

1 Jacopo Ligozzi (e calligrafo?), cartiglio relativo alla *Istituzione del secondo Ordine*. Firenze, Chiostro di Ognissanti, parete ovest

PIETOSI AFFETTI E ARTE GRAFICA NEI MADRIGALI DIPINTI PER LE STORIE FRANCESCANE DI OGNISSANTI

Massimiliano Rossi

Sollecitato dagli ispiratori di questo numero tematico, desidero rielaborare, aggiornato alla luce dei nuovi esiti offerti dalle due mostre ligozziane del 2014 e dai relativi cataloghi,¹ un mio studio di non pochi anni fa dedicato ai madrigali dipinti per le lunette di Ognissanti (figg. I–9).² Se allora avevo adottato il punto di vista dell'autore di un buon numero di essi, il letterato fiorentino Giovambattista Strozzi il Giovane,³ in questa occasione desidero riconfigurare il percorso di analisi privilegiando l'apporto di Ligozzi, certamente non secondario, a questo importantissimo corredo, modulato tra iscrizione e segno grafico. Riepilogo innanzitutto, per sommi capi, il contenuto del mio primo intervento.

I. Nel 1606 sono pubblicati a Firenze da Volcmar Timan i *Versi*, e *Madrigali del Molto Illustre S. Gio. Batista Strozzi, sopra la vita del glorioso Padre S. Francesco dipinta nelle Lunette del primo Chiostrò del Convento de' Minori Osservanti di Ogni Santi di Fiorenza, posti sotto le medesime Pitture, a conclusione delle Rime spirituali di diversi autori in lode del serafico Padre S. Francesco e del Sacro Monte della Verna, Raccolte da Fra Silvestro da Poppi de' Minori Osservanti, A consolazione spirituale de' devoti di detto Santo. Al molto illustre Sig. Bardo Corsi* (figg. IO–I2).⁴ La raccolta ha già attirato l'attenzione degli studiosi, poiché alla pubblicazione dei quattordici madrigali (più la quartina iniziale) che, dipinti, svolgono il ruolo di commento agli affreschi di Jacopo Ligozzi nel chiostrò

¹ *Jacopo Ligozzi "pittore universalissimo"*, cat. della mostra Firenze 2014, a cura di Alessandro Cecchi/Lucilla Conigliello/Marzia Faietti, Livorno 2014; *Jacopo Ligozzi "altro Apelle"*, cat. della mostra, a cura di Maria Elena De Luca/Marzia Faietti, Firenze 2014.

² Massimiliano Rossi, "Per l'unità delle arti: la poetica 'figurativa' di Gio-

vambattista Strozzi il Giovane", in: *I Tatti Studies*, 6 (1995), pp. 169–213: 196–213.

³ Sul quale resta valido lo studio di Adrasto Silvio Barbi, *Un accademico mecenate e poeta: Giovan Battista Strozzi il Giovane*, Firenze 1900.

⁴ I versi dello Strozzi occupano le cc. 53v–58r.



2 Jacopo Ligozzi (e calligrafo?), cartiglio relativo a *San Francesco rapito in cielo sul carro di fuoco* con madrigale di Giovambattista Strozzi il Giovane. Firenze, Chiostro di Ognissanti, parete ovest



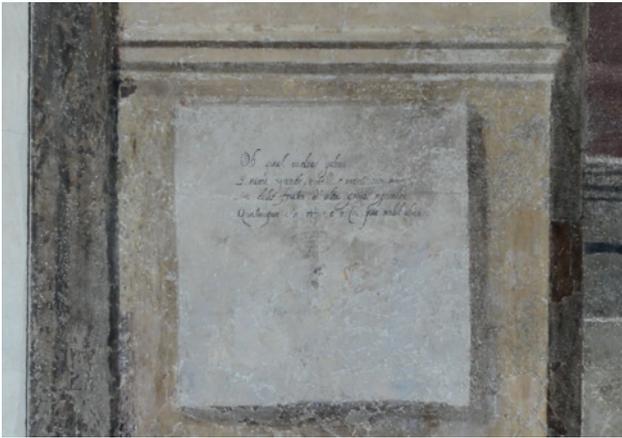
3 Jacopo Ligozzi (e calligrafo?), cartiglio relativo alla *Dettatura della Regola* con madrigale di Giovambattista Strozzi il Giovane. Firenze, Chiostro di Ognissanti, parete ovest



4 Jacopo Ligozzi (e calligrafo?), cartiglio relativo all' *Approvazione della Regola*. Firenze, Chiostro di Ognissanti, parete ovest



5 Jacopo Ligozzi (e calligrafo?), cartiglio relativo alla *Istituzione del terzo Ordine*. Firenze, Chiostro di Ognissanti, parete ovest



6 Jacopo Ligozzi (e calligrafo?), cartiglio relativo all'Approvazione dell'ordine dei frati minori da parte di Innocenzo III con madrigale trascritto parzialmente di Giovambattista Strozzi il Giovane. Firenze, Chiostrò di Ognissanti, parete sud



