

LO STUDIO — LA SCUOLA FIORENTINA DI FEDERICO ZUCCARI

di Zygmunt Wązbiński

INTRODUZIONE

Nel 1605, Federico Zuccari pubblicò un poema allegorico intitolato “Lamento della Pittura”, in cui la personificazione della Pittura — nel tracciare un quadro del magnifico passato di quest’arte — si doleva della sua attuale decadenza.¹ A suo avviso, tale situazione era dovuta all’inadeguata preparazione artistica ed alla mancanza di un interesse sociale per l’arte. Anche per questo fece precedere la sua opera da un appello ai potenti di questo mondo — la Lettera ai Principi — che esortava ad istituire delle accademie pubbliche in Italia ed in Europa. “Et se i Principi — scriveva lo Zuccari — favorissero queste Accademie, non ha dubbio alcuno, ch’ogni giorno si scoprirebbero novi ingegni; posciache i virtuosi prendono accrescimento, e vita da i favori de’ Principi. Quindi nacquero gli Apelli, i Zeusi, li Fidji, gli Prasitelli, i Michel’Angeli, i Rafaelli, i Titiani, i Bramanti, i Palladi, e tanti altri Pittori, Scultori, e Architetti antichi, e moderni ...”.²

Lo Zuccari citava a mo’ d’esempio l’Accademia fondata da Cosimo I nonché gli Studi organizzati da Bernardo Vecchietti³ e da Niccolò Gaddi⁴ a Firenze, da Girolamo Cappelli a Venezia e l’Accademia di San Luca organizzata a Roma da lui stesso. Non solo, ma dava anche notizia delle iniziative volte ad istituire una nuova Accademia al Pincio: “per l’affetto, che tengo a queste nobilissime professioni, ho nella casa mia di Roma già ordinato, e fabbricato del mio proprio (bontà di Dio) un luogo conveniente per farsi Accademia, e Ospitio per poveri studiosi di queste professioni ...” scriveva lo Zuccari alla fine del suo appello.⁵

Queste ultime parole riguardavano il progetto dell’artista, che intendeva creare una scuola ed un ospizio per artisti nella sua sede romana, di cui aveva iniziato la costruzione nel 1591.⁶ Lo Zuccari espose il programma di questa iniziativa nel suo testamento del 1603⁷: l’artista lasciò allora Roma per compiere un viaggio pluriennale per l’Italia, dal quale non avrebbe fatto più ritorno (morì ad Ancona nel 1609).⁸

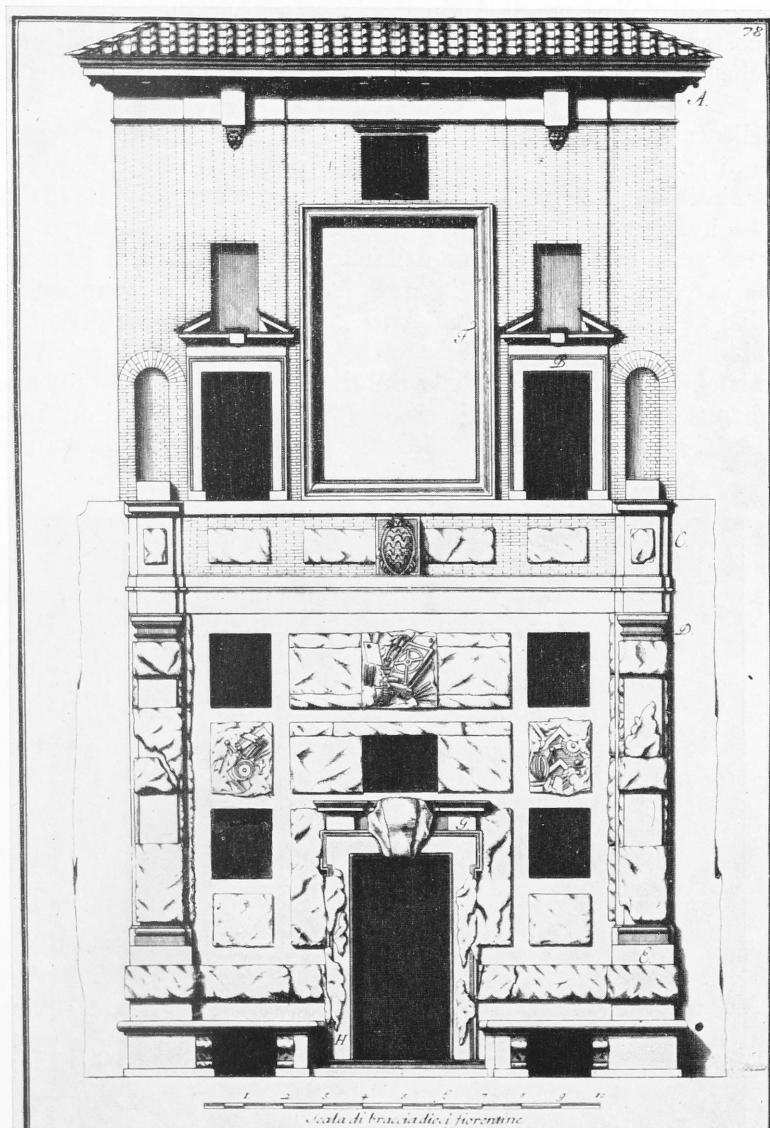
Lo Zuccari riuscì a realizzare solo in parte il suo grandioso progetto romano. Intorno al 1598, lavorò alla decorazione pittorica dei suoi appartamenti privati (la casa di via Gregoriana).⁹ Per quanto concerne invece i locali destinati alla scuola e gli alloggi per gli allievi (il palazzo dalla parte di piazza di Trinità dei Monti), i muri arrivavano all’altezza del secondo piano.¹⁰ Mancava il tetto e l’arredamento degli interni, tra cui anche la decorazione dello Studio. Sia gli artisti che risiedevano presso l’accademia sia i membri dell’accademia di San Luca che frequentavano la scuola, dovevano assoggettarsi allo statuto dell’Accademia e alla volontà del fondatore. Questi auspicava che gli allievi e gli accademici esprimessero la loro deferenza verso i superiori (cioè verso gli eredi di Federico Zuccari) e che nell’anniversario della morte del fondatore, ne onorassero la memoria.¹¹

Lo Studio e i dodici alloggi, che costituivano la parte pubblica della residenza, erano separati dagli appartamenti e dagli ateliers, che costituivano la parte privata. Grazie alle ricerche compiute da W. Körte e da K. Hermann-Fiore¹², conosciamo le decorazioni della parte privata, mentre non sappiamo niente dei progetti relativi a quella pubblica. Ottaviano Zuccari (dopo la morte del padre e secondo la sua volontà) diresse i lavori per portare a termine il palazzo che avrebbe dovuto ospitare la scuola: lo dimostrano le fatture del 1610.¹³ Furono allora terminati i lavori in muratura e si coprì l'edificio con il tetto. Non si sa se Ottaviano avesse preso anche allora parte alla decorazione dello Studio (della sala di studio), collocandovi, tra l'altro, alcune scene della vita di suo zio Taddeo.¹⁴ La parte pubblica — come dice il testamento — avrebbe dovuto essere separata da quella privata. Si trattava quindi di due mondi diversi, chiusi ed indipendenti. Occorre spiegare così la presenza di due *ateliers*, uno più grande per la scuola ed uno più piccolo per i familiari.

Secondo la volontà del fondatore, sia la scuola che tutta la residenza sarebbero dovute diventare di proprietà dell'Accademia di San Luca.¹⁵ Naturalmente, nel caso in cui gli eredi fossero morti senza prole. Nel 1614 però, i familiari vendettero il palazzo.¹⁶ In questo modo, la grandiosa iniziativa dello Zuccari andò definitivamente in rovina cinque anni dopo la sua morte. Dico definitivamente, perché già i contemporanei avevano criticato quell'idea considerandola troppo ambiziosa e al di sopra delle possibilità dello Zuccari.¹⁷ Questa iniziativa assorbì tutte le risorse finanziarie e materiali dello Zuccari, ed anche se vendette la casa di Firenze alla quale era molto affezionato, non fu in grado di portare a termine l'opera. La sua partenza da Roma — come ci inducono a pensare alcuni cenni del suo biografo Baglione — significava riconoscere il proprio fallimento.

Naturalmente, seguitava a vivere la grande idea in cui l'autore aveva riposto tante speranze e a preservare la quale aveva dedicato gli ultimi anni della sua vita inquieta. Ne sono prova le numerose lezioni tenute in proposito¹⁸, le lettere indirizzate ai "principi" (tra cui quella citata qui nell'introduzione), nonché le seguenti pubblicazioni che rivestono una importanza particolare per l'idea accademica: "Origine e progresso dell'Accademia del Disegno" (1604), che riporta i verbali delle riunioni accademiche svoltesi quando era principe dell'Accademia di San Luca e "L'idea de' Pittori, Scultori et Architetti" (1607), che rappresenta un'esposizione ben ordinata dell'idea accademica.

Si affaccia ora una domanda: quando nacque l'idea della scuola accademica, che lo Zuccari cercò di realizzare al Pincio? Sembra che la sua genesi sia assai remota: lo dimostra la locuzione usata nel testamento, riguardo la fondazione romana ("questo mio antico desiderio").¹⁹ Ritengo che se ne debbano ricercare gli inizi prima ancora che l'artista si impegnasse nella riforma dell'Accademia di San Luca (1593) o addirittura prima che cominciasse a costruire la sua fastosa residenza romana (1591). Questa idea sembra essere antica almeno quanto l'idea accademica dello Zuccari. Infatti, anche se essa assunse la forma definitiva durante il periodo della sua attività presso l'Accademia romana (1593-1594), occorre cercarne le origini ancora a Firenze ed in particolare nel periodo del suo secondo soggiorno (1575-1579). Lo stesso si può dire delle pubblicazioni degli ultimi anni della sua vita: sviluppavano le tesi già enunciate a Firenze. Anche la nostalgia con cui ricordava tutte le accademie fiorentine (quella medicea e quelle dei due influenti amici) è una prova della genesi fiorentina della scuola accademica. In un contesto del genere, ci deve però stupire che non abbia tentato di fondare una propria scuola a Firenze: ritengo tuttavia che si possa trovare con facilità una spiegazione al suo silenzio.



1 Ferdinando Ruggieri, La facciata dello Studio di F. Zuccari. 1724.

CASA ZUCCARI A FIRENZE

Il Cinelli, l'editore seicentesco di una guida di Firenze (1677)²⁰, scriveva quanto segue sulla casa fiorentina di Federico Zuccari: "in via del Mandorlo e una bizzarissima facciata con parti rozzi, altre finiti, fatta da Federico Zuccari per l'uso del dipignere, dalla quale e tutta l'inventione che e in un palazzo a Monte Cintorio in Roma ...". Questa frase è una prova dell'impressione che suscitava nella gente la casa fiorentina dello Zuccari (o meglio, lo Studio ad essa annesso) ancora cento anni dopo la sua costruzione (fig. 1).

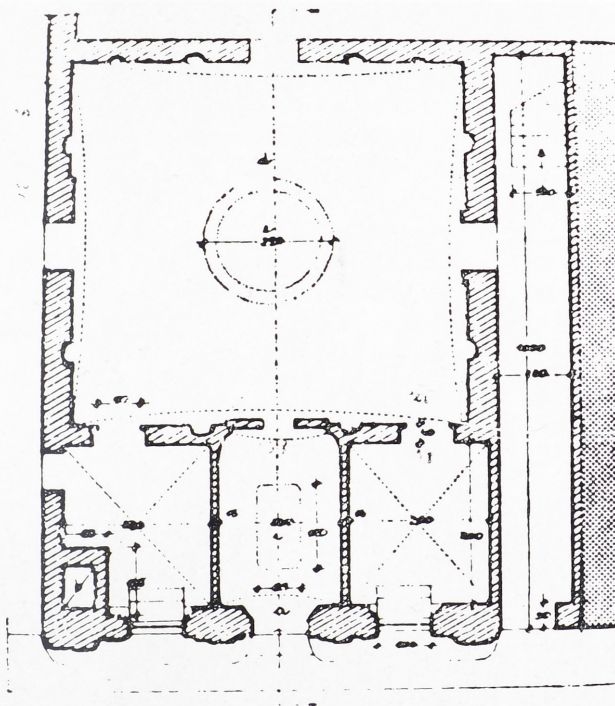
Lo Zuccari aveva edificato il suo Studio nel 1578-79, proprio accanto alla casa di Andrea del Sarto²¹, acquistata nel 1577. Sembra che il pittore non abbia fatto in tempo a termi-

nare né le decorazioni della casa di Andrea del Sarto né, a maggior ragione, quelle dello Studio appena costruito: mancano i presupposti per sostenere che le nicchie ed i piani della facciata nonché la volta e le pareti dell'atelier siano mai stati rivestiti di sculture e di dipinti (fig. 3).

Le pitture della casa di Andrea del Sarto sono state di recente oggetto di un'attenta analisi da parte di D. Heikamp²²: ne facevano parte scene tratte dalla vita familiare dello Zuccari, stemmi di famiglia e varie allegorie. Anche in questo caso — lo dimostra la qualità dei dipinti — lo Zuccari si era servito di assistenti e di allievi, senza dubbio gli stessi che avevano preso parte alla decorazione della cupola del Duomo di Firenze (fig. 4).²³ Per quanto concerne invece la decorazione interna dello Studio, Heikamp suppose che potessero trovarvisi due scene di piccole dimensioni: Il cammino della Virtù (Berlino) od il Monte della Virtù e Giardino delle Arti (coll. Scholz).²⁴ Il suddetto studioso attirò l'attenzione sulle analogie esistenti tra la facciata dello Studio fiorentino e quello romano.²⁵ Gli ultimi restauri²⁶, che hanno scoperto le nicchie situate sulle quattro pareti dell'atelier e la porta posta dalla parte del giardino ci hanno resi certi che sulla volta a vele era prevista una de-



2 Firenze, Facciata dello Studio di F. Zuccari, part.:
Emblema delle tre Arti del Disegno.



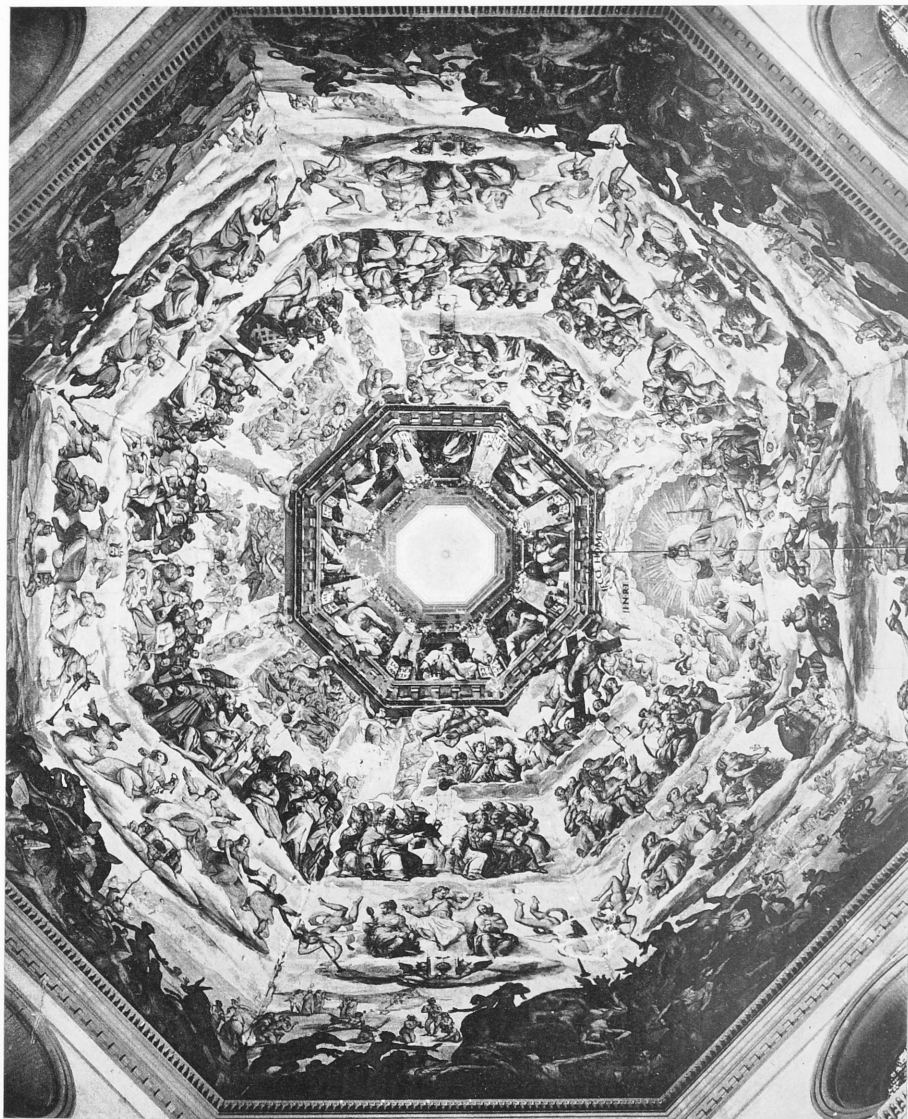
3 Pianta dello Studio di F. Zuccari (dal Heikamp [n. 21], ricorretto dopo i lavori di restauro).

corazione pittorica (fig. 3). Si ha infatti motivo di sospettare che nel complesso degli edifici fiorentini appartenenti allo Zuccari, si trovassero due ateliers destinati a scopi diversi. Uno di essi aveva carattere privato, l'altro pubblico.²⁷

Nello Studio, oltre all'atelier del ricco programma pittorico-scultoreo, erano senza dubbio previsti locali destinati alle raccolte dei disegni, dei modelli e degli altri strumenti didattici, nonché i magazzini destinati ai materiali necessari sia per dipingere che per modellare.²⁸ Questa funzione veniva certamente espletata dai due locali situati ai lati del vestibolo, direttamente comunicanti con l'atelier. Al primo ed al secondo piano — come suggerisce la lettera scritta dal Busini a Francesco I nel 1569²⁹ — si trovavano invece gli alloggi per gli allievi e gli assistenti.

L'*atelier* è un locale a pianta quasi quadrata (6,60 x 6,50 m), con la volta a vele, quattro porte situate sulle due assi perpendicolari, con otto nicchie per le sculture e quattro per i busti (fig. 3). La pianta quasi centrale dell'*atelier* si rifaceva agli "antiquarium" contemporanei ben noti allo Zuccari, come quello mediceo di Palazzo Pitti³⁰ e quello del cardinale Grimani nel palazzo veneziano di Santa Maria Formosa.³¹ Non si sa quali sculture e busti si progettasse di collocare nelle nicchie (8 sculture e 4 busti): se si trattava di sculture e di busti antichi o di copie di note sculture antiche e moderne, oppure di figure sul tipo della cappella accademica presso la chiesa dei Serviti.³² Non si esclude che si prevedesse di decorare le pareti anche con iscrizioni: con epigrafi oppure con raccomandazioni, simili a quelle che lo Zuccari fece mettere sulle pareti dell'Accademia romana di San Luca.³³

È estremamente verosimile che si progettasse di ornare la volta con scene della vita di Taddeo Zuccari (fig. 12). Cercherò di dimostrare questa ipotesi nelle pagine seguenti. Per



4 G. Vasari e F. Zuccari, *Il Giudizio finale*, 1572-74 e 1576-79. Firenze, S. Maria del Fiore.

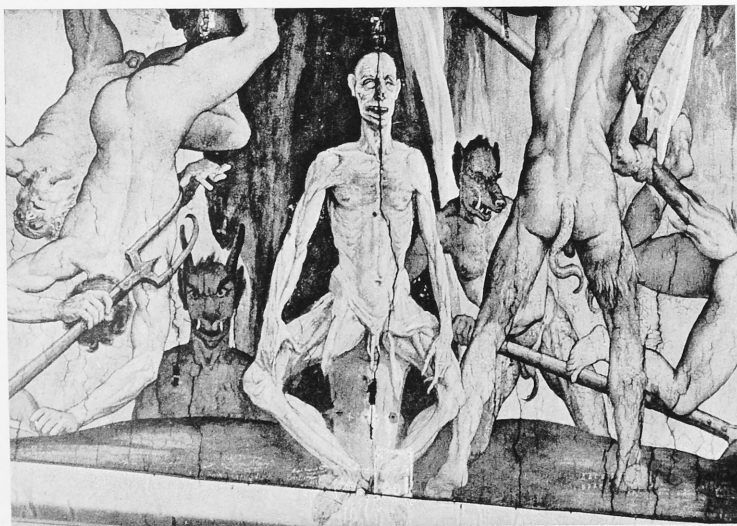
il momento, mi limiterò a segnalare alcuni indizi che ci fanno pensare a tale ipotesi. Innanzi tutto, la struttura del ciclo (alludo al ciclo completo, conservato un tempo nella raccolta Mariette e poi alla Rosenbach Foundation).³⁴ Composto di sedici "storie" (4 gruppi di 4 disegni ciascuno), quattro coppie di virtù e quattro ritratti allegorici di artisti, ci fa intuire che era parte della decorazione della volta di un locale a pianta centrale — formava così una specie di "specchio morale".

In secondo luogo, si può interpretare il contenuto di questo insieme di disegni, provvisto ulteriormente di un commento in tre versi, sia come apoteosi della famiglia (un soggetto

che aveva trovato espressione nella contemporanea cupola del Duomo di Firenze; fig. 6) sia del maestro (Federico era stato allievo del fratello Taddeo). In terzo luogo, la presenza di una delle repliche di questo ciclo nelle raccolte fiorentine si potrebbe spiegare come una prova dell'interesse di Federico per la biografia illustrata di suo fratello, quasi esclusivamente durante il suo secondo soggiorno a Firenze.³⁵

La mancanza del ciclo biografico di Taddeo nell'inventario romano eseguito dopo la morte di Federico (1609) è molto significativa.³⁶ Questo fatto si potrebbe spiegare della maniera seguente: sia il ciclo è rimasto (anche quello) a Firenze nelle mani del nuovo proprietario dello Studio, sia è stato portato da Federico in viaggio nell'Italia Settentrionale in vista di una eventuale pubblicazione — l'album. In ogni modo, le sei scene del Palazzo di Venezia — provenienti con tutta probabilità dallo Studio romano dello Zuccari — sono state eseguite in base a disegni sciolti e casuali e sono opera di Ottaviano o di allievi.³⁷ Non è tutto: sono stati forse eseguiti per analogia con l'inattuato progetto fiorentino.

Non disponiamo neppure di alcun documento che ci consenta di ricostruire il progetto della decorazione della facciata dello Studio fiorentino (fig. 1).³⁸ Nella zona inferiore (della Natura?) si vedono gli attributi delle tre parti del disegno (fig. 2), nonché lo stemma del successivo proprietario; in quella superiore (dell'Arte?) appaiono due nicchie destinate ad accogliere delle statue (può darsi che nelle altre due, situate sopra i timpani delle finestre, avrebbero dovuto essere collocati dei piccoli busti), nonché una grande superficie rettangolare destinata ad ospitare i dipinti nel centro della facciata. In linea di massima, si può dire che le tre arti del disegno venivano a comporre la decorazione della facciata: l'architettura (la facciata), la scultura (nelle nicchie) e la pittura (sul piano rettangolare). Una descrizione più particolareggiata delle eventuali rappresentazioni può invece essere solo oggetto di congetture. Si potrebbe supporre che le due figure poste nelle nicchie raffigurassero la Teoria e la Pratica e che il dipinto rappresentasse un'allegoria degli Arti.³⁹ Ma anche questa ipotesi si presenta assai ardua e rischiosa: ardua, perché in tutta Italia non c'è una facciata paragonabile a quella dello Zuccari⁴⁰, rischiosa; perché i meandri del pensiero dello Zuccari sono particolarmente intricati.



5 F. Zuccari, Ecorché e demoni, part. del Giudizio finale (fig. 4).



6 F. Zuccari, Federico e Taddeo Zuccari fra i suoi amici, part. del Giudizio finale (fig. 4).

Come è noto, queste grandiose premesse programmatiche non vennero realizzate. Federico Zuccari si recò dapprima a Roma (1580), poi all'Escorial (1585)⁴¹; in seguito, si stabilì a Roma (1588), dove si dedicò alla costruzione di una nuova residenza e di un nuovo Studio (1591) (fig. 52), nonché alla riorganizzazione dell'Accademia di San Luca (1593-94). Non si può comunque sostenere con assoluta certezza che lo Zuccari avesse abbandonato il proposito di realizzare il suo progetto fiorentino. Solo nel 1588, affittò la sua casa al pittore genovese G. B. Paggi, a condizioni non meglio note.⁴² Il nuovo inquilino della residenza e dello Studio fiorentino si impegnò forse a finire le decorazioni e a tale scopo ricevette diversi disegni dello Zuccari, tra cui forse anche l'intera vita illustrata di Taddeo ... ? Deve far riflettere il fatto che ancora nel 1590 lo Zuccari aveva ingrandito la sua proprietà fiorentina mediante un acquisto dagli eredi di Aristotele da Sangallo.⁴³

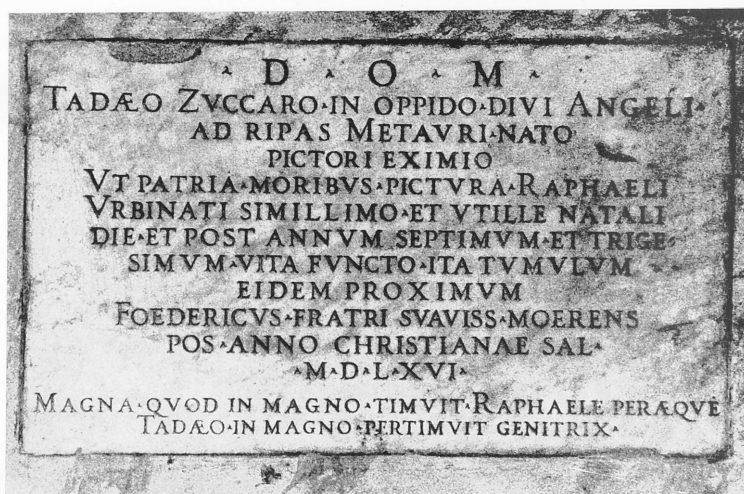
Sembra che la vendita della casa e dello Studio, avvenuta nel 1602, a causa dell'incombente fallimento⁴⁴, avesse definitivamente posto termine ai progetti fiorentini dello Zuccari. Ma il prestigio della residenza fiorentina dello Zuccari è comunque provato dal fatto che i più importanti pittori dell'Accademia secentesca fiorentina aspiravano ad essa.⁴⁵

LA DISPUTA SULLA SUCCESSIONE DEL VASARI

Il 27 giugno 1574 morì Giorgio Vasari: era sopravvissuto solo tre mesi a Cosimo I, il suo principale protettore. Per vent'anni, l'aretino aveva ricoperto la funzione di "capo manager" alla corte medicea e godeva di una posizione privilegiata nell'ambiente artistico fiorentino. Ne erano una prova le sue opere: la decorazione di Palazzo Vecchio, la costruzione degli Uffizi, i festini del 1565 e la decorazione della cupola del Duomo di Firenze (fig. 4). Quest'ultima doveva essere il coronamento della sua brillante carriera artistica.⁴⁶ In una lettera scritta pochi mesi dopo l'inizio dei lavori, Cosimo Bartoli, amico e collaboratore del Vasari, aveva intuito alla perfezione le aspettative del Vasari connesse a quest'opera: "Io crederei, che linventioni et cartoni soli della cupola vi facessino un animo, tanto grande, che ogni fatica vi fusse dolce et soave. Vi ricordo, che Michelangelo hebbe una gran voglia, un tratto, che se li porgesse occasione di dipinger la loggia di piazza; et era quel homo che sa V. S. Et voi havete hauuta la occasion' di tutto il palazzo del Duca, delle tre



7 F. Zuccari, Federico Zuccari discute col Borghini (?) il programma della cupola di S. Maria del Fiore, disegno. Uff. F. 11043



8 Roma, Panteon, Lastra tombale di Taddeo Zuccari.

camere o cappelle di un Papa, et ultimamente havete la occasione della cupola, impresa, o Dio buono, da qual si voglia grande imperator; et non vi cresce lo animo tanto, che non cappia per la letitia nella cupola. Io so pur, che nel far le cose piccole perdervi li occhi. Dunque, hora che arete a far giganti, vi perderete d'animo? Questo non credo. Ringraziate Dio che al Serenissimo Gran Duca sia venuto sì bello, sì grande et onoratissimo capriccio, e ringraziatelo di esser nato a questo secolo di avere una sì bella, sì grande e sì onorata occasione, che doppio mille anni vi puo far immortale".⁴⁷

