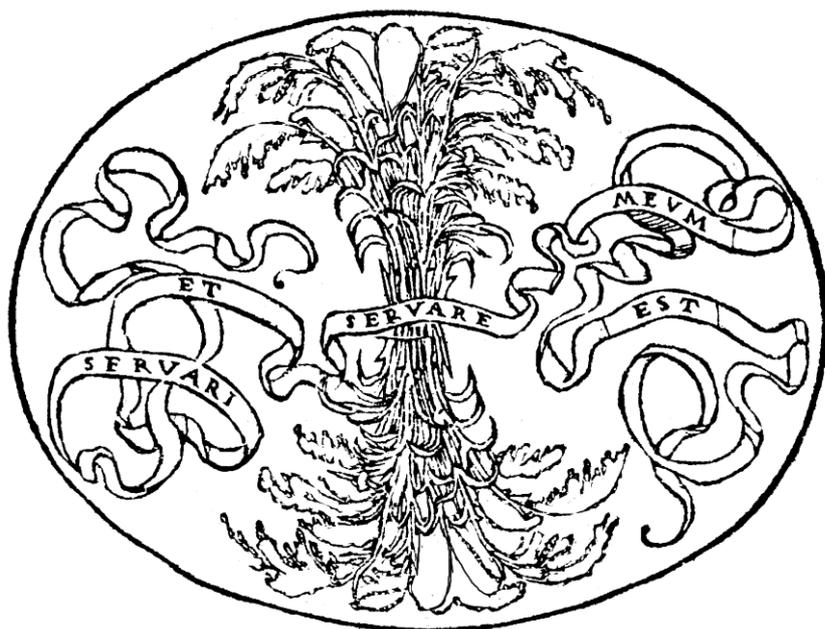


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

32/2024



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

- FRANCESCO CAGLIOTI pp. 1-110
Non Michelangelo giovane o sul 1530, ma Antonio Novelli verso il 1630:
una statua incompiuta per il ciclo dei *Mesi* e delle *Stagioni*
di Maria de' Medici, regina madre di Francia
con la collaborazione di SARA RAGNI
- Vasari, Armenini, Zuccari: Arte, Storia, Fonti, Lessico, Filosofia*
a cura di Vita Segreto
- VITA SEGRETO pp. 113-124
Introduzione
- GENEVIEVE WARWICK pp. 125-151
Filarete's Compass: Renaissance Technologies of *Disegno*
- ANNA MARIA SIEKIERA pp. 152-162
Vasari, Armenini, Zuccari pittori e scrittori
- CRISTINA GALASSI pp. 163-185
«A l'arte vera e perfetta fu molto vicino»: Pietro Perugino in Vasari,
Armenini e Zuccari
- MARCO RUFFINI pp. 186-206
Caravaggio e Giorgione, a partire da Vasari
- EVA STRUHAL pp. 207-219
Precetti: Reflections on the relationship between artistic
practice and theory
- ELISA ACANFORA pp. 220-238
La teoria artistica di Armenini attraverso il mito di Michelangelo
- SALVATORE CARANNANTE pp. 239-250
La «vera filosofia d'Aristotele». Forme e significati della
presenza aristotelica nell'*Idea* di Federico Zuccari

- MARIA GIULIA AURIGEMMA pp. 251-279
Pareri in postille, per gli avvii critici di Federico Zuccari
- FRANCA VARALLO pp. 280-303
Tra *Idea* e disegno: la narrazione di sé nel *Passaggio per Italia* di
Federico Zuccari
- MACARENA MORALEJO ORTEGA pp. 304-348
Ripensare l'*Idea*: scrittura e pittura nel soggiorno spagnolo di
Federico Zuccari
(1585-1589)
- VITA SEGRETO pp. 349-398
Circa 1605, Zuccari e Rubens in Mantova: la *Lettera a' Prencipi*
e la *Santissima Trinità* Gonzaga

INTRODUZIONE

«O viva face del'humana mente,
 Scintilla e raggio del divin Fattore,
 Ch'in tetro carcer scopri il tuo splendore
 Qual vivo sol, qual diva luce ardente.
 O triplicato lume, alto concetto,
 Ch'allumi l'intelletto,
 E spargi a mille a mille
 Vivissime faville.
 Da te alimento e vita
 Han l'opre humane, e cognition compita»
 Federico Zuccari, 1604¹

Volendo individuare, nel Cinquecento italiano, uno spartiacque nel percorso di autoriflessione degli artisti, inaugurato dal *Libro di pittura* collazionato da Francesco Melzi sui manoscritti di Leonardo da Vinci (1540 circa), un discrimine nel discorso teorico intorno alle arti del disegno, la mia scelta non può che cadere su un testo visivo: il *Pittore della Vera Intelligenza con un Lamento della Pittura* di Federico Zuccari (Fig. 1), l'incisione a due rami stampata nel 1579 dal tipografo Giorgio Marescotti per il cavaliere Niccolò Gaddi, luogotenente dell'Accademia del Disegno e membro dell'Accademia Fiorentina².