7 Jacopo Ligozzi (e calligrafo?), cartiglio relativo al *Perdono di Assisi*. Firenze, Chiostrò di Ognissanti, parete ovest



8 Cartiglio relativo al *Dono del mantello* di Jacopo Ligozzi con madrigale di Giovambattista Strozzi il Giovane. Firenze, Chiostrò di Ognissanti, parete sud



9 Cartiglio relativo al *Bacio al lebbroso* di Jacopo Ligozzi con madrigale di Giovambattista Strozzi il Giovane. Firenze, Chiostrò di Ognissanti, parete sud

10 *Rime spirituali di diversi autori in lode del serafico Padre S. Francesco e del Sacro Monte della Verna*, a cura di fra Silvestro da Poppi, Firenze 1606, frontespizio



di Ognissanti si accompagna l'indicazione del nome dei diversi committenti e delle lunette che non sono ancora realizzate: tramite il testo è dunque possibile conoscere l'esatta situazione dell'impresa figurativa nel 1606.⁵ Si badi che i versi dello Strozzi per il ciclo di Ognissanti si presentano come un caso particolarmente sofisticato di 'visibile parlare', tanto per l'autorevolezza del personaggio coinvolto che per la particolare scelta del metro e delle soluzioni stilistiche impiegate.

⁵ Si veda l'analisi delle singole lunette del ciclo in: *Il chiostro di Ognissanti a Firenze: restauro e restituzione degli affreschi del ciclo francescano*, Firenze 1990; i madrigali sono stati ripubblicati da Lucilla Conigliello, "Addenda alla decorazione del chiostro francescano di Ognissanti", in: *Jacopo Ligozzi: le vedu-*

La fama dello Strozzi come autore di madrigali è attestata a una data precoce: nel 1584 Lionardo Salviati lo qualifica come

gentiluomo giovane d'anni, ma di senno maturo, e letterato ed ingegnoso e discreto al pari d'ogni altro delle nostre contrade. Il quale essendo in rima a questi tempi gentilissimo dicitore, in quella guisa specialmente, che madrigali si chiamano, ai giorni nostri, il primo luogo, senza contrasto, s'è guadagnato nella nostra favella.⁶

te del Sacro Monte della Verna, cat. della mostra, a cura di eadem, Poppi 1992, pp. 188–192.

⁶ Lionardo Salviati, *Degli avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone*, I, Venezia 1584, p. 112.



11, 12 Giovambattista Strozzi il Giovane, Versi, e Madrigali sopra la vita del glorioso Padre S. Francesco [...], in: *Rime spirituali di diversi autori in lode del serafico Padre S. Francesco e del Sacro Monte della Verna*, a cura di fra Silvestro da Poppi, Firenze 1606, cc. 53v-54r e 57v-58r

Ma fin dal 1574 l'autore aveva affiancato a questa produzione, di cui i manoscritti conservati nella Biblioteca Nazionale Centrale e all'Archivio di Stato di Firenze, già censiti dal Barbi, offrono un'ampia rappresentanza, la *Letzione sopra i madrigali*, recitata nell'Accademia Fiorentina e pubblicata solo nel 1635.⁷

Uno dei caratteri del madrigale efrastico di Giovan Battista Marino, lo ha notato Marc Fumaroli, è l'arguzia concettosa in cui si risolve la descrizione delle favole pagane;⁸ ma proprio questa sentenziosità arguta era stata indicata dallo Strozzi, nella *Letzione* del '74, come uno dei requisiti principali del madrigale,

dove maravigliosamente tornano quegli argomenti, che da i logici s'addomandano sofisticati, perché oltremodo si desidera in lui, ch'egli habbia del vivo, e dell'acuto, e siami lecito usar questa licenza di favellare: nel madrigale a voler che e' sia stupendo si vuol sentire un non so che del frizzante [...].⁹

È da notare però che i madrigali francescani non si pongono mai come un doppio dell'affresco ma, così come i versi che accompagnano le più interessanti raccolte contemporanee di emblemi sacri, intrattengono un doppio ordine di rapporti con l'immagine da commentare e con l'osservatore al quale si rivolgono.¹⁰ Lo spettatore viene immediatamente coinvolto nella meditazione devozionale dalla prima quartina, a commento della gloria di angeli, in lode di san Francesco, dipinta sopra l'ingresso del chiostro (il cartiglio oggi è perduto):

Chi vuol tesoro posseder celeste
quaggiù la ricca povertà rimiri

⁷ Barbi (nota 3), pp. 69–75; sulla *Letzione*, cfr. Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago 1961, II, pp. 541sg.

⁸ Marc Fumaroli, "La Galeria de Marino et la Galerie Farnèse: épigrammes et œuvres d'art profanes vers 1600", in: *idem*, *L'école du silence: le sentiment des images au XVII^e siècle*, Parigi 1994, pp. 37–51: 50.

