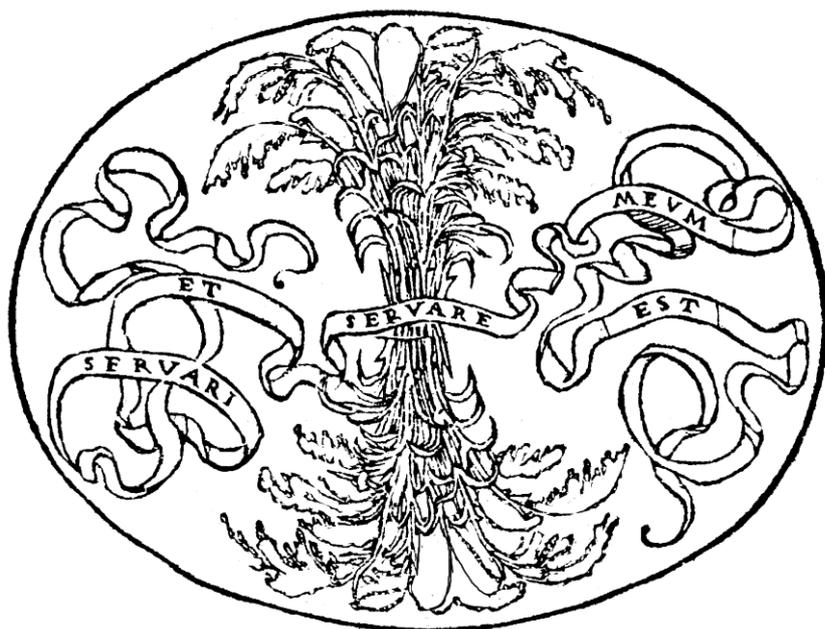


STUDI
DI
MEMOFONTE

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

**TRA *IDEA* E DISEGNO:
LA NARRAZIONE DI SÉ NEL *PASSAGGIO PER ITALIA* DI FEDERICO ZUCCARI**

La narrazione di sé è un filo rosso sotteso che percorre l'intera produzione di Federico Zuccari, sia letteraria sia pittorica, con azioni e mezzi così perfettamente congegnati da legittimare – sebbene non si traduca mai in una scrittura dichiaratamente autobiografica – una lettura volta a valutare la traccia di una chiara e perseguita consapevolezza di sé, del proprio ruolo di artista e intellettuale nel sistema delle accademie e delle corti di tardo Cinquecento¹.

Gerhard Wolf, nel suo saggio di apertura nel catalogo della mostra *Innocente e calunniato* del 2009, scrive:

Non bisogna, per esempio, sottovalutare l'impatto dell'immagine dell'artista, a cui Vasari nelle *Vite* ha dato forma letteraria, sull'arte stessa: le parole e le immagini si intersecano e si ispirano a vicenda. La competitività degli artisti non era certo nuova, ma ora determina essa stessa delle regole e dei *topoi*, in cui trova spazio una forma particolare di creatività. Zuccari ne era uno specialista. Artista borghese che sogna la nobiltà, che attraverso le sue frustrazioni riesce ad attingere a una forma di creatività di natura accademica sfociante nella *Porta Virtutis*, dove è incluso un quadro abbozzato della Calunnia².

La condanna subita, «quasi un onore per l'artista»³, dimostra a Zuccari come il linguaggio pittorico poteva essere usato per muovere accuse, perché condiviso e inteso dai colleghi, dai committenti e, almeno in parte, anche dal pubblico. Per Wolf, la personalità di Federico richiama quella di Benvenuto Cellini: impegnato nel mondo nascente delle accademie, in costante conflitto con i suoi colleghi-avversari, Cellini si sposta di città in città, di corti in corti, come Federico, alla ricerca di incarichi presso re, duchi, papi, e come lui usa le proprie opere per attuare vendette⁴. Certo, Zuccari si distingue da Cellini, di lui non ha l'impetuoso furore, non incarna la figura dell'artista maledetto che ferisce e ammazza, che si pone al di sopra di ogni regola e che, pur ispirandosi al divino Michelangelo, incarna un personaggio che, nel giro di pochi decenni, sarà magistralmente riproposto da Caravaggio. Come Cellini, Zuccari lotta e con veemenza affronta le situazioni avverse, supera l'esilio, le critiche fiorentine e quelle spagnole; con ostinazione cerca e infine trova la benevolenza e la protezione dei potenti, ne blandisce i gusti con la sua pittura, aspirando ad assumerne stili di vita. Come Cellini, Federico si serve delle parole e cerca la legittimazione dell'intelletto, non per celebrare le fatiche e le abilità dello scultore-orefice o per esibire le azioni ardite della sua vita⁵, ma per

Le riflessioni che seguono hanno accumulato ampi debiti sul piano conoscitivo e concettuale nei confronti dei numerosi e importanti scritti di Macarena Moralejo Ortega. A Massimiliano Rossi devo le indicazioni più significative e pregnanti, che mi hanno condotta a rivedere, sulla base di quanto da lui elaborato in tanti lavori (ROSSI 2000, 2007 e 2022), alcune mie posizioni e a riconsiderare la figura di Federico Zuccari da me studiato a margine del tema delle feste di corte e in relazione alla Grande Galleria di Carlo Emanuele I di Savoia (VARALLO 2007, 2016 e 2019).

¹ Gli intenti autobiografici di Zuccari, già evidenziati da Julius von Schlosser nella sua *Kunsthistorie* (SCHLOSSER 1924) e in successivi studi, trovano ulteriore conferma in analisi recenti che forniscono nuovi spunti di riflessione: sui disegni, BOLZONI 2020a, BOLZONI 2020b, BOLZONI 2020c, BOLZONI 2021; sulla pittura, ROBERTSON 2020, MORETTI 2021; sulla biblioteca di Zuccari, MORALEJO ORTEGA 2019.

² WOLF 2009, p. 20. Sulla *Calunnia* e il processo si veda, oltre al recente lavoro di CAVAZZINI 2020, RANDOLFI 2018 e, in generale, CASTELLANETA 2018.

³ WOLF 2009, p. 21.

⁴ *Ibidem*. Per la biografia di Benvenuto Cellini, si veda *La Vita di Cellini e le memorie degli artisti* in GUGLIELMINETTI 1977, pp. 292-386; DAVICO BONINO 2009; SANGIRARDI 2009; ORSINO 2009; CONCOLINO MANCINI ABRAM 2016; CORSARO 2017.

⁵ CELLINI/DAVICO BONINO 1973; CELLINI/FERRERO 1980; CELLINI/CAPTANIO 2002; CELLINI/GAMBERINI 2014.

accedere alla divina sfera dell'idea creatrice. Per entrambi si tratta di una narrazione autobiografica a tutti gli effetti, che non ha ancora esplicitamente il nome di autobiografia⁶, ma ne ha la carica emotiva e psicologica; per Cellini espressa nella forma diretta della stesura memorialistica, per Zuccari in forme sublimite, mediate o per interposta persona.

Il vadesese non affida il suo riconoscimento sociale alla stesura di una *Vita*, persegue altre vie, meno dirette ma molto efficaci, più sofisticate e complesse, che lasciano sottotraccia il filo autobiografico, che tuttavia permea e innerva tutte le sue scelte; come l'attrezzato bagaglio di iconografie di vizi e virtù e di ingegnosi concettismi, al quale attinge con dovizia per le sue invenzioni, specie quando si trova a dover rispondere ad accuse, lasciando a noi l'esercizio di non facili esegesi e di altrettanto complessi confronti stilistici. Una «coërte invisibile, ch'era in suo potere evocare e mettere in figura»⁷, che impiegò ad esempio nella *Calunnia*, come si sa nota in più versioni, e nella replica alle critiche fiorentine affidata all'incisione in due fogli, *Il pittore della vera Intelligenza*, erroneamente ma significativamente nota come *Lamento della Pittura*⁸, su cui è doveroso richiamare il bellissimo saggio di Diletta Gamberini del 2017⁹, e che Zuccari avrebbe utilizzato ancora in risposta ai giudizi poco lusinghieri rivolti al suo operato all'Escorial, se non fosse stato frenato dal suo signore Francesco Maria II della Rovere¹⁰. Le operazioni mirate al riscatto di sé, a differenza di quelle messe in atto da Benvenuto Cellini, si avvalevano di un linguaggio alto, a tratti erudito, di cui conosceva i meccanismi e sapeva piegare le forme a proprio vantaggio, come dimostra nelle annotazioni alla *Vita* vasariana di Taddeo e, sul piano visivo, nella biografia per immagini dell'amato fratello¹¹, in fondo un modo per parlare di sé per interposta persona, come ha suggerito Bonita Cleri: «Federico, erede affettivo del fratello e della sua cultura ed erede in senso concreto [...], nell'esaltarne le qualità artistiche» intende «con piena coscienza fare opera di promozione di se stesso»¹².

Per usare le parole di Vincenzo Caputo a proposito di Vasari¹³, emerge in filigrana una autobiografia che in Federico muove da un intento che va oltre il modello vasariano, tanto biografico quanto dialogico, dei *Ragionamenti*¹⁴ e imbrocca 'la via stretta' del romanzo per immagini esemplato dalla storia di Taddeo, nel quale, ripercorrendo le tappe del cammino 'iniziatico' del fratello, è Federico stesso, nel gioco di specchi, a giungere alla meta superando i faticosi ostacoli che mettono a dura prova l'esercizio del corpo e ancor più l'impegno della mente:

La fatica è infatti innanzi tutto quella intellettuale dello sforzo continuo di emulare i grandi modelli del passato; ma è anche la fatica fisica delle vessazioni e dei patimenti che bisogna sopportare per conquistare comunque una propria personalità artistica; e la fatica diviene spesso

⁶ Il termine autobiografia comparve solo alla fine del Settecento, quando Johann Gottfried Herder parlò per primo di *Selbstbiographie*. Cfr. LEJEUNE 1975; GUGLIELMINETTI 1977; *AUTOBIOGRAFIA* 2007; *AUTOINGANNI, AUTOFINZIONI* 2015. La narrazione di sé costituisce un filone degli studi storici a partire dai testi riuniti in *ESSAIS D'EGO-HISTOIRE* 1987, passando per il recente lavoro di TRAVERSO 2022, fino al convegno *Ego-Storiche* svoltosi il 15-16 dicembre 2022, presso la Fondazione Marco Besso.

⁷ ACIDINI LUCHINAT 2009, p. 32.

⁸ Ivi, pp. 26-45.

⁹ GAMBERINI 2017.

¹⁰ BOLZONI 2020a.

¹¹ Sergio Rossi ha parlato di un rapporto di scambio tra Vasari e Federico: «Eppure sarebbe giusto parlare di scambio di idee, piuttosto che di apporti unilaterali. Nel senso che, se è ovvio che proprio Federico è stato l'ispiratore principale, se non unico, del racconto vasariano, è però altrettanto ovvio che messer Giorgio ha poi colorito il suo racconto con aneddoti che fanno, lo ripeto, molto di canone narrativo. E questi aneddoti lo Zuccari ha poi ripreso, a molti anni di distanza, per dare vita a quel vero e proprio romanzo figurato che i suoi disegni rappresentano» (ROSSI 1997, p. 54).

¹² CLERI 1997, p. 14.

¹³ «Non dovrebbe apparire paradossale un'affermazione che si limiti a constatare come l'autobiografia vasariana emerga in filigrana dalla lettura delle singole vite d'artisti che compongono il disegno storiografico del pittore aretino» (CAPUTO 2009, p. 1).

