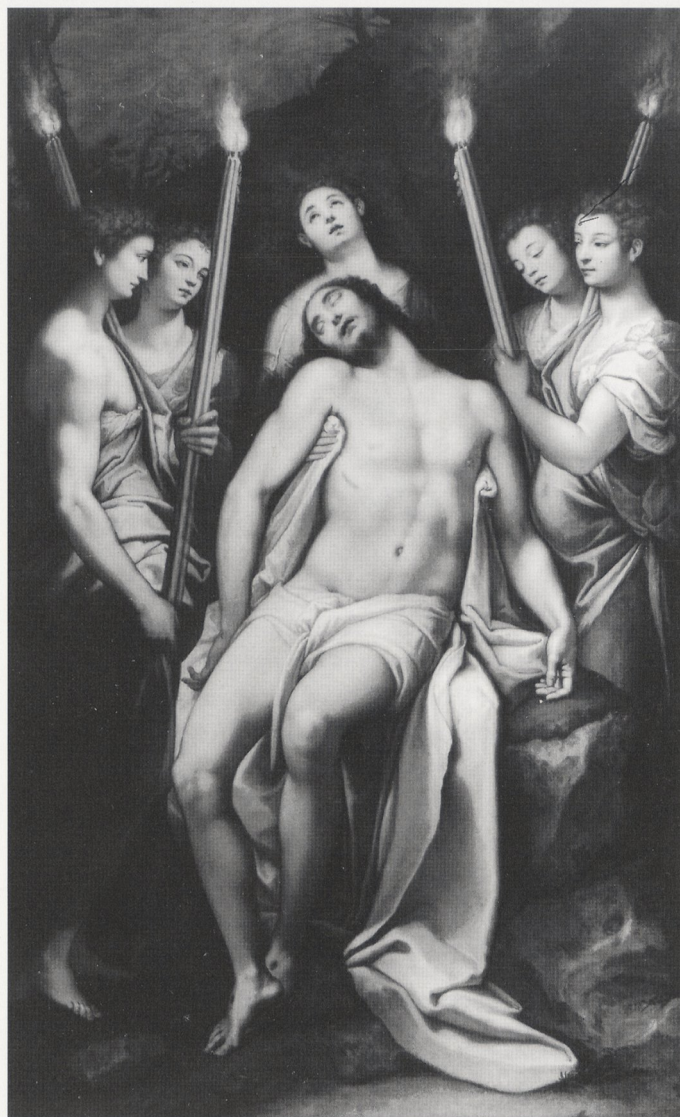


## LA PIETÀ NELL'OPERA DI FEDERICO E TADDEO ZUCCARI

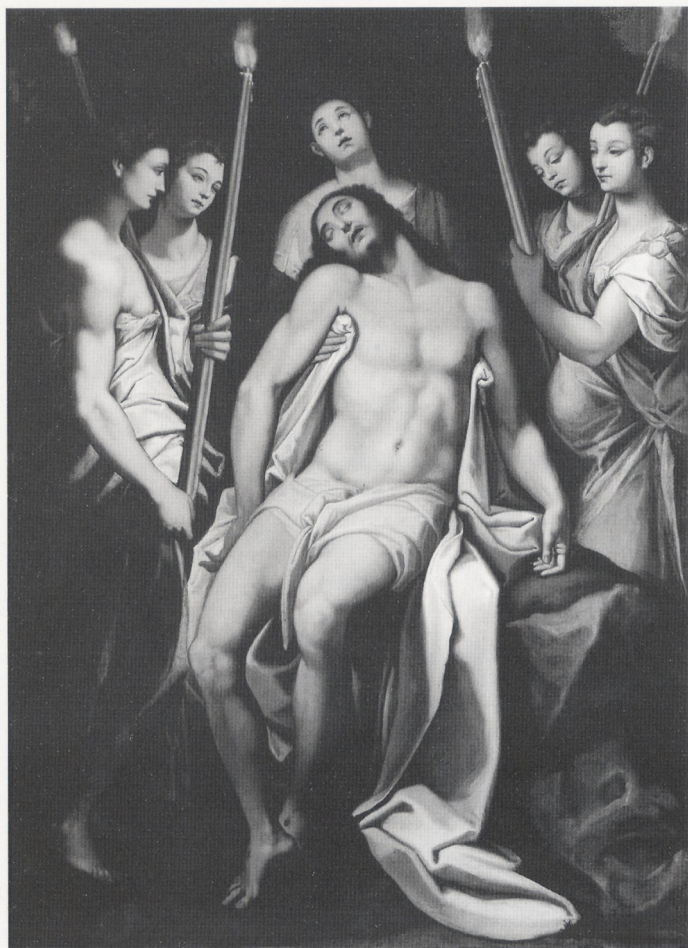
La grande pala d'altare, conservata in Galleria Borghese, che rappresenta la scena notturna del Cristo morto con angeli che vegliano al lume di torce è stata generalmente attribuita a Taddeo Zuccari (tav. II e fig. 1).<sup>1</sup> Un prototipo di questo dipinto di Taddeo Zuccari era passato nel 1760 in casa del marchese Vitelleschi giusta una piccola nota di Gaetano Milanesi (1881);<sup>2</sup> all'inizio di questo secolo si trovava ancora nel castello Vitelleschi a Labro come risulta da una vecchia cartolina (fig. 3),<sup>3</sup> e questo dipinto-prototipo è stato rintracciato recentemente in collezione privata italiana (tav. III e fig. 2).<sup>4</sup>

Le notevoli diversità stilistiche delle due Pietà consentono ora di attribuire la tela in Galleria Borghese a Federico Zuccari nel primo periodo del suo iter pittorico, quando si formava sotto la guida del fratello Taddeo, maggiore di 19 anni, allora già affermato pittore a Roma. L'attribuzione del dipinto della Galleria Borghese a Federico non si basa soltanto su evidenti stilemi, ma viene corroborato anche da una



1. Federico Zuccari, *Pietà degli Angeli*. Roma, Galleria Borghese

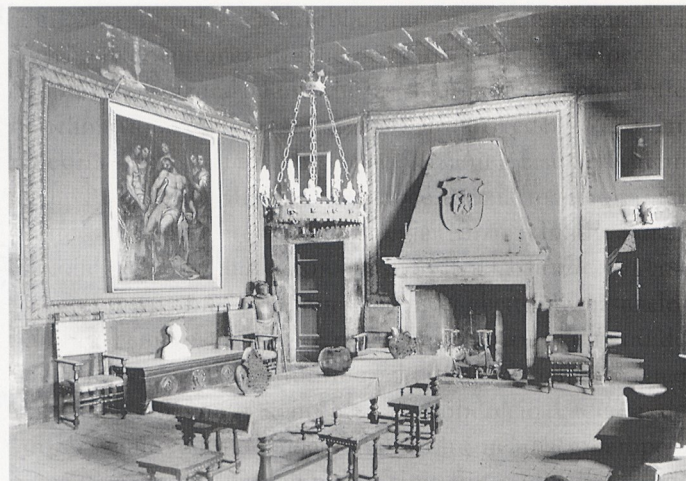
- <sup>1</sup> Paola della Pergola, *Galleria Borghese, I dipinti*, vol. 2, Roma 1959, p. 140, cat. n. 194, con documenti e bibliografia; eadem, «L'inventario Borghese del 1693», *Arte Antica e Moderna*, 7 (1964), pp. 229, 398; Charles de Tolnay, *Michelangelo*, vol. 5, *The Final Period*, Princeton 1960, fig. 364, p. 154; J. R. Judson, «Van Veen, Michelangelo and Zuccari», in: *Essays in Honour of Walter Friedländer*, New York 1965, p. 100, nota 1, fig. 3; F. Zeri, *Pittura e Controriforma. Alle origini dell'arte senza tempo*, Torino 1957, pp. 53 ss.
- <sup>2</sup> Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, ed. G. Milanesi, vol. 7, Firenze 1881, p. 95, nota 4.
- <sup>3</sup> Colgo l'occasione per ringraziare la famiglia Vitelleschi Nobili per aver raccolto e comunicato le scarse tracce di memorie che mi avrebbero consentito di individuare l'attuale proprietario.
- <sup>4</sup> K. Herrmann Fiore in: *Federico Zuccari e Dante*, cat. mostra Torre de' Passeri, a cura di Corrado Gizzi, Milano 1993, pp. 316-18, figg. a colori a pp. 233-35.



2. Taddeo Zuccari, *Pietà degli Angeli* (già collezione Vitelleschi).  
Torre Canavese, collezione Dadrino

notizia nell'inventario dei dipinti del tempo di Scipione Borghese rinvenuto da Mons. Corradini<sup>5</sup> in cui risulta: «Un quadro di Christo morto con cinque Angeli con quattro torce alto palmi 10, largo 6 3/4, cornice negra profilato d'oro, Federico Zuccaro.» Il soggetto e le misure corrispondono perfettamente tanto da giustificare il riferimento alla tela in questione.

<sup>5</sup> Ringrazio Mons. Corradini per avermi consentito generosamente di utilizzare la notizia dell'inventario molto prima della pubblicazione (nel catalogo della mostra *Gian Lorenzo Bernini, la nascita del Barocco in casa Borghese*, Roma, Galleria Borghese 1998). Il documento conferma quindi l'attribuzione della tela della Galleria Borghese a Federico, cautamente già da me proposta nella scheda del catalogo della mostra di Montreal *Michel-Ange. Le génie du sculpteur dans l'œuvre de Michel-Ange*, 1992, pp.418-21, ancora prima del ritrovamento del prototipo. Anche C. Strinati in un sopralluogo nel 1988 in Galleria Borghese era arrivato alla stessa conclusione attributiva a Federico.



3. Castello Vitelleschi, Labro, Salone. Cartolina postale dell'inizio del '900

A prescindere da tale precisazione attributiva le due versioni, il prototipo di Taddeo e la copia di Federico consentono ora di gettare nuova luce sullo stile dei due fratelli agli esordi di Federico e rivestono particolare interesse storico artistico per la rara occasione della composizione analoga.

Come è noto la difficile distinzione delle mani tra Taddeo e Federico è ancora questione aperta nella critica storico artistica, in particolare per quanto concerne il periodo giovanile di Federico. Le difficoltà attributive nell'opera dei due pittori emergono anche nella critica dei disegni, campo di espressione più spontanea della grafia personale di ciascuno degli artisti, tant'è che John Gere, al quale si devono le basi per la critica dei rispettivi disegni, riassegna opere già da lui ritenute di Federico di nuovo a Taddeo.<sup>6</sup>

Il dipinto della Galleria Borghese recuperato a Federico Zuccari è inoltre uno dei pochi e uno dei maggiori esempi di «pittura di cavalletto» dell'artista che è più noto e studiato per il suo operato nel campo degli affreschi.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> *Mostra di Disegni degli Zuccari*, catalogo a cura di John Gere, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze 1966, cat. n.66, fig. 30; idem: *Taddeo Zuccari nel Gabinetto delle Stampe e dei Disegni della Galleria degli Uffizi*, Fondazione Salimbeni per le Arti figurative, San Severino Marche 1992, pp.76, 91, 96, 101; idem: *Taddeo Zuccari. His Development Studied in his Drawings*, London 1969.