⁹ Giovambattista Strozzi il Giovane, *Letzione sopra i madrigali*, in: *idem*, *Orazioni et altre prose*, Roma 1635, p. 176.

del gran Francesco, all'alto regno aspiri
se d'humiltà ch'essaltò lui si veste.¹¹

Nella maggior parte dei versi il soggetto del madrigale è Francesco, individuato da pronomi, particelle pronominali e aggettivi possessivi (nn. 3–5, 8, 11, 12, 17, 25, 26); in pochi casi si utilizza la terza persona, quasi sempre per il santo (nn. 2, 6, 9, 10), in uno è apostrofata la Povertà (n. 7). Un'unica volta (n. 15) è proposta una meditazione personale, che ovviamente dovrà far propria chi legge; la struttura bipartita dei madrigali, particolarmente evidente in questo caso, fa seguire alla descrizione della scena un meditato commento:

25. Quando Sant'Angelo Carmelitano predice al Santo
le stimate, et egli predice il martirio a lui. Fatta fare
dall'Illustrissimo Signor Balì il Signor Cavalier Ruberto
Pucci.

Angelo al nome, all'opre
alto voler divin racchiuso scopre;
ei ti predice le sue sante piaghe,
tu con voci presaghe
palesi a lui, ch'e' sosterrà martirio.
Deh hor se vostra immensa gloria miro,
ché non mi rendo col soffrir tormento
con voi nel Cielo a sorvolare non lento?¹²

Lo Strozzi si mantiene fedele alla propria poetica madrigalistica, applicando al tema sacro quel "non so che del frizzante" previsto per tutt'altri soggetti: nei versi per questo ciclo si gioca infatti sulle coppie antitetiche di santità/umiltà, povertà terrena/tesoro spiri-

¹⁰ Cfr. Loretta Innocenti, *Vis eloquentiae: emblematica e persuasione*, Palermo 1983, pp. 95–144.

¹¹ *Rime spirituali di diversi autori in lode del serafico Padre S. Francesco e del Sacro Monte della Verna*, a cura di fra Silvestro da Poppi, Firenze 1606, c. 53v. Correggio in "d'humiltà" "l'humiltà" della stampa. Anche in questo caso, il cartiglio con il madrigale nell'affresco è perduto.

¹² *Ibidem*, c. 57v–58r.

tuale, asprezza della regola/dolcezza del premio finale (nn. 1–3, 7, 12, 26). Nel sesto madrigale l'opposizione altezza d'animo/umiliazione subita è affidata al concetto ispiratore più che al gioco lessicale:

6. Quando è spregiato, et infangato da Putti. Questo con l'altro Madrigale, che seguita sono nella medesima lunetta. Fatta fare dal Sig. Filippo Machiavelli.

Non cade no da mille oltraggi oppresso,
tutti scendono a voto
strali di scherno, e 'ngiurioso loto:
anzi col fango vil più viene impresso
l'affetto in lui del'avvilir sé stesso.¹³

Infine, nell'ottavo madrigale lo Strozzi stipa in pochi versi una serie di antitesi concettose, risolte in una metafora continuata, anzi a doppio fondo, configurando tutte le sequenze di affresco e madrigale come una serie di sermoni concentrati sulla vita esemplare di Francesco, *alter Christus* da un lato, modello per ognuno dall'altro:

8. Quando da' Ladroni vien gettato nella neve. E quando veste Frati. Fatta fare dal Signor Pier Francesco Buonaccorsi.

Perché di neve il gielo
spegner non può divino ardente zelo,
nel ghiaccio avvampi, e mille
nascon dal tuo soave ardor faville;
e 'ncenerito manto
scuopre nell'alma ascoso incendio santo.¹⁴

In base dunque a una accorta strategia promozionale, i madrigali dello Strozzi sono pubblicati quando il ciclo figurativo non è ancora completato: il curatore

della raccolta offre così un prodotto destinato alla devozione privata ("A consolazione spirituale de' devoti di detto Santo" recita il sottotitolo sul frontespizio) ma che almeno nel caso dei madrigali francescani rinvia a un'opera figurativa di destinazione pubblica. Forse per ragioni di costi editoriali non si sceglie di pubblicare un libretto illustrato da incisioni che riproducano gli affreschi corredati dai loro *titoli*. Fra Silvestro da Poppi ovvia però a tale assenza facendo precedere i madrigali dello Strozzi da un poema agiografico in tre canti, la *Vita del Serafico et Glorioso S. Francesco descritta in ottava rima* di Lucrezia Marinella; un *Capitolo sopra la vita, e stimate del glorioso Padre S. Francesco* di un altro minore osservante, Giovanni da Stia; una serie di *Sonetti di Diversi in lode di S. Francesco messi per ordine d'Alfabeto del nome dell'Autori*, in cui compaiono, tra gli altri, un sonetto del Varchi e due di Torquato Tasso. Infine, tra questa sezione e quella finale dedicata a tutti i santi sono inseriti quattro madrigali di Giovan Battista Marino. Come si vede la raccolta è tutt'altro che improvvisata e inserisce i versi dipinti di un autore prestigiosissimo accanto a quelli di letterati non meno famosi; inoltre la sequenza realizzata – poema in ottava, capitolo, sonetti, madrigali – sottolinea una gerarchia delle forme metriche tutt'altro che casuale, offrendo un prontuario di soluzioni diversificate sulla topica francescana.¹⁵