¹⁴ Sui *Ragionamenti* si vedano PASSIGNAT 2015 e CAPUTO 2010.

disagio e vera e propria sofferenza. La fatica, comunque, sia essa quella intellettuale, sia essa quella fisica costituisce la via stretta per il raggiungimento della virtù¹⁵.

Federico consegue ed esprime con pienezza quella virtù nell'ultima fase della sua vita con la pubblicazione delle opere teoriche, testimonianza di ciò che pochi altri artisti hanno saputo attuare: la dimostrazione del processo creativo come diretta proiezione della scintilla divina. A conclusione del libro primo dell'*Idea*, dedicato al «disegno interno», Zuccari chiude definitivamente ogni dipendenza, o anche solo prossimità o riconoscenza, con Vasari (e anche con «un certo Giovan Battista Armellino»):

Grave è l'errore del Vasari, perché proponendo di trattar del Disegno [...], mostra nel bel principio di non intendere i termini, et invece di diffinire il disegno interno, che questo è il principale nell'acquisto e nell'operationi dell'arti, come di sopra habbiamo proposto e provato, diffinisce il disegno esterno, senz'anco dichiarare la qualità sua visiva esterna artificiale; oltre il dire, che il concetto della mente non sia il vero e principal disegno, e non ponendo differenza tra il disegno interno imaginato e fantastico, e quello formato nella mente, e per ultimo non intendendo che cosa voglia dire Idea, che non si forma nell'Idea il disegno, ma è o l'Idea stessa, o solo differente da quella per nostra intelligenza e cognitione¹⁶.

Il processo di superamento di Vasari si era già avviato con le postille agli esemplari delle *Vite*, «un prodotto giovanile, di oltre vent'anni precedente alla stesura di opere come l'*Idea de' pittori, scultori e architetti*», come suggerisce Maddalena Spagnolo, ma i cui «giudizi forti, se non estremi, espressi nello spazio semiprivato delle postille» ritornano debitamente smussati e ridimensionati nelle pagine destinate alla stampa¹⁷. Queste annotazioni, infatti, non erano destinate a rimanere private, come dimostra la circolazione delle copie possedute da Federico, ma a una prospettiva di condivisione, un aspetto su cui è necessario riflettere su un piano che definirei psicologico.

Uso questo termine con una certa reticenza e ben cosciente delle implicazioni che esso comporta, ma con Zuccari sembra pressoché inevitabile, poiché la sua opera mette di fronte a problemi interpretativi, che necessitano di differenti piani e chiavi di lettura, non sempre soddisfatti dall'esame delle fonti e da un approccio filologico.

Per riuscire a entrare nel cuore della questione, è necessario muoversi sul filo del funambolo e, senza abdicare al rigore linguistico dei testi, osare l'audacia che governa la tensione del vuoto. Provo ad avvalermene, per guardare a uno degli ultimi lavori dati alle stampe da Zuccari, vale a dire il *Passaggio per Italia* (Bologna 1608), un libro apparentemente anedddotico, un affresco della vita sociale delle corti con le feste, i banchetti e le commedie; in verità – come ritengo – il perfetto punto di arrivo del suo percorso intellettuale e autobiografico.

Il viaggio intrapreso per ragioni personali o professionali, osserva Macarena Moralejo Ortega, assume a partire dalla fine del XVI secolo un nuovo significato, e sempre di più gli artisti, al pari di diplomatici, membri dell'alta gerarchia ecclesiastica e letterati, ne lasciano memoria in testi manoscritti o a stampa. In tale prospettiva occorre esaminare le carte nelle quali Zuccari «describió sus viajes, concebidas a medio camino entre una “relación” y la autobiografía». Questo genere di scrittura offre un doppio registro, tra reale e fittizio, che non impedisce al racconto di contemplare un'accorta – scrive Moralejo Ortega – «promoción de sus actividades artísticas, el sistema ideado para la enseñanza de las artes o la propaganda de sí mismo [...], junto a la descripción de sus encargos pictóricos»¹⁸. Tuttavia, nelle lettere che compongono il *Passaggio*, definite da Zuccari 'relazioni', 'ragguagli', 'lettere aperte', ritroviamo

¹⁵ ROSSI 1997, p. 67.

¹⁶ ZUCCARI-ALBERTI/HEIKAMP 1961, pp. 52-53. Sulla scelta del termine *idea*, si veda MORALEJO ORTEGA 2015b.

¹⁷ SPAGNOLO 2007, p. 260.

¹⁸ MORALEJO 2011, p. 18.

qualcosa che, al di là della immancabile distorsione letteraria destinata ad amplificare e a conferire un «ritmo más atractivo» a quanto visto durante i suoi soggiorni, oltrepassa l'interpretazione critica della società dell'epoca o la suggestiva pittura d'ambiente¹⁹. Pertanto, sebbene individuare le carte non pubblicate costituirebbe un apporto importante e rivelatore, è la scelta consapevole e meditata di quelle pubblicate a guidare queste mie considerazioni, perché sottende la scelta di un ben organizzato sistema di celebrazione di sé, attraverso un racconto che intreccia diversi livelli narrativi al piano autobiografico, ciascuno formulato in modo tale da risultare perfettamente organico e complementare alle posizioni teoriche e al meticoloso ritratto di sé come uomo virtuoso, o per meglio dire artista e principe virtuoso, che ne deve convenientemente derivare. Moralejo Ortega, in un altro interessante studio, riflette sul genere scelto da Zuccari – la lettera –, ampiamente diffuso nella pratica letteraria dell'epoca e da questa derivato, ma fino ad allora assai poco frequentato dagli artisti: «la originalidad en la elección del género literario, que si bien presentaba antecedentes en la literatura de la época e incluso clásica, nunca hasta entonces había sido utilizado con tanta libertad por un artista»²⁰. Proprio questo uso esclusivo della lettera, esibito con tanta «libertad», deve essere valutato con attenzione, al pari degli altri strumenti messi in atto da Zuccari, e interpretato in rapporto allo sviluppo del genere epistolare tra fine Cinque e inizio Seicento²¹. Non si tratta di una casualità, dunque, ma di una esplicita volontà di accedere a uno spazio intellettuale animato da insigni figure di letterati, eruditi, segretari e cortigiani, impegnati a dare alle stampe, a cavallo tra i due secoli, un numero considerevole di raccolte di lettere, vere e fittizie, ad amici e a potenti, in un sorprendente crescendo di volumi e di edizioni. Immancabile è il richiamo a *L'idea del segretario* di Bartolomeo Zucchi del 1600, preceduto dalla pubblicazione di due raccolte di *Lettere* nel 1595 e nel 1599²², nel quale l'autore mostrava i tanti modelli che un buon segretario doveva saper redigere in base ai diversi livelli di comunicazione e alle persone alle quali erano indirizzate, testo che molto probabilmente costituì il repertorio di riferimento per Zuccari e non solo. Come ha ben compreso Macarena Ortega nelle sue conclusioni,

las cartas, en cualquier caso, fueren escritas *ex profeso* para comunicar un mensaje de interés público o bien fueron convenientemente seleccionadas con el objetivo de sobredimensionar el encuentro social y las relaciones del autor con la esferas más altas del poder político, social y cultural²³.

Le lettere di Zuccari legate al soggiorno torinese autorizzano un tentativo interpretativo più attento per come veicolano, in una forma diversa ma altrettanto persuasiva, il pensiero del pittore-teorico nella fase finale della sua esistenza e nel confronto con il suo ultimo grande committente. Sono la tappa conclusiva di un percorso volto a rendere manifesto quel «disegno interno» preesistente nella mente dell'artista, che trova conferma e completamento nel complesso 'disegno' per la Grande Galleria avviato da Carlo Emanuele I.

Le lettere aperte che compongono il *Passaggio* non circolarono in molte copie ma soprattutto, come rilevato da Heikamp nel 1958 e da Alessandra Ruffino nel 2007, furono oggetto di tormentate vicende editoriali determinate dal «ridotto e ineguale numero di esemplari tirati, legati via via in volumetti di consistenza variabile»²⁴. I testi sono indubbiamente segnati da

¹⁹ Ivi, p. 19.

²⁰ MORALEJO ORTEGA 2015a, p. 665.

²¹ Sul genere epistolare la bibliografia è molto ampia. Mi limito a citare pochi titoli italiani: LE «CARTE MESSAGGERE» 1981; DOGLIO 2000; BARUCCI 2009; GENOVESE 2009; BRAIDA 2014; MATT 2015. A questi è opportuno aggiungere LETTERE, CORRISPONDENZE, RETI EPISTOLARI 2020, IL CARTEGGIO D'ARTISTA 2019 e il successivo LETTERE D'ARTISTA 2022, i progetti on-line *Archilet* ed *EpistolART*.

²² ZUCCHI 1595; 1599; 1600. Su Bartolomeo Zucchi, si vedano SACCHINI 2016; MORALEJO ORTEGA 2015a; GIULIANI 2022.

²³ MORALEJO ORTEGA 2015a, p. 678.

²⁴ RUFFINO 2007, p. XXIII.

una forte tendenza all'automitologia: «l'affermazione di aver viaggiato per “genio” è subito corretta dall'esibizione dei veri motivi dei viaggi, ovvero le innumerevoli “occasioni onorate”: committenze principesche quando non regali, prelatizie quando non pontificali»²⁵. La scrittura di Zuccari denuncia una esposizione governata dai modi di una presa in diretta, dalla costante e «vanesia rivendicazione: c'ero anch'io!»²⁶ e dalla frequente finzione di condividere il diletto di luoghi e avvenimenti con qualche suo corrispondente presente *in loco*:

mi accorgo che vorrà ora masticare un puoco qualche confetto, poiché la trattengo tanto, e forse ancora bere una volta: veda qual più gli piace bianco o rosso, malvasia o moscatello [...]. Ma trattengasi un puoco, che ora la farò entrare a vedere le tavole già preparate senza le quali non sarebbe festa, né festino

con il conseguente e ripetuto impiego di espressioni quali «oh vedete» o «lo riconosce»²⁷. Il regno sabauda è presentato da Zuccari come uno stato nuovo, moderno, guidato dal suo principe nel segno della saggezza e della prudenza; le pagine si soffermano non solo sulla descrizione del programma iconografico della Grande Galleria, per la quale Zuccari si trova a Torino, ma con anche maggiore minuziosità sul Regio Parco, sui giardini, sulla architettura del santuario di Vicoforte, dedicato alla Vergine Maria e progettato da Ascanio Vitozzi, nonché sulla vita serena della corte, dei nobili e del popolo, in una cornice urbana e paesaggistica che ha il fresco nitore della veduta fiamminga. Le immagini del territorio, ad esempio da Torino al Monregalese, coniugano la descrizione analitica, tangibile dei luoghi a una esplorazione prospettica e visionaria degli spazi, una cavalcata sui tracciati della cartografia che rimanda alla letteratura di viaggio, alle descrizioni dei geografi, non solo a Cristoforo Sorte, giustamente richiamato da Moralejo Ortega come significativa fonte di Federico Zuccari, sia sul piano teorico sia per le osservazioni sull'origine dei fiumi e sui giardini, le grotte e le fontane²⁸, ma all'ampia produzione di testi curiosi dei mondi, che ha nelle *Relazioni Universali* di Giovanni Botero un modello imprescindibile²⁹. Ne deriva una sorta di sguardo compendioso e panoramico, a volo d'uccello, che collega, senza soluzione di continuità, la pianura alle montagne, da cui sgorgano i fiumi che disegnano il territorio con il loro reticolo idrografico, segnano confini e lasciano immaginare profondità e lontananze, alimentano le fontane e rinfrescano i parchi³⁰.