Il Vasari aveva elaborato il programma di decorazione della cupola in base al progetto di Vincenzo Borghini, ma non riuscì a realizzarlo del tutto: la morte lo colse sulle impalcature. Tale avvenimento doveva suscitare — come in effetti suscitò — una disputa sulla successione del Vasari, sia nel senso letterale che figurato della parola. È significativo che tale disputa si sia risolta in favore di un pittore proveniente da un ambiente diverso da quello fiorentino. È vero che lo Zuccari era stato ammesso all'Accademia del Disegno dieci anni prima⁴⁹, in segno di riconoscimento per le decorazioni eseguite per le nozze di Francesco I e di Giovanna d'Austria, ma non fu questo il motivo che gli assicurò la vittoria sugli altri concorrenti.⁵⁰ Probabilmente, il fattore decisivo fu la protezione di Bernardo Vecchietti, l'influente consigliere di Francesco I: è così che va spiegata sia la presenza della sua immagine nel gruppo degli amici raffigurati nella cupola fiorentina sia la memoria piena di gratitudine che ne serbò in seguito (fig. 6).⁵¹ Non si sa in che modo lo Zuccari fosse entrato nelle grazie del Vecchietti; ignoriamo inoltre quale ruolo avesse rivestito in proposito il Giambologna (artista protetto dal Vecchietti, che lo Zuccari aveva conosciuto durante i lavori alle decorazioni per il festino del 1565 e con il quale rimase in cordiali rapporti di amicizia fino alla morte)⁵² o qualche altra persona influente della colonia italiana stabilitasi a Parigi, ad Anversa o a Londra.⁵³ Le lettere del Vecchietti a Francesco I (1575) ed al provveditore dell'Opera del Duomo, Benedetto Busini, sono una prova dell'appoggio da lui fornito allo Zuccari.⁵⁴

Non sussistono dubbi che il nuovo ingresso dello Zuccari nell'ambiente fiorentino — a differenza del primo, avvenuto nel 1565 — suscitò numerosi conflitti. Questo fatto ebbe un'importanza notevole nel determinare sia il programma definitivo della cupola che tutta l'opera del periodo fiorentino (1575-79), caratterizzata da forti tendenze polemiche ed apo-



9 F. Zuccari, Ritratto di Taddeo Zuccari, disegno. Parigi, Louvre.

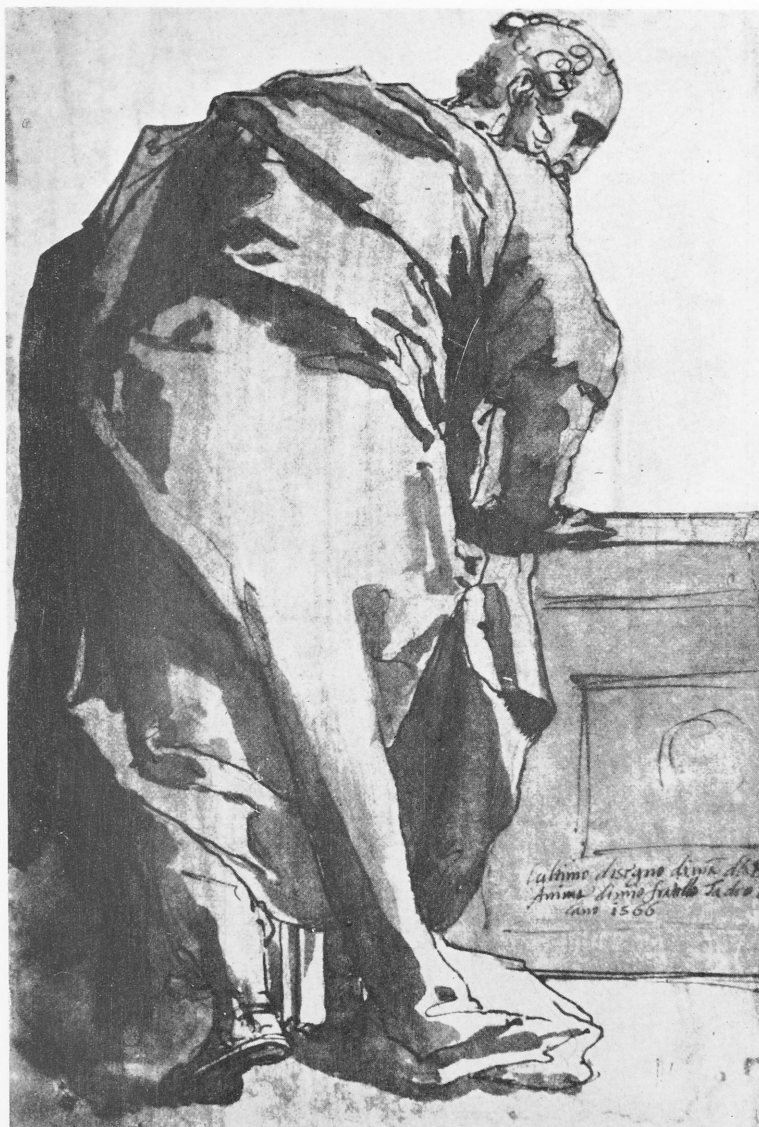
loetiche. Occorre spiegare in questo modo non solo la medaglia in onore della cupola eseguita dal Pastorini (1578)⁵⁵ e l'incisione satirica "Lamento della Pittura" (fig. 48) rivolta contro i detrattori della cupola (1579)⁵⁶, ma anche il ciclo apologetico di disegni dedicato alla vita del fratello Taddeo, precocemente scomparso. L'importanza che lo Zuccari attribuiva alla cupola fiorentina trova conferma negli schizzi autobiografici sia contemporanei che successivi (ad esempio, il disegno che raffigura la scena della discussione col Borghini (o col Busini) sulla cupola (fig. 7)⁵⁷, l'autoritratto più tardo, andato perduto, che lo ritrae con Sofonisba Anguisciola sullo sfondo della cupola, nonché le confessioni degli ultimi anni dell'artista — 1606 — la lettera a P. L. Casella del 6.II.1606 e l'Idea, pubblicata nel 1607).⁵⁸



10 Taddeo Zuccari, San Giovanni. New York, coll. Scholz (già nel Libro de' Disegni del Vasari).

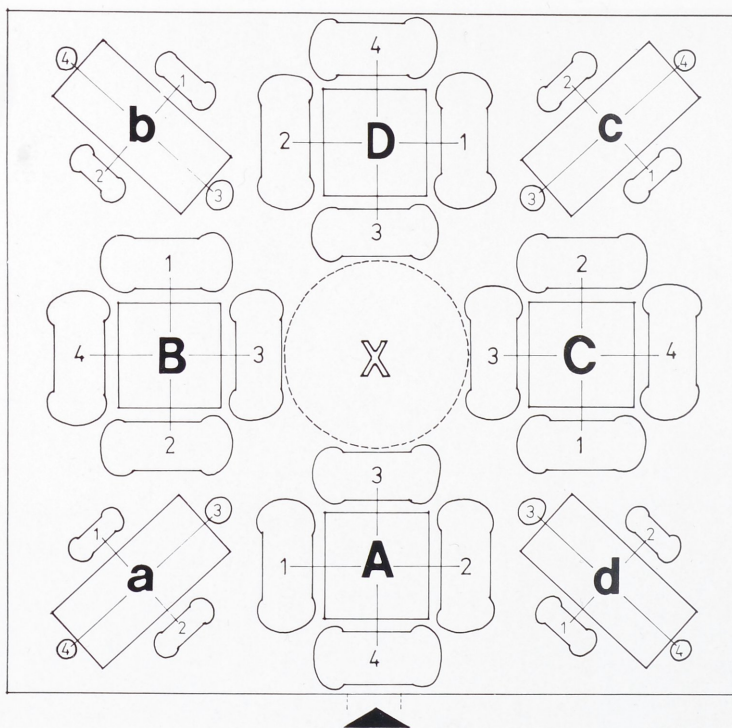
In essa, scriveva che si trattava di un dipinto raffigurante un numero enorme di persone di dimensioni inconsuete: oltre 300 figure, alcune delle quali avevano un'altezza superiore ai 40 piedi. Lo Zuccari taceva invece un altro fatto, ma forse perché era noto a tutti gli artisti fiorentini; là aveva dipinto una grandiosa galleria di ritratti della famiglia Zuccari circondata dagli amici (fig. 6) e proprio accanto ai protettori medicei.⁵⁹ Si può dunque affermare, senza esagerare troppo, che lo Zuccari aveva fatto della cupola un monumento sui generis in onore di se' stesso e della propria famiglia.

Le somme che richiedeva e riscuoteva per il suo lavoro sono una prova eloquente di che ottimo affare fosse per lo Zuccari.⁶⁰ Con questi denari, comprò dapprima la casa apparte-



11 Taddeo Zuccari, Studio per un apostolo (con l'annotazione di Federico: "l'ultimo disegno di mano della beata Anima di mio fratello..."). Oxford, Ashmolean Museum.

nuta un tempo ad Andrea del Sarto ed iniziò la costruzione dell'imponente Studio. Quando però lo Zuccari, dopo aver terminato la cupola (15.X.1579), presentò il progetto della decorazione dei pilastri che sostenevano l'ottagono del Brunelleschi, convinto che gli sarebbe toccata in futuro la decorazione di tutto il Duomo, incontrò un'opposizione decisa da parte dell'opera del Duomo e perfino della corte: prevalsero — anche se non esclusivamente — considerazioni di carattere finanziario. Il preventivo da lui presentato aveva superato ogni aspettativa.⁶¹ Sentendosi offeso sia da questo insuccesso che dalle critiche mosse alla cupola, lasciò Firenze nel gennaio 1580 per recarsi a Roma.



12 Ricostruzione ipotetica della decorazione dello Studio fiorentino di F. Zuccari (disegnato da B. Ważbińska).

La decorazione della cupola (fig. 4) fu dunque la principale opera d'arte realizzata dallo Zuccari durante il periodo fiorentino (1576-79)⁶², se non si considera l'Annunciazione alla SS. Maria Vergine (un affresco nell'Ospedale di Santa Maria Nuova).⁶³ Si può dire perfino — senza correre il rischio di sbagliare — che essa rappresentò l' "idée fixe" che orientò la sua attività, sia come artista che come didatta e accademico. La revisione dei progetti di decorazione della cupola lasciati dal Vasari⁶⁴ dette l'avvio ad una vivace produzione di disegni da parte dello Zuccari. Heikamp identificò numerosi studi per la galleria di ritratti raffigurati nella cupola. La parte più ambiziosa del dipinto dello Zuccari era però la zona inferiore, dove fece bella mostra delle sue capacità di illustrare una "storia" di carattere religioso.⁶⁵

Alla realizzazione della cupola secondo i progetti dello Zuccari, lavorò una numerosa équipe di allievi e di assistenti: tra di essi, Bartolomeo Carducci che più tardi accompagnò lo Zuccari in Spagna e vi rimase, Domenico Passignano, Giov. Maria Casini, Stefano Piero e Cesare Arbasia.⁶⁶ La decorazione della cupola — e soprattutto l'eventuale decorazione di tutto il Duomo — necessitava di botteghe numerose ed efficienti, in cui non ci si limitasse a preparare i cartoni ma si desse una formazione adeguata agli esecutori. I giovani e i cosiddetti pittori a giornata costituivano la manodopera più a buon mercato: appartenevano inoltre ai ceti più poveri. A questa gente occorreva assicurare vitto e alloggio. Erano dunque destinati loro i piani superiori dello Studio.

La scuola doveva diventare parte integrante della bottega. Una schiera numerosa di allievi era una prova del rango del Maestro, costituiva il suo punto d'onore e la sua ambizione. Tali ambizioni dello Zuccari — in quanto didatta — andranno crescendo col passare

del tempo. Ma il nome di scuola — nel caso fiorentino — era senza dubbio eccessivo. Esso nascondeva i procedimenti tipici della bottega, come accadeva da Baccio Bandinelli. Anche sotto questo aspetto, lo Zuccari rivalizzava con il Vasari, cercando di fondare una scuola che non solo fosse all'altezza della bottega del Vasari ma addirittura dell'Accademia. Ed è qui che occorre trovare la spiegazione dell'eccezionale facciata dello Studio (fig. 1) che non aveva uguali in tutta Italia: si trattava di una forma di autoaffermazione, di una dimostrazione dello status raggiunto, nei riguardi di un ambiente che lo aveva contestato, mettendo in dubbio la sua virtù. Ed è in questo contesto, che va valutato il programma della decorazione sia della facciata che dell'*atelier* dello Studio fiorentino.

Del resto, l'atteggiamento di Federico Zuccari nei riguardi dell'Accademia era assai ambivalente. Numerosi studiosi hanno scorto nel Memoriale dello Zuccari un indizio della sua vivace attività nell'ambito dell'Accademia fiorentina.⁶⁷ Un'attenta analisi di questo interessante documento desta però sentimenti confusi: risulta addirittura che lo Zuccari restò un "outsider" nell'ambiente fiorentino. Propose di introdurre nella scuola accademica



13 F. Zuccari, Taddeo Zuccari prende congedo della sua famiglia; disegno. Già Filadelfia, Rosenbach Foundation.



14 F. Zuccari, Minerva mostra a Taddeo la città di Roma; disegno. Uff. 11022 F.



15 F. Zuccari, Taddeo incontra alla porta di Roma la Servitù e Disagio; disegno. Uff. 11017 F.

varie materie (ad esempio, le lezioni di matematica e di geometria) che esistevano già da tempo. Il fatto che ricordi solo le riunioni che si tenevano nella cappella della SS. Trinità alla SS. Annunziata, dimostrerebbe che non sapeva niente delle riunioni (eo ipso delle lezioni) nei locali del convento dei Cistercensi.⁶⁸ Le proposte avanzate circa il modo ed il contenuto dell'insegnamento, ci inducono a pensare che lo Zuccari avesse studiato con grande meticolosità la prima versione degli statuti dell'Accademia⁶⁹, nonché — cosa significativa — le Vite del Vasari.⁷⁰ Merita inoltre particolare attenzione la prima frase dell'autore del Memoriale, in cui giustificava la sua decisione di prendere la parola circa il progetto di statuto ratificato nel 1585. Si ignora però chi gli avesse chiesto la sua opinione; ritengo comunque che non sia stata l'Accademia ma piuttosto la corte, direttamente o indirettamente, tramite Bernardo Vecchietti, consigliere di Francesco I. Non disponiamo (finora) di alcuna prova a sostegno di una qualsiasi attività dello Zuccari nell'ambito dell'Accademia — oltre al pagamento delle tasse obbligatorie.⁷² Come definire la dichiarazione dello



16 F. Zuccari, Taddeo prega un suo parente Francesco detto Sant'Angelo di dargli lavoro e viene scacciato; disegno. Uff. 11012.

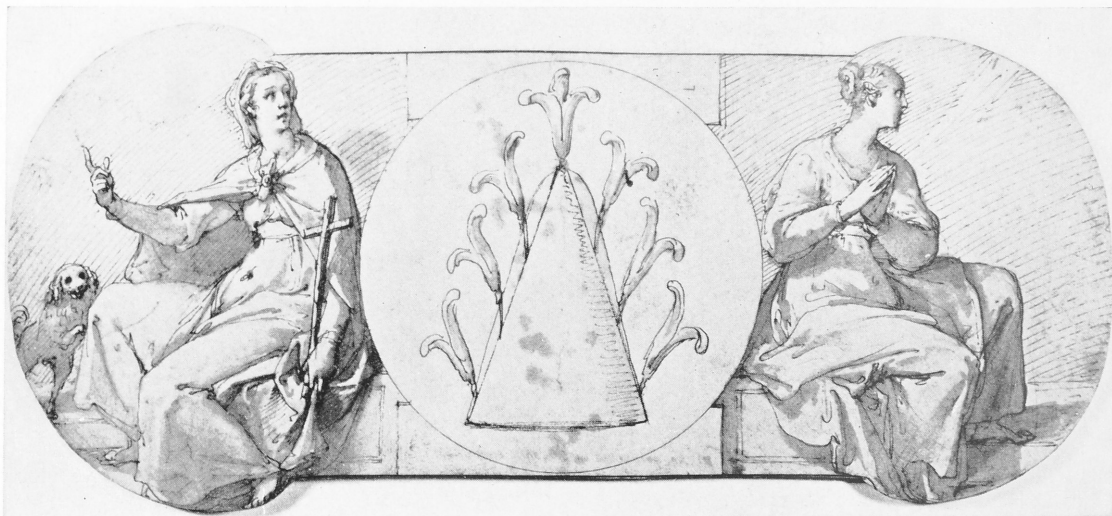
Zuccari? Forse si trattava non tanto di una sua proposta di insegnamento quanto della proposta di inserire nella nuova versione dello statuto un programma presente già nella prima versione e che era stato tolto dai successivi, nonostante venisse realizzato in pratica. In altre parole, lo Zuccari desiderava dare veste giuridica alla tradizione della scuola accademica. È anche significativo che nella sua dichiarazione lo Zuccari abbia posto con tanta forza l'accento sulla preparazione pratica, di base. Aveva forse in mente i bisogni della sua scuola più che quelli dell'Accademia *sensu stricte*?

L'importanza del Memoriale di Federico Zuccari per l'insegnamento artistico del tempo, trova conferma non solo nel tentativo ben riuscito di introdurlo nell'ambiente romano ma anche nell'interesse suscitato nell'ambiente fiorentino: il noto collezionista d'arte Niccolò Gaddi (luogotenente dell'Accademia) richiese una copia di tale documento.⁷³ Forse questo documento esercitò una certa influenza sul programma della scuola accademica di Cestello. Già durante i lavori per la realizzazione dello Studio fiorentino, le idee dello Zuccari subirono una sensibile evoluzione. L'analisi del motivo autogiografico nelle opere fiorentine (il *Lamento della pittura* e la *Vita illustrata* di Taddeo Zuccari) sembrano portare a questa conclusione.

In poche parole, tutto questo periodo fiorentino dello Zuccari fu caratterizzato da una polemica ininterrotta con l'autore delle *Vite*, anche se attinse ampiamente alla sua opera. Fu questa una manifestazione della lotta intrapresa dallo Zuccari per raccogliere l'eredità del Vasari.

LA VITA ILLUSTRATA DI TADDEO ZUCCARI

La prima descrizione del ciclo di disegni di Federico Zuccari, dedicati alla vita del fratello Taddeo, risale al 1753. Ne è autore il collezionista e *connoisseur* francese P. J. Mariette. Questi disegni — facenti un tempo parte della raccolta del conte Vindé — costituivano un album compatto, formato da quattro rappresentazioni allegoriche delle virtù (figg. 17, 22, 27, 32), da sedici storie (figg. 13-16, 18-21, 23-26, 28-31) e da quattro ritratti: quello di Taddeo Zuccari, di Michelangelo, di Raffaello e di Polidoro da Caravaggio (figg. 33-36). Sotto ciascuno di essi, si trovava una spiegazione in versi del soggetto rappresentato. La descrizione del Mariette ha consentito di identificare e di ricostruire questa serie; ha inoltre



17 F. Zuccari, Allegoria della Fede e della Speranza; disegno. Già Filadelfia, Rosenbach Foundation.

permesso di decifrare il contenuto delle scritte mancanti sotto i quattro ritratti. “... Zuccaro — scriveva il Mariette ⁷⁴ — y adresse la parole, en trois vers italiens, a chacun des dits maîtres qui lui repliquent en d’autres vers d’une maniere tres flateuse sur l’excelence de ses talens”. — Non solo: il Mariette fu il primo ad accorgersi delle sorprendenti analogie tra le “storie” e la biografia di Taddeo nelle Vite del Vasari ed a trarre delle conclusioni interessanti da questo fatto. Riteneva che esistessero due possibilità: o il Vasari si era basato sull’album di Federico o — cosa assai più verosimile — aveva utilizzato un testo fornitogli da Federico.⁷⁵

La descrizione dell’album compiuta dal Mariette diventò il punto di partenza per gli studiosi che in seguito si sarebbero occupati di quest’opera. Tutti gli autori ricorsero alle informazioni fornite dal *connoisseur* francese, anche se l’oggetto dei loro studi erano altre repliche, più o meno complete, di questo gruppo di disegni. Sia Körte che Heikamp si occuparono del ciclo degli Uffizi, che si differenziava dall’album del Mariette: vi mancavano infatti quattro disegni (due allegorie e due storie).⁷⁶ Anche le iscrizioni (Fig. 51), che illustravano il contenuto delle singole rappresentazioni erano leggermente diverse ed il loro valore artistico inferiore.

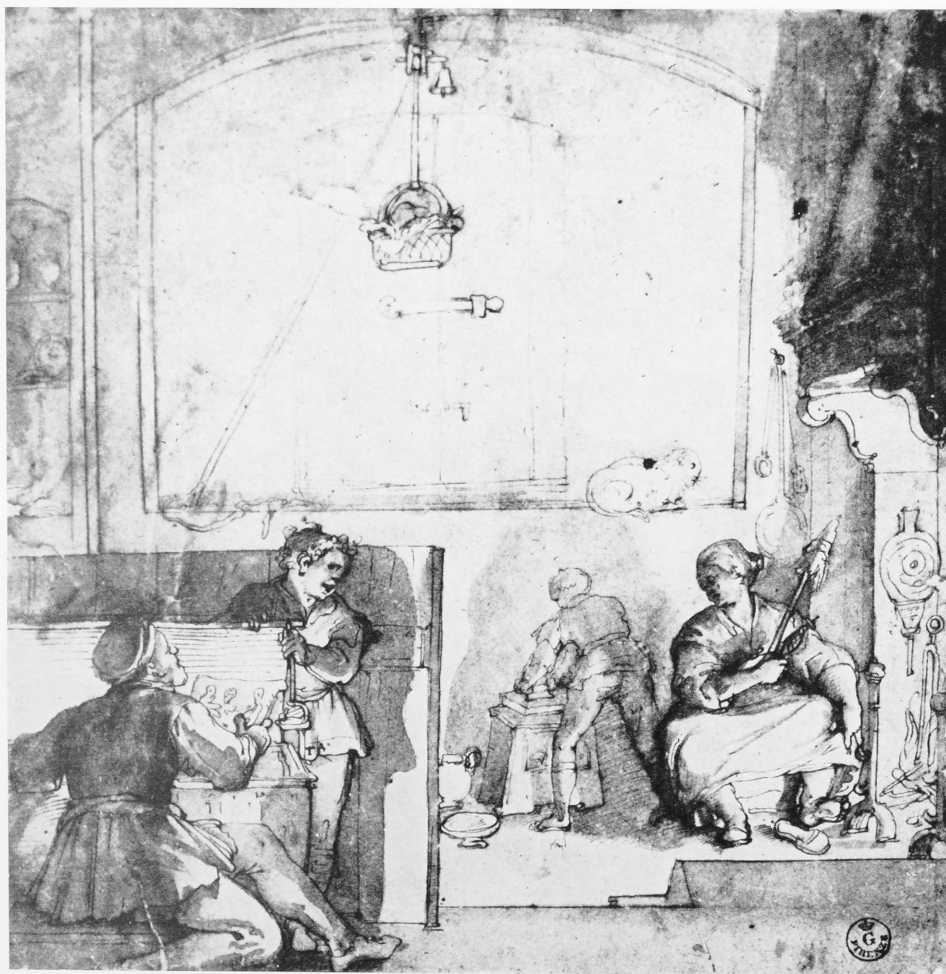
La scoperta di un esemplare delle Vite del Vasari, con le note critiche e i supplementi alla biografia degli Zuccari apportate a margine a mano da Federico ⁷⁷, rivestì una grande importanza per gli studi dell’album del Mariette. Ignoriamo quando siano state fatte. Occorre però scorgervi la reazione immediata dello Zuccari alla pubblicazione del Vasari. Come riteneva il Mariette, e con lui tutti gli studiosi dell’argomento, esiste pertanto una stretta interdipendenza tra il testo del Vasari, le glosse e l’album. Se le glosse vanno considerate la prima reazione spontanea dello Zuccari ai giudizi espressi dal Vasari, nei disegni, occorre vedere una riflessione più attenta e “orientata” sullo stesso argomento. Naturalmente, bisognerà anche prendere posizione circa l’ipotesi del Mariette sull’eventuale paternità della biografia di Federico Zuccari, inserita nell’opera del Vasari. Un problema tuttora irrisolto resta inoltre la data in cui è sorto il ciclo di disegni ed il suo scopo. Körte, Heikamp (ma con minor chiarezza) e Kristina Hermann-Fiore ⁷⁸ erano propensi ad attribuirlo al periodo tardo dell’attività dello Zuccari e ritenevano che fosse stato eseguito con l’intento

di utilizzarlo per le decorazioni dello Studio degli Zuccari al Pincio (1598 circa). Esistono però certi elementi che ci inducono a datare le glosse tra la fine del 1568 e l'inizio del 1569 e le illustrazioni invece tra la fine del 1578 e l'inizio del 1779.⁷⁹ Ritengo che tale ipotesi acquisirà maggior fondatezza grazie all'analisi del contenuto della Vita illustrata di Taddeo.

* * *

La serie di sedici "storie" della Rosenbach Foundation di Filadelfia (come la versione quasi completa degli Uffizi, per non parlare dei frammenti della serie conservati in altre raccolte) narra la prima gioventù di Taddeo Zuccari. Comprende solo cinque anni (dal 1543, quando lasciò a quattordici anni la casa paterna per recarsi a Roma a studiare, al 1548, quando diventò un artista apprezzato e stimato per aver dipinto la facciata del palazzo romano dei Mattei).

La narrazione riguarda pertanto gli studi romani del giovane pittore venuto dalla provincia. È perciò ricca di scene drammatiche; Taddeo non disponeva infatti di mezzi di sus-



18 F. Zuccari, Il Calabrese e sua moglie fanno soffrire la fame a Taddeo; disegno. Uff. 10993 F.



19 F. Zuccari, Taddeo disegna sulla pietra da macinare i colori. Mandato fuori a far commissioni dalla moglie del Calabrese, durante la strada copia la facciata di un palazzo affrescato da Polidoro; disegno. Uff. 11019 F.



20 F. Zuccari, Di notte a lume di luna disegna ad una finestra della casa del Calabrese; disegno. Uff. 11015 F.

sistenza e non aveva conoscenti. Fu assunto come apprendista da Pietro Calavrese, un povero pittore romano, che invece di insegnargli l'arte, lo sfruttava per servizi che con l'arte non avevano niente a che vedere (figg. 18-21). Peggio ancora veniva tenuto alla fame dalla moglie del Maestro; questi poi — temendo forse che l'allievo lo superasse — gli nascondeva i disegni di Raffaello. Taddeo poteva solo vedere le facciate dipinte delle case romane, quando si recava a fare acquisti o tornava dal mercato. Riproduceva poi di nascosto i dipinti tenuti a mente o sulle piastrelle su cui preparava i colori o su fogli di carta, di notte, alla luce della luna. Ma il desiderio di dedicarsi esclusivamente agli studi era così forte che decise di lasciare la casa del Calavrese; eseguendo lavori saltuari nelle botteghe romane, guadagnava il necessario per vivere e studiava, disegnando con passione antichità, dipinti di Polidoro da Caravaggio, di Raffaello (figg. 24, 25) e di Michelangelo. Ma questa vita randagia — e soprattutto le notti trascorse sui pavimenti degli edifici che disegnava durante il

giorno — gli rovinò la salute. Per poco non pagò con la vita la sua decisione (fig. 23). Esaurito e pieno di malanni, ritornò dai genitori (fig. 26). Ma appena la sua salute migliorò, rinacque l'antica passione per l'arte; Taddeo, ricco delle esperienze precedenti, ritornò a Roma e si dedicò nuovamente agli studi (figg. 29-31). E questa volta ebbe successo. Varie virtù artistiche accompagnavano il giovane pittore che dipingeva la facciata del palazzo Mattei, mentre tutta Roma ammirava il suo lavoro: tra le persone che si raccoglievano davanti al palazzo, si potevano riconoscere Daniele da Volterra, il Salviati, Michelangelo e — lo stesso Vasari (fig. 28).⁸⁰

I ritratti di questi tre pittori — Polidoro da Caravaggio, Raffaello e Michelangelo (figg. 33, 34, 36) — hanno almeno due significati: da un lato, indicano le opere dei maestri che Taddeo aveva studiato e dall'altro (come interpretò il Mariette) esprimono il riconoscimento dei grandi maestri per il genio di Taddeo.

Le quattro coppie di virtù (figg. 17, 22, 27, 32), che accompagnano gli stemmi degli Zuccari ed il commento in versi illustrano le qualità grazie alle quali Taddeo poté superare prove così dure e percorrere vittorioso la sua "via crucis".⁸¹

Si pone un interrogativo: questo gruppo di disegni costituiva un insieme concluso oppure faceva parte di un vasto progetto illustrante la vita non solo di Taddeo ma anche quella di Federico o addirittura di suo padre Ottaviano?⁸² Come vedremo, il disegnatore tralasciò sia i primi anni di Taddeo (l'apprendimento cioè della lettura e della scrittura prima dei dieci anni e poi lo studio del disegno sotto la guida del padre ed il tirocinio non troppo riuscito presso il pittore di provincia Pompeo da Fano) che il periodo più tardo della sua vita (cioè la sua carriera artistica vera e propria) e si concentrò sulla giovinezza, arricchendola di vari episodi inesistenti nella biografia del Vasari (ad esempio, l'episodio letterario aggiunto solo nelle glosse, con il sogno in cui Taddeo vedeva tutte le facciate romane (fig. 23). Ma in qualsiasi modo interpretiamo questa serie, essa costituisce un sistema organico: non solo è un monumento in onore del fratello (apologia familiare) ma vuol essere anche una riflessione sull'educazione dell'artista. In questo senso, rappresenta un tentativo di formulare un modello etico ed artistico del giovane adepto dell'arte, un "exemplum virtutis" sui generis.



21 F. Zuccari, Durante il giorno Taddeo deve adempiere a lavori servili: portare legna, accendere il fuoco, rifare i letti; disegno. Già Filadelfia, Rosenbach Foundation.