Il «Pittore dentro al suo studio, tenendo l'occhio e la mente saldi nella vera intelligenza che nuda gli sta davanti, niente curando l'invidia e gl'impedimenti umani»³ – creduto fino ai più recenti studi un autoritratto di Federico⁴ – rappresenta in realtà il fratello Taddeo. Il confronto con il contemporaneo doppio ritratto degli Zuccari nella Cupola di Santa Maria del Fiore⁵ non lascia margine al dubbio e fornisce una nuova chiave ermeneutica per un'opera che è da considerare, più che «una macchinosa allegoria contro le critiche»⁶, un «buono et utile avvertimento», cioè un «ragionamento – in termini figurativi – che stoglie da gli errori, indirizzando alla virtù»⁷.

Dunque, il *Pittore della Vera Intelligenza* è sì una personale, meditata risposta di Federico ai suoi detrattori, che gli preferiscono Giorgio Vasari⁸ (anche Giovan Battista Armenini sarà uno

¹ È il «madrigale del Sonnachioso Accademico Insensato», *alias* Federico Zuccari – intriso di rinvii a Petrarca, Leonardo, Ariosto e Tasso – che il pittore pone tra i dieci componimenti celebrativi che aprono l'*Origine et progresso dell'Accademia del Disegno* (ZUCCARI-ALBERTI 1604, p.n.n.); cfr. anche l'altro componimento di sua ispirazione, a p. 50: «Tre pratiche congiunte, e una scienza, / E nostra intelligenza. / Chi separar ci vole / Toglie la luce al sole. / Ch'una catena siamo / D'occhi, di piè, di mano».

² Un documento inedito (Firenze, Biblioteca Marucelliana, ms. B.III.53, c. 9r, 20 gennaio 1578) annovera Niccolò Gaddi tra i candidati alla carica di console dell'Accademia Fiorentina insieme a Marcello Adriani il Giovane, Luigi Alamanni, Bernardo Davanzati, Lorenzo Giacomini, Agnolo Guicciardini (luogotenente del Disegno nel 1565), Giovanni Niccolini e altri.

³ Firenze, GDSU, inv. 1451 st. sc. 7. Nell'analitica didascalia posta nel margine inferiore della stampa si legge: «Federigo Zuccaro pittore eccellente, considerato la infelicità de i virtuosi, la disegnò [...]».

⁴ Vedi tra gli studi più recenti THOMPSON 2008 e GIFFI 2023, entrambi con altra bibliografia.

⁵ Valga anche il raffronto con il *Ritratto di Taddeo*, attribuito a Federico, nelle Gallerie degli Uffizi e con il *Ritratto* (o *Autoritratto*) di Federico Zuccari nei Musei Capitolini di Roma; mentre è produttivo il confronto tra il copricapo che indossa Taddeo nella stampa e quello indossato da Francesco da Sangallo nell'autoritratto di marmo bianco in bassorilievo (Fiesole, Chiesa di Santa Primerana), replicato nelle sue medaglie in bronzo.

⁶ HEIKAMP 1997, p. 145.

⁷ CRUSCA IN RETE 2000-2004, alla voce «avvertire». Vedi anche ZUCCARI/ALBERTI 1604, pp. 3-5.

⁸ GAMBERINI 2017, con altra bibliografia.

di loro, sebbene non sia chiaro in quale momento)⁹. Tuttavia, nel farne protagonista Taddeo, Federico esplicita i reali obiettivi del suo pubblico ammonimento: la biografia di Taddeo e le «Teoriche» che Vasari pubblica nella Giuntina, già letta e postillata da Zuccari negli esemplari oggi a Parigi (Bibliothèque Nationale de France) e a Siena (Biblioteca degli Intronati)¹⁰.

L'Aretino non ha soltanto mancato di riconoscere a Taddeo ciò che merita, l'«eccellenza del disegno» di un Raffaello d'Urbino o la «perfezione dell'arte del disegno» di un Michelangelo Buonarroti, quella fierezza, intelligenza e grazia che sarà Federico a riconoscergli in una postilla alla Giuntina¹¹; ma ha commesso un grave «errore» concettuale¹². L'«intelligenza del pittore» e la «profondissima intelligenza nell'arte del disegno», di cui Vasari scrive nell'«Introduzione» del 1568 (capp. XVIII e XXIX)¹³, non è altro – secondo Federico – che il mero «disegno esterno oprato e fabricato»¹⁴. All'«intelligenza» che Vasari connette alla prassi e all'esercizio delle professioni del disegno (l'arte in senso stretto)¹⁵ Federico contrappone la «vera intelligenza», ossia quel «lucidissimo specchio» nel quale l'intelletto «vede chiaramente et espressamente» il buono e il bello, e tutte «le cose rappresentate in lui»¹⁶. È la «medesima intelligenza» dalla quale, per Michelangelo, nella lettera a Benedetto Varchi¹⁷, scaturiscono la pittura e la scultura, ed è la «prima intelligenza», distinta dall'«intelligenza di disegno, o pratica di mano»¹⁸, senza la quale – scrive Anton Francesco Doni a Giovan Angelo Montorsoli¹⁹ – non si «fa nulla», perché – la chiosa è in Paolo Pino – «noi pittori siamo intelligenti nell'arte nostra teoricamente senza l'operare»²⁰.