Il soggiorno torinese era stato occasionato, come è noto, dal progetto della Grande Galleria. Zuccari era giunto a Torino da Mantova, inviato dal duca Vincenzo I Gonzaga per ritrarre l'infanta Margherita di Savoia promessa sposa del principe Francesco Gonzaga, ma la decorazione della Galleria lo trattenne per più tempo. L'iniziale programma iconografico fu modificato da Carlo Emanuele I, che, ai grandi affreschi con i principi sabaudi a cavallo, volle sostituire i loro ritratti a figura intera da collocare al di sopra dei credenzoni, nei quali dispose la sua raccolta di libri, gli oggetti matematici e scientifici, i busti di antichi filosofi e imperatori. Sulla volta fece dipingere le costellazioni celesti, sulle pareti gli animali e nel pavimento a mosaico i pesci di mare e di acqua dolce: un teatro di tutto il sapere, un microcosmo, un mondo ricreato³¹.

I cambiamenti in corso d'opera dell'allestimento pittorico – la sostituzione dei grandi ritratti equestri con le guardarobe per i libri – indussero con buona probabilità Zuccari a richiedere di tornare a Roma, non perché si fosse sentito privato del suo ruolo e considerasse

²⁵ Ivi, p. IX.

²⁶ Ivi, p. X.

²⁷ ZUCCARI/RUFFINO 2007, p. 35.

²⁸ MORALEJO ORTEGA 2001, p. 90.

²⁹ Si veda la recente edizione BOTERO/RAVIOLA 2015; su Botero RAVIOLA 2020.

³⁰ PAPOTTI 2007.

³¹ LA GRANDE GALLERIA 2019; VARALLO 2016; REIMMAGINARE LA GRANDE GALLERIA 2022.

annullato il suo contributo. Nonostante dalle lettere a Francesco Maria II della Rovere trapeli un certo rammarico, si deduce anche la «certezza di aver assicurato un programma di base realizzabile anche da altri e comunque non compromesso dalla scelta del Duca di far dipingere ritratti su tela dell'intera dinastia sabauda, in luogo degli affreschi progettati in origine»³²: una variazione, dunque, che non pregiudicava la sostanza di un rapporto quasi segnato da una necessità reciproca. Se «Carlo Emanuele – scrive Massimiliano Rossi – poteva trovare nel testo dell'*Idea* fin troppe legittimazioni a una sovrapposizione di ruoli, a una identificazione con il principio creatore tanto estrema quanto garantita da un contesto di ortodossia al di sopra di ogni sospetto», a sua volta Zuccari poteva cogliere l'occasione per «realizzare finalmente, la sua teorica dipinta, in contemporanea all'uscita del suo trattato», tanto più che l'invenzione del duca di Savoia – mirata alla riproduzione dell'intero creato – si prestava perfettamente «a quel gioco di rispecchiamenti tra l'attività creatrice del *deus artifex* e le operazioni del “disegno interno” e “esterno”»³³, codificate dall'artista-teorico.

Sulla base di queste ultime considerazioni, vale la pena rileggere il *Passaggio per Italia*. Nella prima lettera inviata a Pierleone Casella il 6 febbraio 1606, dopo alcune pagine spese a ragguagliare il suo interlocutore sul lavoro presso il Collegio di Pavia affidatogli da Federico Borromeo, Zuccari scrive che il cardinale in persona aveva suggerito a lui e al suo compagno Cesare Nebbia di recarsi a visitare il Sacro Monte di Varallo: «Finito poi il fresco di questa istoria, mentre che la mia et un'altra simile del Nebbia si sciugavano, per rittocarle, come poi fessimo, il Signor Cardinale ci mandò a vedere il Monte di Varalo, due giornate di là da Milano verso Settentrione»³⁴. La narrazione di Zuccari passa dal quadro d'insieme al luogo deputato, percorre la scalinata di oltre trecento scalini del Sacro Monte, che conduce al Paradiso e di qui alla sommità del monte, quindi volge l'attenzione alle quaranta cappelle:

D'intorno poi per tutta la sommità del Monte, riserrate, vi sono da quaranta capelle lontane l'una dall'altra un tiro di pietra e più e meno, et in ciascuna di dette capelle è rappresentato un misterio della Vita, Passione e Morte del nostro Signor Giesù Cristo, ad imitazione di Terrasanta, di singular devozione, per vedersi in esse rappresentate al vivo tutte le figure e misteri di rilievo di terra cotta colorite, che vive e vere paiono³⁵.

Prima di soffermarsi su alcune, Zuccari fa un breve cenno alla visita fatta «per [suo] gusto» al santuario della Madonna di Crea nel Monferrato e al Sacro Monte di Orta, poco distante dal Lago Maggiore, dove fervevano i lavori per «ornarlo con la vita di san Francesco»³⁶. Ritornato a Varallo, elogia la cappella del Calvario, capolavoro di Gaudenzio Ferrari, e quella della *Strage degli Innocenti*, che muove a commozione per come vi sia «espressa tanto bene la crudeltà di quei soldati e ministri di Erode nell'ucciderli, e le madri scapigliate aiutarsi con morsi e calci da quei cani, altre piangere i figli morti, che smembrate le viscere de' propri figli per terra vedono»³⁷. Sono tre percorsi di fede che non vanno sottovalutati, giacché costituiscono un passaggio essenziale della scrittura di sé, un affidare la propria vita a Dio per intercessione della Vergine, del Cristo e di S. Francesco: una esibizione devozionale che è un omaggio al cardinale Borromeo e a S. Carlo, ispiratore progetto dei Sacri Monti come veri baluardi della cristianità, ma altrettanto, se non di più, a Carlo Emanuele I, se si considera l'impegno da

³² ROSSI 2007, p. 550.

³³ *Ibidem*.

³⁴ ZUCCARI/RUFFINO 2007, pp. 14-15.

³⁵ Ivi, pp. 15-16. Sui Sacri Monti, in particolare quello di Varallo, si veda GENTILE 2019.

³⁶ ZUCCARI/RUFFINO 2007, pp. 17-18. Le ventitré cappelle di Crea, dedicate ai Misteri del Rosario, furono edificate a partire dal 1590 (cfr. GENTILE 2019, pp. 291-310); il cantiere del Sacro Monte d'Orta era iniziato nel 1591 e tra il 1593 e il 1615 aveva avuto una prima fase di sviluppo grazie a Carlo Bascape, vescovo di Novara (cfr. GENTILE 2019, pp. 271-290).

³⁷ ZUCCARI/RUFFINO 2007, pp. 19-20.

questi profuso nella Gerusalemme in terra di Piemonte con la costruzione della cappella della *Strage degli Innocenti*³⁸, parte di una articolata strategia di politica religiosa che poteva avvalersi del possesso del Santo Sudario³⁹. Il racconto di Zuccari prosegue con il passaggio da Pavia a Casale Monferrato, con gli incontri tra il duca di Mantova e il duca di Savoia, preludio del suo trasferimento a Torino. Ma prima della ben nota descrizione della Grande Galleria si sofferma sulle feste, i banchetti e le corse in slitta che si svolgevano durante il Carnevale torinese⁴⁰, e ampiamente sulla visita a Mondovì e al santuario di Vico al seguito di Carlo Emanuele I. Lo sguardo di Zuccari sul territorio richiederebbe una indagine aggiuntiva, mirata a riconoscere fonti e modelli letterari oltre al già menzionato Cristoforo Sorte⁴¹, ma altrettanto significative sono le pagine riservate alla forma ovata dell'edificio dedicato alla Vergine, scelta dal «prudente architetto» Ascanio Vitozzi, perché capace di avanzare «di gran lunga tutte le altre forme e similitudini proposte da Vitruvio et altri eccellenti ingegni nel formar tempîi a' dei immortali», derivate «dalle varie posizioni del corpo umano e dalle varie figurazioni matematiche»⁴². Fatte alcune associazioni un po' spericolate, Federico chiarisce ulteriormente le ragioni che avevano indotto Vitozzi a considerare la forma ovata come la più «propria e convenevole», non solo perché derivava «dalla proporzione e posizione del corpo umano, come in terra corpo più perfetto, massime stando con le mani a' fianchi»⁴³, ma perché la si poteva intendere come direttamente discendente dal triangolo «simbolo della Santissima Trinità»⁴⁴. In base a tali considerazioni, infatti, l'architetto aveva conferito al tempio proporzioni

di maniera che la longhezza sua di dentro sia la base di un triangolo equilatero, la somità del quale è l'altezza del tempio. Sotto la volta e lo sfondato delle capelle equilatero formano parimente un'altra base simile di triangolo equilatero, che parimente tocca la somità et il colmo della volta, et aggiunto alla longhezza dell'ovato, il coro da una sua parte e 'l portico dell'entrata dall'altra⁴⁵.

Il pellegrinaggio al santuario di Vico, luogo emblematico della devozione mariana, testimonianza della particolare predilezione divina verso il Ducato sabauda⁴⁶, destinato a diventare, nelle intenzioni del duca, il mausoleo dei Savoia⁴⁷, va letto in stretta relazione con la visita dei Sacri Monti, l'uno e l'altra tappe ineludibili di un viaggio iniziatico che consente all'artista teorico di accedere al disegno divino del principe e alla sua completa condivisione. A completare il quadro non poteva dunque mancare l'evento miracoloso, una rovinosa caduta da cavallo dalla quale Zuccari esce illeso, ovviamente per intercessione della Vergine.

Nel ritorno che noi facemmo nel passare da uno di questi villaggi detto Frabosa la cavalcatura mia (che era una chinea di Sua Altezza) si spaventò di modo, in un passo stretto e sassoso, al

³⁸ Il duca di Savoia aveva visitato il Sacro Monte di Varallo nel 1583 e quattro anni dopo vi era tornato con la duchessa Caterina; in quell'occasione aveva dato «il suo patrocinio alla realizzazione della cappella della *Strage degli Innocenti*» (COZZO 2006, p. 131).

³⁹ La presenza del sacro lino faceva della Casa Sabauda la paladina della fede cattolica; sul significato e uso politico della Sindone MAMINO 1998a e 2000; ROSSI 2007, p. 556; *THE SHROUD AT COURT* 2019.

⁴⁰ VARALLO 2007.

⁴¹ PAPOTTI 2007.

⁴² Sugli edifici a pianta ovale resta ancora imprescindibile punto di riferimento il saggio di LOTZ 1955, che dedica al santuario di Vico un ampio paragrafo con puntuali riferimenti al testo di Zuccari, anche nell'introduzione. Cfr. *ivi*, pp. 10, 76-88.

⁴³ ZUCCARI/RUFFINO 2007, pp. 60-61

⁴⁴ *Ivi*, p. 61.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ «Quello di Vico non era che l'ultimo, in senso temporale, dei segni celesti venuti a beneficiare la terra dei Savoia, che nel passato era già stata consacrata dalla Sindone, da san Maurizio e dalla sua legione tebea» (COZZO 2002, p. 112).