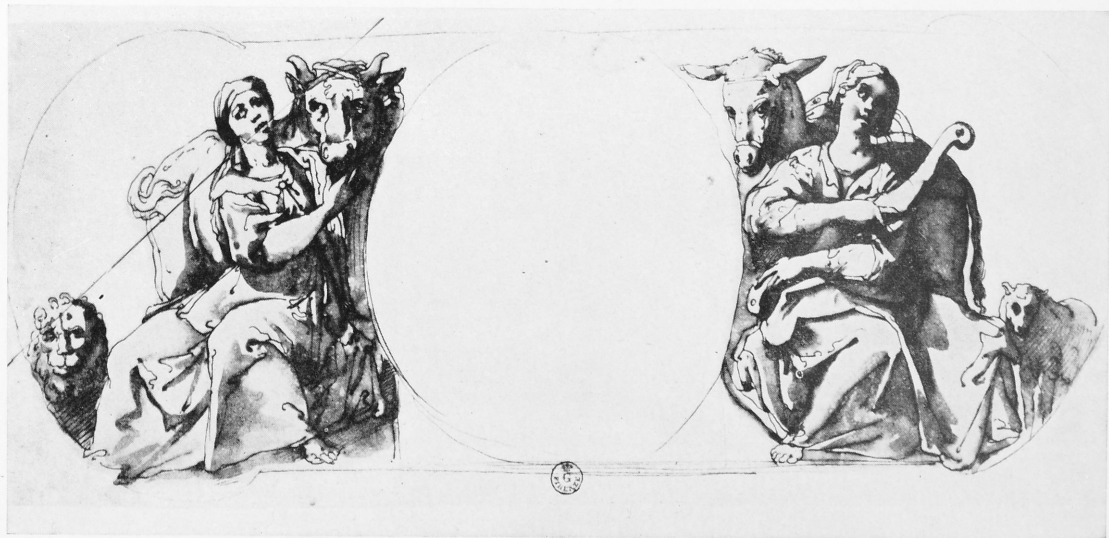
Se invece accettiamo l'ipotesi che questa serie di disegni avrebbe dovuto ornare la volta della scuola dello Zuccari e costituire una specie di specchio morale (fig. 12), bisognerebbe riconoscere la giustezza delle supposizioni del Körte circa il numero delle scene (ne proponeva 25, anziché 24).⁸³ Tale supposizione è giustificata non solo dai motivi compositivi della volta ma anche da considerazioni riguardanti il contenuto.

Ma cosa è stato rappresentato nel centro della volta? Su questo possiamo soltanto fare qualche congettura. Ritengo, che dovrebbe trovarci una rappresentazione dell'artista nel senso più lato della parola: la sua apoteosi, la sua gloria (fig. 37).

LA BIOGRAFIA DEGLI ZUCCARI NELLE VITE DEL VASARI ED IL SUO AUTORE

Le ipotesi del Mariette circa la collaborazione tra il Vasari e lo Zuccari per la stesura della biografia di Taddeo, hanno trovato un'ulteriore conferma dopo la pubblicazione dell'epistolario dell'autore delle "Vite", curata dal Frey.⁸⁴ In base ad alcune lettere conservatesi, indirizzate a Cosimo Bartoli e a Leonardo Buonarroti,⁸⁵ possiamo dedurre che il Vasari incontrò non poche difficoltà nel raccogliere i dati dall'artista in persona, perché questi era troppo occupato con le sue numerose e redditizie decorazioni e non aveva la penna facile, essendo "uomo senza lettere". Taddeo si sbarazzò del Vasari, mandandogli in regalo alcuni disegni (fig. 10)⁸⁶ e assicurandolo che suo fratello Federico, dotato di maggiori predisposizioni letterarie, gli avrebbe inviato quei dati entro breve tempo. Ma proprio il 1564 ed il 1565 — quando Federico Zuccari soggiornò a Venezia — furono anni di crisi nei rapporti tra i due fratelli⁸⁷; gli inizi risalgono al 1558 e la causa era la lotta condotta da Federico per la sua indipendenza. Federico, affascinato sia dal nuovo ambiente sia (e forse innanzi tutto) dalla nuova situazione e dal successo riportato a Venezia, non aveva fretta di esaudire le insistenti richieste del Vasari, che gli giungevano tramite il Bartoli. Anch'egli si limitò ad inviare alcuni suoi disegni per il Libro de' Disegni.

Il Vasari ottenne alcuni dati su Taddeo durante la sua visita a Firenze (giugno 1564)⁸⁸; essi si limitavano certamente all'elenco delle opere ed eventualmente ad alcuni dati bio-



22 F. Zuccari, Allegoria della Fatica e della Pazienza; disegno. Uff. 11009 F.

grafici. Taddeo era un pittore ancora molto giovane (aveva solo 35 anni); era quindi nel pieno della sua attività creativa. Tali dati furono sufficienti per redigere una breve nota biografica. Questo schizzo però — forse integrato con le informazioni fornite da Federico nell'autunno 1565, quando lavorava alle decorazioni per le nozze di Francesco I — perse la sua attualità con la morte di Taddeo, avvenuta nel settembre 1566. Il Vasari fu costretto a redigere una nuova biografia completa dell'artista. Sollecitava perciò Federico, pregandolo di inviare al più presto dei nuovi dati e quando questi cominciò a tirare per le lunghe, cercò di far pressione tramite Leonardo Buonarroti.⁸⁹

Non sappiamo se il Vasari abbia ricevuto dallo Zuccari questo materiale per iscritto già a Firenze oppure solo a Roma, quando decise di recarvisi per raccogliere informazioni su vari artisti che operavano in quella città. Le conclusioni che risultano evidenti dalla biografia, ci indurrebbero a pensare ad una versione scritta ed anche piuttosto ampia. La causa del ritardo va ricercata sia nella malattia di Federico che nelle sue brighe per assicurarsi il diritto a portare a termine i lavori iniziati dal fratello scomparso. Federico si riteneva



23 F. Zuccari, *Il sogno di Taddeo febbricante sulla riva del Fiume*; disegno. Già Filadelfia, Rosenbach Foundation.



24 F. Zuccari, Taddeo rimasto senza tetto passa la notte disegnando nella loggia della Villa Farnesina; disegno. Uff. 13897 F.



25 F. Zuccari, Taddeo copia le statue antiche e gli affreschi della facciata di Polidoro; disegno. Uff. 11020 F.

infatti l'erede di Taddeo; il suo atteggiamento nei riguardi del fratello mutò proprio in seguito alla sua morte prematura. Ne consegue l'importanza che attribuiva ad onorarne la memoria. Gli eresse perfino un sepolcro con un busto in marmo nel Pantheon, proprio accanto a Raffaello Santi; una lunga iscrizione sottolineava le analogie tra i due genii e ne faceva un "secondo Raffaello" (fig. 8).⁹⁰ Nella sua nuova redazione di Federico, il modesto elenco di dati sulla vita e sull'opera di Taddeo si trasformò dunque in un racconto drammatizzato della vita del fratello: della difficile via per raggiungere il successo e delle sue lotte con l'ambiente romano.

Tale narrazione si intrecciò indissolubilmente con la biografia — o meglio con l'autobiografia — di Federico Zuccari, in cui il conflitto sorto tra i due fratelli fu celato con grande cura. L'unica eccezione è costituita dall'episodio del litigio avvenuto nel 1558-59 a causa della decorazione della facciata di palazzo Tizio, affidata a Federico: era un sintomo del suo desiderio di autoaffermazione. La storia romana di Taddeo è segnata — nonostante le cri-

tiche che risuonavano qua e là al suo indirizzo — da grandi successi. Il ruolo di Taddeo nell'ambiente artistico romano è stato presentato con un'esagerazione davvero apologetica.

Solo Federico poteva creare un'immagine del genere. Ed il carattere scarsamente omogeneo di questa biografia (accanto alla biografia di Taddeo e di Federico, comprende infatti due appendici piuttosto ampie cioè la lettera di Annibale Caro con il programma dei dipinti della sala dell'Aurora nel castello di Caprarola e le informazioni sul Vignola) starebbe ad indicare che il Vasari aveva messo insieme con una certa fretta materiali svariati ricevuti sia da Federico che da altri, cercando di ordinare il materiale piuttosto eterogeneo di cui disponeva un po' come se fossero delle "citazioni", senza però indicare il cognome dei loro autori.

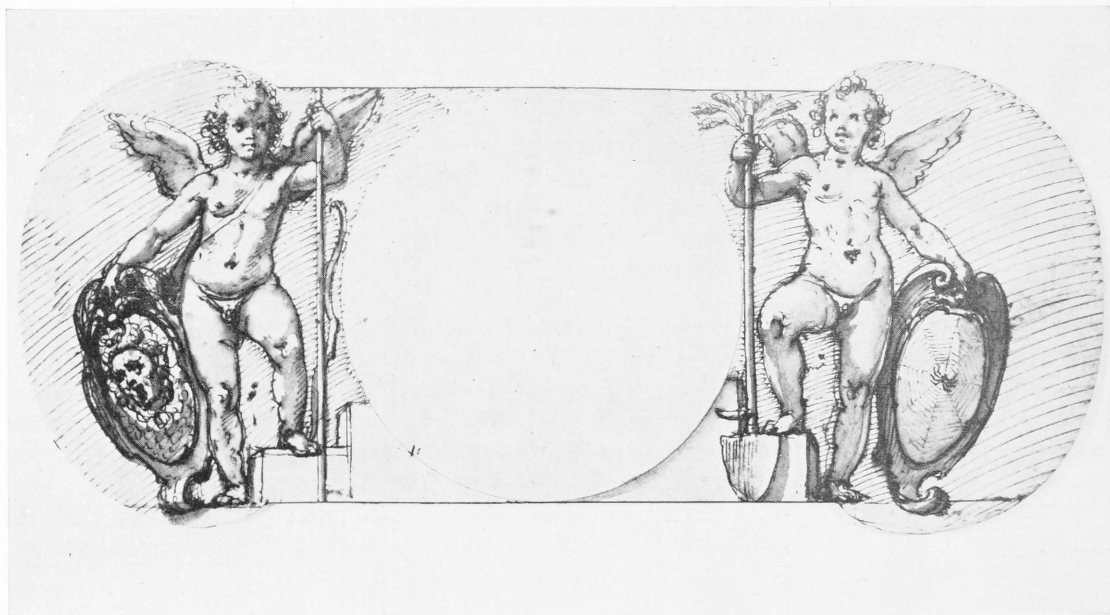
Lo Zuccari fornì al Vasari, assieme agli schizzi biografici su sé stesso e su suo fratello, anche un ritratto a matita di Taddeo (fig. 9), che servì per l'incisione della Vita di Taddeo⁹¹; offrì inoltre altri disegni di Taddeo per il Libro de' Disegni. Federico dovette mettere molto impegno in quello schizzo. Si considerava infatti erede ed allievo di suo fratello. Nella Vita di Taddeo del Vasari, possiamo quindi rinvenire il primo tentativo letterario di Federico Zuccari e cioè gli inizi di quel tipo di attività che doveva diventare un'autentica ossessione negli ultimi anni della sua vita. Alla luce di questa ipotesi, può forse sembrare sorprendente la reazione di Federico al testo pubblicato dal Vasari.

LE "GLOSSE" DI FEDERICO ZUCCARI ALLA "VITA DI TADDEO" DEL VASARI

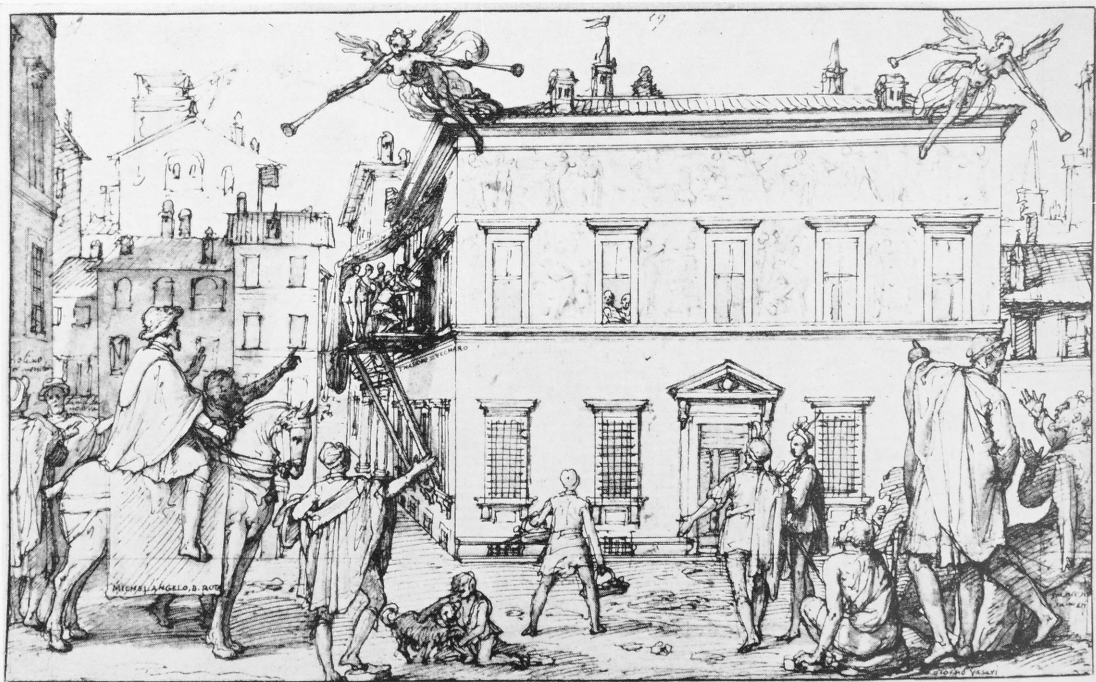
Le note di pugno di Federico, eseguite a margine di due esemplari delle "Vite" del Vasari, hanno un carattere eterogeneo. Riguardano, tra l'altro, le correzioni degli errori di stampa e l'interpretazione dei fatti, più che i fatti stessi. Le più numerose sono le note integrative concernenti le circostanze in cui erano sorte le opere e la loro valutazione. Meno numerose — anche se violente — sono le note riguardanti varie opinioni citate dal Vasari. Queste ultime divennero per Federico la pietra dello scandalo, in quanto attentavano al buon nome di Taddeo: attenuavano il carattere apologetico della biografia.



26 F. Zuccari, Taddeo torna a casa dei suoi genitori; disegno. Uff. 11014 F.



27 F. Zuccari, Allegoria della Sapienza e dell'Industria; disegno. Già Filadelfia, Rosenbach Foundation.



28 F. Zuccari, Michelangelo ed altri artisti ammirano gli affreschi di Taddeo, mentre dipinge la facciata di Palazzo Mattei; disegno. Vienna, Albertina.



29 F. Zuccari, Taddeo dopo la sua guarigione torna a Roma, accompagnato da Disegno e Spirito; gli vengono incontro le tre Grazie...; disegno. Uff. 11018 F.



30 F. Zuccari, Taddeo copia il Giudizio Finale di Michelangelo; disegno. Uff. 11024 F.

Lo Zuccari accusava il Vasari di malevolenza, di menzogna e perfino di vanità. Ad esempio, all'opinione addotta dal Vasari, dai contemporanei, che lo accusavano di avidità, Federico reagì indignato: "Questa tassa più a Giorgio che a Taddeo si conviene, e mendace e maligno dir questo".⁹² Lo stesso, in quanto alla valutazione dei dipinti del Salviati e di Taddeo nel Salone di Palazzo Farnese: "Manifesta passione e malizia (...) qui sopra e apresso non dice verità: son tutte passione e maledicenza senza proposito ...".⁹³ Nel primo caso, Federico, sostenne che Taddeo, impiegando dei forestieri, dava loro i mezzi di sussistenza ed insegnava loro il mestiere; faceva pertanto opera meritoria: "anzi con molto carità cristiana si diletta a aiutare e sovvenire molti giovani forestieri, il cui trattenimento gli era di molta lode e non di biasimo, come indegnamente gli dà questo maledico".⁹⁴ Alla seconda obiezione (di aver realizzato con estrema trascuratezza i dipinti di palazzo Farnese, che il Vasari aveva raffrontato con quelli del Salviati a tutto vantaggio di quest'ultimo) rispose invece che il giudizio dello storico toscano era troppo parziale: "Ma l'opere son quelle

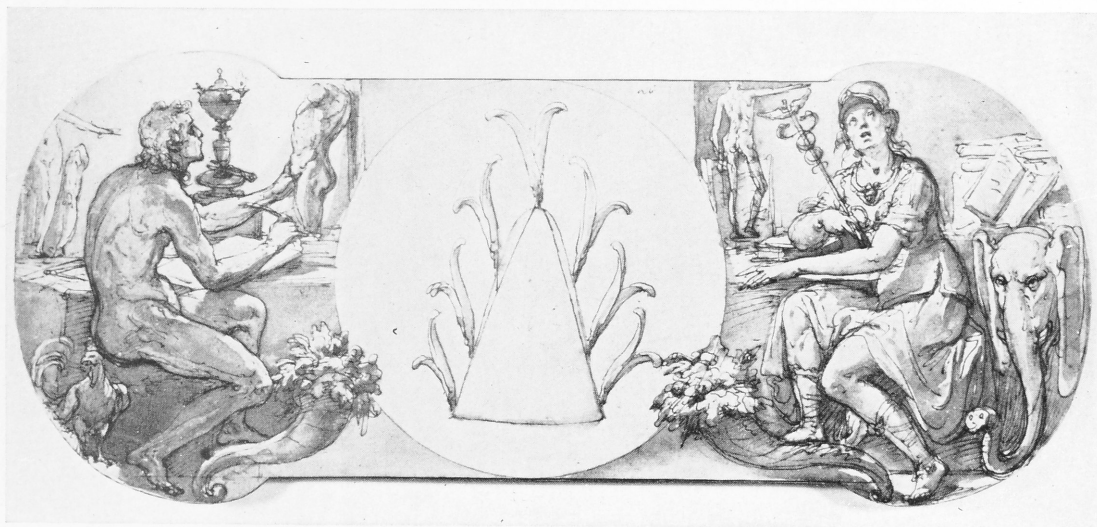


31 F. Zuccari, Taddeo copia le statue antiche del cortile di Belvedere e le Stanze di Raffaello; disegno. Uff. 11010 F.

che chiariscono a chi li mira senza occhiali di passione”.⁹⁵ Espresse inoltre la convinzione che la verità avrebbe vinto, perché: “il tempo dimostra il vero sempre e malgrado di maligni”. Alla notizia del Vasari sulla storia della decorazione della Sala Regia (quando questi, adducendo a motivo del suo rifiuto il troppo lavoro a Firenze, ribatté al cardinale Emulo che anche a Roma c'erano numerosi pittori di talento), lo Zuccari reagì esclamando: “Vanità de se stesso, diceria senza proposito”⁹⁶ ed all'informazione dello storico che il cardinal Farnese, dopo la morte del Salviati, affidò “à contre coeur” il compimento della decorazione del salone del suo palazzo romano, Federico commentò con sarcasmo: “Vi era pur Giorgio Vasari a Firenze”.⁹⁷ Secondo lo Zuccari, il Salviati doveva all'origine toscana l'alta stima del suo talento.

Le aggiunte più numerose riguardano la biografia di Taddeo Zuccari. Esse ci mostrano un Federico scrittore che idealizza la storia di suo fratello e preannunciano la sua versione matura che si sarebbe espressa nella serie di 24 disegni dedicati alla gioventù di Taddeo. Sotto questo aspetto, sono particolarmente importanti due note: “Di Taddeo anchora tralassa alcune cose che saranno utile e buone per esempio de' giovani, come si acquista la virtù e avanzase e rubare il tempo...” nonché “andato contro il voler del padre, ne per cosa che egli patisse, volse mai far sapere i bisogni suoi al padre, anzi avisandoli lui sempre star bene, perocche si sia proposto ne l'animo patire ogni cosa per imparare, e venire un valente uomo”.⁹⁸ Un esempio di questa sua pazienza, ostinazione ed entusiasmo eccezionali può essere senz'altro costituito dalla sua permanenza presso GP Calavrese; poiché non poteva lavorare durante il giorno, in quanto doveva sempre eseguire svariati servizi mentre di notte gli veniva tolta la luce, disegnava al chiarore della luna davanti alla finestra aperta.

Per conferire un'atmosfera di una certa eccezionalità a questa biografia, introdusse l'episodio del sogno di Taddeo; questi, mentre dormiva sulla riva di un ruscello, vide in sogno tutte quante le facciate dipinte di Roma e dopo essersi svegliato — in preda alla febbre — gli sembrò che le pietre sparse sul greto fossero dei frammenti di quelle pitture; le raccolse e le mise perciò nel sacco dove si trovavano i suoi disegni romani e le portò a casa per offrirle a sua madre come se fossero un tesoro.⁹⁹



32 F. Zuccari, *Allegoria dello Studio e della Intelligenza*; disegno. Già Filadelfia, Rosenbach Foundation.



33 F. Zuccari, *Ritratto di Polidoro da Caravaggio*; disegno. Uff. 11016 F.



34 F. Zuccari, Ritratto di Michelangelo e le quattro arti; disegno. Uff. 11023 F.

Federico attribuì particolare importanza alla prima opera pubblica di Taddeo: ai dipinti cioè della facciata di palazzo Mattei, in cui scorse non solo una piena maturità artistica ma li considerò addirittura il capolavoro della pittura romana: “ Si vede in quest’opera salti mirabili, e ognora migliorando di sorta tale che due ultime storie nella parte del vicolo sono maravigliose, e con tanta fierezza e intelligenza e grazia manegiate quel chiaro e schuro, che non par possibile far piu ne meglio in si fatta maniera ... ”.¹⁰⁰ Ed alla nota integrativa sulla pittura dell’apparato per l’incoronazione di Giulio II, scrisse (1550): “ la fece con tanta presteza e grazia che fece restare tutti li altri pittori adietro che vi lavorarono, tra’ quali vi fu anche il Vasari; ma lui se la passa qui con silenzio, come ancora altre cose ... ”.



35 F. Zuccari, Ritratto di Taddeo Zuccari con attributi; disegno. Uff. 11025 F.

Le notizie sulle opere tralasciate sono invece scarsissime e riguardano cose secondarie, che Federico poté ricordare nel 1567, anno in cui redasse le note per il Vasari. Molte note si limitano a precisare le informazioni originarie, non sempre complete.¹⁰¹ La maggior parte delle note riguarda la valutazione di svariate opere di Taddeo: accanto alle caratteristiche qui menzionate dei disegni per la cappella di Urbino o al ritratto di Baldassarre Pistofilo, omesso dal Vasari, val la pena di ricordare la reazione di Federico ad una dichiarazione del Vasari, in cui affermò: “che non solo vinse Taddeo se stesso in queste instorie, ma tutti li altri, e quanti anno mai dipinto di simile grandezza”.¹⁰² La descrizione dei dipinti della cappella Frangipane è tenuta in un tono analogo: “e si conosce quanto Taddeo fosse studioso e grazioso e ne’ componimenti e in ogni altra cosa che egli aveva a rapresentare, che veramente niuno a dipinto meglio di lui”.¹⁰³

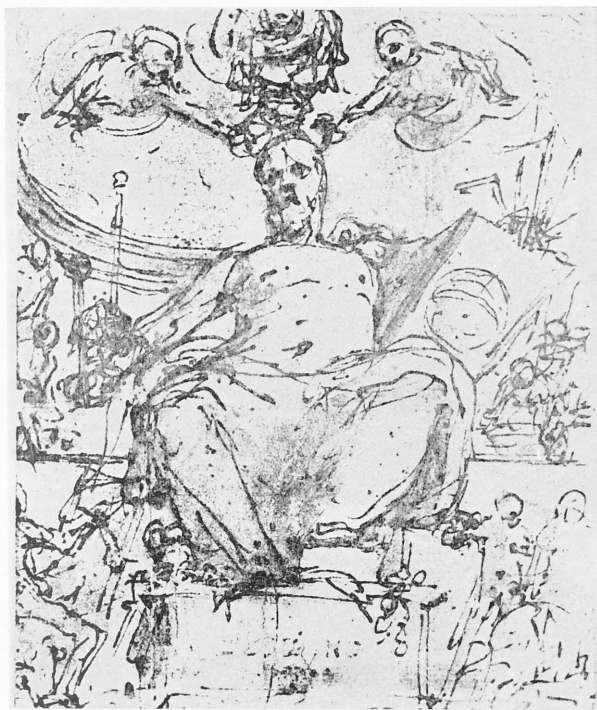
Si tratta di una notevole “amplificatio” rispetto al testo originale della Vita di Taddeo ed è la conseguenza del bisogno di eroicizzare il protagonista. A tale scopo sono volti, tra

l'altro, anche i piccoli ritocchi che mettono maggiormente in risalto la maestria di Taddeo (ad esempio, la sostituzione dell'aggettivo "singolare" con "singolarissimo" nella descrizione della cappella Mattei o l'abbreviazione del tempo necessario a dipingere la grande decorazione per le esequie di Carlo V da 25 a 15 giorni). Sotto questo aspetto, è tuttavia particolarmente eloquente la descrizione della personalità di Taddeo; il giudizio del Vasari "fu sanguigno, subito, e molto sdegnoso, e oltre ciò dato alle cose veneree"¹⁰⁴, fu sostituito da Federico con una versione più idealizzata: "anzi modesto, temperato e benigno".

La rassegna delle note di Federico Zuccari concernenti il testo del Vasari ci ha reso certi della mancanza di errori veri e propri nella biografia di Taddeo; tutto lo sforzo polemico dell'autore delle "glosse" si rivolse contro le opinioni critiche¹⁰⁵ citate sorte nell'ambiente romano e di cui si era servito il Vasari per rendere più obiettivo lo schizzo biografico troppo apologetico fornitogli da Federico. Questo procedimento interpretativo del Vasari — forse ancor più di eventuali piccole riduzioni della biografia, relative soprattutto alla gioventù di Taddeo — impedirono che la vita di Taddeo diventasse "utile e buono per esempio de' giovani", che mostrasse ai giovani "come si acquista la virtù".¹⁰⁶ È qui che va scorto il motivo per cui lo Zuccari affrontò questo argomento per la terza volta nella forma della "Vita illustrata".



36 F. Zuccari, Ritratto di Raffaello da Urbino; disegno. Uff. 1341 F.

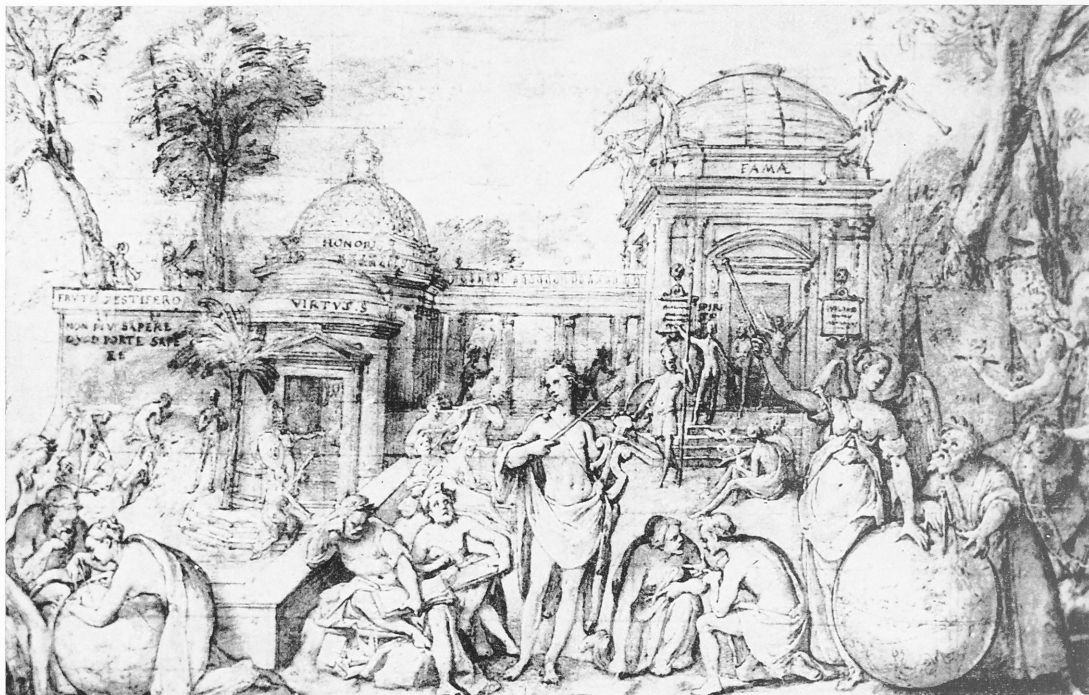


37 F. Zuccari, Padre del Disegno e le tre Arti; disegno. Urbino, Palazzo Ducale.

TRA BIOGRAFIA E AUTOBIOGRAFIA

I presupposti alla genesi della “Vita illustrata” di Taddeo Zuccari erano complessi; come abbiamo già detto, motore immediato fu probabilmente la reazione di Federico al testo del Vasari o meglio la reazione alle piccole modifiche apportate allo schizzo dello Zuccari. Occorrerebbe riflettere se la genesi non vada ricercata anche nel desiderio di creare una autobiografia o — ci sia concesso di esprimere un parere più radicale — se la Vita di Taddeo non costituisca una specie di autobiografia latente.

