*, XXXV, 34; Eliano, *Storia varia*, VIII, 8.

io pure, che d'arte si bella poco, o nulla m'intendo nel rimirare in questa nostra Città tante sue belle fatiche e nell'almo Collegio Ghislieri, e nella Capella del Rosario e ne gli appartamenti privati restai per lo più tratto dallo stupore in estasi di contento, forzato dall'amore alle impazienze d'affetto»[33]. In quest'ultimo passaggio pare di capire che l'autore fosse sicuramente pavese poiché aveva una conoscenza diretta delle opere visibili in sedi pubbliche e collezioni private della città. L'affermazione, chiaramente retorica, di non avere approfondita conoscenza delle arti figurative, indirizza nel riconoscere nell'autore o un docente dell'ateneo pavese o un affiliato alla locale Accademia degli Affidati, anche se i riscontri sino svolti non hanno dato esiti soddisfacenti[34].

Dopo la descrizione degli apparati, nel testo viene citato il poeta Giuseppe Campagnuolo, anch'egli non altrimenti noto, che dedicò al pittore un sonetto e un'ode[35], recitate forse proprio durante le celebrazioni e inserite nel volume a corredo.

Sul contesto in cui vennero concepite le *Giustissime Lagrime*, possiamo muovere alcune ipotesi: il libretto è edito a Milano e anche l'*imprimatur* è tutto milanese[36]; è possibile ipotizzare che l'autore che si sigla M.A.M. sia probabilmente gravitante in ambienti intellettuali del capoluogo, orbitanti intorno all'Accademia Ambrosiana di cui faceva parte anche il pittore. Egli inoltre agiva per conto degli eredi di Scaramuccia, che risiedeva stabilmente a Milano. Inoltre ogni qual volta venga nominata Pavia, ad essa si rivolgono espressioni come «quella città», a suggerire che il libro sia stato concepito e composto altrove e non a Pavia, anche se al contrario è facile pensare che la commemorazione del pittore ed il complesso piano iconografico degli apparati, descritto nelle *Giustissime lagrime*, siano stati ideati a Pavia poiché le celebrazioni furono volute dalla città e si svolsero nella locale chiesa di San Giuseppe, dove aveva sede la confraternita omonima cui afferivano falegnami, capimastri e artisti[37].

Inoltre in una vita del pittore compresa nella *Biografia degli scrittori perugini*, edita nel 1829 e redatta da Giovan Battista Vermiglioli, si legge quanto segue: «perchè anche in Pavia come Letterato, ed Artista, erasi procacciata grandissima fama, quella splendida Università nell'anno vegnente 1681, pubblicò in Milano un volume di poesie»[38]. Il riferimento sembra suggerire che il piano iconografico messo in opera nella chiesa di San Giuseppe e l'orazione letta durante la commemorazione siano stati ispirati e dettati dagli ambienti accademici pavesi, mentre la realizzazione tipografico-editoriale sia stata fatta a Milano.

Si può pertanto ipotizzare, ma resta una mera ipotesi, che il piano iconografico sia stato studiato da un abile oratore pavese, legato all'Università e forse all'Accademia degli Affidati, e che sia stato poi messo in opera da pittori pavesi afferenti alla compagnia di San Giuseppe, che aveva sede nell'omonima chiesa. Si tratterebbe pertanto di un'impresa corale – e ciò spiegherebbe l'impiego delle sole iniziali per l'autore, che non voleva assumere un ruolo da protagonista – ideata probabilmente per fare ammenda delle umiliazioni a cui i confratelli del Rosario di Pavia avevano sottoposto Scaramuccia. È un piano di riparazione che gioca interamente sull'equivalenza letteraria dell'opera pittorica.

Già nella prima pagina della descrizione degli apparati, si dichiara che si voleva mettere in atto un dialogo continuo tra pittura e poesia[39]. Queste vengono definite arti gemelle, figlie legittime della natura: «la Poesia era un eloquente Pitura; e la Pitura una feconda (benché muta) ed eloquente Poesia»[40]. La descrizione degli apparati è intervallata da sonetti e madrigali composti per l'occasione, dedicati agli apparati e di commento agli apparati stessi, tanto che è possibile immaginare che essi siano stati distribuiti su fogli sciolti e letti ad alta voce durante lo svolgimento della celebrazione.

Il dialogo tra Pittura e Poesia era palese già sulla facciata della chiesa, dove campeggiava un ritratto del pittore[41], a cui era dedicato un sonetto che decanta l'attività del perugino. Agli stemmi del pittore, che pende-

[33] *Le Giustissime Lagrime della Poesia…*, cit. (vedi nota 3), p. 54

[34] Tuttavia nella serie cronologica dei professori dell'Università di Pavia dal 1362 al 1752 non si rintraccia nessun nome che possa corrispondere a queste iniziali: cfr. C. Prelini, *Memorie e documenti per la storia dell'Università di Pavia e degli uomini illustri che vi insegnarono*, Pavia 1878, pp. 25ss. Tra questi elenchi non si trova neppure un nome che possa essere identificato con l'autore del libro M.A.M.

[35] *Le Giustissime Lagrime della Poesia…*, cit. (vedi nota 3), p.37.

[36] Ivi, p. 12. «Imprimatur. Fr. Michael Pius Torres Sac. Theol. Magister Commissarius S. Officij Mediol. Iacobus Saita Canonicus Basilicae S. Ambrosij pro Reverendiss. Capitulo Etc. Franciscus Arbona pro Exellentiss. Senatu».

[37] Purtroppo per questa occasione non è stato possibile verificare l'Archivio Storico Comunale di Pavia, specificatamente le carte del Tribunale di Provvisione, poiché gli spazi della Biblioteca Comunale "C. Bonetta" sono attualmente (2025) interdetti al pubblico.

[38] G.B. Vermiglioli, *Biografia degli scrittori perugini e notizie delle opere loro*, Perugia, 1829, II; p. 283ss.

[39] *Le Giustissime Lagrime della Poesia…*, cit. (vedi nota 3), p. 13. «La Pittura, e la Poesia, come figliuole gemelle della Natura, e con emula inclinatione cercano ideare in loro medesime quelle immitationi, che le ponno più facilmente far riconoscere per figliuole legittime, e non adulterine di sì gran Madre».

[40] *Le Giustissime Lagrime della Poesia…*, cit. (vedi nota 3), p. 13.

[41] Ivi, pp 18-19. «In frontispicio di detta chiesa comparve pomposamente tutta coperta di lutto con varie bellissime divise funebri, nel mezzo della quale vedevasi in un quadro grande dipinta l'effigie gioiale al vivo del Defunto Sig. Luigi, che liettissima tratteneva gli occhi di tutti sempre più curiosi, e affetionati à rimirarla, e goderla. All'eccellenza del qual pittore alludendo fu, spiritoso ingegno, che colla pubblicatione del

vano ai lati della sua effigie[42], è dedicato un madrigale, «che a tal fin si publicò». Espressioni come questa ricorrono nel testo in coda ai componimenti poetici e confortano l'ipotesi che questi sonetti e madrigali siano stati probabilmente stampati, distribuiti e recitati durante le celebrazioni, in modo da rendere ancora più eloquenti i dipinti che presentavano complesse allegorie non immediatamente leggibili da parte di un pubblico non colto.

La descrizione degli apparati è molto precisa; quando insieme a dipinti vengono affissi anche elogi latini o motti, questi vengono sempre accuratamente trascritti. Oltre a quelli ostesi al di sotto delle insegne del pittore[43], i quattordici motti latini abbinati ad allegorie decoravano le pilastrate della chiesa[44], componendo un programma iconografico articolato proprio nell'alternanza di pittura (in foma di allegorie) e di poesia.

A realizzare il piano iconografico erano stati chiamati alcuni pittori della scuola pavese, guidati da Carlo Sacchi, un maestro che aveva diviso la sua formazione tra Milano e Venezia, come si legge dal colorismo dei suoi dipinti, e che aveva incontrato il favore di Scaramuccia[45]. Nelle *Finezze* quando Girupeno, *alter ego* del pittore, e il genio di Raffaello sono in visita a Pavia, ricordano i dipinti di Sacchi definendo le sue opere «di bravo Pennello», «che tenesse la strada del buon gusto Venetiano»[46].

Del resto tra le scuole pittoriche quella veneta è particolarmente apprezzata da Scaramuccia: in laguna i due viaggiatori sono accompagnati dall'amico Boschini e a Venezia vengono dedicate più pagine delle altre città italiane, se si esclude Roma. Girupeno ricorda per altro che a Venezia aveva compiuto una parte della sua formazione, mentre il Genio giunge ad ammettere che «la maniera di questo paese [Venezia] esser di maggior tenerezza ed impasto che quella delle nostre parti, poiché levatone il mio impareggiabile Raffaello, e pochi altri»[47].

