

FEDERICO: INIZI E AUTONOMIA

La letteratura antica, iniziata dal Vasari e alimentata dallo stesso Federico, sino alla critica attuale, ripresa di recente da John Gere, cui va il merito della «riscoperta» e della rivalutazione dei fratelli Zuccari, ha privilegiato la figura di Taddeo come pittore e disegnatore, ai danni di Federico.¹ Il mio contributo nell'ambito del convegno a lui dedicato vuol mettere a fuoco la produzione giovanile di Federico realizzata negli anni immediatamente precedenti la morte del celebre fratello Taddeo, ripercorrendo rapidamente e in modo critico le opere da lui eseguite nel settimo decennio del secolo, al fine di evidenziare, ove possibile, l'autonomia del fratello più giovane nei riguardi del più anziano ed affermato o quanto meno sottolineare le componenti nuove e originali del suo linguaggio, emergenti pur sotto le direttive di Taddeo.

Dal Vasari in poi a Taddeo è stato riconosciuto il ruolo di ideatore e inventore di composizioni e scene, mentre Federico giovane e non più giovane viene relegato nel ruolo secondario di mero esecutore di disegni del fratello. Ma a mio avviso – ed è questo il punto che mi propongo di evidenziare – negli anni '60 Federico ventenne, essendo nato a Sant'Angelo in Vado nel 1540 o '41, aveva già una fisionomia artistica ben definita, per quanto strettamente influenzata dal fratello nei modi grafici e pittorici. La posizione di totale supremazia di Taddeo nei confronti del fratello e il debito di questi all'ingegno inventivo dell'altro rientra in un *topos* letterario che lo stesso Federico ha contribuito a creare,

¹ La letteratura artistica su Taddeo risale alla biografia delineata dal Vasari (*Le vite de' pittori, scultori ed architetti*, vol.III.2, Firenze 1568, pp. 686–714), cui si aggiungono le importanti glosse aggiunte da Federico in un esemplare delle *Vite* conservato oggi nella Bibliothèque Nationale di Parigi, già note al Mariette e al Bottari, pubblicate per la prima volta da G. Milanese nell'edizione vasariana del 1878–1885 (vol. VII, Firenze 1881, pp. 73–134).

La recente rivalutazione dell'operato dei due fratelli, soprattutto sotto il profilo grafico, risale a John Gere, autore del catalogo delle due mostre: *Mostra di disegni degli Zuccari*, Firenze 1966, e *Dessins de Taddeo et Federico Zuccaro*, Paris 1969, nonché della esauriente monografia *Taddeo Zuccaro. His Development Studied in his Drawings*, Chicago 1969. Un riepilogo dell'attività grafica dei due fratelli è fornita nel catalogo dei disegni del British Museum: J. Gere e Ph. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists working in Rome, ca. 1550–1660*, London 1983, pp. 182–201 (Federico), pp. 202–217 (Taddeo); infine il contributo monografico più recente sullo stesso argomento, affrontato in modo completo ed esauritivo per quanto relativamente solo ai disegni dei due artisti conservati nelle collezioni americane, si deve a

E. J. Mundy, *Renaissance into Baroque. Italian Master Drawings by the Zuccari*, catalogo di mostra, Milwaukee 1989.

Recentemente il Gere è ritornato su alcune sue attribuzioni di disegni a Federico spostandoli a Taddeo (vedi nota 13) nel catalogo della mostra: *Taddeo Zuccari nel Gabinetto delle Stampe e dei Disegni della Galleria degli Uffizi*, San Severino Marche 1992. Studi più specifici sull'attività pittorica di Federico, a quelli citati sopra si aggiungono i vari saggi di D. Heikamp, «Vicende di Federico Zuccari», *Rivista d'Arte*, 32 (1957), pp. 175–232; «Ancora su Federico Zuccari», *Rivista d'Arte*, 33 (1958), pp. 45–50; «Federico Zuccari a Firenze», *Paragone*, 18.205 (1967), pp. 44–68 e *Paragone* 18.207 (1967), pp. 1–34; l'articolo di C. Strinati, «Gli anni difficili di Federico Zuccari», *Storia dell'Arte*, 21 (1974), pp. 95–117. Per l'attività marchigiana, l'ultimo contributo esauriente, con bibliografia aggiornata, si deve a M. R. Valazzi, «Federico Zuccari», in: *Le Arti nelle Marche al tempo di Sisto V* (catalogo di mostra, Ascoli Piceno), a c. di P. Dal Poggetto, Milano 1992, pp. 272–281.

Mentre stavo stendendo il mio testo, è uscito il saggio di C. Strinati, «L'arte della guerra di Taddeo Zuccari nell'interpretazione del fratello Federico», in: *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche* (catalogo di mostra), Sant'Angelo in Vado 1993, pp. 37–48, nel quale l'autore arriva alle stesse conclusioni sull'autonomia di Federico giovane rispetto a Taddeo, da me sottolineate oralmente nella comunicazione al Convegno nel febbraio dello stesso anno e scritte in queste pagine.

quando intorno alla fine del secolo eseguì la celebre serie programmatica di disegni e tavolette sulla vita di Taddeo.²

Attraverso la sequenza di venti scenette il fratello viene preso a modello esemplare del giovane artista ideale, che, quasi *self-made genius*, viene descritto come inesperto, approdato a Roma senza alcuna base culturale, e qui folgorato dagli esempi dell'antico, di Raffaello, e di Michelangelo, i tre poli fondamentali sui quali si basa la preparazione accademica di un giovane artista. Questa idealizzazione un po' forzata di Taddeo non prende in considerazione le altre componenti culturali del linguaggio dell'artista, acutamente evidenziate da John Gere e cioè la sua completa adesione al raffaellismo decorativo di Perin del Vaga e Polidoro da Caravaggio, nonché la sua aperta ammirazione per il Parmigianino e il Correggio, elementi che costituiranno tutti insieme il fondamento per la sua elegante e raffinata produzione grafica.³

Come è noto dalle fonti e dagli studi più recenti, Federico ha dovuto portare a termine numerose opere lasciate incomplete da Taddeo per la morte prematura avvenuta nel 1566: dai cantieri Farnesiani nella Villa a Caprarola e nelle Sale dei Fasti nel Palazzo romano, alla decorazione della Cappella Pucci nella chiesa della Trinità dei Monti, alla Sala Regia in Vaticano e infine nella pala in San Lorenzo e Damaso.⁴

² L'esistenza di questa serie di disegni (Parigi, Cabinet des Dessins e Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi) e di tavolette (Roma, Museo di Palazzo Venezia [cfr. A. Santangelo, *Museo di Palazzo Venezia: i dipinti*, Roma 1948, pp. 18 sgg.]) era da tempo nota alla critica: posseduti e commentati da J. P. Mariette (*Abeceario*, vol. VI, Paris 1860, p. 162), citati da G. G. Bottari nella sua edizione vasariana (*Giunta alle note*, Roma 1760, p. 5), furono ampiamente discussi da W. Körte, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Leipzig 1935, pp. 68 sgg.) e dallo Heikamp 1957 (vedi nota 1), pp. 175 sgg. Quest'ultimo considera la serie eseguita da Federico intorno al 1590-1600 in funzione della decorazione affrescata nel suo palazzo di via Gregoriana dopo il 1603. La più recente trattazione critica della serie si deve a Z. Wązbiński, «Lo studio – la scuola fiorentina di Federico Zuccari», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 29 (1985), pp. 291-345, che non accetta la datazione all'ultimo decennio del Cinquecento, ma la anticipa agli anni '70, al periodo perciò in cui Federico era occupato a Firenze negli affreschi della cupola del Duomo.

