



**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI UDINE**

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE

CICLO XXVII

**TESI DI DOTTORATO DI RICERCA**

**I SOGGIORNI VENEZIANI DI FEDERICO ZUCCARI:**

**I TACCUINI DI DISEGNI**

Dottorando: Martina Lorenzoni

Relatore: Chiar.ma prof.ssa Caterina Furlan  
Chiar.ma prof.ssa Elena Fumagalli

ANNO ACCADEMICO  
2014/2015

Un sentito ringraziamento va a tutti coloro che mi hanno sostenuta e aiutata durante questa ricerca.

# INDICE

|  |            |
|--|------------|
| <b>INTRODUZIONE</b> .....  | <b>5</b>   |
| <b>1. I SOGGIORNI VENEZIANI DI FEDERICO ZUCCARI</b> .....                        | <b>9</b>   |
| 1.1. FEDERICO ZUCCARI PRIMA DI VENEZIA (1550-1563).....                          | 10         |
| 1.2. PER LA PRIMA VOLTA A VENEZIA (1563-1565).....                               | 21         |
| 1.2.1. LO SCALONE DI PALAZZO GRIMANI A SANTA MARIA FORMOSA.....                  | 28         |
| 1.2.2. LA CAPPELLA GRIMANI A SAN FRANCESCO DELLA VIGNA.....                      | 37         |
| 1.2.3. LA LOGGIA DI VILLA PELLEGRINI.....  | 54         |
| 1.2.4. L'AMICIZIA CON ANTON FRANCESCO DONI.....                                  | 59         |
| 1.2.5. IL "CONCORSO" PER LA SALA DELL'ALBERGO NELLA SCUOLA DI SAN ROCCO.....     | 67         |
| 1.2.6. UN PRIMO PROGETTO PER IL <i>PARADISO</i> DI PALAZZO DUCALE.....           | 70         |
| 1.2.7. IL TEATRO PER GLI "ACCESI".....   | 75         |
| 1.3. IL SECONDO SOGGIORNO (1582).....  | 107        |
| 1.3.1. UN NUOVO PROGETTO PER IL <i>PARADISO</i> .....                            | 109        |
| 1.3.2. LA <i>SOTTOMISSIONE</i> PER PALAZZO DUCALE.....                           | 113        |
| 1.4. IL TERZO E ULTIMO SOGGIORNO (1603-1604).....                                | 129        |
| 1.5. LA PORTATA DELLE ESPERIENZE VENEZIANE SULLA CARRIERA DI ZUCCARI.....        | 139        |
| 1.5.1. FEDERICO E ALTRI ARTISTI A VENEZIA.....                                   | 139        |
| 1.5.2. L'INCIDENZA DELLE OPERE VENETE SULLA PRODUZIONE DI ZUCCARI.....           | 146        |
| <b>2. I TACCUINI VENETI</b> .....  | <b>169</b> |
| 2.1. FEDERICO ZUCCARI E IL DISEGNO.....  | 171        |
| 2.2. I TACCUINI DI VIAGGIO.....  | 176        |
| 2.3. VICENDE COLLEZIONISTICHE E ATTUALE UBICAZIONE DEI DISEGNI DEI TACCUINI..... | 182        |
| 2.4. SOGGETTI E DESCRIZIONE DEI DISEGNI.....                                     | 193        |
| 2.4.1. COPIE DI OPERE D'ARTE.....  | 193        |
| 2.4.1.1. Il <i>Breviario Grimani</i> .....                                       | 195        |
| 2.4.1.2. Giorgione.....  | 201        |
| 2.4.1.3. Tiziano.....  | 203        |
| 2.4.1.4. Paolo Veronese.....   | 211        |
| 2.4.1.5. Giovanni Antonio Pordenone.....   | 216        |
| 2.4.1.6. Jacopo Tintoretto.....  | 218        |
| 2.4.1.7. Copie non identificate.....   | 219        |
| 2.4.2. RITRATTI.....   | 223        |

