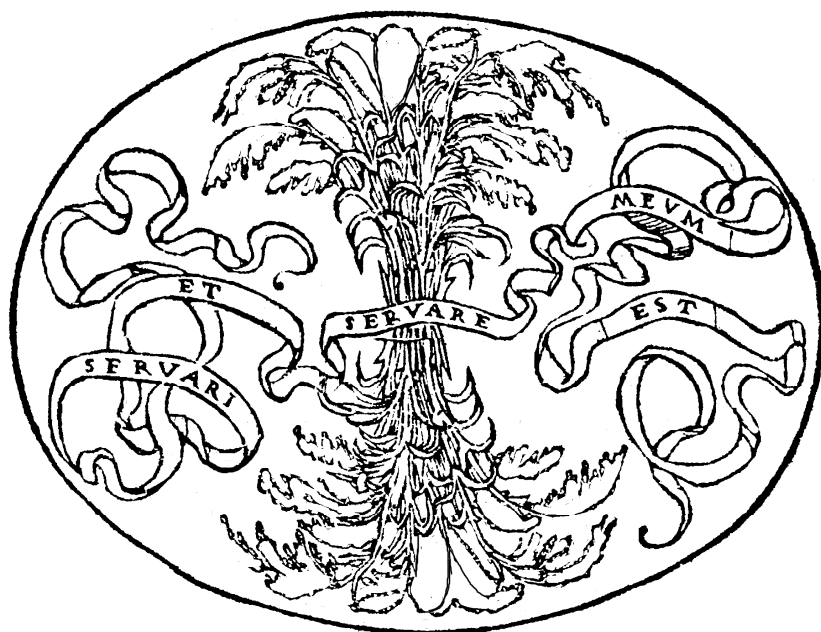


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

5/2010



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi
Miriam Fileti Mazza

Cura scientifica

Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Irene Calloud, Elena Miraglio

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Giucciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

C. Occhipinti, *Editoriale*

C. Occhipinti, *Iacopo Palma il Vecchio: «Ritratti di due signore antiche» vicende estensi tra Ferrara, Parigi e Roma (1535-1579)* p. 1

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Disegni cinquecenteschi per oreficerie ed arredi: ipotesi per una 'officina estense'* p. 15

P. Tosini, *Esercizi di stile: pittori all'opera sui ponteggi di Villa d'Este tra Cinque e Seicento* p. 25

C. Gubbiotti, *Introduzione agli inventari dei quadri e dei disegni di Alessandro d'Este (1599-1624)* p. 37

B. Palma Venetucci, *Le collezioni estensi di antichità tra Roma, Tivoli e Ferrara. I. Arredo scultoreo nelle dimore estensi* p. 51

B. Cacciotti, *Le collezioni estensi di antichità tra Roma, Tivoli e Ferrara. II. Le provenienze delle antichità estensi dagli scavi del XVI secolo* p. 77

**IACOPO PALMA IL VECCHIO: «RITRATTI DI DOE SIGNORE ANTICHE»
VICENDE ESTENSI TRA FERRARA, PARIGI E ROMA (1535-1579)**

Nel palazzo estense di Tivoli dentro uno dei camerini situati al piano alto, al di sopra dell'appartamento personale del cardinale Ippolito, si trovavano così descritti nel 1572, secondo l'*Inventarium bonorum bona memoria Hippoliti Estensis Cardinalis de Ferrara*: «Un quadro di una donna antica scapigliata con cornice dorata con il zendale rosso. Un altro quadro d'una donna antica con cornice d'oro»¹.

Sulle pareti dello stesso camerino erano un Raffaello – «quadro dipinto della Madonna con un puttino a cavallo dell'agnello», che era tra i pezzi più preziosi di tutta la collezione² – e due ritratti a olio di grande valore celebrativo, copiati da originali di Tiziano e, forse, di Clouet: rispettivamente di Alfonso I d'Este, padre di Ippolito, e di Enrico II re di Francia³.

Le due «donne antiche» si sarebbero ancora trovate a Tivoli, fra i beni trasmessi, nel 1572, in eredità al cardinale Luigi d'Este, così descritte negli inventari del 1573 – «dui quadri in tela di due donne antiche»⁴ – e del 1579 – «dui quadri di retratti di doe signore antiche in tella con le sue cornice indoratte»⁵ –, prima di persersene le tracce a seguito dello smembramento e della vendita, avvenuta nel 1586, del patrimonio cardinalizio⁶.

Precedentemente, invece, le «due done con gli suoi telari adorati con coperte di cendale cremisino»⁷ si sarebbero trovate nelle mani di Ippolito nel 1548 – al tempo in cui il cardinale si preparava a fare rientro in Italia, dopo un soggiorno nella corte francese che si prolungava, quasi senza interruzioni, dal 1536 –, e, prima ancora, nel 1535, così descritte:

Doe tele grande con doe figure de done retrate dal naturale facte a olio de mane de Iacomo Palma da Venetia con le cornice dorate e lavorate all'arabescha con le sue coltrine de cendale cremisino⁸.

L'inventario estense del 1535 offre così una riprova importante non solo della fama raggiunta da Palma fuori di Venezia e dell'area veneta, ma soprattutto della crescente fortuna collezionistica del genere delle figure muliebri comunemente già allora dette «all'antica», quelle «fiorenti mezze figure che l'han reso celebre» (Longhi)⁹: alcuni indizi, su cui torneremo nelle prossime pagine, ci hanno di recente permesso di identificare le due

¹ Il testo dell'*Inventarium bonorum bona memoria Hippoliti Estensis Cardinalis de Ferrara*, datato Roma, 2 dicembre 1572 (Archivio di Stato di Roma, notai del Tribunale A.C., notaio Fausto Pirolo, vol. 6039, c. 370v), è ora integralmente disponibile nel sito internet della Memofonte, nella sezione «Collezionismo estense», dove se ne trova la bibliografia essenziale.

² La vicenda del dipinto di Raffaello è ricostruita in OCCHIPINTI 2009b, pp. 373-385.

³ Queste citazioni si trovano commentate in OCCHIPINTI 2009a, pp. 293-294 e 307.

⁴ Archivio di Stato di Modena (ASM), Archivio per materie, Arti Belle, b. 7/1, s.t. [Inventario parziale degli arredi del palazzo estense di Tivoli, redatto il 23 marzo 1573], s. i. p. Cfr. OCCHIPINTI 2009a, pp. 312-314 e *passim*.

⁵ ASM, Camera Ducale, Amministrazione dei Principi, 1350, *Inventario della Guardarobba di Tivoli consegnata al magnifico messer Giovan Battista Imati*, c. 21.

⁶ OCCHIPINTI 2009b, pp. 373 e sgg.; OCCHIPINTI 2009c, pp. 1-23.