I disegni di Firenze e di Parigi sono per lo più copie dagli originali o primi schizzi: la serie originale e completa dei disegni è riapparsa recentemente sul mercato antiquario provenienti dalla collezione Lawrence-Woodburn, ed è stata venduta a Londra da Sotheby's, 11 gennaio 1990, con un catalogo critico curato da J. Gere, *The Life of Taddeo Zuccaro by Federico Zuccaro from the Collection of the British Rail Pension Fund*, London 1990.

³ Gere 1966, 1969 e 1992 (vedi nota 1).

⁴ L'ultima attività di Taddeo, lasciata incompiuta alla sua morte e terminata da Federico, è stata ricostruita da J. Gere nel suo volume monografico già citato (vedi nota 1) e in due articoli precedenti: «Two of Taddeo Zuccaro's last commissions, completed by Federico Zuccaro. I. The Pucci Chapel in S. Trinità dei Monti», e «II. The high altar-piece in S. Lorenzo in Damaso», *The Burlington Magazine*, 108 (1966), pp. 286-293 e pp. 341-345.

Se questa contingenza in cui venne a trovarsi Federico può aver influito necessariamente nella formazione del suo stile pittorico giovanile, obbligato com'era a seguire schemi già tracciati dal fratello, tuttavia sin dalle sue prime prove egli si differenzia dallo stile grafico ed elegante di Taddeo per una compattezza di forma, per una capacità narrativa semplificata che lo mostra già precocemente indirizzato verso quel processo di «normalizzazione» del repertorio tardo-manieristico, che lo vide protagonista della pittura controriformata insieme al Barocci nelle Marche, al Muziano a Roma e a Santi di Tito a Firenze.

All'inizio del settimo decennio del secolo, in coincidenza della salita al soglio pontificio di Giovannangelo Medici nel 1559 come Pio IV, la situazione artistica a Roma si stava evolvendo verso un nuovo clima culturale, caratterizzato da una parte da un severo rigore formale e contenutistico, e dall'altra da una rinnovata fantasia e facilità narrativa, o per dirla con il Fagiolo e lo Strinati,⁵ da una «felicità figurativa» che trova la sua più ampia espressione nella Casina di Pio IV disegnata da Pirro Ligorio e decorata dal Barocci.

A questo nuovo clima, che aveva preso le mosse dal grandioso *revival* neoraffaellesco attuato da Taddeo negli affreschi della cappella Mattei in Santa Maria della Consolazione, Taddeo partecipò solo marginalmente, mentre Federico ne fu il maggior interprete: tutte le opere che quest'ultimo realizzò in questo decennio, seppure basate su uno schema figurativo suggeritogli dal fratello con disegni e modellini, partecipano a pieno di questa nuova esigenza di chiarezza, simmetria e ordine compositivo tradotti in un linguaggio fluido e ricco di spunti fantasiosi. I due fratelli si trovavano ad essere protagonisti di due culture in contrasto generazionale: Taddeo, ultimo epigono della tradizione tardoraffaellesca, nella sua vasta impresa di Palazzo Farnese a Roma e a Caprarola percorre ancora la strada dell'eclettismo decorativo importata a Roma dal Salviati, mentre Federico si presenta già come *homo novus*, in grado di utilizzare a pieno il nuovo linguaggio figurativo.⁶

⁵ Per questa interpretazione del pontificato di Pio IV, seguita da Strinati 1993 (vedi nota 1), pp. 38-41, cfr. M. Fagiolo e L. Madonna, «La Roma di Pio IV», *Arte Illustrata*, 5 (1972), pp. 383-401; 6 (1973), pp. 186-212, con particolare riferimento alla figura di Pirro Ligorio.

⁶ Il giovane Federico esordì probabilmente nel cantiere farnesiano di Caprarola, ciclo che gli toccò di finire alla morte del fratello, ma non ci addentriamo in questo vero e proprio labirinto attributivo, dove gli affreschi sono caratterizzati da una stretta *koïnè* stilistica e compositiva, perchè poco o nulla aggiungerebbe al nostro obiettivo di evidenziare l'autonomia di Federico rispetto al fratello Taddeo. Comunque, il problema attributivo degli affreschi di Palazzo Farnese a Caprarola rimane uno dei problemi più interessanti del tardo Cinquecento romano: per una bibliografia generale si rinvia alla trattazione monografica sull'edificio e sulla sua decorazione interna di I. Faldi, *Il Palazzo Farnese a Caprarola*, Torino 1981 e più recente C. Robertson, *Il Gran Cardinale, Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven, London 1992, pp. 74-124.



1. Roma, piazza S. Eustachio, facciata laterale di Palazzo di Tizio da Spoleto

La diversa impostazione culturale dei due fratelli si manifesta sin dalla prima opera realizzata da Federico in questo periodo, pur nell'ambito di un ciclo decorativo diretto da Taddeo: i due affreschi nell'abside di Santa Maria dell'Orto, raffiguranti lo Sposalizio della Vergine e la Visitazione, pur nella semplicità elementare dell'impianto compositivo, sono impostati nel rispetto delle nuove esigenze di equilibrio e simmetria.⁷

⁷ G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori e architetti*, Roma 1642, p.122.



2. Roma, piazza S. Eustachio, facciata frontale di Palazzo di Tizio da Spoleto

Il divario divenne poi sostanziale, sino a sfociare in aperto contrasto, durante l'esecuzione della prima commissione pubblica ufficiale realizzata da Federico tra il 1559 e il '60: l'affresco della facciata del palazzetto di Tizio da Spoleto, maestro di casa di Alessandro Farnese, in piazza Sant'Eustachio a Roma, affidato al giovane artista certamente in relazione al suo gravitare nell'ambito della corte farnesiana (fig. 1).⁸

⁸ La datazione di quest'opera ha come termine *ante quem* il 1559, anno di elezione al soglio pontificio di Pio IV, ma è probabile che si protrasse sino al 1560, come suggerisce il Mundy (vedi nota 1), p.52, mentre lo Strinati 1993 (vedi nota 1) data l'opera poco dopo, agli

Nella vita di Taddeo il Vasari parla, proprio a proposito di quest'impresa, di modellini e studi preparatori elaborati da Taddeo e utilizzati da Federico, volendo così conformare il loro rapporto allo schema organizzativo delle grandi botteghe cinquecentesche. Nelle note apposte vari anni più tardi ad un esemplare delle Vite vasariane,⁹ anche Federico avvalta ed accetta questa affermazione – mentre ne corregge e critica molte altre – forse perchè perfettamente coerente con la idealizzazione teorica di Taddeo che lui stesso stava creando nella serie di disegni già citati, illustranti episodi della vita del fratello. È assai probabile che il riferimento che tanto il Vasari quanto Federico avevano in mente fosse la bottega di Raffaello, dove la parte ideativa, creativa e intellettualmente più alta dell'elaborazione compositiva era eseguita dal maestro capo dell'impresa, che la fissava attraverso il disegno, mentre la traduzione pittorica veniva affidata agli allievi.