Sull'esempio della biografia di Taddeo nel Vasari, abbiamo visto che Federico Zuccari trattava le due questioni (della biografia e dell'autobiografia) come un insieme indissolubile. Talvolta, addirittura, il bisogno di autoaffermarsi era così forte ed impellente che spingeva in secondo piano la tutela della fama del fratello.¹⁰⁷ Già durante il soggiorno a Venezia, e cioè negli anni 1564-65, quando aveva consolidato la sua indipendenza da Taddeo, Federico Zuccari redigeva una specie di diario illustrato dei suoi viaggi; di questo periodo, sono rimaste le impressioni dei vagabondaggi per il Friuli e poi per la Toscana.¹⁰⁸ Il diario, interrotto durante la permanenza a Roma, fu poi ripreso durante il secondo soggiorno a Firenze (1575-1579).¹⁰⁹ Soprattutto gli anni dal 1575 al 1577 vedono lo Zuccari affascinato dalla Toscana. Si tratta di un periodo di ricerca e di assimilazione intensa; l'artista studia il paesaggio toscano, esegue studi per numerosi ritratti, studi di animali e di alberi; copia le opere dei maestri fiorentini. Ed è proprio il loro carattere autobiografico a ricollegarli con i disegni dell'Italia settentrionale eseguiti dieci anni prima: la maggior parte di questi studi porta notizie esaurienti sul luogo, sul tempo, e sulle persone incontrate durante i



38 F. Zuccari, *Mons Virtutis*; disegno. New York, Coll. Scholz.

vagabondaggi per la Toscana. Si tratta dei ricordi della visita all'abbazia di Vallombrosa (1576 e 1577) o delle gite a Montorsoli (estate 1576); ci mostrano i compagni dello Zuccari che passeggiano, riposano e consumano i pasti, che ammirano e studiano i magnifici paesaggi e tra di essi sembra di poter riconoscere lo stesso Zuccari. Gli studi dei diversi tipi umani hanno un fascino straordinario, soprattutto quelli dei monaci di Vallombrosa o i ritratti degli amici, eseguiti con la precisione di un fiammingo e che si intrecciano con gli studi dei maestri fiorentini, quali Andrea del Sarto e Valerio Cioli.¹¹⁰ Con le loro inquadrature di genere ed il gusto del particolare, ricordano il ciclo della vita di Taddeo, anche se in una tonalità diversa, meno drammatica. Questi disegni offrono l'immagine della curiosità e dell'attività artistica dello Zuccari, destatasi per l'influenza dell'ambiente toscano.

Ma i suddetti disegni costituivano forse il punto di partenza di un ciclo autobiografico più meditato, il cui culmine sarebbe stata la decorazione della cupola di S. Maria del Fiore? Lo studio a matita che rappresenta lo Zuccari mentre discute con il Borghini il progetto della decorazione della cupola fiorentina potrebbe essere un argomento a favore di tale eventualità. L'esigenza di un ciclo del genere diventava particolarmente impellente a causa delle critiche rivolte a quest'opera da parte dell'ambiente fiorentino.

Lo Zuccari era molto sensibile alle critiche e reagiva ad esse con violenza. Lo dimostrano le incisioni polemiche di Cort e Terrades raffiguranti la Calunnia (1572) ed il Lamento della Pittura (1579), nonché il celebre cartone *Porta Virtutis* (1580), in cui lo Zuccari faceva successivamente i conti con le critiche alla decorazione del castello di Caprarola, ai dipinti della cupola del duomo di Firenze ed all'altare della chiesa bolognese della Madonna del Baraccano.¹¹¹ Il filo conduttore di queste opere era il problema dell'incessante minaccia rappresentata per l'artista dall'ambiente, sia per ignoranza che per invidia.

Basava la sua ragione di artista sulla Virtù in senso lato ... ecco perché l'arte dello Zuccari diventò — e nel periodo fiorentino in particolare — polemica e sovversiva. Le incisioni e i disegni avevano la funzione di autentici manifesti o di volantini propagandistici. Si trattava di un tipo di lotta ideologica che si era diffuso in Europa soprattutto durante le guerre di religione.

Dopo aver lasciato Firenze, lo Zuccari prosegue le sue riflessioni autobiografiche. Se ne trova traccia, tra l'altro, nella sua attività letteraria. Durante i suoi numerosi viaggi per l'Italia e per l'Europa, copiò le opere di svariati pittori, le descrisse e le analizzò nelle lettere indirizzate a vari artisti ed amici o a persone influenti.¹¹² All'Accademia di San Luca e poi al Pincio, riunì un gran numero di copie di dipinti particolarmente minacciati dagli agenti atmosferici; furono eseguite dai suoi allievi come esercizi didattici.¹¹³

Del resto, chissà se lo Zuccari, iniziando la raccolta di una così vasta documentazione iconografica, non aveva intenzione di scrivere una nuova storia delle arti del Disegno, in concorrenza con il Vasari? È vero che il carattere sia degli scritti lasciati che delle lezioni tenute all'Accademia di San Luca provano che mirava — “con concetto più alto” — più in su del Vasari. Nondimeno, lasciò un buon compendio di storia dell'arte; si trattava del poema “Lamento della Pittura”, pubblicato nel 1605, che illustrava per sommi capi la storia delle arti del Disegno. Vi occupavano un posto di rilievo gli artisti romani, con Polidoro da Caravaggio, Michelangelo, Raffaello e Taddeo Zuccari tra i primi. Questo compendio costituiva una specie di un ulteriore commento storico alle idee contenute nella biografia illustrata di Taddeo.

Resta però tuttavia irrisolta una questione: lo Zuccari riuscì a conferire alla sua serie autobiografica una struttura più organica, pensata come un eventuale “pendant” della Vita di Taddeo? E che lo Zuccari potesse avere questa intenzione è provato dalla struttura della biografia del 1567, inserita nelle Vite del Vasari; oltre alla biografia del fratello, essa riportava infatti anche numerosi elementi autobiografici. In qualsiasi modo si esamini la cosa, si giunge alla seguente conclusione: l'apoteosi di Taddeo era ad un tempo l'esaltazione di Federico. E non solo perché era suo fratello, ma soprattutto perché era il suo maestro.

IL CAMMINO DELLA VIRTU

Già si sono messe in risalto le analogie esistenti tra la Vita illustrata di Taddeo e le decorazioni per le esequie di Michelangelo¹¹⁴: in entrambi i casi, sono raffigurate scene della vita dell'artista e le sue virtù. Ma esistono anche delle differenze: le decorazioni di San Lorenzo mostravano la vita di Michelangelo nel periodo della piena maturità, con particolare riguardo per i suoi successi, mentre l'eventuale decorazione dello Studio di Federico Zuccari dedicava particolare attenzione al periodo giovanile ed ai suoi momenti più difficili.

Non abbiamo alcuna prova che lo Zuccari avesse preso parte alla cerimonia del 14 luglio 1564; si trovava allora a Venezia e dintorni. È tuttavia estremamente probabile che nell'estate del 1565 avesse visto tutta la decorazione pittorica di San Lorenzo nel refettorio dell'Ospedale degli Innocenti, dove era stata esposta per iniziativa di Vincenzo Borghini.¹¹⁵ Tale ipotesi sembra essere ancor più verosimile in quanto sono noti i buoni rapporti esistenti tra lo Zuccari ed il Borghini; sotto la guida di quest'ultimo, eseguì una serie di lavori per le decorazioni nuziali di Francesco I e di Giovanna d'Austria e successivamente, su suo progetto, i dipinti della cupola dal duomo di Firenze.

Una prova dell'interesse dello Zuccari per le opere fiorentine del Buonarroti è costituita dagli studi compiuti nelle Cappelle Medicee, che era allora di fatto la sede della scuola ac-



39 F. Zuccari, *Il Cammino della Virtù*; disegno. Ashmolean Museum, Oxford.

cademica (1564-65). Molto istruttivi al riguardo sono i due disegni del Louvre in cui, tra i numerosi artisti che stanno studiando le sculture di Michelangelo si può riconoscere Federico Zuccari.¹¹⁶

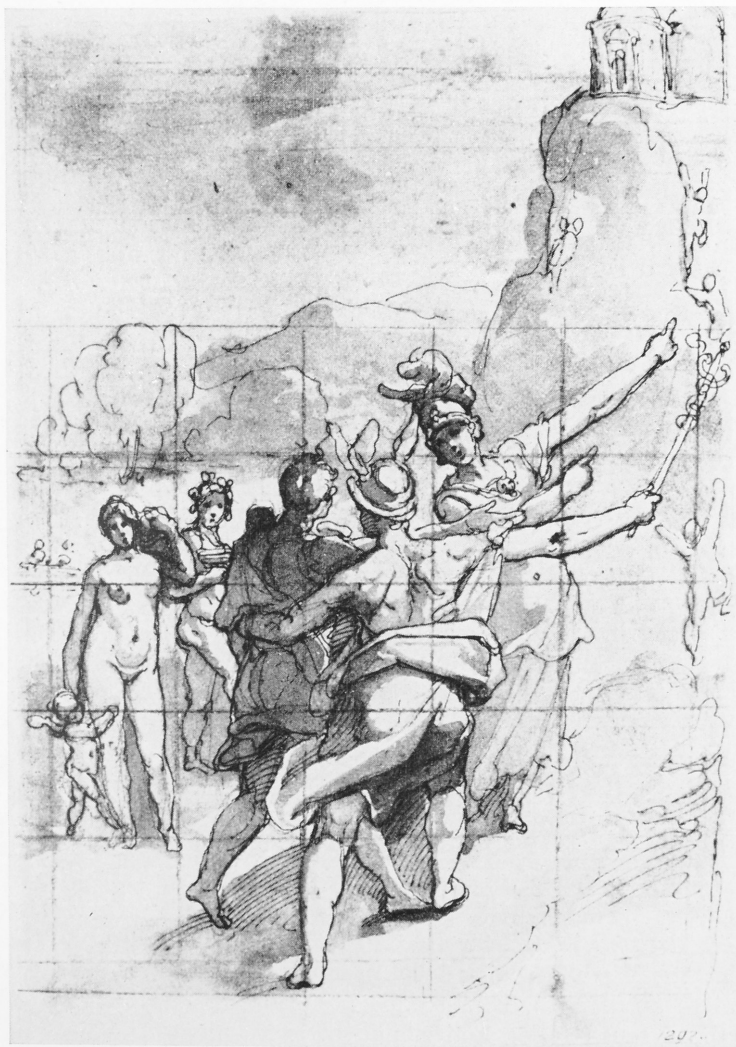
Vista la risonanza data alla cerimonia funebre, è inoltre improbabile che Federico Zuccari non si fosse imbattuto nelle pubblicazioni concernenti le esequie e cioè la descrizione e l'analisi delle decorazioni di San Lorenzo, edite dai Giunti per iniziativa di Vincenzo Borghini, nonché le tre orazioni funebri, che costituiscono un approfondito commento all'apoteosi dell'artista.¹¹⁷ Per la Vita illustrata di Taddeo, una particolare importanza fu però rivestita dall'orazione di Benedetto Varchi, tenuta nella chiesa di San Lorenzo il 14 luglio 1564 durante la cerimonia funebre e dedicata al Borghini, nonché l'orazione di G. B. Tarsia, pronunciata all'Accademia del Disegno il 30 agosto 1564 e dedicata al Bronzino.

Ritengo che proprio queste fonti avessero influenzato i presupposti etici della biografia illustrata dello Zuccari. Essi si riducevano al seguente assioma: l'unica strada giusta che l'uomo dovrebbe seguire è quella della virtù, si tratta di una strada difficile ed irta di sacrifici, ma lo attende un compenso e cioè la fama. Il Varchi vedeva la più completa realizzazione di questi presupposti proprio nella persona di Michelangelo, che paragonava ad Ercole: "... Certe cose e che Michelagnolo, sprezzati i conforti del genio cativo, e appiगतosi a consigli del buono s'indirizzo non ispaventato ne da artezza, ne da ertezza, ne da sassi, ne da spine, che lo pungessero, ne da fossati, o fosse, che se gl'attraversassero per impedirlo, e ritenerlo, s'indirizzo dico, quasi un'nuovo Hercole dispregiante le lusinghe della volutta, o un nuovo Ulisse chiudendosi gl'occhij, e impeciandosi l'orecchie, e di più armandosi il petto, s'indirizzo dico la terza volta, per lo cammino della virtù; e vinte, non che scoperte l'insidie del nemico dell'humana generazione, seguito sempre il custode da Dio nel suo nascimento mandatogli".¹¹⁸

Dal canto suo, il Tarsia chiariva le premesse di questa "apotheosis" del Buonarroti; esse erano le virtù dell'artista e dell'uomo. La gloria da lui conquistata rappresentava il premio per le fatiche sostenute. (Nota bene: nelle decorazioni delle esequie, si trovava un quadro dipinto da Danti che rappresentava la fama e l'onore vittoriosi sul tempo e sulla morte).

Penso che vadano interpretate così le singole scene che illustrano la difficile strada di Taddeo. Le sedici "storie" rappresentano i progressi compiuti dall'artista lungo la via che conduce al tempio della virtù, situato in cima a un colle. La sua salita per questa strada si richiama alla via che dovette percorrere Ercole.

In questo ciclo, la prima scena assume un significato particolare (fig. 13). Gli studiosi — a cominciare dal Mariette — la identificarono nella scena in cui Taddeo abbandona la



40 Raffaellino da Reggio, *Il Cammino della Virtù*; disegno. Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung.

casa natia in compagnia di due angeli custodi. Sorgono però dei seguenti dubbi: si tratta esclusivamente degli spiriti del bene, oppure del bene e del male? Il commento letterario ulteriore posto sotto il disegno non chiarisce la cosa:

Nota gl'affetti humani e l' gran desio,
Del ben disposto giovinetto core,
Insiem'gl'aiuti, che a' quel presta Dio ...

Ritengo tuttavia che anche questa volta possiamo rifarci al testo del Varchi, in cui il grande storico fiorentino ricordava le diverse interpretazioni del mito (l'interpretazione pagana e quella cristiana), secondo il quale ogni essere umano è accompagnato dallo spirito del bene e dallo spirito del male ... "I Pittagorici (...) — scriveva il Varchi — i quali filosofarono divinamente in quella parte d'Italia, la quale fu chiamata la Grecia grande, ebbero oppenione che a ciascuno, che nasceva, fussero dati due genij; un buono e l'altro cattivo. Il buono, perche egli lo consigliasse continovamente, e lo sollecitasse al bene, indirizzandolo altamente per la via delle virtu, stretta, erta, e sassosa nel principio; ma larga, piana, e giocondissima nella fine. Il cattivo, perche lo confortasse continovamente per la strada de' vitj, larga, piana, e giocondissima nel principio, ma nella fine tutta il contrario: e dicevano colui essere saggio, e felice, il quale, spregiati i conforti del cattivo, a' consigli s'appigliava del buono".¹²⁰

Secondo il Varchi, Dio aveva dato all'uomo — o al momento della nascita o al momento del battesimo — un Angelo Custode che lo difendesse "contra gl'agguati, contra gl'assalti, e contra le tentationi del suo Avversario, e nostro ...". E quello stesso Varchi, richiamandosi ad Aristotele, ricordava ancora un'altra interpretazione filosofica del mito in parola, che chiariva il dualismo della natura umana (intelletto e sensi): "E come quella n'erger e inalza alla contemplazione delle cose divine, e celesti, ed e cagione di tutti i beni; così questa n'avvalla, e n'abbassa nel profondo delle cose terrene, e humane; ed e cagione di tutti i beni; così questa n'avvalla, e n'abbassa nel profondo delle cose terrene, e humane; ed e cagione di tutti i mali. E come la ragione vole si divide principalmente in due parti, nell'intelletto specolativo, e nell'intelletto pratico; così si divide medesimamente la sensitiva, nella parte, o vero potenza concuscibile; e nella potenza irascibile. Et all'hora e l'uomo naturalmente disposto, e in ottimo stato, quando la ragione comanda, come Donna, e la sensualita, come servente obbidisce. Imperoche, se bene la parte appetitiva, cioè vogli-evole non e di sua natura razionale, e non dimeno razionale per partecipazione, cio e puo, anzi deve seguire, e stare sottoposta alla ragione ...".¹²¹

Il Varchi citava quindi varie interpretazioni della natura umana: in linea di massima, si riducevano tutte alla questione della scelta tra il bene ed il male e al predominio del bene (la ragione) sul male (i sensi). Se poi faceva cenno al mito di Ercole, era perché anch'egli — secondo quanto tramandano i moralisti antichi — aveva dovuto scegliere la strada da seguire. Come ha scritto il Petrarca nel *De Vita solitaria*, il giovane Ercole, mentre vagava per luoghi deserti, capitò ad un bivio: qui si fermò e meditò a lungo sulla strada da prendere.¹²² Dopo matura riflessione, decise di scegliere la via difficile e cioè quella della virtù. Gli autori antichi citati con maggior frequenza erano Cicerone¹²³, Basilio¹²⁴ e Lattanzio.¹²⁵ Il primo parlò di due strade, quella della virtù e quella del piacere; il secondo aggiunse che la strada della virtù è irta di difficoltà e di fatiche; il terzo sostenne che la strada della vita ricorda la lettera Y (sulla soglia della giovinezza, l'uomo si trova davanti ad un bivio e deve compiere una scelta). E se sceglie la strada difficile, raggiunge lo scopo che si era prefissato, poiché senza fatica non si può ottenere niente.

Grazie ad Isidoro di Siviglia, nel Medio Evo era d'uso corrente la locuzione "ad Pythagoricae literae bivium pervenire" per definire il limite tra l'infanzia e la giovinezza.¹²⁶



Impigro Iuveni specioso pelle bovina
Condecorat caput & lauro Palmae Minerva,
Mercurio auctore, opibus ditatur abunde

Quem labor & studium ingenuas conducit ad artes,
Famaq; cum super Etherea & Mortalia tollit!
Inuide, segnis, Iners artis frenabere habenis.
A. Clutius.

B. Spranger Schidia haec pro themate G. Sprang C.D. D. XCII tunc adulescenti D. D. Qui
postmodum ea divulgans maiori natu filio suo Math Sprang C.D. sculptore I. Mullero C.D. D. CXXVIII

- 41 J. Muller da B. Spranger, Il virtuoso premiato; incisione, 1628. Londra, Warburg and Courtauld Institutes.



42 *Fructus Laborum*, frontispicio di: H. Hondius, *Pictorum aliquot celebrium effigies*, c. 1610. Londra, Warburg and Courtauld Institutes.

A quel punto, l'uomo doveva scegliere la strada da seguire. Da quel punto aveva dunque inizio una vita consapevole dello scopo che intendeva raggiungere. Per Fra Salimbene da Parma ¹²⁷, quel momento cadeva intorno ai quindici anni; scrive di essere entrato in un convento francescano appena raggiunta l'età pitagorica.

Secondo Hans Sachs, la scelta della strada a destra (la strada della virtù) significava non solamente fatica (*Arbeit*) ma anche povertà (*Armut*).¹²⁸ Nell'arte cinquecentesca — vi accenna Panofsky ¹²⁹ — le rappresentazioni di giovani che esitano nella scelta della via da seguire sono estremamente numerose. Così G. Fr. Caroto dipinse per il conte Giusti un quadro in cui raffigurava il giovane conte in piedi tra Minerva, che gli indicava la via



43 Pazienza, da: C. Ripa, *Iconologia*. Roma 1603 (1625).

alla gloria, ed il Vizio, che lo incitava a seguire la strada del piacere.¹³⁰ Il Baglione scrisse che Raffaellino da Reggio dipinse sulla facciata della casa dell'architetto Francesco da Volterra, un giovane sotto braccio ad Ercole e ad un Genio che si avviava sulla strada diretta al tempio della fama, situato su un monte (fig. 40).¹³¹ Ed in una delle varianti di questa composizione (nel disegno allo Staatliche Graphische Sammlung di Monaco), si vede un giovane in compagnia di Minerva e di Hermes da un lato e di Venere e di Bacco dall'altro, deciso ormai a scegliere la sua strada, la strada della virtù.¹³²

Federico Zuccari si interessò al problema della strada pitagorica già prima del 1570, quando lavorava alla composizione intitolata *La Calunnia*; una traccia delle sue meditazioni è rimasta nei numerosi disegni preparatori e nell'incisione eseguita da C. Cort (1572). Nella cartouche dello studio per la *Calunnia* (ad Amburgo), si trovano le personificazioni della saggezza e dell'ingegno (Minerva e Mercurio), che indicano all'eroe la via al tempio della virtù, mentre le personificazioni della sensualità, della dissolutezza e della stupidità (l'asino, il capro ed il montone) cercano di impedirglielo.¹³³ Nell'incisione invece, quel giovane — munito di un ramoscello d'oro che simboleggia la virtù — si dirige, nonostante gli ostacoli, verso il tempio della virtù e della fama.¹³⁴ Lo Zuccari affrontò questo argomento durante il suo secondo soggiorno a Firenze, quando illustrò la *Divina Commedia* di Dante.¹³⁵

Ritengo che la suddetta analisi delle diverse interpretazioni date nel XVI secolo a questo tema, ci possa permettere di proporre un'interpretazione più convincente della prima scena del ciclo biografico di Taddeo e di riconoscere nei due genii alati gli spiriti del bene e del male (fig. 13). Taddeo, una volta raggiunta l'età pitagorica (il quattordicesimo anno), prese una decisione fondamentale per il suo futuro di artista: scelse la strada della virtù, irta di rischi e di pericoli. Si recò a Roma, perché riteneva che quella città fosse la migliore scuola artistica, per le opere d'arte antica e moderna in essa racchiuse. Seguì dunque le indica-

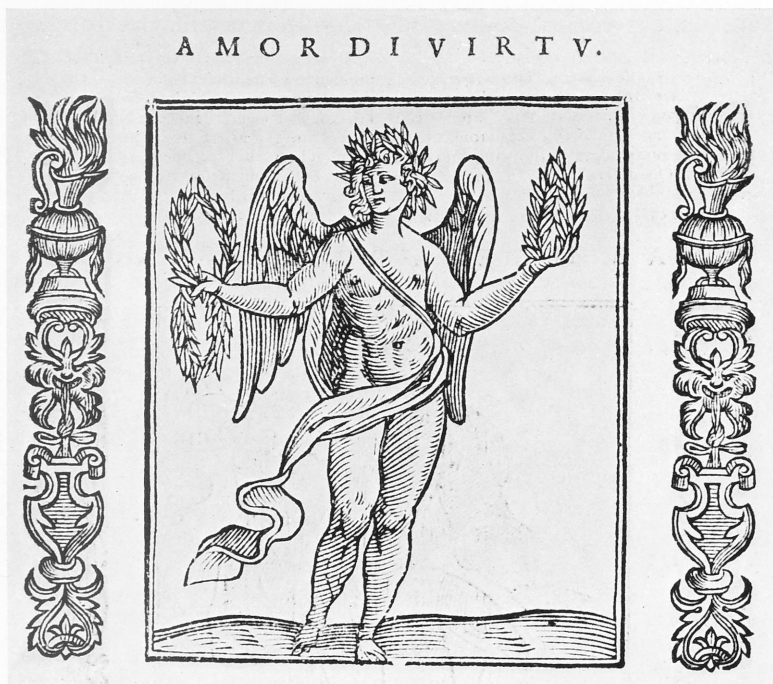
44 Studio, da: C. Ripa, *Iconologia*. Roma 1603.

zioni di Minerva (fig. 14), senza temere né le fatiche né la povertà (fig. 15) e non si abbatté nonostante gli insuccessi iniziali (fig. 16). La pazienza con cui sopportò la fame (fig. 18), il lavoro fisico e le umiliazioni durante l'apprendistato presso il pittore Calavrese (fig. 21), sono una prova della sua costanza e della sua ostinazione. Professava il principio di cui Filarete — commentando il ciclo di virtù nel palazzo di Sforzinda — aveva scritto: “ questa e la via ad andare acquistare la virtù con fatiche...”¹³⁶ Taddeo, nonostante condizioni così sfavorevoli, non rinunciò allo studio: disegnava di notte al lume della luna (fig. 19, 20), ecc.

In una delle scene successive (la scena del ritorno di Taddeo a Roma; fig. 29), il giovane artista è accompagnato esclusivamente dalle personificazioni delle virtù artistiche: lo Spirito, il Disegno e le tre Grazie. Con il loro aiuto — come ci fa vedere l'ultima “ storia ” (fig. 28) — Taddeo riporterà un grande successo e conquisterà la fama.

Al ciclo epico, è connesso il gruppo delle quattro coppie di virtù poste intorno agli stemmi della famiglia Zuccari. Grazie ai loro attributi convenzionali, si è riuscito ad identificare il loro significato. Questi sono: la Fede e la Speranza (fig. 17), la Fatica e la Pazienza (fig. 22), la Sapienza e l'Industria (fig. 27), lo Studio e l'Intelligenza (fig. 32).¹³⁷ Queste virtù rappresentano una specie di commento morale alle “ storie ”: indicano le virtù di cui era adorno il giovane artista quando si era avviato per il suo “ cammino della virtù ” (figg. 38, 39).

Al primo posto, si trovano due virtù teologiche: la Fede e la Speranza (fig. 17). Esse pongono le fondamenta di tutta la “ ratio humana ”, che si può definire nel modo più semplice così: la fede nella Provvidenza Divina e la speranza in un futuro migliore fanno sì che l'uomo prenda una decisione piuttosto che un'altra. È sufficiente ricordare quello che aveva detto Sant'Agostino nelle Confessioni e nella Città di Dio a proposito della potenza



45 Amor Virtù, da: C. Ripa, *Iconologia*, Roma 1643.

della fede¹³⁸: è una forza che riesce a superare le maggiori difficoltà. Anche la Speranza è la bussola delle aspirazioni umane, è la forza motrice di ogni attività.

Ma la realizzazione di una qualsiasi impresa richiede una fatica ed una pazienza enormi. Lo conferma la seconda coppia di personificazioni (fig. 22), munite — secondo le raccomandazioni di Valeriano e di Cartari — dei tradizionali attributi dello sforzo (il leone ed il bue), dell'umiltà e della pazienza (il giogo, l'asino, l'agnello [fig. 43]).¹³⁹ Il testo dello Zuccari, posto sotto il disegno, sottolinea con forza il contenuto di queste rappresentazioni:

Chi fatica non vole, o servitude
 Patir, non pensi acquistar sotto coltre
 Fama di pregio, o alcuna virtude.¹⁴⁰

Si può leggere questa morale già nella Calunnia, di cui Ottaviano, figlio dello Zuccari, scrisse: "E perche non si puo giungere al Tempio della vertu senza grande fatica, pero da una parte di detto ovato (la salita al monte della vertu) figuro un giovane, che abbraccia il bove, e dall'altra uno che rompe un giogo che tutti due denotano la fatica per la quale si acquista la vertu".¹⁴¹ La conclusione che ne deriva è univoca: per raggiungere lo scopo, occorre faticare assai.

Il significato della terza coppia di personificazioni (fig. 27) è più complicato, a causa delle implicazioni connesse agli attributi di Minerva e di Aracne, che simbolizzano la saggezza e la destrezza pratica.¹⁴² Oggetto dell'amore del giovane è dunque la sapienza ed il mestiere. Il Ficino — e assieme a lui Pico ed altri¹⁴³ — sosteneva che l'amore è il risultato della conoscenza; tanto meglio conosciamo qualcosa o qualcuno, tanto più lo amiamo.

Un significato affine è racchiuso nella quarta coppia di personificazioni, definita dallo Zuccari "Studio e Intelligenza" (fig. 32). Studio vuol dire propensione alla ricerca dei

fenomeni concreti, tra cui vanno annoverate anche le opere d'arte. Intelligenza invece — lo dimostra l'elefante, il libro e la figura di Hermatene — vuol dire gusto per la speculazione e capacità di assimilare la sapienza accumulatasi nei secoli.¹⁴⁴ In questo modo, l'uomo giunge alla forma di conoscenza più elevata, ad intuire l'Idea stessa.