⁴⁷ Sul santuario di Vico e sulla sua iniziale funzione di mausoleo dei Savoia, si vedano COZZO 2002; CORNAGLIA 2003; COZZO 2006.

romore di quelle salve de' archibugi, che inalboratasi si alzò in piedi di maniera che si riversciava a dietro, ond'io mi ritrovai in terra calato per la groppa, poi che la sella non aveva di dietro ritegno, onde la chinea così inalborata mi si pose di colpo come a sedere su la mia pancia, dove ragionevolmente io doveva crepare, e ne riversciava sopra di me affatto, raccomandandomi alla gloriosa Vergine, venne una mano non so se fosse d'uomo o d'angelo o uno che all'intorno mi era, che spinse la chinea e la fe' drizzare su li suoi piedi, e fui liberato da quel pericolo senza mal nessuno (Dio laudato e la gloriosa Vergine), né di percossa di alcuna pietra, ove io cadendo diedi sì che io possa ben laudare e ringraziare Iddio e la Madonna benedetta, che in quel luogo mi ha voluto far grazia delle grazie e favori suoi, e sia sempre laudata e glorificata⁴⁸.

Con un *coup de théâtre* da consumato prosatore, Zuccari alterna i registri narrativi, dosa le parole e ne calibra l'effetto affinché quel piccolo episodio, nel quale non manca un po' di autoironia, si incastoni perfettamente nel racconto, portando poi il nostro sguardo nuovamente al paesaggio che dal santuario si distende fino alla catena dei monti, con i colli, le pianure coltivate e i villaggi, le cui donzelle accolgono festose il duca, facendo dono di «mazzi di fiori, chi ghirlande, chi frutti e simil cose» a lui e al suo seguito, dunque allo stesso Zuccari che ora, a fianco del suo signore, è partecipe dei medesimi onori⁴⁹. Quindi, con la descrizione della Grande Galleria si chiude la prima lettera⁵⁰.

Nella seconda lunga lettera indirizzata a Giambologna e datata «Di Turrino li 18 Aprile, giorno di mio natale e di somma allegrezza, 1606», il tono di Zuccari si fa più alto, la scrittura esprime una diversa consapevolezza di sé, che si coglie fin dalle prime pagine nello stile meno descrittivo e più erudito. Lo conferma il richiamo alle sue opere, e al loro valore intellettuale, *Origine et progresso dell'Accademia del dissegno* [...], stampata a Pavia nel 1604, e *Lettera a' Principi*, [...] edita nel 1605 a Mantova con un *Lamento della Pittura*, il cui insegnamento, Zuccari si rammarica, era oramai disatteso dai giovani della Accademia romana, che invece di dedicarsi allo studio con «avvertenza e giudizio» preferivano volgersi alla «scienza istessa delli muscoli, nella quale molti si perdono», inducendo così «la nobilissima pittura» a dolersi «sopra le onde venete del poco conto e minor stima che di lei si tiene [...], in danno del pubblico e del privato»⁵¹: un danno per rimediare al quale si era appellato «a' principi et signori», affinché elargissero il loro aiuto a favore dei «begl'ingegni» e degli «academici studi», «perché, aiutando e favorendo questi, favoriranno et aggrandiranno se stessi e le proprie case, palazzi e città, lasciando memorie degne et onorate de i propri fatti e delli antenati loro»⁵².

Dopo aver chiamato in causa sé stesso con tali considerazioni, il tono di Zuccari sembra cambiare e ritornare amabilmente discorsivo, o perlomeno così lascia intendere all'amico scultore col manifestargli il desiderio di trattenerlo con la descrizione degli alloggiamenti che gli erano «a sorte toccati»⁵³ nella corte di Torino, dove – gli rammenta – si trovava per la nuova opportunità offertagli dal duca di Savoia, tanto onorata da non potersi egli ricusare nonostante – aggiunge, certo della comprensione del più anziano collega – gli incarichi rendano l'artista poco padrone di sé, obbligandolo per assecondare il gusto del proprio signore anche a «travagliare più di quello che l'età comporta»⁵⁴. Non è altro che un esercizio retorico per allontanare da sé ogni sospetto di vanagloria per quel lavoro accettato in età matura (ha 63

⁴⁸ ZUCCARI/RUFFINO 2007, pp. 64-65.

⁴⁹ Il duca di Savoia, «non sazio mai in tutti i luoghi mostrare la sua somma pietà e religione», aveva ottenuto «dal Sommo Pontefice le istesse indulgenzie che hanno le sette chiese in Roma, a tempi e giorni particolari; così si va ordinando sette capelle attorno dette colline con egual distanza l'una dall'altra attorno alla Madonna, che parimente queste ancora li faran corona e ghirlanda, sì come fa il villaggio di Vico che gira per lungo spazio sopra esse colline» (ivi, pp. 62-63).

⁵⁰ La lettera è datata «Di Turrino, questo penultimo di Carnevale, 6 Febraro 1606». Cfr. ivi, pp. 66-69.

⁵¹ Ivi, p. 73.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, p. 76.

⁵⁴ Ivi, p. 75.

anni) e per ribadire le nobili ragioni che lo avevano mosso, vale a dire l'aver potuto comprendere e vedere l'alto disegno che sostanziava il programma decorativo della Grande Galleria, di cui Carlo Emanuele I lo aveva reso partecipe, come scritto nella lettera dedicatoria al duca, posta in apertura all'*Idea*:

Io per me confesso, che quando tal'hora mi ha fatto gratia di comunicarmi alcune dell'altissime sue idee sono per maraviglia restato attonito, et in particolare quando io l'ho veduta con tanta intelligenza disegnare et lineare imprese, figure, paesi, cavalli et altri animali, che vuol sian figurati nella sua gran Galeria, la quale sarà un compendio di tutte le cose del mondo⁵⁵.

Nondimeno, la descrizione degli alloggi messi a disposizione dal principe sabauda sono per Zuccari un altro efficace espediente, o meglio un indispensabile dispositivo, per completare l'ideale figurazione di sé:

a piede della gran Galeria, ove io opero, con camere e camerini commodissimi, unite a certe stanze et appartamenti di Sua Altezza, dove tiene le più reposte e care cose ch'egli abbia e per dove, a sua voglia, può venire e viene tal ora per una porta alle mie stanze, che sono nominate le stanze del Paradiso⁵⁶.

Il brano non va sottostimato, poiché, lungi dall'essere una semplice presentazione volta a intrattenere e soddisfare la curiosità dell'interlocutore e del lettore, mira all'opposto ad attestare in modo inequivocabile il ruolo di Zuccari e la sua posizione a corte, il suo essere intimo e familiare del duca (che entra per una porta nelle sue stanze), nonché l'osservatore privilegiato del complesso disegno del principe, che si estendeva, come lui solo poteva compiutamente comprendere, dal giardino privato al parco e fin oltre la cortina dei monti. Le pagine che seguono sono tra le più intense del *Passaggio per Italia* e, nonostante l'apparente scioltezza dell'esposizione, sono rette da una struttura rigorosa e da un ben calibrato periodare. Dapprima l'occhio scruta le colline che si dispongono oltre il Po, come una quinta teatrale, a sinistra verso Milano, poi «torcendo al Monferrato» con gran copia di giardini, vigne, casamenti e palazzi nobili, mentre a destra si estende il parco delimitato dai tre fiumi, il Po, la Dora e la Stura. Zuccari si sofferma sulla loro origine e sui loro percorsi: «la Dora, più vicina a noi, dalli monti e valli di Susa passa per la Francia», il Po, che nasce dalla sommità del Monviso «mormorando di lontano, si vede discendere a mezzo giorno con gran fracasso e precipizio di lucidissima e freschissima acqua. La Stura non si può vedere da noi per la densità dell'alberi e bosco del parco, il quale, girando da Tramontana, si congiunge anco essa co 'l Po»⁵⁷.

È il Regio Parco al centro dell'attenzione di Zuccari, la cui descrizione è, per ampiezza e dettagli, la fonte più importante finora nota. Questo luogo straordinario, che includeva anche un palazzo avviato da Emanuele Filiberto forse su un'idea di Palladio, era stato accresciuto da Carlo Emanuele I, che ne aveva fatto, insieme alla Grande Galleria, l'estrinsecazione del suo disegno politico e culturale⁵⁸. Il progetto si ispirava a una fonte filosofico-letteraria ragguardevole, la *Civitas veri sive morum* di Bartolomeo Del Bene (datata 1585, ma stampata nel 1609), singolare viaggio iniziatico di Margherita di Savoia, protagonista e dedicatoria, in una città ideale. Basato sui precetti e sul percorso di conoscenza dell'*Etica Nicomachea*, svolgeva in

⁵⁵ «et un ampio specchio, nel quale si vederanno l'attioni più illustri de gli Heroi dela sua gran Regia Casa, et l'effigie naturali di ciascuno di loro, et nella quale passeggiando si potrà haver notitia di tutte le scienze principali, nella volta si vederanno le 48 imagini celesti, il moto de' cieli, de' pianeti et delle stelle, più basso le figure mathematiche et la cosmografia di tutta la terra e dei mari, et le figure di tutti gli animali terrestri, acquatici et aerei» (lettera dedicatoria a Carlo Emanuele I, in ZUCCARI/HEIKAMP 1961, libro I, pp. 135-136).

⁵⁶ ZUCCARI/RUFFINO 2007, p. 78.

⁵⁷ Ivi, pp. 79-80.

⁵⁸ Sul parco e palazzo del Viboccone, si vedano ROGGERO BARDELLI 2004 e CORNAGLIA 2013, pp. 463-465.

eleganti esametri latini e raffinate tavole incise il cammino compiuto in sogno dalla duchessa, guidata da Aristotele, verso il tempio della sapienza. L'opera, che insieme al piano urbanistico del parco influenzò significativamente la configurazione del giardino del palazzo di Venere nell'*Adone* di Marino, era conservata in copia manoscritta nella collezione libraria della Grande Galleria, bruciata nell'incendio della Biblioteca Universitaria Nazionale del 1904⁵⁹.

La *Civitas veri* non è menzionata da Zuccari, lo è però la sua fonte più alta, l'*Etica* di Aristotele, che indica al duca di Savoia la via del retto governare e ne alimenta i pensieri:

Sarebbe cosa troppo lunga il dirli tutto quello che in esso si contiene e molto più il disegno di Sua Altezza Serenissima, il quale è il più alto et il più nobile e degno pensiero che forse precipe alcuno abbia mai avuto nell'ornamento di luoghi di spasso e piacere; perché alcuni si sono diffusi in soggetti semplicemente o vani in pura delizia di fontane e giardini, o in gran palazzi per comodità et agio delle proprie persone, ma questo, oltre ciò, ha disposto tutto il luogo a vista di vita attiva e contemplativa per formare uno specchio alla vita umana, per il quale caminando scuopre la strada che non solo i precipi, ma ciascuno deve tenere per ben vivere et virtuosamente operare, per riuscire forte, magnanimo et glorioso e, senza timore o spavento alcuno, seguire sempre ogni lodevole e virtuosa impresa. È un luogo, insomma, che scuopre tutta l'*Etica* di Aristotele che è la vera strada di reggere e governare sé stesso et altri ancora: pensieri che trascendano gli umani intelletti, essendo congiunto il gusto corporale co 'l piacere dello spirito⁶⁰.

Con logica stringente, i fiumi precedentemente menzionati divengono il confine ideale e reale di questo spazio di virtù:

è disposto questo luogo in tal maniera che, come s'è detto, è in penisola, circondato da tre grossi fiumi. Ora disegna Sua Altezza farlo isola con un navilio: che la Dora si congiunga con la Stura e per cinque porte vi faccia passaggio, cioè per cinque Ponti, alludendo con tal invenzione alli cinque sentimenti⁶¹.