<sup>7</sup> Alcuni dipinti di cavalletto dell'area marchigiana sono stati esposti recentemente nella mostra a Sant' Angelo in Vado, Palazzo Fagnani: *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche* a cura di Bonita Cleri, introduzione P. Dal Poggetto, 1993; v. anche K. Herrmann Fiore, «Un dipinto inedito di Federico Zuccari, la liberazione di S. Pietro dal carcere», in: *Federico Zuccari e Dante* (vedi nota 4), pp.87-96.

La tela della Galleria Borghese rappresenta una grande «imago Pietatis», un angelo alle spalle del Cristo sorregge sotto le ascelle il corpo tenendolo con un lungo panno bianco, Cristo è semiseduto su un sasso in un atteggiamento tra il sonno e la morte con le ferite della sua passione appena accennate, la testa circondata da raggi è inclinata sulla spalla, l'angelo centrale rivolge lo sguardo verso il cielo, e i quattro grandi angeli guardiani con le torce stanno vicino in piedi, nel buio notturno contemplano la Pietà. Sull'invenzione di questa pittura sacra il Vasari da la seguente testimonianza: «Fece nel medesimo tempo Taddeo, oltre alcune cosette, un bellissimo Cristo in un quadro, che doveva essere mandato a Caprarola, al Cardinal Farnese, il quale è oggi appresso Federico suo fratello che dice volerlo per se mentre che vive, la qual pittura ha il lume da alcuni angeli che piangendo tengono alcune torcie.»<sup>8</sup> Vasari quindi precisa che il dipinto di Taddeo era destinato, ma mai consegnato a Caprarola, e che il fratello Federico non volse separarsi da questa opera durante tutta la sua vita.

Fu Adolfo Venturi nel 1893 a collegare la testimonianza del Vasari al dipinto della Galleria Borghese, seguito dalla critica successiva.<sup>9</sup> Roberto Longhi nel 1928 definì questa Pietà «un'opera capitale di Taddeo»,<sup>10</sup> osservando che nella prima descrizione stampata della collezione dei dipinti per opera di Giacomo Manilli nel 1650 questa tela è così elencata: «una Pietà con quattro angeli in piedi con torce in mano, è di Taddeo Zuccari».<sup>11</sup> Paola della Pergola nel catalogo dei dipinti della Galleria del 1959 seguendo l'attribuzione tradizionale a Taddeo annota comunque che il dipinto della Galleria Borghese va considerato una replica autografa di Taddeo Zuccari, perchè il prototipo di Taddeo sarebbe passato nel 1760 in casa Vitelleschi.<sup>12</sup>

Anche un'incisione del primo Ottocento attesta l'attribuzione dell'invenzione a Taddeo Zuccari (fig. 4): «Jesus Christ dans le Sepulcre Tableau de Thadée Zuccaro, qui est dans l'Eglise Cathedrale de Reims. Peint sur toile haut de 7 pieds 2 pouces, large 4 pieds 1 pouce, gravé par Jean Raymond».<sup>13</sup> Trattasi di una versione più piccola conser-



4. Incisione di Jean Raymond dell'inizio del '800 che riproduce una Pietà degli Angeli di Taddeo Zuccari della cattedrale di Reims

vata nella cattedrale reale di Reims probabilmente dai tempi di Taddeo.<sup>14</sup>

Accanto alle attribuzioni del dipinto della Galleria Borghese a Taddeo Zuccari fin qui citate non mancano pareri

sione in formato più piccolo; l'incisione fu riferita da W. Körte, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Leipzig 1935, p. 83, alla notizia del Vasari (vedi nota, vol. 7, p. 97) «Fece nel medesimo tempo Taddeo alcuni quadri a olio che dall'ambasciatore di quel re furono mandati in Francia» che rende probabile una versione nella cattedrale reale di Reims.

<sup>14</sup> Anche la tela Borghese era presente in Francia in seguito alle vicende napoleoniche e durante il recente restauro (eseguito nel 1992 dai restauratori Giantomassi e Zari, reso possibile dalla organizzazione della mostra di Montreal) sono stati trovati frammenti di carta stampata in lingua francese. Cfr. nota 5.

<sup>8</sup> Vasari (vedi nota 2), vol. 7, p. 95.

<sup>9</sup> Adolfo Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893, p. 192.

<sup>10</sup> Roberto Longhi, *Precisioni nelle Gallerie Italiane* vol. 1, *La R. Galleria Borghese*, Roma 1928, p. 216.

<sup>11</sup> Giacomo Manilli, *Villa Borghese fuori Porta Pinciana*, Roma 1650, p. 85.

<sup>12</sup> Della Pergola (vedi nota 1), p. 141, cita erroneamente il Bottari come fonte della notizia del passaggio del prototipo in casa Vitelleschi, mentre si tratta dell'edizione Vasari-Milanesi.

<sup>13</sup> Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes...*, Paris 1854-88, vol. 3, 290, 3, e G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, München 1835-1914, vol. 25, p. 345 e vol. 12, p. 342. Le misure del dipinto della Galleria Borghese sono 2,32x1,42m, quelle indicate sull'incisione 7 piedi 2 pollici per 4 piedi 1 pollice, dunque una ver-

diversi: Nel *Cicerone* di Jacob Burckhardt del 1869 troviamo il dipinto attribuito a Federico Zuccari e Burckhardt, nonostante le sue riserve mentali nei confronti dell'arte degli Zuccari in genere – dovute anche all'estetica del suo tempo –, esordisce: «A Federico riesce perfino in campo ideale un getto fantastico, bello: il Cristo morto, compianto da angeli che reggono le torce a palazzo Borghese, sebbene naturalmente in modo molto condizionato».<sup>15</sup> Il giudizio di Burckhardt relativo all'arte dei fratelli Zuccari meriterebbe uno studio particolare sotto l'aspetto della storia dell'arte. Burckhardt conosceva bene l'arte degli Zuccari, ma lo disturbano una presunta superbia sistematica unita ad una trascuratezza degli aspetti formali in particolare negli apparati allegorici, e d'altro canto riconosce tratti di sorprendente talento nelle «storie» considerate più lontane dallo «stile di falsa pompa», in particolare nel campo del ritrarre dal naturale basato sulla autenticità della resa pittorica. In questo contesto che qui si può soltanto accennare va letta la prima spontanea meraviglia e l'apprezzamento della Pietà, mentre la chiusura della frase riflette il suo giudizio globale sull'arte del manierismo romano dei fratelli Zuccari.

Il 31 dicembre 1874 pagamenti per il restauro di alcuni quadri al Signor Achille Merolla vengono così registrati: «La deposizione dalla croce di Federico Zuccari (cioè il Cristo Morto di Taddeo) L. 10 spianato il colore, L. 50 il restauro». Questa nota di restauro<sup>16</sup> del 1874 anticipa i risultati di ricerche qui presentate.

Rileggiamo il documento di pagamento del 1622<sup>17</sup> al doratore della cornice, Annibale Durante: «Per avere dato di nero a olio una Cornice dove è il Christo del Zuccaro con il golanino d'oro a mordente, moneta sc. 5». Si presume che nel 1622 si indicasse con «del Zuccaro» il noto Principe dell'Accademia di S. Luca di Roma, morto soltanto 13 anni prima piuttosto che Taddeo vissuto dal 1529 al 1566.

Con lettera del 11 settembre 1609 il figlio Ottaviano Zuccari propone al Duca Francesco Maria della Rovere di Urbino alcuni dipinti ereditati dal padre Federico: «si ritrovano in casa nostra alcuni quadri parte di Taddeo Zuccaro mio zio, e parte di Federcio mio padre. Una pietà di Taddeo Zuccaro a olio in tela, della quale v'è una copia nella chiesa del Crocefisso in Urbino, ben conservata e ben finita, alta palmi undici incirca e larga palmi sei con sei figure; una altra pietà dell'istessa invention con aggiunta di un choro di angeli e croce e flagelli, alta palmi ventidue e larga palmi

undeci incirca, a olio in tela benissimo conservato.»<sup>18</sup> Che questa Pietà fosse su tela e non su tavola, sembra escludere che la tavola Vitelleschi fosse l'opera offerta al Duca di Urbino. La descrizione su «tela» ritorna anche nell'inventario redatto dopo la morte di Federico Zuccari.<sup>19</sup> Nell'inventario di Lucida Toscanella che successivamente venne in possesso dei beni dei quadri e disegni del palazzo Zuccari di Roma risulta la Pietà di Federico valutata in scudi 100, mentre in una stima del 1642 il valore dello stesso dipinto era aumentato a 300 scudi.<sup>20</sup> Il prototipo della Pietà di Taddeo, già Vitelleschi, è un dipinto su tavola e non del tutto finito al contrario di quello «ben finito» di Ottaviano. Pertanto si ritiene plausibile che Federico nel 1609 non tenne nella sua casa romana il prototipo eseguito per il Cardinale Farnese sul pregiato supporto di rovere. Ignoriamo i motivi per cui la tavola prototipo non sia citata nella lettera e nell'inventario del 1609, certo è che Federico per la costruzione del suo palazzo sul Pincio ebbe grandi problemi economici, e che comunque era in possesso di una Pietà su tela di Taddeo e quindi il prototipo poteva già essere venduto o donato. La lettera di Ottaviano sembra inoltre confermare che l'unica versione della Pietà esistente a Urbino, oggi nella Galleria Nazionale di Palazzo Ducale (fig. 5),<sup>21</sup> sia la copia citata da Ottaviano nel 1609. Infatti nell'esame del dipinto nel deposito di Palazzo Ducale di Urbino risulta per la scrivente la qualità pittorica generale non eccellente,<sup>22</sup> che ha indotto del resto da tempo la Direzione del Palazzo Ducale di Urbino di conservare l'opera tra i dipinti del deposito.

Non è escluso secondo gli studi di Sebastian Schütze,<sup>23</sup> che il dipinto della Galleria Borghese provenga dalla collezione del cardinale Girolamo Bernerio, poichè nell'inventa-

<sup>15</sup> Jacob Burckhardt, *Der Cicerone Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, ed. Stuttgart 1964, p. 944: «Dem Federico gelingt auch auf dem idealen Gebiet etwa ein phantastisch schöner Wurf (der tote Christus von fackelhaltenden Engeln beweint im Palazzo Borghese zu Rom), natürlich in sehr bedingter Weise».

<sup>16</sup> Della Pergola (vedi nota 1), p. 228, doc. n. 106.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 221, doc. n. 82.