⁷ Per cui si veda OCCHIPINTI 1998, pp. 174-175.

⁸ È questa, tra tutte, la menzione più antica, la sola ad essere nota finora agli studiosi di Palma il Vecchio che la ritenevano (sulla base di un'errata indicazione di CAMPORI 1870, pp. 37-38), risalire al 1525. Cfr. RYLANDS 1992, p. 4.

⁹ LONGHI 1978, p. 28.

«signore antiche» con la *Schiava*, ultimamente acquisita dagli Uffizi¹⁰, e con la *Bella*, oggi di proprietà Thyssen-Bornemisza¹¹.

A Ferrara, dunque, il ricordo del maestro bergamasco di Serina non era lontano: scomparso solo nel 1528¹², allora lo si conosceva, naturalmente, come pittore «da Venetia»; né era lontano, nel 1535, il ricordo di certe trattative condotte nella città lagunare probabilmente per conto del duca Alfonso I, ma non sappiamo di preciso per quali tramite, allo scopo di ottenere i due dipinti, insieme forse ad altre cose che del maestro si sarebbero più tardi attestate nelle collezioni ducali¹³: sta di fatto che i quadri elencati nell'inventario più antico dei beni di Ippolito d'Este si erano trovati, prima di quel 1535, in deposito presso il cosiddetto guardaroba nel Castello ferrarese, pronti per esser messi, secondo le esigenze, a disposizione della famiglia estense.

Occorre al riguardo ricordare che il giovanissimo Ippolito si preparava allora a partire per la corte di Francia, dove avrebbe per lungo tempo rappresentato gli interessi e l'immagine della Casa d'Este. Per assicurargli, dunque, un decoro adeguato al rango, la famiglia ducale gli dava la possibilità di scegliere per sé una ventina di dipinti, perlopiù di piccolo formato, facilmente trasportabili, insieme ad un numero considerevole di oggetti d'arte di vario genere, anch'essi di piccolo formato, bronzetti antichi o pseudoantichi, gioielli diversi, cammei intagliati, medaglie e monete antiche: queste ultime, sistemate su apposite tavolette di legno e ordinate per cronologia, secondo criteri che erano stati suggeriti dall'umanista ferrarese Celio Calcagnini, servirono poco dopo per essere regalate al re di Francia e a suoi dignitari di corte («medagliete d'argento antiche, n. 215», con in margine aggiunto: «1537, in Parigi, adì 23 genaro le infrascrite medaglie furno donate al Re Christianissimo di mano di monsignor revevendissimo Arcivescovo di Milano et de Lione»¹⁴). Una simile raccolta di oggetti d'arte sia moderni che antichi rispondeva, in definitiva, alle ambizioni e alle curiosità personali di un giovane prelato che, impegnato adesso negli incarichi della diplomazia internazionale, nel giro di pochi decenni sarebbe diventato uno dei protagonisti nel contesto del collezionismo romano.

I bronzetti, in particolare, dovevano ricordargli nel 1535 i recenti anni di studio trascorsi a Padova all'università; dovevano ricordargli, cioè, le collezioni umanistiche di area veneta:

Nudi de bronzo antichi numero diece, n. 10. Item cavali de bronzo antichi ch'ano lo dudo suso a cavallo, n. 3. Item teste quattro antige de bronzo tonde, n. 4. Item uno potino a col legato grande de bronzo antigo, n. 1. Item uno torso de nudo et una lume facta d'una testa de satiro de bronzo antiche, n. 2. Item una Iudite de meglio rilievo antigo de bronzo, n. 1¹⁵.

¹⁰ Firenze, Galleria degli Uffizi, depositi, inv. 1890, n. 10061 (olio su tela, cm 100x85). Cfr. RYLANDS 1992, scheda 90; *LE GRANDI ACQUISIZIONI* 2000, pp. 8-11.

¹¹ Lugano, Collezione Thyssen-Bornemisza, inv. n. 318a (olio su tela cm 95x80). RYLANDS 1992, scheda 45.

¹² VASARI 1550, IV, p. 552. Cfr. RYLANDS 1992, p. 15 e FESER-GRÜNDLER 2008.

¹³ D'altronde, non si documentano contatti diretti dell'artista con Ferrara, né sappiamo quando entrassero a far parte del patrimonio estense opere di Palma il Vecchio successivamente attestate negli inventari ducali (si vedano, per esempio, VENTURI 1882, pp. 313 e 355 e CAMPORI 1870, p. 311, di cui tiene conto RYLANDS 1992, p. 331).

¹⁴ ASM, Camera Ducale, Amministrazione dei Principi, 925, c. 2v, citata e discussa in OCCHIPINTI 2001, pp. C-CI, dove si approfondisce l'esame delle collezioni numismatiche estensi in rapporto al Calcagnini, che era stato maestro di Ippolito d'Este. Nello stesso tempo, Ippolito regalava a Jean Breton, signore di Villandry, segretario del re, diverse decine di monete antiche (OCCHIPINTI 2001, p. C; su Villandry e i suoi interessi per le antichità di Roma si veda JESTAZ 1963, p. 426 e nota 5).

¹⁵ L'inventario del 1535, pubblicato già in OCCHIPINTI 2001, p. 305, si trova adesso accessibile nel sito internet della Fondazione Memofonte, nella sezione «Collezionismo estense».

Ma le lampade bronzee del Riccio, in figura di piccoli mostri, teste di satiri dalle bocche aperte per contenere la fiammella, stavano adesso per esser fatte oggetto di imitazione anche nella corte francese (pensiamo, per esempio, agli oggetti preziosi di lì a non molto realizzati da Barthélemy Prieur¹⁶), al punto che non sarebbe sbagliato parlare di un vero e proprio *revival* padovano a Parigi; ricordiamo, d'altronde, che il *De sculptura* di Pomponio Gaurico, che iniziò a destare l'interesse dei lettori francesi proprio dalla metà del Cinquecento, recava una dedica al duca Alfonso I, padre di Ippolito: potrebbe dunque crederci che anche per mediazione estense un certo gusto di collezionismo, in qualche modo di ascendenza donatelliana, potesse alla fine raggiungere la corte di Parigi¹⁷.

Il successivo inventario di beni di Ippolito d'Este, datato 1548 – lo stesso che ricordava le due donne di Palma il Vecchio al tempo in cui il soggiorno francese del cardinale volgeva al termine – registrava un maggior numero di figurette di bronzo. La qual cosa inevitabilmente si spiega in relazione alle contemporanee mode di Francia, che a corte si legavano alla circolazione delle opere di Rustici e, dunque, al ricordo di Leonardo da Vinci plastificatore:

Uno chavalino de bronzo suso uno piede de legno. Due teste de putini in thoso [sic] de bronzo. Una testa longa facta a modo de lume. Uno pecto et chotta et chera de bronzo senza testa. [...] Una figura nuda longa et sera [sic] de corno. Una Indie in tavolla di bronzo. Una immagine de Christo resussitato, gli manca la man drita. Una immagine de bronzo vestita con una man alta. Una nuda con uno braccio slongato in alto et l'altro basso. Una immagine nuda de Herculle con una collona [...] Una figurina de David ornata de collonelle e cornice de legnamo dorati, in una cassetta adorata di dentro, e di sopra dipinta de color rosso e bianco¹⁸.