L'accesso principale è dal ponte della Dora, ornato di statue e pitture che alludono al sole, «duce oggetto degli occhi», quasi un vago richiamo al disegno/sole dell'*Idea*⁶²:

Questo della Dora, a vista nostra, è ornato con statue e pitture, alludendo al sole, per esser la luce oggetto degli occhi, in forma d'arco trionfale, sì come saranno tutti gli altri, con istorie e figure particolari di pianeti e favolosi numi degli antichi [...], con istoria intorno di soggetti più famosi che si possono applicare alli cinque sentimenti⁶³.

Passato il ponte si trova un «teatro d'alberi nel quale hanno principio cinque stradoni» che si inoltrano per oltre quattro chilometri nel parco, tra boschi e zone aperte. Il primo a mano manca è dedicato «al senso» e conduce a un bellissimo giardino adorno di fontane, lungo un percorso disseminato di piccole insidie come labirinti e precipizi, ai quali è possibile ovviare prestando attenzione ai «motti et avvisi di sentenze graziose», che consentono all'uomo accorto di procedere senza alcun danno. Il secondo è intitolato alle arti liberali e come il precedente

⁵⁹ La derivazione del parco di Viboccone dalla *Civitas veri* era già stata studiata da Aurora Scotti e da Sergio Mamino (cfr. SCOTTI 1994 e MAMINO 1998b). Si veda, inoltre, C. Arnaldi di Balme, scheda I.9, in *FESTE BAROCHE* 2009, pp. 64-67; A. Ruffino, scheda n. 65, in *IL TEATRO DI TUTTE LE SCIENZE E LE ARTI* 2011, pp. 97-98; GORRIS CAMOS 2013; G. Olivero, scheda n. 72, in *LE MERAVIGLIE DEL MONDO* 2016, pp. 144-145.

⁶⁰ ZUCCARI/RUFFINO 2007, pp. 80-81.

⁶¹ Ivi, p. 81.

⁶² ZUCCARI/HEIKAMP 1961, libro II, pp. 294-300. Il tema del sole ricorre, come è noto, anche nelle *Dicerie sacre* di MARINO/ARDISSINO 2014, pp. 81 e sgg.

⁶³ ZUCCARI/RUFFINO 2007, p. 81.

allude al cammino verso la conoscenza espresso nel passaggio dalla «orridezza d'alberi e sterpi» alle amene spalliere di rose e di fiori, che ornano nicchie con statue di uomini distintisi per «singolar virtù e fama in professioni nobili», e si conclude con il tempio rotondo delle arti. La terza via (la prima a destra), lunga e diritta, «è dedicata agli studii maggiori», adorna di nicchie con «motti e figure di legisti e poeti»; la quarta, al pari degli altri percorsi chiusa nel primo tratto da alberi, gira a destra nel bosco con vari bracci e cambi di direzione che alludono alle «matematiche scienze speculative, [...] con varie aperture di pratarie e ricetti graziosi che invitano propriamente a filosofare e contemplare il cielo, le stelle, i pianeti e tutte le sfere sovrane», con strumenti matematici, globi, sfere e almanacchi intorno a ornamento⁶⁴. Divide l'una e l'altra parte del bosco, passando in un'ampia area aperta, lo stradone centrale che «si attribuisce alle contemplazioni del cielo e misteri divini rivelati dalla sacra teologia», ornato di tabernacoli, cappelle, «statue sacerdotali, stanze di fabbrica dedicate alla prudenza, al consiglio», nonché alle virtù attive e contemplative, tre le quali la «teorica e la pratica». Il cammino della sacra teologia è posto al centro, per essere «il più degno luogo dell'intelletto dell'uomo»; largo e spazioso, perché è quello «che più apertamente conosce i più alti e nobili misteri», chiaro, risplendente e luminoso, «perché non ci è velo della oscurità delle cose terrene che gli possa fare ombra o macchia alcuna»⁶⁵. Il viaggio iniziatico culmina al termine di questo stradone con una estesa area, che ospitava ogni sorta di animali selvatici e una fabbrica, il palazzo di Viboccone, intitolato alla «fortezza, al valore dell'uomo prudente e saggio»⁶⁶.

Nel salone centrale, adorno di sculture antiche e di busti⁶⁷, figuravano

Pallade et Ercole che tengono in mezzo la Fama et all'intorno varii et nobili soggetti che mostrano come il forte e prudente capitano combattendo lotta sempre con la morte, e la Virtù e l'Onore finalmente conducano il valoroso duce al tempio della Fama et alla magione della Gloria, con altri bellissimi e nuovi pensieri, tutti concetti di Sua Altezza Serenissima, che in questa, come in ogni altra virtù, valore e prudenza, mirabile si dimostra⁶⁸.

Dal palazzo, continua Zuccari, si dipartiva un altro stradone di un miglio e mezzo di lunghezza, che arrivava alla Stura e al ponte dedicato a Marte, a oriente del quale, tra grotte e fontane, si trovava un vasto spazio a forma di teatro fatto realizzare dal duca per feste e tornei, ornato di statue in marmo e in bronzo realizzate da Andrea Rivalta, tra cui quelle del Po e della Dora oggetto di due madrigali di Giovan Battista Marino⁶⁹.

La descrizione del Regio Parco, chiusa con l'ennesimo elogio di Carlo Emanuele I, duca valoroso e prudente, ma soprattutto *dux artifex*, principe di alti e virtuosi pensieri⁷⁰, è il passaggio necessario a riportare l'attenzione nella giusta direzione, a rinserrare le fila di una narrazione che ha nuovamente posato lo sguardo sul suo signore e sui suoi progetti per ridare fiato e mordente al racconto di sé rimasto nelle ultime pagine silente, sottotraccia, ma che ora richiede di una nuova e vertiginosa impennata per incastonare l'ultimo tassello della elaborata

⁶⁴ Ivi, pp. 81-83.

⁶⁵ Ivi, pp. 83-84.

⁶⁶ Ivi, p. 84

⁶⁷ L'elenco delle *Statue che sono nel Palazzo del Palco di Sua Altezza Serenissima et nella sala ovata*, incluso nell'*Inventario delle statue, busti, bassi rilievi et altri marmi di Sua Altezza Serenissima stanti nella Galleria et altri luoghi* (Archivio di Stato di Torino, Sezioni riunite, Camera dei Conti, Piemonte, Feudalità, art. 801, § 1, marzo 1), è stato oggetto di una attenta ricostruzione di Anna Maria Riccomini (RICCOMINI 2016).

⁶⁸ ZUCCARI/RUFFINO 2007, pp. 84-85.

⁶⁹ *Prosopopeia sopra la statua del Po del Duca di Savoia e Prosopopeia sopra la statua della Dora del medesimo*, in MARINO/PIERI-RUFFINO 2005, pp. 402-403.

⁷⁰ La descrizione prosegue ancora qualche pagina, quindi si conclude: «Eccovi descritto brevemente questo bellissimo luogo, lasciando però molte cose per brevità, come una graziosa isoletta in mezzo al Parco riserrato» (ZUCCARI/RUFFINO 2007, pp. 87-88), vale a dire l'Isola Polidora, ricordata nei manoscritti del duca e in alcune relazioni di feste, dove si svolgevano tornei e giostre.

costruzione, facendo combaciare perfettamente tutte le tessere. «Resta dirle il compimento della vista delle mie stanze e Galeria, il che sarà per confezione di questa lettera»: Zuccari prepara il suo interlocutore alle ultime immagini che intende offrirgli, la via principale della città, dove spesso passeggiano il duca e la nobiltà, comoda e ampia come il corso di Roma o la via Maggiore a Firenze, ma soprattutto il giardino particolare di Sua Altezza e delle infanti⁷¹, luogo riservato, ma al quale Federico ha accesso per essere le sue stanze e la Galleria confinanti. Tralascia di soffermarsi sulla fontana marmorea e sui deliziosi stagni, ma indugia sul Bastion Verde, che ancora rimane dell'antica struttura fortificata e su cui è situata una loggetta. Da qui l'immaginazione di Zuccari si può effondere fino alle montagne «che dividono l'Italia da' tramontani», dove è «il Gran San Bernardo, monte altissimo, il qual è unito co 'l San Gottardo», a detta di «geometri e matematici, scrittori di geografia», la montagna più alta d'Europa, dalla quale scaturiscono i quattro fiumi principali:

il Danubio che con larghissimo corso passa per l'Austria, l'Ungaria, Bosina [...] l'altero Reno, che [...] passa per gli Alvezii et altri paesi et entrando in Frigia va a scaricare nel Mare Settentrionale d'Olanda. Dall'altra parte e dalle dette pendici scaturisce ancora il furibondo e rapidissimo Rodano et incaminandosi quasi a ponente, passa per la Valisia, per gli Allobrogi e si rivolge poi alla sinistra per il Venisino, Provenza e Linguadocca e finalmente va a sboccare sotto Arles nel Mar Tirreno.

Il quarto fiume che scaturisce a meridione è la Dora Baltea, che entra in Italia passando per il Piemonte e «sbocca nel superbo e regio Po», che come padre pietoso accoglie le acque di altri fiumi e altero corre «a porgere tributo al mare anco per li figli»⁷². Con una sorta di sogno geografico a occhi aperti, Zuccari unisce Torino al mondo in una magica corrispondenza di grande e piccolo, vicino e lontano, viaggia su una carta immaginaria oltre le montagne, le più alte, «salvando l'Olimpo», e «stando alle finestre del [suo] Paradiso» si imbarca

ora in uno et ora in un altro di quelli fiumi, e con questa commodità ora mi trovo nel Mar Maggiore verso Levante, ora nel Settentrione et ora nel Tirreno, a mezzo giorno e verso Ponente, e talvolta ancora me ne passo all'Oriente per il Mare Adriatico, e così, godendomi co 'l pensiero la diversità de' populi e paesi del mondo, vado lontano senza partirmi di dove sono e, qui restando, lascio considerare al mio signor Giovan Bologna il gusto et il piacere che sento in questo luogo adorno delle belle e singolari vedute che altri paesi veder possino⁷³.

Quindi nuovamente ritorna al Bastion Verde, che ha forma «d'uomo d'arme che stia alla veduta per guardia di tutta l'Italia» e della propria città e nella cui loggia il duca e i principi spesso si intrattengono a cenare. Di lì, in linea retta, il suo occhio va alla strada del passeggio fuori le mura, poi alla porta dalla quale entrano i principi e gli ambasciatori che arrivano dalla Francia e dall'Italia, e ancora al parco, con suggestive inquadrature di prati verdeggianti e il mormorio di acque cristalline della Dora e di piccoli ruscelli, presso i quali il giovedì, il venerdì e il sabato leggiadre e belle «forestane» si recano a lavare i panni. Uno scorcio di paesaggio poetico, un idillio in prosa dalla diafana limpidezza di un quadro fiammingo, che Zuccari offre al suo corrispondente invitandolo a osservare graziose fanciulle intente a sciorinare «de lenzuola a fila a fila, parte su le corde e parte su l'erbetta», a raccogliere e piegare «camiscie e tovaglie, salviette et altri drappi», mentre altre mangiano sedute a terra sui prati fioriti e altre ancora leggiadramente cantano «belle canzoni alla francese, alla piemontese, alle allegrie di quelle ballando graziosamente a schiera a schiera»⁷⁴. Danza, colori, profumi, la gioiosa armonia

⁷¹ Corrisponde all'incirca agli attuali Giardini Reali.

⁷² ZUCCARI/RUFFINO 2007, pp. 90-92.

⁷³ Ivi, p. 92.