Per la cerimonia in memoria di Scaramuccia, Sacchi dipinse un quadro «bellissimo fatto ad oglio», rappresentante la personificazione delle *Pittura in atto di piangere l'Immortalità mentre la Morte tenta di impedirglielo, ma il Tempo interviene a difenderla, un Ercole (Alcide), simbolo di virtù, assiste alla scena e un cane latra all'Invidia che rodesi mentre viene abbattuta da Amore della Virtù*[48]. All'ingresso della chiesa era collocato un dipinto «a chiaro oscuro» di Tommaso Gatti che raffigurava la personificazione della *Scultura in atto di scolpire una statua del pittore, la Poesia mentre scriveva e la Fama con la tromba accenna di pubblicare al mondo il grido glorioso delle lui rarissime virtù*[49]. All'arco d'ingresso della prima cappella di destra era affisso una «pitura in otto angoli a chiaro oscuro»[50]. All'opera vi sono altri pittori come il «famosissimo Sig. Carlo Bernotti». Il soggetto raffigurato era *Apollo in atto di porgere la Cetra alla Pittura, e questa in atto di porgere i Pennelli a quella; con alcuni Amoretti, che scherzavano con varij intrecci di Alloro*[51], ancora una volta a ricordare la doppia natura dello Scaramuccia quale pittore e letterato.

---

seguente sonetto, inteso insieme dar applauso alla magnificenza delle Pitture fatte dal medesimo, fu Sig. Luigi Peugino».

[42] Ivi, p. 29. L'"Impresa gentilizia del medemo Defunto" è composta da un fulmine "che con fiaccola di fuoco serpeggiando tra il solco dell'addensate nubi più luminoso risplende".

[43] Ivi, pp. 20-21.

[44] Ivi, p. 33. Dai quattordici pilastri, coperti di drappi neri, «pendevano varie e bellissime imprese, che con loro moti spiritosi diedero un armonico concerto, e l'animo più spiritoso alla lugubre espressione di apparato così maestoso, e rese compitamente paga la curiosità di molti literati, e virtuosi, a tal pompa concorsi». Le imprese erano tutte rivolte al defunto e corredate da allegorie: *Splendere non cessat* (era accompagnata dal *Sole nell'Occaso,* che riceveva l'*Anima*); *Non gravat iste labor* (era abbinata ad una mano in atto di dipingere); *Supereminet omnes* (il motto era accompagnato da un falcetto di fiaccole accese davanti al Sole); *Spiritus visus agit* (era affiancata al ritratto di Scaramuccia); *Colorata reviviscit* (per ricordare che il pittore sapeva «dar coll'ombra vita alle Tele», era affiancato ad una mano in atto di dipingere la *Morte*); *Sempre pulcriora Molitur* (accompagnato da un pennello in atto di dipingere una tela); *Serpere necit humi* (abbinato ad «un mazzo di penne, & un altro di pennelli stretti in una mano», a rimarcare che Scaramuccia era letterato e pittore); *Quam bene conveniunt* (era accompagnato dall'allegoria tratta dall'impresa gentilizia del pittore, con il «Fulmine serpeggiante tra Nubi accennando all'elevatezza de suoi pensieri, non mai bassi»); *Etiam Mortuus* (il motto era abbinato alla personificazione della *Morte* in atto di dipingere il ritratto di Scaramuccia, per rimarcare «l'immortalità delle idee delle sue Pitture»); *Sic Numina pingunt* (questo era abbinato al Sole «in atto di formare un'Iride», che voleva suggerire la grande capacità del pittore di «rendere i lumi nelle sue opere»); *Maior ab Umbra* (abbinato ad una stella «nel solco dell'ombra»); *Pulvis, et umbra sumus* (abbinato ad una «Tela con la pietra pumice, che haveva ridotto in polvere il colore dell'imprimitura; e questa deplorante la nostra fragilità, che fuori, che la Virtù n'accennaa ombra, e polue»); *Tra il Chiaro, e oscuro io vivo, Ex luce, ex umbra fulgidior* (ad indicare che l'arte della pittura «ha il suo essere dal chiaro, e scuro»); *Iam Satis Terra* (abbinato a «due falci di pennelli sostenuti in aria da due ali, col globo della terra sottoposto»).

[45] Su Carlo Sacchi cfr. D. Minonzio, *Contributi per Carlo Sacchi*, "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", N.S., 35, 1983, pp. 191-206.

[46] Scaramuccia, *Le finezze*, cit. (vedi nota 2), p. 151. «Giunti in quella Città si condussero nel Duomo, ove viddero il principio d'una molto magnifica, e sontuosa Fabrica d'ordine composito, e nel medesimo tempo l'occhio loro restò assai pago alla vista di molti quadri: per le pareti di essa appesi, dipinti della mano di Carlo Sacchi naturale di essa città, e confessaronlo per un soggetto spiritoso, di bravo pennello, e che tenesse la strada del buon gusto Venetiano».

[47] Scaramuccia, *Le finezze*, cit. (vedi nota 2), p. 110. Si rinvia inoltre alle riflessioni di Occhipinti, *L'Italia pittorica vista da Luigi Scaramuccia…*, cit. (vedi nota 1), pp. 273ss.

[48] *Le Giustissime Lagrime della Poesia…*, cit. (vedi nota 3), p. 23. Anche per questo dipinto fu composto un madrigale.

[49] Ivi, p. 24. A questo dipinto era dedicato un sonetto «in tal funtione publicato».

[50] Ivi, p. 25.

[51] Ivi, pp. 26. A questo dipinto era dedicato un sonetto.

Nella seconda cappella a destra, dedicata a Cristo, era appeso un altro dipinto ottagonale opera questa volta di Giovanni Maria Sarachi, che rappresentava «le nuove Muse, che affidevano al Sepolcro del Defunto in atto mesto deploranti la morte del Celeberrimo Pitore, e Poeta, [...]; mentre ivi non lungi vedevansi la Scoltura in atto di scolpire nel Sepolcro l'Arma Gentilitia del medemo»[52]. A sinistra invece, di mano di Giuseppe Battaglia, vi era un altro dipinto ottagonale che raffigurava «il deposito del defonto, a piedi del quale in atto lagrimevole si vedeano la Pitura, e la Scoltura insieme colla Musica, delle medesime Virtù Sorella»[53]. Nell'arco della cappella di sinistra Giovanni Battista Sabbatino dipinse «la Morte in atto di voler coronare di cipressi il Defonto Luigi»[54]. Nel mezzo della chiesa venne affisso un dipinto di Bernardino Ciceri, che rispetto agli altri era contornato «da capricciosi festoni» e non da drappi funebri e raffigurava *Il Tempo sprezante la Fortuna, mentre non lunge la Virtù espressa in Pallade spezzava la Falce della Morte*[55].

La chiesa presentava un coro con due portine che vennero decorate con pitture: rispettivamente dalla parte del Vangelo la personificazione della *Pittura in atto di dipingere*, mentre dalla parte dell'Epistola la *Scultura che scolpisce*, «tutt'e due lagrimevoli, e dolenti»[56].

Un suggerimento ulteriore che tutto il complesso apparato comprendente elogi, componimenti poetici, motti latini e allegorie fosse opera di un gruppo di letterati pavesi (tra cui il citato N.N.), proviene dalla descrizione degli apparati dell'altare maggiore: «la magnificenza della Pompa funebre, quale venne accresciuta all'incredibile della varietà d'altri bellissimi, e capriciosissimo componimenti, 6 Emblemi formati da principali literati della detta Città»[57].

Alla luce di queste considerazioni, *Le Giustissime Lagrime* e gli apparati allestiti per le esequie fittizie di Scaramuccia a Pavia possono forse essere interpretate come un tentativo dei circoli culturali pavesi di ricucire il rapporto con la memoria del Perugino, e rivendicare a Pavia il primato di aver dato alle stampe le *Finezze de' Pennelli*. Contestualmente si possono anche interpretare come forma di autocelebrazione della pittura pavese che si rispecchiava nel ricordo di un maestro putativo, anche in competizione con Milano la quale però poteva vantare la presenza di una accademia istituzionalizzata come l'Ambrosiana, di cui Scaramuccia aveva fatto parte. Dalle pagine dell'orazione funebre di Scaramuccia dovrà poi ripartire una riflessione sulla fortuna critica e sull'autoconsapevolezza della scuola pittorica pavese allo scadere del Seicento e, in prospettiva, al principio del Settecento, quando si sarebbero affermati gli allievi degli allievi di Carlo Sacchi, in una parabola discendente che si sarebbe scontrata, alla fine del XVIII secolo, con l'impietoso giudizio di Luigi Lanzi[58].

A garantire l'efficacia di questa impresa concorrono ancora una volta le arti sorelle, la Pittura e la Poesia, la cui frequentazione è la conferma di un duplice statuto del celebrato pittore perugino, d'intellettuale così come di artista.