È vero che gli inventari sono, tra le fonti molteplici a cui il moderno storico dell'arte si trova a fare ricorso, la più laconica e, spesso, difficilmente utilizzabile, soprattutto se vi si cercano solo attribuzioni e riferimenti precisi, utilmente spendibili, a opere o artisti; perciò l'appena citato inventario del 1548, che pure avrebbe potuto fornire spunti importanti agli odierni specialisti dell'arte del bronzo nella corte francese del Cinquecento, è passato finora del tutto inosservato nonostante che sia ormai passato un decennio dalla sua pubblicazione. Il fatto è che le attitudini dello specialismo moderno ci portano, come oggi sempre accade, a decontestualizzare anche le più minute informazioni, come quelle che la lettura di un inventario può offrirci, col rischio così di perderne di vista l'insieme, il senso di un contesto. Ora, le «due donne antiche» di Palma risultarono appartenere, lo abbiamo visto, a contesti tra loro completamente diversi – a Ferrara nel 1535 e a Tivoli nel 1572 –, dove era inevitabile che esse, volta per volta, assumessero significati e valore diversi. Per rendercene conto meglio e per capire, quindi, quanto contasse e a quali esigenze rispondesse una quadreria come quella di Ippolito d'Este, non possiamo prescindere – come invece ci accade quando esploriamo i territori vastissimi della storia pittorica – dagli interessi antiquari che dominavano quel contesto, interessi orientati cioè sulla cultura classica.

Perciò la presenza di opere del ferrarese Ludovico Mazzolino, che è l'unico pittore menzionato nell'inventario del 1535 insieme a Palma il Vecchio, traeva significato in relazione a una quadreria sempre in crescita, nonché agli oggetti diversi di cui il cardinale di Ferrara continuò a fare acquisto fino quasi alla morte (1572). In effetti, come ricaviamo dal

¹⁶ *BRONZES FRANÇAIS* 2008, pp. 136-137, scheda 28 (redatta da R. Seelig-Teuwen).

¹⁷ La questione, così impostata, potrebbe aprire nuove importanti prospettive di ricerca; si veda, per il momento, OCCHIPINTI 2010, pp. 65 e sgg.; sia Guillaume Philandrier, commentatore di Vitruvio, che Pierre Grégoire, poligrafo ed erudito enciclopedico (cfr. OCCHIPINTI 2003, pp. 159, 242 e sgg. e *passim*), avrebbero citato Gaurico tra le loro fonti fondamentali.

¹⁸ Pubblicato in OCCHIPINTI 2001, p. 309.

confronto di tutti gli inventari – le cui trascrizioni stanno per essere rese liberamente accessibili nel sito internet della Memofonte –, Ippolito d’Este non si separò mai dai suoi Mazzolino – in particolar modo della *Strage degli innocenti* e dalla *Circoncisione* degli Uffizi che, passate per eredità a Luigi d’Este, furono nel 1587 acquistate dal cardinale Ferdinando de’ Medici ed esposte quindi nella Villa sul Pincio¹⁹ –: quadretti preziosi – «tragedie in pietra dura e onice» si trovano detti in *Officina Ferrarese*²⁰ – dove queste figurine esasperate, nordicamente caricaturali, si distribuiscono come su una superficie di sarcografo antico, così trasposte a colori nel mondo bidimensionale e «arciferrarese», ormai dossesco; ed eccovi allora, insieme alle quinte architettoniche all’antica, di esasperata fragilità, acquistare importanza gli inserti di paese alla fiamminga, come quello, fumoso e fiabesco, che si apre dietro la *Strage degli innocenti* dalla cui vista, come abbiamo detto, il cardinale ferrarese non si sarebbe separato mai. Precocemente recepito dai maestri ferraresi, l’interesse crescente per i paesaggi nordici avrebbe di lì a non molto portato il nostro Ippolito, già mentre si trovava a Parigi, nel corso degli anni quaranta, a procurarsi tramite propri agenti appositamente spediti ad Anversa i tanto apprezzati paesaggi «di Fiandra», alcuni dei quali sarebbero finiti, a seguito della dispersione dell’eredità cardinalizia, nelle mani di Ferdinando de’ Medici. Facciamo almeno l’esempio del paese «di Fiandra con l’incendio di una città» che risultava nel 1544, tra tanti acquisti fiamminghi, insieme ai Mazzolino e ai Palma il Vecchio²¹: tematica ricorrente tra quei pittori, le *Distruzioni di Sodoma*, o di *Troia*, in Italia si apprezzavano particolarmente in considerazione degli effetti di resa fenomenica che, secondo gli argomenti messi in gioco nelle dispute teoriche sul «paragone», erano ritenuti prerogativa dell’arte pittorica; la possibilità di resa del fuoco in una veduta era, appunto, uno di quegli argomenti a favore dell’universalità della pittura. Pensiamo già solo a quanto in proposito aveva scritto Baldassar Castiglione nel *Cortegiano*, le cui parole sembrerebbero addirittura prese a prestito nella descrizione inventariale di questo anversese «incendio di una città»:

[Il marmoraro] non può mostrare il color de’ capegli flavi, non il splendere dell’arme, non una oscura notte, non una tempesta di mare, non que’ lampi e saette, non *lo incendio di una città*, non il nascere dell’aurora di color di rose, con que’ raggi d’oro e di porpora; non può in summa mostrare cielo, mare, terra, monti, selve, prati, giardini, fiumi, città, né case, il che tutto fa il pittore²².

Nello stesso senso, nel corso degli anni Sessanta, si sarebbero dovuti apprezzare i grandi paesaggi alla fiamminga affrescati da Girolamo Muziano dentro i palazzi estensi di Tivoli e del Quirinale dove, non a caso, era ospitata la grande collezione delle statue di marmo, ma dove i Mazzolino e i Palma il Vecchio restavano al loro posto d’onore: a confronto con la statuaria, era evidente come alla pittura spettasse non solo il ruolo di rispondere alle esigenze di magnificenza e di celebrazione allegorica, ma anche di esibire certe possibilità di resa delle lontananze, di scenari atmosferici, di mari e di suggestive montuosità nebbiose. Possibilità, invece, precluse all’arte dello scultore.

¹⁹ OCCHIPINTI 2009c, p. 17.