Negli anni del secondo soggiorno fiorentino di Federico, 1575-1579, Taddeo, l'artista per antonomasia che ha intelletto e giudizio saldi nella «vera intelligenza», diventa per il fratello l'*exemplum virtutis* da proporre e diffondere – attraverso un'opera grafica straordinaria per dimensioni, fonti visive e testuali – tra i «virtuosi» e i giovani dell'Accademia medica del Disegno. È di questa fase, a mio giudizio, il ritratto disegnato a quattro matite di Chatsworth House²¹ (Fig. 2), in cui Federico rappresenta il fratello come il nuovo Apelle²².

La novità concettuale e teorica contenuta nel *Pittore della Vera Intelligenza*, infatti, non può essere compresa appieno se non la si legge insieme al libro dei disegni con la *Vita di Taddeo*

⁹ ARMENINI 1587, p. 155.

¹⁰ Scrive Federico a margine della vita del fratello nell'esemplare della Giuntina oggi nella Biblioteca degli Intronati di Siena (MAZZAFERRO 2016, 2021): «[Vasari] di Tadeo anchora tralasa [al]chune cose che sarebano utile e buone per esempio [dei] giovani, come si a[c]quista la virtù e avanzare e rubare il tempo», e ancora: «se [Taddeo] fosse stato fiorentino, l'avrebbe lodato di altra maniera, come merita lode supreme, ma dice quello che non può tacere, et altrove, ove dovrebbe tacere, cichala apasionato senza ragione alchuna».

¹¹ *Ibidem*.

¹² L'«errore del Vasari» è discusso in ZUCCARI 1607, pp. 52-53.

¹³ VASARI 1568, I, pp. 50, 57.

¹⁴ ZUCCARI/ALBERTI 1604, p. 18.

¹⁵ Federico Zuccari è il primo a definire, distinguendoli, i termini e i concetti di arte, precetto, esercizio, pratica, professione, studio, scienza del disegno distinta in pittura, scultura e architettura. Vedi ZUCCARI/ALBERTI 1604, *passim*, e ZUCCARI 1607, *passim*.

¹⁶ ZUCCARI/ALBERTI 1604, p. 18.

¹⁷ VARCHI 1549, p. 155.

¹⁸ DONI 1549, c. 34v.

¹⁹ DONI/PEPE 1970, p. 94.

²⁰ PINO 1548, c. 10v.

²¹ Chatsworth, The Devonshire Collection, inv. n. 908; cfr. ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, I, pp. 238 e 262, nota 101. Le dimensioni del foglio, mm 285 x 205, testimoniano che si tratta della pagina di un libro disegnato in 4° di carta *reale*.

²² Si vedano i ritratti già richiamati nella nota 5. Per l'uso dei quattro colori in Apelle, vedi PLINIO, XXXV, 92; a Parrasio, definito da Plinio «*maximus pictor*», poi tradotto da Cristoforo Landino «principe dell'arte», allude il titolo che Federico sceglie per guidare l'Accademia romana del Disegno: «principe dell'Accademia». Taddeo come Apelle, Federico come Parrasio, ossia il pittore che vinse Zeusi (Plinio XXXV, 60 e 65): come non pensare a un confronto velato con Giorgio Vasari, che nel 1572 rappresentò sé stesso come Zeusi nella Sala Grande della sua casa fiorentina (NARDINOCCHI 2011)?

(Los Angeles, Getty Museum), realizzato nello stesso periodo come riscrittura della biografia vasariana²³, e alla proposta di riforma degli studi artistici, pronunciata da Federico nel 1578-1579 durante una tornata dell'Accademia del Disegno²⁴; il suo obiettivo – raggiunto prima a Roma e più tardi a Mantova – è un cambiamento del paradigma degli studi artistici e dell'artista: dall'accademia di Borghini e Vasari, «di fare et non di ragionare»²⁵, all'accademia di Zuccari, del «ragionare», «discorrere», «comprendere», «studiare» per «bene operare»²⁶.

Alla luce di tale premessa, questa raccolta di saggi – che è nata dal convegno internazionale del 2019 dal titolo *Vasari, Armenini, Zuccari* presso l'Accademia di San Luca²⁷ ed è proseguita nell'ambito dell'*Edizione Nazionale delle opere di Federico Zuccari* – si propone di avviare uno studio delle relazioni che intercorrono tra le *Vite* di Vasari, i *Precetti* di Armenini e gli scritti di Zuccari. La fase storica che va dalla Giuntina del 1568 all'*Idea* del 1607 può, in effetti, definirsi 'eroica' a motivo dell'eccezionale lavoro intellettuale svolto dai tre pittori-umanisti per affermare, attraverso la scrittura e una particolare lingua scritta, un discorso illustre sul divenire storico, i presupposti umanistici e i fondamenti epistemologici dell'operare artistico, nel contesto e all'indirizzo delle accademie letterarie e filosofiche e del Disegno, che frequentano o promuovono.