<sup>18</sup> Giorgio Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936, p. 238, doc. CCCLXXI. La pietà con un coro di angeli e croce e flagelli non è ancora identificato; doveva trattarsi di una composizione simile alla Pietà in gloria di angeli conservata nella sagrestia della Cattedrale di Pesaro attribuita a Federico Zuccari che è di formato minore, cfr. Herrmann Fiore 1993 (vedi nota 4), pp. 320–22.

<sup>19</sup> Körte (vedi nota 13), pp. 82 e segg., doc. n. 17: inventario del 19 agosto 1609.

<sup>20</sup> Anna Lisa Civelli e Paola Galanti, «Historia d'artista: il pubblico e il privato» in: *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, atti del convegno di Sant'Angelo in Vado, a cura di Bonita Cleri, Milano 1997, p. 84 (ASR Roma, Archivio SS. Annunziata, Eredità di Lucida Toscanella, tomo 38, f. 54).

<sup>21</sup> Luigi Serra, *Guida di Urbino*, Milano 1930 circa, p. 136.

<sup>22</sup> Per i particolari cfr. Herrmann Fiore (vedi nota 4), p. 322.

<sup>23</sup> Vedi S. Schütze in questo volume. L'unico elemento che chiede ancora un approfondimento e suggerisce una certa cautela nel riferimento della tela Borghese all'opera del lascito del cardinale Bernerio è il prezzo estremamente basso di «10 scudi» tenendo conto che si tratta di una grande pala d'altare. Per motivi ancora non chiari i prezzi dei dipinti del lascito Bernerio sono in genere estremamente bassi. Un collegamento storico tra la collezione Bernerio e quella Borghese consiste nel fatto che l'amministratore del card. Bernerio, Francesco Cen-



5. Copia dalla Pietà di Taddeo Zuccari. Urbino, Palazzo Ducale, Galleria Nazionale

rio redatto dopo la morte del Cardinale il 22 agosto 1611 risulta «Una Pietà di Federico Zuccari con cornice scudi dieci.» Schütze precisa che altri dipinti della collezione Bernerio, per esempio il S. Domenico del Tiziano, sono confluiti nella collezione Borghese. In conclusione, dalla relazione di restauro del 1874 e dai primi documenti negli inventari del cardinale Scipione Borghese e probabilmente in quello del cardinale Bernerio, dal conto del doratore, nonchè dal ritro-

nini, farà parte della famiglia del card. Borghese. Ringrazio S. Schütze di avermi consentito di citare i suoi risultati già prima della pubblicazione in questi atti.

vamento del prototipo di Taddeo si dovrà prendere in considerazione l'attribuzione del dipinto della Galleria Borghese a Federico Zuccari.

Confrontiamo ora le due Pietà con interpretazioni dello stesso tema in chiave ben diversa. Il dipinto, già Vitelleschi, di Taddeo non è un'opera finita in tutte le sue parti, per esempio la mano sinistra dell'angelo che regge Cristo è appena abbozzata, manca la ferita della lancia nel torace, e la parte a destra in basso con intenso uso di lacca rossa probabilmente non è del tutto finita, mancando velature presenti in altre parti dell'opera.<sup>24</sup> Questi pochi elementi di «non finito» rendono altamente probabile che si tratti appunto della prima versione di Taddeo, eseguita sulla pregiata tavola di rovere, e rimasta non compiuta a causa della morte dell'artista.

Le proporzioni e il modellato nella Pietà, già Vitelleschi, propongono l'immagine della figura umana in termini che riflettono da vicino il taglio scultoreo di provenienza michelangiolesca per cui il modellato del torace di Cristo o delle ginocchia è accentuato, i passaggi tra forme concave e forme convesse sono netti, e le ombre più taglienti, per esempio nella zona tra mento e collo o nei passaggi dalle sopracciglia alle sfere dell'occhio degli angeli (figg. 6 e 7). Il peso fisico dei corpi risulta accentuato, la testa di Cristo per esempio giace in modo più tangibile sulla spalla rispetto alla versione di Federico, dove la chioma ariosa è interposta tra la testa e la spalla (figg. 8 e 9). I capelli in Taddeo viceversa hanno carattere più tornito e metallico. Mentre la luce soprannaturale intorno alla testa di Cristo nel dipinto di Taddeo si manifesta con scarsi accenni, Federico circonda il volto di Cristo con una luce mistica che prelude alle rappresentazioni di glorie celesti, tema di particolare sviluppo nell'opera successiva di Federico.<sup>25</sup> Il fatto che nel Cristo morto di Taddeo manchi la ferita del costato deriva dallo stato incompiuto di alcuni particolari della tavola, ma anche nella tela di Federico la ferita del costato è appena accennata, particolare che può avere una motivazione teologica di cui il Molanus riferisce nel dialogo tra Maria e Anselmo.<sup>26</sup> Infatti

<sup>24</sup> Quest'ultima osservazione è stata comunicata da C. Giantomassi, restauratore del dipinto nel 1992.

<sup>25</sup> C. Strinati, «L'ispirazione Dantesca di Federico Zuccari», comunicazione orale a questo convegno.

<sup>26</sup> Joannes Molanus, *De Historia SS. Imaginum et Picturarum pro vero earum usu contra abusum libri IV*, Louvanii 1594, p.180: «Christum autem de cruce depositum aliqui pingunt absque omni plaga et livore: sed hoc non est solidum Desumptum est vero ex libello qui inscribitur apud Dionysium dialogus Mariae et Anselmi: intra opera autem Anselmi inscribitur Anselmus de passione Domini. In eo dialogo dicit Maria: Post depositionem filij mei a cruce, e ante sepulturam, glorificatus est filius meus, ita quod nulla plaga, aut livor, in corpore eius apparverit praeter quinque vulnerum cicatrices. Huc libellum Dominus Dionysius Carthusianus examinavit, tractans de passione Domini: sed modestiae causa non fert eius censuram.»



6. *Particolare di due Angeli della Pietà di Taddeo Zuccari. Torre Canavese, collezione Datrino*

ambidue i pittori riducono al massimo i segni del maltrattamento subito dal defunto, e accennano soltanto le ferite dei piedi, mentre le mani sono rese in una prospettiva che le sottrae alla vista, per rendere più evidente la glorificazione del Cristo morto.

La composizione di Taddeo appare leggermente corretta nella replica di Federico che sceglie un formato più alto (232x142cm rispetto a 212x154cm) della tavola di Tad-

deo che come risulta dall'esame dei bordi nell'ultimo restauro ha il formato originale. Federico aggiunge in alto e in basso elementi paesaggistici resi con vibranti pennellate di baroccesca memoria. Il fumo e le fiamme delle torce pertanto appaiono più distanti dal bordo superiore del dipinto come anche il pannello da quello inferiore. Fumo, fiamme e capelli sono resi fluttuanti nell'aria dal pennello di Federico rispetto a una resa più compatta e cesellata in Taddeo.

7. Particolare di due Angeli della Pietà di Federico Zuccari. Roma, Galleria Borghese



Il sasso insolito nell'angolo in basso a destra nel dipinto di Taddeo rievoca forme zoomorfe ricordando le fauci infernali o la balena di Jona nella tradizione figurativa, mentre appare in forma più generica nella Pietà della collezione Borghese. All'interno della composizione Federico avvicina l'angelo con la torcia a destra in modo da confinare con la spalla e il braccio di Cristo, accentua quindi il discorso del gruppo, laddove Taddeo aveva reso un isolamento maggiore del corpo centrale dagli astanti, visibile anche nella distanza delle dita dell'altra mano di Cristo rispetto all'angelo a sinistra.

Le differenze più sorprendenti si notano nel colorito dei due dipinti:<sup>27</sup> nell'opera di Taddeo l'angelo centrale porta

una veste in cui il verde brillante del manto confina con il giallo freddo che si trasforma nel rosato cangiante; lacca di rosso fuoco veste l'angelo a destra e passaggi intensi di arancione giallo del perizoma, il bianco del panno funebre e il rosato porpora nella veste dell'angelo a sinistra rievocano la cromia michelangiolesca, introdotta nella pittura romana in particolare con gli affreschi della volta e delle lunette nella Cappella Sistina. Federico viceversa preferisce un colorito più atmosferico, memore sia della lezione veneziana sia di quella barocca (va ricordato il lavoro comune con Federico Barocci nel casino di Pio IV in Vaticano).<sup>28</sup> Per quanto riguarda l'impatto di Federico Zuccari con la pittura veneziana è stato osservato dai restauratori Giantomassi e Zari

<sup>27</sup> Per le riproduzioni a colori delle due Pietà che erano esposti a confronto nella mostra a Torre dei Passeri si rimanda al catalogo della mostra 1993, (vedi nota 4), pp. 233–35, pp. 237–41.

<sup>28</sup> G. Smith, *The Casino of Pius IV*, Princeton 1977, p. 66 s.; A. Emiliani, *Federico Barocci (Urbino 1535–1612)*, Pesaro 1985, vol. I, p. 23.



8. Particolare di Cristo e un Angelo della Pietà di Taddeo Zuccari. Torre Canavese, collezione Datrino

l'insolita presenza di pennellate di bitume, rara in opere della pittura romana, che si riscontrano nei capelli di Cristo, nel verde dell'angelo centrale e nella sacco zoomorfo in primo piano. Federico bilancia l'intensità dei colori delle vesti negli angeli in primo piano, per cui aumenta i valori di rosso nell'angelo a sinistra rispetto al cangiantismo, creato tra il chiarore intenso di una luce lunare e il rosato porporanella figura di Taddeo. All'interno dei visi di Taddeo i rossi per indicare labbra, orecchie o palpebre, infiammate dal pianto, sono inseriti in modo più acceso e circoscritto e il lustro dell'incarnato nelle parti colpite dalla luce appare accentuato, i passaggi coloristici viceversa nell'incarnato dipinto da Federico si susseguono in modo più delicato con i confini sfumati.