²⁰ LONGHI 1980, p. 69. La vicenda di Mazzolino, nel contesto della cultura estense, si trova di recente tratteggiata in PATTANARO 2007, p. 77, cui si rinvia per la bibliografia.

²¹ ASM, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Guardaroba, 169, cc. 28v (OCCHIPINTI 2001, p. 320).

²² Il testo di Castiglione è citato e discusso in BAROCCHI 1998, p. 36 e note (si vedano inoltre le pp. 63-64, dove si trova la lettera di Vasari al Varchi, e 71, dove si trova la lettera del Bronzino). In tal senso i paesi del Civetta avrebbero riscosso grande successo nelle mode del collezionismo contemporaneo, soprattutto a Roma; si pensi, per esempio, alla *Distruzione di Sodoma* di Herri met Bles detto il Civetta, al Museum of Fine Arts di Boston (cfr. OCCHIPINTI 1997, p. 604, fig. 61).

Ma era già la piccola *Strage degli innocenti* di Mazzolino a suggerire, in un certo senso, tutte queste riflessioni.

Ancora sulle «signore antiche» veneziane. Genere, fortuna, significato

Ispirate alle crescenti ambizioni di magnificenza, le scelte di Ippolito si orientarono sempre di più, nel corso dei decenni – tra il 1535 e il 1572 –, sugli interessi di cultura classica. In ragione, dunque, di rinnovate e sempre più seducenti possibilità di dialogo, per così dire, tra le opere della pittura moderna e quelle della statuaria antica, alla luce cioè delle ormai diffuse riflessioni teoriche relative al «paragone», ci sarà più agevole adesso comprendere le ragioni della fortuna dei generi pittorici, specialmente in anni di ormai avanzata Controriforma quando certi generi di pittura veneta, come quelli in cui Iacopo Palma il Vecchio si era specializzato, continuavano a conoscere così grande successo.

Torniamo sulle citazioni inventariali, dove le due «donne antiche» si dicevano specificamente eseguite «dal naturale», apprezzandosene però – come risulta ben chiaro – non tanto l'intento ritrattistico bensì l'effetto di naturalezza e al tempo stesso di sensuale, di provocante, di procace bellezza. Le due donne «antiche», «scapigliate», così lascive e sensuali, erano talmente belle che per ragioni di decoro sontuose cortine cremisi, opportunamente scorrevoli, servivano a proteggerle così come, invece, un ritratto ufficiale di dama non avrebbe richiesto. Questo genere di dipinti si apprezzava, in definitiva, in considerazione della capacità dei pittori moderni, soprattutto dei veneti, di rendere così carnale e viva la bellezza antica, quasi che negli effetti di colore, di calore e di morbidezza della pittura moderna potessero tornare a vivere le figure mitiche, «antiche», sensuali ma di freddo marmo, della statuaria. Perciò anche gli scrittori seicenteschi avrebbero continuato a non interpretare i dipinti veneti di tal genere, pure nella loro naturalezza estrema, come prove di mera ritrattistica: Ridolfi, per esempio, si riferiva alle opere di Palma il Vecchio come a generici «ritratti di dame con vesti all'antica»²³; Boschini, nella *Carta del navegar pittoresco*, ne apprezzava proprio quel «bel depenzer sangue e carne vera»²⁴.

Ora, all'altezza della prima edizione delle *Vite* vasariane (1550) i dipinti di Palma il Vecchio, come quelli registrati negli inventari del cardinale di Ferrara, si segnalavano sì come quei «quadri e ritratti infiniti»: erano però quegli stessi quadri che, a detta di Vasari, era cosa del tutto consueta trovare all'interno delle case dei gentiluomini veneziani – «come si vede in Vinegia in casa di molti gentiluomini»²⁵ – dove invero tali opere rispondevano a precise preferenze di collezionismo. In particolare, stando alle testimonianze di Marcantonio Michiel, che molte di quelle case aveva visitato nel corso degli anni Venti e Trenta, le voci venete moderne vi primeggiavano accanto alle antichità, così da riuscire magnificamente esaltate, in modo molto concreto, le possibilità di confronto tra le opere dei pittori moderni e quelle degli scultori antichi²⁶. Proprio in tal senso si avvalorava la famosa affermazione fatta da Pietro Aretino nel 1532 mentre visitava la casa di Andrea Oddoni (dopo avervi, fra l'altro, trovato i diversi Palma il Vecchio): «quando io era in corte, stava in Roma e non a Venezia; ma ora, ch'io son qui, sto in Venezia e a Roma»²⁷.

Del resto, la biografia vasariana di «Palma viniziano pittore» appariva tutta giocata su apprezzamenti di qualità e di stile che, in fondo, andavano nella stessa direzione delle sia

²³ RIDOLFI [1648] 1914-1924, I, p. 140.

²⁴ BOSCHINI [1660] 1966, p. 4.

²⁵ RYLANDS 1992, p. 1.

²⁶ BAROCCHI 1977, p. 2865. Cfr. RYLANDS 1992, pp. 4, 19 e *passim*, e Appendice E.

²⁷ MICHEL 1884, pp. 155 e sgg. e BAROCCHI 1977, p. 2880.

pur laconiche descrizioni inventariali del patrimonio di Ippolito d'Este²⁸. Pure nella estrema «pulitezza» e «diligenza» (che, decisamente, allontanano Palma il Vecchio dai livelli di miracolosa potenza raggiunti da Tiziano, rispetto al quale i contemporanei e i successivi scrittori d'arte lo avrebbero sempre posto a confronto²⁹), la pittura del maestro bergamasco si lasciava godere – appunto nei suoi esiti di genere, cioè in rapporto a contesti di fruizione precisi, com'erano appunto quelli delle case patrizie venete – nella capacità così esibita di «contraffare molto il vivo et il naturale degli uomini»; d'altra parte, però, Palma il Vecchio non primeggiava nel disegno, essendo egli «più ne' colori unito, sfumato e paziente che gagliardo nel disegno»: a tutta evidenza, cioè, la sua maniera appariva lontana da quella dei maestri toscani, ma con tutto ciò essa presupponeva, per vie completamente diverse, una riflessione sull'antico e su certe valenze dell'arte classica.

Nel 1568, alla luce di rinnovate ricognizioni sulle opere, Vasari spiegherà il senso di quella maniera «sfumata» di cui egli aveva già parlato nel 1550 (una maniera che, fuori di Venezia, già nella Ferrara di Dosso era da tempo tanto ricercata)³⁰: si trattava cioè di quelle stesure pittoriche così fiere e rapide che, specie se confrontate con la maniera dei toscani, conseguivano quasi un effetto di non finito, dato che i contorni e le definizioni plastiche cedevano alla suggestione del colorito, alla seduzione della fisicità e della vivezza: pure nella «diligenza» e nella «pulitezza» dell'opera finita, Palma il Vecchio riusciva a non perdere mai la «vena di fierezza» tipica del «primo abbozzare l'opera». Giri di parole come questi, in fondo, servivano a caratterizzare una maniera sfumata che era nella tradizione di Giorgione.