Come appare evidente anche da una microanalisi qual è quella tentata, la contaminazione tra i generi, all'insegna della celebrazione 'eroica', nel primo decennio del Seicento, risulta essere un fenomeno capillare.¹⁶ Eppure è significativo che nel giovanile discorso teorico dello Strozzi la declinazione 'spirituale' del madrigale non fosse contemplata, infatti: "Il madrigale è imitazione d'attione gentile picciola, fatta per via di narratione con versi in rima, non sottoposti a numero, né a maniera di rimare", inadatto a "convenevolmente lodare i grandi huomini, l'attioni de' quali richieggono

¹³ *Ibidem*, c. 57r.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cfr. Giorgio Forni, "Florilegi fiorentini del primo Seicento in lode di

san Francesco", in: *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di Maria Luisa Doglio/Carlo Delcorno, Bologna 2007, pp. 141–185.

¹⁶ Cfr. Albert N. Mancini, "Dal 'romanzo' alla epopea agiografica nell'età

molto più grave, e più lungo poema, che questo non è".¹⁷ Ma nel primo decennio del Seicento l'impiego del madrigale a commento di un ciclo francescano rientra oramai in quel generale processo di risignificazione che questa forma metrica conosce alla fine del Cinquecento e di cui il benedettino Angelo Grillo aveva offerto con i *Pietosi affetti* del 1595 l'esempio più fortunato.¹⁸ L'autore, che fu amico e corrispondente dello Strozzi, aveva esordito, in una raccolta miscelanea del 1587, in veste bifronte: con il proprio nome utilizzato per sonetti e canzoni morali e sotto lo pseudonimo di Livio Celiano per madrigali e canzonette amorose.¹⁹ L'abbandono da parte di Grillo della produzione profana e la riconversione a tematiche devozionali e penitenziali del madrigale sono stati messi in relazione da Giulia Raboni con la contemporanea affermazione in ambito musicale del genere madrigalistico, risultato perfettamente funzionale alle sperimentazioni sul canto monodico tentate in contesti diversi e volte a restaurare quel potere della parola, compromesso dalla polifonia, indispensabile alla comunicazione dei temi sacri.²⁰ Non si dimentichi che Silvestro da Poppi dedica, nel 1606, la raccolta in cui compaiono i madrigali strozziani a Bardo Corsi, fratello del più celebre Jacopo, ma anch'egli finanziatore dei festeggiamenti organizzati nel 1600 per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia (dei quali la messa in scena dell'*Euridice* di Peri e Rinuccini fu evento culminante) e acquirente di strumenti musicali, come le ricerche di Donatella Pegazzano sul mecenatismo della famiglia stanno riportando alla luce.²¹ Ma anche l'attenuazione, nei madrigali francescani di Strozzi, della differenza tra il genere epico e quello lirico deriva, come ha

ben visto di recente Francesco Ferretti, dal riconoscimento che è già in Grillo di una "dignità teorica di una lirica spirituale [...] che tenda a uno stile composito, nel quale il sublime appare contaminato con gli artifici del madrigale, ai fini di una nuova rappresentazione penitenziale dell'io lirico".²² E ancora alla poetica dei *Pietosi affetti* Strozzi orienta la propria predilezione per l'argutezza, "con la pretesa che sia proprio quest'ultima a toccare il cuore del lettore e indurlo al pianto".²³ Infatti "[...] anziché dare luogo a una vicenda autobiografica o pseudo-autobiografica che si svolga in una durata individuale, l'io lirico [...], in quanto prima persona universale, si muove in un tempo circolare e monastico, dominato dall'eterno presente di Cristo e dei santi, rispetto al quale il poeta e i suoi compagni sulla strada del Calvario, i lettori, sono chiamati a farsi spettatori attivi e partecipi". Di conseguenza, l'autore non costruisce una storia personale, della quale è protagonista,²⁴ bensì si annulla nella storia terrena di Francesco.

In un passo della lontana *Letzione* del 1574, contenuto in una digressione dedicata a mascherate e intermedî, nei quali poteva accadere di inserire madrigali, lo Strozzi aveva osservato:

Nelle quali Imitationi conviene peravventura osservare questo. Sì come in una Impresa il corpo e l'anima deo no essere uniti talmente, che l'un congiunto con l'altro venga a fare un composto perfetto, così nelle Mascherate, e negli Intermedii le parole che s'odono, e tutto quello che si vede, vogliono concorrere insieme a fare un'espressione d'un concetto affinché l'uno o l'altro non vi sia di soverchio. Perciò, spogliando poi que' verset-

della Controriforma: *La Vita di san Thomaso d'Aquino* di Francesco Bolognetti", in: *Studi di letteratura italiana*, III (1985), I, pp. 11-43.