Se pure Federico riprendeva una divisione così schematica delle parti dalla differenziazione dei ruoli codificata proprio nella bottega di Raffaello, questa divisione veniva implicitamente a riconoscere un ruolo secondario e di minor rilevanza alla realizzazione pittorica rispetto a quella grafica, manifestando così la sua piena adesione all'impostazione teorica del «primato del disegno» propria del neoplatonismo fiorentino. È questa concezione che lo porterà a quella sottile distinzione tra «disegno interno» e «disegno esterno» elaborata nei suoi scritti teorici più tardi, in cui si ritrova chiaramente la divisione neoplatonica tra l'idea e la forma.¹⁰

Tornando alla casa di Tizio da Spoleto, che un recente restauro ci ha restituito alla piena leggibilità nelle parti conservate, Federico diciottenne eseguì gli affreschi policromi sulle due facciate contigue: in quella più ampia (fig. 2) raffigurò in alto tra le due finestre la Visione di Sant'Eustachio, la scena più elaborata, di cui esiste una traduzione incisa da Cherubino Alberti, ancor oggi perfettamente conservata, sotto la quale appare lo stemma del papa Pio IV Medici, regnante dal 1559 al 1565; nel registro inferiore appaiono due figurazioni allegoriche femminili sedute sui timpani, la Fortezza con l'attributo della colonna e la Giustizia con la

anni 1560–62. La datazione fornita dalla tradizione vasariana, ripresa dal Gere 1966 (vedi nota 1), p. 27, che data la decorazione sulla base dello stemma del pontefice Pio IV Medici, presente nell'affresco, che regnò dal 1559 al 1565, dovrebbe risalire al 1558–59 circa: Vasari in realtà dice che Federico aveva 28 anni quando dipinse questa facciata, ma Federico corregge con 18 nelle glosse al testo, riportate dal Milanese. Non si hanno ulteriori notizie di questo Tizio da Spoleto, che il giovane Federico incontrò certamente nell'ambito della corte del cardinal Alessandro Farnese.

⁹ Vasari, ed. Milanese (vedi nota 1), vol. VII, pp. 89 sg.

¹⁰ Si veda J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, Firenze 1964, pp. 388–390 e F. Zuccaro, «L'Idée de' pittori, scultori ed architetti», in: *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, a c. di D. Heikamp, Firenze 1961, pp. 133–312.



3. Federico Zuccari, *Visione di S. Eustachio* (disegno). Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

bilancia, allusive probabilmente alle doti del pontefice. Nell'altra facciata, molto più danneggiata perchè maggiormente esposta alle intemperie, si intravedono solo poche tracce di affresco tra le finestre, nelle quali il Gere ha acutamente identificato la scena del Battesimo del Santo e della sua famiglia in alto, mentre lascia nel campo dell'ipotesi la definizione della scena inferiore, raffigurante forse il Martirio del Santo.¹¹

¹¹ La Visione del Santo è stata incisa qualche anno più tardi, nel 1575, da Cherubino Alberti (A. Bartsch, *Le Peintre Graveur*, vol. XVII, Vienna 1818, n. 52); il Battesimo del Santo fu inciso nel 1578 da Diana Mantovano con *l'invenit* di Federico Zuccari (Bartsch, op. cit., vol. XV, 1813, n. 24: di esso si conosce uno stato anteriore, con *l'invenit* di Taddeo Zuccari, riportato dal Körte [vedi nota 2], p. 523). Infine, il Gere 1966 (vedi nota 1), p. 28, ha ipotizzato la presenza, sulla facciata laterale, di una scena raffigurante il Martirio del Santo e della sua famiglia, che venne bruciato vivo entro una statua di toro in metallo, sulla base di un'altra incisione del Cavaliere, datata 1575 come la precedente, senza l'indicazione di responsabilità, ma di evi-

Sin da questa sua prima opera Federico inizia un significativo mutamento di stile nella decorazione esterna dei palazzi, che lo differenzia sempre più dall'operato di Taddeo, come evidenziato dal Gere,¹² facendolo approdare a risultati meno aulici e classici, ma che documentano l'avanzare di tempi nuovi e la richiesta di un maggior colorismo da parte di un pubblico meno colto e raffinato rispetto a quello cui si era rivolto Taddeo. Il nostro artista infatti non sceglie per la pittura della facciata la soluzione cara a Polidoro da Caravaggio del fregio di soggetto classico dipinto a monocromo bruno o grigio, che aveva invece emulato il fratello in opere oggi scomparse per ricreare l'effetto elegante di pezzi scultorei infissi nel muro, seguendo una prassi assai in uso a Roma. Federico invece, ponendo fine alla gloriosa tradizione precedente, introduce nella decorazione esterna dei palazzi romani due elementi fortemente innovativi – il colore e il paesaggio – e adotta anche in questo caso una pittura più facile ed accostante, con pareti festosamente ricoperte da «quadri riportati», che si aprono con scenari naturalistici e reali. Per questi affreschi della casa di Tizio ci sono pervenuti vari disegni preparatori: John Gere, seguendo alla lettera l'affermazione vasariana di Taddeo ideatore dell'impresa e Federico esecutore materiale – sulla cui attendibilità abbiamo avanzato qualche dubbio – ha recentemente restituito a Taddeo lo studio quadrettato conservato agli Uffizi per la Visione di Sant'Eustachio (fig. 3), che lui stesso aveva identificato nel 1966 quale primo studio di Federico da un modello nudo.¹³ Il Gere mantiene ancora al fratello minore la paternità del modellino definitivo per l'opera, acquerellato a colori, probabilmente da presentare al committente, conservato al Metropolitan di New York (fig. 4).¹⁴ A mio avviso non esistono ragioni stilistiche così convincenti per



4. Federico Zuccari, *Visione di S. Eustachio* (disegno). New York, Metropolitan Museum of Art

dente carattere zuccaresco, che potrebbe essere la traduzione di questa scena perduta. Di essa però non si conoscono disegni preparatori.

¹² Gere 1966 (vedi nota 1), p.28. Anche G. Smith, *The Casinus of Pius IV*, Princeton 1977, pp.29sg., sottolinea l'innovazione attuata da Federico nella pittura delle facciate dei palazzi romani.

¹³ Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11173 F (penna, inchiostro bruno, quadrettato, mm. 213x138) che il Gere 1966 (vedi nota 1), cat.29, attribui a Federico sull'indicazione del Körte (vedi nota 2), p.520, nella mostra fiorentina del 1966, mentre nel recente catalogo già citato della mostra di San Severino Marche (Gere 1992 [vedi nota 1], cat.31) riporta a Taddeo. In quest'ultimo catalogo il Gere «promuove» a Taddeo vari disegni conservati agli Uffizi di Firenze già da lui precedentemente riferiti a Federico, con un'operazione che non mi sembra sempre troppo convincente. Sarei propensa infatti a mantenere il vecchio riferimento a Federico, invece che il nuovo a Taddeo nei seguenti casi: inv. 11028 F, 11090 F, 111038 F, rispettivamente ca. nn. 23, 47 e 51 del catalogo citato del 1992 (Gere 1992 [vedi nota 1]).