Nell'edizione delle *Vite* del 1568 appariva ormai chiaro come l'apprezzamento delle opere di Palma il Vecchio – annoverato tra «quegli che posseggono l'arte et hanno in poter loro la facoltà d'esprimere nelle pitture le difficoltà dei loro concetti» –, fosse strettamente vincolato alle tematiche del «paragone». A dimostrarlo nel modo più efficace era l'«orribile tempesta di mare» della Scuola Grande di San Marco – non a caso già attribuita, nelle *Vite* del 1550, a Giorgione stesso, così chiamata come se Vasari avesse inteso citare quelle stesse parole con le quali Castiglione aveva esaltato l'universalità della pittura: dove «la furia de' venti, la forza e destrezza degli uomini, il moversi dell'onde, i lampi e' baleni del cielo, l'acqua rotta dai remi, e i remi piegati dall'onde e dalla forza dei vogadori», mostravano come la pittura arrivasse dove la scultura non poteva arrivare, nella resa dei fenomeni atmosferici, delle lontananze, degli sconvolgimenti naturali, al punto che «pare che tremi la tavola»³¹.

Nello stesso senso, alla luce cioè di analoghe questioni teoriche e di altrettanto profonde «difficoltà» concettuali, nelle collezioni contemporanee si dovevano particolarmente apprezzare quelle «donne antiche» la cui esibita bellezza «naturale»

²⁸ VASARI [1550 e 1568] 1966-1987, pp. 549 e sgg.

²⁹ PINO [1548] 1960 (PALLUCCHINI 1946, p. 153 e nota); RIDOLFI [1648] 1914-1924, I, p. 167. Avrebbero seguito le orme di Vasari LANZI [1796] 1968-1974, II, p. 55: «Il carattere generale delle sue fatture è la diligenza, la finitezza, l'unione delle tinte, sicché non vi si conosce talora colpo di pennello; ed è asserzione di un suo storico ch'egli in ognuna occupava gran tempo e che a lungo le ritoccava», e VENTURI 1928, pp. 409, 414, fig. 261, e p. 437: «la vita pulsa ardente nelle vene della Flora di Tiziano, mentre le innumerevoli mezze figure del Palma sembran piegare sotto il peso della propria opulenza».

³⁰ VASARI [1550-1568] 1966-1987, IV, p. 551: «Merita Iacopo Palma grandissima lode e di esser annoverato fra quegli che posseggono l'arte et hanno in poter loro facoltà d'esprimere nelle pitture le difficoltà dei loro concetti, con ciò sia che in simili cose difficili a molti pittori vien fatto nel primo abbozzare l'opera, come guidati da un certo furor, qualche cosa di buono e qualche fierezza, che vien poi levata nel finire, e tolto via quel buono che vi aveva posto il furor: e questo avviene perché molte volte chi finisce considera le parti e non il tutto di quello che fa, e va, raffreddandosi gli spiriti, perdendo la vena della fierezza: là dove costui stette sempre saldo nel medesimo proposito e condusse a perfezione il suo concetto, che gli fu allora e sarà sempre infinitamente lodato». Cfr. RYLANDS 1992, p. 1.

³¹ VASARI [1550-1568] 1966-1987, IV, p. 550. L'opera si trova oggi a Venezia, nella Galleria dell'Accademia, inv. 37.

pretendeva di porsi in competizione – proprio sul terreno dell’imitazione del «naturale» – con i modelli della statuaria classica. A orientarci verso tale lettura non è solo Vasari, che in fondo non faceva che riferirsi al contesto umanistico veneto e alle relative consuetudini di collezionismo: è soprattutto un classicista come Lodovico Dolce, scrittore fecondo e straordinariamente complesso che a quel contesto apparteneva e che in quegli anni si impose in relazione alle polemiche contro il formalismo michelangiolesco irrispettoso di generi, di canoni, di contenuti³². Ebbene uno degli interlocutori del *Dialogo della pittura* (1557) di Dolce, Pietro Aretino prendeva classicisticamente le difese del «naturale» in pittura, di fronte all’ambizione che i pittori moderni nutrissero di competere con Prassitele, di gareggiare addirittura con la *Venere di Cnido* la cui bellezza, capace di sconvolgere violentemente i sensi, si legava al ricordo, letterario e licenzioso, di una cortigiana famosa, Frine, che in ragione della sua avvenenza era stata presa a modello delle Veneri prassiteliche di tutta la Grecia:

Devesi adunque elegger la forma più perfetta, imitando parte la natura. Il che faceva Apelle, il quale ritrasse la sua tanto celebrata Venere che usciva dal mare (di cui disse Ovidio che, se Apelle non l’avesse dipinta, ella sarebbe sempre stata sommersa fra le onde) da Frine, famosissima cortigiana della sua età; et ancora Prassitele cavò la bella statua della sua Venere Gnidia dalla medesima giovane. E parte si debbono imitar le belle figure di marmo o di bronzo de’ maestri antichi; la mirabile perfezzion delle quali chi gusterà e possederà a pieno, potrà sicuramente corregger molti difetti di essa natura e far le sue pitture riguardevoli e grate a ciascuno, perciocché le cose antiche contengono o tutta la perfezzion dell’arte e possono essere esemplari di tutto il bello³³.

Nei contesti di fruizione più privati e non più soltanto in ambiente veneto, stava intanto conoscendo grande fortuna il genere, di altrettanto forte carica sensuale, dei quadri di ninfe al bagno: «una tela de nimffe che bagnano con il suo tellaro adorato» si trova genericamente descritta, senza attribuzione, nell’inventario dei quadri di Ippolito d’Este stilato nel 1548³⁴. Nella produzione di Palma il Vecchio se ne trova un esempio almeno: quel *Bagno di ninfe* di Vienna³⁵ concepito proprio perché se ne apprezzasse, prima che ogni altra cosa, lo sforzo con cui il pittore si era cimentato nel nudo femminile, imitando le forme di *Venere Callipigia* ed esibendone, su uno sfondo arcadico di gusto giorgionesco, le diverse vedute, nelle diverse attitudini; analoghi argomenti si sarebbero potuti spendere, nella Ferrara estense, di fronte, per esempio, alle *Ninfe al bagno* di Dosso Dossi di Castel Sant’Angelo³⁶: d’altronde, come Vasari osservava nel suo *Proemio di tutta l’opera* (1568), anche Giorgione aveva preso posizione in merito alla questione teorica delle «vedute», proclamando una decisiva superiorità della pittura sulla scultura³⁷.

³² Si vedano, di recente, HOCHMANN 2001, pp. 236 e sgg. e ARTEMIEVA 2008, pp. 195 e sgg.