[52] Ivi, pp. 26-27. Anche per questo dipinto fu composto un madrigale
[53] Ivi, pp. 27-28. A questo dipinti era abbinato un sonetto.
[54] Ivi, p. 28. Qui è abbinato un sonetto. Nel testo che introduce il componimento, l'autore fa riferimento a un «poeta ingegnoso», di cui purtroppo non viene fatto alcun nome. La paternità di questi sonetti e madrigali che accompagnano i dipinti rimane ignota.
[55] Ivi, p. 30. Il dipinto è abbinato ad un sonetto; sulla cantoria compariva inoltre una serie di elogi.
[56] Ivi, p. 30. p. 32. In questo caso credo che *Pittura* e *Scultura* non siano riferibili solo alle arti affrante per la dipartita del pittore, ma che rimandino anche agli artisti pavesi, scultori e pittori, che afferivano alla chiesa ed alla confraternita di San Giuseppe.
[57] Ivi, p. 33.
[58] L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1795-1796, II, I, p. 473. A rivitalizzare la scena pavese sarebbe stato poi il concorso di pittori forestieri, sui quali vedi F. Moro, *Le presenze forestiere nel Seicento e nel Settecento*, in *Pittura Pavia dal Romanico al Settecento*, Milano 1988, pp. 256-262 e, più di recente, G. Angelini, *Presenze "forestiere" nella pittura del Settecento a Pavia: una segnalazione per Giuseppe Peroni*, in *Laboratorio. Nuove ricerche sulla storia dell'arte a Pavia e in Certosa*, a cura di P.L. Mulas, Milano 2024, pp. 137-144.

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE
ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A. ETS

Firenze University Press
https://oajournals.fupress.net/index.php/sisca

OPEN ACCESS

Citation: Maffeis, R. (2025). Sebastiano Ricci, un sodalizio pavese e la pala dell'*Angelo Custode*. *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025: 233-243. doi: 10.36253/sisca-17327

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:
RM: 0000-0001-8341-7044

Sebastiano Ricci, un sodalizio pavese e la pala dell'*Angelo Custode*

Sebastiano Ricci's Role in the Artistic Milieu in Pavia, and the Altarpiece of the *Guardian Angel*

Rodolfo Maffeis

Politecnico di Milano, Italia
Email: rodolfo.maffeis@polimi.it

Abstract. This article introduces the archival rediscovery of a "notizia" about Sebastiano Ricci written in 1701 by Pietro Antonio Barbieri, a painter from Pavia who shared Ricci's residence at Palazzo Farnese in Rome. The source mentions Marquis Cesare Pagani as "Podestà" of Pavia, a city to which he was also linked through his affiliation with the *Accademia degli Affidati*. Considering some themes of his patronage, it is possible to trace affinities with the iconography of the altarpiece of the *Guardian Angel* in the local church of Carmine. The commission of the painting is then discussed in relation to the coat of arms on the frame and the possible involvement of Count Giuseppe Calvi (also from Pavia, former court musician to the Duke of Parma and collaborator of Ricci in various theatrical ventures). Finally, the stylistic connections between the altarpiece and Ricci's frescoes for San Bernardino alle Ossa in Milan, painted shortly afterwards, are examined.

Keywords: Sebastiano Ricci, Cesare Pagani, Pavia, artistic brotherhood, baroque painting, patronage.

Se è esistito un pittore antiaccademico, Sebastiano Ricci lo è stato. Ma questo non significa che la sua irruente vicenda biografica e d'autore non abbia attraversato contesti d'accademia: proprio a Milano, nel 1695, fu iscritto all'allora costituenda Accademia di San Luca[1]. Inoltre, si inserì sempre in aggregazioni dalle dinamiche sofisticate: dalle congreghe d'artisti alle compagnie teatrali, alle corti.

Il presente intervento mira a ricostruire uno di questi "sodalizi", inteso come plesso di legami sociali e culturali, che Ricci conobbe e in certa misura orientò nella sua giovanile attività per Pavia.

[1] F. Bianchi Janetti, *L'Accademia di San Luca, organizzazione, orientamenti e aspirazioni*, in *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento. Novità e aperture*, atti del convegno di studi, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore e Pinacoteca di Brera (5-6 giugno 2014), a cura di E. Bianchi, A. Rovetta, A. Squizzato, Milano 2014, pp. 425-441: 431.

Un soggiorno di Sebastiano nella città lombarda è registrato da una fonte scritta: una notizia biografica redatta da un pittore pavese che condivise un alloggio con il collega veneto in palazzo Farnese a Roma tra il 1691 e 1693, sotto la comune protezione di Ranuccio II Farnese, duca di Parma e Piacenza. Il suo nome – non illustrato dalla Storia – era Pietro Antonio Barbieri.

Sulla vita e l'opera di Ricci esistono numerose fonti settecentesche, tutte quelle "accademiche": Orlandi, Pascoli, Gabburri, D'Argenville, Moücke, Alessandro Longhi, Ratti, Zanetti, Rau-Rastrelli, Lastri, Lanzi. A queste vanno aggiunte due notizie da parte di pittori coevi, molto meno lusinghiere, entrambe incentrate sugli anni giovanili: l'una di Giovan Camillo Sagrestani (1716) e l'altra, appunto, del "Carneade" pavese Barbieri (1701) che è l'unica a informarci sul soggiorno di Sebastiano a Pavia[2].

Nelle monografie moderne su Ricci tale biografia è trattata con apparente consuetudine, ma se si legge con attenzione ci si rende conto che ogni autore o autrice ripete le informazioni essenziali fornite da Jeffery Daniels nel catalogo ragionato edito nel 1976, che in una nota alla scheda relativa alla pala dell'*Angelo Custode*, conservata nella chiesa del Carmine di Pavia, identificava così la fonte pavese: «P.A. Barbieri, *Memorie di diversi Pittori* (Ms Archiginnasio, Bologna)». Senza segnatura né riferimenti bibliografici[3].

In effetti, anche se nessuno lo ricorda, la notizia era stata rinvenuta da Wart Arslan e inserita in una nota a un articolo del 1932 su Magnasco e i due Ricci, invero un po' fuori contesto e senza uno specifico commento, col medesimo generico riferimento archivistico che poi verrà ripetuto da Daniels[4].

Ora, nei volumi degli *Inventari dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia* relativi all'Archiginnasio c'è un solo testo rubricato come «Memorie di diversi pittori», ma non è di Barbieri. Si tratta di un manoscritto anonimo che risulta essere una raccolta eterogenea di materiale per la compilazione della seconda edizione dell'*Abcedario pittorico* di Pellegrino Antonio Orlandi[5]. Di Barbieri, all'interno, nessuna traccia.

Ma da un controllo di tutte le filze di Orlandi in Archiginnasio, tra volumi di informazioni, appunti, elenchi, biglietti e "memorie" emerge anche una lettera del nostro Barbieri, corrispondente di Orlandi da Pavia, che racconta del soggiorno pavese di Ricci. Dunque, non un manoscritto intestato a Barbieri, ma una missiva di Barbieri inserita in un manoscritto di Orlandi[6] (fig. 1).

Il testo è il seguente: «Del Signor Sebastiano Rizzi Pittore / Il Signor Sebastiano Rizzi è di patria di Cividal di Belù luogo veneto. Il suo maestro è stato il Signor Cervelli Milanese, hora habitante in Venezia. In Pavia detto Signor Sebastiano fu messo in prigione, in supposto, che havesse condotto via da detta città una figlia, e vi stette qualche mesi (*sic*), e dopo ebbe per un anno la città per carcere. In detto tempo più notti tralasciava di dormire, per andare a Milano per certo suo affare, et alla mattina seguente ritornava a Pavia in sua stanza in letto, per far credere al Signor Don Cesare Pagani Senatore, et all'hora Podestà di Pavia, havesse esso dormito in letto, essendoli stato comandato di non uscir in quell'anno della città sotto pena di cinquecento scudi. Fece alcune opere in Pavia di grandissima stima, ben disegnate, e molto meglio dipinte. Fu dal Signor Duca di Parma Arnutio (*sic*) Farnese liberato da detta prigionia per mezzo del Signor Conte Giuseppe Calvi, qual lo fece andar a servir il detto Signor Duca a sua corte, nella quale stette per lo spatio d'un'anno, e fece moltissimi quadri si per il Signor Duca, come per il medesimo Signor Conte Calvi. Per ultimo fu calunniato di un falso delitto in supposto del che fu sforzato fuggire in casa d'un suo amico, per poter col benefitio far conoscere la sua innocenza, come fu. Il medesimo è d'età d'anni cinquanta in circa. Si partì poi per Roma [...]».