⁷⁴ Ivi, p. 95.

delle sfere celesti: l'allegrezza è del divino. La vivace descrizione delle lavandaie è interrotta da un suono celestiale, un canto di giubilo. L'attenzione di Zuccari si sposta e per via transitiva anche quella di Giambologna, chiamato ora a godere, gran privilegio, di una angelica visione:

Ma fermisi Vostra Signoria, che parmi di sentire un suono, un canto et un giubilo di gioia infinita et una fragranza suavissima d'odori. Questo è per certo il compimento della graziosissima veduta che ho descritto: altro non ci mancava che un'angelica schiera, che sovente abbiamo per tributo di questo Paradiso, la quale viene spesso a favorirci⁷⁵.

Federico si alza dallo scrittoio, si affaccia al balcone ed esclama «ecco una nuova luce, uno splendore grandissimo che rende letizia e gioia singolare! Ora passa qui sotto le nostre finestre [...] Sua Altezza Serenissima con le Serenissime Principesse et una schiera di dame»⁷⁶.

Il cammino si è completato, il destino di predestinato compiuto. Poche pagine datate al penultimo giorno di maggio 1606 e destinate a Federico Barocci, «un Federico a salutare un altro Federico»⁷⁷, per ribadire in un breve epilogo quanto già narrato, per ricordare il suo impegno nella «maggior Galeria d'Italia»⁷⁸, della quale aveva già fatto una porzione della volta «di diece e più canne di longhezza» (oltre trenta metri, pari tuttavia alla sola «quintadecima parte di essa»⁷⁹), e per pregiarsi nuovamente del suo «albergo chiamato con ragione Paradiso»⁸⁰, paragonato al luogo celeste dove risiede il profeta Elia e dove vorrebbe condurre il suo interlocutore, non con un carro di fuoco, ma su una slitta, sicuro che in quel «terreno Paradiso» «Vostra Signoria ringiovenirebbe»⁸¹.

Zuccari pone il sigillo al suo percorso biografico impresso nella filigrana delle sue opere letterarie e artistiche, il cui disegno va letto in trasparenza, provando ad aggiungere alle già ampie e articolate indagini sulla sua figura di artista e teorico uno sguardo capace di sondare le tracce meno esibite, ma altrettanto forti e audaci, forse anche cedendo, pur con tutta la prudenza necessaria, alla tentazione di cercare ragioni 'psicologiche' di una consapevolezza di sé. Gli elementi sono tanti, troppi per non tentare di osservare i piani con un punto di vista sfalsato, così da lasciare spazio a letture eccentriche: a quanto già detto rispetto alla vita del fratello Taddeo, celebrazione di sé medesimo per interposta persona, e al sapiente uso delle potenzialità delle immagini e della scrittura per rispondere alle accuse e per costruire il proprio statuto intellettuale, concorrono altri ingredienti in un gioco a tratti prevedibile, a tratti sorprendente. L'impiego mai scontato o sprovveduto di allegorie e figure simboliche, la soverchia presenza della speculazione metafisica dei suoi testi teorici, come il continuo ricorso ad Aristotele nell'*Idea*, tale da rendere il trattato quasi inaccessibile a molti artisti; la sofisticata costruzione del *Dante historiato*, viaggio ultraterreno, metafora del cammino verso la virtù che sviluppa un percorso parallelo, Dante/Zuccari, quasi un gioco di sovrapposizione di ruoli; un accorto impiego delle parole, come – è stato notato – il verbo 'inostrare' usato nella dedica al duca di Savoia⁸². Troppi elementi perché anche il *Passaggio per Italia* non si inserisca nel disegno complessivo; letta in sequenza con le altre opere, messa in relazione alle tappe della sua biografia, la scelta di dare alle stampe il resoconto degli ultimi tre anni della sua esistenza in

⁷⁵ Ivi, p. 97.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Ivi, p. 100.

⁷⁸ Ivi, pp. 101-102.

⁷⁹ Ivi, p. 102.

⁸⁰ Ivi, p. 104 ; ROSSI 2000, pp. 119-120.

⁸¹ Ivi, p. 105.

⁸² «Si come in virtù della luce solare s'inostra il cielo [...], così in virtù sua [il glorioso nome del duca] si inostrerà questa mia Idea» (lettera dedicatoria a Carlo Emanuele I, in ZUCCARI/HEIKAMP 1961, libro I, p. 135).

forma epistolare⁸³ sembra assumere un significato che va ben oltre lo sfoggio di abilità letteraria nel ritrarre la vita di corte. Il *Passaggio* chiude il cerchio, completa una ambiziosa costruzione intellettuale, portando a perfezione il disegno dell'*Idea* e la celebrazione di sé, ancora una volta per interposta persona, il duca di Savoia.

Il filo della narrazione autobiografia rimane dissimulato, un fiume carsico che riaffiora impetuoso nelle forme sublimi ma efficaci della lettera, di cui Zuccari sa soppesare i vari registri e calibrare la scrittura. La descrizione della Grande Galleria, l'ultima prestigiosa 'occasione onorata', è indubbiamente centrale, ma la sua importanza va considerata in un quadro più ampio, di simmetrie concettuali e di scambi di intenti che coinvolgono parimenti gli altri progetti del duca, dal santuario di Vico al Regio Parco. Federico comprende e accede alla loro alta valenza ideale e politica grazie all'intimità con il principe – «ha fatto grazia di comunicarmi» –, e ha facoltà di parlarne: l'espedito della transitività ha lo scopo di raddoppiare, «col parteciparne» ai suoi corrispondenti il diletto, la sua condizione di privilegio, il suo essere presente e parte agente di quel cerchio magico dove la scintilla generatrice si estrinseca e prende forma, in una sorta di committenza sintonica, come sottinteso da Massimiliano Rossi⁸⁴. Il principe è colui che sostanzia e dà compimento alla creazione, dalla potenza all'atto, re-immagina il mondo, microcosmo compendiato, teatro del sapere e della natura, di cui muove i venti e gli elementi determinandone l'armonica dimensione paesaggistica. Zuccari ne condivide l'intento, dunque partecipa della divinità del suo signore, dando attuazione a ciò che aveva auspicato nella *Lettera a' Principi* del 1605 ed espresso nel corso dell'*Idea*, e dissemina il suo raccolto di indizi, prove del suo esservi destinato. Il pellegrinaggio ai Sacri Monti, la visita al santuario di Vico, la caduta dalla china e l'abitazione denominata del Paradiso sono parti di un sistema esemplificato in una rete di corrispondenze tra grande e piccolo, tra celeste e terreno, nel quale il macrocosmo si specchia e si ri-crea in prodigiosi dispositivi simbolici e cognitivi, il vicino e il possibile transitano nel panoramico e immaginifico, in un tempo dove i destini sono governati dagli astri, la casualità non è contemplata neanche nel nome di una stanza.

Zuccari non terminò la decorazione della Grande Galleria, causa i mutati propositi del duca, ciononostante non lasciò Torino con l'insoddisfazione di un progetto mancato, probabilmente perché, come suggerisce sempre Massimiliano Rossi, i presupposti ideali sopravanzavano l'occasionalità dei fatti, nutrendo le aspirazioni creazionistiche di entrambi guidate da una necessaria reciprocità, quasi una sorta di condizione simbiotica. Se l'artista aveva trovato il terreno nel quale fare germinare il processo concettuale di disegno interno ed esterno, Carlo Emanuele I a sua volta poteva cogliere nell'*Idea* l'elaborazione teorica funzionale alla costruzione della sua immagine. Non solo per l'identificazione di 'disegno' e 'principe', l'uno «che dà l'essere e la vita a tutte le scienze e pratiche», l'altro, al pari dell'intelletto, «assoluto padrone» di tutte le cose, ma più compiutamente per la dimostrazione di come le virtù morali, specie l'etica, l'economia e la politica, fossero nate dalla «formazione compita del disegno, che è non solo loro genitore; ma scorta, guida e regola»⁸⁵, e di come alla loro messa in pratica fossero necessarie prudenza, giustizia, forza e temperanza, tutte qualità del principe, parimenti generate dal disegno interno. Nel corso del primo decennio del Seicento, il duca di Savoia è come un magnete, attira intorno a sé un entourage disposto a divinizzarlo attraverso l'encomio dei suoi progetti, primo fra tutti la Grande Galleria. Zuccari, Murtola, Marino – quest'ultimo il principe dei poeti – concorrono con le loro opere a dar fiato alle trombe di una celebrazione del signore e del suo disegno creazionistico, ricavando per sé, in un processo osmotico, gloria e virtù.

⁸³ «Sono sin ora trentadue mesi che son fuori di Roma», scriveva Zuccari al Pierleone Casella (ZUCCARI/RUFFINO 2007, p. 12).

⁸⁴ ROSSI 2000, p. 100.

⁸⁵ ZUCCARI/HEIKAMP 1961, libro I, pp. 191-194. Cfr. anche ROSSI 2007, p. 553.

Le condizioni che si sono create alla corte di Torino sono le ultime e irripetibili per dare compimento al ritratto di sé, per chiudere il processo intellettuale che accomuna l'artista al divino in virtù dell'afflato vitale preesistente, interno, destinato a muovere verso l'esterno e a diventare materia e forma. L'aver spostato l'attenzione alla dimensione mentale non scollega l'arte dalla dimensione pratica, ma solleva Zuccari dal rischio di veder sminuita la sua invenzione per un capriccio o un imprevisto: l'idea è lì nella sua pienezza. I dissapori con il duca, possibili se osiamo guardare al carattere dei due personaggi, non devono interferire; la scelta di pubblicare a Torino il suo testo più importante, quando forse i primi malumori cominciavano a serpeggiare – la dedica è del marzo 1607 e le lettere al duca di Urbino del giugno-luglio dello stesso anno –, deve far riflettere ed essere letta non come il tentativo di compiacere il suo signore, quanto piuttosto come la precisa volontà di non modificare il suo disegno. La posizione e il nuovo statuto intellettuale del processo creativo mette l'artista nella condizione di aspirare a una committenza alta, e se il principe è a sua volta guidato dalla scintilla generatrice, come è il caso di Carlo Emanuele I, ciò non va a discapito dell'artista, non ne sbiadisce la forza, all'opposto ne conferma e ne consolida la posizione in virtù di quella discesa gerarchica dal divino agli uomini: Dio crea o meglio disegna il mondo «per poi imprimerlo gerarchicamente negli angeli e quindi negli uomini»⁸⁶, e ancora da Dio al principe, da questo all'artista e al poeta. La meticolosa impalcatura epistolare del *Passaggio per Italia* chiude in forma perfetta un racconto di sé, pianificato con cura, costruito nei dettagli e che deve farci riflettere sul destino di un'opera finora letta sbrigativamente. Un'opera che aspira a valicare il tempo del vissuto, affidando il proprio messaggio a missive scritte ad amici: una scelta di genere letterario che rende lecito interrogarci sui veri destinatari, tanto da avere la tentazione (legittimata dallo svolgersi della vita di Zuccari) di individuare, come faceva Starobinski per le *Confessioni* di Agostino, il pubblico a cui si rivolge l'autobiografo direttamente a Dio, indirettamente agli uomini⁸⁷.

⁸⁶ ROSSI 2007, p. 552.

⁸⁷ Traggo queste considerazioni da GUGLIELMINETTI 1977, pp. XVII-XVIII ; STAROBINSKI 1970.

BIBLIOGRAFIA

ACIDINI LUCHINAT 2009

C. ACIDINI LUCHINAT, *Una vendetta d'artista*, in *INNOCENTE E CALUNNIATO* 2009, pp. 26-45.

AUTOBIOGRAFIA 2007

Autobiografia, autobiografie, ricostruzione di sé, atti del convegno di studi (Gargnano del Garda settembre 2003), a cura M. Mezzanzanica, Milano 2007.