¹⁷ Strozzi (nota 9), p. 172.

¹⁸ Angelo Grillo, *Pietosi affetti*, Genova 1595.

¹⁹ Per i rapporti tra Grillo e Strozzi documentati dal carteggio del benedettino, tra il 1600 e il 1601, cfr. Elio Durante/Anna Martellotti, *Don Angelo Grillo O.S.B. alias Livio Celiano poeta per musica del secolo decimosesto*, Firenze 1989, pp. 193-199.

²⁰ Cfr. Giulia Raboni, "Il madrigalista genovese Livio Celiano e il benedettino Angelo Grillo", in: *Studi secenteschi*, XXXII (1991), pp. 137-188.

²¹ Donatella Pegazzano, *Committenza e collezionismo nel Cinquecento: la famiglia Corsi a Firenze tra musica e scultura*, Firenze 2010, pp. 13-26.

²² Francesco Ferretti, *Le Muse del Calvario: Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi*, Bologna 2012, pp. 75sg.

²³ *Ibidem*, p. 125.

²⁴ *Ibidem*, pp. 141sg.

ti degl'adornamenti, e' ne divengono molto men vaghi portando seco quegl'altri apparecchi troppo gran parte della vaghezza loro.²⁵

L'assimilazione di mascherate e intermezzi al genere 'misto' delle imprese riverbera sulle *Storie* di Ognissanti anche il modello di "un composto perfetto" tra testo e immagine. Insomma, "nel momento in cui trascrive la propria rappresentazione devota, l'autore si fa non solo 'trascrittore' ma anche 'pittore' e 'drammaturgo' d'immagini mentali, che i versi s'incaricano di commentare", e il madrigale viene ad assumere la funzione del motto di un'impresa o di epigramma sopra la mistica immagine interiore.²⁶ In questo senso, non c'è soluzione di continuità tra i *Pietosi affetti* di un Angelo Grillo dedicati a una immagine interiore e i testi strozziani a commento degli affreschi: da qui, in un certo senso, deriva la loro fruizione indipendente a stampa, priva del corredo grafico.

II. Se dunque la letteratura religiosa non si configura più come un genere subalterno ma, al contrario, "essa cerca di conquistare gli spazi che erano stati occupati dalla letteratura profana del primo e medio Cinquecento, in modo da attribuire agli affetti sacri la stessa dignità letteraria degli affetti profani, grazie a un'operazione sistematica di disciplinamento-conversione della retorica secolare in retorica sacra",²⁷ la sofisticata operazione letteraria imbastita da Strozzi trova un perfetto corrispettivo nel modo in cui Jacopo Ligozzi riconfigura il suo intervento sulla parete occidentale, firmando, com'è noto, con il solito cristogramma e datando "1615" l'elaborato cartiglio

apposto a commento della *Vestizione di santa Chiara e istituzione dell'ordine delle Clarisse* (fig. 1).²⁸ Questi versi non compaiono però nell'opuscolo del 1606 e non possiamo accertarne la paternità strozziana, come per altro accade anche nel caso di quelli composti a commento degli affreschi più tardi di Giovanni da San Giovanni, Galeazzo Ghidoni, Filippo Tarchiani, Nicodemo Ferrucci. Tuttavia, grazie alla stampa del 1606 sappiamo che Ligozzi aveva già dipinto, sulla parete ovest, il *Capitolo delle stuoie*, il *Carro di fuoco* e la *Dettatura della Regola*, con i relativi cartigli (il primo dei quali è perduto) corredati dai madrigali di Strozzi (figg. 2, 3).

Si noti che i versi relativi agli affreschi ligozziani sono inseriti in una *cartouche* o trascritti su fogli di carta appuntati, a trompe-l'œil, sulle cornici delle scene (figg. 1–7): da un punto di vista strettamente tipologico si attua una parallela riconversione del cartiglio profano che, simulato, era stato e continuerà ad essere il luogo deputato per apporre la firma dell'artista.²⁹ Ligozzi pare allora aver preso a modello soprattutto le raffinate variazioni sul tema, grafiche e scultoree, proposte da Baccio Bandinelli (fig. 13),³⁰ ma andrà del pari citata la raffinata soluzione che presenta il frontespizio delle *Inventiones Heemskerckianae*, inciso nel 1569 da Philip Galle (fig. 14).³¹ Dobbiamo però segnalare come, rispetto alla quasi totalità dei cartigli della parete meridionale, già in quello che compare, ospitante una quartina di Strozzi, nell'ultima lunetta di questo lato con *L'approvazione dell'ordine dei frati minori da parte di Innocenzo III* (fig. 6), e in tutti i cartigli, tra cui i due 'strozziani' (figg. 2, 3), apposti sulla parete occidentale, la scrittura impiegata risulti difforme e passi

²⁵ Strozzi (nota 9), p. 166.