Partendo da ambiti disciplinari molteplici (storia dell'arte e della critica d'arte, storia della lingua, storia della filosofia) e da punti di attacco metodologico diversi, gli undici saggi qui riuniti restituiscono una prima lettura, comparata e critica, dei principali testi di Vasari, Armenini e Zuccari, evidenziando continuità e variazioni di un dialogo imprescindibile, nel quale ogni scarto, ogni contrasto è indice di una visione tesa non solo a un superamento, ma a una differente visione dell'artista e del processo creativo, della funzione dell'uno e delle condizioni epistemologiche dell'altro. Ne è conferma il convergere negli scritti di Federico Zuccari – eterogenei per tipologia, funzione e destinazione, ma internamente coerenti – di una elaborazione speculativa indiscutibilmente indice di una consapevolezza volta a proporre o, meglio, ad affermare, un nuovo paradigma, una nuova figura di artista universale²⁸. La correlazione poi tra testi teorici e testi visivi, evidenziata in alcuni saggi, ha il compito di proiettare quella prima lettura nella prospettiva più ampia della storia della cultura e delle idee in Italia e in Europa, tra Cinque e Seicento.

Il saggio di Genevieve Warwick, *Filarete's Compass: Renaissance Technologies of «Disegno»*, posto in apertura, introduce una questione che, in forma esplicita o sottintesa, sostanzia la

²³ WAŻBIŃSKI 1987, I, pp. 310-313, 318-331.

²⁴ Nel cosiddetto *Memoriale* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. F.N. II.IV.311, par. 6. cc. [134]-[137]), il passaggio zuccariano «essendo un'anima in dua corpi, pittura et scultura, et l'intelligenza del disegno, l'anima propria, conviene et al'una et al'altra, l'una e l'altra pratica e scienza» è una sorta di parafrasi dalla riportata lettera di Michelangelo a Benedetto Varchi. Nel 1594 Zuccari dirà che «il fine [dell'artista] è di studiare, non finir, non cessare»: cfr. ZUCCARI/ALBERTI 1604, p. 72.

²⁵ LORENZONI 1912, pp. 11-14.

²⁶ ZUCCARI/ALBERTI 1604, p. 14 e *passim*.

²⁷ Il convegno internazionale *Vasari, Armenini, Zuccari. Intelligenza, Giudizio, Disegno. Dalla storia alla teoria dell'arte. 1568-1607*, a cura di Vita Segreto e di Francesco Moschini, è stato organizzato presso l'Accademia Nazionale di San Luca in collaborazione con la Fondazione Memofonte e la Società Italiana di Storia della Critica d'Arte, sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica (Roma, Palazzo Carpegna, 12-14 dicembre 2019). L'*Edizione Nazionale delle opere di Federico Zuccari* è stata istituita nel 2021 con il decreto del Ministro della Cultura 77/2022.

²⁸ ZUCCARI 1607, p. 34: «perché non solo convien sapere la semplice pratica, ma haver la cognitione più intima et singular delle cose che professano, et gli raccordo che l'intelletto nostro sempre desidera di sapere né mai s'acqueta se non nella verità, et in quella particolarmente si rallegra; però è cosa degna di mille lodi il sapere, né senza discorso si può intendere, et il saper molte cose della natura, et il filosofare sopra le proprie professioni fa l'artefice universale, copioso et dotto, la cui filosofia et discorsi rendono sempre l'intelligenza et la pratica più sicura e certa».

riflessione di altri contributi, vale a dire l'idea che il processo di concettualizzazione del «disegno» (rilievo architettonico, finestra, riflesso speculare del campo visibile, segno), da Filarete e Brunelleschi a Zuccari e Annibale Carracci, sia da considerare in stretta congiunzione con la pratica. È proprio nell'abilità di un 'fare' fondato sulle conoscenze matematico-geometriche che prende forma la resa proporzionale e prospettica propugnata dalla trattatistica quattrocentesca. Il compasso, strumento di perfezione, la finestra prospettica e lo specchio – «maestro dei pittori» per Leonardo da Vinci – assurgono, dall'autoritratto del Filarete a quello di Carracci, a metafore dell'artista e della sua arte. Anche Zuccari, del resto, nel trattato *Idea*, invita chi filosofando desidera «comprendere che cosa sia disegno in generale» a immaginare che, «come lo specchio è termine e oggetto del vedere e in lui si veggono le cose risplendere, così il disegno è termine e oggetto conosciuto, entro al quale conosce l'intelletto le cose in lui rappresentate».

Nella «Introduzione» della *Torrentiniana* e della *Giuntina*, Vasari fornisce nozioni sul sapere tecnico, sui materiali e sugli strumenti, indispensabili per capire come gli artisti hanno operato e per preparare il lettore a giudicarne la complessità e lo stile: «Dunque la storia degli artefici del disegno prevede sia la descrizione “di quello che hanno fatto”, sia l'analisi critica dei modi e delle maniere del loro agire artistico», scrive Anna Maria Siekiera in avvio del suo contributo, *Vasari, Armenini, Zuccari pittori e scrittori*, che si sviluppa in una raffinata analisi delle architetture sintattiche, delle scelte linguistiche e testuali dei tre autori. Il periodare più coeso e l'organizzazione del discorso della *Giuntina* riecheggiano nella scrittura di Armenini, i cui *Preceppi* (1586) fanno da cassa di risonanza di un lessico critico oramai «accasato nella letteratura artistica dell'epoca», a dimostrazione di un superamento di marcati regionalismi. La struttura sintattica si complica e si addensa nella scrittura di Zuccari, più propenso alla elaborazione filosofica condita da figure allegoriche; sebbene l'impronta vasariana ritorni nella terminologia tecnica, la scelta di forme verbali come l'«inostrarsi» – cioè il farsi illustre – della sua *Idea* grazie alla dedica al Duca di Savoia, l'uso metaforico della parola «corpo», ne irradiano la speculazione intellettuale.