AUTOINGANNI, AUTOFINZIONI 2015

Autoinganni, autofinzioni, numero monografico di «Ágalma», 29, 2015.

BARUCCI 2009

G. BARUCCI, *Le solite scuse. Un genere epistolare del Cinquecento*, Milano 2009.

BENVENUTO CELLINI 2009

Benvenuto Cellini artista e scrittore, atti della giornata di studi (Parigi 14 novembre 2008), a cura di P.C. Buffaria, P. Grossi, con la collaborazione di L. Salza, Parigi 2009.

BOLZONI 2020a

M.S. BOLZONI, *Federico Zuccaro all'Escorial: alcuni progetti inediti*, «Paragone. Arte», s. 3, 149, 2020, pp. 21-32.

BOLZONI 2020b

M.S. BOLZONI, *Rome Looking at Venice: The Zuccaro Brothers and the Colorito vs. Disegno Debate*, «Master Drawings», 2, 2020, pp. 169-194.

BOLZONI 2020c

M.S. BOLZONI, *I Cavalieri Giovanni Baglione, Giuseppe Cesari d'Arpino e Cristoforo Roncalli tra tradizione e modernità*, in *LA SCINTILLA DIVINA* 2020, pp. 115-139.

BOLZONI 2021

M.S. BOLZONI, *Federico Zuccari e Raffaello, «frà gli eccellenti eccellente»*, «Storia dell'arte», n.s., 1-2, 2021, pp. 48-59.

BOTERO/RAVIOLA 2015

G. BOTERO, *Le Relazioni universali*, a cura di B.A. RAVIOLA, I-II, Torino 2015.

BRAIDA 2014

L. BRAIDA, *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e "buon volgare"*, Roma-Bari 2014 (prima edizione 2009).

CAPUTO 2009

V. CAPUTO, *Giorgio Vasari 'novello Giotto'. Dall'autobiografia alla biografia inedita di Marcantonio Vasari*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, atti del XII congresso dell'Associazione degli Italianisti (Roma 17-20 settembre 2008), a cura di C. Gurreri, A.M. Jacopino, A. Quondam, Roma 2009 (<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana/Caputo%20Vincenzo.pdf>).

CAPUTO 2010

V. CAPUTO, *'Ragionando di pittura' tra artisti e letterati: Pino, Vasari, Dolce e Gilio*, «Quaderni d'italianistica», 1, 2010, pp. 43-60.

CASTELLANETA 2018

S. CASTELLANETA, *Della calunnia: da Luciano a Torelli attraverso Dante. Letteratura ed ecfrafi*, «La parola del testo», 1-2, 2018, pp. 75-85.

CAVAZZINI 2020

P. CAVAZZINI, *Porta Virtutis. Il processo a Federico Zuccari*, con la collaborazione di Y. Cancilla, Roma 2020.

CELLINI/CAPITANIO 2002

B. CELLINI, *Dell'oreficeria*, a cura di A. CAPITANIO, Torino 2002.

CELLINI/DAVICO BONINO 1973

B. CELLINI, *La vita*, a cura di G. DAVICO BONINO, con una cronologia delle opere di E. Carnesasca, Torino 1973.

CELLINI/FERRERO 1980

B. CELLINI, *Opere*, a cura di G.G. FERRERO, con un profilo della *Vita* celliniana di E. Carrara, Torino 1980 (prima edizione 1971).

CELLINI/GAMBERINI 2014

B. CELLINI, *Rime*, edizione critica e commento a cura di D. GAMBERINI, Firenze 2014.

CLERI 1997

B. CLERI, *Pretesti per commenti critici: le note sulla biografia vasariana di "Taddeo Zuccherò, pittore da Sant'Agnolo in Vado"*, in FEDERICO ZUCCARI 1997, pp. 13-20.

CONCOLINO MANCINI ABRAM 2016

B. CONCOLINO MANCINI ABRAM, *Le Vite di Vasari e la Vita di Cellini. Dalla biografia alla costruzione del proprio mito*, in *Legami e corrispondenze tra la letteratura e le arti*, atti del convegno internazionale (Roma 27-28 febbraio 2014), a cura di A. Fàvaro, C. Gurreri, C. Ubaldini, Avellino 2016, pp. 39-55.

CORNAGLIA 2003

P. CORNAGLIA, *Un mausoleo per Carlo Emanuele I: la Madonna del Mondovì a Vico*, in M. Viglino Davico, *Ascanio Vittozzzi. Ingegnere militare, urbanista, architetto (1539-1615)*, con saggi di C. Roggero Bardelli, A. Bruno jr, P. Cornaglia, Ponte San Giovanni 2003, pp. 173-223.

CORNAGLIA 2013

P. CORNAGLIA, *La costruzione dell'identità 'italiana' del ducato di Savoia a cavallo tra XVI-XVII secolo: il ruolo dei giardini*, in *Architettura e identità locali*, I, a cura di L. Corrain, F.P. Di Teodoro, indici a cura di E. Vai, Firenze 2013, pp. 455-475.

CORSARO 2017

A. CORSARO, *Dinamiche relazionali nella Vita di Benvenuto Cellini*, in *Scritti autobiografici di artisti tra Quattro e Cinquecento. Seminari di letteratura artistica*, atti del convegno *Fonti letterarie per la storia dell'arte* (Pavia 2-3 dicembre 2015), a cura di M.P. Sacchi, M. Visioli, Pavia 2017, pp. 101-130.

COZZO 2002

P. COZZO, «*Regina Montis Regalis*». *Il Santuario di Mondovì da devozione locale a tempio sabauda*, con edizione delle *Memorie intorno alla Vergine SS. di Vico* (1595-1601), Roma 2002.

COZZO 2006

P. COZZO, *La geografia celeste dei duchi di Savoia. Religione, devozioni e sacralità in uno Stato di età moderna (secoli XVI-XVII)*, Bologna 2006.

DAVICO BONINO 2009

G. DAVICO BONINO, *Benvenuto Cellini e il narcisismo: la Vita*, in *BENVENUTO CELLINI* 2009, pp. 11-23.

DOGLIO 2000

M.L. DOGLIO, *L'arte delle lettere. Idea e pratica della scrittura epistolare tra Quattro e Seicento*, Bologna 2000.

ESSAIS D'EGO-HISTOIRE 1987

Essais d'ego-histoire, di M. Agulhon, P. Chaunu et alii, raccolti e presentati da P. Nora, Parigi 1987.

FEDERICO ZUCCARI 1997

Federico Zuccari. Le idee, gli scritti, atti del convegno (Sant'Angelo in Vado 28-30 ottobre 1994), a cura di B. Cleri, Milano 1997.

FESTE BAROCCHE 2009

Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento, catalogo della mostra, a cura di C. Arnaldi di Balme, F. Varallo, Cinisello Balsamo 2009.

GAMBERINI 2017

D. GAMBERINI, *La "concuia nana" di Federico Zuccari. Critica d'arte in versi all'ombra del Giudizio Universale per la cupola di Santa Maria del Fiore*, «*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*», 3, 2017, pp. 363-387.

GENOVESE 2009

G. GENOVESE, *La lettera oltre il genere. Il libro di lettere, dall'Aretino al Doni, e le origini dell'autobiografia moderna*, Roma-Padova 2009.

GENTILE 2019

G. GENTILE, *Sacri Monti*, Torino 2019.

GIULIANI 2022

M. GIULIANI, *La Repubblica dei Segretari. Potere e comunicazione nell'Italia d'Antico regime*, Roma 2022.

GORRIS CAMOS 2013

R. GORRIS CAMOS, *La Città del vero, une ville en papier entre utopie et hétérotopie*, «*Seizième Siècle*», IX, 2013, pp. 171-196.

GUGLIELMINETTI 1977

M. GUGLIELMINETTI, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino 1977.

IL CARTEGGIO D'ARTISTA 2019

Il carteggio d'artista. Fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo, a cura di S. Rolfi Ožvald, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo 2019.

IL TEATRO DI TUTTE LE SCIENZE E LE ARTI 2011

Il teatro di tutte le scienze e le arti. Raccogliere libri per coltivare idee in una capitale di età moderna. Torino 1559-1861, catalogo della mostra, a cura di I. Massabò Ricci, S. Pettenati, M. Carassi, Torino 2011.

INNOCENTE E CALUNNIATO 2009

Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista, catalogo della mostra, a cura di C. Acidini Luchinat, E. Capretti, Firenze 2009.

LA GRANDE GALLERIA 2019

La Grande Galleria. Spazio del sapere e rappresentazione del mondo nell'età di Carlo Emanuele I di Savoia, a cura di F. Varallo, M. Vivarelli, Roma 2019.

LA SCINTILLA DIVINA 2020

La scintilla divina. Il disegno a Roma tra Cinque e Seicento, atti del convegno (Roma 22 ottobre 2018) e altri scritti, a cura di S. Albl, M.S. Bolzoni, Roma 2020.

LE «CARTE MESSAGGERE» 1981

Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento, a cura di A. Quondam, Roma 1981.

LEJEUNE 1975

P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Parigi 1975 (trad. it. *Il patto autobiografico*, Bologna 1986).

LE MERAVIGLIE DEL MONDO 2016

Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia, catalogo della mostra, a cura di A.M. Bava, E. Pagella, con la collaborazione di G. Pantò, G. Saccani, Genova 2016.

LETTERE, CORRISPONDENZE, RETI EPISTOLARI 2020

Lettere, corrispondenze, reti epistolari. Tradizioni disciplinari a confronto – Varia, numero monografico di «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», 2, 2020 (disponibile on-line <https://journals.openedition.org/mefrim/9990>).

LETTERE D'ARTISTA 2022

Lettere d'artista. Per una storia transnazionale dell'arte (XVIII-XIX secolo), a cura di G. Capitelli, M.P. Donato et alii, Cinisello Balsamo 2022.

LOTZ 1955

W. LOTZ, *Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», VII, 1955, pp. 7-99 (disponibile on-line <file:///C:/Users/mport/Downloads/89881-Artikeltext-238295-1-10-20220711.pdf>).

MAMINO 1998a

S. MAMINO, *Culto delle reliquie e architettura sacra negli anni di Carlo Emanuele I*, in *Torino. I percorsi della religiosità*, a cura di A. Griseri, R. Rocca, Torino 1998, pp. 53-100.

MAMINO 1998b

S. MAMINO, *L'iconologia della città*, in *Storia di Torino*, III. *Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello Stato (1536-1630)*, a cura di G. Ricuperati, Torino 1998, pp. 387-414.

MAMINO 2000

S. MAMINO, *Carlo Emanuele I e lo zodiaco della Sindone*, in *Il potere e la devozione. La Sindone e la Biblioteca Reale di Torino*, catalogo della mostra, a cura di V. Comoli, G. Giacobello Bernard, Milano 2000, pp. 29-46.

MARINO/ARDISSINO 2014

G.B. MARINO, *Dicerie sacre* (1614), introduzione, commento e testo critico a cura di E. ARDISSINO, Roma 2014.

MARINO/PIERI–RUFFINO 2005

G. MARINO, *Opere*, III. *La Galleria* (1620), a cura di M. PIERI, A. RUFFINO, Lavis 2005.

MATT 2015

L. MATT, *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana tra Cinquecento e primo Seicento. Ricerche linguistiche e retoriche (con particolare riguardo alle lettere di Giambattista Marino)*, Verona-Bolzano 2015 (edizione originale Roma 2005).