La prima cosa da notare è che quella su Ricci non è la sola notizia biografica contenuta in questa missiva: su altre due facciate vi sono infatti notizie di altri pittori pavesi tra Sei e Settecento, che furono in parte utilizza-

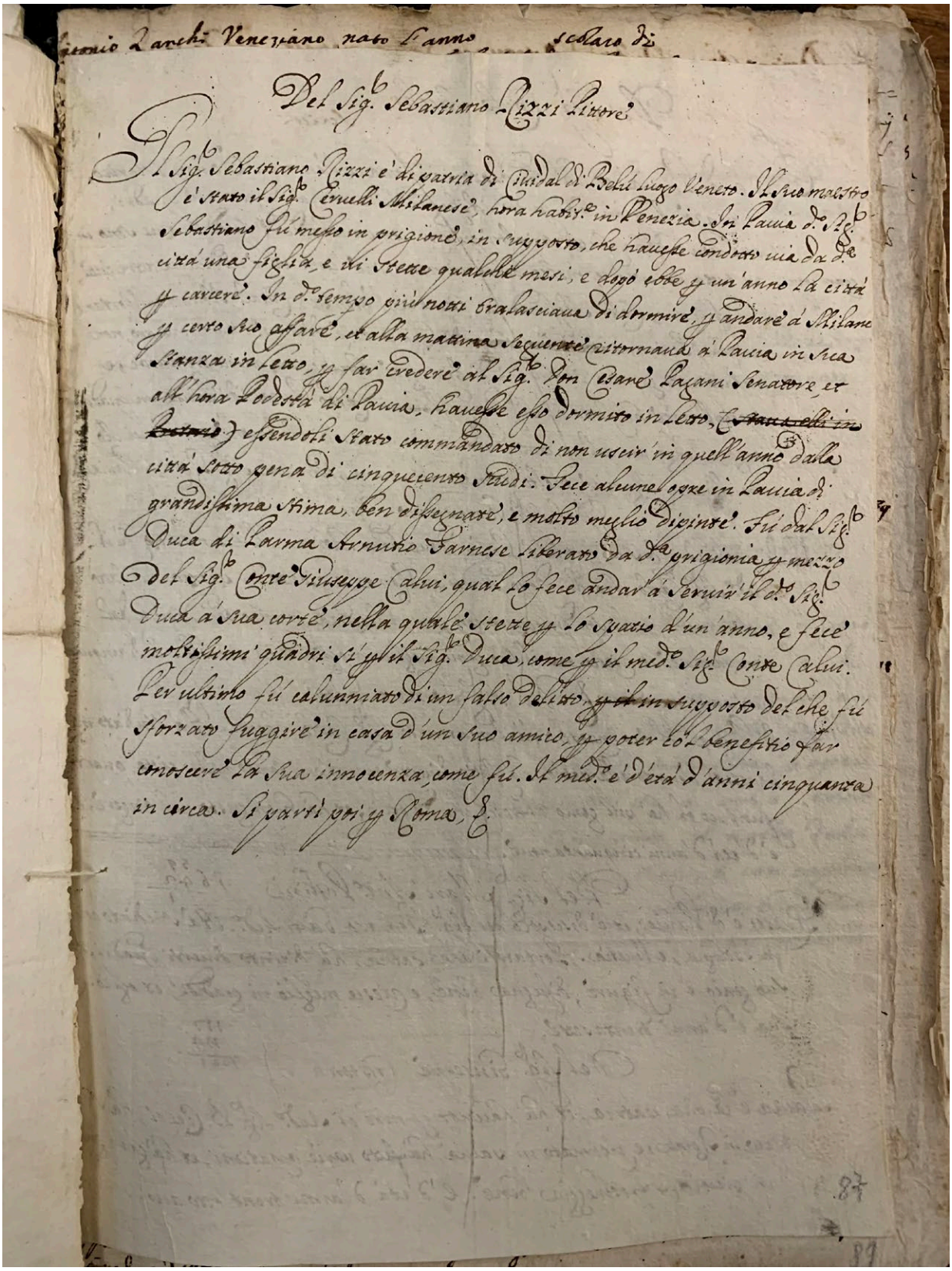
[2] Si ritiene pleonastico riportare in questa sede per esteso tutte le fonti del secolo XVIII su Ricci; ci si può riferire alla bibliografia delle monografie citate alla nota successiva. Per quanto riguarda il manoscritto di Sagrestani, è stato pubblicato una prima volta da G. Fogolari, *Lettere pittoriche del Gran Principe Ferdinando di Toscana a Niccolò Cassana (1698-1709)*, "Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte", anno 6, fasc. 1/2 (1937/1938), pp. 145-186: 159-160, nota 39, senza apparati; e una seconda, nel contesto di tutte le altre "vite" di pittori, da A. Matteoli, *Le vite di artisti dei secoli XVII e XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani*, "Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte", anno XXII, aprile-settembre 1971, fasc. II-III, pp. 187-240: 201-202. Per il manoscritto di Barbieri, vedi *infra*.

[3] J. Daniels, *Sebastiano Ricci*, Hove 1976, pp. 97-98, cat. no. 336, nota 2. Il manoscritto, tuttavia, non compare nella bibliografia del volume (che elencherebbe anche le fonti manoscritte). Le altre monografie riccesche che menzionano Barbieri sono: A. Scarpa, *Sebastiano Ricci. Catalogue Raisonné,* Milano 2006, pp. 46-47, note 69, 75; G. Stefani, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze 2015, p. 47 nota 55, p. 65 nota 135, p. 67.

[4] W. Arslan, *Appunti su Magnasco, Sebastiano e Marco Ricci*, "Bollettino d'Arte", 1932, pp. 209-220: 219-220, nota 2.

[5] Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B. 174, *Memorie di diversi pittori del p. Pellegrino Antonio Orlandi,* cfr. *Inventari dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, opera fondata dal Prof. G. Mazzatinti, vol. LIII, *Bologna*, a cura di A. Sorbelli, Firenze 1933, p. 193.

[6] Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B. 3, *Abcedario Pittorico...*, cc. 87r-88r, cfr. *Inventari dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia* 1933, p. 18. Ringrazio Tommaso Mozzati per il prezioso aiuto nella ricerca archivistica e le conversazioni su Ricci giovane a Bologna.



Del Sig.r Sebastiano Rizzi Pittore

Il Sig.r Sebastiano Rizzi è di patria di Giustal di Belluno luogo Veneto. Il suo maestro è stato il Sig.r Cerueli Milanese, hora habit.e in Venezia. In Pauia d. 2.
Sebastiano fù messo in prigione, in suppozzo, che hauesse condotto via da d.a
città una figlia, e di stette qualche mesi, e dopò ebbe y un'anno la città
y carcere. In d.o tempo più notti tralasciaua di dormire, y andaré à Milano
y certo suo affaré, et alla mattina seguente ritornaua à Pauia in sua
stanza in letto, y fai credere al Sig.r Gio Cesare Lagani Senatore et
all'hora Podestà di Pauia, hauesse esso dormito in letto, ~~stando in Bettino~~ y essendoli stato commandato di non uscir in quell'anno dalla
città sotto pena di cinquecento scudi. Fece alcune opre in Pauia di
grandissima stima, ben disegnate, e molto meglio dipinte. Fù dal Sig.r
Duca di Parma Ranuccio Farnese liberato da d.a prigionia y mezzo
del Sig.r Conte Giuseppe Calui, qual lo fece andar à seruir il d.o Sig.r
Duca à sua corte, nella quale stette y lo spazio d'un'anno, e fece
molt.mi quadri. Si ptì il Sig.r Duca, come y il med.o Sig.r Conte Caluj.
Per ultimo fù calunniato di un falso delitto, y in suppozzo del che fù
sforzato fuggire in casa d'un suo amico, y poter col benefitio far
conoscere la sua innocenza, come fù. Il med.o è d'età d'anni cinquanta
in circa. Si parti poi y Roma, &.

87

Fig. 1. Pietro Antonio Barbieri, *Del Sig.r Sebastiano Rizzi Pittore*, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B. 3, c. 87r.

te da Orlandi nella compilazione dell'*Abcedario*. Si tratta di Carlo Sacchi, Bernardino Ciceri, Tommaso Gatti, Marcantonio Pellini, Giuseppe Crastona, Ottavio Parodi, Carlo Gerolamo Bernotti e Giuseppe Longhi.

Quindi questo breve testo si configura come un dizionarietto della pittura pavese d'età barocca, che ha pure un valore, almeno come mappa delle presenze, come ceppo anagrafico su base comunale, di un serbatoio di nomi poi separati alfabeticamente nell'*Abcedario*.

Non solo: mentre dall'accenno finale all'età di Ricci, nato nel 1659 e qui detto all'incirca cinquantenne, gli studiosi han dedotto che la "notizia" andasse datata intorno al 1710, se si confrontano le età dei pittori pavesi, fornite da Barbieri con maggior precisione, tutte concordano nell'indicare che l'anno di redazione dello scritto sia il 1701[7]. La retrodatazione è anche logica, perché le voci su questi pittori si trovano già nella prima edizione dell'*Abcedario* del 1704 e si basano a evidenza sulle indicazioni di Barbieri.

Per quanto riguarda il nostro, che con modestia non dice nulla di sé («non si scrive niente, perché V.A. lo conosce») è Orlandi a colmare la lacuna con una nota elogiativa.

Barbieri era pavese di origine, ma aveva vissuto diversi anni a Roma, alloggiato a palazzo Farnese. Allievo di Ricci, e capace di essere confuso col maestro, era attivo a olio e ad affresco, buon ritrattista, si trovava nel 1704 impegnato in opere nella chiesa pavese di Santa Maria alle Pertiche (perdute insieme all'edificio sacro[8]).

È invece sintomatico che la notizia su Ricci non si sia travasata nella compilazione dell'accademico bolognese, eccetto che per il riferimento al luogo di nascita e al primo maestro. La ragione sembra evidente: i contenuti eccedevano l'ottica dell'erudito.