¹⁴ New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund 62.76: acquerelli policromi e biacca su traccia di matita nera e rossa su carta bianca, mm. 340x202. Mundy (vedi nota 1), cat.48, pp.164–166 con bibliografia precedente.

non attribuire a Federico entrambi i disegni, pur considerando il fatto che il primo presenta varianti rispetto all'opera definitiva, mentre l'altro è più prossimo alla realizzazione pittorica, come si addiceva ad un modellino.

A me sembra di ritrovare nel disegno degli Uffizi le caratteristiche proprie della grafica del nostro artista, delle sue forme sode e compatte, meno rispondenti alle eleganze decorative del segno perinesco mosso e lievitante proprie dei disegni di Taddeo negli stessi anni.

Un confronto stilistico stringente si può avanzare con il disegno di Federico, conservato anch'esso agli Uffizi,¹⁵ preparatorio per l'altra scena dipinta sulla stessa facciata, il

¹⁵ Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 12178 F: penna, acquerello bruno con tocchi di acquerello viola e blu, quadrettato a matita nera, mm. 251x149: Gere 1966 (vedi nota 1), cat.30, fig.24. Il disegno era attribuito *ab antiquo* a Orazio Sammacchini, ed è stato giustamente riferito a Federico dal Popham. Nel verso vi è uno schizzo veloce di una figura inginocchiata (per la donna sulla destra del recto?).



5. Federico Zuccari, *Battesimo di S. Eustachio* (disegno). Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

Battesimo di S. Eustachio (fig. 5), quadrettato e reso più vivo dalle macchie di colore, che documentano l'utilizzo del foglio sulle impalcature, le stesse macchie che si ritrovano sul modellino precedente dall'attribuzione contestata.

Fu proprio su queste impalcature che nacque l'alterco fra i due fratelli, segno tangibile e documento dell' insofferenza di Federico per l'ingerenza probabilmente troppo manifesta di Taddeo nella sua prima commissione pittorica ufficiale. Ma se vi fu questa ribellione da parte del più giovane pittore, che gettò a terra i ritocchi apportati dal fratello sul suo affresco – è il Vasari come abbiamo già detto, che narra l'episodio – e non si riappacificò con Taddeo se non a patto che «mettesse mano nei disegni e cartoni di Federico a suo piacimento, ma non mai nell'opere che facesse o a fresco o a olio»,¹⁶ lo stesso Federico più avanti negli anni, quando

¹⁶ Vasari-Milanesi (vedi nota 1), VII, 1881, pp. 89 sg.



6. Federico Zuccari, *Allegoria della Giustizia*. Düsseldorf, Kunstmuseum

ormai non temeva più il confronto schiacciante con il più dotato fratello, contribuì a creare il mito di Taddeo inventore delle scene da lui dipinte, glossando i disegni in suo possesso di mano sua e del fratello. Ad esempio in calce allo studio preparatorio per l' allegoria della Giustizia seduta alla destra dello stemma di Pio IV, conservato a Düsseldorf (fig. 6), Federico sottolineava di suo pugno la parte creativa da questi svolta nel loro sodalizio, secondo quello schema teorico che abbiamo esposto sopra: «de mano de fedirigo de tadeo i(n)ventor a la dogana a la piazza», una scritta che ritroviamo analoga in un altro suo foglio giovanile conservato agli Uffizi.¹⁷

¹⁷ Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. FP 6505: matita rossa su carta bianca, mm. 240x192. Pubblicato da A. Schaar in: D. Graf e A. Schaar, *Meisterzeichnungen der Sammlung Lambert Krahe* (catalogo di mostra), Düsseldorf 1969, cat. 22, pp. 25 sg., fig. 12. Il verso, preparatorio per la stessa Allegoria, è ancora inedito. Una scritta analoga di mano di Federico si ritrova su un foglio a Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11103 F, studio per una delle scene della Sala dei Fasti Farnesiani in Palazzo Farnese a Roma (Gere 1966 [vedi nota 1], cat. 54, fig. 36). Federico comunque ha glossato molti fogli di Taddeo con scritte relative al periodo o all'opera cui si riferiscono (cfr. Gere 1969 [vedi nota 1], *passim*).

Negli anni immediatamente successivi, Federico eseguì su commissione di Pio IV la decorazione del Casino del papa nel 1561, che gli diede l'occasione di conoscere il giovane Barocci impegnato nella stessa impresa, e nel 1562-63 gli affreschi con le storie della vita di Mosè nella Sala del Belvedere al Vaticano, oggi corrispondente ad una stanza del Museo Etrusco:¹⁸ in queste opere il suo stile pittorico e grafico si differenzia sempre di più da quello di Taddeo, perdendo in eleganza e fluidità pittorica rispetto alla maniera grande neocinquecentesca del fratello, ma acquistando in chiarezza e semplicità narrativa, in pieno accordo con le nuove richieste avanzate in quegli anni dalla Chiesa contro-riformata.

Per questi motivi non mi sento di concordare con quanto affermato di recente dal Gere, che ritiene il fratello maggiore responsabile dell'elaborazione grafica, mentre lascia interamente al minore l'esecuzione pittorica.¹⁹ A mio avviso la presenza di Taddeo in queste imprese fu assai limitata – d'altronde egli era in quegli anni oberato di commissioni ben più importanti nei Palazzi Farnese a Roma e Caprarola – e l'intera responsabilità sia dell'elaborazione grafica che di quella pittorica va riconosciuta a Federico, seppure probabilmente condizionata all'approvazione dei disegni da parte del fratello maggiore.

Nel caso della scena raffigurante Il flagello delle mosche, i modellini preparatori conservati l'uno a Monaco, più schizzato ed elaborato, e l'altro a Firenze, perfettamente rifinito e colorato (fig. 7),²⁰ sono concordemente riferiti a Federico da tutti gli studiosi per l'accuratezza un po' scolastica della definizione della scena e delle figure, come era da aspettarsi da un artista ancora giovane alle sue prime prove: nello studio di Monaco la scritta in margine «fa così poi bene», identificata dal Körte come autografa di Taddeo, documenta la supervisione apportata dal fratello maggiore, che approva e incoraggia l'operato del minore. Quanto all'ipotesi avanzata dallo stesso Körte che Taddeo abbia appor-

tato correzioni ripassando a penna alcune figure disegnate da Federico – quella del Faraone in un successivo progetto del Louvre e alcuni particolari in quello di Monaco – essa è già stata confutata dal Gere, che riconobbe lo stile autonomo di Federico in questi interventi, che non alterano l'intera composizione.²¹

Probabilmente fu per venire in aiuto dell'artista meno esperto che Taddeo eseguì lo splendido studio di uomo seduto degli Uffizi (fig. 8), colto in uno scorcio ribassato e obliquo assai complesso, che compare sulla destra dell'affresco: il foglio era stato attribuito a Federico dall'Oberhuber e dal Gere nel 1966, ma la sua grande qualità disegnativa, evidente nel *ductus* atmosferico della matita e nella ricca volumetria neoraffaellesca memore di Perin del Vaga della figura, ha indotto lo stesso Gere a restituirlo di recente a Taddeo, e mi sembra con piena ragione.²²

Nel caso dei disegni preparatori per un'altra scena dello stesso ciclo vaticano, raffigurante Mosè e Aronne davanti al Faraone, mi sembra di riscontrare i caratteri stilistici della grafica giovanile di Federico tanto nel modellino conservato al Louvre, quanto nello studio per la figura seduta del Faraone agli Uffizi (fig. 9), che Gere vuol ora passare al catalogo di Taddeo,²³ per il tono meno aulico e più colloquiale con cui viene presentata la figura e per la volumetria definita con un segno continuo e chiuso, proprio della grafica riformata del più giovane dei due fratelli.