Ritornando sul confronto tra *Torrentiniana* e *Giuntina* in merito alla *Vita* di Pietro Perugino, Cristina Galassi, nel saggio «A l'arte vera e perfetta» *fu molto vicino: Pietro Perugino in Vasari, Armenini e Zuccari*, propone un'analisi che, facendo perno sulle ben note modifiche della seconda edizione – come la rimozione degli epitaffi e dei commenti positivi, «a tutto vantaggio di una più massiccia documentazione che tende all'eshaustività» –, porta lo sguardo ben oltre la biografia dell'artista umbro. Mantenendo la riflessione ben aderente ai testi vasariani e alla loro costruzione narrativa e lessicale, la studiosa riconsidera gli intenti dell'Aretino, che nell'abile utilizzo di espedienti messi in atto per condurre a compimento il processo denigratorio a carico del pittore (esemplare il giudizio di «goffo nell'arte» fatto pronunciare a Michelangelo), rivela suo malgrado il ruolo del Perugino quale 'artista cerniera' di una 'maniera quasi moderna', capace di creare una scuola e abile nel riproporre modelli per rispondere alle logiche della domanda devozionale. Nella parte conclusiva il saggio cuce l'opera di Vasari a quelle di Armenini e di Zuccari. Se i *Preceppi* si allineano alla visione dei fenomeni artistici dell'Aretino, mancano tuttavia della prospettiva storica, cosicché il Perugino viene inserito nell'ampia categoria dei primitivi. Di contro Federico Zuccari, che non menziona il Vannucci né nell'*Idea*, né nel *Passaggio per Italia*, lo accosta al Mantegna nei versi del *Lamento della pittura*: «ingegni pellegrini [...], ch'a l'arte vera e perfetta fur molto vicini».

Partendo dal commento sulle opere del Caravaggio nella Cappella Contarelli, «io non ci vedo altro che il pensiero di Giorgione nella [sua] tavola del Santo», che Giovanni Baglione attribuisce a Federico Zuccari, Marco Ruffini, nel saggio *Caravaggio e Giorgione, a partire da*

Vasari, richiama l'attenzione sulla fortuna del pittore veneto a Roma e sull'influenza che esercitò sul Caravaggio. La disamina è condotta sulla rilettura delle due edizioni vasariane delle *Vite* e sui giudizi relativi al 'naturalismo' e all'utilizzo della pittura a olio su muro. È questa particolare tecnica a farsi veicolo della buona reputazione di Giorgione negli scritti di Armenini e di Zuccari. In particolare Zuccari, che studia le opere del pittore di Castelfranco durante i soggiorni veneziani, ne ammira la grandezza e la maestà congiunte alla tenerezza e alla grazia, e quel modo di concepire la pittura di storia, che egli rivede nelle tele caravaggesche in San Luigi dei Francesi. Dopo aver dilatato lo sguardo da Vasari a Bellori, Ruffini restringe l'obiettivo sulla suggestiva immagine dell'angelo musicante del Caravaggio nel *Riposo nella fuga in Egitto*, modellato sul nudo femminile di spalle della stampa del *Pittore della Vera Intelligenza con un Lamento della Pittura* del 1579, nudo che a suo dire è una personificazione della pittura e, come l'angelo caravaggesco, una metafora di un ideale di bellezza.

Il saggio di Eva Struhal, *«Precetti»: Reflections on the relationship between artistic practice and theory*, intende riequilibrare il rapporto tra la pratica e la teoria dell'arte, che ha informato il lavoro di tanti studiosi. Tenendo conto di nuove e recenti revisioni, in particolare provenienti dall'ambito degli studi di storia della scienza, la studiosa prende a riconsiderare il concetto di 'precetto' e il suo significato: principio, abitudine o meglio insieme di regole, come indica Vasari quando scrive degli artisti che affollano la Cappella Brancacci allo scopo di imparare «et apprendere i precetti e le regole del far bene da le figure di Masaccio». L'analisi prende le mosse dagli scritti di Leonardo da Vinci per arrivare al *De' veri precetti della pittura* di Armenini, definito «a 'museum' of artistic practice». Se in Leonardo la concisione è la cifra stessa dell'efficacia e veridicità dei suoi appunti manoscritti, Armenini compone un impegnativo trattato umanistico, nel quale le regole sono le àncore a cui affidare il riscatto dell'arte della pittura dal suo inesorabile (supposto) declino. All'opposto, Federico Zuccari ridimensiona la centralità dei precetti, specie se troppo 'meccanici' come quelli leonardeschi, ma la pratica mantiene la sua importanza, come attesta l'interdipendenza tra ciò che Zuccari definisce «disegno speculativo» e ciò che definisce come «disegno pratico». Anche nel tardo Seicento, per Filippo Baldinucci, che pure diffida delle regole precostituite, la riflessione sulla pratica artistica è un aspetto centrale del pensiero e alimenta la scrittura del suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681).