²⁶ Ferretti (nota 22), pp. 184–186, cit. a p. 184.

²⁷ *Ibidem*, p. 257.

²⁸ Cfr. Lucilla Conigliello, in: *Jacopo Ligozzi "pittore universalissimo"* (nota 1), p. 264, n. 100.

²⁹ Cfr. Michel Butor, *Le parole nella pittura*, Venezia 1987 (ed. orig. francese Ginevra 1969), pp. 93–104, 114–116. Più in generale Emmanuelle Hénin, *"Ceci est un bœuf": la querelle des inscriptions dans la peinture*, Parigi 2013.

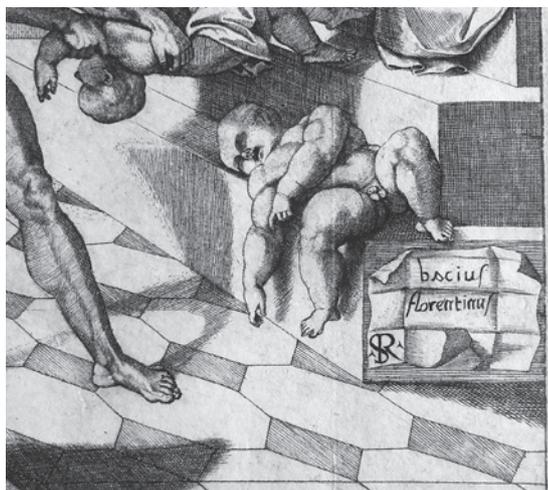
³⁰ Recentemente analizzate da Marco Collareta, "Misura e dismisura: l'arte di Baccio Bandinelli", in: *Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493–1560)*, cat. della mostra, a cura di Detlef Heikamp/Beatrice Paolozzi Strozzi, Firenze 2014, pp. 93–109.

³¹ Tra le *Inventiones Heemskerckianae* cfr. *Die römischen Skizzenbücher von Maarten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin, mit Unterstützung der Generalverwaltung der Königlichen Museen zu Berlin*, a cura di Christian Hülsen/Hermann Egger, Berlino 1913–1916, I, p. 3.

da un'anonima maiuscola pseudo-epigrafica a una minuscola corsiva assai caratterizzata, cosicché l'effetto illusionistico risulta più accentuato (figg. I–9). Resta il dubbio che la maiuscola possa essere anche frutto di una ridipintura, ma i *tituli* che fiancheggiano le lunette in successione con il *Il dono del mantello* e *Il bacio al lebbroso* (figg. 8, 9) farebbero pensare, al contrario, a una *mise en page* originale. Fatto sta che, tenuto conto delle annotazioni autografe nel registro dell'Accademia del Disegno, del 1594, e delle tre lettere esposte in mostra, nel 2014, a Palazzo Pitti (fig. I5),³² nelle quali peraltro la grafia presenta talora significative somiglianze con quella dei cartigli (ad esempio i caratteristici occhielli della doppia “g”; fig. I6), tutto concorre a farci ipotizzare che, all'interno di almeno sette di essi, Ligozzi abbia ‘firmato’ anche la scrittura, con la caratteristica inclinazione a destra, il che non risulterebbe certo acquisizione trascurabile. Ora non mi pare sia mai stato osservato quanto la presenza del

monogramma sotto e non dentro il cartiglio, che invece ospita la data e che si immagina illusionisticamente fissato alla parete con rossa ceralacca (fig. I), inneschi con la tipologia ‘bandinelliana’ prima ricordata una raffinata e ambigua tensione. Così facendo, l'artista sigla infatti l'intera sequenza di affresco, scrittura e disegno, tenuto conto dell'inconfondibile e capricciosissimo ghirigoro, schizzato a mo' di colophon, suggello impresso a una superiore inventiva.

Si badi che la scrittura come arte figurativa si caratterizza, nella tradizione occidentale, come vero e proprio topos, a partire dall'ambiguità semantica del verbo greco *graphein*, una duplicità sempre sottolineata sia in antico come nella patristica, tanto all'epoca della controversia iconoclasta quanto in quella dei commentatori scolastici.³³ Ma nel 1615 un artista devotissimo e colto come Ligozzi, lettore di Lomazzo,³⁴ non poteva prescindere dalla speculazione pubblicata appena sei anni prima dall'amico³⁵ Federico Zuccari, nell'*Idea*.



13 Marco Dente da Ravenna da Baccio Bandinelli, *Strage degli Innocenti*, particolare. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 656 st. sc.