³³ DOLCE [1557] 1960, disponibile anche nel sito internet della Memofonte, nella sezione *Trattati d’arte*, *Lodovico Dolce*, p. 17. Il ricordo di Frine è ben presente, per esempio, nella *Lettera di messer Giovambatista di messer Marcello Adriani a messer Giorgio Vasari*, in VASARI [1550-1568] 1966-1987, I, pp. 177-227, in particolare 211: «Vidonsi di lui parimente due bellissime figure, l’una rassembrante una onesta mogliera che piangeva e l’altra una femmina di mondo che rideva (e’ si crede che questa fusse quella Frine famosissima meretrice), e nel volto di quella onesta donna pareva l’amore che ella portava al marito et in quello della disonesta femmina l’ingordo prezzo che ella chiedeva agli amanti». Sulla fama di Frine nel mondo greco si veda PRAXITÈLES 2007, pp. 23, 43, 46, 137-138 e *passim*.

³⁴ ASM, Camera Ducale, Amministrazione dei Principi, 888, c. 163v (cfr. OCCHIPINTI 2001, p. 310).

³⁵ Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 6804 (RYLANDS 1992, scheda 85, p. 228).

³⁶ ATTARDI 1993, pp. 430-431; SAVY 2007, p. 109.

³⁷ VASARI [1550-1568] 1966-1987, I, p. 23: «Soggiungono ancora che dove gli scultori fanno insieme due o tre figure al più d’un marmo solo, essi ne fanno molte in una tavola sola, con quelle tante e sì varie vedute che coloro dicono che ha una statua sola, ricompensando con la varietà delle positure, scorci et attitudini loro il potersi vedere intorno intorno quelle degli scultori: come già fece Giorgione da Castelfranco in una sua

Non sappiamo dire, in verità, se la citata «tela de ninffe che bagnano», attestata nel 1548, provenisse da Ferrara oppure da Venezia, oppure addirittura da Fontainebleau, dove negli anni quaranta i temi del «paragone» di tradizione leonardiana erano tornati di attualità³⁸. Ma sarà utile ricordare che di recente, nel 1544, direttamente da Fontainebleau a Venezia si era recato Ippolito d'Este in persona, impegnato in una missione diplomatica per conto del re di Francia nella speranza di attirare la Serenissima in un'alleanza contro Carlo V. Fu l'occasione per stringere i primi rapporti di amicizia con Daniele Barbaro³⁹.

Fontainebleau

All'insegna del confronto teorico tra la pittura e le arti plastiche si dovranno ripercorrere, sotto una luce completamente diversa dal solito, gli stessi eventi della cultura artistica di Fontainebleau dei quali era stato testimone, fra gli anni Trenta e Quaranta, il nostro Ippolito d'Este. La cui identità padana, per così dire, ebbe modo di esprimersi, prima ancora che nell'impresa della villa tiburtina, già presso la corte di re Francesco.

Regalando al re una copia bronzea dello *Spinario* capitolino, Ippolito d'Este rispose alle crescenti curiosità che a corte stavano rivolgendosi nei confronti delle questioni teoriche: lo *Spinario* era stato infatti appositamente montato su un piedistallo fornito di meccanismo automatico girevole, perché fosse possibile osservare la figura da diversi punti di vista, a riprova stavolta di una superiorità teorica della statuaria sulla pittura, dato che la pittura non può reagire, così come una figura di bronzo, alle mutevoli condizioni di luce e al variare dei punti di osservazione⁴⁰. Ippolito intese in tal modo contribuire, per così dire, alla realizzazione dell'ambizioso programma culturale intrapreso dal re, che stava in quegli anni mirando a fare di Fontainebleau una «nuova Roma»: un programma che si giocava interamente nel dialogo serratissimo tra linguaggi diversi, tra pittura e arti plastiche, tra antico e moderno, tra poesia e arti visive. Su uno sfondo simile l'etichetta di «École de Fontainebleau», che ben rispondeva, già nel XVII secolo, alle esigenze di classificazione storico-stilistica che le grandi collezioni grafiche sollecitavano, sta oggi rivelandosi, finalmente, del tutto estranea alle iniziative culturali di corte e al relativo contesto politico, sociale e artistico.

D'altronde, che negli stessi anni Quaranta Ippolito facesse dono al re, oltreché di un ritratto di Alfonso I d'Este derivato dal famoso originale tizianesco⁴¹, di una perduta *Venere distesa con Cupido* eseguita da Girolamo da Carpi, probabilmente anch'essa derivata da prototipo tizianesco⁴², la dice lunga sulle intenzioni che Ippolito nutriva di far conoscere alla corte di Francia un genere di pittura che, inaugurato da Giorgione, nella stessa Ferrara si coltivava ormai con grande successo, specialmente da parte dei pittori d'osseschi (del resto non mancava la testimonianza, nella stessa quadreria di Ippolito, secondo gli inventari relativi al palazzo di Monte Giordano redatti nel 1573, di «un quadro in tela dipintovi una Danae co' un Cupido»⁴³, che naturalmente si sarebbe ritrovato nell'inventario di Luigi

pittura, la quale, voltando le spalle et avendo due specchi, uno da ciascun lato, et una fonte d'acqua a' piedi, mostra nel dipinto il dietro, nella fonte il dinanzi e nelli specchi gli lati – cosa che non ha mai potuto far la scultura».

³⁸ Il problema, ancora poco studiato, si trova tratteggiato in OCCHIPINTI 2010, pp. 13 e sgg.

³⁹ OCCHIPINTI 2008, pp. 109 e sgg.

⁴⁰ OCCHIPINTI 2010, pp. 63 e sgg.

⁴¹ OCCHIPINTI 2009a, pp. 306-307.

⁴² OCCHIPINTI 2001, pp. CL-CLL. Cfr. VASARI [1550-1568] 1966-1987, VI, pp. 417: «[Girolamo da Carpi] fece anco una Venere ignuda a giacere e grande quanto il vivo, con Amore appresso, la quale fu mandata al re Francesco di Francia a Parigi: et io, che la vidi in Ferrara l'anno 1540, posso con verità affermare ch'ella fusse bellissima».

⁴³ ASM, Camera Ducale, Amministrazione dei Principi, 1349, c. 22v.

d'Este del 1583, descritto come «un quadro dipinto dentro una Venere nuda con Cupido corniciato di legno dipinto di colore di noce»⁴⁴, che era cosa, presumibilmente, di provenienza veneta).