|  |            |
|--|------------|
| 2.4.3. STUDI DI FIGURA.....                | 226        |
| 2.4.4. CANI.....                           | 228        |
| 2.4.5. VEDUTE E STUDI DI ARCHITETTURE..... | 231        |
| 2.5. CARATTERISTICHE TECNICHE.....         | 235        |
| 2.5.1. LA CARTA .....                      | 235        |
| 2.5.2. I <i>MEDIA</i> .....                | 240        |
| 2.5.3. CALCHI O CONTROPROVE .....          | 244        |
| <b>CONCLUSIONI .....</b>                   | <b>261</b> |
| <b>SCHEDE DEI DISEGNI.....</b>             | <b>265</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA.....</b>                   | <b>375</b> |



## INTRODUZIONE

Il presente elaborato è il risultato di una ricerca incentrata sui tre soggiorni veneziani di Federico Zuccari (1563-1565; 1582; 1603-1604) e sui disegni dei cosiddetti taccuini veneti. All'interno della lunga e intensa carriera dell'artista, tali soggiorni rivestirono un ruolo di fondamentale importanza: in particolare quello degli anni 1563-1565 gli consentì di farsi spazio in un ambito culturale diverso dal suo e, grazie al coinvolgimento in incarichi prestigiosi, di guadagnarsi il duraturo favore non solo di alcuni esponenti delle famiglie più in vista del patriziato veneziano, come Giovanni Grimani, la famiglia Pellegrini e i membri della compagnia della Calza degli "Accesi", ma anche dello stesso governo della Serenissima.

Questa esperienza gli diede inoltre l'occasione di intraprendere un percorso autonomo, fino ad allora preclusogli dall'oppressivo controllo del fratello-maestro Taddeo, e di creare un proprio stile personale. In ciò Federico fu favorito dallo studio delle opere d'arte presenti in alcune ricche collezioni e dei dipinti che abbellivano le chiese e i palazzi della città e della terraferma veneta. Per fissare nella memoria il ricordo di tali opere e immortalare quanto attirava la sua attenzione, egli si servì dei taccuini. In generale i taccuini erano costituiti da raccolte di fogli che un artista portava con sé durante i suoi viaggi e che gli servivano per realizzare disegni dal vero (vedute, ritratti, e soprattutto copie) con la precipua funzione di riunire un repertorio di invenzioni cui attingere in un secondo momento. Zuccari, che trascorse buona parte della sua vita lontano da Roma, tra Venezia, Firenze, il nord Europa e la Spagna, fece del taccuino un uso sistematico.

L'indagine ha avuto come principale obiettivo quello di esaminare la questione da molteplici punti di vista, aventi attinenza sia con i soggetti dei disegni e la loro pertinenza con le esperienze veneziane, sia con le vicende collezionistiche – che hanno segnato la loro storia dalla morte dell'artista fino ai giorni nostri – sia, infine, con le caratteristiche tecniche. È stata infatti avvertita la necessità di ricostruire i soggiorni veneziani alla luce della fortuna critica passata e presente, nonché, per quanto concerne i disegni, di integrare con nuovi elementi quanto già emerso dalle ricerche di Detlef Heikamp e di Cristina Acidini Luchinat, la quale nella monografia sui fratelli Zuccari del 1998-1999 ha coniato la definizione di "taccuini veneziani", tentando anche una prima ricostruzione. Tali contributi, cui si aggiungono i più recenti scritti di Céline Damian e Michel Hochmann, sono stati il punto di partenza della mia ricerca, inizialmente focalizzata su alcuni musei e

istituzioni in cui i disegni da taccuino si trovano in numero più elevato. Proprio grazie ai *database* digitali e allo studio *de visu* presso i principali gabinetti di disegni, quali il Département des arts graphiques del Louvre, il Kupferstichkabinett di Berlino e il Department of Prints and Drawings del British Museum, è stato possibile non solo rintracciare nuovi fogli, ma anche effettuare un'analisi comparata che ha permesso di mettere in luce gli aspetti comuni dei singoli esemplari.

L'argomento più innovativo della mia indagine riguarda dunque i disegni dei taccuini veneti, analizzati alla luce del loro contesto, ossia i viaggi veneziani.