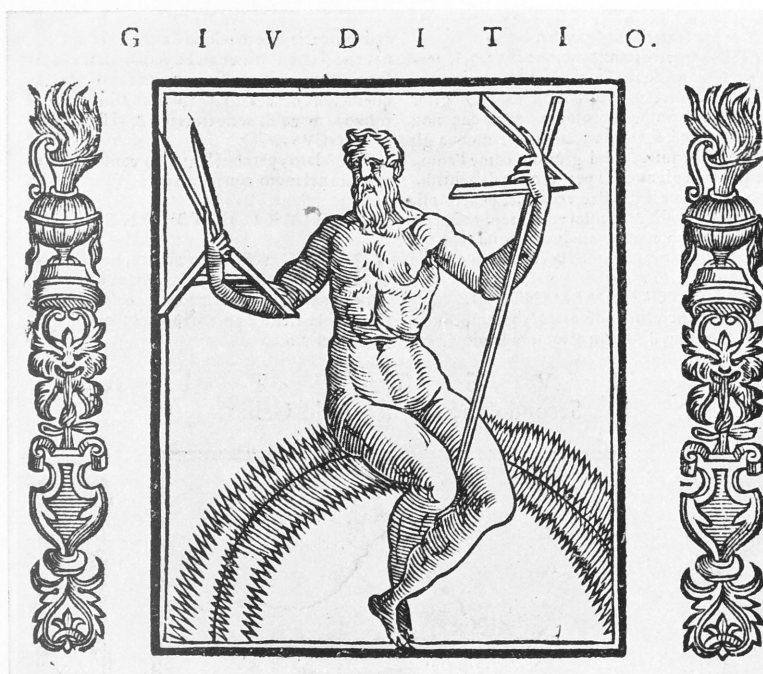
Tutto questo gruppo di virtù è pertanto conforme all'etica di Aristotele.¹⁴⁵ Essa infatti stabiliva che alla virtù di un uomo contribuiscono non solo le sue doti naturali (ingegno) ma anche la sua attitudine morale, grazie alla quale ha sviluppato ed arricchito quei valori. Così va intesa la lezione morale proclamata da tutto questo gruppo di virtù. Tale lezione è sostanzialmente ottimista: ogni sforzo, ogni moltiplicazione dei valori è conveniente, l'uomo può essere sicuro di non restare senza premio. Raggiungendo le vette dell'arte, si acquista fama eterna. "Chi sa ... — scrive il Lomazzo — giudiziosamente con le doti naturali lo studio e l'imitazione conferme, apprendendo quella disciplina che sono necessarie a questa arte (...) in breve tempo acquistar chiara fama tra i più lodati e famosi ...".¹⁴⁶

Il successo di Taddeo è comprovato non solamente dall'ultima scena del ciclo epico ma anche e soprattutto dal gruppo di ritratti dei grandi maestri dove — oltre Taddeo — si trovano Polidoro da Caravaggio (fig. 33), Raffaello Santi (fig. 36) e Michelangelo Buonarroti (fig. 34).¹⁴⁷ È una prova che Taddeo ha raggiunto la meta: è salito nell'Olimpo delle scienze e delle arti, nel regno di Apollo (fig. 38).¹⁴⁸

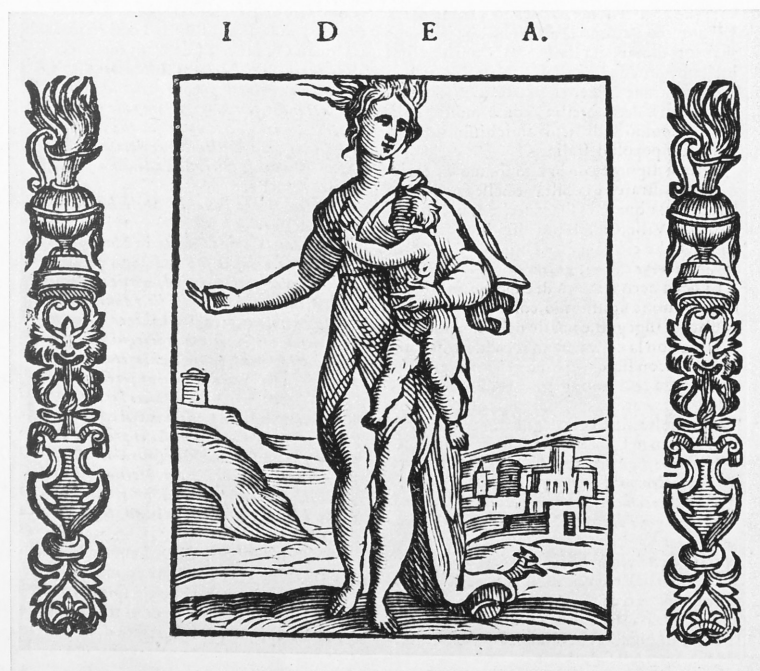
"ROMA È PUR ROMA"

La Vita illustrata di Taddeo è la relazione degli studi romani dello Zuccari o meglio è la fase principale dell'educazione di quest'artista (comprende cinque anni, dal 1543 al 1548). Taddeo giunse a Roma all'età di quattordici anni. Apparteneva quindi al gruppo di artisti nati intorno al 1530, che — alla fine degli anni '50 e all'inizio degli anni '60 — cercavano una sorte migliore nell'antica capitale del mondo. Uno di loro era Giovan Battista Armenini¹⁴⁹, autore del "De veri precetti della pittura", pubblicati solo nel 1587 ma basati sulle sue esperienze romane antecedenti al 1564, data della sua partenza da Roma per recarsi nella natia Faenza, attraverso la Toscana e la Lombardia. A Roma, frequentò probabilmente l'ambiente di Michelangelo e — come si può dedurre dalle sue dichiarazioni su Taddeo e su Federico — era amico degli Zuccari. Il lavoro dell'Armenini, dotato di un forte accento autobiografico, fornisce un notevole contributo alla storia del "peintre raté" moderno. L'autore dichiara di esserci assunto l'impegno di pubblicare una raccolta dei principi dell'arte pittorica per facilitare i primi passi ai suoi successori e per giustificarsi dell'insuccesso riportato come artista. La sua relazione illustra in modo convincente l'afflusso in massa dei giovani artisti a Roma, proprio nel periodo in cui vi si era recato Taddeo. "Infiniti giovani, ne nostri tempi — scriveva Armenini — quasi da ogni parte del Mondo andavano a Roma, condotti dal desiderio, ch'avevano d'apprendere il buon disegno, e l'arte insieme, e sperando di poter cio conseguire in quella Citta, ove fiorivano opere, e Artefici in questa professione di somma eccellenza, alcuni de quali si davano a ritrare le buone pitture, altri imitarono con creta, e cera l'opere de dotti, e eccellenti scultori, e altri s'affaticano riportare i tempi, e palagi antichi nelle lor carte ...".¹⁵⁰

Secondo la relazione dell'autore della Vita illustrata e di conseguenza anche secondo la biografia riportata nell'opera del Vasari, Taddeo studiò i monumenti antichi e i dipinti di Polidoro da Caravaggio, di Raffaello Santi e di Michelangelo. L'autenticità di questi dati è stata confermata dagli studiosi dell'opera di Taddeo ed in particolare da John Gere. Non solo: tali dati concordano con quanto aveva scritto l'Armenini sull'itinerario romano



46 Giudizio, da: C. Ripa, Iconologia, Roma 1603.



47 Idea, da: C. Ripa, Iconologia, Roma 1603.

dei giovani artisti, giunti da altri centri. “ Qui li studiosi costumano tener questa via, prima si danno a imitar l'opere di chiaro e scuro: Et fra le prime vi sono dipinte da Polidoro, e da Maturino, i quali dala natura furono veramente prodotti a questo fare. Conciosia cosa che essi presero per vera, o antica maniera da'marmi, e da bronzi di Roma, e quelli tuttavia imitando nelle facciate loro, riuscirono cosi grandi e mirabili, e si fecero cosi copiosi in ogni genere di cose, e cosi nelli inventori, e tanto universali, che le loro pitture per le diverse ricchezze che ci sono, e copia d'habiti, sono da Pittori talmente desiderate, ed cosi ad essi necessarie, che ogniuno vi corre a farsi le copie, perche elle non sono men belle, e facili nelle figure, che nelle grottesche, ne casamenti, nelle animali, e ne' paesi, di modo che una tal maniera si puo dir con ragione, ch'ella sia un'Instituta dell'Arte, e percio io esorto tutti i giovani (...). Doppo questa si mettono a ritrarre le migliori che ci sono colorite, le quali sono quella di Raffaello, di frate Piombo, di Pierino (...) e mentre che danno opera a questa, si mettono ancora ad imitare le statue, gli archi, e i pilli antichi, il che facendo, imparano molto piu che dall'altre cose da loro prima imitate, percioche quelle s'imprimono piu certe, e vere (...) si che con piu prestezza si viene eccellente. Molti poi conoscendo dover esser atto di maggior studio, procedono intorno a gl'ignudi di Capella, i quali fra i primi sono tutti quelli del Giudizio dipinto da Michelangelo, et insieme alle notomie, senza intelligenza delle quali mal si possono imitar quali che bene stano ... ”.¹⁵¹

Bisogna però riconoscere che Federico Zuccari, limitando gli studi di suo fratello alla sola Roma, compì una grossa semplificazione. Dirò di più: si può addirittura sospettarlo di tendenziosità. È noto infatti che Taddeo aveva imparato non solo da suo padre, a Sant'Angelo in Vado, ma anche da altri maestri come Pompeo da Fano (a Fano ?) e Daniello da Parma (a Alvito). Come risulta dalla relazione del Vasari, non fu privo di importanza neppure il viaggio di Taddeo a Firenze (1564). Il motivo di questo atteggiamento dello Zuccari poteva essere causato dai suoi rapporti non troppo buoni con l'ambiente fiorentino e con quello accademico in particolare. È vero che nessuno degli artisti di cui Taddeo aveva studiato le opere, era Romano, ma tutti quanti avevano lasciato a Roma le loro opere migliori. Esse dunque costituivano — assieme ai monumenti antichi — un oggetto di studio di eccezionale interesse per gli artisti degli altri centri, indispensabile per un'educazione artistica completa.

Quest'ultimo elemento trovò la sua espressione non solo nelle storie che rappresentano Taddeo mentre studia le sculture del Cortile del Belvedere (Apollo, Laocoonte, il Nilo, il Tevere [fig. 31]), ma anche nella serie di sculture e di busti antichi (come sta ad indicare il gruppo di nicchie disposte simmetricamente sulle pareti dello studio [fig. 3]). In questo senso possiamo dire che nello Studio era racchiusa una raccolta nei generis di antichità; con la sua pianta centrale e la disposizione regolare delle nicchie si ricollegava direttamente all'antiquarium veneziano dei Grimani racchiuso nel palazzo di Santa Maria Formosa, all'antiquarium fiorentino dei Medici conservato a Palazzo Pitti (erano sorti negli anni '60 e '70 del XVI secolo) e, indirettamente, al Cortile romano del Belvedere.¹⁵²

Purtroppo, di queste sculture e di questi busti non si sa niente. Si può solo supporre che ne facessero parte copie ridotte (le nicchie hanno un'altezza inferiore a quella di un uomo normale) delle sculture del Belvedere. Si noti bene che Federico Zuccari — durante la sua permanenza a Firenze — attirò più volte l'attenzione sulla necessità che i pittori studiassero le sculture ...¹⁵³ e nell'incisione di Cort (Lamento della Pittura [figg. 48, 50]), che rappresenta lo Studio di Federico Zuccari, appaiono dei modelli scultorei — tra cui anche le copie ridotte delle sculture della cappella Medicea — e del Cortile del Belvedere.¹⁵⁴

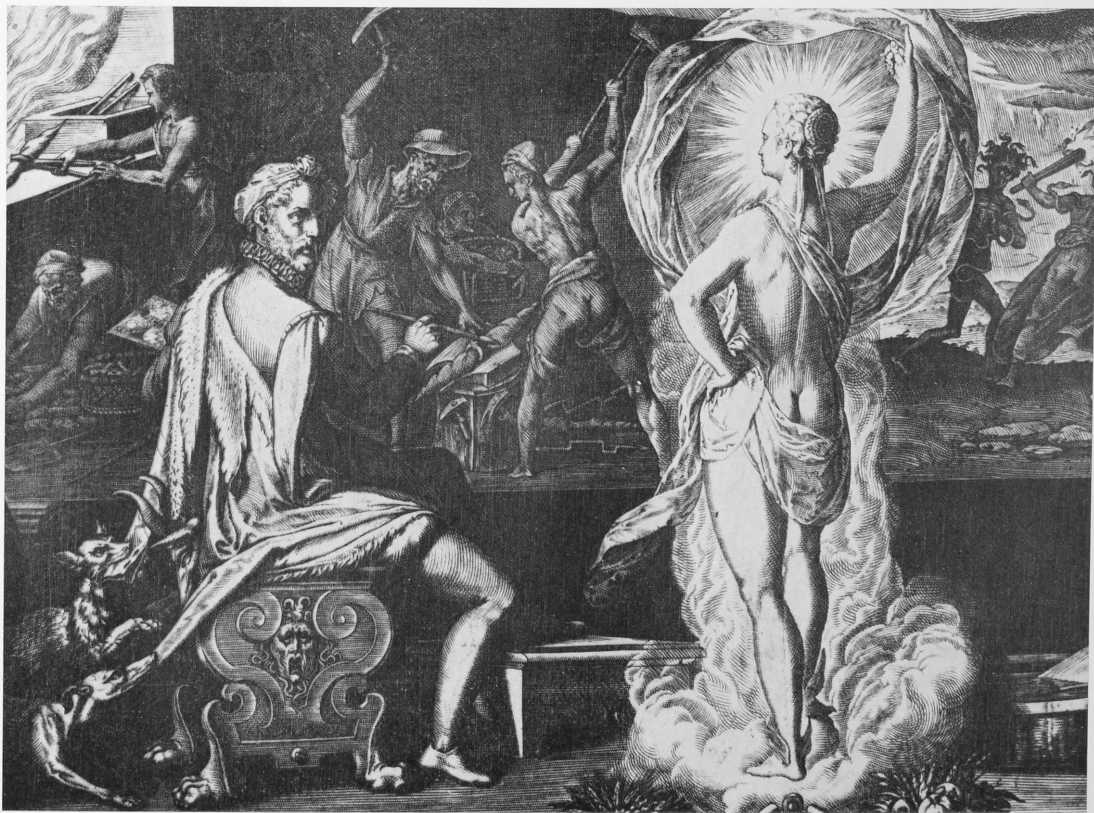
Nell'ambiente fiorentino, dove mancavano le antichità, quest'aspetto museale dello Studio, assumeva un significato particolare.¹⁵⁵ Tale questione — nonostante la sua evi-



48 C. Cort e N. Terrades, da F. Zuccari, Lamento della Pittura; incisione, 1579. Gabinetto Disegno e Stampe degli Uffizi.

denza — poteva nondimeno essere variamente interpretata dall'ambiente fiorentino e da quello accademico in particolare. Entrava infatti in gioco il prestigio della scuola artistica fiorentina, che rivalizzava con la scuola romana. Tale controversia si delineò con particolare violenza tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70 e la nascita dell'Accademia fiorentina del Disegno la acuì ulteriormente. Ne sono una prova le frasi scambiate tra Bartolomeo Ammannati e Giacomo Della Porta.¹⁵⁶ Dal testo di quest'ultimo, datato dagli studiosi nel 1569, risulta che rispose alla lettera dell'accademico fiorentino, inneggiante ai valori della scuola di Firenze. Val la pena citare alcuni degli argomenti dell'artista romano,

anche in considerazione delle concordanze con alcune tesi dello Zuccari. Dunque, all'inizio cita le dichiarazioni di vari artisti — tra cui anche alcuni Fiorentini — a proposito dell'eccezionale importanza degli studi romani per l'educazione di un artista. Vi sono riportate dichiarazioni di Leonardo da Vinci¹⁵⁷, di Baccio Bandinelli¹⁵⁸ e di Sebastiano del Piombo.¹⁵⁹ Tuttavia, un'importanza particolare per il mito accademico (per la scuola romana) viene rivestita — secondo il Della Porta — dalle dichiarazioni del Parmigianino e di Antonio da Sangallo. Il primo sosteneva che “e impossibile di farsi eccellente in questa arte (della pittura) senza apprenderla a Roma”, il secondo invece “che più imparano i Giovani a Roma andandosi a spasso, che non fanno altrove studiando gran tempo ...”.¹⁶⁰ Mise in bocca anche a Daniele da Volterra, che si trovava momentaneamente a Firenze, delle parole non meno significative: “questa aere, questo cielo, queste antiche ruine hanno troppo gran forza, e troppo gran privilegio. Ne altro luogo si trova, dove gl'ingegni nobili et pellegrini facciano maggior progresso ch'a Roma ...”. Ma la più vicina al pensiero di Federico Zuccari è forse la conclusione dello stesso Della Porta: “Ma per maravigliosa et stupende che siano queste qualita di Firenze, Roma e pur Roma, qui bisogna *venire*, qui *affaticarsi*, qui studiare a chi vuol giungere al supremo grado dell'eccellenza. Et sicuramente e gran cosa, che la perfettione de l'arte pare che non possa essere altrove che a Roma ...”.¹⁶¹ Della Porta giunse alla seguente conclusione: “Roma ... questa citta (e) capo et studio della virtu nostra ...”.



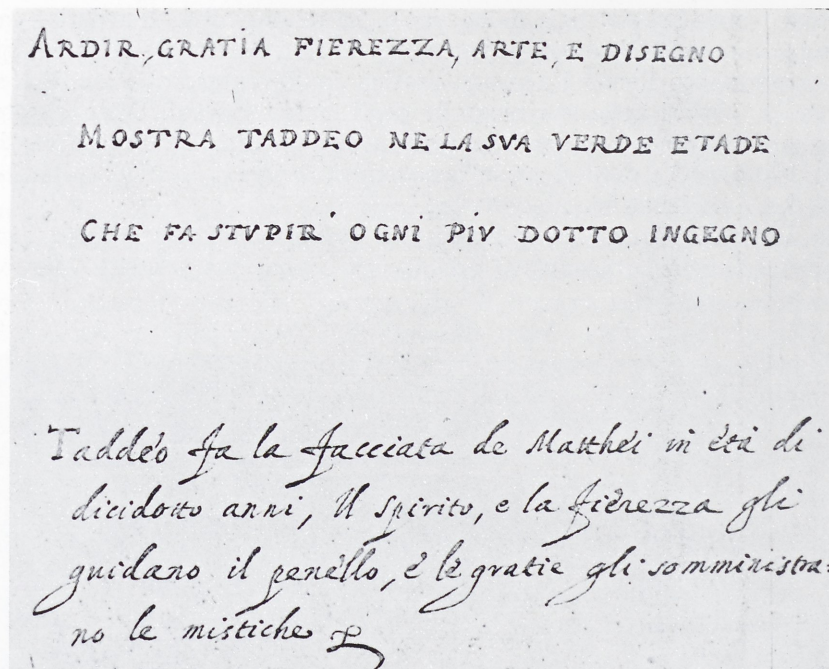
49 La vera Intelligenza, part. della fig. 48.

Era una controversia sul prestigio della scuola. In realtà, tutti gli artisti — a cominciare dalla seconda metà del XV secolo — sognavano di fare un viaggio a Roma. Fin dal pontificato del papa mediceo Leone X, questa pratica era diventata comune.¹⁶² Ne dette una conferma lo stesso Vasari nelle sue biografie degli artisti toscani. Sotto questo punto di vista, la nascita dell'Accademia non portò alcun mutamento. Lo dimostrano le biografie dell'Allori, del Naldini¹⁶³ e di altri artisti accademici, scritte da Raffaello Borghini, il principale storico dell'Accademia cinquecentesca.

L'ambiente fiorentino doveva considerare una grave mancanza di tatto l'eccessivo rilievo attribuito al tirocinio romano nel processo di educazione artistica. Tanto più che lo



50 Il museo di modelli, part. della fig. 48.



51 F. Zuccari, Il commento alla scena D. Già Filadelfia, Rosenbach Foundation.

Zuccari — al contrario dell'Accademia che riteneva un viaggio a Roma non solo utile ma addirittura indispensabile per il completamento degli studi artistici — giudicò che si trattasse di un fatto decisivo per la carriera artistica.

È però giunto il momento di domandarsi quali fossero i motivi che avevano spinto lo Zuccari ad una tale scelta dei maestri moderni. Cioè se in qual misura la Vita di Taddeo essendo una cronaca venne condizionata dal programma educativo per i contemporanei e per i posteri.

Le immagini degli artisti vennero mostrate sotto forma di tipi idealizzati: ciascuno di loro compare nella forma considerata la più caratteristica per l'opera di quel determinato artista. Polidoro da Caravaggio (fig. 33), come Marte preso dalla facciata del palazzo Maschera d'Oro ¹⁶⁴, Michelangelo come Mosè della tomba di Giulio II (fig. 34), Raffaello come profeta Isaia della chiesa di Sant'Agostino (fig. 36) ¹⁶⁵; per quanto concerne Taddeo, non sono in grado di indicare il luogo dal quale proviene la sua figura (fig. 35).

Il numero di queste immagini è con tutta probabilità connesso alla teoria dei quattro caratteri di Ippocrate.¹⁶⁶ Siamo autorizzati a trarre questa conclusione dalla diversa tipologia dei quattro maestri: Polidoro è il temperamento colerico, Michelangelo quello melanconico, Raffaello quello sanguigno e Taddeo quello flemmatico.

Non disponiamo di spiegazioni più precise sui singoli tipi artistici (oltre gli attributi delle arti ai bordi di due ritratti) ¹⁶⁷, perché non si sono conservati i commenti letterari posti sotto le loro rappresentazioni. Secondo il Mariette, i tre grandi artisti esaltavano i molteplici valori dell'arte di Taddeo. Si può supporre che ciascuno di loro scorgesse nel collega più giovane quegli elementi che Taddeo aveva da lui preso in prestito. Quanto sopra significa dunque che l'arte di Taddeo era la risultante o la somma delle altre tre?



52 F. Zuccari, *Virtute Duce*; dipinto. Roma, Casa Zuccari.

Si può forse ritrovare una traccia dei commenti perduti nel poema intitolato *Lamento della Pittura*, pubblicato oltre vent'anni più tardi (1605). Polidoro da Caravaggio è ivi apprezzato per la sua "fierezza d'artificio singolare" di cui dette prova nelle sue magnifiche imitazioni in bianco e nero dei marmi antichi.¹⁶⁸ Michelangelo è lodato come:

... il ver possessore del disegno,
 Senza cui il Pittor non val'un iota.
 Et in particolar ne diede segno
 Ne le figure humane ...¹⁶⁹

Di Raffaello, che fu "ne l'imitatione meraviglioso", scrisse che:

Fu pien di maesta, pien di decoro,
 E fu di tanta intelligenza ...¹⁷⁰

Giudicava infine Taddeo un imitatore di Raffaello e affermava che:

E fu un Zuccaro in ver ne l'opre sue
 Fu dolce, fu vezzoso, e molto esperto ...¹⁷¹

Val la pena sottolineare che Federico Zuccari aveva più volte caratterizzato lo stile e le qualità personali di Raffaello nel corso delle lezioni accademiche tenute nel 1593 e nel 1594: "... è stato il vero maestro, e proprio imitatore d'ogni gratia, d'ogni bellezza della natura, e dell'arte in tutte le cose ..." ¹⁷²

Lo Zuccari riteneva che tra l'arte di Taddeo e quella di Raffaello esistessero le maggiori analogie; entrambi infatti tengono in mano un rotolo di carta dove è raffigurata la natura (figg. 35, 36). Questo significa che entrambi possedevano un talento dato loro dalla natura e che la natura era oggetto dei loro interessi. Si può anche dire con il Lomazzo che entrambi erano rimasti "naturali" e che questo stava all'origine della loro grazia, dal momento

che essa era un dono della natura e non dell'arte.¹⁷³ Polidoro era invece l'incarnazione del fascino per l'arte (antica), era un ammiratore del disegno; ne è prova il rotolo di carta con gli elementi decorativi di una facciata. Taddeo non aveva uguagliato l'universalismo di Michelangelo (fig. 34), perché esercitava una sola arte (la pittura); aveva invece potuto ugualgarlo come disegnatore, giacché il disegno rappresenta la base di tutte le arti.¹⁷⁴

Riassumendo, occorre constatare che Taddeo non fu un eclettico. Perché, anche se attinse a vari artisti, quello a lui più vicino fu il genio di Raffaello (fig. 36).¹⁷⁵ Per ogni giovane artista — anche se costruisce la sua arte basandosi su vari maestri, attingendo ad essi questi o quegli elementi integranti — il contatto con un genio affine riveste quindi un'enorme importanza. Federico Zuccari espresse questa idea già nel 1566, quando redasse il testo dell'iscrizione sulla tomba di suo fratello al Pantheon, situata nelle vicinanze del sepolcro di Raffaello (fig. 8). In essa, lo chiamò "il secondo Raffaello".¹⁷⁶

Roma: le sue ricche raccolte d'opere d'arte offrivano possibilità di sviluppo illimitate per ogni talento, ne facevano una scuola di eccezionale importanza. Durante la sua seconda permanenza a Firenze, lo Zuccari condivideva questa convinzione (che veniva dal Della Porta). Furono necessari ben vent'anni perché scomparissero i rancori dallo Zuccari e rendesse il dovuto omaggio al genio di Firenze.¹⁷⁷ Influi anche la consapevolezza del fallimento della Fondazione Zuccari al Pincio?

BOTTEGA O SCUOLA?

Il Vasari, richiamandosi al parere dei suoi contemporanei, dette un giudizio severo delle équipes organizzate da Taddeo Zuccari per realizzare i suoi grandi progetti decorativi. Tale critica si basava su due presupposti: uno morale ed uno artistico. Meritano perciò attenzione due passi della biografia di Taddeo relativi alla decorazione della cappella Frangipani a San Marcello e a quella degli interni del castello di Caprarola. Della prima, scrisse che Taddeo — come in numerosi altri casi — si servì "de giovani forestieri, che sono sempre in Roma e vanno lavorando a giornate per imparare e guadagnare ...".¹⁷⁸ Analizzando la decorazione di Caprarola, sostenne che solo le favorevolissime condizioni offerte dal contratto per la decorazione degli interni del castello, fecero sì che Taddeo rinunciasse a cercare altri incarichi a Roma e questo "... per fuggire il biasimo che gli davano molti dell'arte, dicendo che con certa sua avara rapacità pigliava ogni lavoro, per guadagnare con le braccia d'altri quello ch'a molti sarebbe stato onesto trattenimento da potere studiare, come aveva fatto egli nella sua prima giovinezza ...".¹⁷⁹

Anche a Federico Zuccari vennero rivolte obiezioni del genere. Carel van Mander, che soggiornò in Italia dal 1573 al 1577, ci ha trasmesso la storia della decorazione del palazzo romano appartenente a Corradino Orsini: "il lavoro era stato affidato a Federico Zuccari con patto di doverlo eseguire personalmente. Ma il signore venendo un giorno sull'impalcatura e trovandovi un garzone occupato a dipingere cose senza pregio, s'adiro, fece rachiare tutto, pago Federico, e vole, malgrado tutto quello che gli si disse, affidare, il lavoro a Giuseppe (d'Arpino) ...".¹⁸⁰ Sembra che critiche analoghe fossero già state avanzate a proposito della cupola del duomo di Firenze. Non è escluso che tali critiche — assieme alla questione finanziaria — avessero avuto un'influenza determinante sulla decisione dell'Opera del Duomo, che non rinnovò il contratto per la decorazione delle rimanenti parti di questo prestigioso edificio.

Si può supporre che Federico si giustificasse come suo fratello; i giovani artisti di provincia, a tutti ignoti, potevano così guadagnarsi da vivere e imparare il mestiere. La biografia illustrata di Taddeo è una prova di quale importanza lo Zuccari attribuisse alla suddetta questione. Infatti, anche se scorgeva i lati negativi di questo sistema, esitava a darne una



53. Accademia Olimpica, da: L. Dolce, *Imprese nobili et ingegnose*, Venezia 1583, p. 32.

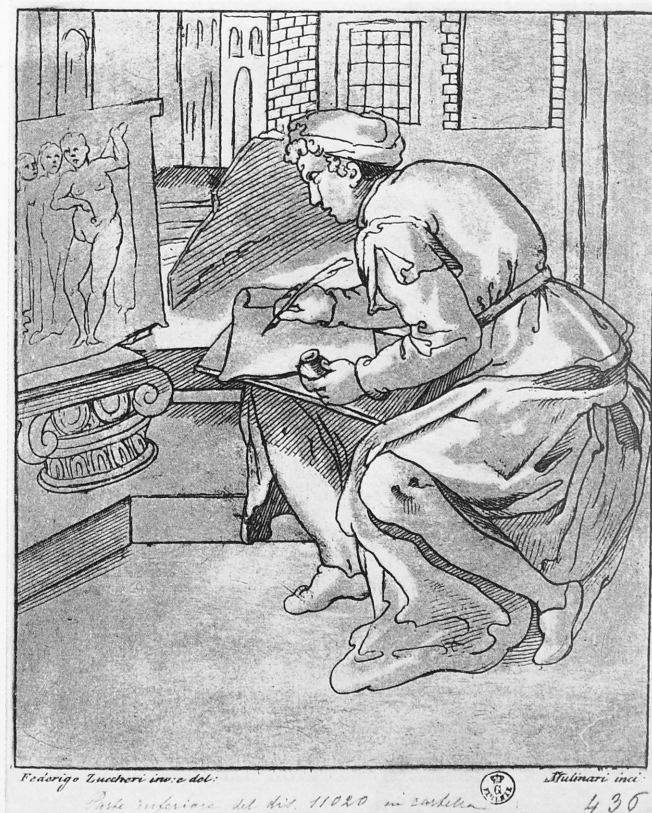
condanna morale: vedeva in esso un criterio di prova del carattere di questi giovani. Tale sistema fu però definitivamente screditato al momento in cui sorse l'Accademia fiorentina del Disegno. Lo dimostrano le dichiarazioni di Vincenzo Borghini, concernenti la partecipazione degli artisti a varie realizzazioni di équipe ispirate dall'Accademia. Quando si discuteva a chi affidare l'esecuzione del monumento a Michelangelo in Santa Croce, il Borghini¹⁸¹ esclude a priori gli artisti rinomati, argomentando che essi non erano persone in cerca di un lavoro urgente. Tanto più che in pratica sarebbero stati gli allievi a dover eseguire i lavori. In questo modo, anche la qualità del lavoro sarebbe stata peggiore, perché — privati del guadagno e della gloria — non avrebbero impegnato nell'opera tutte le loro forze e tutte le loro capacità. L'esempio più significativo di questo genere di opera di *équipe* — firmato non dal Vasari, autore del progetto, ma dai singoli esecutori — può essere lo Studiolo di Francesco I.¹⁸²

Il sistema di formazione artistica doveva subire un mutamento radicale. Alla bottega fiorentina tradizionale, bisogna "aggiungere" la scuola oppure trasformare la bottega in scuola. Baccio Bandinelli intraprese questo tentativo per primo.¹⁸³ Ritengo che anche Federico Zuccari ne seguì le orme.