Accadde allora, una sera d'autunno del 1543, secondo quanto apprendiamo dalle relazioni degli ambasciatori italiani, che il re Francesco volle recarsi, proprio in compagnia di Ippolito, fino nella fonderia del Primaticcio per vedere, appena ultimata, la *Venere pudica* di bronzo: riproduzione di un prototipo di derivazione prassitelica, il cui gesto pudico, appunto, non faceva pensare ad altro che al gesto pudico di quella Venere giorgionesca⁴⁵. Si trattava, insomma, di richiamare a confronto la potenza sensuale del cromatismo veneto (e del non finito pittorico, apprezzato anche attraverso gli esempi di Palma il Vecchio) con la potenza altrettanto sensuale del classicismo prassitelico: allora il re Francesco e il cardinale Ippolito si trattennero a lungo nella fonderia di Primaticcio ad ammirare quella figura femminile di bronzo, «di bel corpo perfettamente formata», girandovi intorno e toccandola, e certamente rievocando i licenziosi aneddoti antichi e i più famosi testi di ecrasi che ad essa esano riferiti⁴⁶.

Ancora Tivoli nel 1572

Anche a Tivoli, all'interno del palazzo estense, fra tante sale affrescate magnificamente, non mancavano di essere valorizzate prove diverse di pittura da cavalletto, all'insegna delle migliori tradizioni di famiglia e, soprattutto, all'insegna di un esibito contrasto tra pittura e scultura, tra arte moderna e arte antica.

Le due «donne antiche» di Palma il Vecchio, che per il cardinale ormai anziano significavano il ricordo di anni lontani, dovettero attirare l'attenzione di un giovane e già famoso artista, venuto a lavorare a Tivoli nell'estate del 1567 e tornatovi nel 1571: Federico Zuccari. Due suoi fogli a matita nera, conservati oggi a Stoccolma, riproducono la *Bella* e la *Schiava*; solitamente gli studiosi ritengono questi fogli risalenti al recente soggiorno lagunare e perciò provenienti, nonostante le misure incompatibili, da quello stesso taccuino di viaggio sul quale il maestro aveva davvero inteso registrare i propri ricordi di Venezia⁴⁷: ma, di recente, abbiamo proposto l'idea che Federico avesse potuto rendere omaggio a Palma il Vecchio non a Venezia bensì a Tivoli, dove è anche probabile che egli eseguisse, all'interno di quello stesso «camerino» di Villa d'Este dove erano esposti i due Palma il Vecchio, la copia a matita del ritratto tizianesco del duca Alfonso I⁴⁸. Tanto più che un altro disegno dello Zuccari, pure conservato a Stoccolma, riproduce il *Ritratto di giovane donna* di Tiziano, oggi a Dresda ma di provenienza modenese, che Federico non poté studiare che visitando le collezioni estensi, magari dentro i palazzi romani di Ippolito d'Este⁴⁹.

Che le cose siano o non siano andate in questo modo, il senso del nostro discorso non cambia: l'omaggio di Federico Zuccari reso a Palma il Vecchio rimane ugualmente significativo, perché contemporaneamente Ippolito d'Este non aveva allentato i contatti di sempre con Venezia. Ne è prova il fatto che egli si procusasse il grande quadro da stanza dell'*Adultera*, probabilmente identificabile con il dipinto del Musée des Beaux-Arts di Bordeaux, oggi attribuito a Giuseppe Salviati o a Giampietro Silvio (già creduto, al tempo

⁴⁴ CAMPORI 1870, p. 47.

⁴⁵ OCCHIPINTI 2009a, p. 307 e *passim*.

⁴⁶ PLINIO IL VECCHIO, *Nat. hist.*, 36, 21. Cfr. OCCHIPINTI 2010, pp. 17 e sgg.

⁴⁷ I due disegni si trovano a Stockholm, Nationalmuseum, inv. N. C I 12°. Cfr. almeno ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, I, pp. 238-240: «Hanno misure diverse, ma certo risalgono al soggiorno veneto, i disegni di due ritratti femminili di Palma il Vecchio a Stoccolma; e forse anche la copia parziale, pure a Stoccolma, del ritratto di fanciulla di Tiziano, oggi a Dresda, e l'uomo con cappa in un disegno di Berlino».

⁴⁸ OCCHIPINTI 2009a, pp. 312-313. Il disegno si vede pubblicato in HEIKAMP 1999, p. 354, fig. 8.

⁴⁹ ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, I, p. 238, citata *supra*. Cfr. inoltre *SOVRANE PASSIONI* 1998, scheda 101.

in cui esso si trovava nel palazzo ducale Modena, opera di Veronese o di Tiziano⁵⁰): nel 1572 lo si poteva vedere dentro la camera da letto del cardinale nella villa tiburtina, descritto come «quadro di pittura dell'Adultera con la sua cortina di ormisi cremisi con le frange d'oro»⁵¹. Il suo acquisto risaliva di certo alle trattative veneziane che il cardinale Ippolito aveva condotto, in particolare, col vecchio Tiziano: il quale gli aveva finalmente spedito la tela dell'*Adorazione dei Magi*, che fu sistemata nella cappella muzianesca del palazzo di Monte Giordano per finire di lì a poco nelle mani di Carlo Borromeo, e quindi, oggi, all'Ambrosiana⁵².

Una cortina rossa si apriva e si chiudeva sull'*Adultera* – come quella che l'inventario del 1572 descriveva a corredo delle impudiche due «donne antiche» di Iacopo Palma il Vecchio – a protezione di un'immagine femminile così svestita e carnale, così veneta.

BIBLIOGRAFIA

ACIDINI LUCHINAT 1998-1999

C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, Milano 1998-1999.

ARTEMIEVA 2008

I. ARTEMIEVA, *La 'Venere allo specchio' Barbarigo e il 'Dialogo della pittura' di Lodovico Dolce* in *L'ULTIMO TIZIANO* 2008, pp. 195-201.

ATTARDI 1993

L. ATTARDI, *Jacopo Negretti, dit Palma Vecchio. Nymphes au bain*, in *LE SIÈCLE DE TITIEN* 1993, pp. 430-431.

BAROCCHI 1977

P. BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, I-III, Milano 1977.

BAROCCHI 1998

P. BAROCCHI, *Benedetto Varchi, Vincenzo Borghini. Pittura e scultura nel Cinquecento*, Livorno 1998.

BENTINI 1996

J. BENTINI, *Pittura veneta nelle raccolte estensi di Modena*, in *LA PITTURA VENETA* 1996, pp. 259-316.

BOSCHINI [1660] 1966

M. BOSCHINI, *La carta del navigar pitoresco* [1660], a cura di A. Pallucchini, Venezia 1966.

BRESC-BAUTIER 2008

G. BRESC-BAUTIER, *L'art du bronze en France, 1500-1660*, in *BRONZES FRANÇAIS* 2008, pp. 49-67.

BRONZES FRANÇAIS 2008

Bronzes français de la Renaissance au Siècle des lumières, Catalogo della mostra, a cura di G. Bresc-Bautier, G. Scherf, Parigi 2008.