Ho pertanto deciso di strutturare il lavoro in due sezioni distinte, l'una dedicata alla disamina dei soggiorni veneziani, l'altra incentrata più specificatamente sui disegni da taccuino eseguiti in tali occasioni.

Nella prima, dopo un breve resoconto degli esordi di Federico e dei lavori eseguiti fino al 1563, ho analizzato le ragioni che hanno condotto l'artista a Venezia, le opere commissionategli in città e nei territori circostanti, nonché i progetti non portati a termine. A ognuno dei tre momenti corrisponde un capitolo a sé stante, raccordato al successivo attraverso una breve descrizione di quanto compiuto dal pittore tra un soggiorno e l'altro. Al termine di questa trattazione ho ritenuto opportuno inserire un capitolo finale nel quale vengono presi in esame i rapporti, di collaborazione e/o di amicizia, intrattenuti a Venezia con altri artisti e l'influenza che le opere di alcuni di costoro hanno esercitato sulla sua carriera.

La seconda parte è introdotta da un capitolo concernente il pensiero teorico di Zuccari sul disegno, assunto a vero e proprio principio dell'attività intellettuale oltre che di quella artistica, e da un secondo capitolo sui taccuini di viaggio in generale, diffusi a partire dal tardo Medioevo e intesi quali raccolte di ricordi grafici e mezzi per creare un insieme di immagini da utilizzare come modello.

Ampio spazio occupa poi la trattazione dei taccuini veneti di Federico Zuccari. Di essi sono analizzati, come si anticipava, l'aspetto collezionistico e l'attuale ubicazione dei fogli, le diverse tipologie – copie, ritratti, studi di figura e di animali (nello specifico cani), vedute paesaggistiche e architettoniche – e le componenti tecniche: mi sono dunque concentrata sul formato dei taccuini, sul supporto, sui *media* e infine sui calchi o controprove, attestati in numero consistente.

Preciso che, nell'indicazione della tecnica utilizzata nei disegni, ho optato per la dicitura “matita” adottata nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi e indicata nel testo di Meder

(1919, ed. 1978, pp. 97-99), piuttosto che per quelle, altrettanto diffuse, di “gesso” o “pietra”. Si tratta comunque di una scelta personale, che prescinde dal dibattito sulla definizione delle tecniche.

Il lavoro è infine corredato dalle schede dei disegni, inserite seguendo l'ordine alfabetico del museo in cui sono conservati e il numero progressivo di inventario. In esse, oltre a una breve descrizione dell'opera e a un'analisi storico-critica, sono stati riportati alcuni dati specifici, quali il *medium*, le dimensioni, i marchi di collezione, le filigrane, la bibliografia esistente e le esposizioni.

Dall'indagine effettuata emerge come i disegni dei taccuini veneti siano contraddistinti da alcune costanti nella scelta del formato e della tecnica, e come essi riflettano le predilezioni dell'artista per alcune opere di pittori veneti, che hanno costituito fonte di ispirazioni per i suoi lavori.

Con questo lavoro ci si è proposti di fornire elementi utili a una migliore comprensione dell'argomento, affrontato non solo sotto il profilo storico-artistico, ma anche sotto quello della componente materiale: i disegni da taccuino infatti, oltre ad avere un loro intrinseco valore artistico, sono anche complessi strumenti di lavoro, soggetti a precise valutazioni operative da parte dell'artista.