L'episodio narrato è un po' troppo simile a quello, riportato da Sagrestani, della fuga d'amore con la figlia cantatrice di un pittore paesista, Giovan Francesco Peruzzini, con la quale Sebastiano scappò a Torino «lasciando la moglie a Bolognia a benefizio di natura», cioè senza un soldo. Mentre si fingevano marito e moglie nella città sabauda, l'inganno fu scoperto da uno zio della ragazza, anch'egli pittore col titolo di cavaliere. I due furono arrestati «e il Ricci condannato alla testa». A questo punto il duca di Parma intercedette presso il Savoia, che commutò la pena capitale in bando perpetuo dalla città, permettendo a Sebastiano di tornare a Parma «a ringraziare quell Duca che tanto l'aveva favorito»[9].

Non tutti i dettagli tornano, anzi. Ma sorge il dubbio che Ricci abbia raccontato la stessa storia con varianti o che i biografi abbiano assimilato due distinti episodi, anche considerato che la presenza di Ricci in Emilia originava da una fuga da Venezia per evitare un matrimonio (poi forzosamente contratto) e la passione mai spenta del pittore per le donne ancora in tarda età, come trapela da alcune lettere[10]. Un ardore rimproveratogli anche da Pascoli il quale, tra l'altro, accenna alle «molte cose curiose» accadute a Ricci durante il viaggio in Inghilterra e da lui stesso raccontate al ritorno «solendo dire, che se avesse voluto narrarle tutte sarebbe la vita sua sembrata un romanzo»[11].

Tornando alla notizia, un dettaglio rilevante per il presente intervento è il fatto che vi è citato il nome del marchese Cesare Pagani «all'hora podestà di Pavia». Questo particolare ha delle conseguenze.

Emersa da non molti anni grazie agli studi di Daniele Pescarmona, Alessandro Morandotti, Rossella Aversa, Cristina Geddo e Laura Facchin[12], quella di Pagani è

[7] Barbieri scrive che Sacchi (1617-1707) ha ottantaquattro anni, Ciceri (1650-1728) cinquantuno, Gatti (1642-?) cinquantanove, Pellini (1664-1760) trentasette e Parodi (1659-?) quarantadue. Le date di nascita sono quelle fornite da Orlandi stesso nella prima edizione dell'*Abcedario*. Non sono inseriti nell'opera Crastona, Bernotti e Longhi.

[8] Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B. 3, c. 88r: «Questo è il medesimo che ha scritto queste notizie, e però non ha voluto lodare se stesso, ma io dirò ch'è di Pavia nativo, ma è stato molti anni in Roma, e in Palazzo Farnese aloggiato. Ha fatto molti quadri e così bene, che sono stati venduti tal volta per opere del proprio maestro. Fa benissimo sia a oglio, come a fresco, ed è attualmente a dipingere il volto della Capella del carm.o/e [Carmelo/Carmine] in Santa Maria in Pertica, e con applauso disegna con bizzaria fondata, e colorisce meglio. Fa ritratti è de migliori in Pavia, e in piccolo particolarmente». Cfr. P.A. Orlandi, *Abcedario Pittorico Nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura, e d'Architettura*, Bologna, Costantino Pisarri, 1704, p. 315. Sulla chiesa di Santa Maria alle Pertiche cfr. D. Tolomelli, *Santa Maria alle Pertiche: testimonianze grafiche*, "Museo in Rivista", 2, 2001, pp. 68-79.

[9] G.C. Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci, pittore veneziano*, in Matteoli 1971, pp. 201-202.

[10] F. Del Torre, *Sebastiano Ricci, Ferdinando di Toscana e altri corrispondenti*, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano. I.*, a cura di A. Bettagno, M. Magrini, Vicenza 2002, pp. 3-28: 23.

[11] L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, 2 voll., Roma, Antonio de' Rossi, 1730-1736, II, p. 381.

[12] Di Pagani si danno qui nel testo solo accenni, essenzialmente sui legami con Pavia, e si rimanda per l'articolata ricostruzione della sua figura storica e del suo ruolo nella politica, cultura e mecenatismo artistico, agli studi seguenti: D. Pescarmona, *Per l'attività di Paolo Pagani e i suoi rapporti con l'omonimo marchese Cesare*, "Arte Lombarda", 1991, Nuova serie, No. 98/99 (3-4), Convegno Internazionale *Barocco Lombardo / Barocco Europeo*, Villa Vigoni di Loveno di Menaggio 2-5 aprile 1990, pp. 118-126; R. Aversa, *Artisti e committenti a Pavia e Milano tra XVII e XVIII secolo: il marchese Cesare Pagani*, "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", 1993, pp. 135-156; A. Morandotti, *Paolo Pagani: il ciclo Leoni Montanari e altre suggestioni*, "Verona Illustrata", 6, 1993, pp. 87-109; C. Geddo, *Ritrovamenti sul marchese Cesare Pagani committente del pittore Paolo Pagani*, "Paragone Arte", anno XLVI, n. 543-545, terza serie, 1-2, 1995, pp. 125-155; A. Morandotti, *Sebastiano Ricci (1694-1696) e la pittura lombarda*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734*, atti del convegno internazionale di studi, Venezia Fondazione Giorgio Cini (14-15

un'eccezionale figura di uomo politico, mecenate e collezionista nella Milano del passaggio di secolo, e del trasferimento del potere politico dagli Asburgo di Spagna al ramo austriaco, con l'intermezzo francese, che gli valse l'imprigionamento tra il 1704 e il 1706 nel carcere di Pizzighettone (durante il quale il marchese redasse due testamenti, utili agli storici dell'arte).

Laureato in legge a Pavia, Pagani aveva fatto carriera nelle magistrature milanesi, si era inserito nella vita politico-amministrativa entrando in Senato nel 1686 e dedicandosi in particolare alla diplomazia, instaurando proficui rapporti con Vienna e Madrid, e con le corti di Mantova, Modena, Parma, e con la Toscana.

È stata un'intuizione di Geddo (1999[13]) collegare i rapporti diplomatici del marchese col ducato parmense (dove in quegli anni Ricci era di casa, impegnato nelle serie dei *Fasti farnesiani* e della *Vita di Paolo III*) e il suo ruolo come «scolare e protettore» della Confraternita dei Disciplini, reggente l'oratorio di San Bernardino alle Ossa a Milano. La studiosa ne ha derivato la persuasiva ipotesi che la chiamata di Ricci a Milano per la decorazione ad affresco della cupola dell'ossario tra il 1694 e 1695 spettasse proprio a Pagani[14].

Poiché sappiamo che il marchese divenne pretore di Pavia nel 1683 e podestà a partire dal 1688, possediamo il classico *post quem* per la criminosa vicenda riccesca (si ricordi che l'*ante quem* è la primavera del 1691, con la partenza di Sebastiano per Roma) ma soprattutto il più precoce collegamento a oggi noto tra il nome del pittore e quello del mecenate, il che credo rinforzi l'ipotesi di Geddo.

A Pavia il marchese era legato a doppio filo: Pagani era infatti affiliato dell'*Accademia degli Affidati*, sodalizio di spiccata matrice universitaria fondato nel 1562[15].

Si trattava della più notabile e duratura tra le accademie che fiorirono a Pavia durante la dominazione spagnola, numerose ma effimere, anche quando sponsorizzate da famiglie patrizie o docenti universitari (come l'*Accademia della Chiave d'Oro*, o quella degli *Inquieti*) o coltivate all'interno dei collegi (come gli *Accurati* al Borromeo, gli *Oziosi* al Castiglioni, gli *Indefessi* al Ghislieri[16]).

Con numerose voci nel «ruolo delle letture», cioè l'indice delle materie da trattarsi in discorsi e composizioni poetiche, attinenti alle discipline letterarie e scientifiche, gli *Affidati* praticavano un sincretismo religioso di marca platonico ermetica e si erano posti sotto la protezione della Madonna Immacolata e di sant'Agostino.

Il primo principe degli *Affidati* fu Giacomo Beretta, docente di diritto civile, l'ultimo Alessandro Volta, nel 1796, quando le campagne napoleoniche imposero la chiusura dell'accademia. Pagani ne divenne principe con il nome di "Concorde" nel 1690. In tale congiuntura promosse la stampa di un oratorio per le nozze del re di Spagna Carlo II e compose un oratorio per l'Immacolata: *La gara dell'intelletto e della volontà, il giudizio della sapienza, e la vittoria della grazia* «da cantarsi nell'Accademia de' signori Affidati» il 7 dicembre 1690, che tuttavia fu significativamente censurato dall'Inquisizione[17].

Il consesso celebrava le proprie funzioni nella cappella dell'Immacolata in San Francesco Grande. Il cantiere tardobarocco della cappella è stato studiato da Gianpaolo Angelini, che ha indicato l'importazione di stilemi romani a opera dell'architetto Giovanni Ruggeri, cooptato dalla confraternita dell'Immacolata Concezione nel 1693[18]. All'operazione contribuì il marchese stesso che faceva parte anche della confraternita e professava una personale venerazione per l'Immacolata, a cui era

---

dicembre 2009), a cura di G. Pavanello, Verona 2012, pp. 209-228; L. Facchin, *Committenze artistiche e suggestioni 'libertine': il caso del marchese Cesare Pagani,* in *Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento. Il crocevia genovese*, atti del convegno (Genova, 5-7 maggio 2011), a cura di A. Beniscelli, L. Magnani, A. Spiriti, Manziana (Roma) 2014, pp. 265-300; C. Cremonini, ad vocem *Pagani, Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani,* LXXX, 2014; A. Morandotti, *Il primato di Venezia. Sebastiano Ricci, i pittori lombardi e Alessandro Magnasco*, in *Il Genio di Milano. Crocevia delle arti dalla Fabbrica del Duomo al Novecento*, a cura di M. Carminati, F. Mazzocca, A. Morandotti, P. Zatti, Milano 2024, pp. 139-141.

