

Anno 3, Numero 3

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO



Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Sonia Chiodo

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Redazione
Martina Nastasi

Impaginazione
Baldassare Amodeo

Comitato scientifico
Giorgio Bacci, Maria Novella Barbolani di Montauto, Fulvio Cervini,
Sonia Chiodo, Andrea De Marchi, Gabriele Fattorini, Cristiano Giometti,
Lorenzo Gnocchi, Francesco Guzzetti, Alessandro Nigro,
Donatella Pegazzano, Tiziana Serena, Guido Tigler, Paul Tucker

La rivista è finanziata dalla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici.

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



Contesti d'arte

SOMMARIO

- 6 *Sonia Chiodo*
Per continuare...

CONTRIBUTI

- 10 *Maria Aimé Villano*
La stauroteca eburnea della chiesa di San Francesco a Cortona
- 25 *Gianluigi Viscione*
Controcanto arcaizzante nella scultura toscana di XII secolo.
Il caso dell'acquasantiera di Gello di Camaiore
- 37 *Elizabeth Dester*
Fortezza e bellezza a protezione e decoro della città.
Le pitture murali della Porta di San Francesco a Volterra
- 48 *Fabiana Carelli*
Nuove riflessioni sugli affreschi trecenteschi di San Cristoforo a Cortona
- 57 *Aurora Corio*
Gusto per l'antico, Medioevo 'all'antica': quattro statue dalla facciata
di Santa Maria del Fiore al cortile di Palazzo Medici Riccardi a Firenze
- 69 *Arianna Latini*
Una proposta per Priamo della Quercia plastificatore:
la predella in legno e stucco della Pinacoteca Civica di Volterra
- 86 *Lorenzo Orsini*
Il fregio dipinto nel Palazzo Minucci Solaini a Volterra
- 99 *Danilo Sanchini*
Un disegno di Piero di Matteo per gli affreschi
del chiostro grande della Certosa di Firenze

- 109 Giulia Majolino
L'Assunta di Cortona: un'attribuzione da rivalutare
per la giovinezza di Federico Zuccari
- 123 Elisa Stefanini
Lavinia Fontana, 'gentildonna' ed artista. La meticolosa costruzione
di un'immagine pubblica e la sua divulgazione tramite gli autoritratti
- 135 Vincenzo Sorrentino
Donato Mascagni a Volterra
- 151 Linda Cioni
La fabbrica Viti e l'invenzione del 'commesso volterrano'
- 166 Sara Migaletto
Sculture, interventi o esperienze? Mauro Staccioli a Volterra negli anni '70

Giulia Majolino

L'Assunta di Cortona: un'attribuzione da rivalutare per la giovinezza di Federico Zuccari

Il Museo Diocesano di Cortona conserva un dipinto su tela di notevoli dimensioni (203x139 cm) raffigurante la *Madonna in gloria tra san Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria* (fig. 1)¹. Stanti su un terreno brullo, aperto su un orizzonte lontano scandito da viottoli e corsi d'acqua, san Giovanni Battista e santa Caterina assistono alla visione della Vergine in gloria. San Giovanni, statuario nella nudità del busto e delle gambe muscolose, è appena coperto da un manto raccolto in pieghe schiacciate che sostiene con il braccio sinistro; regge una croce astile composta da due esili legni mentre, con la mano destra e con lo sguardo, invita chi guarda a contemplare la sacra rappresentazione. Ai suoi piedi, è rannicchiato su una roccia l'agnello che prefigura il sacrificio di Cristo, coperto da un morbido vello. A destra santa Caterina, principessa dall'acconciatura elaborata e connotata dalla ruota spezzata, è colta in un moto d'estasi, riflesso nel gesto di reverenza della mano accostata al petto. Al centro una nube, il cui colore vira dalle tonalità del grigio fumo a quelle del viola, si dirada lasciando spazio alla maestosa figura



Fig. 1. Federico Zuccari, *Madonna Assunta tra san Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria*, Cortona, Museo Diocesano. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, fotografo: Sigismondi Roberto.

¹ Cfr. L. BELLOSI, in *Arte in Valdichiana dal XIII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, a cura di Id., G. Cantelli, M. Lenzini Moriondo, Cortona 1970, pp. 46-47 cat. 73; S. CASCIU, in *Il Museo diocesano di Cortona*, a cura di A.M. Maetzke, Firenze 1992, pp. 168-169; E. MORI, P. MORI, *Guida storico artistica al museo diocesano di Cortona*, Cortona 1995, pp. 90-91 cat. A23; S. CASCIU, in *Mater Christi: altissime testimonianze del culto della Vergine nel territorio aretino*, catalogo della mostra di Arezzo, a cura di A.M. Maetzke, L. Speranza, Cinisello Balsamo (MI) 1996, pp. 62-63 cat. 34; S. NOCENTINI, in *Museo diocesano di Cortona: guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio*, a cura di Id., Firenze 2012, pp. 76-77 cat. 28.

della Vergine che, sostenuta da tre spiritelli, ascende al cielo avvolta dalla luce divina.

L'opera cortonese, di ignota provenienza² – ma su cui, come vedremo, sarà possibile formulare delle ipotesi – si trovava al Museo Diocesano con una generica attribuzione alla scuola di Signorelli³, fino a quando, nel 1970, Luciano Bellosi la rese nota in occasione della mostra *Arte in Valdichiana dal XIII al XVIII secolo*, proponendone un'attribuzione al giovane Federico Zuccari⁴. Lo studioso riteneva che il dipinto fosse stato eseguito in una fase immediatamente successiva al primo soggiorno veneziano del pittore (1563-1565), contestualmente all'intervento nella decorazione del Palazzo Farnese di Caprarola, collocabile tra il 1566 e il 1569.

La proposta di Bellosi, accolta da Stefano Casciu⁵, venne messa in discussione nel 1999 da Cristina Acidini Luchinat che, nella monografia dedicata ai fratelli Zuccari, espunse dal catalogo di Federico il dipinto cortonese da ritenere, a suo avviso, la prova autonoma di un «giovane» dello Zuccari⁶. Tra i collaboratori diretti di Federico individuati da Acidini, il fiorentino Bartolomeo Carducci⁷ si candidava a essere il possibile autore della tela di Cortona; l'artista, poco noto, aveva lavorato al fianco di Federico durante la decorazione della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze⁸ e del monastero di San Lorenzo de El Escorial⁹, a seguito della quale si era trasferito definitivamente in Spagna.