## 1. I SOGGIORNI VENEZIANI DI FEDERICO ZUCCARI

Federico Zuccari (o Zuccaro) fu una delle personalità artistiche più produttive e complesse del secondo Cinquecento. Dalla città natale, Sant'Angelo in Vado, si portò giovanissimo a Roma, dove presso il fratello Taddeo mosse i primi passi in ambito artistico, divenendo presto una personalità di spicco all'interno della bottega. Tuttavia la presenza oppressiva di Taddeo e la sua costante intromissione nell'attività di Federico spinsero quest'ultimo a cercare altrove nuove opportunità e a trasferirsi per un periodo lontano dall'Urbe. L'occasione gli fu offerta nel 1563 a Venezia dal patriarca d'Aquileia Giovanni Grimani, che lo aveva probabilmente conosciuto a Roma e che lo assoldò per ultimare la decorazione del suo palazzo a Santa Maria Formosa e quella della cappella di famiglia, a San Francesco della Vigna. Federico si sarebbe trattenuto a Venezia per due anni, fino a quando le insistenze del fratello lo costrinsero a rientrare. Tuttavia l'artista aveva raggiunto una nuova consapevolezza delle proprie doti e, grazie al bagaglio di esperienze ivi acquisite e al successo ottenuto, poteva ormai intraprendere un proprio percorso autonomo. Tale percorso l'avrebbe visto spesso lontano da Roma, in quanto spese buona parte della sua vita in viaggi, affrontati per scelta o per costrizione. Quest'ultima circostanza lo condusse nuovamente a Venezia nel 1582: esiliato dall'Urbe e dai territori soggetti al potere pontificio, Federico elesse la capitale della Serenissima quale meta del suo viaggio, fiducioso nel favore che gli avrebbero accordato tante illustri personalità con cui aveva stretto legami fin dagli anni Sessanta. Fallito il tentativo di aggiudicarsi l'incarico per il *Paradiso* destinato alla sala del Maggior Consiglio di palazzo Ducale, realizzò una tela per il ciclo parietale della medesima sala, tela che portò a compimento solo nel 1603-1604, quando scelse Venezia quale prima tappa del suo ultimo viaggio, a pochi anni dalla morte, avvenuta ad Ancona nel 1609.

Prima di affrontare nello specifico i soggiorni veneziani dell'artista è necessario ripercorrere i momenti salienti della sua vita fino al momento della partenza per Venezia nell'estate del 1563.

## 1.1. Federico Zuccari prima di Venezia (1550-1563)<sup>1</sup>

Federico Zuccari nacque nel quarto decennio del Cinquecento<sup>2</sup> a Sant'Angelo in Vado, all'epoca libero comune soggetto politicamente al ducato di Urbino: si trattava di una fiorente cittadina che poteva vantare un'intensa attività manifatturiera e artigianale, soprattutto nel settore della produzione orafa, oltre che essere terra di pittori<sup>3</sup>. Tra questi va certamente annoverato il padre di Federico, Ottaviano Zuccari, artista la cui carriera e la cui produzione rimangono tutt'oggi estremamente nebuloze; tuttavia, stando a quanto tramandato da Federico stesso, fu addirittura allievo di Andrea del Sarto<sup>4</sup>.

Due dei suoi figli ne seguirono strada: prima Taddeo e poi Federico si recarono e si trasferirono più o meno stabilmente a Roma per imparare il mestiere e per procacciarsi importanti incarichi.

Per quanto riguarda Federico, Ottaviano Zuccari e la moglie Antonia Nari nel 1550, approfittando di un viaggio giubilare nell'Urbe, l'avevano lasciato, poco più che giovinetto, presso il figlio maggiore Taddeo, che frattanto aveva avviato una bottega ed era già riuscito a farsi conoscere, ottenendo alcune commissioni<sup>5</sup>.

Per la verità la prima intenzione dei genitori era quella di fargli intraprendere una carriera nell'ambito delle lettere, "ma giudicandolo Taddeo più atto alla pittura [...] lo cominciò, imparato che ebbe le prime lettere, a fare attendere al disegno con miglior fortuna et

---

<sup>1</sup> Il riferimento fondamentale per un inquadramento della carriera di Federico Zuccari rimane la monografia sull'artista e sul fratello maggiore Taddeo scritta da Cristina Acidini Luchinat (*Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori nel Cinquecento*, Firenze 1998-1999), cui si farà spesso riferimento in questa tesi.

<sup>2</sup> Sulla data di nascita cfr. nota 5.

<sup>3</sup> Per quanto concerne l'attività artistica a Sant'Angelo in Vado cfr. *Sacro e profano alla maniera degli Zuccari* 2010; in particolare, sul rapporto tra Federico e la sua città natale, Dini 2010, pp. 45-51.