[13] C. Geddo, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, tomo terzo, direzione scientifica di M.T. Fiorio, Milano 1999, pp. 270-272.

[14] Concorda con questa ipotesi Morandotti 2012, p. 218; opinione ribadita in Idem, *Venezia e Milano, un antefatto: Sebastiano Ricci,* in *Tiepolo. Venezia, Milano, l'Europa*, a cura di F. Mazzocca e A. Morandotti, Milano 2020, pp. 212-213; Idem 2024, p. 140. Di diverso avviso Simonetta Coppa, che propone invece come fautore dell'ingaggio Giorgio II Clerici, per la presenza nell'inventario in morte del nobiluomo, steso nel 1738, dei quattro «pensieri di Sebastiano Ricci» per i pennacchi della cupola (S. Coppa, *Precisazioni sull'opera di Sebastiano Ricci a Monza e Milano*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734* 2012, pp. 229-247: 239-241). Sembra opportuno sottolineare che l'attestazione documentaria, di natura collezionistica, è di oltre quarant'anni successiva agli eventi.

[15] Per il ruolo di Pagani nell'Accademia degli Affidati si vedano i succitati studi di Aversa 1993 e Facchin 2014.

[16] Le notizie basilari sull'Accademia si traggono da C. Repossi, *Le istituzioni storiche*, in *Pavia: ambiente, storia, cultura*, Novara 1988, pp. 134-147: 134-137. Allo studioso spettano diversi studi approfonditi sul sodalizio, apparsi tra gli anni settanta e ottanta del Novecento. La fonte primaria sull'Accademia, che raccoglie i documenti prodotti, è quella di S. Comi, *Ricerche storiche sull'Accademia degli Affidati*, Pavia, Stamperia Cominiana, 1792.

[17] Per specifiche su questo aspetto si vedano Aversa 1993, p. 143, nota 41; Geddo 1995, p. 148, nota 51. Un secondo oratorio – *Le gare de' tempi, affetti del cuor fedele, e quesiti dell'anima divota* per la festività del 1691 – non subì censura.

[18] G. Angelini, *Gli esordi di Giovanni Ruggeri in Lombardia e l'architettura del primo Settecento a Vigevano e a Pavia*, in *Le arti nella Lombardia asburgica* 2014, pp. 181-195.

intitolata anche la pala d'altare della cappella del proprio palazzo milanese[19].

In quegli stessi anni, infatti, Pagani stava saturando la propria affermazione pubblica e immagine privata con il rinnovamento del palazzo (oggi Brentani) in via Manzoni a Milano, dove col tempo avrebbe radunato una quadreria di cinquecento pezzi, tra i quali trionfavano i numeri della coeva pittura lombarda e del suo favorito omonimo: Paolo Pagani. Ma dove pure si ritrovano – nell'inventario in morte del 1707 – quindici grandi dipinti di Sebastiano Ricci[20].

Tali dipinti, generalmente datati alla metà degli anni novanta, comprendono un *Ritratto di giovane turco* (240 x 140 cm, fig. 2) che è stato identificato da Geddo[21] come il ritratto del figlio adottivo del marchese, Michele Pagani, forse figlio del comandante della piazza di Castelnuovo in Dalmazia, strappata dai veneziani ai turchi nel 1687, e prelevato in fasce. Adottato nel 1691, battezzato a cinque anni col nome di Michele, costui sarà dichiarato erede universale nel testamento del 1704, poi cambiato in favore del figlio di Paolo Pagani (il giovane levantino avrebbe infatti preso l'abito clericale nel 1706).

Spiega Geddo che la scelta del marchese va interpretata in relazione alla personale connessione con i Trinitari Scalzi, connotati da un particolare impegno sociale nel riscatto dei prigionieri e nelle opere di misericordia. In rappresentanza del Senato, nel 1693 Pagani ricevette la nomina di «Protettore e Direttore dell'opera pia» per l'erigenda fabbrica della chiesa milanese dell'ordine, Santa Maria di Caravaggio in Monforte, consacrata nel 1696 sotto il nome della regina di Spagna e nel giorno di San Michele.

Il marchese era peraltro devotissimo a San Michele Arcangelo ed egli stesso motivò la scelta del nome per il fanciullo: «per la particolare divozione che indegnamente professo a quel glorioso arcangelo mio clementissimo protettore» al quale nello stesso documento raccomandava la propria anima «nell'estremo transito [...] Acciò si degni difenderla dalle insidie del suo debellato nimico»[22].

Con questo soggetto, commissionò a Paolo Pagani una grande tela, che nel testamento legò alla cappella del castello di Pizzighettone (oggi al Santuario della Beata Vergine del Roggione). E nel testamento lascerà due tele di *San Michele* al Senato di Milano con ammonimento polemico: in qualità di «Protettore della giustizia e difensore dell'innocenza».



Fig. 2. Sebastiano Ricci, *Ritratto di Michele Pagani con cane*, c. 1695, collezione privata.

Anche l'iconografia del ritratto contiene riferimenti moraleggianti: il manico del pugnale nella cintura del ragazzo sembrerebbe d'avorio scolpito con la figura di uno schiavo alla colonna, ma che potrebbe anche intendersi come un Cristo flagellato. Il giovane tiene alla catena un poderoso mastino alludendo al tema, oraziano, della grazia che sottomette la forza; mentre la presenza del vincolo ferreo può riferirsi a un legame d'affetto o di nuovo all'affrancamento dalla schiavitù, e in particolare dalla schiavitù del peccato[23].

La devozione per l'arcangelo, la tematica dell'innocenza dell'infanzia, connessa a quella dell'ossessione per il peccato (enfatizzata da Facchin in relazione al liberti-

[19] Aversa 1993, p. 143.
[20] Si rimanda agli studi succitati, in particolare Morandotti 1993; Idem 2012, pp. 217-219.
[21] Scheda storico artistica del dipinto, 1996, non pubblicata. Si vedano anche Morandotti 2012, p. 219; Idem 2024, p. 141.
[22] Dal testamento del 1704, cfr. Geddo 1995, p. 139, nota 110.
[23] Per un'acuta lettura iconografica si veda Facchin 2014, pp. 279-280.



Fig. 3. Sebastiano Ricci e intagliatori lombardi, *pala dell'Angelo Custode*, c. 1694, Pavia, Chiesa di Santa Maria del Carmine.



Fig. 4. Sebastiano Ricci, *L'Angelo Custode*, c. 1694, Pavia, Chiesa di Santa Maria del Carmine.

nismo del marchese) risultano coerenti anche con il soggetto del capolavoro di Ricci a Pavia: la pala raffigurante l'*Angelo Custode* nella chiesa di Santa Maria del Carmine, alla cui genesi forse il marchese non fu estraneo, per lo meno come intermediario cointeressato.

L'ancona, importante e imponente (c. 350 x 200 cm, fig. 3-4), con una ricchissima cornice lignea intagliata e dorata con protomi angeliche oranti policrome, si trova nella cappella omonima e ne condiziona l'intero spazio. È stata recensita da tutti i maggiori studiosi di Ricci e, secondo documenti ritrovati da monsignor Faustino Gianani nel 1962, risulta eseguita tra il 4 dicembre 1691 e il 15 ottobre 1694[24].

Nella prima di queste date la cappella giungeva in patronato a un Fabrizio Bonatti, mentre nella seconda un atto notarile la descrive «cum Icona deaurata et pictura cum effigie Angeli Custodis de manu Sebastiani Ritii». Nella dotazione della cappella interviene poi anche il parroco di Mirabello del Parco Vecchio, Alessandro Calvi, che versa 1400 lire mentre il Bonatti ne versa altre 600 oltre la spesa già sostenuta per la pala.

Una ricerca nello *Stemmario* di Carlo Marozzi (1833-1912) ha confermato che l'impresa dello stemma nella cimasa corrisponde a quella della famiglia Bonatti: un cane e un leone rossi rampanti a un albero in campo oro e, sotto, una colomba con ramo d'ulivo nel becco in campo azzurro[25] (fig. 5-6). Ai Bonatti, tuttavia, Ricci non risulta legato in alcun modo. Pertanto, per l'allocazione dell'ancona si dovrà pensare alla triangolazione con un attore ulteriore che, in conseguenza delle convergenze di gusto e delle dinamiche di potere sin qui ricordate, potrebbe essere stato Cesare Pagani.

Una breve digressione merita la menzione del sacerdote Alessandro Calvi. Essa ha fatto ritenere che vi potesse essere una parentela con quel «Signor Conte Giuseppe Calvi» citato nella notizia di Barbieri come emissario del Farnese nella liberazione del pittore. Ma chi era costui?