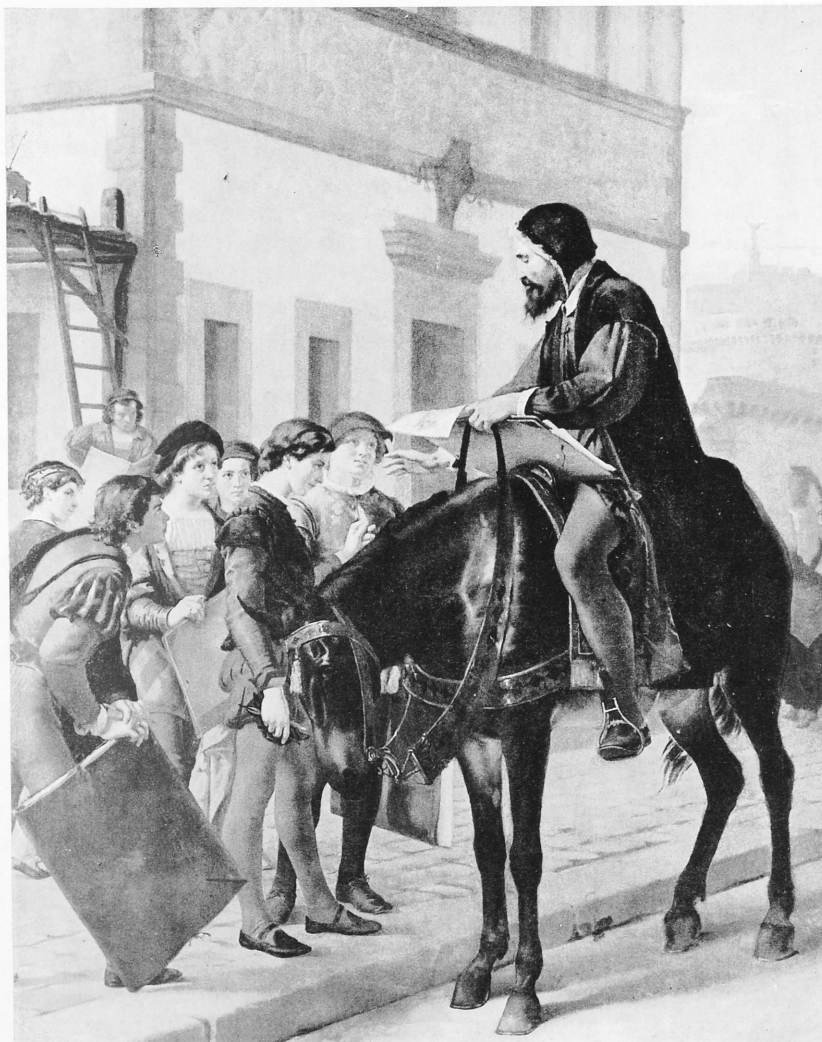
Come funzionava e secondo quali criteri operava la scuola dello Zuccari? Mancano documenti diretti in proposito; dobbiamo perciò ricorrere alle fonti indirette. Disponiamo di un elenco degli allievi e degli assistenti che lavorarono alla cupola del duomo di Firenze, ma anch'esso è incompleto.¹⁸⁴ Si sa inoltre che i locali al primo piano dello Studio erano per questa gente una specie di convitto. Possiamo farci un certo quadro dell'attività didattica dello Zuccari anche sulla base dei verbali delle sedute dell'Accademia di San Luca a Roma, trascritti da Romano Alberti e pubblicati dallo Zuccari nel 1604¹⁸⁵, nonché sulla base del testamento concernente la Fondazione Zuccari al Pincio (1603).¹⁸⁶

Il Memoriale sul programma di insegnamento all'Accademia del Disegno¹⁸⁷, scritto alla fine del suo secondo soggiorno a Firenze (intorno al 1579), riveste comunque una importanza particolare per la conoscenza dello Zuccari in qualità di didatta. Esso ci dà un'idea non solo di come lo Zuccari si immaginava l'insegnamento all'Accademia, ma anche di come si immaginava l'istruzione artistica di base. Non solo: alcuni concetti sono formulati in modo¹⁸⁸ tale da far venire il sospetto che esso fosse sorto più in vista della propria Scuola che dell'Accademia medicea.

Come sottolineava lo stesso autore, il programma di istruzione artistica elaborato dallo Zuccari era più completo, più coerente, in una parola migliore del programma realizzato



54 St. Mulinari (da F. Zuccari), Taddeo copia gli antichi; acquaforte. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



55 Eugenio Prati, Michelangelo insegna il disegno agli Zuccari. Firenze, Galleria d'Arte Moderna.

all'Accademia fiorentina del Disegno. Nasceva dunque dall'opposizione all'Accademia. In questo senso, rispecchiava le aspirazioni accademiche di quel grande egocentrico quale fu senza dubbio Federico Zuccari.

Questo programma potrebbe essere caratterizzato come segue: univa l'istruzione elementare (scolastica) all'istruzione superiore (accademica). Dedicava ugual attenzione alla pratica ed alla teoria. Postulava la necessità non solo delle discussioni a carattere generale ma anche l'insegnamento delle prime nozioni di disegno e di tecnica. Quanto sopra riguardava soprattutto la pittura e la scultura (l'architettura veniva invece trascurata: lo Zuccari non aveva ancora idee chiare in proposito). Per i pittori, l'istruzione elementare comprendeva lo studio del disegno a vari livelli (l'ABC, lo studio dei maestri, lo studio dal vero, come servirsi dei colori per ottenere la massima somiglianza con la natura), nozioni di com-

posizione, di “decorum”, consigli sul modo di rappresentare i sentimenti ed altri argomenti di grande interesse per un pittore. Per gli scultori, l'istruzione elementare comprendeva nozioni di disegno (sulle opere dei maestri e dal vero), su come modellare l'argilla o la cera, su come ingrandire i modelli e trasportarli in pietra, sugli strumenti usati dallo scultore ed infine sul modo di preparare una scultura, a partire dallo schizzo fino all'opera compiuta.

Lo Zuccari insisteva, perché i pittori sapessero modellare bene l'argilla e la cera e gli scultori fossero padroni di tutte le tecniche del disegno. La modellatura consentiva al pittore di trovare la giusta illuminazione della figura, di rendere i movimenti del corpo in modo naturale, di disporre correttamente e con grazia le vesti ed in particolare le pieghe dei drappaggi. La conoscenza del disegno permetteva invece allo scultore di esprimere meglio la sua idea creativa, il suo concetto. Questo legame tra l'istruzione del pittore e dello scultore aveva una sua giustificazione teorica: la scultura e la pittura (ed in un altro passo lo Zuccari aggiungeva anche l'architettura) erano le diverse forme in cui si esprimeva la stessa idea, il disegno: “che essendo un anima in due corpi, pittura et scultura, et l'Intelligenza del disegno, l'anima propria, conviene e al una et al altra, l'una et l'altra pratica e scienza ...”.¹⁸⁹

La parte teorica prevedeva lezioni o discussioni su svariati argomenti di carattere generale connessi con l'arte, tra cui la matematica, la prospettiva, ecc. Il giudizio delle opere degli allievi offriva l'opportunità per queste discussioni. Si affaccia però una prima osservazione di carattere generale: la base dell'istruzione era rappresentata dalla pratica, mentre le nozioni teoriche costituivano una specie di completamento dell'insegnamento fondamentale. Tale programma non era essenzialmente molto diverso dalla tradizione secolare delle botteghe fiorentine, dalla tradizione espressa da Cennino Cennini, da Benvenuto Cellini, da Giorgio Vasari e da Giovan Battista Armenini.

In che misura lo Zuccari realizzò nel suo Studio la seconda parte del suo programma (quella teorica) e in che misura si trattò solo di un vistoso paravento? Le lezioni tenute a Roma — soprattutto quelle concernenti il disegno, la definizione di pittura, la divisa accademica ed i criteri cui doveva attenersi un artista accademico — ci mostrano che lo Zuccari aveva modificato numerose sue idee in modo sostanziale. Le corresse poi ancora una volta nella sua principale opera teorica “L'idea de' Pittori Scultori e Architetti” (1607). Sembra dunque che le idee dello Zuccari sull'arte, durante il periodo fiorentino, non si allontanassero molto da quelle rappresentate dai Fiorentini ed in particolare da quanti erano raccolti intorno all'Accademia.

Una conferma ne viene dall'analisi dell'incisione di Cornelis Cort (fig. 48) eseguita durante il periodo fiorentino dello Zuccari e rappresentante il Lamento della Pittura (1579).¹⁹⁰ Vi si vede un grande *atelier* sullo sfondo del quale si trova un'enorme composizione allegorica. A destra è un piccolo museo, a sinistra un garzone sta tritutando i colori necessari per eseguire il dipinto. In mezzo all'*atelier*, sta seduto l'artista — lo Zuccari stesso — con la tavolozza ed il pennello, riccamente vestito, intento a realizzare la sua Idea artistica.¹⁹¹

Non è del resto difficile rinvenire delle contraddizioni nell'atteggiamento dello Zuccari insegnante e dello Zuccari virtuoso accademico. Il mito dell'artefice illuminato — visibile perlomeno nell'incisione del Cort, qui esaminata — poteva sussistere grazie ad una *équipe* numerosa ed abile di esecutori dell'invenzione del grande Maestro. Il prezzo che bisognava pagare per questa immagine d'élite dell'artista, era l'esistenza di un esercito di operai dell'arte. E questa sventura non risparmiò neppure gli allievi della sua stessa scuola. Non solo: esistono le premesse per ritenere che essa sia stata istituita per mantenere in vita il mito accademico del suo artefice.¹⁹²

CONCLUSIONE

Il risultato dell'attività di Federico Zuccari presso l'Accademia di San Luca, durante un anno intero, fu — oltre alla stesura del programma e della divisa accademica — la definizione delle direttive e delle verità artistiche, nonché la precisione di alcuni concetti. Secondo la volontà del presidente dell'Accademia, il suo segretario Romano Alberti prese nota di tutti questi successi. Lo Zuccari raccomandò di apprendere tali avvertimenti in un posto ben visibile dell'accademia romana. Essi dovevano servire da lezione etica ed artistica. Forse quest'idea gli venne a Firenze, quando decorava il suo Studio.

È certo che Federico Zuccari fece del suo Studio una Scuola d'arte privata, in concorrenza con l'Accademia ufficiale. Sarebbe altrimenti difficile comprendere la sua assenza dall'Accademia, come attivista, come impiegato. L'ambiente fiorentino non poteva perdonargli di essere entrato dalla porta di cucina e forse non lo accettò mai.

Ma lo Zuccari, come potrebbe suggerire il suo silenzio negli anni successivi, dimenticò davvero il suo esperimento accademico fiorentino? I fatti sembrano dire qualcos'altro. Per molti anni, Federico nutrì la speranza che la sua idea fiorentina venisse realizzata se non altro come monumento in onore del fratello. Il primo inquilino della residenza degli Zuccari a Firenze (GB Paggi, un entusiasta dell'idea accademica e delle teorie dello Zuccari) si impegnò forse a realizzare il ciclo della Vita illustrata? Se fu così, Federico attese a lungo che tale promessa fosse esaudita; vi rinunciò solo nel 1602 e cioè un anno prima di redigere il testamento in cui faceva della fondazione romana degli Zuccari la continuatrice immediata (e la ricompensa) della scuola artistica mai realizzata del tutto. Ed anche se col tempo la scuola del Pincio poteva diventare proprietà dell'Accademia di San Luca, non è tuttavia difficile scorgere in essa un altro organismo educativo in concorrenza con la scuola patrocinata dai Borromeo e dai Barberini.

Lo studio degli Zuccari a Firenze rappresentò forse il tentativo più appariscente e più spettacolare di istituire un'accademia privata ed il significato di questo fatto va ben oltre l'ambiente fiorentino.

NOTE

- * Le tesi di questo saggio furono già presentate al pubblico in corso di diverse conferenze tenute presso i seguenti istituti: Kunsthistorisches Institut a Firenze (1977), Bibliotheca Heriziana (1977) e Warburg Institute (1980). Colgo l'occasione per esprimere la mia profondissima gratitudine a tutti che mi hanno incoraggiato in questo lavoro e in particolare ringrazio ai prof. prof.: C. Smyth, H. Keutner, E. H. Gombrich, M. Baxandall, Eve Borsook e M. Boskovits. Alcune riflessioni e ipotesi di questo articolo sono riprese nel mio libro (in corso di stampa): *L'Accademia medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e Istituzione*.
- ¹ F. Zuccari, *Lettera a Principi, et Signori Amatori del Disegno, Pittura, Scultura et Architettura (...)* con un *Lamento della Pittura...*, Mantova 1605, in: F. Zuccari, *Scritti d'Arte*, a cura di D. Heikamp, Firenze 1961, pp. 119-129.
 - ² Ibid., p. 115.
 - ³ Ibid., p. 115. Lo studio del Vecchietti fu descritto da R. Borghini, *Borghini-Rosci*, pp. 10-11.
 - ⁴ La Galleria di J. Gaddi fu descritta da S. Ammirato nella lettera al cardinale Ferdinando de' Medici. Vedi: S. Ammirato, *Opuscoli*, I, Firenze 1637, pp. 506-507. Vedi anche: C. J. Valone, Giovanni Antonio Dosio and his Patrons, Northwestern Univ. Diss., Univ. Microfilms, Ann Arbor Mich. 1972, pp. 166-259.
 - ⁵ Zuccari (n. 1), p. 116.
 - ⁶ Vedi: W. Körte, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Leipzig 1935, pp. 77 e 81-82. Il testamento dello Zuccari del 12 X 1603 si trova nell'AS Roma, Arch. Annunziata, t. 38, f. 75, r.f.
 - ⁷ Körte (n. 6), pp. 81-82.
 - ⁸ Vedi: A. Anselmi, Il codicillo e l'annotamento di morte del pittore Federico Zuccari, in: Nuova Rivista Misena, VI, 1893, pp. 147-149; J. A. F. Orbaan, Virtuosi al Pantheon, in: Rep. f. Kwiss., 37, 1915, pp. 36-37.
 - ⁹ La data 1598 si trova in una lunetta nella sala terrena; Körte (n. 6), p. 77 e K. Herrmann Fiore, *Die Fresken Federic Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus*, in: Röm. Jb., 18, 1979, pp. 35-112.
 - ¹⁰ Vedi: Körte (n. 6), p. 84; Chr. L. Frommel, *Der Palazzo Zuccari. Vom Künstlerhaus zum Max-Planck-Institut*, in: Max-Planck-Gesellschaft Jb., 1982, pp. 37-57.
 - ¹¹ Körte (n. 6), p. 82: "Item che detti accademici sono obligati osservare le sudette costituzioni et ordini di studii, esser quieti, studiosi et pacifici, et riconoscer li eredi miei per superiori et da loro riconoscere et dare detta comodità et piacendoli di gratitudine, per tale comodità, che se li da fare un anniversario l'anno per l'anima mia, che sarà opera degna della carità loro, ovvero più grato a me sarà che quella spesa, che potessero fare essi per detto offitio di Messe, candele et altro, per detto anniversario, che siano serviti convertirla in carità et beneficio di detti poveri giovani studiosi in far comprar carta lapis et altre cose per lo studio et necessità; et così accetto alla Maestà di Dio, che quel altro offitio che per me potessero fare, pregandoli tutti solo di un Pater Noster et un Ave Maria per l'anima mia. Et che procurino d'avanzarsi nello studio di nostra professione che è il fine di tal comodità, et esser timorosi di Dio insegnandosi et istruendosi l'un l'altro...".
 - ¹² Vedi: Körte (n. 6) e Herrmann Fiore (n. 9).
 - ¹³ Vedi: Körte (n. 6), pp. 79 e 84.
 - ¹⁴ Vedi: A. Santangelo, *Museo di Palazzo Venezia, Catalogo, I dipinti*, Roma 1947, pp. 18 e segg.
 - ¹⁵ Vedi: Körte (n. 6), p. 82, G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti ...*, a cura di V. Mariani, Roma 1935, p. 124:
"amò in particolare l'Accademia Romana, come se ne vede il contrasegno nella sua fabbrica, ove fatto havea una sala a posta per l'accademia, e per suoi studii, e nel suo testamento la fece sottoposta a fidelcomisso, che morendo i suoi heredi senza successori, lascia herede universale l'Accademia, e Compagnia S. Luca di Roma; tanto era l'amore che portava al luogo, fonte del Disegno".
 - ¹⁶ Körte (n. 6), p. 79 che cita G. Mancini, *Viaggio di Roma per vedere le pitture*, ed. L. Schudt, Röm. Forsch. IV, Leipzig 1923, p. 95.
 - ¹⁷ Vedi per esempio la lettera di Grazioso Graziosi al principe di Urbino Francesco Maria II del 21 luglio 1593, ASF, Fondo Urbino, Fa. 169, f. 2152, citata dal Körte (n. 6), p. 81:
"... Il Federico Zuccaro (come V. A. haverà forse inteso da altri) s'è imbarcato in un suo capriccio poetico, il quale sarà facilmente la rovina de suoi figlioli, essendosi posto a frabricare un Palazzo senza un proposito al mondo, in un sito stravagantissimo che in pittura potrebbe riuscire una bella cosa, et gli assorbe facilmente quanto fin'qui ha fatto di capitale, oltre haverlo disviato quasi in tutto della sua professione, perché adesso non lavora se non qualche cosa in casa sua solo per necessità de danari...".
 - ¹⁸ Vedi la lettera di Simone Parlasca a Ottavio Casale del 1 VII 1608 citata da V. Lanciarini, *Il Passaggio per l'Italia con la dimora di Parma del Sig. cav. F. Zuccaro*, Roma 1893, p. 27:
"... nelle quali opere dimostra benissimo, ad ogni studioso, ed elevato ingegno, la speculatione de' soggetti, l'imitazione della natura, l'industria dell'arte, et il vero modo della rappresentazione

delle cose. Né si scorta, come pittore, dalla Filosofia; si come si vede in alcune ben intese definizioni sopra il Disegno, date da lui nell'Accademia Innominata di Parma, nelle quali s'allontana da' pensieri del Volgo, con la grandezza de concetti, e dell'operazioni...".

¹⁹ Körte (n. 6), p. 82.

²⁰ Bocchi-Cinelli, pp. 480-481.

²¹ S. J. Freedberg, Andrea del Sarto. Catalogue raisonné, Cambridge Mass. 1963, pp. 271 e segg.; D. Heikamp, Federico Zuccari a Firenze 1575-1579, II, Federico a casa sua, in: Paragone, 207, 1967, pp. 3-34.

²² Heikamp (n. 21), pp. 17-29.

²³ Ibid., p. 26: "le figure allegoriche che incorniciano gli stemmi sono, al contrario, di una grossolanità nel disegno della quale si deduce che qui lo Zuccari si è servito ampiamente di allievi". Vedi anche nota 66.

²⁴ Ibid., p. 27. Sul disegno della coll. Scholz vedi: M. Winner, Gemälte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets 'Allégorie réelle' und der Tradition, in: Jb. der Berliner Museen, IV, 1962, pp. 168-170; sul disegno del Kupferstichkabinett di Berlino, n. 25264 vedi: Hermann Fiore (n. 9), pp. 51-56.

²⁵ Heikamp (n. 21), p. 27.

²⁶ Il restauro fu eseguito negli anni 1980-81. Vedi: S. Salomone, Il "capriccio regolato". Lo Studio di Federico Zuccari a Firenze, Diss. Firenze 1979, e la stessa, in: Natura e Artificio, Roma 1974, pp. 128-135.

²⁷ Heikamp (n. 21), p. 9.

²⁸ Dell'aspetto interno della scuola di F. Zuccari potrebbe dare qualche idea l'incisione di C. Cort, Lamento della Pittura 1579; vedi nota 190.

²⁹ Vedi la lettera del Provveditore dell'Opera Benedetto Busini a Francesco I del 30 X 1575 in cui richiede per F. Zuccari i locali di S. Maria Novella per poter preparare i cartoni e i locali d'alloggio dei garzoni: "Et perché bisogna una stanza capace da potervi disegnare li cartoni, s'è trovato in Santa Maria Novella la stanza dove il Bronzino fece li cartoni, che è bonissima, e anche tornerà comoda alla casa, che si toglie quivi vicina per il suo habitare e delli sua garzoni". ASF, Med., f. 678, c. 225; vedi anche: D. Heikamp, Federico Zuccari a Firenze, I, La cupola del Duomo. Il diario disegnato, in: Paragone, 205, 1967, p. 47, nota 10. Vedi in oltre il riferimento di Domenico di Michele Passignano al processo del 1581 (V. Lanciarini, Dei pittori Ottaviano Taddeo e Federico Zuccari da S. Angelo in Vado, in: Nuova Rivista Misena, VI, 1893, pp. 119-120): "La professione mia si è de pittore et sono da otto anni in circa che io comincio a esercitarmi in quest'arte e mi trovo in Roma, faranno doi anni [...] che venni a Roma con me Federico Zuccaro de S. Angelo in Vado di quel d'Urbino, con il quale sono stato da quattro anni e mezzo circa, che me accomodai in Firenze con S.S.^{ia} quando se trovava là a dipingere la cupolla della chiesa di S. Maria del Fiore in detta città ...".

³⁰ La sua organizzazione fu iniziata intorno al 1560 subito dopo il ritorno da Roma; vedi: M. Daly Davis, La Galleria di sculture antiche di Cosimo I a Palazzo Pitti, in: Le Arti del Principato Mediceo, Firenze 1980, pp. 31-54.

³¹ Vedi: M. Perry, Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice, in: Warburg Journal, XLI, 1978, pp. 219-220.

³² Sull'eventuale significato di queste sculture nella casa di un artista vedi le osservazioni di: K. W. Forster e R. J. Tuttle, The Casa Pippi: Giulio Romano's House in Mantua, in: Architettura, 2, 1972, pp. 104-130.

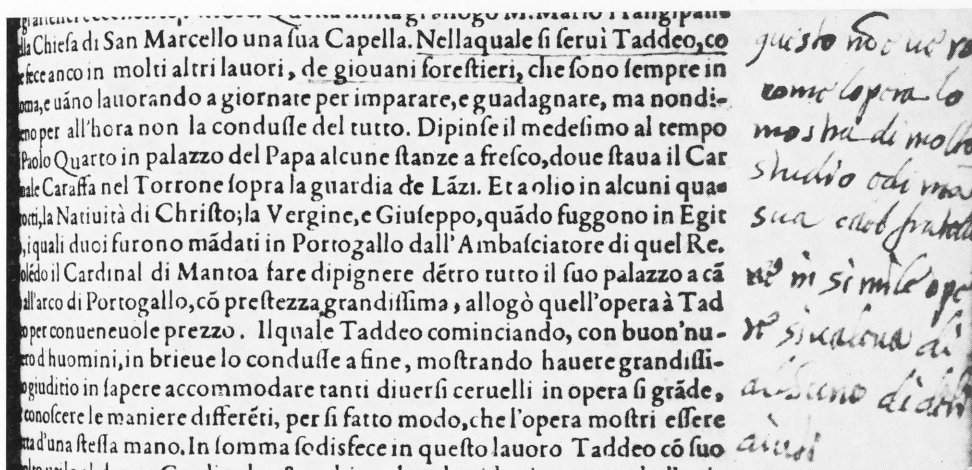
³³ R. Alberti e F. Zuccari, Origine, et progresso dell'Accademia del Disegno, de' Pittori, Scultori, et Architetti di Roma, in: Heikamp (n. 1), pp. 68-88.

³⁴ Venduto nel 1978 alla ditta newjorkese John e Paul Herring e poi rivenduto e disperso fra le varie collezioni. Vedi: J. A. Gere, The Lawrence-Phillips-Rosenbach "Zuccaro Album", in: Master Drawings, VIII, 1970, pp. 123-140. — ha annunciato la pubblicazione di questo nucleo di disegni. In questo contesto da dei cenni sulla storia dell'album. Per la descrizione del contenuto del volume vedi: M. Bernard, Cabinet de M. Paignon Dijonval, Paris 1810, p. 19 e The Lawrence Gallery, Seventh Exhibition, April 1836, A Catalogue of one hundred original Drawings by Zuccherò, Andrea del Sarto..., collected by Thomas Lawrence, London 1836. Vedi anche: H. Comstock, Zuccherò Drawings, in: The Connoisseur, XCIV, 1934, pp. 260-262. — Una descrizione dei disegni e delle apposite iscrizioni fu fatta all'occasione della vendita dell'Album nel 1978, Ms. Rosenbach Foundation, Philadelphia. Questa descrizione, come anche le fotografie dei disegni ho potuto studiare grazie alla cortesia di Arline Segal. Per le diverse descrizioni del contenuto dell'Album vedi: l'Appendice nr. 1. Per le iscrizioni in relazione ai disegni vedi l'Appendice nr. 2. Per la ricostruzione del ciclo previsto inizialmente per lo Studio fiorentino di Federico Zuccari vedi: l'Appendice no. 3. Per la data della composizione dell'Album vedi nota 167.

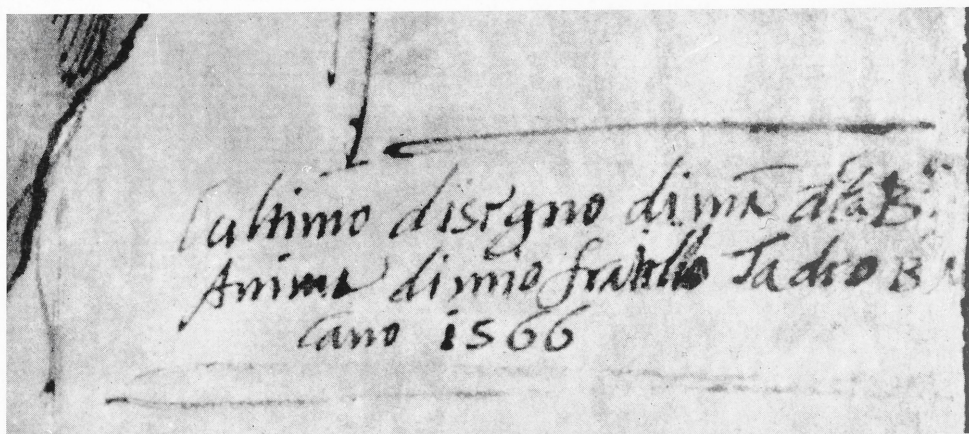
³⁵ Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi: 11009F, 11011F, 10996F, 11012F, 10993F, 11019F, 11015F, 13897F, 11014F, 11020F, 11010F, 11024F, 11023F, 1341F, 11016F, 11017F, 11018F, 11022F, 11025F; vedi: Körte (n. 6), pp. 68-70 e D. Heikamp, Vicende di Federico Zuccari, in: Rivista d'Arte, 32, 1957, pp. 175-232 e in particolare pp. 200-215 (riproduce tutti i disegni della collezione fiorentina).

³⁶ Pubblicato dal Körte (n. 6), pp. 82-84.

³⁷ Vedi: Heikamp (n. 29), pp. 200-215.



56 F. Zuccari, Glosse in margine delle Vite di G. Vasari, 1568. Parigi, Bibl. Nationale.



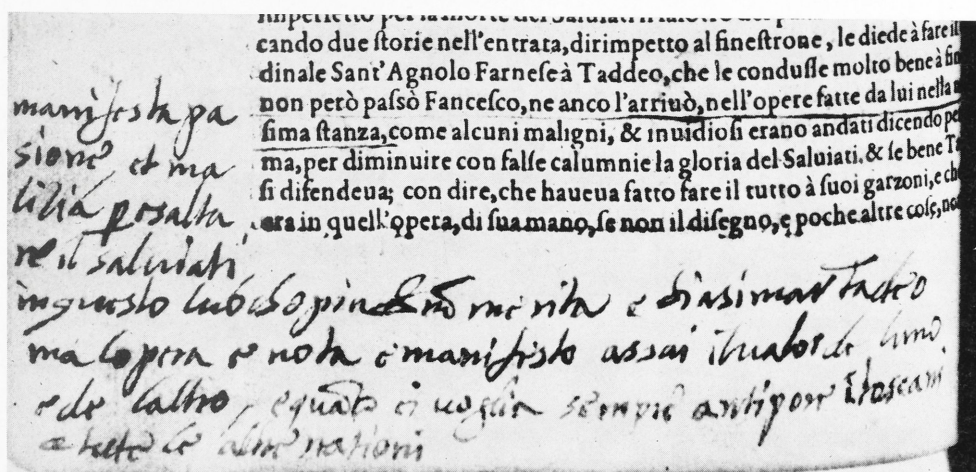
57 Particolare della fig. 11: Annotazione di Federico Zuccari "l'ultimo disegno di mano della Beata Anima di mio fratello Tadeo B.M.lano 1566".

³⁸ La più vecchia veduta della facciata è dovuta a F. Ruggieri, 1724 (fu riprodotta anche da: J. Wood of Bath, *The origin of Building*, Bathe 1741, lib. II — vedi: R. Wittkower, Federico Zuccari and John Wood of Bath, in: *Warburg Journal*, VI, 1943, pp. 220-222).

³⁹ Vi potrebbe essere dipinto anche un argomento simile a quello della coll. Scholz *Mons Virtutis* o quello di Berlino *Andata al tempio della Gloria* ambidue collegati già dal Heikamp con la decorazione interna dello Studio fiorentino (vedi la nota 135). Una eventuale prova sarebbe il tema della facciata della casa romana di Francesco da Volterra dipinto da Raffaello da Reggio fra gli anni 1572-78 e ispirato probabilmente dallo Zuccari "...vi stanno diversi puttini — scrive il *Baglione* (n. 15), p. 26 — molto ben coloriti, e assai gratiosi; ed alcune historiette di chiaro, e scuro; e nel mezzo evvi la Virtù, che tien per mano Hercole, el Genio, e vanno verso il Tempio dell'Eternità...".