L'attribuzione avanzata da Bellosi si basava su una serie di confronti stringenti con le opere

² Soltanto don Angelo Tafi, nel 1989, ne ipotizzò una provenienza dal duomo di Cortona: «Il primo altare a destra era di patronato della famiglia Salti come mostra lo stemma nella base delle colonne (testa di bue tra quattro stelle). La tela dell'altare, restaurata di recente, con l'Immacolata venne dipinta nel 1567 da Federico Zuccari» (A. TAFI, *Immagine di Cortona. Guida storico artistica della città e dintorni*, Cortona 1989, p. 194); non vi è, tuttavia, alcuna notizia di uno spostamento dell'opera dalla cattedrale al museo. Per quanto riguarda le collezioni del Museo Diocesano, un primo nucleo si venne a costituire con le opere trasferite nella chiesa del Gesù – allora capitolo della cattedrale e oggi Museo Diocesano – a seguito delle soppressioni leopoldine. A queste si aggiunsero le opere di Signorelli provenienti dal territorio e infine altre opere vennero qui trasferite dalla cattedrale antistante, nel 1939, per volere di Monsignor Giuseppe Francolini. Il Museo Diocesano venne inaugurato solo nel 1945 cfr. NOCENTINI, in *Museo ... cit.*, pp. 30-31.

³ L'opera sembra identificabile con quella descritta nel 1900 all'interno della chiesa del Gesù, attuale Museo Diocesano, riferita a Scuola di Signorelli (cfr. A. DELLA CELLA, *Cortona antica*, Cortona 1900, p. 116).

⁴ BELLOSI, in *Arte in Valdichiana ... cit.*, pp. 46-47 cat. 73.

⁵ CASCIU, in *Il Museo diocesano ... cit.*, pp. 168-169; Id., in *Mater Christi ... cit.*, pp. 62-63 cat. 34.

⁶ C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, 2 voll., Milano-Roma 1998-1999, II, 1999, p. 175, nota 19.

⁷ Per Bartolomeo Carducci, noto come Bartolomé Carducho in Spagna, si vedano: *Historia de la pintura española: escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, a cura di D.A. Iñiguez, A.E. Perez Sanchez, Madrid 1969, pp. 14-46; F. SRICCHIA SANTORO, *Carducci, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 20, Roma 1977, pp. 6-8, con bibliografia precedente.

⁸ Per la vicenda della decorazione della cupola fiorentina affidata a Federico nel 1575, alla morte del Vasari, e conclusa nel 1579, si veda la dettagliata lettura in ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, II, 1999, pp. 65-121.

⁹ Fu il capriccioso re di Spagna Filippo II a commissionare a Federico il grandioso apparato decorativo dell'austera basilica di San Lorenzo de El Escorial, a cui il pittore attese dal 1584 al 1589. L'incarico prevedeva, inizialmente, la sola esecuzione del maestoso *retablo mayor*, composto da otto tele, ma a questo si aggiunsero in un secondo momento anche le ante dei due armadi delle reliquie, posti nelle navate laterali, dedicati alla Vergine annunciata e a san Girolamo (cfr. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, II, 1999, pp. 153-177 con bibliografia precedente). Per un aggiornamento sul soggiorno spagnolo si vedano anche M. BRUNNER, *Federico Zuccaro in Spanien (1585-1588)*, in *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform*, a cura di T. Weddigen, Basel 2000, pp. 17-42 e A. PEREZ DE TUDELA, *Algo más sobre la venida de Federico Zuccaro a El Escorial*, in "Reales Sitios", XXXVIII, 2001, 147, pp.13-25.

degli Zuccari: il profilo della santa Caterina del dipinto cortonese era lo stesso, ma in controparte, di una delle figure della *Punizione di Elima* nella cappella Frangipani in San Marcello al Corso a Roma, commissione di Taddeo poi conclusa da Federico¹⁰; ma era soprattutto nella decorazione di Palazzo Farnese a Caprarola¹¹ che potevano rintracciarsi maggiori affinità con l'opera cortonese, nella «qualità madreperlacea del corpo» del bellissimo san Giovanni Battista di Cortona che ricordava i nudi della Sala d'Ercole di Caprarola, così come nel modo di panneggiare il manto, analogo a quello della figura del san Giovanni Battista affrescata nella cappella dello stesso Palazzo Farnese¹². Di contro, Acidini Luchinat, pur ritenendo acuta l'intuizione di Bellosi, la giudicava insostenibile, evidenziando nel dipinto cortonese caratteristiche non affini al modo di operare di Federico¹³. La studiosa riscontrava piuttosto diverse somiglianze tra la tela di Cortona e alcuni passaggi pittorici della decorazione del monastero di San Lorenzo de El Escorial, riconducibili, questi ultimi, all'attività di uno stretto collaboratore di Federico, forse proprio Carducci; l'intervento di quest'ultimo sarebbe infatti riconoscibile nella tunica bianca del Cristo Risorto del *retablo mayor* e negli inconsueti spallini dorati del Gabriele dell'altare dell'*Annunciazione* escurialense, entrambi confrontabili, secondo la studiosa, con alcuni dettagli del quadro cortonese¹⁴. La posizione espressa da Acidini Luchinat comportava inoltre uno slittamento cronologico non indifferente del dipinto cortonese, che Bartolomeo Carducci avrebbe eseguito tra gli affreschi della cupola di Santa Maria del Fiore (1579) e il successivo trasferimento in Spagna (1585).

Stando così le cose il dipinto cortonese viene a trovarsi al centro di una questione di natura strettamente filologica che proprio con gli strumenti della filologia si proverà a riesaminare in questa sede. Prima di analizzare da vicino l'opera può essere utile ripercorrere cronologicamente le tappe del giovane Federico Zuccari, nei suoi primi vent'anni di attività, dalla formazione alla conclusione della decorazione di Palazzo Farnese a Caprarola.

Gli esordi della carriera di Federico ebbero luogo nella Roma degli anni cinquanta del Cinquecento, quando, ancora giovinetto, raggiunse il fratello maggiore Taddeo dalla natia

¹⁰ L'incarico di eseguire le pitture dedicate alle gesta di san Paolo per ornare la cappella in San Marcello al Corso fu affidato a Taddeo, nel 1556 circa, da Mario di Antonio Frangipani, cancelliere del Popolo e commissario delle Antichità. Sappiamo, tuttavia, che Taddeo iniziò a lavorarci solo a partire dal 1558 e che alla sua morte nel 1566 la cappella era rimasta incompiuta tanto che sarà Federico a portarla a termine (cfr. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, pp. 59-70).