A questo punto va evidenziata una componente caratteristica del modo di disegnare di Federico in questi anni, decisamente meno brillante di quello di Taddeo, ma nuovo rispetto a quello e più proiettato verso interessi coloristici, propri di un artista aperto alle novità culturali quale egli fu. Infatti, ormai alle soglie degli ultimi decenni del Cinquecento, questi sentì l'esigenza di inserire nel bagaglio di un giovane artista di cultura disegnativa tosco-romana il nuovo elemento colore desunto dalla pittura veneta, in analogia con quanto faranno i Carracci a Bologna due decenni più tardi. I due modellini di Federico che abbiamo visto, preparatori per la Visione di S. Eustachio e per la scena della Vita di Mosè (figg. 4 e 7) presentano una coloritura ad acquerello piuttosto squillante, in cui il Mundy coglie acutamente un'eco dei pastelli colorati del Barocci, l'artista che mag-

¹⁸ I documenti di pagamento a Federico risalgono al giugno 1562 sino a ottobre 1563: cfr. J. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Rome 1954, p. 178, doc. 155-156, riportato da Gere 1969 (vedi nota 1), cat. 45; sull'argomento cfr. anche Smith (vedi nota 12), pp. 30 sgg.

¹⁹ Gere, mentre nel 1966 (vedi nota 1), p. 32, e nel 1969 (vedi nota 1), p. 45, si era dichiarato propenso a riconoscere la mano di Federico in tutti i progetti per questo ciclo di affreschi, seppure molto influenzato da Taddeo nella ripresa letterale di alcune figure dagli affreschi della cappella Frangipane, nel 1992 (vedi nota 1), pp. 98 sgg., ritorna sulle sue posizioni e dichiara che «Taddeo piuttosto che Federico sarebbe stato l'artefice della maggior parte dei disegni preliminari in una impresa di cui erano responsabili ambedue».

²⁰ Monaco, Graphische Sammlung, inv. 2580: cfr. *Italianische Zeichnungen 15.-18. Jahrhundert* (catalogo di mostra), Monaco 1967, cat. 86, fig. 52. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11039 F, matita nera, acquerelli policromi su carta tinta marroncina, mm. 484 x 336: Gere 1966 (vedi nota 1), cat. 38.

²¹ Körte (vedi nota 2) pp. 519 sg. e Gere 1969 (vedi nota 1), pp. 44 sg.

²² Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 13166 F: matita nera e gesso bianco su carta azzurra, mm. 240 x 200. Gere 1966 (vedi nota 1), cat. 39 e Gere 1969 (vedi nota 1), cat. 46.

²³ Parigi, Cabinet des Dessins, inv. 4397: penna e inchiostro bruno acquerellato, rialzi in biacca, su carta bianca, mm. 360 x 243: Gere 1969 (vedi nota 1), cat. 45. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11090 F: matita nera su carta bianca, mm. 219 x 148: Gere 1966 (vedi nota 1), cat. 36 e Gere 1992 (vedi nota 1), cat. 47.



7. Federico Zuccari, *Il flagello delle mosche* (disegno). Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

giormente influenzò la produzione grafica romana di quel periodo.²⁴ Seppure il risultato un po' troppo carico di colore sia quanto di più lontano dalla s fibrata eleganza e perfezione coloristica dei pastelli del Barocchi, vanno comunque sottolineati gli interessi sperimentali di questo giovane artista già precocemente proiettato verso nuove soluzioni, mentre Taddeo, indubbiamente più dotato da un punto di vista artistico, rimarrà legato a canoni culturali e disegnativi del primo Cinquecento.

Argomento determinante a favore della nostra tesi dell'autonomia di Federico nei confronti del fratello maggiore ci sembra essere costituito dal fatto che nel novembre del 1563 egli fu chiamato a Venezia dal più raffinato mecenate del tempo fuori della corte papale, il cardinal Giovanni Grimani, celebre per le sue collezioni di antichità, la quadreria e la sua preziosa libreria ricca di codici miniati, per portare



8. Federico Zuccari, *Figura per il flagello delle mosche* (disegno). Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

a termine la decorazione nel palazzo e nella cappella del suo mecenate in San Francesco della Vigna.²⁵

Egli subentrò nell'impresa al pittore veneto «romanista» Battista Franco, da poco deceduto, perchè a detta del Rearick il cardinal Grimani voleva che nella sua cappella di famiglia venissero prodotte opere nello stile più moderno e aggiornato del momento.²⁶ Se Federico rispondeva alle sue

²⁵ Sulla figura del cardinal Giovanni Grimani (Venezia 1501–1587) si veda *Collezioni di Antichità a Venezia nei secoli della Repubblica (dai libri e documenti della Biblioteca Marciana)*, (catalogo di mostra, Venezia) a cura di M. Zorzi, Roma 1988, in particolare Sezione IV, pp.25 sgg. e pp.30–33. La vicenda degli affreschi della Cappella Grimani in San Francesco della Vigna è stata dettagliatamente ricostruita da W. Rearick, «Battista Franco and the Cappella Grimani», *Saggi e memorie di Storia dell'Arte*, 2 (1958–59), pp.107–139, tanto nella parte spettante al Franco, che nel successivo intervento di Federico dopo la morte di quello, attraverso una precisa e completa documentazione dell'elaborazione grafica di entrambi gli artisti. A testimonianza dei vasti interessi di Federico, che frequentò la ricca biblioteca Grimani e copiò testi miniati medioevali, si rimanda al saggio di M. Winner, «Federico Zuccari und der Codex Grimani», in: *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, ed. L. Grisebach e K. Renger, Berlin 1977, pp.295–309.

²⁶ Rearick (vedi nota 25), pp.122 sgg. Oltre agli affreschi nella cappella in San Francesco della Vigna, Federico affrescò anche un soffitto nel

²⁴ Mundy (vedi nota 1), p.166.

esigenze, e proprio a lui si diresse la richiesta del nobile veneziano, ciò vuol dire che il nostro pittore godeva già di una sua propria fama indipendente da quella del più celebre e impegnato fratello.

La voglia di affermarsi nell'ambiente veneziano, naturalmente ostile verso un artista giunto da fuori che si era accaparrato una delle commissioni più ambite del tempo, togliendola ai pittori locali, spinse il nostro artista a fare del suo meglio.