Elisa Acanfora, nel saggio *La teoria artistica di Armenini attraverso il mito di Michelangelo*, propone una rilettura dei *Precetti* di Armenini, considerati a lungo alla stregua di un manuale di avvertimenti pratici o di un trattato segnato da un accentuato moralismo in linea con il pensiero controriformato. Tenendo la figura di Michelangelo come punto di osservazione, la studiosa restituisce al testo una consistenza teorica che ha radici nel portato umanistico del pensiero armeniniano. Da ciò deriva una visione 'programmatica' che, sostituendo Roma a Firenze, non solo ridisegna la geografia artistica, ma indica alcuni precetti «per superare o almeno tentare di sanare la parabola involutiva» prospettata da Vasari. La copia dalle opere dei «buoni artefici» – soprattutto gli «ignudi» della Sistina – come regola centrale nella formazione del giovane artista, il riconoscimento del valore di Raffaello non per scardinare il mito del divino Buonarroti, come in Dolce, ma per dare conto della «maniera moderna», la questione del colore e del disegno non più in opposizione e la predilezione per le mirabili «vedute dal disotto insù» del Correggio a Parma sono tra gli argomenti che fanno dell'opera di Armenini una via di accesso alla letteratura artistica del Seicento.

Il giudizio ingeneroso di Luigi Lanzi sull'*Idea* di Federico Zuccari, colpevole di avere espresso «non tanto precetti, quanto specolazioni tratte di mezzo alla peripatetica» con un linguaggio astruso opposto a quello piano di Vasari, fin nei titoli impastati di «pinguedini»,

offre lo spunto a Salvatore Carannante, nel saggio *La «vera filosofia d'Aristotele». Forme e significati della presenza aristotelica nell'Idea di Federico Zuccari*, di ripercorrere il trattato di Federico per mettere in luce le fonti filosofiche del suo complesso apparato concettuale. Il contributo costituisce l'avvio di una più estesa ricognizione, che rende già esplicita la sostanza filosofica del testo e la profondità delle conoscenze del pittore-teorico, veicolate dalle forme dell'organizzazione del sapere tra Cinque e Seicento. Prima mediazione dei molteplici riferimenti aristotelici sono i volgarizzamenti di Bernardo Segni, editi tra il 1545 e il 1550, ai quali si affiancano le letture di numerosi autori, tra cui Pomponio Torelli e Lodovico Dolce, quest'ultimo non solo estimatore di Aristotele, «principe dei filosofi», ma probabilmente il tramite di una più sfumata interpretazione del tradizionale contrasto Platone/Aristotele. Nell'*Idea* di Zuccari, un ruolo significativo nell'elaborazione del pensiero dello Stagirita è svolto da Tommaso d'Aquino, specie per la considerazione dell'anima come «duogo delle forme», come realtà formata, a conferma della centralità delle fonti peripatetiche per la comprensione dei testi e della loro concettualizzazione.

Maria Giulia Aurigemma, nel saggio *Pareri in postille, per gli avvii critici di Federico Zuccari*, intreccia filologia e analisi comparativa nell'esegesi delle postille di Federico a tre esemplari della Giuntina di Giorgio Vasari, conservate a Parigi, Siena e Madrid. Nella decodifica delle note a margine, l'attenzione della studiosa è rivolta all'uso di specifici termini e concetti, confrontando con il lessico vasariano e con il vocabolario di altri scritti di Zuccari, e ai loro significati nei diversi contesti, come nel caso della parola 'intelligenza'. Le considerazioni della studiosa sugli esemplari di Parigi e di Madrid aprono a nuove linee interpretative del rapporto tra Vasari e Zuccari e a un suggestivo giudizio complessivo sul Vadese lettore della Giuntina, «quale testimone militante del contemporaneo». Nelle postille all'esemplare già Saracini, acquistato di recente all'asta dalla Biblioteca degli Intronati di Siena, quell'attitudine militante si esemplifica nelle annotazioni su Tiziano, particolarmente esplicite per quanto riguarda la considerazione dell'artista veneziano e della 'scuola veneta' in generale. L'attenta disamina delle note alla *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador pittore*, omesse da Gaetano Milanesi nella sua edizione delle *Vite*, e del lessico utilizzato da Zuccari consente alla studiosa di avanzare l'ipotesi di una datazione dell'esemplare senese alla metà del 1576.