Nella descrizione «notturna» della veglia degli angeli il dipinto, già Vitelleschi, mostra uno sfondo scuro e forti contrasti tra le parti ombrose e illuminate, mentre in Federico l'atmosfera crepuscolare risulta tenera e armoniosa. Il dipinto della Galleria Borghese non nacque come una sem-

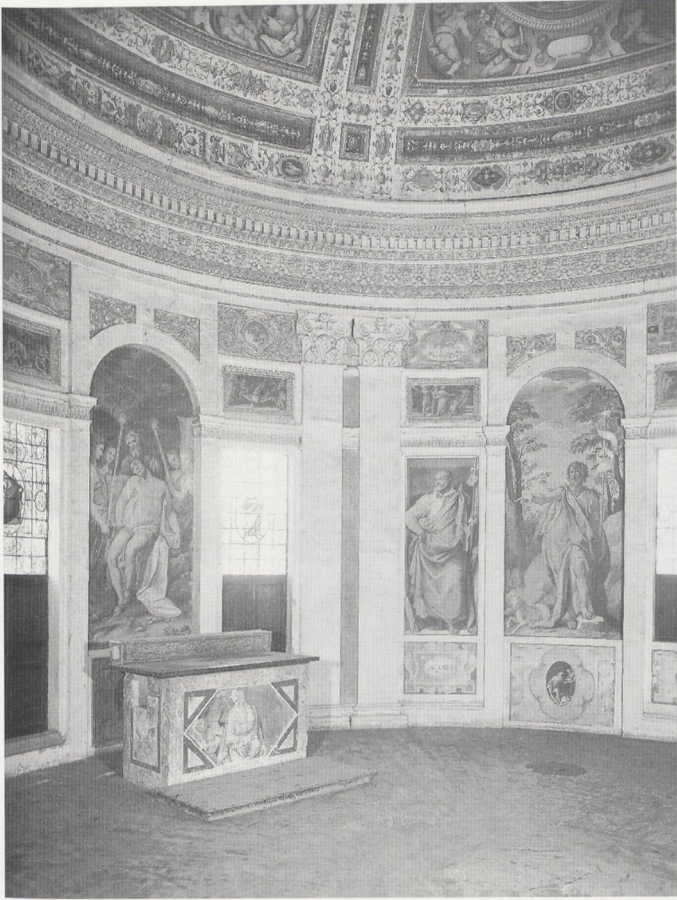


9. Particolare di Cristo e un Angelo della Pietà di Federico Zuccari. Roma, Galleria Borghese

plice copia dell'invenzione del fratello, ma vi sono inclusi vari esperimenti di cui il più importante è l'ipotesi dell'inserimento della testa di Giuseppe d'Arimatea o di Nicodemo alle spalle di Gesù al luogo dell'angelo. Questo pentimento (apparso durante il restauro nel 1992) che nella redazione finale è stato soppresso dal pittore in favore del ritorno all'esempio del fratello, collega il dipinto della Galleria Borghese con l'affresco nella cappella del palazzo di Caprarola, dove infatti appare tale figura (figg. 10 e 11). Come è noto, dopo la morte di Taddeo nel 1566 la decorazione della cappella fu compiuta dal fratello Federico, quest'ultimo invece di consegnare la straordinaria tavola d'altare, dipinta dal fratello, se la tenne per se, e eseguì la copia della Galleria Borghese, forse in vista della consegna a Caprarola, presumibilmente non molto dopo la morte del fratello intorno al 1567. Alla fine però, dati i rapporti non molto sereni con i committenti farnesiani, Federico Zuccari e aiuti fornivano a Caprarola una Pietà con angeli che reggono torce nella tecnica più sbrigativa della pittura murale dipinta dietro l'altare nella cappella. Non sappiamo per quali motivi nell'opera di Caprarola fu rinunciato al quadro d'altare e al tema della «Pietà degli angeli» in favore della più tradizionale forma michelangeloesca di Nicodemo che sostiene il corpo di Cristo.

Come già notato dalla critica l'invenzione della Pietà di Taddeo nasce da un impatto immediato con l'opera sculto-





10. Cappella del Palazzo Farnese a Caprarola con pittura murale della Pietà di Federico Zuccari e aiuti

rea di Michelangelo. Pietro da Cortona e il padre Ottonelli nel 1652 testimoniano ancora: «Michel' Angelo, ... lasciò in Roma l'opere abbozzate perchè se bene erano tali, che potevan servir d'esemplari ad altri Maestri, nondimeno a lui non riuscirono di perfettissima soddisfazione. Tali sono i gruppi di Pietà, de' quali uno fu trovato seppellito in una stanza a terreno et ora si vede pubblicamente in una officina di Roma: e l'altro sta nel giardino, che fu del Sig. Cardinal Bandino a Monte Cavallo. E queste due Bozze, oltre l'altre che si veggono tralasciate, sono di tanta bellezza, che Taddeo Zuccari stimò bene impiegata la sua fatica in disegnarle, colorirle, e ridurle in opera, come vedesi in Roma nella Madonna de' Monti, e nella Pietà del Consolato de' Fiorentini».<sup>29</sup> Le due opere citate di Michelangelo sono riferibili alla Pietà Rondanini e quella dell'Opera del Duomo di Firenze, mentre le pitture di Taddeo in cui avrebbe tradotto le sculture di Michelangelo erano nelle chiese di Santa Maria dei Monti e S. Orsola della Pietà, ma non esistono più.



11. Federico Zuccari e aiuti, Pietà con angeli e S. Nicodemo. Caprarola, Palazzo Farnese, Cappella

<sup>29</sup> G. D. Ottonelli, P. Berrettini, *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro* (1652), a cura di V. Casale, Treviso 1973, p.210.



12. Federico Zuccari da disegno di Taddeo, Pietà con il Padre Eterno e Angeli. Roma, Chiesa della SS. Trinità dei Monti, Cappella Pucci

Secondo Baumgart il dipinto di Taddeo eseguito verso il 1560 dipenderebbe strettamente dalla prima versione della Pietà Rondanini, e quindi testimonierebbe che Michelangelo in quella data non aveva ancora avviata la versione finale.<sup>30</sup> Ma la Pietà Rondanini e gli schizzi preparatori nel foglio di Oxford svolgono il tema del trasporto del corpo defunto in posizione verticale, pendente senza che il corpo risulti appoggiare su nulla; inoltre la testa appare inclinata in avanti e le proporzioni sono molto esili, tanto che il riferimento alla Pietà Rondanini non sembra stringente. Viceversa la precedente Pietà di Michelangelo, iniziata intorno al 1546 per la propria tomba prevista in S. Maria Maggiore (successivamente venduta al cardinale Bandini ed esposto nel suo giardino al Quirinale fino oltre la metà del Seicento, ora all'Opera del Duomo di Firenze), fu esemplare per Taddeo in particolare per la formula patetica della testa inclinata sulla spalla e la torsione drammatica del braccio con il dorso della mano che cade in vicinanza della gamba; per la documentazione dell'opera è utile l'incisione di Cherubino Alberti che riproduce la Pietà fiorentina in controparte in uno stato anteriore al 1555, quando lo scultore ne distrusse la gamba sinistra.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> F. Baumgart, «Die Pietà Rondanini. Ein Beitrag zur Erkenntnis des Altersstiles Michelangelos. Mit einer Rekonstruktion von Arno Breker», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 56 (1935), p.48.

I disegni di Michelangelo che circolavano negli studi dei suoi seguaci e nelle collezioni di intenditori quali i Farnese,<sup>32</sup> dovrebbero aver avuto un ruolo importante per l'invenzione della Pietà di Taddeo. Si tratta di un metodo di lavoro analogo a quello già osservato da Gere nel caso dell'affresco della Pietà per la Cappella Pucci nella chiesa di Trinità dei Monti (fig. 12).<sup>33</sup> In quel caso la composizione di Taddeo – benchè eseguita da Federico – dipende dal noto disegno di una Pietà di Michelangelo per Vittoria Colonna.<sup>34</sup> Qui di seguito elenchiamo i disegni esemplari di Michelangelo dove il corpo di Cristo appare seduto a differenza del famoso

<sup>31</sup> *The Illustrated Bartsch*, 34, formerly vol.17 (Part 1), *Italian Artists of the Sixteenth Century*, ed. by S. Buffa, Washington 1982, p.141, 23 (58).

<sup>32</sup> Ch. Riebesell, *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese, Ein «studio» für Künstler und Gelehrte*, Weinheim 1989, pp.105 ss., ha analizzato l'allestimento dei disegni importanti di Michelangelo, che erano incorniciati ed esposti per lo studio come i dipinti nella collezione di Palazzo Farnese.

<sup>33</sup> J. Gere, «Two of Taddeo Zuccaro's Last Comissions completed by Federico Zuccaro. The Pucci Chapel in S. Trinità dei Monti 2. The High Altarpiece in S. Lorenzo in Damaso», *Burlington Magazine*, 108 (1966), pp.286–93, 341–45.

<sup>34</sup> K. Herrmann Fiore, «Disegni di Michelangelo in omaggio a Vittoria Colonna e tracce del poema di Dante», in: *Michelangelo e Dante*, cat. mostra Torre de' Passeri, a cura di C. Gizzi, Milano 1995, pp.95–112.

disegno del Ashmolean Museum per la Pietà Rondanini.<sup>35</sup> Si tenga conto del vantaggio operativo dei pittori ad ispirarsi ai disegni – opere bidimensionali –, piuttosto che alle sculture di Michelangelo in tutto tondo:

– casa Buonarroti 69r di un torso virile,<sup>36</sup> rievocato nella parte superiore del torace nell'invenzione di Taddeo;

– Louvre n. 716 in cui Michelangelo studia il passaggio prospettico tra il collo inclinato, il mento e la spalla, nonché l'anatomia del torace, quest'ultimo disegno è in stretto rapporto con l'invenzione di Taddeo persino nel motivo di come è appoggiata la mano sinistra con le ultime due nocchie.<sup>37</sup> Taddeo procede quindi su vie parallele a quelle di Sebastiano del Piombo che ha tratto spunto dai due disegni citati;<sup>38</sup>

– un terzo disegno grande dell'Albertina (n. 103r) di controversa attribuzione a Michelangelo stesso, a Sebastiano del Piombo o a Tiberio Calcagni (fig. 13). Il disegno riveste particolare importanza per la figura di Taddeo, in quanto spalle e gambe in questo caso sono orientate nella stessa direzione, benchè in controparte rispetto alla figura di Taddeo. Il disegno è considerato un documento della prima versione della Pietà Rondanini. A prescindere dall'attribuzione di questo disegno, comunque strettamente legato a Michelangelo, Taddeo poteva trovarvi il corpo semiseduto su un piano che, data la mancanza di linee ortogonali, non poteva essere interpretato come un sarcofago, bensì come un sasso naturale tra la figura di Cristo e chi lo regge di spalla. Con un inserimento leggermente obliquo del banco di sasso in primo piano Taddeo riesce a variare la simmetria dei cinque angeli in piedi, per cui a sinistra il grande angelo appare accanto al sasso, mentre quello a destra rimane dietro la pietra, contestualmente vengono evocate presenze ieratiche tramandate dalla tradizione medioevale riflessa nell'apparente isocefalia degli angeli, anche se il gruppo a destra è minimamente più in alto. Nel disegno di Vienna, inoltre, è presente un panno teso che serve per trascinare e avvolgere il corpo e che, coprendo il sasso sul quale è appoggiato il morto, arriva fino a terra.<sup>39</sup> Nonostante gli evidenti riferimenti alla grammatica formale di Michelangelo, Taddeo Zuccari non fa cadere il volto di Cristo morto in avanti, ma posiziona la testa luminosa con gli occhi ancora chiusi in modo libero verso l'alto – non dissimile alla xilografia di Dürer –, preludio alla resurrezione; il motivo del collo piegato e la testa



13. Disegno di una Pietà di controversa attribuzione a Michelangelo, Tiberio Calcagni o Sebastiano del Piombo. Vienna, Graphische Sammlung Albertina

rivolta viene seguito anche dall'angelo alle sue spalle che guarda verso il cielo. Questo cambiamento è fondamentale per l'immagine e propone un'altra prospettiva nella resa del tema religioso.