L'impegno di Federico per questa impresa è documentato dai numerosi disegni preparatori che egli elaborò per ognuna delle due scene affrescate nel 1562 nella cappella, la maestosa Resurrezione di Lazzaro (fig. 10) nella parete laterale sinistra, a lungo ritenuta opera di Battista Franco nonostante il preciso riferimento del Vasari, il suo *pendant* a destra raffigurante la Conversione della Maddalena, distrutta all'inizio del XVIII secolo ed infine la tavola successiva con l'Adorazione dei Magi sull'altar maggiore, firmata e datata 1564. Tutto questo cammino grafico è stato ripercorso da vari studiosi, Rearick e Gere *in primis*, attraverso schizzi, studi di figure singole e di gruppi, teste e modellini definitivi conservati per la maggior parte nei ricchi fondi zuccareschi degli Uffizi e del Louvre.²⁷

Per completezza di catalogo, a questi fogli già noti aggiungiamo uno studio ancora inedito per la figura di Cristo nella Resurrezione di Lazzaro conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana (fig. 11),²⁸ ancora molto romano nell'impostazione grandiosa della figura fortemente definita dalla matita nera ed assai prossimo allo stile mosso di Taddeo, e un altro studio a sanguigna per il gruppo di astanti sul lato sinistro della perduta Conversione della Maddalena, venduto di recente a Londra.²⁹ In tutti questi studi, in parti-



9. Federico Zuccari, Studio per il Faraone. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

Palazzo del cardinale a Venezia, tuttoggi esistente anche se molto danneggiato dall'umidità, raffigurante l'Allegoria della Giustizia distributiva (*ibid.*, pp.129 sg.), di cui ci restano due disegni preparatori nel Gabinetto Disegni e Stampe di Firenze: Gere 1966 (vedi nota 1), cat. 40-41.

²⁷ Rearick (vedi nota 25), pp.130-137; Gere 1966 (vedi nota 1), cat. 40-47 e Gere 1969 (vedi nota 1), cat. 46-48.

²⁸ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Capponiano 237, c. 29 verso: matita nera e gesso bianco su carta azzurra, mm. 308x206. In basso scritta antica a penna: «Tad.o Zuccaro». Il disegno fa parte di un codice proveniente dalla biblioteca del marchese Alessandro Gregorio Capponi (1683-1746), rilevante figura del mondo collezionismo romano noto per le sue raccolte archeologiche e per la biblioteca, che lasciò in eredità alla Biblioteca Vaticana, dove si trova tuttora conservata: per la storia del personaggio e il formarsi delle sue raccolte cfr. A. Petrucci, «A. G. Capponi», in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 19, Roma 1976, pp. 10-13; per la conoscenza dei volumi e manoscritti preziosi della biblioteca Capponi cfr. G. Salvo Cozzo, *I Codici Capponiani della Biblioteca Vaticana*, Roma 1897.

²⁹ New York, Sotheby's, 11 gennaio 1990: matita rossa su carta bianca, mm. 298x193, pubblicato in *Drawings by Taddeo and Federico Zuc-*

colare in quelli per la figura del Cristo, l'uno per la testa già noto conservato al Louvre³⁰ e l'altro nella Biblioteca Vaticana, emerge evidente l'influenza esercitata dalla pittura veneta cinquecentesca nel repertorio romanistico di Federico: la testa eretta del Cristo possiede l'intensità di certi fogli del Tintoretto e la posa maestosa dell'intera figura richiama Tiziano e Tintoretto, per quanto ricalchi ancora gli schemi michelangioleschi adottati da Taddeo negli affreschi in San Marcello al Corso, mentre le architetture classiche nello sfondo, con templi e palazzi, richiamano le vedute prospettiche del Veronese.³¹

Federico ostenta in quest'opera tutte le sue qualità di freschista, affermandosi nell'ambiente veneziano dove questa

caro and other artists from the collection of the British Rail Pension Fund, cat. 42.

³⁰ Rearick (vedi nota 25), p. 131, fig. 15.

³¹ *Ibid.*, p. 131.



10. Federico Zuccari, *Resurrezione di Lazzaro*. Venezia, San Francesco della Vigna

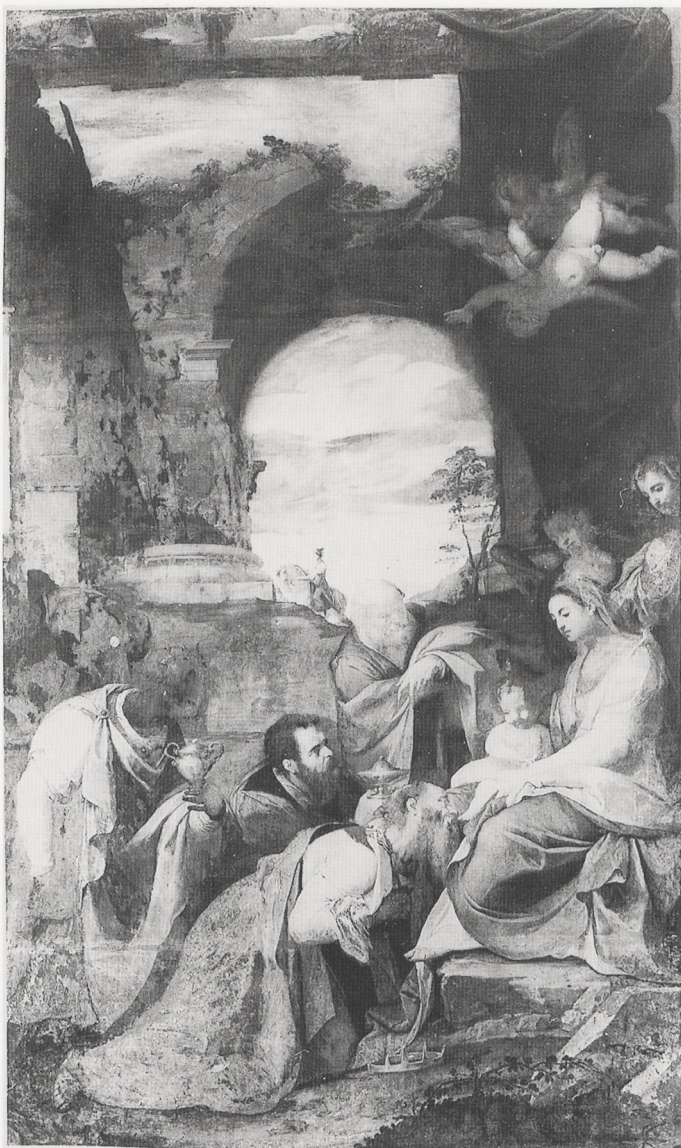


11. Federico Zuccari, *Studio per Cristo* (disegno).
Biblioteca Apostolica Vaticana

tecnica era meno in uso per tradizione e per motivi climatici. La formazione toско-romana del pittore, legata alla struttura disegnativa riaffiora nella stesura del colore a grandi campiture chiare e nette, chiuso nello schema disegnativo, senza alcun segno di fusione tonale alla veneta.