<sup>4</sup> Di Ottaviano Zuccari si conosce attualmente una sola opera, ossia l'affresco della parrocchiale di Candelara (PS) raffigurante una *Madonna con il Bambino e Santi*, firmato e datato 1555, in gravi condizioni conservative. Cfr. Cleri 1993<sup>a</sup>, pp. 24-25; Ead. 1997, p. 14, fig. 1 e p. 16.

<sup>5</sup> È stato di recente pubblicato (Moralejo 2011, p. 31-32.) un breve racconto scritto dal figlio di Federico, Ottaviano, e intitolato *I viaggi di Federico Zuccari*. L'autore, narrando del primo viaggio del padre, ossia quello da Sant'Angelo in Vado a Roma nel 1550, ne dichiara l'età tra il 14 e i 16 anni (Ivi, p. 31). Tale dato permetterebbe dunque di retrodatare la nascita di Federico al più tardi al 1536 e di smentire dunque Vasari che la collocava intorno al 1540. In realtà anche le indicazioni dello storiografo aretino non sono sempre concordanti e, nel narrare di una commissione del 1560 (quella per Tizio da Spoleto, vedi oltre), riferisce che all'epoca Federico "non aveva più che ventotto anni" (Vasari 1568, ed. 2013, p. 1183). Ritengo comunque che quanto riportato da Vasari e nel racconto di Ottaviano sia da considerare con un certa cautela: in quest'ultimo infatti non sono rari i refusi sulle date (per esempio il primo viaggio a Venezia viene collocato nel 1561).

appoggio che non aveva avuto egli”<sup>6</sup>.

Federico dunque diede principio a un apprendistato di quasi quindici anni sotto l’ala protettiva del fratello, figura che ben presto egli iniziò ad avvertire come ingombrante e a volte addirittura dispotica, sebbene proprio grazie a Taddeo avesse presto incominciato a progredire nel mestiere e ad acquisire tecnica e conoscenze, attraverso il costante esercizio grafico di cui fortunatamente la storia ci ha restituito, per entrambi gli artisti, una quantità davvero ingente di esempi.

Fu proprio grazie all’esercizio e a una crescente dimestichezza nella tecnica che Federico riuscì ad accaparrarsi, pochi anni dopo, un importante incarico, quasi del tutto condotto in maniera autonoma: infatti nel 1555 i rappresentanti delle due Università dei Fruttaroli e Pizzicaroli commissionarono a Taddeo la decorazione ad affresco del coro della chiesa trasteverina di Santa Maria dell’Orto<sup>7</sup>. Di fatto, a detta di Giorgio Vasari<sup>8</sup>, il fratello maggiore cedette a Federico quasi tutta l’impresa, che prevedeva la realizzazione di quattro scene della *Vita di Maria*, riservando per sé esclusivamente il riquadro con la *Natività di Cristo*: una scelta dettata dalla volontà di non scontentare i committenti, che non avrebbero gradito un lavoro compiuto interamente da un “giovinetto”. Al minore degli Zuccari spettarono invece le scene con lo *Sposalizio della Vergine*, la *Visitazione* e la *Fuga in Egitto*. Il risultato fu reputato soddisfacente e Vasari stesso, non senza intenti encomiastici, scrisse: “ed il resto poi condusse tutto Federigo, portandosi di maniera, che si vide principio di quella eccellenza che oggi è in lui manifesta”<sup>9</sup>.

L’attendibilità della fonte su questa commissione è di difficile attestazione, dal momento che i numerosi e talvolta disastrosi restauri del transetto della chiesa hanno impedito di discernere con precisione le due diverse mani. Tuttavia tale distinzione risulterebbe difficile anche in condizioni migliori: bisogna infatti considerare che Federico era un adolescente e che non aveva ancora concluso il suo apprendistato; perciò il suo stile, inevitabilmente, era molto vicino a quello del suo maestro-fratello.