¹¹ Per la decorazione di Palazzo Farnese a Caprarola affidata a Taddeo dal 1561 al 1566 e a Federico dal 1566 al 1569 si vedano: ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, pp. 156-226 e II, 1999, pp. 13-32; L. PARTRIDGE, *Federico Zuccari at Caprarola, 1561-1569: the documentary and graphic evidence*, in *Der Maler Federico Zuccari: Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*, atti del convegno di studi di Roma e Firenze (1993), a cura di M. Winner e D. Heikamp, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", XXXII, 1997/1998, München 1999, pp. 159-184.

¹² BELLOSI, in *Arte in Valdichiana ... cit.*, p. 46.

¹³ Commentando così l'opera cortonese: «Se è zuccariano fino all'imitazione il profilo della santa, niente hanno però di Federico il san Giovanni dalla testa geometrica, la Madonna dal volto compresso nello scorcio, il paesaggio costruito per striature, le vesti affusolate in canali di pieghe seriche e luminose e perfino, nella santa Caterina, l'acconciatura gioiellata e la bordura ingemmata della veste, mentre quest'ultima può apparentarsi agl'inusuali spallini dorati con gemme rosse del Gabriele escurialense» (ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, II, 1999, p. 175, nota 19).

¹⁴ *Ibidem*.

Sant'Angelo in Vado¹⁵. Furono anni in cui Federico lavorò alacremente al fianco di Taddeo e, per sua probabile intercessione, riuscì ad accaparrarsi anche importanti commissioni autonome: la decorazione della facciata del Palazzetto di Tizio Chermandio da Spoleto¹⁶, iniziata nel 1559 circa, gli affreschi nell'appartamento di Belvedere¹⁷ e quelli nel Casino di Pio IV¹⁸ realizzati nei primi anni sessanta. Vasari racconta come proprio in queste prime imprese romane fossero sorti dei contrasti tra i due fratelli, a causa dell'egida opprimente di Taddeo che Federico iniziava a mal sopportare¹⁹; poco dopo, nell'estate del 1563, si palesò un'occasione fondamentale per la formazione del giovane Federico: l'invito, da parte del patriarca di Aquileia Giovanni Grimani, raffinatissimo mecenate, a recarsi nella Serenissima per concludere alcuni lavori – nel Palazzo a Santa Maria Formosa e nella cappella di famiglia in San Francesco della Vigna – lasciati incompiuti da Battista Franco, passato a miglior vita nel 1561²⁰. Federico, desideroso di nuovi stimoli e di autonomia, accolse la proposta con entusiasmo²¹, lasciando al fratello maggiore l'arduo compito di portare avanti l'ambizioso cantiere della decorazione

¹⁵ Cfr. G. Cucco, *Regesti*, in *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, a cura di B. Cleri, Sant'Angelo in Vado 1993, pp. 109-120; M. SPAGNOLO, *Zuccari, Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100, Roma 2020, p. 813.

¹⁶ Tizio Chermandio da Spoleto, maestro di Casa Farnese, commissionò al giovane Federico degli affreschi, dedicati a episodi della vita di sant'Eustachio, per le due facciate del suo palazzetto romano. Oggi si conservano quelli raffiguranti la *Conversione di Sant'Eustachio* e lo *Stemma di Pio IV sorretto da due angeli tra la Fortezza e la Giustizia*; delle altre due scene che dovevano raffigurare il *Battesimo di Eustachio con la moglie e i figli* e il *Martirio del santo* restano solo pochi lacerti (cfr. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, pp. 110-113; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Federico: inizi e autonomia*, in *Der Maler Federico ... cit.*, pp. 52-53 cat. 41-43).

¹⁷ Per la vicenda si rimanda a P. TOSINI, *Federico Zuccari, Pirro Ligorio e Pio IV, la Sala del Buongoverno nell'appartamento di Belvedere in Vaticano*, "Storia dell'arte", LXXXVI, 1996, pp. 13-38. Delle sedici scene riguardanti la vicenda biblica dell'Esodo Acidini Luchinat ne ha identificate cinque in cui si può riconoscere con certezza la mano di Federico: il *Roveto ardente*, *Mosè e Aronne dinanzi al Faraone*, *l'Incontro di Mosè e Aronne*, *la Piaga degli insetti*, *l'Uccisione del primogenito* (cfr. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, pp. 139-146).

¹⁸ La decorazione degli ambienti del Casino di Pio IV fu affidata a giovani artisti emergenti, tra i quali Federico (cfr. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, pp. 137-139).

¹⁹ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, V, 1984, pp. 553-588, in part. p. 561, in cui Vasari racconta come, mentre Federico realizzava la facciata del Palazzetto di Tizio da Spoleto, Taddeo, preoccupato per la riuscita della prima impresa pubblica del fratello, mise mano ai suoi affreschi per modificarli. Federico offeso dall'intromissione fraterna «prese la martellina e gittò in terra non so che, che aveva fatto Taddeo, e per isdegno stette alcuni giorni che non tornò a casa». Dopo la sfuriata Federico concordò col fratello che egli sarebbe potuto intervenire esclusivamente su disegni e cartoni preparatori ma mai sulle opere compiute.

²⁰ Sulle opere eseguite a Venezia per il cardinal Grimani si veda la ricostruzione in: W.R. REARICK, *Battista Franco and the Grimani Chapel*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", II, 1958-1959, pp. 105-139; A. FOSCARI, M. TAFURI, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Torino 1983, pp. 146-179; M. HOCHMANN, *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève 2004, pp. 403-416; M. LORENZONI, *Federico Zuccari nella Serenissima, i taccuini di disegni*, Udine 2016, pp. 27-41.

²¹ Per un approfondimento sulle componenti culturali e sulle personalità con cui Federico venne in contatto durante i soggiorni in Laguna, e su quanto queste siano state determinanti per lo svolgimento della sua carriera si veda il recente volume E. GIFFI, *Federico Zuccari e la professione del pittore*, Roma 2023, pp. 9-67; la studiosa si mostra, inoltre, favorevole ad accogliere la proposta di Bellosi di riferire l'Assunta cortonese al percorso giovanile di Zuccari: «La straordinaria tensione espressiva del dipinto cortonese va considerata come il vertice insuperato della breve stagione di ricerche intorno a una possibile saldatura tra disegno e colore, che impegnò il pittore al suo rientro da Venezia» (ivi, p. 20, nota 49).

di Palazzo Farnese a Caprarola. Il minore degli Zuccari si trovava a Venezia già nel luglio del 1563²² e vi si trattenne fino all'estate del 1565.