Nonostante i chiari riferimenti alla cultura romanistica, evidenti nelle composizioni molto affollate di comparse e nello scenario pieno di citazioni colte di monumenti classici, emergono le qualità tecniche e coloristiche del pittore appena ventenne, che usa la tecnica a fresco con perfetta padronanza. Anche i numerosi disegni preparatori per le scene commissionate dal cardinal Grimani tanto nel suo palazzo, quanto nella cappella in San Francesco della Vigna documentano gli interessi cromatici del giovane Federico, già presenti nei modellini colorati eseguiti a Roma, ma evidentemente arricchiti durante il soggiorno veneziano: in questi anni il giovane Zuccari, a differenza di Taddeo, usava preparare le sue carte con acquerellature squillanti – rosa carico, oca – o utilizzava fogli azzurri, sui quali risaltavano fortemente evidenziate le composizioni, ulteriormente sottolineate dai ritocchi di biacca. Attraverso questo ingenuo espediente tecnico Federico intendeva introdurre, in un modo un po' superficiale, l'elemento «colore» di ascendenza veneta nel disegno, il mezzo espressivo principe della cultura toско-romana alla quale egli apparteneva.

A Venezia il giovane artista raggiunge ormai la sua totale indipendenza dal fratello, sebbene il Gere noti ancora un ascendente di Taddeo nella pala dell' Adorazione dei Magi (fig.12): a detta dello studioso inglese infatti, per la realizzazione di quest'opera impegnativa, Federico dovette



12. Federico Zuccari, *Adorazione dei Magi*. Venezia, San Francesco della Vigna

tener presente lo schizzo dello stesso soggetto realizzato anni prima dal fratello maggiore, oggi conservato a Roma (fig. 13).³² Ma a mio avviso il riferimento va limitato ad un generico riscontro iconografico, perchè i due studi preparatori per la pala sinora noti, un primo conservato a Chats-

³² Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto delle Stampe, inv. FC. 125685 verso: penna, inchiostro bruno acquerellato e biacca su carta bianca preparata nel recto, mm. 359x252: Gere 1969 (*Taddeo Zuccari. His Development...*, vedi nota 1), p. 69, cat. 219, fig. 53; la più recente bibliografia è S. Prosperi Valenti Rodinò, *Three Centuries of Roman Drawings. From the Villa Farnesina, Rome* (catalogo di mostra, Kansas City etc.), Alexandria/Va 1993, cat. 7.



13. Taddeo Zuccari, *Adorazione dei Magi*. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica

worth (fig. 14) e il modellino finale agli Uffizi,³³ documentano un impianto più grandioso e imponente nella messa in posa della Vergine alla classica in un paesaggio pittoresco popolato di archi e rovine, che documenta l'ascendente subito da Federico della pittura del Veronese, già evidenziato dal Rearick.³⁴ Addirittura lo studioso notava l'influenza del pittore veneto nella scelta della tecnica usata da Federico per realizzare il modellino degli Uffizi, penna bistro

³³ Chatsworth, Collezione del Duca di Devonshire, inv. 197: penna, acquerello bruno e biacca su carta preparata in azzurro, mm 245x150. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 11035 F: penna, acquerello bruno con rialzi di biacca su carta preparata in verde pallido, pubblicato da Rearick (vedi nota 25), p. 136, fig. 23. Il disegno di Madonna, schizzato nel verso di una copia dal Veronese, conservato nel Museo Puskin di Mosca, ritenuto da M. Maiskaya (*Uomini Santi e Draghi. Capolavori del Museo Puskin di Mosca. Disegni italiani dal XV al XVIII secolo*, Aosta 1992, cat. 27) preparatorio per l'Adorazione in San Francesco della Vigna, è invece preparatorio per la pala raffigurante la Madonna e Santi di Federico nel Municipio di Sant'Angelo in Vado; cfr. R. Valazzi in: *Per Taddeo e Federico nelle Marche* (vedi nota 1), cat. 21, p. 166.

³⁴ Rearick (vedi nota 25), pp. 135 sg.



14. Federico Zuccari, *Adorazione dei Magi*. Chatsworth, Collezione Duca di Devonshire

e rialzi di biacca, che determina un risultato pittoricissimo affine ai celebri «chiaroscuri» disegnati dal Veronese.³⁵

In quegli anni difficili trascorsi nella città lagunare, dove il nostro era considerato dagli artisti locali come avversario che veniva a togliere le commissioni più ambite, dove non fu capito ma fortemente osteggiato, in un destino analogo a quello che avrà più tardi nel soggiorno fiorentino,³⁶ Federico cominciò a sviluppare il suo interesse verso fatti e culture diverse dalla sua, dimostrando sin da allora una apertura culturale non condizionata da scuole, committenze o origini, che, a diversificazione radicale da Taddeo, costituirà

la spinta per i suoi celebri viaggi in Francia, Paesi Bassi, Inghilterra e Spagna, mete solo raramente raggiunte dai suoi contemporanei.

Sono questi gli anni in cui il nostro artista cominciò a copiare nei suoi celebri taccuini tutto ciò che lo colpiva, per fissare sulla carta impressioni ed immagini che venivano ad accrescere il suo repertorio figurativo e ad arricchire il suo bagaglio culturale. Se è comprensibile – e documentabile sulla base delle copie esistenti – che Federico si sia interessato alle opere di Tiziano e del Veronese, molto più significative per documentare l'ampiezza dei suoi interessi culturali sono le copie da lui eseguite in quegli anni dal celebre Codex Grimani, oggi a Berlino, un testo miniato tardogotico presente nella ricca biblioteca del suo committente.³⁷

A conclusione di questa apertura assai problematica sugli inizi di Federico e sulla sua autonomia nei confronti del fratello, vogliamo infine fare un accenno alla lunga elaborazione della pala di San Lorenzo in Damaso a Roma, commissionata a Taddeo da Alessandro Farnese sin dal 1564 e conclusa da Federico solo dopo il 1568.³⁸ Il fratello maggiore aveva eseguito almeno tre schizzi della composizione, oggi divisi tra l'Ashmolean di Oxford e gli Uffizi,³⁹ assai liberi nel segno e classici nell'impostazione, che ricalcano fedelmente l'impianto della raffaellesca *Madonna di Foligno*, come ha evidenziato John Gere in un importante articolo, cui si rinvia,⁴⁰ dove lo studioso ha chiarito in modo ineccepibile le parti spettanti ai due artisti nelle travagliate fasi di ideazione ed esecuzione della pala.

Seguendo le fonti e la traccia ripercorsa dal Gere, si può affermare con una certa attendibilità che Federico intervenne nella commissione della pala solo dopo la morte del fratello, quando dovette forzatamente portare a termine le opere da lui lasciate incompiute. Egli modificò sostanzialmente l'impianto sacrificando l'ariosa composizione classica della pala d'ispirazione neoraffaellesca in una impaginazione più aderente ai canoni controriformistici che

³⁵ *Ibid.*, p. 136.

³⁶ Heikamp 1967 (vedi nota 1) e Strinati 1974 (vedi nota 1).

³⁷ Per l'attività di Federico copista, cfr. Heikamp 1967 (vedi nota 1), Winner (vedi nota 25: copia dal Codex Grimani), J. Gere in: *Disegno. Les dessins italiens du Musée de Rennes*, Rennes 1990, cat. 51 (copia da Giulio Romano) e cat. 52 (copia da Pisanello?), nonché il contributo dello stesso Heikamp presentato in questo convegno. Di recente è stata individuata un'altra copia dall'anta d'organo in San Sebastiano dipinta dal Veronese in un foglio al Museo Puskin di Mosca: cfr. Maiskaya (vedi nota 33), cat. 27.