Passando ora ai disegni preparatori per la Pietà degli Angeli, Taddeo stesso nel rapido, piccolo schizzo degli Uffizi n. 11092 (fig. 14) ricorda quel panno sul sasso del disegno dell'Albertina in forma più rettangolare, modificata nella successiva elaborazione della tela, nonché l'impostazione generale della figura in controparte.<sup>40</sup> Conveniamo con Jud-

<sup>35</sup> C. de Tolnay, *Corpus dei Disegni di Michelangelo*, Novara 1975, vol. 3, p. 81, n. 433r.

<sup>36</sup> *Ibid.*, vol. 1, p. 83, n. 91.

<sup>37</sup> *Ibid.*, vol. 1, p. 84, n. 92.

<sup>38</sup> *Ibid.*, vol. 1, p. 76. Sebastiano s'ispira ai due disegni regalategli da Michelangelo nel dipinto dell'Iglesia del San Salvador di Ubeda in Andalusia, possibilmente Taddeo aveva accesso ai disegni tramite Sebastiano.

<sup>39</sup> *Ibid.*, vol. 3, p. 81, n. 432.

<sup>40</sup> Federico Zuccari e Dante (vedi nota 4), p. 232.



14. Taddeo Zuccari, *Disegno per una Pietà con angeli*. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi 11092 F

son che attribuisce il disegno fiorentino a Taddeo Zuccari,<sup>41</sup> gli stilemi grafici infatti rimandano da vicino a disegni certi di Taddeo come quello per la decorazione di S. Marcello al Corso,<sup>42</sup> riteniamo che lo schizzo degli Uffizi non costituisce però un disegno preparatorio per la tela della Galleria Borghese, bensì per la tavola, già Vitelleschi, di Taddeo Zuccari. Il riferimento è evidente anche per l'isolamento maggiore del gruppo centrale rispetto agli angeli custodi, che in questa prima fase del rapido disegno reggono soltanto due torce. Per Federico Zuccari il tema della Pietà ereditato dal fratello

<sup>41</sup> Judson (vedi nota 1) p. 100, nota 1, fig. 3.

<sup>42</sup> Gere (vedi nota 6), n. 106r; il disegno di «S. Filippo Benizzi esorcizza una donna possessa» del British Museum, in particolare la figura al margine sinistro comparata con quella del disegno della Pietà.



15. *Cherubino Alberti da Federico Zuccari, Pietà con Angelo*. Ottawa, National Gallery

significò un compito di continua attualità. Egli nei disegni non seguì soltanto il filone Michelangelo-Taddeo Zuccari, ma studiò anche l'arte del «pictor christianissimus» Albrecht Dürer, come nel disegno del Museum of Fine Arts di Boston,<sup>43</sup> che, come è noto, si basa sulla xilografia della Trinità del Dürer. Dalla sintesi di esperienze Federico arriva alla composizione del disegno della Art Gallery di Yale.<sup>44</sup> Non Federico stesso, come riteniamo, ma Cherubino Alberti, l'aveva copiato nel disegno di Ottawa (fig. 15)<sup>45</sup> per tradurre

<sup>43</sup> E. James Mundy, *Renaissance into Baroque. Italian Master Drawings by the Zuccari 1550-1600*, Milwaukee 1989, p. 180, n. 55.

<sup>44</sup> *Ibid.*, n. 56, cfr. anche il disegno inv. n. 4427 del Louvre di Fed. Zuccari.

<sup>45</sup> A. E. Popham and K. M. Fenwick, *European Drawings in the Collection of the National Gallery of Canada*, Ottawa 1965, pp. 34-35, n. 45. Gli autori del catalogo hanno ipotizzato un'attribuzione a Cherubino Alberti con riferimento all'incisione Bartsch XVII; p. 57, n. 21, mentre seguendo un suggerimento di J. Gere presentano il disegno nel



16. Cherubino Alberti, *Incisione della Pietà con Angelo*

poi l'immagine in incisione di riproduzione individuabile nell'opera qui riprodotta (fig. 16).<sup>46</sup> Nell'interpretazione di Cherubino si drammatizza lo scorcio della gamba ripiegata e l'impeto del drappeggio svolazzante.

catalogo attribuito a Federico Zuccari. Per chi scrive sembra più probabile l'autografia di Cherubino che nella copia si avvicina a Federico, ma elabora il complesso reticolato di tratti incrociati in preparazione dell'incisione come nelle sue copie del S. Giovanni Battista di Federico Zuccari o la coppia di putti dall'incoronazione della Vergine di Federico Zuccari nella chiesa della Trinità dei Monti, disegnati nel ottavo decennio del Cinquecento per le rispettive incisioni, v. catalogo della mostra *Disegni degli Alberti Il volume 2503 del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, a cura di K. Herrmann Fiore, Roma 1983, pp. 38-41, nn. 2, 3.

<sup>46</sup> Tra le incisioni elencate nel Bartsch non risulta un'incisione che si trova viceversa tra le fotografie delle stampe per il Bartsch alla Bibliotheca Hertziana sotto l'autore Cherubino e che è in diretto rapporto con il disegno di Ottawa.

Per il processo di lavoro di Federico è di notevole interesse che egli, accanto ai grandi maestri come Michelangelo, Dürer o Taddeo studiasse anche la natura, in quanto faceva posare il modello come negli esempi dei maestri verificando il proprio percorso tra i due settori. Si veda per esempio un disegno magistrale degli Uffizi (fig. 17), in cui Federico con matita grassa su carta azzurra ritrae dal vero un corpo sostenuto sotto le ascelle, mentre la testa è inclinata sulla spalla,<sup>47</sup> in chiaro riferimento a Michelangelo e a Taddeo nelle versioni delle Pietà disegnate e scolpite.

Due disegni rispettivamente agli Uffizi<sup>48</sup> e a Princeton<sup>49</sup> illustrano la ricchezza di esercizi sul tema. Un ulteriore disegno degli Uffizi (n. 2607 S) (fig. 18) databile intorno al 1563/4 è di particolare interesse per il dipinto della Galleria Borghese, Federico Zuccari lo eseguì nell'ambito dei progetti per la decorazione di uno scalone per Palazzo Grimani a Venezia, come risulta dall'allegoria centrale della Giustizia;<sup>50</sup> sullo stesso foglio nello schizzo di un'altra Pietà la composizione di Taddeo viene modificata in quanto gli angeli uno con la torcia, uno con le ali fiancheggiano un gruppo a quattro figure in centro. In questo caso come nel disegno di Princeton e in altre composizioni, Federico tratta il tema con variazioni, incrementando il numero di figure, anche con santi.<sup>51</sup> Una breve rassegna sulle repliche, copie o varianti dell'invenzione di Taddeo nel periodo degli Zuccari, mostra una sorprendente quantità di ripetizioni di questa immagine che godeva indubbiamente di un successo notevole e sembra costituire una sorta di copyright dello studio Zuccari, corrispondendo in modo congruo alle aspettative nell'ambito dell'arte sacra riguardante uno dei temi riservati alla maggiore devozione. Elenchiamo quindi le versioni attribuibili a Taddeo:

- il prototipo su pregevole tavola di rovere, voluta dal cardinale Farnese per Caprarola, non finita, e identificabile con il dipinto, già Vitelleschi;<sup>52</sup>

- la Pietà su tela menzionata nell'inventario dopo la morte di Federico Zuccari e nella lettera di offerta alla vendita redatta da Ottaviano Zuccari al Duca di Urbino;<sup>53</sup>

<sup>47</sup> Riproduzione a colori, in: *Federico Zuccari e Dante* (vedi nota 4), p. 236.

<sup>48</sup> GDSU, 813 S. Judson (vedi nota 1), p. 105, fig. 8.

<sup>49</sup> F. Gibbons, *Catalogue of Italian Drawings in the Art Museum Princeton University*, vol. 1, Princeton 1977, n. 702, pp. 216-17.

<sup>50</sup> Judson (vedi nota 1), p. 109, fig. 12, lo attribuisce a Taddeo, mentre Gere ha precisato il soggetto in riferimento alla decorazione a Palazzo Grimani a Venezia.

<sup>51</sup> Per esempio la Pietà in Gloria con i Santi Francesco e Terenzio nella Sacrestia della Cattedrale di Pesaro, *Federico Zuccari e Dante* (vedi nota 4), pp. 242, 320-22.

<sup>52</sup> K. Herrmann Fiore in: *Federico Zuccari e Dante* (vedi nota 4), pp. 233-235, 316-18.

<sup>53</sup> Gronau (vedi nota 18), p. 238, doc. CCCLXXI.



17. Federico Zuccari,  
Disegno di studio per  
una Pietà. Firenze,  
Gabinetto Disegni e  
Stampe degli Uffizi  
11133 S

– la versione più piccola, riprodotta da Jean Raymond nell'incisione dell'inizio dell'Ottocento, nella cattedrale di Reims. Körte<sup>54</sup> ha collegato questa incisione ottocentesca alla notizia del Vasari che l'ambasciatore francese a Roma inviò diversi dipinti di Taddeo Zuccari al Re di Francia tra cui la pietà collocata nella cattedrale reale;

– una Pietà da Michelangelo di Taddeo già nella chiesa della Madonna dei Monti<sup>55</sup> non più esistente;

– una Pietà da Michelangelo di Taddeo, già nel Consolato dei Fiorentini, ossia a S. Orsola della Pietà,<sup>56</sup> non più rintracciato.

<sup>54</sup> Körte (vedi nota 13), p. 83.

<sup>55</sup> Casale (vedi nota 29), p. 210.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 210.