Dopo aver portato a termine i lavori per il patriarca di Aquileia, Federico accompagnò l'amico Andrea Palladio a Cividale²³, per poi proseguire il proprio viaggio «in Verona et in molte altre città di Lombardia» come testimoniato da Vasari e dai numerosi disegni riportati sui taccuini²⁴. Nel 1565, su invito dello stesso Vasari, Federico si recò a Firenze e prese parte alla realizzazione degli apparati effimeri per le nozze di Francesco I de' Medici e Giovanna d'Austria²⁵. Conclusa la prima esperienza fiorentina fece ritorno nell'Urbe e iniziò con molti collaboratori la decorazione della Villa d'Este di Tivoli su invito del cardinale Ippolito²⁶. Mentre Federico si trovava ancora a Tivoli, nel settembre del 1566, Taddeo si ammalò gravemente e morì lasciando al fratello minore l'incarico di portare a termine le importanti commissioni avviate ma rimaste incompiute: la cappella Frangipani in San Marcello al Corso²⁷, la cappella Pucci Cauco in Trinità dei Monti²⁸, la pala con l'*Incoronazione della Vergine* per San Lorenzo in Damaso²⁹ e non ultima l'impresa decorativa del Palazzo Farnese di Caprarola³⁰.

Il dipinto cortonese, maestoso nella sua bellezza, sembra effettivamente appartenere alla

²² Un atto del notaio veneziano Giovanni Figolin, reso noto nel 2001, dimostra infatti che l'8 luglio 1563 Federico si trovava già a Venezia e nominava il fratello Taddeo suo procuratore, per la riscossione del compenso per i lavori eseguiti al Belvedere (cfr. L. PUPPI, «*Quaerenda pecunia primum est*». *Procure da Venezia di Federico Zuccari, Tiziano e Andrea Palladio*, "Arte documento", XV, 2001, pp. 116-121, in part. p. 117).

²³ Entrambi avevano lavorato al cantiere di Santa Maria della Vigna nel 1564 e in quell'occasione era probabilmente nato il sodalizio. I due avevano inoltre collaborato alla realizzazione del grande teatro ligneo – la cui costruzione spettò a Palladio, mentre la decorazione della scena a Federico – su incarico della Compagnia della Calza degli Accesi che sarebbe servito per mettere in scena, il giorno di carnevale del 1565, la tragedia dell'*Antigono* del Conte Pignatti da Monte (cfr. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, pp. 234-238; LORENZONI, *Federico Zuccari ... cit.*, pp. 58-61).

²⁴ Cfr. VASARI, *Le vite ... cit.*, V, 1984, p. 567; ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, pp. 238-240; M. LORENZONI, «...e procurò alcuna memoria delle sue mani» *Federico Zuccari e le copie di Paolo Veronese nei taccuini di viaggio*, "Arte Veneta", LXXII, 2015, pp. 107-117; Ead., *Federico Zuccari ... cit.*, p. 61.

²⁵ Federico realizzò sette storie monocrome sull'arco del versante nord del Palazzo dei Signori e il grande sipario per il teatro allestito dal Buontalenti nel salone dei Cinquecento. Il programma degli apparati effimeri era stato elaborato da Raffaello Borghini; ce ne rimane la descrizione di Domenico Mellini del 1566. Cfr. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, p. 241.

²⁶ «Avendo il cardinale di Ferrara tenuto molti pittori e maestri di stucco a lavorare a una bellissima villa che ha a Tigoli, vi mandò ultimamente Federigo a dipingere due stanze, una delle quali è dedicata alla Nobiltà e l'altra alla Gloria» (VASARI, *Le vite ... cit.*, V, 1984, p. 568). Si vedano anche: ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, II, 1999, pp. 6-13; D. CATALANO, *La decorazione del Palazzo*, in *Villa d'Este*, a cura di I. Barisi, M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma 2003, pp. 32-53.

²⁷ Cfr. nota 10.

²⁸ La cappella era già stata in parte affrescata per volontà del suo precedente proprietario, il cardinal Lorenzo Pucci, che aveva fatto eseguire a Perin del Vaga le *Storie della Vergine* nella volta e lo stemma retto da angeli e due profeti su un arco della stessa cappella. Nel 1527 l'impresa era stata bruscamente interrotta dal Sacco di Roma. Cfr. J. GERE, *Two of Taddeo Zuccaro's last commissions, completed by Federico Zuccaro. I: the Pucci chapel in S. Trinità dei Monti*, "The Burlington Magazine", CVIII, 1966, pp. 284-293; ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, pp. 266-272.

²⁹ Cfr. J. GERE, *Two of Taddeo Zuccaro's last commissions, completed by Federico Zuccaro. II: the high altar-piece in S. Lorenzo in Damaso*, "The Burlington Magazine", CVIII, 1966, pp. 341-345; ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, pp. 272-274, fig. 17.

³⁰ Cfr. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, II, 1999, pp. 13-24.

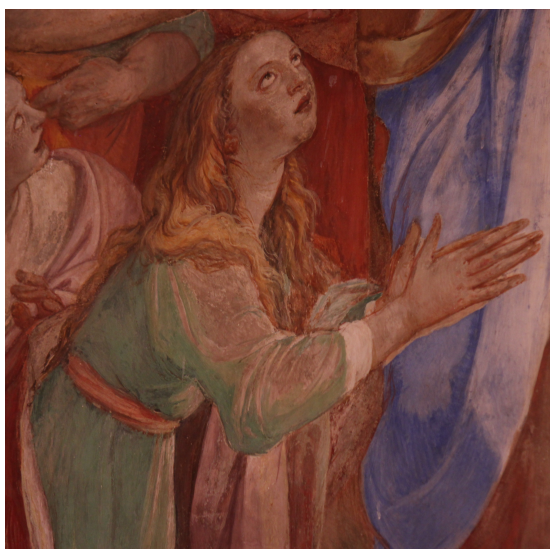


Fig. 2. Federico Zuccari, *Resurrezione di Lazzaro*, particolare, Venezia, San Francesco della Vigna, cappella Grimani.