Il contributo di Franca Varallo, *Tra «Idea» e «disegno»: la narrazione di sé nel Passaggio per Italia di Federico Zuccari*, prende in considerazione il libro stampato a Bologna nel 1608, nello specifico la parte relativa al soggiorno presso la corte di Carlo Emanuele I a Torino, per effetto dell'incarico per l'allestimento pittorico della Grande Galleria. Il testo, in forma epistolare, è stato considerato dalla letteratura critica come una sorta di racconto aneddotico e descrittivo, privo di aspetti in dialogo con gli scritti teorici di Zuccari. La studiosa ne propone una lettura che, attraverso l'esame dei differenti registri linguistici e dell'architettura narrativa, mira a riconsiderare l'impianto complessivo del testo in relazione alla costruzione di un'ipotizzata autobiografia esemplare. L'intreccio dei generi letterari e la studiata sequenza dei fatti – dalla visita ai Sacri Monti al miracoloso salvataggio durante il viaggio a Vicoforte, fino alla celestiale visione del Duca e delle Principesse di Savoia dalla Stanza del Paradiso, dove Federico è alloggiato – sono interpretati come le tappe conclusive di un percorso 'iniziatico', l'atto finale di una 'celebrazione di sé' che, nel rapporto privilegiato con il sovrano sabauda – al quale Federico dedicò il suo *magnum opus* (*L'Idea de' pittori, scultori et architetti*, Torino 1607) –, dà corpo e compimento al paradigma dell'«intellettuale e divino artefice».

Macarena Moralejo Ortega, nel saggio *Ripensare l'Idea: scrittura e pittura nel soggiorno spagnolo di Federico Zuccari (1585-1589)*, porta l'attenzione su uno degli episodi più importanti dell'attività pittorica di Federico Zuccari in Spagna: la commissione di Filippo II per gli armadi-reliquiari

in San Lorenzo de l'Escorial, costruiti tra il 1584 e il 1585 dall'ebanista di origine italiane Pedro de Mola. Federico è incaricato di dipingere le ante, concepite come «due porte di organo», con l'*Annunciazione* per il reliquiario delle Sante e con il *San Girolamo* per il reliquiario dei Santi. Sulla base della lettera aperta agli amici veneziani (1586), del *Libro de la pittura antigua* di Francisco de Holanda (1562), degli *Esercizi spirituali* di Ignazio da Loyola (1548), di documenti inediti e del cosiddetto 'taccuino veneziano', il saggio ricostruisce la storia di quella committenza in rapporto al concetto di «intelligenza et idea che ci fa scrivere et operare tutte le cose» e in relazione ai modelli pittorici a cui si ispira: le ante d'organo di Paolo Veronese nelle chiese veneziane di San Sebastiano e di San Geminiano. L'analisi delle fonti testuali e visive e il confronto con i fogli disegnati, conservati in molte collezioni europee, consentono alla studiosa di restituire il progetto originale di Zuccari, modificato dopo la sua partenza dal pittore Juan Gómez, e di analizzare il ruolo svolto dal Vadese nel contesto artistico spagnolo fino alla fama da lui raggiunta, nonostante le critiche suscitate dalle sue opere.

Chiude il volume il mio saggio *Circa 1605, Zuccari e Rubens in Mantova: la Lettera a' Principi e la Trinità Gonzaga*, che propone una ricostruzione del contesto culturale di Mantova nei primi anni del Seicento, in particolare del periodo tra il Natale del 1604 e il giugno 1605, quando i pittori Federico Zuccari e Pietro Paolo Rubens, i gesuiti Antonio Possevino e Alessandro Caprara, e l'editore Francesco Osanna sono impegnati con la corte dei duchi Vincenzo I Gonzaga ed Eleonora de' Medici. Rubens progetta e dipinge la grande tela con la *Famiglia Gonzaga in contemplazione della Santissima Trinità* per la Chiesa del Collegio dei Gesuiti, mentre Zuccari e Osanna pubblicano l'*editio princeps* della *Lettera a' Principi con un Lamento della Pittura* nella stamperia ducale degli Osanna. L'una e l'altra opera, fortemente debitrice verso il dibattito intellettuale europeo connotato dall'interesse per la filologia, la verità storica, la teoria della pittura e la spiritualità ignaziana, sono analizzate e rilette alla luce della «legitima historia et perfecta» di Giusto Lipsio, mentore di Rubens, e della «tractatio de pictura» di Antonio Possevino, promotore del Collegio mantovano, dove risiede dal 1594 al 1601: un memorabile intreccio di idee che, nella dimensione transnazionale dell'Italia e dell'Europa di quell'epoca, testimonia una comunanza di aspirazioni, di fonti e di intenti tra artisti e umanisti. Agli occhi di Zuccari, al termine della sua lunga carriera di pittore e accademico, Rubens appare come 'un Taddeo redivivo', il giovane «desideroso» che incarna il paradigma del nuovo artista universale educato secondo i principi e i metodi della moderna Accademia del Disegno: quel «pictor historicus» in grado non solo di dare forma attraverso invenzione, disegno e arte a un'inedita visione concettuale, ma di fissare nelle sue pitture il «verum» e il «sensum» della «legitima historia et perfecta».