⁴⁰ Potremmo forse riferirci ad eventuali analogie di esempi dell'Europa settentrionale, che lo Zuccari ebbe occasione di conoscere durante il suo viaggio compiuto proprio negli anni 1574-75, soprattutto di Anversa, come Frans Floris, Cornelis Ketel ecc. Vedi: C. van de Velde, Frans Floris (1519/20-1570). *Leven en Werken*, Brussel 1975, I, nri. 95-102; II, ill. 248-257, 328. Un altro esempio italiano ben noto sarebbe palazzo degli Omenoni di Milano; vedi: U. Nebbia, *La casa degli Omenoni in Milano*, Milano 1963.

⁴¹ *Körte* (n. 6), pp. 75 e segg.; J. Dominguez Bordona, Federico Zuccari en España, in: *Archivo Español de Arte, y Arqueología* 3, 1927, pp. 72 e segg.; F. J. Sanchez Canton, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, voll. I-V, Madrid 1923-1941; *Heikamp* (n. 35), pp. 196-197.



58 F. Zuccari, Glosse in margine delle Vite di G. Vasari, 1568. Parigi, Bibl. Nationale.

- ⁴² Vedi: F. Fantozzi, Pianta geometrica della città di Firenze, Firenze 1845, I, pp. 194 e segg. (senza indicazione di fonte; vedi: Heikamp [n. 21], p. 8, nota 14).
- ⁴³ ASF, Notarile Moderno, vol. 2423 (ser Lorenzo Pernini 1590-1591), cc. 135 r-136 v — il 24 VII 1591, citato dal Heikamp (n. 21), p. 8, nota 15.
- ⁴⁴ AS Roma, Arch. Notarile Distrettuale, Atti Michele Saraceni, 1602, parte I, fil. 958 — venduta il 30 V 1602.
- ⁴⁵ Heikamp (n. 21), p. 8, nota 15. Fu allora che F. Zuccari prese la decisione di riunire i disegni in un album? Vedi la nota 34.
- ⁴⁶ P. Barocchi, Vasari Pittore, Milano 1964, pp. 73-77.
- ⁴⁷ Frey, Nachlass, II, p. 602 — lettera di C. Bartoli a G. Vasari, del 8 IX 1572.
- ⁴⁸ C. Guasti, La cupola di S. Maria del Fiore, Firenze 1857, pp. 132 e segg.
- ⁴⁹ ASF, Accad. del Disegno, F. 24, c. 13 v — sotto la data del 14 X 1565; il pagamento delle tasse ricomincia dal 1 XI 1575 — vedi: N. Pevsner, in: Flor. Mitt., IV, 1933, p. 129.
- ⁵⁰ Come per esempio Al. Allori; vedi: Z. Ważbiński, Artisti e pubblico nella Firenze del Cinquecento. A proposito del topos "cane abbajante", in: Paragone, 327, 1977, pp. 7-12.
- ⁵¹ Vedi le lettere di B. Vecchietti al Granduca Francesco I del 16 III 1575 (dove raccomandava lo Zuccari) e del 22 X 1575 (dove lo Zuccari accettava le condizioni del pagamento) (Gaye, Carteggio, III, p. 394; Heikamp [n. 29], p. 47, n. 9). F. Zuccari esprime la sua profonda gratitudine per il suo benefattore in diverse occasioni sia dipingendo il suo ritratto nella cupola sia ricordandolo nelle sue ulteriori lettere (p. es. Lettera a Principi [n. 1], p. 115 — dove il Vecchietti ingiustamente è considerato luogotenente dell'Accademia del Disegno).
- ⁵² Sull'amicizia fra F. Zuccari e Giambologna vedi le lettere del primo al secondo: F. Zuccari, Diporto per l'Italia, 1608 — citata da D. Heikamp, I viaggi di Federico Zuccari, in: Paragone, 105, 1958, p. 44: "...per l'antica e carissima amicizia nostra...".
- ⁵³ Come per esempio il Vitelli di Amsterdam che raccomandò lo Zuccari presso la corte reale inglese; vedi: R. C. Strong, Federico Zuccaro's visit to England in 1575, in: Warburg Journal, XXII, 1959, pp. 359-360.
- ⁵⁴ Vedi nota 51.
- ⁵⁵ Pastorino da Siena, Medaglia per Federico Zuccari, Bargello, Firenze. Vedi: G. F. Hill, Portrait Medals of Italian Artists of the Renaissance, London 1912, no. 31.
- ⁵⁶ F. Zuccari, Lamento della Pittura, incisione, 1579, Gabinetto delle Stampe e Disegni, Uffizi. Questa incisione fu eseguita da C. Cort e G. Terrades e dedicata a N. Gaddi. L'iscrizione sinistra: "Gabriel Terrades Nicolao Gaddio. Illustri viro S. Cum hoc Federici Zuccari inventum in lucem producere in animo haberem, tibi illud dicare volui, qui inter eos, qui virtutes amplectuntur, Principem locum obtines, easque totis viribus, omni studio, amplecteris, et foves. Ad quod faciendum tua me animavit humanitas; speravi enim hoc munus, qualecumque illud tibi gratum fore. Vale, Florentiae IX. Cal. Maias MDLXXIX". Nel campo a destra: "Federicus Zuccarus S. Angeli in Vado ad Ripas Mitauri inventor. Gabriel Terrades Typis aereis, excudi iussit". In margine all'incisione lo Zuccari ha dato la descrizione della storia; vedi: Heikamp (n. 35), pp. 183-184.
- ⁵⁷ F. Zuccari discute con V. Borghini il programma della cupola del Duomo, Firenze, Uffizi, n. 11043F. Vedi: Heikamp (n. 29), pp. 44-68 e J. Gere, Mostra di disegni degli Zuccari (Taddeo e Federico Zuccari e Raffaellino da Reggio), Firenze 1966, n. 60.

- ⁵⁸ F. Zuccari, *Diporto per l'Italia*, (in: *Heikamp* [n. 52], p. 51). — lettera di F. Zuccari a P. L. Casella del 6 II 1606. F. Zuccari, *L'Idea de' Pittori, Scultori et Architetti*, 1607, in: *Heikamp* (n. 1), p. 261: "... Ma le maggior figure, e di maggior numero, e quantità insieme sono quelle della gran Cupola di Santa Maria del Fiore in Fiorenza, le quali sono di grandezza di quaranta piedi, et più di trecento in numero di tal grandezza: tra quali vi è figurato Lucifero dal mezzo in sù di sì smisurata grandezza, che fa parere le altri figure bambine; e tutto fece necessariamente l'accorto Pittore di tal straordinaria grandezza, per l'altezza di detta Cupola, e per la distantia della vista, che da basso al piano del Tempio rappresentino al naturale, e poco più come conviene à sì gran machina".
- ⁵⁹ I ritratti inseriti nella cupola furono identificati, grazie alle iscrizioni apposite, dal pittore stesso, dal *Heikamp* (n. 29), pp. 44-68 e in part. p. 50. Lo Zuccari tornò a questo tema negli affreschi della casa Zuccari a Roma (*Körte* [n. 6], pp. 28-30) e nella pala d'altare del 1603 per la chiesa di Sta Caterina in S. Angelo in Vado; vedi *Lanciarini* (n. 29), p. 142 e D. Corrado Leonardi, *I pittori Taddeo e Federico Zuccari* (Ms. 1966), pp. 28-31.
- ⁶⁰ *Lapini-Corazzini*, p. 203: "Costò la detta pittura, insieme con altre spese, circa a sedici mila scudi o 17". Vedi anche la nota 61.
- ⁶¹ Vedi: *Gaye*, *Carteggio*, III, pp. 432 e segg. — la lettera di B. Busini a Francesco I del 6 XI 1579 dove si parla del costo della decorazione.
- ⁶² Sulla cupola vedi: *Paatz*, *Kirchen*, III, pp. 516-518 e *Heikamp* (n. 29), pp. 44-68; *I. M. Koomen de Langen*, *De Beschildering van de Kopel van S. Maria del Fiore door F. Zuccari*, Utrecht Diss. 1961; *C. Accidini*, *La decorazione della cupola di S. Maria del Fiore* (in preparazione); vedi anche n. 48.
- ⁶³ F. Zuccari, *L'Annunziata*, dipinto sul muro, S. Maria Nuova; vedi: *Körte* (n. 6), p. 74. I disegni e il cartone si trovano negli Uffizi: 13 890, e 13 846.
- ⁶⁴ Vedi: *C. Monbeig Goguel*, *Vasari et son temps*, Musée du Louvre. Inventaire général des dessins italiens, I, Paris 1972, pp. 177-284; *Heikamp* (n. 29), pp. 44-68.
- ⁶⁵ Il dipinto presenta un ricco repertorio di nudo e di écorché. Lo Zuccari aveva forse seguito l'uso rettorico di cui parla anche *G. Paleotti*, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*..., Bologna 1582, in: *Trattati d'Arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari 1961, II, p. 418: "L'altro capo appartiene al biasimo de' vizii et in ciò potranno con orrore utilmente figurare quelle cose che più siano atte a commovere i sensi, per farci aborrire tanto maggiormente alcuna sorte di peccato (...). Or qui si può dare campo franco al pittore in quante maniere vuole, pur che verisimilmente, di stender e le tenebre e lo squalore, i tormenti e le angosce, gli odii e la strida, le disperazioni e le fiamme e la eternità di tutti i tormenti; però che questa non sarà mai amplificazione, non potendosi né con inchiostro, né con colori, né anco col pensiero egguagliare la grandezza e la infinità di tanto male. Chi anco volesse dipingere alcun vizio, come l'impietà, l'eresia, la perfidia, il sacrilegio e l'ipocrisia, avendo per fine di mostrare la bruttezza loro per metterlo in odio alle persone, potrà, con l'esempio degli oratori che fanno le invettive gagliarde contra i rei colpevoli, calcandoli la mano a dosso con essagerazione, anch'esso usare qualche artificio giuditiosamente, acciò dall'aspetto di quella imagine così deforme si ecciti negli animi più forte abominazione di quel delitto...". Vedi anche: *J. Gere e Ph. Pouncey*, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*. Artists Working in Rome c. 1550 to c. 1640, London 1983, nn. 302-309.
- ⁶⁶ I primi allievi furono coinvolti nello scandalo di Porta Virtutis del 1581: B. Carduci, *Domenico di Michele Passignano etc.* Vedi: *Lanciarini* (n. 18), pp. 119-125. Degli altri allievi fiorentini e degli amici fiorentini parla Federico Zuccari nella sua lettera a Giambologna del 1606, in suo *Diporto per l'Italia*; vedi *Heikamp* (n. 52), pp. 57-58:
"Qui (a Torino) vorrei il mio Signor Gio. Bologna per poter godere nel suo diletto. Qui parimente bramo il mio carissimo discepolo Domenico Passignano con Gio. Maria Casini ed altri amorevoli amici di là (così se non ci havessero lasciato), il Signor Bernardo Vecchietti Gentiluomo a noi tanto caro et l'Illustre Signor Cavalliero Gaddi, singolarmente di queste nostre professioni amatori et affettionati, come Messer Santi di Tito con altri amici, che Iddio gli habbia in gloria. Et per fine saluti affettuosamente V.S. il Signor Gio. Battista Detti, et il Signor Raffaello Gualterrotti, Gentiluomini a noi tanto amorevoli, il Signor Vincenzo Turiti, da me sommamente amato e tanto a me cortese, il Signor Dottore Antonio, suo figliuolo, il Signor Baccio suo cognato, et altri amorevoli amici in nome mio, non scordandovi fare riverenza parimente a Monsignor Roberto Antinori spedalingo degli Innocenti. E mi è compagno in questo ufficio il Signor Cesare Arbasia, valorosissimo pittore (...) se ne deve ricordare, quando facevamo i brindesi in cima alla Cupola in quel tempo ch'io la dipingevo... In post scriptum prega di salutare ancora signor Andrea Cigoli e Signor Jacomo Ligozzi tanto a me cari quanto V.S. sa...".
- ⁶⁷ *Heikamp* (n. 35), pp. 175-178.
- ⁶⁸ Nota bene la prova dell'ignoranza in rispetto ai problemi dell'Accademia fiorentina da parte di Federico Zuccari è la notizia ingiusta secondo la quale il Vecchietti farebbe il suo Luogotenente. F. Zuccari, *Lettera a' prencipi* (n. 1), p. 115.
- ⁶⁹ F. Zuccari, *Memoriale per la riforma dell'insegnamento accademico a Firenze* (1578 c.), BNCF., Ms. II. IV. 311, cc. 134 r-136 v — fu pubblicato dal *Heikamp* (n. 35), pp. 216-218.
- ⁷⁰ Cioè l'introduzione alle tre arti del disegno, *Vasari-Cdl*, I, pp. 47-90.
- ⁷¹ ASF., Acc. del Dis., f. 5, cc. 1-20 v. Vedi il commento di M. Bencivenni agli Appendici di: Z. Ważbiński, *L'Accademia medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento*. Idea, istituzione, forma, 1985. (in corso di stampa).
- ⁷² Vedi nota 49.

- ⁷³ L'unica copia del Memoriale, conservata nella BNCF (vedi nota 69) proviene dalla biblioteca di N. Gaddi, Luogotenente dell'Accademia del Disegno negli anni 1579-80 (vedi: Accademia del Disegno, Annuario 1978-79, Firenze 1979, p. 45).
- ⁷⁴ P. J. Mariette, Abecedario, Paris 1859-60 (Archives de l'art français, VI), pp. 162-64.
- ⁷⁵ Ibid., p. 164.
- ⁷⁶ Le repliche e le copie di questi disegni si trovano in tutti i più importanti gabinetti di disegni in Europa; ne da qualche cenno il *Heikamp* (n. 35), pp. 200-215.
- ⁷⁷ Parigi, Bibliothèque Nationale, Rés. K. 742 (l'ubicazione dell'altro esemplare già nella collezione Al. Saracini è sconosciuta); le glosse di ambedue gli esemplari del Vasari furono pubblicate da G. Milanesi (*Vasari-Milanesi*, VII, pp. 73-114).
- ⁷⁸ *Körte* (n. 6), pp. 68-70; *Herrmann-Fiore* (n. 9), p. 62.
- ⁷⁹ La data delle glosse di F. nelle Vite del Vasari (figg. 57, 58) si può dedurre dalla identità delle iscrizioni sui disegni di Taddeo da lui annotati dopo la scomparsa del fratello nel 1566 e la sistemazione dell'archivio del defunto; vedi p. es. lo studio di Taddeo dell'Ashmolean Museum a Oxford, rappresentante un'Apostolo, con una iscrizione di mano di Federico (figg. 11, 56) (vedi: J. Gere, Taddeo Zuccaro. His Development Studied in his Drawings, London 1969, nr. 157, ill. 170; la scrittura su questo disegno è la stessa delle glosse apposte nell'esemplare parigino (Rés K. 742).
- ⁸⁰ Come spiega l'iscrizione sul disegno della Rosenbach Foundation (già); vedi: The Lawrence Gallery (n. 40), nr. 19; *Heikamp* (n. 35), nr. 20; Descrizione dei disegni (ibid., nr. 20). Vedi la nota 34. Sull'altre repliche: *Heikamp* (n. 35), p. 211, n. 101.
- ⁸¹ Le quattro Virtù sono: Fede e Speranza (teologali), Studio e Intelligenza (intellettuali), Fatica e Servitutine (morali) Amor sapientiae e Amor Labor (artistiche?). Queste Virtù tornano di nuovo nel palazzo Zuccari di Roma; vedi la nota 137.
- ⁸² Purtroppo mancano le prove per sostenere la tesi anche se molto verosimile, sull'esistenza di diversi cicli dedicati alla gloria dei membri della famiglia Zuccari.
- ⁸³ *Körte* (n. 6), pp. 68-70. Il più vicino, a mio giudizio, sarebbe il disegno del Palazzo Ducale di Urbino recentemente pubblicato da K. Herrmann-Fiore, "Disegno" and "Giuditio". Allegorical Drawings by Federico Zuccaro and Cherubino Alberti, in: Master Drawings, XX, no. 3, 1982, p. 247 e segg., pl. IV.
- ⁸⁴ Frey, Nachlass, II, pp. 107, 209, 282, 304, 315, 315, 572, 719.
- ⁸⁵ Vedi la lettera di C. Bartoli al Vasari del 19 VIII 1564 in cui afferma di aver trasmesso la lettera del Vasari a F. Zuccari che gli ha promesso di mandare nella settimana seguente "certe cosette di sua mano" (ibid., II, p. 107). Vasari scrisse a Leonardo Buonarroto il 30 XI 1566 quanto segue: "appresso sarete contento ritrovare messer Federigho Zuchero, et che non manchi di mandarmi quanto gl'ho chiesto; et quello che ha da fare solleciti, perche gli stampatori sono nel fine dell'opera, et non gli posso far fermare, che troppo gl'importa: accioche quando la S.V. viene, se non prima mi porti ogni cosa...". E lo stesso Vasari che partendo per Roma scrisse a V. Borghini il 1 III 1567: "... pensero mandare questo altro spaccio a carneto la vita di Taddeo..." (ibid., II, p. 304).
- ⁸⁶ Il disegno della coll. J. Scholz (fig. 10) apparteneva al Libro de' Disegni di G. Vasari; vedi: Gere (n. 79), nr. 152.
- ⁸⁷ *Vasari-Milanesi* VII, pp. 95-97, 100.
- ⁸⁸ *Vasari-Milanesi* VII, pp. 99-100. Gere (n. 79), p. 23.
- ⁸⁹ Frey, Nachlass, II, pp. 281-283.
- ⁹⁰ Vedi la lettera del Vasari a L. Buonarroto del 30 XI 1566 (ibid., p. 282). Sulla data del soggiorno romano del Vasari vedi: W. Kallab, Vasaristudien, Leipzig 1908, p. 124. Esempi della volontà di ordinare l'archivio del defunto fratello sono le iscrizioni su diversi disegni come quello di Oxford (vedi nota 79).
- ⁹¹ Ritratto di Taddeo Zuccari nel Louvre; vedi: Prinz, nr. 139.
- ⁹² *Vasari-Milanesi* VII, p. 88 - nota di F.Z.
- ⁹³ Ibid., p. 97 - nota di F.Z.
- ⁹⁴ Ibid., p. 88 - nota di F.Z.
- ⁹⁵ Ibid., p. 97 - nota di F.Z.
- ⁹⁶ Ibid., p. 93 - nota di F.Z.
- ⁹⁷ Ibid., p. 98 - nota di F.Z.
- ⁹⁸ Ibid., pp. 73 e 74 - note di F.Z.
- ⁹⁹ Ibid., p. 76 - nota di F.Z.: "Non si deve tacere questo, che gli successe nel ritorno: che ssendo dal camino lasso e dalla febbre travagliato, fermatosi alla ripa di un fiume, si ancho per aspetare qualche duno che in gropa di là lo varcasse, come per riposo, si adormentò e risvegliatosi tutto sternito dal male che gli aveva, mirando alla ripa del detto fiume, gli parvero le pietre e giare di quello tutte dipinte e instortiate, simile alle faciate et opere di Polidoro, che egli aveva viste in Roma; quale somamente gli piacevano: sichè vacilando la mente sua con la immaginazione che egli aveva in quelle, et cercando veramente fosaro tale come gli parevano, si mise a ricore di quelle pietre, quelle che gli parvero migliore, e più balle; e riampitone una sacocia, in che portava alcune sue poche cosete e disegno, con ese carico tornato a Santo Angelo, raccomandò più che se stesso dette pietre alla matre, nè sin a che non fu guarito si ravede de l'eror suo".

- ¹⁰⁰ Vasari-Milanesi VII, p. 78 – nota di F.Z.; per l'aggiunta seg. v. ibid., p. 79 – nota di F.Z.
- ¹⁰¹ Ibid., p. 97 – nota di F.Z.: “E gloria di Taddeo, perche Federigo quivi fece pocho ho nulla (...)”. Vedi: *Geve* (n. 79), p. 84 e segg.
- ¹⁰² Vasari-Milanesi VII, p. 83 – nota di F.Z.
- ¹⁰³ Ibid., p. 97 – nota di F.Z.
- ¹⁰⁴ Ibid., p. 103 e la nota di F.Z.
- ¹⁰⁵ Ibid., p. 88: “(Taddeo) massimamente per fuggire il biasimo che gli davano molti dell’arte, dicendo che con certa sua avara rapacità pigliava ogni lavoro, per guadagnare con le braccia d’altri quello ch’a molti sarebbe stato onesto trattenimento da potere studiare, come aveva fatto egli nella sua prima giovinezza. Dal quale biasimo si difendeva Taddeo con dire che lo faceva per rispetto di Federigo e di quell’altro suo fratello, che aveva alle spalle, e voleva che con l’aiuto suo imparassero”. – Ecco il commento di F. Zuccari (ibid.): “Questa tassa più a Giorgio che a Taddeo si conviene. E mendace e maligno a dir questo; anzi con molta carità cristiana si diletta aiutare e sovvenire molti giovani forestieri, il cui trattenimento gli era di molta lode e non di biasimo, come indegnamente gli da questo maledico”.
- ¹⁰⁶ Vasari-Milanesi VII, p. 75 – nota di F.Z.
- ¹⁰⁷ Vedi tanti passi autobiografici della Vita di Taddeo; per esempio la storia dei dipinti nella cappella di S. Maria dell’Orto a Ripa in Roma, cominciate da Taddeo e terminate da Federico (Ibid., p. 85): “ed il resto poi condusse tutto Federigo, portandosi di maniera che si vide principio di quella eccellenza che oggi è in lui manifesta”; le decorazioni eseguite all’occasione della venuta a Roma di Cosimo I nel 1560: “qual’opera, che fu certo grande e d’importanza, si portò molto bene Federigo” (ibid., p. 91): dei dipinti fatti nel Casino in Vaticano diceva: “ma ancor che ciascuno dei sopradetti si portasse benissimo, nondimeno superò tutti gli altri Federigo in alcune storie, che vi fece, di Cristo” (ibid., pp. 91-92); vedi anche a parte un lungo passo sull’episodio veneziano di Federico, la sua conclusione all’elenco delle opere di Taddeo rimaste incompiute: “ma tutte nondimeno rimessero in mano di Federico suo fratello, il quale si contentano i padroni dell’opere che dia a quelle fine, come fara” (ibid., p. 103).
- ¹⁰⁸ Vasari-Milanesi VII, p. 100; vedi anche: *Heikamp* (n. 29), pp. 44-68 e *idem* (n. 21), pp. 3-34.
- ¹⁰⁹ Ibid.
- ¹¹⁰ Ibid.
- ¹¹¹ Sulla Calunnia vedi: J. C. J. Bierens de Haan, *L’oeuvre gravé de Cornelis Cort, Graveur Hollandais, 1533-1578*, La Haye 1948, pp. 201-204 e *Heikamp* (n. 35), pp. 178-184; *Herrmann-Fiore* (n. 9), pp. 47-54. Sul Lamento della Pittura vedi: *Heikamp* (n. 35), pp. 181-184; sulla Porta Virtutis (disegno noto attraverso diverse repliche — come quella del Städtisches Kunstinstitut, nr. 1391 e l’altra della coll. J. Scholz a New York) vedi: *Winner* (n. 24), pp. 171-172; *Heikamp* (n. 35), pp. 185-196; K. Oberhuber e Dean Walker, *Sixteenth Century Italian Drawings from the Collection of Janos Scholz*, New York 1974, pp. 14-15.
- ¹¹² Vedi le note 18, 52 e 58.
- ¹¹³ Vedi: *Alberti e Zuccari* (n. 33), p. 19:
 “Li giovani studiosi, prima che siano ammessi, e descritti al libro, devono portar un disegno di lor mano, e di lor fantasia, e sia tale che sia approvato dalla congregazione secreta, di meritare essere ammesso, et descritto per Academico studioso; e passando avanti à far opere in publico lodevoli, amesso poi per Academico utile, et honorato, e in questo numero s’accetteranno Scultori, Architettori, et altri di bell’ingegno, che militano sotto il Disegno; li giovani desiderosi prima che siano approvati, siano obligati anch’essi portar alcun Disegno à gusto del Sig. Principe nell’Accademia, *ritratto da qualche opera de gli valent’huomini passati, et da quelle particolarmente, che stanno in pericolo di perderi, e dal tempo annullarsi, di Polidoro, e d’altri valent’huomini, et questi Disegni tutti si conservino nell’Archivio dell’Accademia sotto buona custodia, col nome di chi gli hà fatti, e dove ritratti, et il tempo*”.
- ¹¹⁴ Su questa idea è ritornato ancora il prof. E. H. Gombrich nella discussione svoltasi dopo la mia conferenza su Federico Zuccari e il suo programma di educazione tenuta nell’Istituto di Warburg nel maggio 1980.
- ¹¹⁵ Vedi: Z. Ważbiński, La prima mostra dell’Accademia del Disegno, in: *Prospettiva*, 14, 1978, pp. 47-57.
- ¹¹⁶ Cabinet des Dessins, nr. 4545 e 4555, Louvre. Per tale datazione (1565) di questi disegni, vedi *Ważbiński* (n. 71), cap. 2, parte I, n. 65.
- ¹¹⁷ R. e M. Wittkower, *The Divine Michelangelo. The Florentine Academy’s Homage on his Death in 1564*, London 1964, pp. 31-34, 48-135. Le tre orazioni in onore di Michelangelo furono pubblicate e dette in pubblico da: B. Varchi (14 VII 64), G.M. Tarsia (30 VIII 64) e L. Salviati (1564).
- ¹¹⁸ *Varchi, Orazione* (vedi n. 117), p. 33. Sul tema di Ercole che sale la montagna, vedi: E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege ...*, Berlin-Leipzig 1930, pp. 42 e segg., 150 e segg.
- ¹¹⁹ Vedi la Nota per la vendita dei disegni della Rosenbach Foundation presso l’antiquario John e Paul Herring, a New York, conservata nella Biblioteca de la Rosenbach Foundation, Washington, vedi nota 34.
- ¹²⁰ *Varchi, Orazione* (n. 117), p. 31.
- ¹²¹ Ibid., p. 32.