Fig. 3. Federico Zuccari, *Madonna Assunta tra san Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria*, particolare, Cortona, Museo Diocesano.

cultura del manierismo romano, di cui Federico Zuccari fu uno dei più prolifici esponenti. I primi confronti possono essere istituiti con gli affreschi della Cappella Grimani in San Francesco della Vigna, eseguiti intorno al 1564³¹, e in particolar modo con la *Resurrezione di Lazzaro*, dipinta sulla parete destra dell'ambiente. Osservando l'affresco veneziano e in particolare la figura di Maddalena che, sconvolta e scapigliata, s'inginocchia in atteggiamento di riconoscenza e congiunge le mani in preghiera, riversando il capo all'indietro, si noter  come essa trovi un preciso riscontro nelle movenze e nei tratti della Vergine assunta cortonese. Le morbide ciocche sfilacciate che ricadono sulle spalle di Maddalena possono essere altres  assimilate a quelle dell'acconciatura della santa principessa cortonese. Le donne presentano inoltre lo stesso trattamento delle vesti: cinte in vita da spesse fusciasche e impreziosite da cangiantismi opalescenti che le movimentano (figg. 2-3).

Ancora pi  convincente risulta il raffronto tra il dipinto cortonese e i disegni dei taccuini veneziani. Si prenda in esame il disegno raffigurante il *Cristo a mezzo busto* (fig. 4) conservato al Louvre³²; si tratta probabilmente di una copia eseguita da Federico su un modello perduto di Tiziano negli anni della permanenza veneziana, tra il 1563 e il 1565³³. Ponendo a confron-

³¹ Per la Cappella Grimani in San Francesco della Vigna Federico esegu  due affreschi, raffiguranti la *Conversione di Maddalena* – andata perduta a causa dell'umidit  nell'Ottocento, ma nota attraverso disegni – e la *Resurrezione di Lazzaro*, e il dipinto su lastre di marmo dell'altare maggiore, datato 1564 e raffigurante l'*Adorazione dei Magi* (cf. J. MUT ARB S, *Contributi per l'interpretazione del ciclo pittorico della cappella Grimani a San Francesco della Vigna*, "Venezia Cinquecento", XIX, 2009, 37, pp. 137-202, in part. pp. 168-177; LORENZONI, *Federico Zuccari ... cit.*, pp. 27-41).

³² Cfr. LORENZONI, *Federico Zuccari ... cit.*, pp. 132 e 245 cat. 44, che riporta la precedente bibliografia.

³³ L'ipotesi sarebbe confermata dall'esistenza di un dipinto raffigurante il medesimo soggetto presso i Musei



Fig. 4. Federico Zuccari, *Cristo a mezzo busto* (da Tiziano?), Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques.

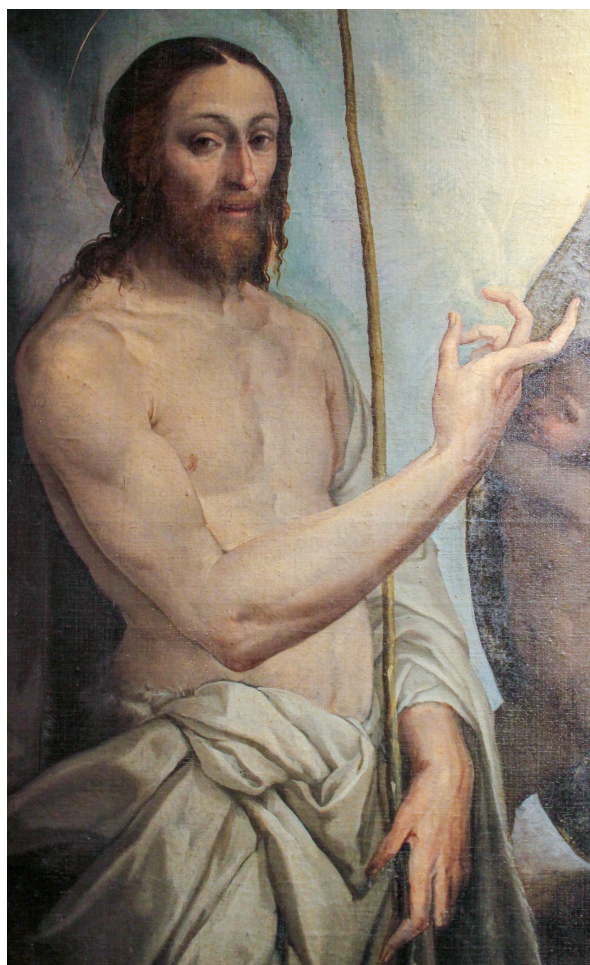


Fig. 5. Federico Zuccari, *Madonna Assunta tra san Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria*, particolare, Cortona, Museo Diocesano.

to il mezzo busto di Cristo con il san Giovanni Battista della tela di Cortona (fig. 5) si noterà immediatamente come i tratti delle due figure risultino quasi sovrapponibili: lo sguardo intenso, le sopracciglia definite che convergono sul naso, le labbra carnose occultate dalla barba rugiadosa. Allo stesso modo la resa della capigliatura, fortemente scriminata al centro, il collo taurino e il modo di lumeggiare la punta del naso rappresentano dei caratteri comuni; similmente il gesto della mano di Cristo, che porta al braccio dita sventagliate e nervose, si replica nella mano rivolta verso l'alto dal Battista cortonese. Le suggestioni veneziane di Tiziano sembrano aver inciso fortemente anche sulla caratterizzazione del bellissimo agnello mistico posto al centro della composizione cortonese (fig. 6), che ricalca, nella posa e nei tratti, l'animale (fig. 7) raffigurato da Tiziano nella tela con il *San Giovanni Battista nel deserto* delle Gallerie dell'Accademia, già nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Venezia³⁴. L'espressione malinconica e sommessa dell'animale, le

Civici degli Eremitani di Padova, attribuito ad artista anonimo del XVI secolo (cfr. V. MANCINI, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra di Padova, a cura di A. Ballarin, D. Banzato, Roma 1991, p. 283 cat. 234, fig. 234; LORENZONI, *Federico Zuccari ... cit.*, p. 132).