---

<sup>6</sup> Vasari 1568, ed. 2013, p. 1179. Vasari è la fonte fondamentale per ricostruire la vicenda biografica di Taddeo Zuccari e gli esordi di Federico. Bisogna però considerare cautamente quanto si legge nelle *Vite*, poiché spesso si riportano alcuni fatti appresi per via indiretta. Una delle fonti del Vasari fu certamente Federico stesso, che conobbe certamente nel 1565 quando l’artista vadese fu a Firenze per pochi mesi, incontro preludato da una corrispondenza intrattenuta attraverso la mediazione del corrispondente fiorentino a Venezia Cosimo Bartoli, amico di Vasari (sulla corrispondenza tra Bartoli e Vasari, cfr. Frey 1930).

<sup>7</sup> Sulla commissione per Santa Maria dell’Orto e la realizzazione degli affreschi cfr. Acidini Luchinat 1998, I, pp. 103-105.

<sup>8</sup> Vasari 1568, ed. 2013, p. 1182.

<sup>9</sup> *Ibid.*

Analizzando questo episodio ci si rende immediatamente conto di quanto la personalità artistica di Federico stesse emergendo, al punto che gli fu riconosciuto un ruolo preponderante, se non addirittura esclusivo, in questo incarico, facendolo spiccare tra gli altri allievi che Taddeo doveva certo avere.

Al di là delle opere compiute dall'artista nel duomo di Orvieto nel 1559, di cui riferisce Vasari<sup>10</sup> e che sono andate perdute in seguito ai restauri puristici della fine dell'Ottocento<sup>11</sup>, e all'esecuzione pittorica della pala con la *Madonna in trono* per la cappella Farratino nel duomo di Amelia (iniziata nello stesso anno e conclusa nel 1562)<sup>12</sup>, per incontrare un lavoro compiuto autonomamente da Federico si sarebbe dovuto attendere il 1560, anno in cui gli fu commissionata la decorazione delle facciate del palazzetto romano di Tizio Chermandio da Spoleto, maestro di casa del potente cardinale Alessandro Farnese<sup>13</sup>.

L'incarico riguardava tre affreschi inerenti la *Vita di sant'Eustachio*, di cui sfortunatamente solo quello con la *Conversione* è oggi interamente leggibile, mentre del *Battesimo con la moglie e i figli* e del *Martirio* non rimangono che pochi lacerti (figg. 1, 2). Vasari racconta che il lavoro fu affidato al solo Federico (“...[Taddeo] fece dare da messer Tizio da Spoleti, maestro di casa del detto cardinale [Alessandro Farnese], a dipingere a Federigo la facciata d'una sua casa, che aveva in sulla piazza della Dogana, vicina a Sant'Eustachio”<sup>14</sup>) e che egli ne fu particolarmente orgoglioso (“al quale Federigo fu ciò carissimo, perciò che non aveva mai altra cosa desiderato quanto d'averne alcun lavoro sopra di sé”<sup>15</sup>). Ma Taddeo non poteva dirsi ancora sicuro delle capacità del fratello e perciò si prese la libertà di intervenire senza autorizzazione sul suo lavoro, cosa che dovette indispettare non poco il minore degli Zuccari: pare infatti che in seguito a tale incidente i due artisti siano giunti a un vero e proprio litigio, per placare il quale si sarebbe dimostrato necessario l'intervento degli amici. Narra infatti Vasari che Taddeo, forse proprio evitare di fare brutte figure, aveva messo più volte mano, sia pur con limitati ritocchi, agli affreschi compiuti dal fratello<sup>16</sup>. Al che quest'ultimo, infuriato, distrusse a colpi di martellina quanto Taddeo aveva fatto. La lite si risolse con un compromesso:

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 560.

<sup>11</sup> Acidini Luchinat 1998, I, pp. 108-109.

<sup>12</sup> Rimane il dubbio che la fase progettuale sia da ascrivere a Taddeo, cfr. Ivi, p. 109.

<sup>13</sup> Come si vedrà in seguito, fu probabilmente il Chermandio l'intermediario per la successiva commissione della decorazione di villa Farnese a Caprarola.