18. Federico Zuccari, Disegno per decorazioni a Palazzo Grimani a Venezia. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi 2607 S

A queste si aggiungono altre opere citate nella letteratura, ma di Federico Zuccari o altri copisti:

– la versione della Pietà degli angeli di Federico Zuccari della Galleria Borghese, che è possibilmente identica con una versione menzionata nel 1611 nell'inventario della collezione Bernerio;<sup>57</sup>

– una copia dalla Pietà di Taddeo esistente già prima del 1609 nella chiesa del Crocifisso di Urbino, riferibile alla versione conservata nel deposito del Palazzo Ducale di Urbino<sup>58</sup>

– la copia antica della pietà degli angeli attribuibile allo studio Zuccari nel museo di Bucarest,<sup>59</sup> in cui appare il

gruppo ai piedi della croce, elemento derivato dal famoso disegno della Pietà di Michelangelo per Vittoria Colonna;<sup>60</sup>

– una versione attribuita a Taddeo, già nella Chiesa dei Cappuccini di Pesaro<sup>61</sup>

– una copia attribuita a Taddeo, ma piuttosto di Federico, Cristo morto sorretto dalla Vergine con attorno quattro angeli con ceri accesi e in basso due mezze figure, San Francesco e San Quirino nella Chiesa del Convento dei Cappuccini a San Marino;<sup>62</sup>

– l'affresco eseguito da Federico Zuccari e soprattutto dai suoi aiuti nella Cappella di Caprarola con la variante di Nicodemo in centro;<sup>63</sup>

– altre cinque Pietà in formato piccolo elencate nel 1609 nell'inventario dopo la morte di Federico<sup>64</sup>: «1 pietà in tavola a olio palmi 2 e larg 1 incirca, – una pietà abbozzata a olio alta p.3 et larga 2 incirca, – una pietà abbozzata in tela, – una pietà piccolina con cornici non finita, – una pietà con cornici non finita»;

– una variante della Pietà in gloria con i Santi Francesco e Terenzio nella Sacrestia della Cattedrale di San Terenzio a Pesaro (fig. 19),<sup>65</sup> che è un'invenzione singolare di Federico, eseguita per lo più da collaboratori;

– una variante della Pietà di Federico con l'aggiunta di un coro di angeli e croce e flagelli alta quasi 5 m, menzionata nell'inventario del 1609,<sup>66</sup> finora non ritrovata;

– una Pietà per la duchessa di Mantova, dipinta da Federico durante il soggiorno a Mantova nel 1607,<sup>67</sup> di cui l'autore riferisce: «Alla Serenissima Madonna Duchessa dipinsi, in un quadro non molto grande, due mezze figure al naturale, cioè un Cristo morto in grembo alla Madonna con una attenzione e divozione straordinaria e singolare, e questa è, ch'essa Madonna ed Addolorata, mira con occhio pio il popolo, e, mostra il costato del Signore aperto, che par che voglia dire,

<sup>60</sup> M. Hirst, *Michelangelo and his Drawings*, London 1980, p.69, nn.140, 141.

<sup>61</sup> G. A. Lazzarini, *Catalogo delle pitture che si conservano nelle Chiese di Pesaro*, Pesaro 1783, p.63.

<sup>62</sup> Ringrazio Rosaria Valazzi della Soprintendenza di Urbino per avermi segnalato la versione nella sagrestia del Duomo di Pesaro e quella di San Marino, cfr. *Guida di San Marino e suoi dintorni*, a cura di G. Dehò, Modena 1891, p.18; M. V. Brugnoli, E. Zocca, *Guida di San Marino*, Roma 1953, p.61 «opera notevole sull'altar maggiore, attribuita a Taddeo Zuccari». In seguito agli studi qui presentati riteniamo che si tratti di un'opera caratteristica di Federico per le caratteristiche di stile e l'aumento del numero delle persone accanto alla Pietà.

<sup>63</sup> I. Faldi, *Gli affreschi del Palazzo Farnese di Caprarola*, Roma 1962, p.22; C. Robertson, *Il Gran Cardinale, Alessandro Farnese Patron of the Arts*, New Haven, London 1992, p.105, fig.45.

<sup>64</sup> Körte (vedi nota 13), pp.82–83, doc. n.17.

<sup>65</sup> Herrmann Fiore (vedi nota 4), pp.320–22.

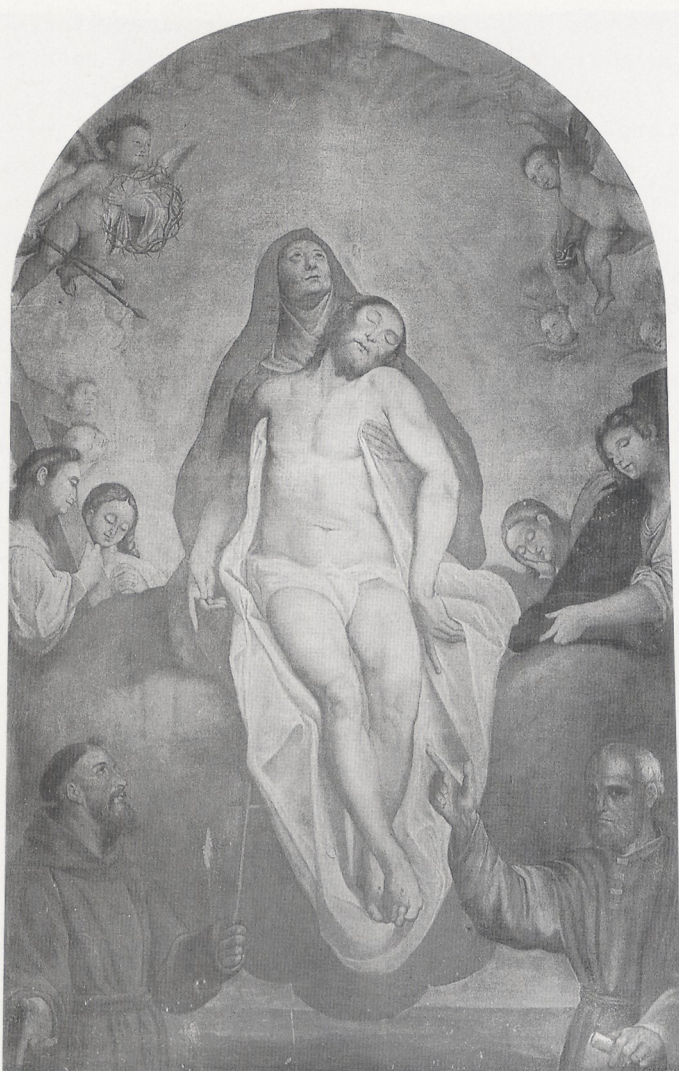
<sup>66</sup> Körte (vedi nota 13), pp.82–83, doc. n.17.

<sup>67</sup> *Il Passaggio per l'Italia con la dimora di Parma del Sig. Cavaliere Federico Zuccari*, a cura di V. Lanciarini, Roma 1983, p.35.

<sup>57</sup> Cfr. p. 87, nota 3.

<sup>58</sup> Herrmann Fiore 1993 (vedi nota 7), p.322.

<sup>59</sup> Anatolie Teodosiu, *The Art Museum of the Socialist Republic of Romania*, Bucarest 1974, p.59, n.124, inv. n.8015/49; A. Busuioceanu, *La Galerie de peintures de S. M. le roi Carol II de Roumanie, Ecoles italiennes du XIV e au XVIe siècle*, Paris 1932, p.70, n.3038, con attribuzione allo studio di Taddeo Zuccari, giudicato da R. Longhi in una lettera del 1959 un'antica imitazione del dipinto.



19. Federico Zuccari e aiuti, *Pietà in gloria con S. Francesco e S. Terenzio*. Pesaro, *Cattedrale*

vedete ingrati peccatori quanto il mio figliolo, e nostro Salvatore ha patito, e sofferto per voi e par che in questa piaga ci voglia far ammonire a fare singolare attenzione alla salute vostra: vi ho appresso figurato un Angelo che sostiene la testa e il corpo di Christo»;<sup>68</sup>

– una versione del 1607 di Federico nella collegiata Santa Maria di Arona,<sup>69</sup> di cui scrive il pittore: «io feci una Pietà con S. Bernardo e la Madonna con quattro angeli che tengono quattro torce alla grotta del sepolcro»;

<sup>68</sup> Il tema insolito che la Madonna indica il costato di Cristo morto è stato proposto da Federico anche nel disegno di Princeton in cui aumenta il numero delle figure presumibilmente in una elaborazione successiva all'invenzione mantovana.

<sup>69</sup> G. Claretta, *Il pittore Federico Zuccari nel suo soggiorno in Piemonte alla corte di Savoia (1605–1607) secondo il suo passaggio per l'Italia*, Torino 1895, p.37, identifica nella chiesa di Santa Maria di Arona l'immagine descritta da Federico nel 1607. La composizione ricorda molti elementi del disegno di Federico a Princeton.



20. Hendrick de Clerck, *Cristo morto sorretto da un angelo*. Roma, *Galleria Nazionale d'Arte Antica, Pal. Barberini*

– l'affresco nella Cappella Pucci nella Chiesa di Trinità dei Monti, progettato nel 1563 e compiuto nel 1589 da Federico sulla base dell'ideazione di Taddeo con chiara ispirazione al disegno di Michelangelo per Vittoria Colonna;<sup>70</sup>

– nel 1587 la Pietà di Federico nelle ante interne di un reliquiario del Escoriale,<sup>71</sup> in cui d'una parte è dipinto San Girolamo e dall'altra, in modo di una contemplazione immaginaria del Santo, appare su una nuvola il Cristo morto, sorretto da un angelo, mentre dietro le figure è inserita la croce di michelangiolesca memoria.

Il tema della «pietà degli angeli», impostato dagli Zuccari, ebbe a partire dalla seconda metà del Cinquecento e all'inizio del Seicento una diffusione straordinaria tra gli ita-

<sup>70</sup> Gere (vedi nota 33).

<sup>71</sup> Fig. 21a e 21b in S. Deswarte, «Idea et le Temple de la Peinture. II. De Francisco di Holanda à Federico Zuccaro», *Revue de l'art*, 94 (1991), p. 56. Le immagini appartengono all'interno delle ante del reliquiario per cui, contrariamente all'accostamento fotografico, il S. Girolamo appare a destra e la visione della Pietà in direzione del suo sguardo a sinistra.



liani, per esempio le opere del Cigoli o di Palma Giovane<sup>72</sup> ma anche tra i pittori nordici romanisti, basti ricordare Goltzius, Otto van Veen, Spranger, Abraham Janssens studiati già da Judson.<sup>73</sup> Alla divulgazione delle immagini degli Zuccari contribuirono anche le incisioni di Cherubino Alberti.<sup>74</sup>

Una delle opere più drammatiche e eccellenti di questa rivisitazione del tema di Michelangelo è costituita dalla pala attribuita a J. de Backer conservata nella Galleria Nazionale d'Arte Antica a Palazzo Barberini che recentemente è stata assegnata a Hendrick de Clerck (fig. 20).<sup>75</sup> Cristo è reso in posizione molto simile all'esempio di Taddeo, ma appare come una scultura vista da diversa angolazione con uno scorcio ancora più accentuato da sotto in su nella posizione delle gambe e con maggiore torsione del torace, attraversato dalla cinghia del trasporto, in modo da fare vedere soltanto l'avambraccio sinistro. L'angelo dalle grandi ali ha lo sguardo abbassato e regge Cristo morto appoggiato su un banco di nuvole, un grande arco del panneggio svolazzante accompagna il gruppo in alto come nell'opera di Cherubino Alberti e nel disegno di Federico Zuccari, conservato a Yale. Ad ogni modo, nell'assunto che la precedente figura di Taddeo, ripresa da Federico e tramandata dal disegno e la relativa incisione di Cherubino Alberti fosse la fonte diretta di ispirazione per la sua figura, Hendrick de Clerck riconduce il tema alla visione tragica della morte, ricalcando l'interpretazione grave introdotta da Michelangelo. Benchè l'incisione costituisca il precedente più pertinente all'immagine del De Clerck, d'altra parte non si può neanche escludere che esistesse un modello scultoreo, o un bozzetto michelangiolesco in terracotta, forse in piccole dimensioni, di cui si sono perse le tracce e che costituiva l'anello di congiunzione tra le opere qui trattate.

Per la diffusione dell'invenzione di Taddeo segnaliamo un dipinto di un autore ancora non identificato nel Musée des Beaux-Arts a Nancy (fig. 21). L'intuizione di Justus Müller Hofstede<sup>76</sup> che non solo la Pietà di Otto van Veen a Wau-



21. Derivazione da Taddeo Zuccari, *Pietà con angeli*. Nancy, Musée des Beaux-Arts

drau a Mons, ma soprattutto la composizione simile di Friburgo dipendesse da Taddeo, viene confermata dal dipinto di Nancy. A parere di chi scrive si tratta di un'opera precedente al dipinto nel Augustinermuseum a Friburgo di Otto van Veen,<sup>77</sup> infatti nella pala grande di Nancy la composizione sviluppa similmente il tema del Cristo morto appoggiato lateralmente al grembo della Vergine con le braccia irrigidite dalla posizione stesa alla croce, mentre braccio e mano viva della Madonna fanno da contrappunto. Il dipinto di Nancy sta ancora più vicino alla Pietà di T. Zuccari per i seguenti motivi: una scena notturna e i quattro grandi angeli guardiani che stanno vicino in piedi con le torce, mentre appare la roccia in primo piano, nella versione successiva a Friburgo Otto van Veen tralascia le torce e tematizza viceversa il pianto con lacrime e l'adorazione del corpo di Cristo da parte degli angeli alle spalle della Vergine. Il gruppo

<sup>72</sup> R. Kultzen, P. Eikemeier, *Alte Pinakothek, Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1971, pp. 102–103, n. 486.

<sup>73</sup> Cfr. nota 1.

<sup>74</sup> Bartsch (vedi nota 31), p. 140, n. 22 (57), affresco in Trinità dei Monti; p. 144, cat. n. 26 (59) *Magnum Pietatis Opus*; v. sopra nota 1.

<sup>75</sup> Giovanna Saporì, «Di Hendrick de Clerck e di alcune difficoltà nello studio dei nordici in Italia», *Bollettino d'Arte*, 79 (1993), pp. 77–90; contributo non noto a L. Huet nella scheda sul dipinto con la tradizionale attribuzione a Jacob de Backer nel catalogo *I Fiamminghi a Roma 1508–1608*, Bruxelles, Palais des Beaux Arts, e Roma, Palazzo delle Esposizioni 1995, pp. 68–69.

<sup>76</sup> J. Müller Hofstede, «Zum Werke des Otto van Veen 1590–1600», *Bulletin des Musees Royaux des Beaux Arts*, 6 (1957), p. 127; riproduzione a colori nel recente catalogo: *Augustinermuseum. Gemälde bis 1800*, a cura di D. Zinke, prefazione di D. H. Hofstätter, Freiburg/Br. 1990, pp. 116–18.

<sup>77</sup> Judson (vedi nota 1), fig. 1.



22. Cigoli (qui attribuito a), *Pietà col Padre Eterno e Angeli*. Montpellier, Musée Fabre

centrale della Madonna con il figlio nelle due composizioni di Otto van Veen ebbe un'influenza notevole sulle redazioni del tema nell'arte del culto per fino in Giappone all'inizio del Seicento. Oltre alle varianti segnalati da Zinke<sup>78</sup> ricordiamo che l'invenzione di Van Veen risulta in un finissimo rilievo d'argento nell'altare di Matthias Wallbaum orafo di Augusta, conservato in Galleria Borghese databile intorno al 1600, e ricorre nelle «fumie» del Giappone, tavole con rilievi di soggetto religioso usati come paci, ma montati in supporti lignei per essere sottoposte al calpestio obbligatorio come verifica dell'abiura nel periodo della persecuzione dei cristiani.<sup>79</sup> Ricordiamo anche il Cigoli nella pala, datata 1592, in S. Croce a Firenze e l'analogo dipinto nel Museo di Montpellier, attribuito a Federico Zuccari

<sup>78</sup> Zinke (vedi nota 76).

<sup>79</sup> Italo Faldi, *Galleria Borghese. Le sculture dal secolo XVI al XIX*, Roma 1954, p. 63, suppone già una fonte nordica per la Pietà di Wallbaum come le composizioni di Pietro Candido. – K. Herrmann Fiore in catalogo della mostra *Da Sendai a Roma. Un'ambasceria giapponese a Paolo V*, Roma, Castel S. Angelo, 1992, p. 195, n. 71, ha osservato la ripresa della composizione nelle fumie in Giappone. Cfr. anche cat. mostra *Hasekura*, City Museum, Sendai 1989, figg. 52, 56, 58.

(fig. 22),<sup>80</sup> mentre si dovrebbe trattare di una replica del Cigoli. Al contrario degli stilemi di Federico l'opera di Montpellier mostra una ricchezza di ornamenti nelle stoffe, nonché fisionomie lontane dalle figure di Federico. La Trinità di Montpellier costituisce viceversa una fase precedente al dipinto del Cigoli in Santa Croce, per la maggiore vicinanza al disegno preparatorio degli Uffizi.<sup>81</sup> Infatti l'inclinazione del volto di Cristo corrisponde alla direzione verso sinistra prevista nel disegno, e il braccio retto in mano dell'angelo è similmente steso; non appare ancora la mano del Padre sulla spalla sinistra come nel dipinto di S. Croce, viceversa dall'altro lato sono visibili il braccio cadente del Padre, seguito da quello del figlio. Come nel disegno il perizoma è reso a modo di un panno fluttuante sulle nuvole e in basso appaiono le teste di angeli, mentre mancano nell'opera di S. Croce. La xilografia della Trinità del Dürer e il disegno per Vittoria Colonna di Michelangelo erano alla base dell'immagine del Cigoli. Michelangelo aveva infatti reso il corpo centrale, sorretto dalle ginocchia della figura alle spalle, mentre le gambe più chiuse sono piegate al suolo. Questo esempio fu seguito anche da Taddeo e Federico Zuccari nel già citato affresco della Chiesa della Trinità dei Monti come anche da Marco Pino nella grande pala collocata nella Chiesa di S. Maria in Aracoeli (fig. 23), un'opera dipinta dopo il 1578 e prima del 1585, che è caratteristica per il ritorno al rigore del sommo maestro<sup>82</sup> in quel periodo.

Il tema della Pietà degli angeli come reso dai fratelli Zuccari, si riallaccia ad una tradizione figurativa fiorentina già all'alba del Rinascimento, in cui gli angeli però sono resi come putti. Ricordiamo le immagini di Giovanni Bellini nella versione di Berlino (1468), della National Gallery di Londra (1471–74) o della contemporanea variante nella Pinacoteca di Rimini. Nel 1475 Antonello da Messina offrì la sua personale interpretazione del tema della Pietà con Angeli (Museo Correr di Venezia) e il Mantegna nel 1489 diede la severa imago pietatis nel dipinto del Museo di Copenhagen. Con l'incisione di Agostino Veneziano che assimila già gli stilemi di Michelangelo nella figura di Cristo si giunge al primo Cinquecento, ma fino all'opera di Taddeo il tema della Pietà degli angeli non godeva di particolare attenzione a Roma.

La Pietà con cinque grandi angeli guardiani in veglia notturna, è un soggetto non riscontrabile nel testo biblico o nella tradizione figurativa, ma il dipinto riflette in partico-

<sup>80</sup> F. Faranda, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, Roma 1986, p. 121, n. 13.

<sup>81</sup> A. M. Petrioli Tofani, «Ludovico Cigoli, variazione su un tema di Dürer», in: *Scritti di Storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze 1984, pp. 461–65.

<sup>82</sup> E. Borea, «Grazia e furia in Marco Pino», *Paragone*, 13.151 (1962), pp. 44 ss.

lare tendenze di culto degli angeli allora attuali a Roma.<sup>83</sup> Ricordiamo che nel 1561 viene consacrata a Roma la chiesa di S. Maria degli Angeli, titolo dovuto all'impegno di Don Antonio del Duca, che promuove la nuova venerazione degli arcangeli.<sup>84</sup>

Nel 1516 infatti fu scoperto a Palermo nella chiesette di S. Angelo un'immagine antica che rappresenta sette Arcangeli con le iscrizioni dei rispettivi nomi. Don Antonio del Duca, sacerdote della chiesa, fece copiare l'immagine da Vincenzo Aimola,<sup>85</sup> opera che si trova tuttora nella cattedrale di Palermo. Non sappiamo con certezza se Taddeo conoscesse questo dipinto, fatto peraltro possibile tramite disegni o copie, ma va sottolineato che nelle due composizioni si tratta di cinque grandi angeli in primo piano di cui quelli laterali di profilo e al confine del bordo del dipinto. Un'immagine simile a quella di Vincenzo Aimola, detto il Romano, fu collocata in Santa Maria degli Angeli, ma successivamente furono cancellati per prudenza i nomi degli arcangeli apocriefi, poichè ammessi al culto soltanto i tre arcangeli certi Michele, Gabriele, Raffaele. Nella stessa chiesa del resto Arrigo Fiammingo (Hendrick van der Broeck) esegue nel 1579 un dipinto dei sette arcangeli che fornisce l'esempio per la pala di analogo soggetto dipinta da Federico Zuccari nella cappella degli Angeli del Gesù. La composizione ieratica della Pietà con i cinque angeli in piedi, possibilmente ispirata al dipinto medioevale, tramandato da V. Aimola, nonchè la rivisitazione del tema della Pietà con angeli sviluppato nella pittura quattrocentesca collocano l'opera nell'area della pittura arcaizzante a favore di una particolare vetustà e legittimazione che erano traguardi per la pittura della Controriforma.<sup>86</sup>

Una variante del culto degli angeli va considerata in particolare, quello dedicato all'«angelo custode», categoria alla quale appartiene, nella Pietà, l'angelo alle spalle di Gesù.<sup>87</sup>

Come si vede nell'affresco di Federico nella cappella del Gesù, l'ufficio degli angeli custodi nella dottrina ecclesia-



23. Marco Pino, Pietà con la Madonna, S. Giovanni Battista e Maddalena. Roma, S. Maria in Aracoeli

<sup>83</sup> *Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique doctrine et histoire*, a cura di M. Villier, s. l. 1937, vol. 1, pp. 586 ss.

<sup>84</sup> C. Bernardi Salvetti, *S. Maria degli Angeli alle Terme e Antonio lo Duca*, Roma 1965, pp. 214-15, 251 ss.

<sup>85</sup> *Ibid.*, fig. 58, dipinto dell'Aimola.

<sup>86</sup> Zeri (vedi nota 1), pp. 53 segg., benchè non parlando dell'argomento degli angeli, ha aperto comunque la prospettiva sulla questione della Pietà di Taddeo nell'ambito del discorso sull'arte sacra dell'epoca: «la Pietà è uno dei primissimi quadri che sia nato, con indubbia felicità, sotto il segno della ricerca di una via di uscita al quesito de Arte Sacra, quesito che, sebbene tacitamente, si sta impiantando su basi ben precise.» Sul tema degli angeli v. anche K. Herrmann Fiore, «Gli angeli, nella teoria e nella pittura di Federico Zuccari», in: *Federico Zuccari Le idee...* (vedi nota 20), pp. 89-110.

<sup>87</sup> P. Joseph de Guibert, *La spiritualité de la Compagnie de Jesus Esquisse historique*, Roma 1953, p. 386; *Lexikon für Theologie und Kirche*, vol. 9, Freiburg 1964, pp. 522 ss.

stica include l'accompagnamento delle anime dei defunti. Secondo le teorie codificate nel Trattato dell'Angelo Custode (1612) da P. Francesco Albertino<sup>88</sup> l'angelo custode, deputato a ciascuno incomincia la sua attività fin prima della nascita e continua in qualità di un psicopompo anche dopo la morte la cura della persona affidatagli.

<sup>88</sup> *Trattato dell'Angelo Custode* del R. P. Francesco Albertino, Roma 1612; Andrea Victorello, *De angelorum custodia libri II*, Padova 1605.

È noto che dopo un'intensa attività in favore del riconoscimento del culto degli angeli custodi promossa dalla Compagnia di Gesù e in particolare da San Luigi Gonzaga,<sup>89</sup> nel 1612 concesse Papa Paolo V l'ufficio dell'Angelo Custode nella messa. Per gli stretti rapporti della famiglia Zuccari con l'ordine dei Gesuiti, basti ricordare le pitture di Federico per la chiesa del Gesù o la grande lunetta da lui dipinta nel Collegio Romano oppure il fatto che Orazio, figlio di Federico, entrò nell'ordine della compagnia di Gesù. L'invenzione della singolare Pietà degli angeli e le varianti nell'opera di Taddeo e Federico Zuccari trovano nel contesto spirituale dell'epoca il terreno propizio per la diffusione delle Pietà in particolari immagini dell'arte sacra.

La Pietà degli angeli va quindi collocata nel contesto generale di devozione all'Angelo Custode. Le teorie sugli angeli sistematicamente discusse nel Trattato di Giovanni Maria Tarsia,<sup>90</sup> pubblicato a Firenze nel 1576 sembrano aver ispirato inoltre direttamente la teoria artistica e forse anche lo stile letterario di Federico Zuccari. Il linguaggio e i concetti espressi dal Tarsia meritano una ben più ampia indagine per le assonanze con l'idea di Federico Zuccari sul disegno angelico e la divisione delle tra categorie del disegno in divino, angelico e umano.<sup>91</sup> Ricordiamo anche che la pubblicazione del trattato del Tarsia avvenne a Firenze nello stesso periodo in cui vi soggiornò Federico Zuccari per completare gli affreschi del Vasari nella cupola del Duomo.<sup>92</sup>

Confrontiamo il libro del Tarsia anche con il testo di Federico Zuccari sul suo dipinto nell'Escorial «il terzo angelo sta alle orecchie di San Girolamo in atto di imprimerli tutto quello che egli pensa, e scrive ... questo ho posto quivi per l'Angelo della Custodia et per quella intelligenza et Idea che ci fa scrivere et operare tutte le cose, et questo mi son ingegnato rappresentarlo incorporeo come spirito e tra-

sparente, cosa da pochi usata...»<sup>93</sup> Tarsia d'altra parte aveva scritto nel capitolo sui modi diversi da chiamare gli Angioli... «i filosofi li chiamano spiriti, S. Paolo li definisce ministri, per gli antichi sono intelligenze, per gli speculativi sostanze, i teologi li chiamano virtù, per Davide sono fiamme, per i savii venti, nel Vangelo angeli ... Sono pertanto spiriti per rispetto della semplicità e spiritualità loro, Ministri per la custodia delle anime, Intelligenze perchè apprendono senza difficoltà il sommo bene, Virtù operando in loro Dio senza resistenza tutto il suo beneplacito...»<sup>94</sup>

Come è noto Federico Zuccari era legato al cardinale Federico Borromeo, e anche se il *De Pictura Sacra* fu pubblicata solo nel 1625 è interessante leggere in questo contesto quanto scrive degli angeli.<sup>95</sup> In *De Pictura Sacra* a proposito delle immagini degli Angeli il Borromeo sottolinea che si tratti di celesti spiriti asserendo: «Michelangelo li rappresentò affatto senz'ali, le quali in verità si può dimostrare essere inutili ... D'altra parte però gravissimi scrittori vogliono che gli Angeli si pingano alati, e lo comprovano con diversi argomenti. Ne vale dire che siffatte figure angeliche non sono veritiere effigie della realtà, ma fantasie dell'umano ingegno.

Un altro argomento trattato da Federico Borromeo può essere utile nel contesto dell'accostamento dei due dipinti: «Gli artisti ... formano talora dei corpi così robusti e truculenti quasi volessero dipingere non già Santi o Sante, ma atleti, e dipingono dei volti così accigliati e severi che ispirano tutt'altro che sentimenti pietà. Non pochi ancora fanno ostentazione delle singole parti del corpo, delle articolazioni, delle flessioni, delle masse che pare che vogliano esibire tavole anatomiche per la cura delle ferite piuttosto che incitamenti di religione. E a quei corpi imprimono nelle movenze e nell'espressione una tensione ed una violenza che non s'adirebbero neppure ad un soldato. Nel confronto dei due dipinti della Pietà degli angeli.»<sup>96</sup> Federico Zuccari che attutisce gli elementi dell'esempio di Taddeo, si accosta alla direzione indicata negli scritti di Federico Borromeo che insiste sul fatto che «al pittore è necessaria anzitutto la pietà» e che la persuasione pittorica passi attraverso il colorito «i colori son quasi parole che percepite cogli occhi, penetrano nell'animo non meno delle voci percepite dalle orecchie.»<sup>97</sup> L'immagine che mostra Cristo, non su un sar-

<sup>89</sup> San Luigi Gonzaga, *Meditazione sopra gli angeli santi e particolarmente sopra gli angeli custodi*, Roma 1606.

<sup>90</sup> Giovanni Maria Tarsia, *Trattato della natura degli angeli nel quale tutte le cose attinenti ad essa natura si contengono*, Firenze 1576, capitolo «sui modi diversi da chiamare gli Angioli»: «i filosofi li chiamano spiriti, S. Paolo li definisce ministri, per gli antichi sono intelligenze, per gli speculativi spozanze, i teologi li chiamano virtù, per Davide sono fiamme, per i savii venti, nel Vangelo angeli ... sono pertanto spiriti per rispetto della semplicità e spiritualità loro, Ministri per la custodia dell'anime nostre, Intelligenze perchè apprendono senza difficoltà il sommo bene, Virtù operando in loro Dio senza resistenza tutto il suo beneplacito.»

<sup>91</sup> Per il culto degli angeli custodi e l'arte di Fed. Zuccari, v. K. Herrmann Fiore, «Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 18 (1979), pp. 96-99, e Herrmann Fiore 1993 (vedi nota 7).

<sup>92</sup> Cristina Acidini Luchinat, «Federico Zuccari e l'ispirazione dantesca nella Cupola del Duomo di Firenze», in: *Federico Zuccari e Dante* (v. sopra nota 4), pp. 43-56.

<sup>93</sup> J. Dominguez Bordona, «F. Zuccaro en España», *Archivo Español*, 3 (1927), p. 83; Herrmann Fiore 1979 (vedi nota 91), p. 99, nota 283, e riconsiderato in Deswarte Rosa (vedi nota 71), p. 56.

<sup>94</sup> Tarsia (vedi nota 90).

<sup>95</sup> Cardinale Federico Borromeo, *De Pictura Sacra*, a cura di Carlo Castiglioni, Sora 1932, pp. 94-95.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 75.

cofago, ma su un sasso coperto di muschio è in linea con quanto richiesto da Federico Borromeo: «Nel fare poi l'immagine del Santo Sepolcro non si addice una pietra levigata e lucida come spesso si usa. Ciò infatti contrasta con la verità storica e col Vangelo.»<sup>98</sup>

In conclusione le due Pietà costituiscono capolavori dell'arte sacra e caratterizzano le tendenze artistiche nel secondo Cinquecento. In particolare il tentativo di Federico Zuccari di rendere l'immagine spirituale avvalendosi della trasparenza dei valori tonali anticipa problemi di stile che verranno sviluppati da Guido Reni nelle sue ultime opere, le difficoltà si manifestano quando il pittore è intenzionato di

rendere visibili cose incorporee, che nella poesia di un Dante o nella musica di un Emilio de Cavalieri incontrano meno ostacoli, perchè non basati sulla «materia» pittorica. Per ritornare al confronto delle due versioni della Pietà, mentre Taddeo non si discosta da una resa del corpo con il peso e il volume, Federico invece, assottigliando la materia tende di trasformare il tema in una visione per suggerire una spiritualità nei colori trasparenti, quasi immateriali. Il grande dipinto di Taddeo e la versione di Federico – in omaggio alla memoria del fratello – sono esempi di una straordinaria testimonianza di rappresentare e di rendere viva, come per esercizi spirituali, il tema della Pietà.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p.91.

*Referenze fotografiche:* Autore 17, 18; Firenze, Soprintendenza Beni Artistici e Storici 14; Montpellier, Musée Fabre 22; Nancy, Musée des Beaux-Arts 21; Ottawa, National Gallery 15; Roma, Bibliotheca Hertziana 4, 10, 12, 16; Roma, Istituto Centrale per il catalogo e la docu-

mentazione 5, 10; Roma, Soprintendenza Beni Artistici e Storici 1, 7, 9, 20, 23; Torre Canavese, Collezione Datrino 2, 6, 8; Urbino, Soprintendenza Beni Artistici e Storici 19; Vienna, Graphische Sammlung Albertina 13.