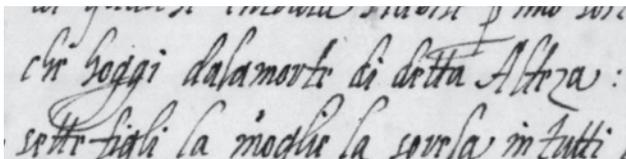
14 Philip Galle da Maarten van Heemskerck, frontespizio delle *Inventiones Heemskerckianae ex utroque testamento*, particolare, 1569

³² Per questi documenti si veda Alessandro Cecchi, in: *Jacopo Ligozzi “pittore universalissimo”* (nota I), pp. 176–183, nn. 65–68.

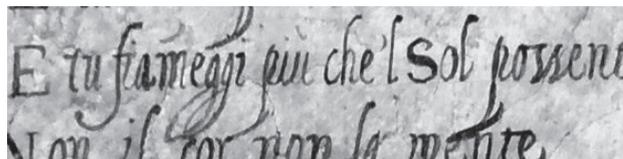
³³ Si veda a proposito Jean-Marie Sansterre, “La parole, le texte et l’image selon les auteurs byzantins des époques iconoclaste et posticonoclaste”, in: *Testo e immagine nell’alto Medioevo*, settimane di studio del Centro italiano di Studi sull’alto medioevo 1993, Spoleto 1994, I, pp. 197–240; inoltre Guglielmo

Cavallo, “Testo e immagine: una frontiera ambigua”, *ibidem*, I, pp. 31–62, e Agostino Paravicini Bagliani, “Discorso conclusivo”, *ibidem*, II, pp. 995–1013.

³⁴ Che gli inviò una copia delle *Rime* (1587), come si desume da una nota autografa di Ligozzi sul frontespizio dell’esemplare della Biblioteca Nazionale di Firenze, segnato Rin. L. 56/e; cfr. Giuseppe Olmi/Lucia Tongiorgi



15 Jacopo Ligozzi, supplica al granduca Ferdinando I de' Medici. Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato*, 790, c. 766r, particolare



16 Jacopo Ligozzi (e calligrafo?), cartiglio, *L'istituzione del secondo Ordine*. Firenze, Chiostro di Ognissanti, particolare

Nel trattato, largamente noto e utilizzato nell'ambito fiorentino,³⁶ l'atto della pittura in quanto imitazione del mistero della Sapienza divina diventa modalità di conoscenza, e se il disegno interno risulta un principio comune a tutti gli uomini, solo l'artista è in grado di esprimere tramite il disegno esterno i propri concetti. Così la linea ideale del disegno, perpetuando e ricalcando l'atto divino della Creazione, ne diviene metafora.³⁷ Per questa via Françoise Graziani ha ricondotto a una stemperata eredità agostiniana l'assimilazione, nell'*Idea*, di verbo e immagine, poiché il trattatista concepisce la parola 'DIO' come pittogramma della Trinità, e dunque la I, in cui è accennato "il nome dell'Immagine", viene a corrispondere alla Seconda Persona; inoltre è ben noto come Zuccari indulga a questo tipo di esegesi etimologiche soprattutto nella celebre definizione di 'Disegno' come "segno di Dio in noi".³⁸ L'artista-teorico si era appropriato di questa suggestione soprattutto tramite la riflessione di san Bonaventura sulla concezione agostiniana della Trinità contenuta nel *Breviloquium*, secondo la quale il Figlio era stato qualificato di volta in volta Verbo e Immagine;

Zuccari utilizza ora tale identificazione per caratterizzare l'opera dello spirito umano e dunque per spostare l'accento dal Verbo incarnato come immagine di Dio all'immagine quale emblema dell'attività creatrice.³⁹

Sebbene non sia necessario scomodare l'esegesi bonaventuriana, che tuttavia potrebbe non essere stata estranea – trattandosi pur sempre di un ciclo francescano – a una tale operazione metafigurativa, non possiamo non sottolineare come Ligozzi abbia voluto amplificare, in un simile contesto, la simbologia insita nel consueto monogramma (la J e la L unite da una barretta sormontata da una croce⁴⁰), tramite l'identificazione, mai così opportuna, con il cristogramma bernardiniano, quasi l'appropriazione di un carisma (fig. I7). Nel ruolo di esecutore di una complessa orchestrazione interespessiva, probabilmente non concepita in prima persona, egli è dunque riuscito a riportare nell'ambito di un aggiornatissimo dibattito estetico il suo triplice intervento di pittore, disegnatore e amanuense, ribadendo, per l'artista cristiano, e in specie 'francescano', il dominio su una infinitamente più ampia concezione della pittura, arte assoluta, per ispirazione di Zuccari,

Tomasi, "Raffigurazione della natura e collezionismo enciclopedico nel secondo Cinquecento tra Milano e l'Europa", in: *Arcimboldo: artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, cat. della mostra, a cura di Sylvia Ferino Pagden, Milano 2011, pp. 113–151: 125.

³⁵ Cfr. i saluti inviati da Torino al Cigoli e a Ligozzi, tramite il Giambologna: Federico Zuccari, "Diporto per l'Italia [...]" (1606), in: *Il passaggio per Italia*, a cura di Alessandra Ruffino, Lavis 2007, pp. 72–98: 98.