[24] F. Gianani, *Il Carmine di Pavia. Storia e guida del grande monumento*, Pavia 1962, pp. 77-78.

[25] C. Marozzi, *Stemmario delle famiglie nobili di Pavia e del Principato*, ed. con introduzione di G.C. Bascapè, Pavia 1992.



Fig. 5. Stemma della famiglia Bonatti, cimasa della cornice della pala dell'*Angelo Custode*.



Fig. 6. Stemma della famiglia Bonatti, da Carlo Marozzi (1833-1912), *Stemmario delle famiglie nobili di Pavia e del Principato.*

La sua picaresca figura è stata ripescata da Giovanni Godi e Giuseppe Cirillo nelle pagine del cronachista francese Casimir Freschot del 1711, che dicono davvero tutto[26].

Nato a Pavia da un umile sarto, il «signor Gioseppino» era divenuto un cantante ed esibendosi una sera all'opera a Venezia aveva acceso la passione, e la competizione, di due «fameuses courtisanes»: Madelon e Luciette, che sedevano insieme in un palco. Le due avevano provato a sedurlo con profferte e regali, ma solo alla fine del Carnevale Maddalena era riuscita a sottrarre il musico alla rivale offrendogli tutto ciò che possedeva «en argent comptant, & en bijous» per la somma di settantamila ducati veneziani.

Per celebrare la conquista, la donna organizzò un'uscita trionfale da Venezia e condusse «son Adonis» a Milano, dove tuttavia Calvi non trovò scritture e cominciarono gli screzi. Lui voleva tornare a Venezia, lei ovviamente non voleva sentire. Così bisticciando si fermarono a Parma, dove furono presentati al duca, che s'interessò subito al cantante e gli offrì di restare al suo servizio. Ranuccio Farnese estese galantemente l'invito a Maddalena, realizzando così – scrive Freschot citando un proverbio italiano – «i tre contenti».

A un certo punto a Maddalena fu consigliato di ritirarsi nel convento delle convertite di Piacenza, dove peraltro poteva condurre una vita molto libera, mentre la carriera di Calvi a corte procedeva speditamente. Dopo aver ottenuto la cittadinanza parmense nel 1685, divenne maggiordomo del duca e fu da questi investito nel 1693 del feudo di Coenzo e S. Jorio, col titolo di conte (guastato da alcune sdegnate contestazioni tra la nobiltà locale).

Le strade di Ricci e Calvi si erano dunque incrociate a Parma, e poi a Pavia con l'intervento del segretario del duca per la liberazione del pittore. Nel 1690 Ricci aveva collaborato con Ferdinando Bibiena al sipario del *Favore degli Dei* inscenato al teatro Farnese di Parma, sotto la sovrintendenza di Calvi. E ancora nel 1694 i due avrebbero collaborato nell'allestimento del *Roderico* al teatro Pace di Roma, di cui Sebastiano curò le scenografie per defezione di Bibiena con cui polemizza nel brano prefatorio del libretto[27].

Se davvero il musicista-conte era parente del parroco di Mirabello (ma il cognome Calvi è diffuso a Pavia e il legame è indimostrato)[28] si potrebbe immaginare che la

[26] C. Freschot, *État ancien et moderne des duchés de Florence, Modene, Mantoue & Parme*, Utrecht, Guillaume van Poolsum, 1711, pp. 492-510. L'individuazione è in G. Godi, G. Cirillo, *Il trionfo del barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*, Parma 1989, pp. 157-160. La fonte è stata poi utilizzata da Scarpa 2006, p. 49 e più estesamente, dedicando al personaggio un paragrafo, da Stefani 2015, pp. 64-68.

[27] Stefani 2015, p. 63.

[28] Benché non vi sia prova della parentela tra i due, questa è data per scontata dagli studiosi, cfr. Daniels 1976, p. 97; F. Moro, in *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1988, p. 309; Scarpa 2006, p. 276.

commissione della pala pavese a Ricci rientrasse in una concertata opera di "riabilitazione" per il crimine di cui Sebastiano si era macchiato, pronubo il marchese Pagani nell'esercizio della sua carica.

Vale ancora la pena di ricordare che a Parma, insieme a Calvi, Sebastiano aveva incontrato anche Maddalena, che era di origini olandesi e il cui cognome, negli atti italiani, faceva Vandermer. Costei, abbandonato il convento successivamente alla morte del Farnese, si era poi trasferita in casa di amici a Venezia. Lì Ricci la raggiunse e la sposò il 12 settembre 1696 in San Giacomo dell'Orio: la sua vita continuava a sembrare un romanzo[29].

Tornando al dipinto del Carmine, gli studiosi hanno dibattuto sulla precisazione della data e sul luogo di esecuzione perché, tra i due estremi della documentazione, il domicilio del pittore non è stabile.

Ricevuta il 2 marzo 1691 dal duca Ranuccio la "patente di familiarità", Ricci si reca a Roma dove è registrato negli Stati d'Anime della parrocchia di Santa Caterina della Rota il 12 aprile, e risiede a palazzo Farnese dove incontra Barbieri e gli racconta l'avventura.

Nella Pasqua 1692 risulta ancora a Roma, dove riceve la comunione; il duca lo sostiene con una pensione mensile di venticinque corone. Nella seconda metà dell'anno è impegnato nel soffitto ad affresco di palazzo Colonna. Il 9 dicembre il direttore dell'Accademia di Francia La Teulière propone di incaricare Ricci di terminare la copia dell'*Incoronazione di Carlo Magno* di Raffaello lasciata incompiuta da Charles Desforêts[30].

Il 10 marzo 1693 il pittore deve ancora incominciare l'opera perché impegnato con una non precisata commissione di papa Innocenzo XII alla cappella dei Poveri nel palazzo del Laterano. Il 31 marzo La Teulière accompagna Ricci a vedere l'originale raffaellesco, ma il 27 aprile il pittore è impegnato con una nuova commissione Colonna. Il 17 novembre il lavoro è interrotto a causa di una commissione precedente da ultimare, ed è qui che Daniels collocherebbe la pala pavese, che secondo lo studioso fu spedita da Roma[31].

Nello stesso anno, l'Arciprete del duomo di Monza Pietro Paolo Bosca articola il progetto del ciclo di quadroni con *Storie di Teodolinda e della corona ferrea* per la navata centrale della cattedrale: il primo pittore citato a proposito è Ricci, il cui committente è il conte Giacomo Durini[32]. Il dipinto del bellunese verrà donato alla basilica dal nobiluomo nel 1697, ma evidentemente il pittore era già noto a Milano.

Se si prende alla lettera il documento rinvenuto da Lino Moretti e rilasciato dalla Cancelleria vescovile di Milano il 5 settembre 1696, Ricci risulterebbe «a mense januarii 1694 praeteriti usque ad praesens Mediolani habitantem»[33]. Ma è inevitabile sottolineare che il pittore fosse in moto continuo: il 25 gennaio 1694 va in scena al teatro Pace di Roma il *Roderico*, con le scene di Ricci. Il 15 giugno egli interrompe ancora la copia dal *Carlo Magno* per salire a Milano dove è al lavoro per «la volta di una chiesa che ha cominciato a dipingere» e che non può essere altro che la cupola dell'ossario di San Bernardino. Il 10 agosto la copia romana è conclusa e pagata. Il 15 ottobre, come detto, la cappella pavese è dedicata all'Angelo Custode e la pala descritta in loco.

Con questa scansione documentaria, e con la mobilità di Ricci, non è possibile precisare meglio, ma si possono fare alcune considerazioni di altra natura e che possono avere una certa utilità.

Nella fascia inferiore del dipinto compare un brano di paesaggio che è stato molto lodato dalla critica per la marina in tempesta simbolo dei perigli del mondo, per i lampi violetti e pittoreschi del cielo corrusco, che hanno suggerito analogie con Veronese, Giordano, Magnasco. Ma non è stata notata la presenza di un grande torrione cilindrico coronato da una merlatura di barbacani e una cornice a sbalzo, che potrebbe riferirsi alla mole fortificata di Castel Sant'Angelo (fig. 7).

Come è noto, l'edificio deve il suo nome all'apparizione a Gregorio Magno (nel 590), sull'allora mausoleo di Adriano, dell'arcangelo Michele in atto di rinfoderare la spada, come simbolo della fine di una pestilenza. Da allora la fortezza reca sulla cima la statua dell'arcangelo, più volte sostituita, di cui rimane nel cosiddetto "Cortile dell'Angelo" quella in marmo con le ali di rame di Raffaello da Montelupo, mentre sul "maschietto" si staglia la versione bronzea realizzata dallo scultore belga Pieter Antoon Verschaffelt nel 1753.

Anche se più spesso è l'arcangelo Raffaele ad associarsi all'iconografia del Custode per via della tutela del piccolo Tobia, una qualche ibridazione tra le due iconografie ha luogo nel dipinto di Ricci perché non è di Raffaele, ma di Michele la presenza del demonio in posizione infera, soggiacente, sconfitto. Di tale assimilazione il

[29] Il prezioso documento è tra quelli pubblicati da L. Moretti, *Documenti e appunti su Sebastiano Ricci (con qualche cenno su altri pittori del Settecento)*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 11, 1978, pp. 95, 97-125, 203-206: 99-100.