⁵⁰ *SOVRANE PASSIONI* 1998, scheda 118 (redatta da S. Loire).

⁵¹ Cfr. il citato *Inventarium bonorum bonae memoriae Hippoliti Estensis Cardinalis de Ferrara* (1572), cc. 362v-363.

⁵² OCCHIPINTI 2009a, pp. 306 e sgg. e *passim*.

CAMPORI 1870

G. CAMPORI, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc., dal XV al secolo XIX*, Modena 1870.

DOLCE [1557] 1960

L. DOLCE, *Dialogo della pittura intolato l'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono. Con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano [1557]*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, I, Bari 1960, pp. 141-206.

FESER-GRÜNDLER 2008

S. FESER, H. GRÜNDLER, *Giorgio Vasari. Das Leben des Giorgione, Correggio, Palma il Vecchio und Lorenzo Lotto*, Berlino 2008.

HEIKAMP 1999

D. HEIKAMP, *Zu den Reisezeichnungen Federico Zuccaris*, in *Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*, Atti del congresso internazionale della Biblioteca Hertziana (Roma e Firenze, 23-26 Febbraio 1993), Monaco 1999, pp. 347-368.

HOCHMANN 2001

M. HOCHMANN, *L'influence de l'Aretino de Lodovico Dolce sur la théorie de l'art en France au XVIIe siècle*, in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg: peintures et dessins en France et en Italie, XVIIe-XVIIIe siècles*, a cura di A. Cavina e J.P. Cuzin, Parigi 2001, pp. 236-240.

JESTAZ 1963

B. JESTAZ, *L'exportation des marbres de Rome de 1535 à 1571*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 75, 1963, pp. 415-466.

LANZI [1796] 1968-1974

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo [1796]*, a cura di M. Capucci, Firenze 1968-1974.

LA PITTURA VENETA 1966

La pittura veneta negli stati estensi, a cura di J. Bentini, S. Marinelli, A. Mazza, Modena 1966.

LE GRANDI ACQUISIZIONI 2000

Anno 2000: le grandi acquisizioni, presentazione di A. Paolucci, Livorno 2000.

LE SIÈCLE DE TITIEN 1993

Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise, Catalogo della mostra, a cura di J.-L. Gaillemain, M. Laclotte, Parigi 1993.

LONGHI 1978

R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana [1946]*, in *Opere complete di Roberto Longhi*, X, Firenze 1978.

LONGHI 1980

R. LONGHI, *Officina ferrarese (1934). Seguita dagli ampliamenti (1940) e dai nuovi ampliamenti (1940-55)*, in *Opere complete di Roberto Longhi*, V, Firenze 1980.

L'ULTIMO TIZIANO 2008

L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura, Catalogo della mostra, a cura di S. Ferino-Pagden, G. Nepi Scirè, Venezia 2008.

MICHIEL 1884

M. MICHIEL, *Notizia d'opere di disegno*, pubblicata e illustrata da D.J. Morelli, riveduta ed aumentata per cura di G. Frizzoni, Bologna 1884.

OCCHIPINTI 1997

C. OCCHIPINTI, *Il 'camerino' e la 'galleria' nella Villa d'Este a Fontainebleau ('Hôtel de Ferrare')*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, II, 1997, pp. 601-635.

OCCHIPINTI 1998

C. OCCHIPINTI, *La Villa d'Este a Fontainebleau e le sue stufette. Documenti su Serlio e il cardinale di Ferrara*, «Prospettiva», 89-90, 1998, pp. 169-183.

OCCHIPINTI 2001

C. OCCHIPINTI, *Carteggio degli ambasciatori estensi in Francia*, Pisa 2001.

OCCHIPINTI 2003

C. OCCHIPINTI, *Il disegno in Francia nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze 2003.

OCCHIPINTI 2008

C. OCCHIPINTI, *Daniele Barbaro, Pirro Ligorio e Andrea Palladio: incontri romani*, in *PALLADIO* 2008, pp. 109-112.

OCCHIPINTI 2009a

C. OCCHIPINTI, *Giardino delle Esperidi. Le tradizioni del mito e la storia di Villa d'Este a Tivoli*, Roma 2009.

OCCHIPINTI 2009b

C. OCCHIPINTI, *Materiali per la storia delle quadrerie estensi: Ippolito II d'Este, le sue "delizie" e un Raffaello a Tivoli*, in *Delizie estensi e architetture di villa nel rinascimento italiano ed europeo*, Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, Castello Estense, 29-31 maggio 2006), a cura di F. Ceccarelli e M. Folini, Firenze 2009, pp. 373-385.

OCCHIPINTI 2009c

C. OCCHIPINTI, *La dispersione della quadreria estense e gli acquisti del cardinale Ferdinando de' Medici*, «Studi di Memofonte», 2, 2009, pp. 1-23.

OCCHIPINTI 2010

C. OCCHIPINTI, *Praticaccio e l'arte di gettare le statue di bronzo. Sul mito della «Seconda Roma» nella Francia del XVI secolo*, Roma 2010.

PALLADIO 2008

Palladio. 1508-2008. Il simposio del cinquecentenario, Venezia 2008.

PALLUCCHINI 1946

R. e A. PALLUCCHINI, *Lodovico Dolce. Dialogo di pittura*, Venezia 1946.

PRAXITÈLES 2007

Praxitèles, Catalogo della mostra, a cura di A. Pasquier, J.L. Martinez, Parigi 2007.

PATTANARO 2007

A. PATTANARO, *Garofalo e la corte negli anni di Alfonso I (1505-1534)*, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di A. Ballarin, Cittadella 2002-2007, VI, *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, a cura di A. Pattanaro, Cittadella 2007, pp. 77-101.

PINO [1548] 1960

P. PINO, *Dialogo di pittura di Messer Paolo Pino nuovamente dato in luce [1548]*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, I, Bari 1960, pp. 93-139.

RIDOLFI [1648] 1914-1924

C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato descritte da Carlo Ridolfi [1648]*, a cura di D.F. von Hadeln, Berlino 1914-1924.

RYLANDS 1992

P. RYLANDS, *Palma Vecchio*, Cambridge 1992.

SAVY 2007

B.M. SAVY, *Il "Bagno" di Dosso in Castel Sant'Angelo: le fonti antiche e moderne*, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di A. Ballarin, Cittadella 2002-2007, VI, *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, a cura di A. Pattanaro, Cittadella 2007, pp. 103-118.

SOVRANE PASSIONI 1998

Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense, Catalogo della mostra, a cura di J. Bentini, Milano 1998.

VASARI [1550 e 1568] 1966-1987

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-1987.

VENTURI 1882

A. VENTURI, *La Regia Galleria Estense in Modena*, Modena 1882.

VENTURI 1928

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IX, *La pittura del Cinquecento*, III, Milano 1928.