³⁴ L'opera databile ai primi anni quaranta del Cinquecento era destinata alla cappella di San Giovanni Battista, *in cornu epistolae*, a destra dell'altar maggiore della chiesa di Santa Maria Maggiore di Venezia, di patronato della



Fig. 6. Federico Zuccari, *Madonna Assunta tra san Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria*, particolare, Cortona, Museo Diocesano.



Fig. 7. Tiziano, *San Giovanni Battista nel deserto*, particolare, Venezia, Gallerie dell'Accademia, su concessione del Ministero della Cultura.

orecchie abbassate, la posizione delle zampe rannicchiate sotto il ventre e persino il ciuffo di morbida lana che si addensa, in modo identico, sull'addome, lasciano supporre che l'autore del dipinto di Cortona fosse qualcuno che aveva ancora negli occhi il dipinto veneziano, ripreso, d'altronde, anche nella stessa figura del Battista, muscoloso e statuario. Un altro grande veneto la cui opera il giovane Zuccari dovette a lungo osservare e con cui intrattenne anche rapporti diretti fu Paolo Veronese³⁵. Ne è testimone il disegno di Federico conservato agli Staatliche Museen di Berlino (fig. 8), raffigurante uno *Studio di angeli*³⁶ e tratto, come riconosciuto da Martina Lorenzoni³⁷, da due delle tre opere realizzate da Veronese per San Benedetto in Polirone a San Benedetto Po: la *Consacrazione di san Nicola* e la *Madonna in gloria con sant'Antonio abate e san Paolo eremita*, entrambe completate nel 1562³⁸. Osservando il dettaglio dell'angelo più piccolo e paffuto che si trova al centro del foglio berlinese, si noterà come la defi-

famiglia Paolani, al cui membro Girolamo (1495-1555) spetterebbe la commissione del dipinto. Dal 1808 fa parte delle collezioni delle Gallerie dell'Accademia (inv. 314). Per un riassunto della vicenda critica del dipinto e la precedente bibliografia si rimanda a M. BINOTTO, in *Tiziano*, catalogo della mostra di Roma, a cura di G.C.F. Villa, Milano 2013, pp. 186-189 cat. 24.

³⁵ Per i rapporti tra Paolo Veronese e Federico si vedano i contributi: LORENZONI, "...e procurò alcuna memoria delle sue mani" ... cit., pp. 107-117; EAD., *Federico*...cit., pp. 134-137.

³⁶ Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. 22067 (cfr. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo* ... cit., I, 1998, pp. 238 e 262 nota 108; LORENZONI, "...e procurò alcuna memoria delle sue mani" ... cit., pp. 112-116, fig. 10).

³⁷ Ivi.

³⁸ L'incarico di eseguire le tre tele fu affidato a Veronese nel dicembre del 1561 e il 30 marzo dell'anno successivo risultavano tutte portate a compimento. Requisite durante il periodo napoleonico si trovano adesso al Chrysler Museum di Norfolk (*Apparizione della Madonna col Bambino ai santi Antonio Abate e Paolo*) e alla National Gallery di Londra (*Consacrazione di san Nicola a vescovo di Mira*). Il terzo dipinto raffigurante la *Madonna col Bambino in gloria e san Girolamo* è andato disperso (cfr. T. PIGNATTI, F. PEDROCCO, *Veronese. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1991, pp. 160-161 cat. 70-71; per la commissione delle tele si veda B.L. BROWN, *Veronese and the church triumphant: the altarpieces for San Benedetto Po*, "Artibus et Historiae", XXXV, 1997, pp. 51-64).



Fig. 8. Federico Zuccari, *Studi di angeli* (da Veronese), Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

nizione delle carni morbide e tornite, i capelli fiammeggianti e il volto di profilo ritornino puntuali nei due angeli cortonesi.

Passando alle opere di Federico, eseguite subito dopo il soggiorno veneziano, il dipinto cortonese s'inserisce perfettamente – come già evidenziato da Bellosi – nel clima della decorazione di Palazzo Farnese a Caprarola, dove il pittore eseguì le pitture murali della cappella, del gabinetto dell'Hermathena e della sala d'Ercole³⁹. Nella cappella palatina, per la quale Taddeo aveva già previsto l'impaginato generale, Federico realizzò nella volta episodi biblici mentre sulle pareti figure di santi e apostoli del Nuovo Testamento. Nella scena con la *Creazione di Eva*, inserita in uno dei tondi della volta, non sarà difficile ravvisare delle profonde similitudini tra il personaggio di Eva (fig. 9) e quello della santa Caterina d'Alessandria di Cortona (fig. 10). Le due figure femminili, entrambe poste di profilo, sono connotate dallo stesso moto di devozione: lo sguardo vitreo, i gesti compiuti delle braccia, il collo disteso verso

³⁹ Cfr. nota 31.



Fig. 9. Federico Zuccari, *Creazione di Eva*, particolare, Caprarola, Palazzo Farnese, cappella.

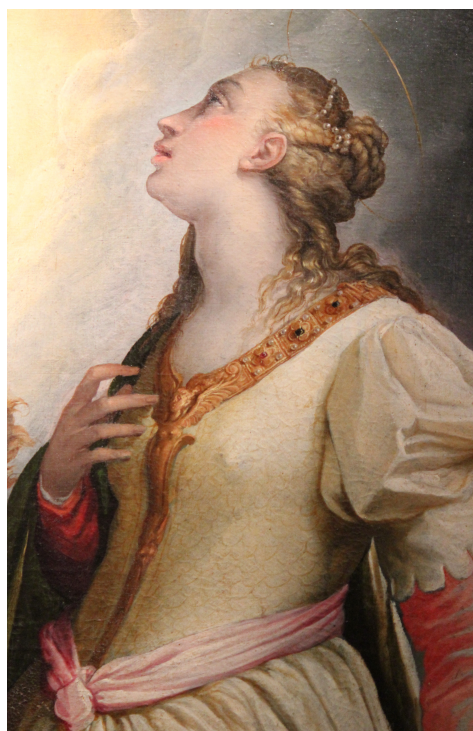


Fig. 10. Federico Zuccari, *L'Assunta tra san Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria*, particolare, Cortona, Museo Diocesano.

l'alto e persino le movimentate e lunghe ciocche bionde, sapientemente chiaroscurate, che ricadono sparpagliandosi incolte sulle spalle di Eva e disciplinate in morbide trecce ingioiellate sulla nuca della più aristocratica santa Caterina, sembrano legare intimamente le due opere. Una comunità d'intenti con la tela di Cortona può essere rintracciata nella decorazione della cappella Farnese visto il gioco di luci e di ombre che coinvolge gli angeli che sorreggono il Dio Padre nella *Creazione degli astri* della volta (fig. 11). Le cinque figure angeliche che sinuose emergono dalla penombra dell'ampio manto del Creatore sembrano ben apparentarsi con le stesse figure che sostengono l'Assunta di Cortona. Allo stesso modo il paesaggio brullo su cui poggiano i santi cortonesi – fatto di pochi ciottoli e da una rada vegetazione – è lo stesso nel quale sono ambientate le scene delle *Pie donne al sepolcro* e del *Cristo morto e angeli* della stessa cappella. O ancora l'ardito scorcio del volto della Vergine di Cortona (fig. 3), con il capo in penombra, può facilmente essere paragonato con quello di una figura maschile (fig. 12), posta su un albero, nella raffigurazione del *Diluvio Universale* nella volta.