MORALEJO ORTEGA 2001

M.M. MORALEJO ORTEGA, *Teoría artística y Academicismo en Federico Zuccari*, «Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», 92-93, 2001, pp. 81-102.

MORALEJO 2011

M. MORALEJO, *Nuevos datos acerca de los viajes de Federico Zuccari (1539?-1609) por las cortes europeas: las aportaciones inéditas de Ottaviano Zuccari, primogénito del artista*, in *El arte y el viaje*, atti del convegno (Madrid 2010), a cura di M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto Elizalde, W. Rincón García, Madrid 2011, pp. 17-32.

MORALEJO ORTEGA 2015a

M. MORALEJO ORTEGA, *Las «cartas abiertas» de Federico Zuccari y sus contemporáneos: Annibale Caro, Bartolomeo Zucchi, Giovanni Mario Verdizotti, Flaminio Vacca y Giovanni Battista Paggi*, in *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, atti del congresso internazionale (Malaga 10-12 aprile 2013), a cura di N. Rodríguez Ortega, M. Taín Guzmán, Madrid 2015, pp. 659-678.

MORALEJO ORTEGA 2015b

M. MORALEJO ORTEGA, *La nozione di idea nei testi a stampa dalla seconda metà del Cinquecento a metà Seicento: gli autori, i temi e il loro rapporto con L'Idée della Architettura Universale di Vincenzo Scamozzi*, «Annali di architettura», XXVII, 2015, pp. 121-126.

MORALEJO ORTEGA 2019

M. MORALEJO ORTEGA, *L'eredità di Federico Zuccari (1539-1609): oggetti d'arte, lettere, manoscritti e libri per la stesura di un elenco di sua proprietà*, in *Le collezioni degli artisti in Italia. Trasformazioni e continuità di un fenomeno sociale dal Cinquecento al Settecento*, atti del convegno (Roma 2017), a cura di F. Parrilla, M. Borchia, Roma 2019, pp. 73-84.

MORETTI 2021

M. MORETTI, *L'ardentissimo desiderio di gloria e di honore»: una Battaglia di Lepanto di Federico Zuccari per Venezia, mai dipinta, nella corrispondenza di Antonio Maria Graziani*, in *L'Archivio di Caravaggio. Scritti in onore di don Sandro Corradini*, a cura di P. di Loreto, Roma 2021, pp. 203-214.

ORSINO 2009

M. ORSINO, *Divino Michelangelo, Cellini diabolico: la Vita come mitizzazione capovolta*, in *BENVENUTO CELLINI* 2009, pp. 59-75.

PAPOTTI 2007

D. PAPOTTI, *Geografie manieriste: riflessioni su spazio, territorio e paesaggio ne Il passaggio per Italia di Federico Zuccari*, in *ZUCCARI/RUFFINO* 2007, pp. 125-149.

PASSIGNAT 2015

É. PASSIGNAT, *I Ragionamenti di Giorgio Vasari: il manoscritto degli Uffizi e i due progetti editoriali*, in *Giorgio Vasari. La casa, le carte, il teatro della memoria*, atti del convegno (Firenze-Arezzo 24-25 novembre 2011), a cura di S. Baggio, P. Benigni, D. Toccafondi, Firenze 2015, pp. 183-201.

RANDOLFI 2018

R. RANDOLFI, *Federico Zuccari e la Calunnia Orsini Lante Caetani*, «Studi di Storia dell'Arte», 29, 2018, pp. 119-122.

RAVIOLA 2020

B.A. RAVIOLA, *Giovanni Botero. Un profilo fra storia e storiografia*, Milano-Torino 2020.

REIMMAGINARE LA GRANDE GALLERIA 2022

Reimmaginare la Grande Galleria. Forme del sapere tra età moderna e culture digitali, atti del convegno internazionale (Torino 1-9 dicembre 2020), a cura di E. Guadagnin, F. Varallo, M. Vivarelli, Torino 2022.

RICCOMINI 2016

A.M. RICCOMINI, *Le "meraviglie della antichità" alla corte di Carlo Emanuele I*, in *LE MERAVIGLIE DEL MONDO* 2016, pp. 175-183, 210-211 (*Appendice*, a cura di P. Petitti, A.M. Riccomini).

ROBERTSON 2020

C. ROBERTSON, *Federico Zuccaro's Modes of Drawing*, in *LA SCINTILLA DIVINA* 2020, pp. 25-38.

ROGGERO BARDELLI 2004

C. ROGGERO BARDELLI, *I parchi della memoria: Mirafiori e il Regio Parco con il palazzo del Viboccone*, in *Di parchi e di giardini*, a cura di P.L. Bassignana, Torino 2004, pp. 9-62.

ROSSI 2000

M. ROSSI, *Poemi e gallerie enciclopediche: la 'Creazione del Mondo' di Gasparo Murtola e il collezionismo di Carlo Emanuele I di Savoia*, in *Natura-cultura. L'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*, atti del convegno internazionale di studi (Mantova 5-8 ottobre 1996), a cura di G. Olmi, L. Tongiorgi Tomasi, A. Zanca, Firenze 2000, pp. 91-121.

ROSSI 2007

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

ROSSI 2022

M. ROSSI, *L'“ombra d'Argo”*: Dante, Borghini e l'eredità fiorentina nella Grande Galleria di Federico Zuccari, in *REIMMAGINARE LA GRANDE GALLERIA 2022*, pp. 89-103.

ROSSI 1997

S. ROSSI, *Virtù e fatica. La vita esemplare di Taddeo nel ricordo “tendenzioso” di Federico Zuccari*, in *FEDERICO ZUCCARI 1997*, pp. 53-69.

RUFFINO 2007

A. RUFFINO, *Federico Zuccari, i viaggi, la moda*, in *ZUCCARI/RUFFINO 2007*, pp. VII-XXIV.

SACCHINI 2016

L. SACCHINI, *Geografia delle Lettere di Bartolomeo Zucchi (1599)*, in *Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*, atti del seminario internazionale (Bergamo 11-12 dicembre 2014), a cura di C. Carminati, P. Procaccioli *et alii*, Verona 2016, pp. 301-317.

SANGIRARDI 2009

G. SANGIRARDI, *Il comico della Vita*, in *BENVENUTO CELLINI 2009*, pp. 25-42.

SCHLOSSER 1924

J. VON SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienna 1924.

SCOTTI 1994

A. SCOTTI, *Il Parco Ducale vecchio e nuovo a Torino: la «Civitas Veri» di Carlo Emanuele I di Savoia*, in *A travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'œuvre*, atti del convegno CNRS (GDR 712) (Parigi 1991), a cura di S. Deswarte-Rosa, Parigi 1994, pp. 255-279.

SPAGNOLO 2007

M. SPAGNOLO, *Considerazioni in margine: le postille alle “Vite” di Vasari*, in *Arezzo e Vasari. Vite e Postille*, atti del convegno (Arezzo 16-17 giugno 2005), a cura di A. Caleca, Foligno 2007, pp. 251-271.

STAROBINSKI 1970

J. STAROBINSKI, *Le style de l'autobiographie*, «Poétique», 3, 1970, pp. 257-265.

THE SHROUD AT COURT 2019

The Shroud at Court. History, Usages, Places and Images of a Dynastic Relic, atti del convegno internazionale di studi *La Sindone a corte. Storia, pratiche, immagini di una reliquia dinastica* (Torino 5-7 maggio 2015), a cura di P. Cozzo, A. Merlotti, A. Nicolotti, Leida-Boston 2019.

TRAVERSO 2022

E. TRAVERSO, *La tirannide dell'io. Scrivere il passato in prima persona*, Bari-Roma 2022 (edizione originale *Passés singuliers. Le «je» dans l'écriture de l'histoire*, Montréal 2020).

VARALLO 2007

F. VARALLO, *Federico Zuccari e le feste alla corte sabauda*, in *ZUCCARI/RUFFINO 2007*, pp. 151-172.

VARALLO 2016

F. VARALLO, *Il luogo del sapere: la Grande Galleria di Carlo Emanuele I*, in *LE MERAVIGLIE DEL MONDO 2016*, pp. 117-127.

VARALLO 2019

F. VARALLO, *Libri, natura e immagini: il mondo ri-creato della Grande Galleria. Studi e prospettive*, in *LA GRANDE GALLERIA* 2019, pp. 169-194.

WOLF 2009

G. WOLF, *La Calumnia di Apelle, Federico Zuccari e la sovranità dell'artista*, in *INNOCENTE E CALUNNIATO* 2009, pp. 18-23.

ZUCCARI/HEIKAMP 1961

F. ZUCCARI, *L'Idea de' Pittori, Scultori, et Architetti [...] Divisa in due libri [...] (Torino 1607)*, in *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, a cura di D. HEIKAMP, Firenze 1961 (riproduzione anastatica), pp. 133-312.

ZUCCARI—ALBERTI/HEIKAMP 1961

F. ZUCCARI, R. ALBERTI, *Origine e progresso dell'Accademia del Disegno di Roma (Pavia 1604)*, in *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, a cura di D. HEIKAMP, Firenze 1961 (riproduzione anastatica), pp. 1-102.

ZUCCARI/RUFFINO 2007

F. ZUCCARI, *Il passaggio per Italia (1608)*, a cura di A. RUFFINO, con una lectio geografica di D. Papotti e un saggio di F. Varallo, Lavis 2007.

ZUCCHI 1595

B. ZUCCHI, *Scelta di lettere di diversi eccellentiss. scrittori [...]*, I-III, Venezia 1595.

ZUCCHI 1599

B. ZUCCHI, *Lettere*, I-II, Venezia 1599.

ZUCCHI 1600

B. ZUCCHI, *L'idea del segretario [...] Rappresentata et in un Trattato de l'imitatione, e ne le lettere di principi, e d'altri signori*, I-IV, Venezia 1600.

ABSTRACT

Il saggio propone una rilettura di uno degli ultimi scritti di Federico Zuccari, *Passaggio per Italia* (Bologna 1608), cercandone le ragioni nel quadro complessivo della produzione letteraria dell'artista e del teorico. La narrazione di sé, affidata alle lettere indirizzate ad amici e colleghi, offre spunti di riflessione che inducono a considerare le pagine del testo in una nuova chiave, capace di superare il piano descrittivo e aneddotico. Il racconto, che riguarda primariamente il soggiorno torinese e il progetto decorativo della Grande Galleria di Carlo Emanuele I di Savoia, sembra voler delineare nell'attento controllo della scrittura, nei differenti registri linguistici impiegati e nella ben calibrata sequenza dei fatti, le tappe conclusive di un percorso iniziatico, atto finale di una celebrazione di sé che, nel rapporto simbiotico con il duca sabauda, dà corpo e compimento all'immagine del divino artefice.

The essay proposes a rereading of one of Federico Zuccari's last writings, *Passaggio per Italia* (Bologna 1608), looking for the reasons in the overall picture of the theoretical artist's literary production. Self-narration through the letters addressed to friends and colleagues lends itself to further investigation to shed a new light on these texts, moving beyond the descriptive and anecdotal level. Mainly dealing with Zuccari's sojourn in Turin and the decoration plan for the *Grande Galleria* of Charles Emmanuel I of Savoy, the account attempts to trace the concluding steps of a path of initiation, a final act of self-celebration which, in the symbiotic relationship with the Savoy duke, gives shape to the image of the divine artifex. This may be seen in his carefully controlled writing, in the different linguistic styles he uses, and in the well-measured sequence of events.