Nel corso della realizzazione di questo volume ho contratto un gran numero di debiti. Desidero innanzi tutto rivolgere i più sentiti ringraziamenti a Donata Levi e a Francesco Caglioti, presidente e vicepresidente della Fondazione Memofonte, e a Flavio Fergonzi, Nicoletta Maraschio e Diana Marta Toccafondi, del Consiglio direttivo. Alla loro fiducia e stima devo la straordinaria opportunità di pubblicare nella rivista fondata da Paola Barocchi. Voglio anche ringraziare Claudio Brunetti, Martina Nastasi e Mara Portoghese della Redazione per l'incessante disponibilità e l'eccellente lavoro svolto. Il contributo critico dei Revisori anonimi di «Studi di Memofonte» è stato prezioso.

Sono particolarmente grata, per i consigli, il supporto e l'amicizia, a Marco Biffi, Salvatore Butera, Salvatore Carannante, Catherine Goguel, Giovanna Falcone e Francesco Federico, Peter M. Lukehart, Gianfranco e Marta Lusini, Stefania Mason, Enrico Mattioda, Giovanni Mazzaferro, Francesco Moschini, Steven Nelson, Ciro Perna e al Comitato scientifico dell'*Edizione Nazionale delle opere di Federico Zuccari*. La mia speciale riconoscenza,

infine, a Monsignor Daniele Libanori e ai Padri Giuseppe Amigoni †, Giuseppe Impastato, Francesco Tata, tutti della Compagnia di Gesù.

Il volume è dedicato alla cara amica e insigne studiosa Annamaria Siekiera, la cui persona e i cui lavori scientifici sul lessico artistico, in particolare vasariano, e sui rapporti tra artisti e letterati dell'Accademia degli Alterati, sono stati e continueranno a essere motivo di ispirazione e di incoraggiamento per proseguire lungo la strada qui tracciata.

E, alla fine di tutto, a mia Madre.



Fig. 1: Cornelis Cort da Federico Zuccari, *Il Pittore della vera Intelligenza con un Lamento della Pittura*, 1579, bulino su rame, s.m., Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1451 st. sc. 7



Fig. 2: Federico Zuccari, *Ritratto di Taddeo Zuccari* (come Apelle?), 285x205 mm, Chatsworth, The Devonshire Collection, inv. n. 908

BIBLIOGRAFIA

Fonti d'archivio

Firenze, Biblioteca Marucelliana, *Accademia Fiorentina*, Ms. B.III.53.
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. Fondo Nazionale II.IV.31.

Fonti digitali

CRUSCA IN RETE 2000-2004
Lessicografia della Crusca in rete, consultabile on-line www.lessicografia.it, 2000-2004.

Opere a stampa e studi

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

ARMENINI 1587
G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura [...] libri tre [...]*, Ravenna 1587.

DONI/PEPE 1970
A.F. DONI, *Disegno. Fac-simile dell'edizione 1549*, a cura di M. PEPE, Milano 1970.

DONI 1549
A.F. DONI, *Disegno*, Venezia 1549.

GAMBERINI 2017
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», 59, 2017, pp. 362-387.

GIFFI 2023
E. GIFFI, *Federico Zuccari e la professione del pittore*, Roma 2023.

HEIKAMP 1997
D. HEIKAMP, *Federico Zuccaro 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, Milano 1997, pp. 139-157.

LORENZONI 1912
A. LORENZONI, *Carteggio artistico inedito di Don Vincenzio Borghini*, Firenze 1912.

MAZZAFERRO 2016

G. MAZZAFERRO, *Gli esemplari postillati delle Vite vasariane: un censimento. Parte Prima*, blog «Letteratura artistica», 13 giugno 2016
(disponibile on-line <https://letteraturaartistica.blogspot.com/2016/06/vasari-postille.html>).

MAZZAFERRO 2021

G. MAZZAFERRO, *Uno straordinario esemplare delle 'Vite' di Giorgio Vasari postillato da Federico Zuccari in vendita presso Pandolfini Casa d'Aste*, blog «Letteratura artistica», 19 novembre 2021
(disponibile on-line <https://letteraturaartistica.blogspot.com/2021/11/vasari-zuccari.html>).

NARDINOCCHI 2011

E. NARDINOCCHI, *Casa Vasari a Firenze. Specchio e sintesi dell'opera di un artista*, in *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, a cura di C. Acidini e G. Pirazzoli, Firenze 2011, pp. 138-146.

PINO 1548

P. PINO, *Dialogo della pittura*, Venezia 1548.

THOMPSON 2008

W. THOMPSON, *Federico Zuccaro's Love Affair with Florence: Two Allegorical Designs*, «Metropolitan Museum Journal», 43, 2008, pp. 75-97.

VASARI 1568

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori [...] di nuovo dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi & de' morti dall'anno 1550 infino al 1567*, I-III, Firenze 1568

VARCHI 1549

B. VARCHI, *Due lezioni*, Firenze 1549.

WAŻBIŃSKI 1987

Z. WAŻBIŃSKI, *L'Accademia medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, I-II, Firenze 1987.

ZUCCARI 1607

F. ZUCCARI, *L'Idea de' Pittori, Scultori, et Architetti [...] Divisa in due libri [...]*, Torino 1607.

ZUCCARI-ALBERTI 1604

F. ZUCCARI, R. ALBERTI, *Origine et progresso dell'Accademia del Disegno, de pittori, scultori et architetti di Roma [...]*, Pavia 1604.