Altri confronti possono essere istituiti con le opere romane che Federico si trovò a completare dopo la morte del fratello maggiore. Tra tutte la monumentale *Incoronazione della Vergine tra i santi Lorenzo, Paolo, Damaso e Pietro* per l'altare maggiore della chiesa di San Lorenzo in Damaso⁴⁰. L'opera, commissionata a Taddeo tra il 1564 e il 1565 dal cardinale Alessandro Farnese, fu eseguita da Federico entro il 1569 sulla base di alcune idee preparatorie lasciate da Taddeo. Nella figura del santo titolare della chiesa (fig. 13), resa con potente senso volume-

⁴⁰ Cfr. nota 30.



Fig. 11. Federico Zuccari, *Creazione degli astri*, Caprarola, Palazzo Farnese, cappella.



Fig. 12. Federico Zuccari, *Diluvio universale*, particolare, Caprarola, Palazzo Farnese, cappella.

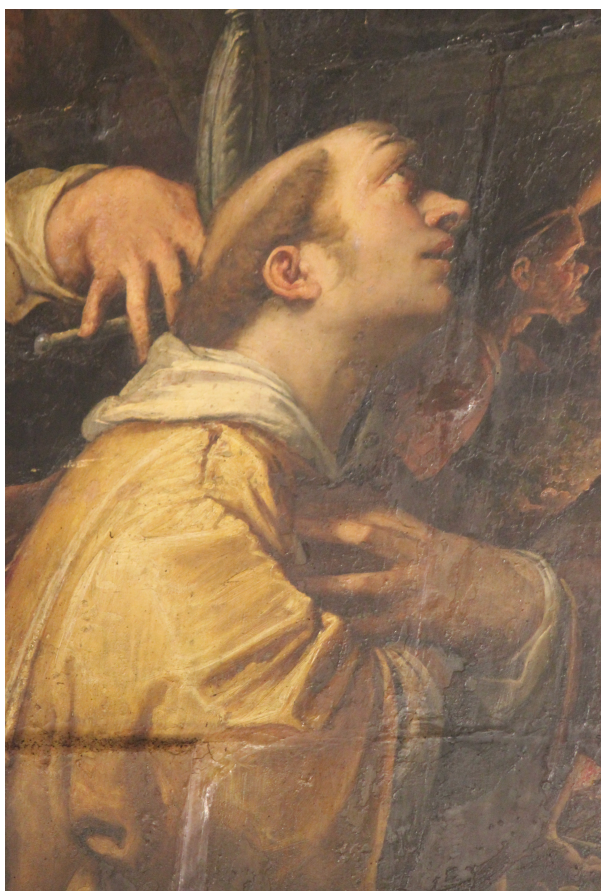


Fig. 13. Federico Zuccari, *Incoronazione della Vergine con i santi Paolo, Pietro, Lorenzo e Damaso e martirio di san Lorenzo*, particolare, Roma, San Lorenzo in Damaso.

quale, nel settembre del 1566 si ammalò e morì⁴². Taddeo fece in tempo a realizzare degli schizzi per l'*Assunzione della Vergine* della parete dell'altare maggiore e per la scena di *Augusto e la sibilla* destinata al lunettone di destra, entrambi abbozzati in un foglio conservato agli Uffizi⁴³. Federico ereditò l'impresa del fratello e vi lavorò a varie riprese in un arco temporale

trico, sono da ravvisare le somiglianze più strette con la santa Caterina cortonese (fig. 10); i loro profili sembrano essere stati tracciati sullo stesso modello preparatorio, così come il gesto, di pietosa adorazione, riflesso nella mano portata al petto. Si ritrova inoltre lo stesso trattamento chiaro-scuro dei carnati, modellati da una luce che, schiarendo la fronte, lo zigomo e la punta del mento, si addensa in ombre sfumate intorno all'occhio e sotto al naso.

Nel 1563 l'arcivescovo Giacomo Cauco aveva affidato a Taddeo il compito di completare la sua cappella in Trinità dei Monti⁴¹; stando a Vasari il progetto della cappella prese vita già nel 1564 ma Taddeo, molto indaffarato a quell'epoca, non ci mise mano prima dell'anno successivo portando a termine la scena raffigurante la *Dormitio Virginis* e cominciando l'*Assunzione della Vergine*, sui ponteggi della

⁴¹ Cfr. nota 29.

⁴² Scrive Vasari: «Taddeo seguitando intanto di fare nella Trinità in fresco l'Assunta della Madonna, pareva che fosse spinto dalla natura a far in quell'opera, come ultima, l'estremo di sua possa. E di vero fu l'ultima; perciò che infermato d'un male che a principio parve assai leggieri e cagionato dai gran caldi che quell'anno furono, e poi riuscì gravissimo, si morì del mese di settembre l'anno 1566» (VASARI, *Le vite ... cit.*, V, 1984, pp. 568-569). Anche l'iscrizione apposta da Federico su un disegno conservato all'Ashmolean Museum di Oxford (inv. N.P.II 763) sembrerebbe confermare che il maggiore degli Zuccari morì mentre stava lavorando a quell'opera. Si tratta di uno studio eseguito da Taddeo per uno degli apostoli chinati sul sarcofago dell'*Assunzione* sul quale il fratello minore ha aggiunto: «l-ultimo disegno di ma[no] d[e]lla B[ea]ta Anima di mio fratello Tadeo B[ea]ta M[emoria] l-anno 1566» (ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, p. 266 e p. 268, fig. 7).