<sup>14</sup> Vasari 1568, ed. 2013, p. 1183.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*



Federico concesse che il fratello intervenisse su quanto da lui realizzato in fase progettuale, ossia sui disegni preparatori, a patto che si astenesse dal modificare le sue pitture. Federico nelle postille all'edizione giuntina delle *Vite* in suo possesso<sup>17</sup> cercò di sminuire la portata dell'episodio, ma bisogna considerare che, dopo la morte di Taddeo avvenuta nel 1566, Federico avrebbe dato vita a un processo di idealizzazione della figura del fratello e dei loro reciproci rapporti: all'epoca del commento alle *Vite*, pubblicate nel 1568, tale processo era già stato avviato e presumibilmente egli intese ridimensionare il peso dell'avvenimento che doveva considerare solamente come un banale litigio giovanile. Ciò non toglie che si possa ugualmente rintracciare in questo episodio un tentativo di emancipazione da parte di Federico, che a questo punto doveva già avvertire come opprimente il controllo di un maestro che si permetteva addirittura di manomettere i suoi dipinti.

In questi anni i fratelli Zuccari raggiunsero una fama sempre crescente, tanto che all'inizio del settimo decennio si datano alcune importanti commissioni, a cominciare dalla decorazione del castello di Paolo Giordano Orsini a Bracciano, intrapresa all'incirca a partire dall'estate del 1560 e incentrata sulle *Storie di Amore e Psiche* e su quelle di *Alessandro Magno*, iniziate da altra mano<sup>18</sup>.

Ma la consacrazione della carriera degli Zuccari avvenne grazie alle commissioni papali, dei primi anni Sessanta: infatti il milanese Pio IV, al secolo Angelo Medici, guardava con favore, forse per ragioni "familiari"<sup>19</sup>, all'opera dei due artisti. Il papa affidò loro la decorazione pittorica del palazzo di Aracoeli, residenza estiva dei papi a partire dal pontificato di Paolo III, andato distrutto in seguito alle demolizioni dell'area capitolina in epoca fascista<sup>20</sup>. Sempre alla committenza papale si legano due lavori "in proprio" di Federico<sup>21</sup>: in primo luogo fu ingaggiato, come altri giovani ed emergenti artisti che avrebbero potuto condurre i lavori con "prestezza", dal cardinale veneziano Marcantonio da Mula, detto Amulio – allora sovrintendente alle Fabbriche di Palazzo – per la

---

<sup>17</sup> Federico commentò quanto narrato dallo storiografo aretino, apponendo delle annotazioni all'esemplare delle *Vite* del 1568 in suo possesso, attualmente conservato presso la Bibliothèque Nationale de France (*Res. K. 742*). Esse vengono riportate nell'edizione del testo vasariano curata da G. Milanese e pubblicata tra 1878 e 1895 (Vasari 1568, ed. 1878-1895), nonché in un articolo di Michel Hochmann (1988, pp. 64-71).

<sup>18</sup> Sulla decorazione del castello Orsini a Bracciano, cfr. Acidini Luchinat 1998, I, pp. 116-123.

<sup>19</sup> Acidini Luchinat 1998, I, pp. 79 e 136. Infatti il papa stava per imparentarsi con il della Rovere, sotto il cui ducato erano nati i due fratelli pittori, grazie al matrimonio tra il nipote Federico di Giberto Borromeo e Virginia, figlia di Guidubaldo (cfr. Rurale 2000, p. 148).

<sup>20</sup> Sul palazzo di Paolo III all'Aracoeli cfr. Picardi 2004; Ead. 2012.

<sup>21</sup> Sulle commissioni papali affidate a Federico si vedano soprattutto Tosini 1993, pp. 133-142; Ead. 1996, pp. 13-38; Ead. 1997, pp. 125-138.

decorazione di alcuni ambienti interni del Casino nel “bosco” del Belvedere; in secondo luogo, ancora una volta accanto ad altri artisti, dipinse, nella sala principale dell'appartamento del Belvedere, all'interno di un fregio costituito da sedici scomparti, altrettanti episodi con *Storie di Mosè* (fig. 3)<sup>22</sup>. Di nuovo con il fratello – che però rivestì un ruolo secondario avendo ottenuto la commissione per un solo dipinto, oltre a una sovrapporta, eseguita nel 1564 – si occupò di parte del ciclo parietale della sala Regia incentrato su episodi riguardanti i rapporti tra potere religioso e potere temporale (1561).