- ¹²² *Petrarca, De vita solitaria*, 2, 9, 4; vedi: *Th. E. Mommsen, Petrarch and the Story of the Choice of Hercules*, in: *Warburg Journal*, XVI, 1953, pp. 178-192.
- ¹²³ *Cicerone, De Officiis*, I, 32, 118: "duas vias unam voluptatis, alteram virtutis".
- ¹²⁴ *Basilio, De legendis gentilium libri oratio*, ed. L. Bruni, Francoforte 1713, p. 96.
- ¹²⁵ *Lactantio, De div. Inst.*, VI, 3, 1 e segg., in: *Corpus script. eccles. lat.*, p. 385.
- ¹²⁶ *Isidoro da Sevilla, Etymologiae*, I, 3, 7, ed. W. M. Lindsay, Oxford 1911.
- ¹²⁷ *Fra Salimbene da Parma, Cronica*, ed. O. Holder-Egger, Monum. Germ. Script., XXXII, 1905-13, p. 38, v. 16-18.
- ¹²⁸ *H. Sachs, Opera*, III, p. 226; vedi: *Mommsen* (n. 122), p. 185.
- ¹²⁹ *Panofsky* (n. 118), p. 57.
- ¹³⁰ *Vasari-CdL*, V, pp. 76-77.
- ¹³¹ *Baglione* (n. 15), p. 26.
- ¹³² *R. Harprath, Catalogo della Mostra; Italienische Zeichnungen des 16. Jh. aus eigenem Besitz, Staatl. Graphische Sammlung, München 1977*, nr. 72.
- ¹³³ *F. Zuccari, Calumnia*, inv. 215 16, dis. Kunsthalle Hamburg; vedi: *Hundert Meisterzeichnungen aus der Hamburger Kunsthalle (Bilderhefte der Hamburger Kunsthalle, V)*, Hamburg 1967, nr. 22, e *Herrmann Fiore* (n. 9), pp. 49-51. Lo studio per un cartouche si trova in Oxford, Christ Church, inv. 1950; vedi: *J. Byam Shaw, Drawings by Old Masters at Christ Church, Oxford 1976*, I, nr. 542.
- ¹³⁴ L'incisione di C. Cort, Uffizi, Firenze. Zuccari ha interpretato questa idea sotto due aspetti: quando il giovane parte da Midas in compagnia della Verità e della Sapienza (scena principale) e quando il giovane coglie un tamiscello d'oro (virtù), e poi comincia a salire la strada (prova) e quando vince (supera il male) – in tre scene secondarie. Vale la pena esaminare il lungo testo esplicativo lì apposto da F. Zuccari. Sull'iconografia della rappresentazione vedi: *W. Harms, Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges*, München 1970, p. 186 e segg. e 200 e segg.
- ¹³⁵ Vedi *La Divina Commedia*, illustrata da F. Zuccari, Uff. 3474F. Vedi: *C. Ricci, La Divina Commedia di Dante Alighieri nell'arte del Cinquecento*, Milano 1908, p. 4. Le altre proposte in riguardo la decorazione dello Studiolo vengono da *Heikamp* (n. 21), p. 28; queste sono: *Mons Virtutis* (Berlino) e *Giardino delle Arti* (New York) – cioè gli argomenti ripresi dallo Zuccari nel suo palazzo romano. Vedi: *Herrmann-Fiore* (n. 9), pp. 51-53. Vedi nota 148.
- ¹³⁶ *A. Filarete, Sforzinda*, I, 264 – citato da *Herrmann-Fiore* (n. 9), p. 51, n. 7.
- ¹³⁷ L'iconografia delle virtù dimostra la conoscenza da parte di F. Zuccari degli scritti di *P. Valeriano e V. Cartari* (il grande successo de *Le Imagini* con la sposizione de i Dei degli antichi, Venezia 1556, data dopo il 1571 cioè l'edizione illustrata). Vedi la nota 81. Per quanto riguarda la scelta delle virtù vedi il caso molto vicino di *B. Varchi, Orazione in onore del cardinal Pietro Bembo*, Firenze 1546, c. A3b: "... tanti datti, et perfezzioni, che s'havea egli stesso con lunghissimo studio, continua essercitazione, somma diligenza, maravigliosa industria, inestimabile fatica in contanti anni acquistate...".
- ¹³⁸ *S. Agostino, De Civitate Dei*, II, 397-398: la fede è indispensabile per la conoscenza e per pervenire allo scopo ultimo. Vedi anche: *P. Valeriano, Hieroglyphicorum...*, Basilea 1556, lib. LI, cap. XXIV: "... iuventus autem omnes semper spei plena...".
- ¹³⁹ Vedi in *Valeriano* (n. 137), sotto le voci: asino, elefante, gallo, giogo, leone, toro ecc. e in *Cartari* (n. 137), sotto: Amore, Mercurio, Minerva, Hermatheia ecc.
- ¹⁴⁰ Vedi: la nota per la vendita dei disegni della Rosenbach Foundation, op. cit., nr. 6.
- ¹⁴¹ *O. Zuccari, Idea de' concetti politici, morali e christiani di diversi celebri autori* (...), Bologna 1628, p. 293-297.
- ¹⁴² Vedi: *Ovidio, Metamorfosi*, VI, 5-145; e *Cartari* (n. 137) sotto voci: Minerva, Hermathene.
- ¹⁴³ *E. Wind, Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958, pp. 50 e segg.
- ¹⁴⁴ Vedi: *Th. DaCosta Kaufmann, The Eloquent Artist: Towards an Understanding of the Stylistics of Painting at the Court of Rudolf II*, in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, I, 1982, pp. 119-148.
- ¹⁴⁵ Vedi per esempio l'interpretazione di questa idea del *Tarsia, Orazione funebre in onore di Michelagnolo*, Firenze 1564, B iiiii:
 "...ecco perche il virtuoso va alle stelle (...). Tu sola virtù. Tu sola madre dell'honore (...).
 Avanti allei va la fatica, come la vaga aurora avanti il Sole. E secondo che i leggiadri fiori precedano i frutti, così la virtù l'honore. Sapete bene che senza questa fatica voi non vedresti Vergilio, non Homero, non Michelagnolo. Qual mai virtuoso la fuggi? Qual cosa tanto mai honori, et arricchì il Buonarroto (...). Però diciamo, e non senza gran cagione che i Romani non potevano, da altra banda entrare nel Tempio della Virtù, se non passavano prima per il mezzo di quello della fatica...".
 Questo passo sembra quasi la fonte per i due disegni rappresentanti il monte della Virtù di F. Zuccari nel Museo di Berlino e nella collezione Scholz de New York i quali il Heikamp ha collegato con la decorazione dello Studiolo di F. Zuccari. Vedi la nota 135. Lo stesso Tarsia diviene ancora più esplicito in seguito:
 "Non c'è dubbio, che dalla fatica nasce virtù, e della virtù l'honore. Quelli son dunque per parere di Aristotele degni di essere chiamati savi, che con loro fatiche operando arrivano a qualche grado di eccellenza di una arte o di più, savi sono, replico, per che acquistano quello che gli fa degni di honore. Ben è vero che dove fusse il possibile, si doverria non esercitarsi per mercede, ma solo per l'honore (...). Fu ritrovato dunque l'honore per sminuire le fatiche che vanno avanti alle virtù...".

- ¹⁴⁶ G. P. Lomazzo, *L'Idea del tempio della Pittura* (1591), ed. R. Klein, Firenze 1974, I, p. 35 e anche pp. 85 e 87.
- ¹⁴⁷ *Mariette* (n. 74), pp. 162-164. Vedi nota 74.
- ¹⁴⁸ Questa conclusione sarebbe la prova in favore della rappresentazione dell'apoteosi dell'artista cioè il prototipo per la composizione ulteriore nel palazzo romano (Su questo vedi: *Herrmann-Fiore* [n. 9], pp. 51-53). Lo Zuccari fu probabilmente ispirato dal monumento a Michelangelo di S. Croce a Firenze. Sull'invenzione eventuale per la parte centrale della cupola dello Studio fiorentino, vedi note 83 e 135.
- ¹⁴⁹ Sulla vita e opera di G. B. Armenini vedi: E. J. Olszewski, (Introduzione all'edizione inglese del *De veri precetti della Pittura*, Ravenna 1587) G. B. Armenini, *On the true precepts of the Art of Painting*, New York 1977, pp. 1-69.
- ¹⁵⁰ *Armenini* (n. 149), p. 9.
- ¹⁵¹ *Ibid.*
- ¹⁵² Vedi note 30 e 31.
- ¹⁵³ F. Zuccari, *Memoriale*, vedi le note 69 e 73.
- ¹⁵⁴ Si vede tra l'altro l'Aurora di Michelangelo senza la testa e l'Apollo di Belvedere a rovescio.
- ¹⁵⁵ Si tratta di una vera "translatio Romae?" Vedi sopra.
- ¹⁵⁶ W. Gramberg, *Die Düsseldorf Skizzenbücher des Guglielmo della Porta*, Berlin 1964, pp. 126 e segg.
- ¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 121: "soleva dire (Leonardo da Vinci) che Roma è 'l vero maestro dell'arte, che cade sotto il disegno".
- ¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 123: "tutti i maestri italiani divengano alievi a Roma".
- ¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 123: "diceva ch'era necessario di vivere a Roma almeno per dieci anni per conoscere in qualche parte l'eccellenza che sta nel disegno...".
- ¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 124.
- ¹⁶¹ *Ibid.*, p. 124.
- ¹⁶² Lo confermano le Vite di G. Vasari della seconda e terza parte.
- ¹⁶³ *Borghini-Rosci*, pp. 623 (Allori), 613 (Naldini), 617 (Santi di Tito).
- ¹⁶⁴ *Uffizi*, 11016; vedi *Heikamp* (n. 35), p. 215, n. 105) cita le altre copie di questa scena. Sulla replica di Boymans van Beuningen, Rotterdam, vedi: R. Kultzen, *Over een verloren portret van Polidoro da Caravaggio in het Palazzo Zuccari te Rome*, in: *Bull. Museum Boymans van Beuningen*, IX, 1958, pp. 97-103.
- ¹⁶⁵ La fonte per il busto è il disegno del Louvre; vedi: *Prinz*, no. 139 e V. Martinelli, *Una scultura di Federico Zuccari*, in: *Capitolium*, XXIX, 1954, pp. 39-46.
- ¹⁶⁶ Vedi: R. e M. Wittkower, *Born under the Saturn. The Character and the Conduct of Artists: A documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York 1969, pp. 98-132. Vedi anche: R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London/Edinburg/Melbourne/Apapalagos 1964, pp. 3-66.
- ¹⁶⁷ Ad eccezione di ciò che diceva *Mariette* (n. 74), p. 164 - dove i tre maestri fanno elogio dell'arte di Taddeo. Notizie più esplicite sono date ulteriormente dallo stesso Zuccari nel suo poema *Lamento della Pittura* (vedi n. 1, pp. 119-129) scritto con ogni probabilità contemporaneamente alla composizione dell'album di disegni rappresentanti la vita di Taddeo.
- ¹⁶⁸ F. Zuccari, *Lamento* (vedi n. 1), p. 125.
- ¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 123.
- ¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 124.
- ¹⁷¹ *Ibid.*, p. 124.
- ¹⁷² Vedi la lezione accademica del 20 III 1594 citata da R. Alberti e F. Zuccari (n. 113), p. 72.
- ¹⁷³ G. P. Lomazzo, *Trattato della Pittura*, Milano 1584, II, pp. 286 e 288. Vedi anche nota 174.
- ¹⁷⁴ Ecco perché Federico rappresentò nel ritratto di Taddeo la personificazione del Disegno oltre a quelle delle tre Grazie e la Natura.
- ¹⁷⁵ Raffaello Santi, secondo lo Zuccari, rappresentava l'ideale classico dell'arte. Aveva forse in mente lui quando diceva (Zuccari, *L'Idea* [n. 58], p. 239): "che tutte le cose vogliono una certa regola, et una via di mezzo...".
- ¹⁷⁶ Fu posta in Panteone la seguente iscrizione sotto il busto di marmo: "D.O.M. / Taddeo Zuccaro / in oppido divi angeli ad ripas / Metauri nato / Pictori Eximio / Ut Patria Moribus Pictura / Raphaeli Urbinati Simillimo / Et ut ille natali die / Et post annum septimum et trigesimum / Vita Functo / Ita tumulum / eidem Proximum / Federicus Fratri Suavissimo moerens / Posuit Anno Christianae Salutis / MDLXVI / Magna quod quod in magno timuit Raphaelae peraeque / Taddeo in magno pertinuit genitrix". Vedi anche Martinelli (n. 165), pp. 39-46.
- ¹⁷⁷ Come lo testimonia la *Lettera ai Principi* (vedi n. 1, pp. 114-115).
- ¹⁷⁸ *Vasari-Milanesi*, VII, p. 84.
- ¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 88.
- ¹⁸⁰ C. van Mander, in: M. Vaes, *Appunti di Carel van Mander su vari pittori italiani suoi contemporanei*, in: Roma, IX, 1931, n. 5, p. 201.
- ¹⁸¹ Vedi la lettera di V. Borghini a G. Vasari del 19 VIII 1564 a proposito della realizzazione del monumento a Michelangelo, citata dal Frey (Nachlass, II, pp. 109 e segg.).

- ¹⁸² Vedi: L. Berti, *Il Principe dello Studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Firenze 1967, pp. 61-84; S. J. Schaefer, *The Studiolo of Francesco I de' Medici in the Palazzo Vecchio in Florence*, Diss. Bryan Mawr College, Univ. Microfilms. Ann Arbor/Mich. 1976.
- ¹⁸³ Vedi: *Ważbiński* (n. 71, cap. 1, parte 1).
- ¹⁸⁴ Vedi nota 66.
- ¹⁸⁵ Vedi la lettera dedicatoria di R. Alberti all'*Origine e progresso dell'Accademia del Disegno* indirizzata al card. Federico Borromeo (1599) ([n. 33], pp. 3-4):
 "...però nel partire, che V.S. Illustrissima fece di Roma per Milano al suo Arcivescovado, comisse à me, come a Segretario (...), ne tenessi minuta, e particolar cura in notare tutto ciò, che passasse giornalmente in essa Accademia, e ne dissi conto à V.S. Illustrissima come nostro benigno Protettore, (...) ho fatto nota di quanto è successo tornata per tornata, nel tempo che governò il Sig. Zuccari, nel qual tempo andò molto ben ordinata, e con molto concorso, mercè li buon'ordini, e buoni et utili ragionamenti, e discorsi...".
- ¹⁸⁶ Vedi nota 11.
- ¹⁸⁷ *Zuccari, Memoriale*; vedi nota 69.
- ¹⁸⁸ Cioè in modo troppo scolastico o piuttosto alla maniera di bottega.
- ¹⁸⁹ *Zuccari, Memoriale*, cap. 6; vedi nota 69.
- ¹⁹⁰ F. Zuccari, *Lamento della Pittura*, inc. da C. Cort e N. Torrades, 1579. Vedi: *Heikamp* (n. 35), pp. 181-184. Il contenuto dell'incisione fu descritto da F. Zuccari stesso nel commento letterario apposto in margine sotto la scena. Vedi: I. Gerards-Nelsson, *Federigo Zuccaro and the Lament of Painting*, in: *Simiolus*, 13, 1983, pp. 44-53. Un'altro esempio della teoria d'arte illustrata è senza dubbio la *Porta Virtutis*; vedi: *Oberhuber e Walker* (n. 111), no. 7 e *Heikamp* (n. 35), pp. 189-194.
- ¹⁹¹ Questa "Idea" venne identificata con la "vera Intelligenza del Pittore", "la sua perfetta cognizione delle cose" che infatti costituisce la base del disegno. L'arte venne riconosciuta non soltanto nel senso aristotelico — come l'*habitus* —, ma anche nel senso platonico — come creazione —. La sua fonte è non soltanto il sapere ma anche l'ispirazione divina. Vedi: *Zuccari, L'Idea* (n. 58), I, 1. Sull'evoluzione del concetto del Disegno dal Doni e Cellini fino allo Zuccari, vedi: W. Kemp, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jb. f. Wiss.*, XIX, 1974, pp. 219-240.
- ¹⁹² Nota bene il ciclo biografico di Taddeo fu abbastanza noto: ne fanno prova le numerosissime copie citate dal *Heikamp* ([n. 35], pp. 200-215), stampe e quadri. Fra le più significative citerei le copie spagnole eseguite all'inizio del Seicento le quali si deve considerare in relazione con gli scritti dello Zuccari sull'argomento accademico. Vale la pena di mettere in rilievo anche la pubblicazione dei disegni fiorentini dello Zuccari verso la metà del Settecento incisi da Andrea Scacciati, Stefano Mulinari e Jean Baptiste Mauzaisse (citati dal *Heikamp* [n. 35], pp. 203-204, 209-210). Queste pubblicazioni come anche le descrizioni del *Mariette* ([n. 74], pp. 162-164) dei disegni originali di Zuccari e le mostre di asta a Londra hanno avuto una grande influenza sullo sviluppo dell'iconografia accademica in Europa della fine del XVIII e prima metà del XIX secolo (sull'importanza di questo argomento nell'arte dell'Ottocento vedi il contributo di F. Haskell, *The Old Masters in Nineteenth Century French Painting*, in: *The Art Quarterly*, XXXIV, 1971, pp. 55-85).
- Gli album sulla vita degli artisti pubblicati nella prima metà dell'800 (come per esempio la *Vita di Raffaello* di G. Riepenhausen del 1833) furono più o meno direttamente ispirati dall'album di Taddeo Zuccari. La vita illustrata dei due Zuccari fu anche interpretata dagli pittori accademici, per esempio il quadro di Eugenio Prati rappresentante Michelangelo che esamina il disegno copiato dal suo Moisé fatto da Federico si potrebbe considerare come un compromesso fra il disegno di Federico (Taddeo dipinge la casa Mattei) e la fonte letteraria (*Bellori, Le vite*, pp. 182-83). Dunque la vita illustrata di Taddeo Zuccari si potrebbe considerare come modello accademico *par excellence* di una importanza capitale per lo sviluppo del mito accademico.

APPENDICE I

Mariette, 1735	Bernard 1810	Lawrence Gallery 1836
1.	La Foi et la religion	Faith and Religion
2.	T. se resout à quitter sa maison	T. resolves to quit his home
3. T. dit adieu à ses parents	T. dit adieu à ses parents	He take leave of his family
4. T. arrive à Rome	Minerve lui montre la ville de Rome	M. shews Taddeo the city of Rome
5. T. se presente à Francesco	T. se presente à Francesco da S. Angelo	He presents a letter of recomme
6.	Patience et Travail	Patience and Labour
7. T. au service du peintre Calavres	T. au service d'un peintre avare	Employed in Calavrese work-shop
8. T. fait les travaux du menage	En allant au marché il regarde les facades	He discovers Polidoro frescoes
9. En allant au marché il regarde...	Il dessine au clair de la lune	He applies every night to draw
10. Il dessine au claire de la lune	Il fait les travaux du menage	T. is obliged to do the office of a domestic
11.	Deux enfants [toile d'arragnée, Meduse]	Two infants
12.	T. dessinant le jour et la nuit	Studying the best masters of an
13.	T. dessinant le jour et la nuit	Works day and night on anti-ques
14. Il tombe malade: endormie au bord	Il tombe malade: endormie au bord d'une fleuve	He falls asleep near a river
15. Il rentre chez ses parents	Il rentre chez ses parents	He is received by his parents
16. Etant guéri il retourne à Rome	Etant guéri il retourne à Rome: trois Graces	Being recovered, he returns to Rome
17. Il dessine le Jugement Dernier	Il etudie le Laocoon et oeuvres de Raph.	He is studying the Laocoon
18. Il etudie les antiques	Il dessine le Jugement Dernier de MA.	He is studying the Last Jugment
19. Il dessine d'après le Raphael	Il peint la maison de Matthey	He undertake to paint the front of the palace Mattei
20. Il peint la maison de Matthey	Assiduité et Industrie	Two allegorical figures
21. Portrait de Taddée Zuccari		
22. Portrait de Michelange		
23. Portrait de Raphael Santi		
24. Polidoro da Caravaggio		

Virginia Museum's Exhibition	Heikamp's Reconstruction
1. Faith and Hope with Zuccero Emblem	Allegoria della Fede e della Religione
2. T. leaves his parents' home	Allegoria d. Pacienza e del Lavoro
3. Minerva shows him the way to Rome	Allegoria d. Studio e d. Intelligenza
4. T. reached the Porta Angelica of Rome	Altra allegoria d. Studio e d. Intelligenza
5. T. presents his letter of introduction	T. prende congedo d. sua famiglia
6. Figures of Labour and Service	Minerva mostra a T. la città di Roma
7. T. has been apprenticed to GP Calavrese	T. incontra alla porta Servitù e Disagio
8. T. is send out with the shopping basket	T. a Roma prega un suo parente di dargli lavoro
9. T., by moonlight, sketches from memory	Calavrese fa soffrire la fame a Taddeo
10. T. in the house of Calavrese	T. mandato a far commissioni copia la facciata dipinta da Polidoro
11. Allegorical figures of two putti	T. deve adempiere a lavori servili
12. T. has left Calavrese house	Di notte a lume di luna disegna
13. T. falls asleep in the villa Farnesina	Passa la notte nella villa Farnesina
14. He falls asleep under a tree by a river	Il sogno di T. sulla riva del fiume
15. T. come back to his family	T. torna a casa dai suoi genitori
16. T. once more sets out for Rome	T. dopo la sua guarigione torna a Roma
17. T. again sketches antiquities: Laocoon	T. copia le statue antiche e gli affreschi di Polidoro
18. T. is shown in the Sistina Chapel	T. copia le statue antiche del Belvedere
19. His first commission: palazzo Mattei	T. copia il Giudizio Finale
20. Allegorical figures: Study a. Intelligence	Michelangelo e gli artisti ammirano gli affreschi di T., mentre dipinge la facciata di Palazzo Mattei
21.	Ritratto di Taddeo
22.	Ritratto di Michelangelo
23.	Ritratto di Raffaello
24.	Ritratto di Polidoro

APPENDICE II

I COMMENTI PER GLI DISEGNI DI F. ZUCCARI
(in ordine della ricostruzione proposta)

- A Nota gl'affetti humani e'l gran disio
Del ben disposto giovinetto core,
Insiem'gl'aiuti, che a'quel presta Dio.
- A¹ Lascio l'un, 'e l'altro genitore
A' Roma aspira, e quivi li fa scorta
Palla, e'l infiamma, e promette favore.
- A² Disagio, e servitù in sù la Porta
Incontro se li fan, et ei non teme
Fatica alcuna, ch'a' Virtude il porta.
- A³ Chi va lontan'dala sua Patria, speme
In Dio sol ponga, ne in alcun parente,
Per cui quivi il meschi'si dole, e teme.
- B Mira comé convien ch'altrui si spoltre
In servitù, et in poter'd'altrui
Il di, e'la notte, ne star sotto coltre.
- B¹ Ecco ch'il tempo gl'e tolto a costui
Ch'ha di studiar, 'e di Virtù desio,
Ma come ei sel'racquisti osserva lui.
- B² Nota l'esempio avi del'fratel mio
Cosi si studia, ve come discaccia,
Da gl'occhi il sonno, e da se l'ottio rio.
- B³ O'quante indegne fatiche sopporta
Un allevato spirito, a cui lo spinge
Desio di Gloria, e fuor 'di casa il porta.
- B⁴ Chi fatica non vole, o servitude
Patir, non pensi acquistar' sotto coltre
Fama di pregio, o alcuna virtude.
- C Dal sonno del camin, dal male oppresso
Crede svegliato le pietre historiate,
Qual porta a casa, ingannando se stesso.
- C¹ Desio d'imparar lo va adducendo
Su l'aggiacciate pietre, ch'a'se stesso
Fura molt'anni non se ne n'accorgendo.
- C² Or ch'io son fuoradi servile cura
Di racquistar 'il tempo cosi intendo
Passato già, nella servitù dura.
- C³ I disagi e'le fatiche passate
Che mai prezzo or'conosce ch'importa
Ecco gl'affetti delle cose amate.
- C⁴ Se amore di virtù nell'alma cinge
Industria, e Patientia le procura
Frutti suavi, e'degna gloria attinge.
- D Ardir, Gratia, Fierezza, Arte, e Disegno
Mostra Taddeo ne la sua verde etade
Che fa stupir'ogni più dotto ingegno.
- D¹ Disegno, Gratia, e Spirito su la porta
Il giovane Taddeo trova tornando,
O felice colui ch'ha si gran scorta.
- D² Ecco qui, o Giudizio, osservando
Va de l'antico, e Pulidoro il fare,
E l'opre insiem di Rafael studiando.
- D³ Inutile fatica e l'punteggiare
Ma lo servar qui l'arte il gran desio
Il frutto fa chi qui vole studiare.

Le xerocopie di queste iscrizioni mi furono mandate dal direttore della Rosenbach Foundation a Filadelfia - Clive F. Driver. Mancano le iscrizioni A⁴, D⁴. Non ho riportato le aggiunte successive nei nri. A³, B¹, C, C¹, C², C³, D, D¹.

APPENDICE III

LA RICOSTRUZIONE DEI DIPINTI NELLA CUPOLA DELLO STUDIO
DI F. ZUCCARI A FIRENZE

- A. Taddeo prende congedo dalla sua famiglia.
1. Minerva mostra a Taddeo la strada per Roma.
 2. Taddeo incontra alla porta della città Servitù e Disagio.
 3. Taddeo a Roma prega un suo parente di dargli il lavoro.
 4. Allegoria della Fede e della Speranza.
- B. Il Calabrese e sua moglie fanno soffrire la fame a Taddeo.
1. Taddeo disegna sulla pietra da macinare i colori. — Mandato a far commissioni dalla moglie del Calabrese, durante la strada copia la facciata di un palazzo affrescata da Polidoro.
 2. Di notte a lume di luna disegna ad una finestra della casa del Calabrese.
 3. Durante il giorno Taddeo deve adempiere a lavori servili: portare legna, accendere il fuoco, rifare i letti.
 4. Allegoria della Forza e della Pazienza.
- C. Il sogno di Taddeo febbricitante sulla riva del fiume.
1. Taddeo rimasto senza tetto passa la notte disegnando nella loggia della Villa Farnesina.
 2. Taddeo copia le statue antiche e gli affreschi delle facciate di Polidoro.
 3. Taddeo torna a casa dai suoi genitori.
 4. Allegoria della Sapienza e del Lavoro [Amor Sapientiae et Amor Laboris].
- D. Michelangelo ed altri artisti ammirano gli affreschi di Taddeo, mentre dipinge la facciata di Palazzo Mattei.
1. Taddeo dopo la sua guarigione torna a Roma, accompagnato da Disegno e Spirito; gli vengono incontro le tre Grazie.
 2. Taddeo copia il Giudizio finale di Michelangelo.
 3. Taddeo studia le sculture del cortile di Belvedere in Vaticano e gli affreschi delle Loggie.
 4. Allegoria dello Studio e della Intelligenza [Hermathena?].
- a. Ritratto di Polidoro da Caravaggio [Marte].
1.
 2.
 3.
 4.
- b. Ritratto di Michelangelo Buonarroti [Moise].
1. Allegoria della Pittura.
 2. Allegoria della Scultura.
 3. Allegoria dell'Architettura.
 4. Allegoria dell'Invenzione [Poesia?].
- c. Ritratto di Taddeo Zuccari con attributo della Natura.
1. Tre Grazie: allegoria della grazia.
 2. Allegoria del Disegno.
 3. Cornucopia: allegoria dell'Invenzione [?].
 4.
- d. Ritratto di Raffaello da Urbino con attributo della Natura.
1.
 2.
 3.
 4.
- X. Tondo: Il Trionfo del Disegno [Apoteosi?]

Provenienza delle fotografie:

Sopr. per i beni ambient. e architett., Firenze: figg. 1, 4, 14. — *Autore:* figg. 2, 3, 5, 6, 8, 12. — *Gab. Disegni e Stampe degli Uffizi:* figg. 7, 14-16, 18-20, 22, 24-26, 29-31, 33-36, 48-50, 54, 55. — *Louvre, Parigi:* fig. 9. — *Coll. Scholz, New York:* fig. 10 — *Ashmolean Mus., Oxford:* figg. 11, 39, 57. — *Rosenbach Found., Filadelfia:* figg. 13, 17, 21, 23, 27, 32, 51. — *Albertina, Vienna:* fig. 28. — *Da Herrmann Fiore (n. 9):* figg. 38, 52. — *Staatl. Graph. Slg. Monaco di Baviera:* fig. 40. — *Warburg & Courtauld Inst., Londra:* figg. 41, 42. — *Da Körte (n. 6):* fig. 53. — *Bibl. Nationale, Parigi:* figg. 56, 58.

ZUSAMMENFASSUNG

Über die Florentiner Tätigkeit des Federico Zuccari ist — trotz der ausgezeichneten Untersuchungen von Detlef Heikamp — noch relativ wenig bekannt. Dies gilt vor allem für Zuccari als Schriftsteller und für seine Aktivitäten als Organisator einer Schule für Künstler. Diese beiden Bereiche sind bisher fast ausschliesslich für Federicos Spätzeit, für seinen römischen Aufenthalt und seine norditalienische Reise, erforscht worden.

Die erneute Erörterung der Florentiner Jahre Zuccaris hat eine doppelte Zielsetzung: als kunsttheoretischer Beitrag und zugleich als Beitrag zum Problem der Künstlerbiographie. Im ersten Falle geht es um Federicos bekanntes Projekt eines Ausbildungsprogramms für die *Accademia del disegno*, im anderen um die Doppelvita der Zuccari-Brüder innerhalb der Künstlerviten Vasaris.

Gestützt auf Informationen innerhalb des Briefwechsels Vasaris mit dessen Korrespondenten analysiert der Autor dieser Studie einerseits die Randglossen Federicos in dem Pariser Exemplar der Vasariviten, andererseits den bekannten Zeichnungszyklus Federicos zur Vita seines Bruders Taddeo und gelangt dabei zu der Überzeugung, dass der Doppelvita der Zuccari ein von Vasari überarbeiteter und korrigierter Text Federicos — das erste literarische Zeugnis des Künstlers — zugrundeliegen muss.

Das andere literarische Dokument Federicos, jenes Projekt einer Ausbildungsreform für die *Accademia del disegno*, untersucht der Verfasser vor allem im Hinblick auf den Zusammenhang mit dem Florentiner "Studio" des Künstlers, das als Konkurrenzprojekt zur *Accademia* als eine andere, umfassendere und bessere Akademie ins Auge gefasst wurde. Das Reformprojekt stellte offenbar das Idealprogramm dar, das Federico mit seinem "Studio" realisieren wollte.

Am ausführlichsten widmet sich der Autor des Beitrages dem Problem um die geplante künstlerische Ausgestaltung des Florentiner Studio Federicos. Die Dekoration des Gebäudes und der Räume kam, wie wir wissen, nicht zur Ausführung, weil der Künstler wegen der Konflikte innerhalb seines Florentiner Ambiente nach Rom übersiedelte. Bekannt ist jedoch, dass eine Serie von Skulpturen (oder "moulages") zur Aufstellung in den Wandnischen geplant war. Was die malerische Ausstattung betrifft, sind wir auf Vermutungen angewiesen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die berühmte "vita illustrata" nach der Entwurfsserie Federicos Bestandteil der geplanten Dekoration war. Möglicherweise sollten die einzelnen Szenen und die Tugendenfiguren — in der Art des Album der Rosenbach Foundation — von Kommentaren in Versform begleitet werden, um das Exemplarische von Taddeos Leben herauszustellen, dem die jungen Künstler nacheifern sollten, und auch um das künstlerische Gesamtprogramm verständlicher zu machen.

Diese zwar hypothetische Rekonstruktion der Florentiner Aktivitäten des Federico Zuccari vertieft unsere Kenntnis von seiner Persönlichkeit als akademischer Künstler. Federico nimmt die Elemente des beginnenden Florentiner Akademismus auf, kodifiziert sie und wird später zum Förderer und Wortführer dieser Bestrebungen — nicht nur in Rom, sondern in ganz Italien. Dies bezeugen sowohl seine Reformbemühungen an der *Accademia di San Luca* in Rom (1593-94) und die darauf folgende Gründung einer Konkurrenzinstitution, der *Accademia Zuccari* auf dem Pincio (um 1600), als auch jene Vorträge, die er auf seiner norditalienischen Reise (nach 1603) an verschiedenen Orten hielt. Solche Aktivitäten gipfelten in einer ganzen Reihe von Publikationen über seine akademischen Ideale. Sie erscheinen als die Frucht langwieriger intensiver Reflexionen über die wesentlichsten Themen des Akademismus.