⁴³ Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria dei disegni e delle stampe, inv. nr. 13629. Cfr. GERE, *Two of Taddeo Zuccaro ... cit.*, pp. 284-293, in part. p. 290; *Mostra di disegni degli Zuccari (Taddeo e Federico Zuccari, e Raffaellino da Reggio)*, catalogo della mostra, a cura di J. Gere, Firenze 1966, p. 47 cat. 69, fig. 49, con attribuzione a Federico come copia da Taddeo; J. GERE, *Taddeo Zuccaro: his development studied in his drawings*, London 1969, p. 155 cat. 78; *Taddeo Zuccari nel Gabinetto delle Stampe e dei Disegni della Galleria degli Uffizi*, catalogo della mostra, a cura di J. Gere, San Severino Marche 1992, pp. 100-101 cat. 48, spostato a Taddeo; ACIDINI

piuttosto dilatato, dal 1566 al 1589, ultimando il lavoro solo dopo il soggiorno spagnolo. Per la stessa cappella, oltre alle scene cominciate da Taddeo, Federico eseguì l'affresco con il *Cristo in Pietà* al quale possono essere ricondotti diversi studi preparatori. Tra questi il disegno conservato a Yale⁴⁴, raffigurante un *Cristo in Pietà sorretto da un angelo* (fig. 14), può essere agevolmente posto a confronto con la tela cortonese. L'angelo e il Cristo di Yale presentano il capo riverso all'indietro, con il volto schiacciato dallo scorcio, in modo assai simile a quello della Vergine di Cortona. Ma è soprattutto l'angelo con gli occhi rivolti verso l'alto, il collo allungato, il mento ritratto verso l'interno e con metà del viso in penombra a manifestare caratteri identici a quelli della Madonna cortonese.



Fig. 14. Federico Zuccari, *Cristo in pietà sorretto da angeli*, Yale, University Art Gallery.

Alla luce delle argomentazioni proposte l'opera oggetto di questo studio sembra potersi agevolmente inserire all'interno del percorso giovanile di Federico Zuccari. Al contrario, la proposta di Cristina Acidini di riferire la tela cortonese al poco noto collaboratore di Federico, Bartolomeo Carducci, non sembra confortata da elementi altrettanto persuasivi. Il confronto con le opere escurialensi, suggerito dalla studiosa – in cui l'intervento di Carducci sarebbe, tra l'altro, limitato esclusivamente ad alcuni dettagli delle vesti – non sembra infatti sufficiente a motivare il riferimento dell'opera cortonese all'allievo di Zuccari, il cui periodo di attività in Toscana, collocabile tra il 1579 e il 1585, risulterebbe troppo avanzato per le direttrici artistiche appena individuate nell'Assunta del Museo Diocesano.

Venendo alla provenienza del dipinto cortonese l'unica notizia finora rintracciata che sembra potersi ricollegare all'opera, è quella riportata da Della Cella che, descrivendo le opere

LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, p. 268-269, fig. 9 e p. 281, nota 21.

⁴⁴ New Haven, Yale University Art Gallery, Everett V. Meeks B.A. 1901, inv. 1972.94. Cfr. *Renaissance into Baroque: Italian master drawings by the Zuccari 1550-1600*, catalogo della mostra di Milwaukee, a cura di E.J. Mundy, Cambridge 1989, pp. 182-183 cat. 56; ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, pp. 269-270, fig. 14.

all'interno della chiesa del Gesù (attuale Museo Diocesano) scrisse: «Al lato sinistro di chi guarda la porta vi è una tavola malandata che pare rappresenti la Vergine con San Gio: Batta: e Santa Caterina, di scuola del Signorelli»⁴⁵. Per quanto riguarda invece la presenza di Federico Zuccari nella città toscana non sembra esservene traccia; l'unico pallido riferimento al pittore è riportato in una guida locale del 1827⁴⁶ e in seguito ancora da Della Cella⁴⁷ e riguarda il dipinto con *l'Assunzione della Vergine con san Diego, san Benedetto e santa Scolastica* del monastero della Santissima Trinità di Cortona, eseguito dal pittore-copista Baccio Bonetti nel 1588 e che è detto copia da Federico Zuccari.

Una notizia rinvenuta da chi scrive nella visita apostolica alla diocesi di Cortona e Sansepolcro, condotta nel 1583 dal visitatore Angelo Peruzzi vescovo di Sarsina fornisce però una traccia più concreta per definire l'originaria destinazione della tela. Nel corso della visita all'interno del duomo di Cortona, intitolato a Santa Maria Assunta, si descrive infatti un altare dedicato a san Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria «de iure patronatus illorum de Vuolalariis» e si prescrive di «dealbari, et pingi illa spatia quae sunt circa iconam, et deinde provideri de cruce pulchra, candelabris et tobaleis»⁴⁸. Nonostante il visitatore Peruzzi non descriva il contenuto iconografico dell'*iconam*, la sua esistenza a questa data (1583), la dedizione della chiesa alla Vergine Assunta e dell'altare ai santi raffigurati nel dipinto, insieme con la prossimità del duomo alla chiesa del Gesù sembrerebbero degli indizi favorevoli a una provenienza della grande tela dal duomo cortonese⁴⁹. Se così fosse, il 1583 rappresenterebbe un sicuro *ante quem* per il dipinto, la cui esecuzione andrebbe quindi collocata, come già sostenuto da Bellosi, subito a ridosso del soggiorno veneziano e, in ogni caso, non oltre lo scadere del sesto decennio.

⁴⁵ DELLA CELLA, *Cortona ... cit.*, p. 116.

⁴⁶ G.B. MANCIATI, *Brevi notizie storiche riguardanti l'antichissima città di Cortona ad uso specialmente dei forestieri*, Foligno 1827, p. 37.

⁴⁷ DELLA CELLA, *Cortona ... cit.*, pp. 161-162.

⁴⁸ *Visita apostolica alla diocesi di Cortona e Sansepolcro 1583: visitatore Angelo Peruzzi Vescovo di Sarsina*, a cura di S. Pieri e C. Volpi, Arezzo 2012, pp. 31-32.

⁴⁹ Una verifica della trascrizione del cognome «Vuolalariis» sul manoscritto originale della visita pastorale del 1583 non ha apportato novità sull'identificazione degli ipotetici committenti. Il nome sembra infatti trascritto correttamente, tuttavia a oggi non è stato possibile rinvenire alcuna attestazione di questa famiglia a Cortona.