³⁸ Per la storia della pala, la sua lunga gestazione interrotta dalla morte di Taddeo, si rinvia al già citato saggio di Gere 1966 (vedi nota 1), pp. 341–345, alla monografia di Taddeo dello stesso: Gere 1969 (vedi nota 1), pp. 123–129, figg. 173–176, tesi riproposte sempre dallo stesso studioso nel catalogo delle mostre più volte citate (vedi nota 1) di Firenze (1966), Parigi (1969) e San Severino Marche (1992).

³⁹ Gere 1969 (vedi nota 1), figg. 174–176, cat. 158 verso, 52 recto, 159.

⁴⁰ Gere 1966 (vedi nota 1).



15. Federico Zuccari, *Martirio di San Lorenzo*. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

privilegiavano l'aspetto devozionale e didascalico: sostituì nella parte superiore la Madonna col bambino ideata da Taddeo con l'Incoronazione della Vergine, appesantendo il primitivo ed elegante schema elaborato dal fratello, come si vede nel modellino finale già nella collezione Devonshire a Chatsworth.⁴¹

⁴¹ *Old Master Drawings from Chatsworth*, Christie's, London 3 Luglio 1984, cat. 45.

Ma seppure il Gere riteneva questo intervento non troppo felice,⁴² a Federico va riconosciuto il merito di aver tradotto l'opera nei canoni estetici del suo tempo nonchè di avere inserito, sulla traccia di un'idea di Taddeo abbozzata in un foglio all'Ashmolean Museum,⁴³ al centro della pala la scena del Martirio di San Lorenzo, messa a punto in due progetti, l'uno nella Biblioteca Reale di Torino e l'altro agli Uffizi (fig. 15).⁴⁴ Quest'aggiunta è un omaggio palese dell'ammirazione nutrita da Federico per Tiziano e del suo eclettismo culturale, perchè riprende puntualmente il celebre dipinto dello stesso soggetto realizzato dal pittore veneto nella chiesa dei Gesuati a Venezia, che Taddeo non poteva conoscere non essendosi mai mosso da Roma, ma che il fratello vide, probabilmente copiò e comunque memorizzò nell'elaborazione finale della sua più monumentale opera in una chiesa romana.

Probabilmente soddisfatto della sua invenzione, che rispondeva a pieno al carattere di solenne celebrazione del fatto sacro richiesto dalla chiesa controriformata, qualche anno dopo Federico utilizzò i due disegni nella pala raffigurante proprio il Martirio di San Lorenzo dipinta per la chiesa dei Cappuccini a Fermo nelle Marche, datata e firmata 1602.⁴⁵

Post scriptum

Questo saggio viene pubblicato volutamente nella forma in cui è stato presentato quale intervento al Convegno dedicato a Federico Zuccari nel febbraio del 1993, con i consueti aggiustamenti formali. Rappresenta pertanto lo stato degli studi a quella data. Mi sembra doveroso però aggiungere una breve nota di aggiornamento sull'argomento perchè nel periodo dal 1993 al 1998 sono stati pubblicati vari contributi dedicati ai fratelli Zuccari, molti dei quali focalizzati alla loro produzione grafica, che è l'aspetto posto in maggior evidenza nel mio contributo.

⁴² Gere 1966 (vedi nota 1), p. 345.

⁴³ Gere 1969 (vedi nota 1), cat. 158 recto, fig. 173.

⁴⁴ Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 11042 F: penna, acquerello marrone, lumeggiature a biacca su carta tinta marrone, mm. 527x270: Gere 1966 (vedi nota 1), cat. 51. Torino, Biblioteca Reale, n. 15929 DC.: penna, acquerello bruno, lumeggiature a biacca su carta azzurra, mm. 461x420. Cfr. J. Gere in: *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino* (catalogo di mostra), a c. di G. C. Sciolla, Torino 1990, cat. 84.

⁴⁵ Per la pala raffigurante il Martirio di San Lorenzo dipinta per la chiesa dei Cappuccini a Fermo nelle Marche, cfr. L. Arcangeli in: *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche* (vedi nota 1), cat. 4, pp. 128 sg.

Più significativo fra tutti il lungo saggio di John Gere, «Taddeo Zuccaro: addenda and corrigenda», *Master Drawings*, 33 (1995), pp. 223–323, su Taddeo disegnatore, uscito postumo, che si pone come complemento del suo celebre libro sull'artista del 1966 e che era nato come aggiornamento ad una nuova edizione del libro stesso. In questa sede il catalogo della grafica di Taddeo viene ampliato in modo consistente con aggiunte inedite, per lo più di fogli passati sul mercato antiquario o conservati in collezioni private, mentre per i fondi già noti esso si arricchisce talvolta a discapito di Federico. Il Gere infatti si allinea sulla posizione già assunta nella mostra di San Severino Marche dedicata a Taddeo, e cioè a nel restituire al fratello maggiore fogli già precedentemente da lui riferiti a Federico, visto come personalità succube del fratello negli anni giovanili, posizione che io ho tentato di ridimensionare in questo mio intervento, delle cui conclusioni resto tuttora convinta.

L'attività giovanile di Federico Zuccari è stata oggetto anche di tre saggi, a mio avviso molto validi, di Patrizia Tosini («Federico Zuccari in Vaticano: progettazione in proprio e ispirazione «guidata»», in: C. Gizzi, *Federico Zuccari e Dante*, cat. mostra a Torre de' Passeri, Pescara, Milano 1993, pp. 133–142; «Gli esordi romani di Federico Zuccari

e Federico Barocci», in: *Federico Zuccari: le idee, gli scritti*, Atti del convegno di Studi, S. Angelo in Vado, 28–30 ottobre 1994, in corso di stampa; «Federico Zuccari, Pirro Ligorio e Pio IV: la sala del Buon Governo nell'appartamento di Belvedere in Vaticano», *Storia dell'Arte*, 86 [1996], pp. 13–38). In particolare nel primo di essi la studiosa entra in merito alla fase giovanile di Federico, nella difficile collaborazione con Taddeo; prendendo in esame gli affreschi del Belvedere in Vaticano, ne sottolinea l'importanza per l'esordio dell'artista, per la sua indipendenza da Taddeo, sino a giungere alle mie stesse conclusioni nell'analisi dei disegni preparatori.

Nel frattempo sono di nuovo intervenuta sull'argomento con due articoli, l'uno dedicato a «I disegni di Federico Zuccari per Loreto» (in: *Disegni marchigiani dal Cinquecento al Settecento*, Atti del Convegno «Il disegno antico nelle Marche e dalle Marche», Monte San Giusto 22–23 maggio 1992, a cura di G. Angelucci e M. Di Giampaolo, Firenze 1995, pp. 47–55) e l'altro intitolato «Aggiunte a Taddeo e Federico Zuccari» (in: *Ars naturam adiuvans*, Festschrift für Matthias Winner, a cura di V. v. Flemming e S. Schütze, Mainz 1996, pp. 334–345).