Il 1561 segna l'inizio dell'ultimo importante incarico che vide la collaborazione dei due fratelli, ossia la decorazione di vari ambienti di villa Farnese a Caprarola, residenza del cardinale Alessandro, figlio maggiore di Pier Luigi Farnese e Girolama Orsini e nipote di papa Paolo III<sup>23</sup>. Il porporato, che in un primo momento avrebbe voluto assicurarsi i servizi di Girolamo Muziano, il quale però declinò l'invito a favore del cardinale d'Este<sup>24</sup>, affidò l'impresa ai fratelli Zuccari, forse su raccomandazione del cognato Guidubaldo della Rovere, duca d'Urbino, oppure per mediazione del suo maggiordomo Curzio Frangipani, fratello di quel Mario che tra 1556 e 1559 aveva commissionato a Taddeo le pitture della sua cappella nella chiesa di San Marcello al Corso<sup>25</sup>; o ancora, e più probabilmente, su raccomandazione del suo maestro di casa, Tizio Chermantio da Spoleto, per il quale gli Zuccari, come si è poc'anzi detto, avevano lavorato un anno prima.

Ai due artisti fu affidata innanzitutto la decorazione dell'appartamento d'Estate, con un ciclo ispirato alle *Storie di Giove*, all'interno del quale la glorificazione della capra Amaltea, nutrice del re dell'Olimpo, assumeva chiaramente una valenza celebrativa nei confronti del cardinale Alessandro e del suo palazzo di Caprarola, cui appunto la figura mitica alludeva (fig. 4). L'elogio della famiglia Farnese diveniva poi più esplicito nella sala dei Fatti Farnesiani, sita nell'appartamento al piano nobile, le pitture della cui volta furono condotte tra il febbraio del 1561 e l'estate del 1563, mentre le pitture parietali non erano ancora ultimate nel 1565 (fig. 5). Contemporaneamente, e in particolare tra il 1562 e il 1563, Taddeo e Federico attendevano agli affreschi con le *Storie di Paolo III* nell'anticamera del Concilio e venivano preparate le tre stanze del nucleo privato del

---

<sup>22</sup> Federico, come ha messo in luce Patrizia Tosini (1996, p. 13-20), diede il suo contributo alla decorazione degli ambienti del Belvedere fin dal 1560-1561, quando prese parte alla realizzazione del fregio nella cosiddetta sala del Buongoverno di Pio IV.

<sup>23</sup> Su villa Farnese nel suo complesso si considerino soprattutto Faldi 1981; Id. 1993, pp. 75-81 e il recente volume di Maurizio Vecchi (2013).

<sup>24</sup> Per quanto riguarda il Muziano e i suoi lavori per gli Este, cfr. la monografia di Patrizia Tosini (2008).

<sup>25</sup> Sulla cappella Frangipani cfr. Acidini Luchinat 1998, I, pp. 62-75.

palazzo, adibite a camera da letto, spogliatoio e studio. Il programma iconografico, elaborato da Annibal Caro<sup>26</sup>, si legava alla funzione dei diversi ambienti e ne diede di fatto il nome, facendoli diventare rispettivamente la camera dell'Aurora o del Sonno<sup>27</sup> (fig. 6), la stanza dei Lanefici e, infine, la stanza della Solitudine.

Benché, appunto, la preparazione delle sale sia databile tra il 1562 e il 1563, la decorazione vera e propria venne condotta non prima dei due anni successivi e fu affrontata quasi interamente dal solo Taddeo, in quanto Federico nell'estate del 1563 non si trovava già più nel cantiere farnesiano.

---

<sup>26</sup> Sul programma iconografico elaborato da Annibal Caro si veda, da ultimo, Casini 2009, pp. 203-229. Sul rapporto tra programma ed esecuzione pittorica cfr. