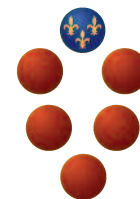


medicea



rivista interdisciplinare di studi medicei

n. 11 ● giugno 2012

ISSN 1974-7004

Rivista fondata e diretta da
Marco Ferri e Clara Gambaro

**Redazione, grafica e impaginazione,
abbonamenti**

Centro Di
Lungarno Serristori 35
50125 Firenze
www.centrodi.it
edizioni@centrodi.it
tel. (+39) 055 2342668
fax (+39) 055 2342667

Redazione e revisione dei testi:
Alberto Bartolomeo (alberto@centrodi.it)

Grafica e impaginazione:
Manola Miniati (manola@centrodi.it)

Abbonamenti:
Silvia Cangioli (silvia@centrodi.it)

Pubblicazione semestrale
Un numero: 15 euro
Abbonamento annuale: 35 euro (Italia)
e 55 euro (estero)

© Copyright 2012 Centro Di
della Edifimi srl, Firenze;
Marco Ferri e Clara Gambaro

Stampa: Alpi Lito, Firenze
giugno 2012

Autorizzazione del Tribunale di Firenze
n. 5679 del 15 ottobre 2008

Iscrizione al Registro Operatori
di Comunicazione n. 7257

Questa rivista è pubblicata
con il contributo fondamentale di



- 3 **Editoriale**
Marco Ferri e Clara Gambaro
- 4 **La battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci:
perduta oppure no?**
*Maurizio Seracini, Paola Roberta Faggioni
e Maria Grazia Pancani*
- 10 **Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg
e l'Ordine di Sant'Uberto**
Alberto Bruschi
- 20 **Sigismondo Betti: un contributo
alla cultura antiquaria tra Inghilterra e Firenze
al tempo degli ultimi Medici**
Marco Betti
- 30 **Giorgio Vasari's Portrait of Bernardetto de' Medici:
A Military and Noble Prince**
Liana De Girolami Cheney
- 36 **Federico Zuccari, il sipario del teatro vasariano
del 1565 e il tema mediceo della Verità**
Nicoletta Lepri
- 48 **Federico IV di Danimarca
alle ville di Lappoggi e Lilliano**
Piero Pacini
- 64 **L'Adamo ed Eva di Bandinelli per Santa Maria del Fiore**
Stefano Pierguidi
- 70 **Maioliche d'età medicea dalle volte vasariane
degli Uffizi**
Giovanni Roncaglia
- 76 **Approfondimento**
**Geometria della cupola da Michelangelo a Guarini e le
determinazioni intermedie di Buontalenti e Longhena**
Amelio Fara
- 94 **Selezione delle pubblicazioni 2011**
- 95 **Appuntamenti**



Federico Zuccari, il sipario del teatro vasariano del 1565 e il tema medico della Verità

Nicoletta Lepri

Il perduto e, dunque, poco studiato sipario di Federico Zuccari per la scena del teatro vasariano di palazzo del 1565, in occasione delle nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria, offre l'opportunità, attraverso i bozzetti preparatori che ne sono rimasti, di riflettere sulla particolare scelta iconografica. Si possono così ipotizzare, dietro alla semplice amenità della scena di caccia rappresentata, recuperi classicistici e citazioni concettuali dai trionfi di Carlo V imperatore, ma anche la trasmissione di messaggi ideologici confacenti alla politica medica del duca Cosimo e formulati secondo precedenti di dottrina savonaroliana, esaltando il senso di una giustizia civile che pretendeva discendere dall'affermazione della verità. Ciò condiziona anche l'interpretazione del realismo con cui il paesaggio è raffigurato, funzionale alla contemplazione di Firenze che, sullo sfondo, sembrava paradossalmente assumere più che mai, nel sipario, caratteri di vera e concreta città ideale.

Nicoletta Lepri si è formata tra Bologna, Lima e Firenze. Svolge attività di ricerca presso il Centro Studi sul Classicismo dell'Università di Firenze. Ha pubblicato saggi storico-artistici e traduzioni di opere spagnole del Siglo de Oro; ha condotto ricerche per istituzioni italiane e straniere, in particolare rappresentando l'Italia per conto della Unión Latina e dell'Istituto Italo-Latino Americano di Roma in convegni internazionali sull'arte coloniale americana; ha organizzato e curato le manifestazioni vasariane tenutesi a Pistoia nel 2011. Fa parte del comitato scientifico della rivista 'Memorie domenicane' e della redazione di 'Porphyra', rivista on-line di storia e cultura bizantina.

nicoletta@inwind.it

Nella *Descrizione* dell'apparato teatrale allestito da Vasari in Palazzo Vecchio a Firenze, il 26 dicembre del 1565, per le festive nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria, Domenico Mellini scrive che "il vano dov'era la prospettiva della commedia stette ripieno molti dì, perché ella non si vedesi, d'una tela di braccia ventitre lunga e quindici alta [9 metri x 13 circa], nella quale era dipinto una caccia con gran numero di figure, e a cavallo, e a piedi, con cani e uccelli, che cacciavano in un bellissimo paese".¹ La tela gigantesca, eseguita da Federico Zuccari, fu lasciata cadere all'inizio della commedia – la *Cofanaria* di Francesco d'Ambra² – avendo tenuto coperto sino ad allora, agli occhi dei presenti, il fondale prospettico urbano dipinto da Prospero Fontana.

Dell'opera di Federico resta agli Uffizi un noto bozzetto di ampie dimensioni a matita nera, acquerello e tempera bianca su carta tinta marroncina (figg. 1, 2).³ In basso è stilato: ".FEDERICUS. / Z CCARUS. FA. AS. MDLXV / ETATS. SVE. XXV". L'iscrizione è servita così anche per stabilire l'anno di nascita del pittore. Nel catalogo dei disegni degli Zuccari agli Uffizi, curato da John Gere nel 1966, fu segnalato anche un bozzetto a Chatsworth (fig. 3) per la metà sinistra del sipario, con le stesse figure della carta fiorentina, ma con un rapporto ridotto rispetto all'insieme e un maggior sviluppo della composizione in altezza, provando la rifilatura dei due lati maggiori del disegno agli Uffizi.⁴ Un'altra esecuzione grafica di dimensioni più modeste, probabilmente non preparatoria ma di studio, è al British Museum e riproduce solo i personaggi in primo piano a sinistra.⁵ Ulteriori particolari, con ritratti e studi di cani, compaiono infine in alcuni disegni all'Ermitage.⁶

Nella lettera a Borghini del 21 settembre 1565, Vasari prevedeva che Zuccari avesse



1. Federico Zuccari, *Bozzetto per il sipario del teatro vasariano del 1565* (acquerello e tempera bianca su matita nera sopra carta tinta marroncina).

ancora “che far X di alla sua tela”. Il pittore marchigiano aveva lavorato a Venezia al servizio del patriarca Grimani. Raffaello Borghini riferisce nel *Riposo* che egli dipinse lì anche una *Risurrezione di Lazzaro* e una *Conversione della Maddalena* della quale almeno, nell’agosto del 1564, mandò a Vasari un disegno da includere nel suo *Libro*.⁷ Nel carnevale 1565 aveva eseguito inoltre, per l’*Antigone* del conte di Monte da Vicenza, la decorazione a chiaroscuro del teatro ligneo di Palladio per la Compagnia della Calza, maturando esperienza per i successivi lavori a Firenze. Qui giunse “quando appunto si facevano ricchissimi apparati, e meravigliosi, per la venuta di Giovanna d’Austria. Dove, arrivato, fece, come volle il signore duca, in una grandissima tela che copriva la scena in testa alla sala, una bellissima e capricciosa *Caccia* di colori, e alcune storie di chiaroscuro per un arco che piacquero infinitamente”.⁸ Il 9 settembre lo spedalingo aveva infatti annunciato a Vasari la commissione a Federico di due storie per l’arco della *Prudenza civile* alla Dogana: “Sotto questo arco vanno quelle due istorie che n’ho data l’inventione al Zuccherò; e s’i’ non m’inganno, mi pare essermi risoluto molto a proposito”.⁹ Vasari ribatteva il giorno dopo proponendo di contentarsi piuttosto di “epitaffi e grottesche e lettere”, facendo sospettare un seme dell’antipatia tra Giorgio e Federico manifestata dal secondo dopo l’uscita dell’edizione giuntina delle *Vite* e forse nutrita da un sospetto di responsabilità dell’aretino nella drastica diminuzione e nel

differimento della ricompensa pattuita per i lavori del giovane artista nelle feste.¹⁰ Vasari dovette invece aver seguito con interesse, pur a distanza, l’attività veneziana di Zuccari, risultando favorevole al suo coinvolgimento negli apparati fiorentini anche per il buon rapporto instaurato nel giugno dell’anno prima tra i due maggiori responsabili delle feste e Taddeo Zuccari.¹¹ Di fatto, Federico “pittore da Urbino” è il primo degli otto artisti “forestieri” di cui si registra la presenza e l’elezione nelle tornate degli accademici fiorentini tra il 14 e il 18 ottobre 1565.¹² Le preoccupazioni di don Vincenzio e la replica di Vasari riguardavano più verosimilmente la volta dell’arco alla Dogana, “nel quale”, scriveva Borghini nella stessa lettera, “i’ mi risolverei a non moltiplicare in più istorie, ma farei qualch’ornamento con festoni o trofei alla gortesca [...] a dirv’ il vero dipignere istorie in quest’arco [...], dove non si può adoperar tele, ma bisogna dipigner su ’l legname, non mi va punto a fantasia”. Benché Raffaello Borghini riferisca più tardi a Zuccari sette quadri a monocromo per lo stesso arco,¹³ Cini nomina sia monocromi a finto bronzo con una *Flotta di navi e galee* e *Il duca a cavallo che visita i suoi stati*, sia quadri policromi sul lato verso San Firenze, con *Il conferimento della reggenza a Francesco*, *la Resa di Siena*, *l’Ingresso trionfale in Siena*, e, sulla parte occidentale, *Il matrimonio di Francesco e Giovanna*, *l’Udienza del duca* e *Cosimo con Eleonora di Toledo*.¹⁴ In quanto alla volta dell’arco, vi si fecero in



2. Federico Zuccari,
Bozzetto per il sipario del
teatro vasariano del 1565,
particolare.

effetti “due imprese e rovesci di medaglie, cioè è le selle curuli co’ fasci consolari dimostrandosi per cotali cose l’autorità e giustizia delle leggi: et una donna con le bilance, significata per l’*Equità*”.¹⁵

E se Federico fu impegnato nella realizzazione di questa impresa, poté forse giovare degli studi per la *Giustizia* affrescata nella volta della scala di Palazzo Grimani a Venezia (fig. 4) e di cui esiste una riproduzione incisa da Cornelis Cort.¹⁶

Centrali nella politica cosimiana, e perciò nelle rappresentazioni dell’apparato viario intitolato alla *Prudenza civile* come del cortile di Palazzo Vecchio,¹⁷ i temi della Giustizia e della Verità accompagnarono anche gli interventi fiorentini di Zuccari nel 1565, a cominciare dal sipario teatrale.

A Venezia egli aveva certo potuto osservare l’emblema con tre figure in ovale e l’iscrizione “*Veritas filia temporis*”¹⁸ dal 1536 marchio del tipografo Marcolini, ricavato dal *Dialogo de fortuna* di Antonio Fregoso detto il Fileremo.¹⁹ Nel 1540, anno di nascita di Federico, l’impresa venne racchiusa in una cornice rettangolare comprendente uno sfondo paesaggistico (fig. 5): in questa forma fu incisa più tardi da Enea Vico²⁰ e impressa su varie edizioni delle opere dell’Aretino, inclusa la *Talanta*, per la cui messa in scena Vasari

aveva allestito nel 1542 l’apparato veneziano dei Sempiterni. Il tema proveniva dalle *Notti attiche* di Gellio (XII, 11, 7) ed è considerato nelle *Immagini degli dei* del Cartari, pubblicate per la prima volta proprio da Marcolini nel 1556. Il concetto greco della Verità generata (più che svelata) dal Tempo fu illustrato a Firenze nel carnevale del 1566, per le medesime feste nuziali, nel carro di Saturno della mascherata della *Genealogia degli dei* di Baccio Baldini, eludendo però l’idea di una risalita dall’abisso, rifacendosi invece a Plutarco e connettendo il costume della Verità con quello di un’ovidiana *Età dell’oro* adorna di fronde.²¹ Zuccari avrebbe ripreso lo studio della Virtù in figura di donna nuda, sollevata dal Tempo-Saturno suo padre, nel tempo fra i lavori sul tema della *Calunnia* – cioè prima del 1572 – e il soggiorno in Olanda. E dall’inventario delle opere in possesso di Federico alla sua morte si sa che tra esse c’era un quadro di tale soggetto.²² I disegni di Anversa, messi in relazione anche con gli studi per la cupola del duomo fiorentino,²³ servirono a Pieter Valck per un bulino stampato nel 1575, sempre a Venezia, dal Nelli.²⁴

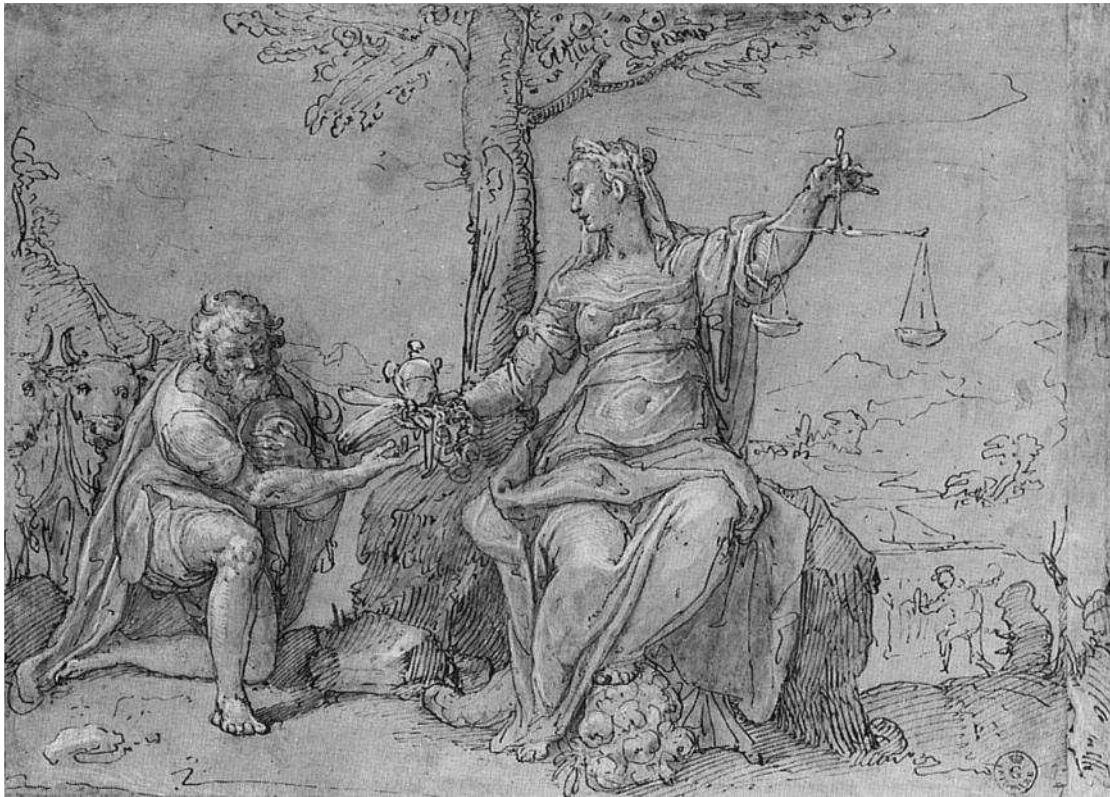
Il “bellissimo paese” del sipario riproduceva un panorama presso Firenze, con la città sul fondo vista da nord, “tra Fiesole e

3. Federico Zuccari,
*Disegno preparatorio
 per il sipario* (matita nera
 acquarellata a bistro e
 tocchi di matita rossa).



Settignano”,²⁵ a integrare quello attraverso il quale la sposa austriaca era giunta da Prato e Poggio a Caiano. L’immagine scopriva un tipo di visione “periferica diffusa” complementare a quella “unica” ricercata da Vasari nelle architetture cittadine come negli occhi del suo Corridoio; e attuata negli apparati viari e nella stessa scena fiorentina del tempo. Uno scorcio analogo compariva tuttavia già nel frontespizio disegnato da Vasari per l’edizione torrentiniana delle *Vite* del 1550. Nella stampa la veduta, sollevata sul basamento architettonico, diventa scena; due putti la scoprono alzando un drappo dov’è impresso il titolo. Il Torrentino ne ebbe una rielaborazione lo stesso anno per l’*Architettura* di Leon Battista Alberti. “Francesco Franceschi sanese” se ne servì nel 1564 per il *Del modo di misurare* di Cosimo Bartoli. Nel marzo 1566 l’incisione del 1550 fu riusata in apertura al testo, stampato “ad istanza di Alessandro Ceccherelli”, della sacra rappresentazione dell’*Annunziazione* con cui in Santo Spirito, all’inizio della quaresima, si chiusero le celebrazioni sponsali

per Francesco e Giovanna (fig. 6).²⁶ Non venendo dichiarato nel libretto il nome dell’editore, il Cioni proponeva quelli di Marescotti o Sermartelli;²⁷ la cartella alla base della stampa, con la veduta della città, è infatti usata da più stampatori proprio a partire dal 1565-1566, di sicuro in conseguenza del rapporto fra il teatro vasariano degli Uffizi e le immagini di città medicee raffigurate in occasione delle feste nel palco e sulle pareti del Salone dei Cinquecento. Ma il puntuale riuso in un contesto tanto ufficiale farebbe pensare che i tipi fossero di nuovo quelli del Torrentino. Nell’ambito dei festeggiamenti e rispetto all’invenzione teatrale vasariana, con la prospettiva scenica del Fontana rappresentante il ponte a Santa Trinita e Via Maggio, il recupero del frontespizio delle *Vite* suggerirebbe in ogni caso, oltre all’introduzione di un episodio minore, seppur non meno importante, nella grande tradizione dello spettacolo di età cosimiana, anche una ricercata inversione fra ‘quadro’ e ‘coperta’. Scambio di punto di vista che trasformava



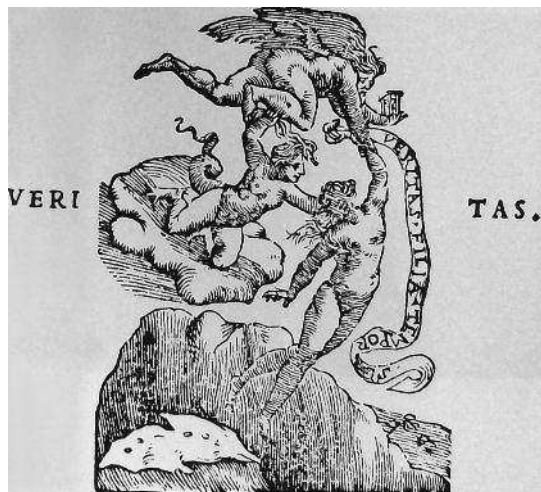
4. Federico Zuccari, *Allegoria della Giustizia* (penna, acquerello marrone, lumeggiatura e tracce di matita nera su carta preparata rosa).

concettualmente la scena stessa dell'*Annunziazione*, e lo spazio tutto della chiesa, in nuova 'prospettiva' cittadina, compatibile sia con il calendario fiorentino, che aveva il capodanno proprio il 25 marzo, festa del sacro concepimento, sia con la suggestione aleggiante nelle feste di un diverso ciclo storico avviato dalla famiglia dominante, di tempi nuovi.

La concezione della cartella reincisa fa riflettere infine sulla precisa scelta operata nel "casar" del sipario zuccaresco del 1565²⁸ rispetto a un sollevamento che lo drappeggiasse verso l'alto come nell'effetto della stampa. La soluzione, richiesta innanzitutto dal peso della tela, fu decisa anche per destare stupore nel disvelamento repentino del fondale e lasciare scoperto e godibile il doppio "cielo" vasariano di cui si giovarono gli ingegni di Buontalenti e si valse l'implicita relazione città-paradiso ("scuoprendosi la luminosa prospettiva, ben parve che il Paradiso con tutti i cori degli angeli si fusse in quello istante aperto").²⁹ Analogie del sipario zuccaresco con il disegno della stampa di un incunabolo savonaroliano del 1498-1500 postulano però un'invenzione ancora più ideologicamente mirata, attuata attraverso il formale reintegro storico dello sfondo immaginario con veduta di città, e di

ambientazioni paesaggistiche medievali. Il soggetto dell'enorme tela dovette essere a maggior ragione accordato con Borghini, insieme a cui Federico, nel corso del suo secondo soggiorno fiorentino, avrebbe a lungo trattato degli affreschi della cupola del duomo. Del priore, Zuccari avrebbe studiato il ritratto per introdurlo nello stesso *Giudizio universale*, nel gruppo variegato del *Popolo santo di Dio* del settore ovest. Ne avrebbe ancora documentato le fattezze nel *Passaggio delle consegne*: nel disegno preparatorio agli Uffizi³⁰ si vedono don Vincenzio e il pittore discutere il programma dell'opera davanti a un Vasari significativamente addormentato, quasi a immortalare, tra i due dialoganti, una consonanza certa, che escludeva l'aretino, sebbene anche in merito al livore dimostrato da Zuccari per Vasari nelle postille a una sua copia delle *Vite*, ora alla Bibliothèque Nationale di Parigi, sia stato dimostrato quanto l'antagonismo nei confronti di lui non potesse celare di fatto, al momento della composizione del *Lamento della pittura su l'onde venete* (1605), una sostanziale dipendenza teorica.³¹

È però probabile che puntuali suggerimenti iconografici per il sipario, di così forte impatto visivo, venissero da Cosimo stesso, che delle opere di Savonarola, almeno prima



delle epurazioni librerie imposte dal Sacro Uffizio con l'indice del 1559, fu sicuro lettore.³² Dalle parole di Vasari sembra infatti che il Medici esercitasse personale direzione sul lavoro di Zuccari, per cui il pittore eseguì la sua "capricciosa" tela "come volle il signore duca".³³

L'illustrazione xilografica savonaroliana è quella inserita nel *Dyalogo della verita prophetica* (fig. 7).³⁴ Il legno, di squisita esecuzione e forse di mano di Bernardo Cennini,³⁵ non fu utilizzato per altre edizioni, restandone dimostrati così il valore intrinseco e la particolare efficacia rispetto al testo e al tema in esso affrontato. La stampa riproduce la visione allegorica di un gruppo di sette dottori orientali, le iniziali dei cui nomi formano la parola "Veritas", che disputano con un frate domenicano ispirato dallo Spirito Santo e rappresentante Girolamo stesso. André Chastel commentava l'edizione e interpretava la xilografia quali sintomi della "dissociazione della cultura medica" in chiave anticlassica, perché "chi parla in nome del Cristo rende superflui i rappresentanti della saggezza antica".³⁶ Mostra affinità con quelle del frontespizio torrentiniano e del bozzetto zuccaresco la sintesi urbana di sfondo, con il tempio esemplare sormontato dalla cupola brunelleschiana, dove si allude a Firenze come immaginaria Gerusalemme, nella maniera in cui l'aveva già pensata nel 1491 Benozzo Gozzoli nell'affresco dell'*Incontro di Giovacchino e Anna* nel Tabernacolo della Visitazione a Castelfiorentino. La rappresentazione idealizzata, favorita dal recente monumento architettonico, consentiva lì di ricondurre a *urbs* il profilo della città turrata, del *castrum*,

tante volte contemplata a illustrare nel Medioevo le vicende socio-militari delle cronache. L'albero, centrato e investito di riferimenti biblici nella xilografia, nel sipario è spostato lateralmente e circondato solo dai nobili cacciatori; ma l'irradiazione solare segnata nel disegno a larghe tracce ricorda le fiammelle che nella stampa scendono dalla colomba, pur nei modi lanosi e sfilacciati che il pittore di Sant'Angelo in Vado aveva appreso copiando i fulmini del *Gioue saettatore* affrescato sulla volta della mantovana Sala dei Giganti.³⁷ La tettoia della xilografia diventa capanna nel disegno di Chatsworth, ma sembra richiamata anche nel ponteggio su cui Federico si ritrae in basso mentre lavora faticosamente di pennello alla tela appesa: una speciale variante del motivo dell'artista all'opera su uno sfondo campestre, di cui proprio Zuccari, soprattutto affiancato da Cristofano Allori, fu cultore.³⁸

Il sipario manifestava il gusto per un realismo fiammingheggiante sovente espresso in paesaggi, cacce, animali. Nel febbraio 1565, tra le notizie di interesse librario relative alla Guardaroba medicea, risalta l'acquisto da parte di Cosimo di "tre pezzi di libri de Animalibus Conradi Gensneri" ordinati a Venezia,³⁹ ossia l'*Historia animalium* in cinque volumi (1551-1558) del naturalista zurighese Konrad Gesner, morto nel dicembre di quell'anno. L'opera, illustrata da centinaia di stampe, andò ad arricchire la sezione naturalistica della biblioteca di palazzo, dove erano già raccolti, insieme a volumi di interesse geografico e alle opere di zoologia e di botanica di Aristotele e Teofrasto, il *De natura stirpium* di Jean Ruel, o i trattati di Giorgio Agricola. Cosimo, imitato poi da Francesco, avrebbe da quel momento commissionato numerosi cartoni per arazzi a soggetto venatorio destinati soprattutto alla decorazione della villa di Poggio a Caiano, per la quale ne furono eseguiti complessivamente 36, rinnovando una tradizione di decorazione tessile da parete documentata nei secoli precedenti persino nei palii decorativi devozionali prodotti nei territori limitrofi.

Tra i fiamminghi che riportarono a Firenze la pittura naturalistica di paesaggio, Jan Van der Straet fu impegnato come disegnatore degli arazzi per Poggio a Caiano dal 1567 al 1576, lasciando agli Uffizi molti studi, alcuni

relativi a manufatti tessili ancora esistenti, dai quali venne ricavato un volume di stampe raffiguranti, come dice Vasari “le cacce di tutti gli animali e i modi di uccellare e pescare con le più strane e belle invenzioni del mondo”. Vasari stesso eseguì due tele con *Pescatori* e *Uccellatori* le cui prossimità stilistiche con le opere del soffitto del Salone dei Cinquecento e con la *Crocifissione secondo sant’Anselmo* indicano almeno un’ideazione prossima alle serie dello Stradano.⁴⁰ Uno dei disegni che non ha un preciso corrispondente nella citata raccolta di incisioni servì invece nel 1570 per un’acquaforte di Hieronymus Cock,⁴¹ dimostrando come l’antico tema riguadagnasse fortuna internazionale ripartendo probabilmente anche dalle scelte fiorentine e seguendo talune strade percorse dagli invitati alle feste del 1565. Nell’ultimo quarto del secolo sarebbe stato svolto frequentemente, ad esempio, nelle impiallaccature d’avorio sulla cassa delle più preziose carabine da caccia prodotte in area germanica.

Dopo il 1576 allo Stradano successe, nelle ideazioni per l’arazzeria granducale, Alessandro Allori, che eseguì cartoni per *Cacce* di uccelli acquatici e taumachie. Il disegno⁴² relativo all’arazzo con la *Caccia all’oca*, recentemente restaurato ed esposto,⁴³ rimase attribuito a Federico Zuccari finché Detlef Heikamp non vi riconobbe un’espressione peculiare dello stile di Allori al tempo in cui l’artista tentava di conciliare la visione distesa e aperta, attuata da Zuccari proprio nel suo sipario, con i modi più articolati e narrativi del predecessore fiammingo.⁴⁴

Nel telone teatrale si espresse un naturalismo idealizzato che intendeva comprendere quello delle antiche scene di caccia scolpite nel marmo e gli esempi cavallereschi e boccacciani sentiti e veduti ‘all’antica’, riassunti attraverso Piero di Cosimo e Paolo Uccello; e insieme l’elezione a una realtà conclusa, nelle sue dimensioni ideologico-simboliche derivanti dalla radicalità della *religio naturalis* del primo Rinascimento, illustranti una via empirica alla Verità e su cui lo stesso Zuccari sarebbe tornato lungamente a meditare.⁴⁵ Il percorso teorico dovette conformarsi tuttavia a quello religioso corrente, sebbene servendosi del personaggio



di Savonarola, sotto più versi critico. Potremmo riassumere il ‘predicato’ introdotto da tale allusione, stemperato dall’amenità del luogo raffigurato da Zuccari, nei dettati di una nuova *religio patriae* alla luce della quale non c’era più bisogno di guardare alla sapienza antica, già quasi spontaneamente travasata nella ‘natià’. Anche l’*Annunziazione* di Santo Spirito, con la descrizione scenografica dell’annuncio divino, oltre a essere augurale per la fecondità degli sposi, dava indiretta conferma alla già citata intuizione dello Chastel sulla xilografia della *Verità prophetica*.

La *Verità* a cui guardava Cosimo non si basava su bontà e dottrina, ma sulla giustizia,

6. Frontespizio per *La Rappresentazione dell’Annunziazione* (Firenze, marzo 1566).

Dyalogo della uerita prophetica.



7. Bernardo Cennini (?), *Veritas*, illustrazione xilografica per il *Dyalogo della uerita prophetica* di Girolamo Savonarola.

‘titolo’ di grande evidenza già nei trionfi imperiali di Carlo V – a cui Borghini si ispirò per l’invenzione delle feste nuziali – sin dalla sua entrata in Siviglia nel 1526:

Il quinto arco era nella chiesa di Santi Isidoro intitolato la *Giustitia, virtù dela quale nasce la gloria*, in cima del quale stava la imagine dello imperatore armata con la spada in mano destra, e uno sceptro in la mano sinistra, e in la fronte dello arco era la *Giustitia* con la spada in la mano destra, e la bilanza in la sinistra, con la Ingiuria sotto li piedi e alla mano destra erano le Virtù che accompagnano la Giustitia, che sono Equalità, Concordia, Premio e Castigo, con scettro in mano, e a mano sinistra stavano li Viti contrarii alla Giustitia, che sono Tyrania, Violentia, Rapina e Crudeltà, che avevano mozata la testa e ligate le mani con uno titolo latino:

IUSTITIAE DIVI CAROLI quae bonos extollit, et malos deprimit. S.P.Q.⁴⁶

Nella Firenze del 1565 non si assume tuttavia la concezione, rimasta nella tradizione encomiastica carolina,⁴⁷ del trionfatore-eroe buono che era già nella *Caccia al cinghiale* nel fronte nord dell’Arco di Costantino, dove un rilievo in tondo coglie l’imperatore nel momento in cui abbassa il dardo a trafiggere la fiera simbolo del male e del paganesimo. Se non manca, al centro del bozzetto agli Uffizi, la picchiata del falcone da caccia che rinnova quella del *Corteo dei Magi* medicei del Gozzoli, è invece superata la versione misterica e ombrosa di Piero di Cosimo e di Paolo Uccello stessi, che spiegano parimenti come anche la ferinità umana espressa dai combattimenti arcaici disegnati da Pollaiuolo derivasse da scene di una caccia denaturata, spazialmente contenuta, formalmente circense, quale si ammira nei mosaici romani a fondo scuro, appoggiata talora al “nonluogo”⁴⁸ di una striscia di terreno esilissima.

Nel modo in cui la selvaggina abbattuta si apprestava a essere introdotta nelle nature morte come indicazione morale di caducità della terrena bellezza, la scelta tematica operata per il telone di Palazzo Vecchio volle essere un orgoglioso *memento vitae*, sia nel riprodurre un’attività anticamente ritenuta di sopravvivenza e di affermazione della superiorità dell’animale-uomo; sia nell’aspetto signoriale della caccia, dignitoso e ricreativo, affermatosi in età federiciana, verso la metà del XIII secolo;⁴⁹ e sia, infine, nell’ottica classicista di un’attività vicina a quella pastorale, che presupponeva l’ambientazione in una natura incontaminata, dove i protagonisti acquistavano l’esemplarità e la purezza mitiche in cui sempre ama trascolorarsi l’ozio dei potenti. La trasformazione della realtà in mito era già stato l’evidente proposito di Giulio Romano quando dipingeva la sua *Caccia* nella casa di svago di Palazzo Tè. Se Vasari aderì alla scelta iconologica per il sipario, come poi a quella della storia di Amore e Psiche per gli intermezzi della commedia, fu anche perché ebbe occasione di apprezzare l’opera del Pippi durante il suo viaggio a Venezia,⁵⁰ visitando anche Mantova e Parma e probabilmente ammirando la *Diana lucifera cacciatrice* del Correggio sul camino della Sala del Pergolato nel convento di San Paolo (1520). La dea è seduta su una dorata biga trionfale, mentre

sostiene dietro di sé il drappo dell'ombra, quasi un sipario, che copre e distanzia i limiti del quotidiano.

Gli dei cacciatori del mondo greco-romano, che la *Genalogia* del Baldini avrebbe passato in rassegna, sono d'altronde gli stessi che regolavano le vicende e i cicli naturali e agricoli e che per questo furono assunti alla base di ogni interpretazione religiosa della storia: Iade figlio di Atlante, Iasio amato da Cerere, e Attys da Cibele,⁵¹ Diana,⁵² Procri moglie di Cefalo,⁵³ Adone...;⁵⁴ anche se il medico di corte Baldini non rinuncia a introdurre quella nota di disordine panico di cui si erano alimentati gli umori medievali e le inquietudini dell'arte rinascimentale, attraverso il bozzetto dantesco e infernale di una *Caccia di centauri*:

“Dopo le Furie vennero duoi centauri, Nesso et Astilo, perciòché questo medesimo poeta nel dodicesimo canto dello *Nferno* mette tra gli altri centauri Nesso a guardia del pozzo del sangue che bolle, quando ei dice:

‘Et tra ‘l piè della ripa, et essa in traccia
Correan centauri armati di saette
Come solean nel mondo andare a caccia’”.⁵⁵

Cini informa a sua volta che nei teatri lignei innalzati per le feste del 1565 sulle piazze di Santa Croce e di Santa Maria Novella

[...] altra volta, rinnovando l'antica pompa delle romane caccie, vi si vede con bellissimo ordine fuor d'un finto boschetto cacciare ed uccidere da alcuni leggiadri cacciatori [...] una moltitudine innumerabile [...] prima di conigli e di lepri e di caprioli e di volpi e d'istrici e di tassi, e poi di cervi e di porci e d'orsi; e fino ad alcuni sfrenati e tutti d'amor caldi cavalli.⁵⁶

Si veda, d'altro canto, in che modo Mellini presenta la figura di Ficino dipinta nell'arco trionfale di Porta al Prato fra le glorie patrie. Lo scrittore punta, è certo, al coinvolgimento emotivo che l'Alberti esigevo dallo spettatore di una scena dipinta, e sul quale fa leva l'arte della Controriforma. Ma ciò che più si nota, tenuto conto della indubitabile religiosità del Mellini e della sua prudenza formale (fu impiegato a corte nelle operazioni purgative del *Decamerone*), è che qui, pur diluendo l'enunciazione in ispirati toni veterotestamentari, pare trascinato dall'idea di una Verità insita nella “cristiana teologia”, ‘amabile’ ma non necessariamente, o non dichiaratamente, coincidente con essa:

Di filosofi, messer Marsilio Ficino, [...] col suo alto intelletto pervenne alla cognizione de' più profondi et occulti misteri della cristiana teologia. Della *verità della quale* intanto fu egli amatore, che con somma religione e pietà (come a sacerdote, che egli era si richiedeva) e con

ardore, e vehemenza grandissima si dimostrò essere di quella difensore invincibile [...]. Per la qual cosa meritò passato da questa, che è ombra di vita, alla *vera e sempiterna* di essere come uno stupore fra gl'uomini.⁵⁷

Di contro, nell'arco del Canto alla Paglia, per rappresentare la *Verità dell'Evangelio*, fu raffigurato un altare con un calice e un'Ostia, “che è lo vero sacrificio”, e al di sopra lo Spirito Santo in mezzo ad angioletti con un cartiglio.

Et erano poste le parole ‘*In spiritu*’, per quanto riguardava lo sacrificio *naturale tutto corporeo*; e ‘*In veritate*’ per quello che apparteneva al *legale*, che tutto era per ombra di quello et figura.⁵⁸

Secondo la *Descrizione dell'apparato* di Cini, in uno dei due soli riquadri attribuiti a Federico e posto sulla sinistra della facciata posteriore dell'arco, l'*Udienza del duca* è interpretata come *Cosimo legislatore in compagnia dei savi* (“certi savi e prudenti vecchioni”, dice Mellini), col motto “*Legibus emendes*”. Vi si vedeva cioè il duca “stare, come ha sempre usato, con cortesia mirabile ad ascoltar molti che di voler parlargli facevano sembante”. Nello stesso modo cioè in cui fu raffigurato tra gli artisti della corte e tra i suoi cortigiani da Vasari, con l'aiuto dello Stradano e del Marchetti, nel quartiere di Palazzo Vecchio a lui dedicato.

L'impostazione del dipinto dell'arco e soprattutto il titolo con cui è presentato non mancano di richiamare la scena savonaroliana.

L'altro pannello offriva una circostanziata versione del *parlamentum* ducale, raffigurando il sacerdote giuridico, “medesimo valoroso duca (qual veggiamo in molte antiche medaglie) stare sur un militare suggesto a parlamentare a una gran moltitudine di soldati che d'intorno gli stavano, con il motto sopra, che diceva: ‘*Armis tuteris*’”. L'*adlocutio* intesa come esercizio manifesto e ‘ispirato’ della legalità fa pensare non solo ai richiami all'equità del governo cosimiano che si sarebbero uditi nella commedia del D'Ambra, bensì anche ai modi dell'*Annunziazione* di Santo Spirito, dove sui termini afferenti al campo semantico della giustizia si ritorna e si insiste oltre il prevedibile, profetando di un Salvatore che rechi “Sopra terra Iustizia or nata, e nuova”. Il testo approntato per lo spettacolo religioso del 1566 è dissimile dalla nota versione quattrocentesca di Feo Belcari, più volte edita

nel corso del XVI secolo. L'anonimo autore si appropriò tuttavia, a suo modo, di postulati ideologici di una trama scenica già divulgata da Belcari stesso, autore – come denunciano le dediche delle opere più note – vicino alla famiglia Medici. Nella *Rappresentazione quando nostra Donna Vergine Maria fu annunziata dall'Angelo Gabriello*, dopo alcune parole pronunciate da profeti e sibille, e un'invocazione della Madonna, l'azione è trasportata in Paradiso, davanti al trono divino. Qui intervengono quattro personaggi allegorici: Misericordia e Pace, che pregano Dio perché estingua il castigo del peccato originale; Verità e Giustizia, che disquisiscono invece contro l'accesso dell'umanità alle sedi del cielo. La disputa prosegue davanti al Figlio, il quale si pronuncia a favore dell'Uomo e, dopo che Misericordia e Verità hanno cercato invano – l'una in cielo, l'altra in terra – un essere di tale carità e innocenza da sacrificarsi per l'umanità e lavare la colpa di Adamo, offre di incarnarsi per il sacrificio. Gabriello parte infine per la sua missione e l'annuncio è dato. Lo schema drammatico simbolizza in che modo verità e misericordia contribuiscano ad attuare le umane esigenze di pace e di giustizia. Di queste il governo mediceo di Cosimo intendeva rinnovare il vanto di soddisfazione e primato in Firenze. Pare dunque che i due diversi eventi delle feste – commedia e rappresentazione in Santo Spirito – possano considerarsi parti testuali e argomentative di un tutto, tant'è vero che la *Cofanaria* fu recitata subito dopo Natale, ossia in uno dei giorni del calendario ecclesiastico, comprendenti settimana santa, Pasqua, Epifania..., in cui si mettevano in scena drammi liturgici o vere e proprie sacre rappresentazioni. E in questo caso il teatro vasariano e il paesaggio fiorentino che vi fu incluso avrebbero avuto il senso teorico aggiuntivo di 'paradiso' ecclesiale rispetto allo 'spazio' sacro dello spettacolo di quaresima: nell'accezione – intendo – del francese "parvis", o della definizione di Leone Ostiense, "atrium ante Ecclesiam quod nos romana consuetudine paradisum vocitamus", riportata dal Du Cange.⁵⁹

- 1) D. Mellini, *Descrizione dell'apparato della comedia et intermedii d'essa [...]*, Firenze 1566, p. 6. Dalla *Descrizione dell'entrata* di D. Mellini (*Descrizione dell'entrata della Serenissima Reina Giovanna d'Austria e dell'apparato fatto in Firenze nella venuta e per le felicissime nozze [...]*, Firenze 1565, p. 130) si hanno misure leggermente diverse: 16 braccia x 22. Variano così, come già calcolato da L. Zorzi (*Il teatro e la città*, Torino 1977, p. 206) e considerato in 0,58 m il braccio fiorentino del tempo, da 9,28 x 12,76 m a 8,70 x 13,34 m. Cfr. G. Cini, *Descrizione dell'apparato fatto in Firenze per le nozze dell'illustrissimo ed eccellentissimo don Francesco de' Medici [...]*, in G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori et scultori et architettori, da Cimabue insino a' tempi nostri* [Firenze 1568], a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1906, VIII, p. 621. Per Cini come autore della *Descrizione dell'apparato* introdotta da Vasari nelle *Vite*, cfr. A. Lorenzoni in *Carteggio artistico inedito di D. Vincenzo Borghini*, Firenze 1912.
- 2) Cfr. N. Lepri, *Classicità au goût du jour: la Cofanaria di Francesco d'Ambra*, in *Dalla commedia classica alla commedia e letteratura umanistica. Forme del 'comico' a confronto nell'umanesimo*, atti del convegno internazionale (Prato 2011), Firenze 2012, in stampa.
- 3) Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze (d'ora in poi GDSU), inv. 11074 F, 604 x 1379 mm. Cfr. P. G. Tordella, S. Pezzati, in *Magnificenza alla corte dei Medici*, a cura di M. Sframeli, Milano 1997, pp. 246-247, con bibliografia.
- 4) Chatsworth, The Devonshire Collection, inv. 202. Cfr. J. Gere, *Mostra di disegni degli Zuccari*, catalogo della mostra, Firenze 1966, pp. 36-37, dov'era indicato anche un disegno preparatorio quadrettato nella collezione William Martin di Londra. Si veda M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings. Roman and Neapolitan Schools*, London 1994, n. 393; C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, I, Milano-Roma 1998, pp. 242, 262: "Il rapporto semplice 2:3, forse imposto dalla sala e dal teatro, entrava comunque fra quelli privilegiati dalla trattatistica rinascimentale d'architettura, come corrispettivo della proporzione sesquialtera in musica, costituita dal diapente". Cfr. anche R. Wittkover, *La cupola di San Pietro di Michelangelo*, Firenze 1964, pp. 101 ss.
- 5) Cfr. J. Gere, P. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Artists Working in Rome c. 1550 to c. 1640*, London 1983, p. 186, n. 290.
- 6) Inv. 359r, 6506, 10364r. Cfr. C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico* cit., I, pp. 241-243 e 262, dove si collega ai fogli di San Pietroburgo uno studio di cani del Kupferstichkabinett di Berlino, inv. 12873.
- 7) Probabilmente il 26. Cfr. G. Vasari, *Lo zibaldone*, a cura di A. Del Vita, pp. 202-203.
- 8) G. Vasari, *Le Vite* cit., VII, p. 100. Per l'ubicazione del sipario e la sua distruzione nel 1839, cfr. R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze 1584, p. 572; D. Heikamp, *Il teatro mediceo degli Uffizi*, 'Bollettino del Centro Internazionale di studi di architettura Andrea Palladio', 16, 1974, pp. 323-332; Id. in *Il luogo teatrale a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze 1975), a cura di M. Fabbri, E. Garbero Zorzi, A. M. Petrioli Tofani, Milano 1975, p. 98; L. Zorzi, *Il teatro* cit., p. 206.
- 9) Lettera da Poppiano a Vasari in Firenze, 9 settembre 1565, in G. Vasari, *Der literarische Nachlass*, ed. K. Frey, II, München 1930, pp. 206-207.
- 10) Cfr. C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico* cit., I, p. 241. La cifra di 300 scudi fu ridotta a 209 e infine a 175. Cfr. *Neue Briefe von Giorgio Vasari. Der literarische*

Nachlass: III, ed. K. Frey, H. W. Frey, München 1940, pp. 115-116, 223, 242; Z. Ważbiński, *L'Accademia medica del disegno a Firenze nel Cinquecento: idea e istituzione*, Firenze 1987, p. 53.

11) Su questo, C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico* cit., I, p. 241.

12) Cfr. Archivio di Stato, Firenze (d'ora in poi ASFi), *Accademia del disegno prima compagnia dei pittori*, 24, c. 13v: "Questo giorno e fummo adì 14 di ottobre vi era tornata. Vinsano per academici 8 omini fra scultori e pitori forestieri che hanno lavorato e lavorano in palazzo con miser Giorgio e furno 16 omini con locotenente che fecie loro grata acoglienza con liete parole, elli omini furno questi / miser Federico di Zuccherò da Urbino, D. Lorenzo Sabatini da Bologna, Giovanantonio da Turino pitore, maestro Giovanni de Gre [*sic*: De' Vecchi?] da Borgo San S.[epolcro], Carlo di Cesari del Donzello. 5. Questi vinsano per 16 fave nere [...]. Adì 18 vinsano questi altri per fave nere 25 e 26 miser Prospero di Fontani bolognese, maestro Marco da Faenza, miser Livio [Agresti] da Furlì" che "lavorano in palazzo co' miser Giorgio e rende appunto gli accademici che furno 25 nere...". Zuccari risulta tassato nuovamente nel 1572 (*ibidem*, f. 123, cc. 45r-46r) e tra il 1576 e il 1578, quando venne eletto festaiolo (*ibidem*, 26, c. 5v). Cfr. anche L. Zangheri, *Gli accademici del disegno: elenco alfabetico*, Firenze 2000, p. 340.

13) Cfr. R. Borghini, *Il Riposo* cit., p. 572.

14) Con queste tematiche erano stati variamente messi in relazione tre disegni del marchigiano all'Albertina di Vienna (invv. 629, 630, 631), ricondotti invece da Acidini alla preparazione di un ciclo mai realizzato sulle gesta del cardinale Carlo di Lorena e rappresentanti rispettivamente il matrimonio di due coppie principesche; una scena di discussione intorno a un tavolo; due giovani signori con un cardinale. Si vedano V. Birke, J. Kertész, *Die italienische Zeichnungen der Albertina*, I, Wien-Köln-Wien 1992, pp. 341-342; C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico* cit., II, pp. 54-55, 62.

15) Cfr. D. Mellini, *Descrizione dell'entrata* cit., pp. 107-108.

16) Cfr. rispettivamente GDSU 11064 F; J. C. J. Bierens de Haan, *L'ouvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais. 1553-1578*, Den Haag 1948, n. 223.

17) "Ed in un altro ovato [della seconda facciata] la colonna di granito, con la statua della Giustizia sopravvi, e sotto queste parole *Iustitia victrix* [...]. E passando alla quarta facciata [...] è la fortificazione dello stato senza figure, ma con queste parole dentro all'ovato *Munita Thuscia*. E sotto: *Sine Iustitia immunita*": D. Mellini, *Descrizione dell'entrata* cit., pp. 120-121.

18) Cfr. F. Saxl, *Veritas Filia Temporis*, in *Philosophy and History*, Oxford 1936, ried. a cura di R. Klibansky, H. J. Paton, New-York-Evanston-London 1963; R. B. Waddington, *A Satirist's Impresa. The Medals of Pietro Aretino e Doni*, 'Renaissance Quarterly', XLII, 1989, 668-677; A. Quondam, *Nel giardino dei Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Doni*, 'Giornale Storico della Letteratura Italiana', XCVII, 1980, p. 107; S. Pierguidi, *Verità e menzogna: i motti e le marche tipografiche di Aretino, Marcolini e Doni*, 'Venezia Cinquecento', 2007, 33, pp. 5-24.

19) Cfr. A. Fregoso, *Opere*, a cura di G. Dilemmi, Bologna 1976, pp. 102-104; R. W. Gaston, *Love's Sweet Poison: A New Reading of Bronzino's London Allegory*, 'Tatti Studies', IV, 1991, pp. 282-283.

20) Cfr. *Enea Vico*, ed. J. Spike, *The Illustrated Bartsch*, 15, New York 1985, 15, pp. 80, 91 (316).

21) B. Baldini, *Discorso sopra la mascherata della Genealogia degl'iddei de' gentili*, Firenze 1565 (stile

fiorentino), p. 25: "... sì come scrive Plutarco nei *Problemi romani*, la verità è figliuola del tempo, e Saturno da tutti è posto per il tempo, e finse per la Verità una fanciulla ignuda, ma coperta di veli bianchissimi, di maniera che sotto a quegli appariva l'ignudo: perciocché, sì come scrive il medesimo Plutarco nel luogo di sopra detto, la verità è una cosa chiara, pura e scoperta a tutti").

22) Una "Verità tirata da una grotta dal Tempo" (W. Körte, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Leipzig 1935, p. 83) mai identificata. Su questi temi, C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico* cit., II, 56-57.

23) GDSU, inv. 11053 F (cfr. J. Gere, *Mostra di disegni* cit., n. 63, con l'avvertenza che il disegno non corrisponde con precisione a nessun gruppo dipinto); Oxford, Ashmoleum Museum, inv. 755A (cfr. H. Macandrew, *Ashmoleum Museum Oxford, Catalogue of the Collection of Drawings*, III: *Italian Schools: Supplement*, Oxford 1980, pp. 79-80).

24) Esiste una successiva versione di Philips Galle. Cfr. C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico* cit., II, p. 57. Cfr. F. Saxl, *Veritas Filia Temporis* cit. pp. 197 ss.; D. Mc Tavish in *Giorgio Vasari. Principi letterati artisti nelle carte di Giorgio Vasari, pittura vasariana dal 1532 al 1554*, catalogo della mostra (Arezzo 1981), Firenze 1981, p. 116.

25) Cfr. L. Zorzi, *Il teatro* cit., p. 102.

26) Cfr. *La Rappresentazione dell'Annunziata della gloriosa Vergine. Recitata in Firenze Il dì x. di Marzo 1565. Nella chiesa di Santo Spirito*, Firenze 1565 (stile fiorentino); L. Zorzi, *Il teatro* cit., p. 102. Su Ceccherelli, V. Bramanti, *Il "cartolaio" Ceccherelli e la fortuna del duca Alessandro de' Medici*, 'Lettere italiane', 45, 1992, 2, pp. 269-88.

27) Cfr. A. Cioni, *Bibliografia delle sacre rappresentazioni*, Firenze 1961, p. 232.

28) G. Cini, *Descrizione dell'apparato* cit., p. 572.

29) *Ibidem*.

30) Inv. 11043 F. Nella tavola del medesimo soggetto conservata presso la Hertziana di Roma, la figura è sostituita con quella del collaboratore di don Vincenzo, Benedetto Busini.

31) L'opera di Federico fu edita a Mantova per i tipi di Francesco Osanna. Cfr. M. Hochmann, *Les annotations marginales de Federico Zuccaro à un exemplaire des Vies de Vasari: la réaction anti-vasarienne à la fin du XVI siècle*, 'Revue de l'art', 80, 1988, pp. 64-71; S. Pierguidi, *Federico Zuccari, tra reazione antivasariana e ossequio al culto di Michelangelo*, 'Schede umanistiche', 20, 2006, 1, pp. 165-177, dove si analizza tra l'altro la diversità tipologica tra le citate postille antivasariane e quelle carracesche nel noto esemplare giuntino delle *Vite* alla Biblioteca Comunale di Bologna.

32) Il 18 ottobre 1556 la guardaroba di palazzo registra la restituzione, per conto del duca e a mano di Felice Gattai, di varie opere tra cui il "*De omnium scientiarum divisione* per fr. Jeronimo", l'*Illuminata conscientia* di fra' Antonio Sassolini e "dua scartafasci di prediche di fr. Jeronimo" (ASFi, *Guardaroba medica*, 34, c. 66v; L. Perini, *Contributo alla ricostruzione della biblioteca privata dei granduchi di Toscana nel XVI secolo*, in *Studi di storia medievale e moderna per Ernesto Sestan*, Firenze 1980, II, pp. 571-66: 579). Il primo trattato, edito dal Pacini a Pescia verso il 1492, era stato riproposto a Venezia dal Giunta nel 1542.

33) G. Cini, *Descrizione dell'apparato* cit., p. 100.

34) Firenze, Antonio Tubini, Lorenzo d'Alopa, Andrea Ghirlandi. Cfr. E. Turelli in *Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunaboli savonaroliani*

- nella *Biblioteca Nazionale di Firenze*, a cura di E. Turelli, Firenze 1985, pp. 73-75.
- 35) M. G. Giardi Duprè dal Poggetto, *Analisi stilistica, ipotesi attributive e storiche a proposito delle xilografie degli incunaboli savonaroliani*, in *Immagini...* cit., pp. 11-20.
- 36) A. Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Torino 1964, p. 406.
- 37) École nationale supérieure des beaux-arts, Paris (d'ora in poi ENSBA), 445 (F. Zuccari); cfr. E. Brugerolles, D. Guillet, 'Di, segn, o'. *Dessins de Taddeo e Federico Zuccari dans les collections de l'École nationale supérieure des beaux-arts*, catalogo della mostra, Paris 2007, pp. 22-27, cat. 5.
- 38) C. Monbeig Goguel, *Il disegno fiorentino del Cinquecento. Uso e funzione*, in *Storia delle Arti in Toscana. Il Cinquecento*, 2000, pp. 255-276: 266.
- 39) ASFi, *Guardaroba medicea*, 65, c. 324. Cfr. L. Perini, *Contributo* cit., p. 579.
- 40) I due grandi oli su tela si trovano rispettivamente alla Walpole Gallery di Londra e in un'altra collezione privata inglese. Cfr. L. Corti, *Vasari. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1989, p. 113, con bibliografia.
- 41) GDSU 2346 F. Cfr. G. Thiem, *Studien zu Jan van der Straet, genannt Stradanus*, 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 8, 1958, 3, pp. 155-166, fig. 4; A. Forlani in *La caccia e le arti*, catalogo della mostra, Firenze 1961, pp. 60-61, tav. LXXII.
- 42) GDSU 11221 F.
- 43) *Le cacce dei granduchi. Due arazzi della celebre serie per la villa di Poggio a Caiano*, catalogo della mostra (Poggio a Caiano 2010-2011), a cura di L. Meoni, M. M. Simari, Livorno 2011.
- 44) D. Heikamp, *Arazzi a soggetto profano su cartoni di Alessandro Allori*, 'Rivista d'arte', 31, 1956, pp. 106-107.
- 45) Su possibili connessioni tra l'opera dello Zuccari e l'ambiente savonaroliano, in particolare per riprese da fra' Bartolomeo, cfr. A. Palesati, N. Lepri, *Iconografia savonaroliana: i casi del San Girolamo*, 'Memorie domenicane', 29, 1998, pp. 593-616: 601-602. L. Barroero (in *Antonio Pomarancio tra due giubilei*, 'Bollettino d'Arte', 68, 1983, 6, p. 6) pubblicò un disegno di Antonio Circignani il Pomarancio (GDSU 7251 F) con la *Predica dal pulpito di un santo domenicano* assai affine alla xilografia inserita nel 1496 nel *Compendio di revelatione* (Firenze, ad instantia di Pietro Pacini da Pescia). Parerga della scena sono due personaggi in armi desunti dagli affreschi di Federico in Santa Caterina dei Funari (1570-71).
- 46) *Feste et archi triumphali che furono fatti in la intrata de lo invittissimo cesare Carlo. V. [...] et della serenissima e potentissima signora Isabella imperatrice Sua moglie [...] in Siviglia*, s.l. ma Italia, s.a.
- 47) Sembra rapportarvisi la vasariana *Giustizia Farnese* di Capodimonte, di cui esiste un disegno preparatorio nella collezione Devonshire di Chatsworth (inv. 177, cfr. J. Kliemann in *Giorgio Vasari Arezzo* cit., pp. 88-89; M. Jaffé, *Old Master Drawings from Chatsworth*, London 1993, pp. 131-133).
- 48) M. Corradini, *La caccia nell'arte. Dalla preistoria alla civiltà greco-romana. Grecia e Roma. Il Medioevo*, Firenze 1993, p. 71.
- 49) Le raccolte librerie fiorentine già possedevano immagini venatorie appartenenti a codici talora di specifico argomento, talora rilevanti anche per l'importanza filologica. Si vedano il quattrocentesco *Trattato de' falconi e della scienza della caccia* di Moamyn falconario, già tradotto dall'arabo in latino da Cesare Theodoro e presente nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze nella versione volgarizzata di Giovan Marco Cinico (ms. Laur. Ashb. 1249); oppure le opere di Virgilio del coevo ms 492 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, corredate di 87 miniature del maestro detto appunto 'del Virgilio Riccardiano', fra cui è compresa, ad esempio, la splendida *Caccia di Palinuro* (c. 64b).
- 50) Il ritratto di Giulio appare tra quelli dei maggiori artisti della tradizione toscana nella casa fiorentina di Giorgio in Borgo Santa Croce. Sui debiti stilistici e iconografici di Vasari verso il versatile artista, cfr. in particolare R. Reed, *Paying Homage to Giulio Romano: Giorgio Vasari's Virtue, Fortune and Vice*, comunicazione, nel colloquio di studio *Giorgio Vasari pittore e il disegno* (Arezzo 2011), in via di pubblicazione.
- 51) "... un giovane vestito riccamente a uso di cacciatore con un collar d'oro a collo": B. Baldini, *Discorso* cit., p. 115.
- 52) "... a sedere in su duoi cervi che volgevan le groppe l'uno all'altro, nella qual maniera ella è descritta da Pausania in più luoghi, e gli dette l'arco d'oro": *ibidem*, p. 116.
- 53) "... una fanciulla in abito di ninfa cacciatrice passata per lo petto da un dardo. È narrata la favola da Ovidio nel luogo di sopra detto [*Met.* VII, 797-803] che Cefalo suo marito credendo che ella fusse una fiera, l'uccise con un di quei dardi che l'Aurora essendo innamorata di lui gli aveva donati": *ibidem*, p. 76.
- 54) "... questi vestì l'autore riccamente ma da cacciatore, e dopo lui vennero due piccoli amori l'un de' quali aveva le ali turchine e rosse e allato un arco e un turcasso dorati, e in mano un paneretto adorno di gioie e pieno di pomi d'oro, e l'altro aveva le ali d'oro, e in mano l'arco e le saette dorate e allato il turcasso medesimamente d'oro, nella qual maniera son descritte due coppie d'Amori da Filostrato nel primo libro delle sue *Immagini*": *ivi*, p. 51.
- 55) *Ibidem*, p. 108; *Inf.* 12, 55-57.
- 56) *Ibidem*, p. 581.
- 57) D. Mellini, *Descrizione dell'apparato* cit., p. 108. Cfr. anche C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico* cit., I, p. 241.
- 58) "Col testo latino tradotto e diluito, quindi con un effetto e con una dignità molto inferiori alla prima redazione": O. Allocco-Castellino in Feo Belcari, *Sacre rappresentazioni e laude*, a cura di Allocco-Castellino, Torino 1920, p. 56.
- 59) C. Dufresne Du Cange, e al., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, éd. augm., Niort 1883-1887 [1678], VI, col. 156c, sub voce *Paradisus*.
- Referenze fotografiche: figg. 1, 3, Soprintendenza Beni Artistici Storici, Firenze; fig. 2, Foto Jaffé, Devonshire Collection; fig. 5, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.