[30] Per questa cronologia valga come ricapitolazione il *Regesto* in Scarpa 2006, pp. 61-71.

[31] Daniels 1976, p. 97.

[32] P. Ridella, *Un documento inedito dell'attività lombarda di S. Ricci*, atti del congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo (Biennali d'arte antica / Udine), a cura di A. Serra, Milano 1976, pp. 33-36.

[33] Moretti 1978, p. 99.

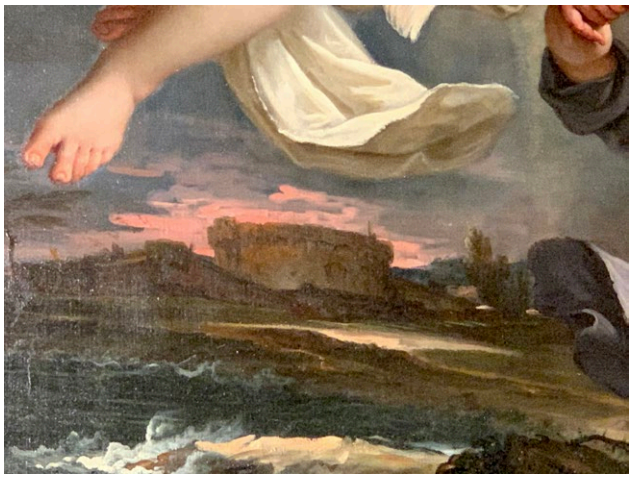


Fig. 7. Sebastiano Ricci, *L'Angelo Custode*, c. 1694, Pavia, Chiesa di Santa Maria del Carmine (particolare).



Fig. 8. Paliotto d'altare, *L'Angelo Custode*, sec. XVIII, Pavia, Chiesa di Santa Maria del Carmine.

marchese Pagani si sarebbe certo compiaciuto, quando non ne sia stato l'ispiratore.

E che il dettaglio dell'edificio nel paesaggio sia iconograficamente rilevante è confermato dalla sua ripetizione nel paliotto settecentesco di legno dipinto (a finta scagliola) dove la scena maggiore ritorna in piccole dimensioni e in qualità amatoriale, incluso il mastio sullo sfondo (fig. 8).

Con il suo sapore molto romano, la pala presuppone una profonda immersione nel clima della capitale, come emerge anche dalle informazioni stilistiche, cioè i debiti qui contratti da Ricci con i precedenti di uguale soggetto di Pietro da Cortona (1656, per Alessandro VII Chigi, oggi a palazzo Barberini) e soprattutto di Gaulli (1670-1680, in collezione Costa, Genova), nel solco della voga per queste immagini successiva all'istituzione da parte di Clemente X Altieri nel 1670 della festa degli Angeli Custodi, da celebrarsi il 2 ottobre di ogni anno.

Lo scenario della marina tempestosa, inoltre, aveva contrassegnato l'iconografia del Custode, come si vede in tele di Francesco Maffei e Giacinto Brandi di secondo Seicento a Venezia e Roma, che Ricci poteva aver conosciuto[34]. Pertanto, bisogna considerare la peculiare veduta costiera come parte di un progetto compositivo specifico per quest'occasione.

Se si tiene fermo questo punto, si può ribadire la priorità della pala pavese sul progetto per San Bernardino a Milano, e in particolare sui modelletti relativi ai pennacchi.

Infatti, a una corrente della critica che li riteneva bozzetti preparatori da datare precedentemente alla primavera 1694, cioè al momento iniziale dei lavori per l'ossario, poi interrotti e ripresi, si è successivamente sostituita un'interpretazione delle tele come "ricordi", probabilmente a scopo collezionistico[35]. Inoltre, un'ipotesi estrema di retrodatazione del complesso riccesco arrivava a contenerlo entro il dicembre 1694, mentre la tendenza attuale sembra quella di ristabilire la data della sua conclusione a fine 1695[36].

Il pennacchio che presenta le affinità più marcate con la tela pavese è quello dell'angolo di sud-ovest (modello oggi a Cleveland Museum of Art, figg. 9-10): dove il Santo ascende diagonalmente, slanciando un braccio e una gamba – in modo comparabile con il Custode al Carmine – ed è sostenuto da un biondo ange-

[34] Francesco Maffei, nella sulfurea pala nella chiesa dei Santi Apostoli a Venezia (c. 1658), enfatizza la pericolosità dei flutti ambientandovi una battaglia navale, probabilmente da un voto per una vittoria o uno scampato naufragio (cfr. P. Rossi, *Francesco Maffei*, Milano 1991, p. 119, cat. no. 130). La pala di Giacinto Brandi, eseguita per l'altar maggiore della demolita chiesa romana dell'Angelo Custode tra il 1683 e il 1686 (oggi Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, inv. 5061, in deposito presso l'Oratorio del Gonfalone) mostra il protettore che trae in salvo il bambino da un serpente sugli scogli. Guendalina Serafinelli ne rileva il virtuosismo esecutivo e la centralità nel segmento maturo del pittore (G. Serafinelli, *Giacinto Brandi 1621-1691. Catalogo ragionato delle opere*, 2 voll., Torino 2015, I, pp. 158, 164, tav. XVI; II, pp. 128-130, cat. n. A118).

[35] Molto presenti nella bibliografia riccesca, gli importanti quadretti sopravvivono in tre esemplari su quattro (Milano, Castello Sforzesco, inv. 1426; Marano di Castenaso, collezione Molinari-Pradelli; The Cleveland Museum of Art, Mr. and Mrs. William H. Marlatt Fund 1980.39). Per la prima posizione si vedano le schede di Geddo 1999, p. 272; e di Scarpa 2006, p. 238. Per la seconda, le schede di A. Morandotti in *Sebastiano Ricci: il trionfo dell'invenzione* 2010, pp. 54-57, cat. nn. 5-6; l'intervento di Coppa 2012, p. 238; le schede di C. Musso in *Tiepolo. Venezia, Milano, l'Europa* 2020, pp. 214-218, cat. nn. 36-37; Eadem, in *Il Genio di Milano* 2024, pp. 160-161, cat. nn. IV.4-5.

[36] Cfr. Geddo 1999, p. 272 e Coppa 2012, pp. 237-238.



Fig. 9. Sebastiano Ricci, *Apoteosi di un Santo*, 1694-1695, Milano, Ossario della chiesa di San Bernardino.



Fig. 10. Sebastiano Ricci, *Apoteosi di un Santo*, 1694-1695, The Cleveland Museum of Art, Mr. and Mrs. William H. Marlatt Fund 1980.39.

lo il cui battito d'ali soffici di piume bianche è esibito con virtuosismo, come a Pavia[37].

Gli intensi richiami al Correggio delle cupole parmensi, in particolare di quella del Duomo, sono stati sottolineati da tutta la critica. Si potrebbe aggiungere che anche la sproporzione tra le figure fluttuanti e grandeggianti dei Santi nei pennacchi rispetto alle dimensioni ridotte degli angeli nella cupola, si richiama alla differenza di scala impalcata nei rispettivi spazi da Allegri.

Ma, se si guarda ai modelli, emerge una filiera di assimilazione che nell'idea compositiva della figura sospesa e quasi dondolante nel cielo, o meglio sopra il paesaggio, chiama in causa il Lanfranco dell'*Ascensione della Maddalena* (che negli anni del soggiorno parmense di Ricci era esposta nella Galleria Ducale al palazzo della Pilotta), e naturalmente il già citato Gaulli.

Proprio l'aggiunta dei paesaggi sottostanti alle ascensioni dei Santi, infatti, conferisce uno statuto autonomo ai dipinti in tela rispetto agli affreschi, incentrati unicamente sulle figure umane. In tal senso, le tele possono essere lette come variazioni sull'invenzione di Pavia, che aveva unito significativamente i due aspetti compositivi.

Nelle straordinarie e differenziate vedute paesistiche Sebastiano raccoglie anche influenze da una pittura guercinesca e fettiana di vedute acquitrinose, selvatiche o costiere, con casolari bruni ai margini di strade sterrate, e schiume fluviali o marine che brillano in un'oscurità quasi notturna. Il risultato è una terna di vedute rare e preziose, distillate per il collezionismo privato e svincolate da ragioni iconografiche, le quali tuttavia hanno il proprio pregresso monumentale nel brano di paesismo pavese, con il suo radicamento nel soggetto.

La trama di rimandi tra le opere conferma la contiguità delle due esperienze lombarde del giovane Sebastiano e la loro maturazione entro uno spazio – geografico, cronologico e culturale – assai omogeneo, ma anche la sostanziale priorità della pala del Carmine sugli sviluppi del Ricci milanese e la sua funzione di fulcro per gli sguardi incrociati delle personalità che si sono qui richiamate.

[37] Si consideri che il modello è in controparte rispetto all'affresco. Il fatto sembra denotare l'indipendenza della tela, a favore della sua lettura come riedizione e non come opera preparatoria.