³⁶ Sia consentito il riferimento a Massimiliano Rossi, "Princeps artifex: poetica tassiana, teoria dell'arte e sovranità tra Cinque e Seicento", in: *L'arme e gli amori: Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, atti del convegno Firenze 2001, a cura di *idem*/Fiorella Gioffredi Superbi, Firenze 2004, I, pp. 27–37.

³⁷ Cfr. Françoise Graziani, "L'image comme verbe divin chez Zuccaro et Marino", in: *Art et littérature: actes du Congrès de la Société française de littérature générale et comparée*, Aix-en-Provence 1986, Aix-en-Provence 1988, pp. 265–288: 266sg.

³⁸ Federico Zuccaro, *L'idea de' pittori, scultori e architetti*, Torino 1607, II.xvi: "Dichiaratione del nome del Disegno, e sua Etimologia", pp. 80–85; ristampa anastatica in: *idem, Scritti d'arte*, a cura di Detlef Heikamp, Firenze 1961, pp. 133–312: 300–305.

³⁹ Graziani (nota 37), pp. 268sg.

⁴⁰ Cfr. Lucia Tongiorgi Tomasi, "Jacopo Ligozzi pittore naturalistico e i suoi 'ritratti' di piante", in: *I ritratti di piante di Jacopo Ligozzi*, a cura di *eadem*, Pisa 1993, pp. 11–40: 28.



17 Bonaventura da Bagnoregio,
Vita del Serafico S. Francesco,
 Venezia 1593, frontespizio

contemperante Verbo e Immagine. Era forse fatale che al neopliniano miniatore Ligozzi (che come tale firma il dipinto su lavagna di Palazzo Vecchio⁴¹), di nascita non fiorentina, s'imponesse una diversa gerarchia delle arti, tale cioè da prescindere dalla progressiva conquista dell'autonomia, anche terminologica, del 'disegno', pratica artistica che, nel pieno Cinquecento, sembrava ormai non avere più rapporto con la scrittura, intesa almeno come segno materiale.⁴² Tutt'al contrario la speculazione neoscolastica di Zuccari e la specifica commissione di storie francescane, corredate di *tituli*, venivano ora a riattivare potentemente l'antico nesso intrinseco all'aristotelica *graphike*. Se la nostra ricostruzione è corretta ci troviamo dunque di fronte a una collaborazione tra il letterato e l'artista, ritmata dalla medesima riconversione del repertorio profano a quello sacro, che fa del chiostro di Ognissanti una composita opera totale, testimonianza da un lato di un'aggiornatissima poetica, letteraria e musicale – quella dei "pietosi affetti" –, dall'altro di una altrettanto modernissima estetica, l'ispirazione metafisica del perfetto pittore cristiano: insomma un vero manifesto.

⁴¹ Cfr. Maria Elena De Luca, in: Jacopo Ligozzi "pittore universalissimo" (nota I), p. 120, n. 40; Gerhard Wolf, "Ligozzi, miniator", in: Jacopo Ligozzi, "altro Apelle" (nota I), pp. 13–17; e, in questo stesso volume, p. 158, fig. I.

⁴² Marco Collareta, "La scrittura 'arte figurativa': materiali per la storia di un'idea", in: *Visibile parlare: le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, atti del convegno Cassino/Montecassino 1992, a cura di Claudio Ciociola, Napoli 1997, pp. 135–145.

The cloister of Ognissanti in Florence presents a well-known cycle of frescoes by Jacopo Ligozzi dedicated to the life of Saint Francis of Assisi. The distinctive character of the lunettes is due to the elaborated cartouches which accompany them, executed by the artist himself and containing spiritual madrigals composed by Giovambattista Strozzi the Younger, which were also published in print in 1606. The inscriptions in the cloister are thus a significant and precocious testimony for the shift from profane verses, genres and forms to religious ones that characterized Italian literature between the sixteenth and seventeenth centuries. The typology of the *trompe-l'œil* paper sheets showing the madrigals in handwriting, borrowed from the tradition of the *cartiglio* with the artist's signature, was also transferred from the secular to the religious realm. Therefore, if even the text of the madrigals was painted by Ligozzi – who signed and dated one of the sheets “1615” – we would be witness to extraordinary consonance between the poet and the artist, who appeared to be both painter and amanuensis at the same time and able to reconfigure the ancient identity between drawing and writing according to the most up-to-date aesthetics.

Referenze fotografiche

Autore: figg. 1–9, 16. – *Biblioteca Marucelliana, Firenze*: figg. 10–12. – *Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut, archivio*
Redazione: fig. 13. – *Da Die römischen Skizzenbücher von Maarten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin (nota 31)*:
fig. 14. – *Da Jacopo Ligozzi “pittore universalissimo” (nota 1)*: fig. 15. –
Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: fig. 17.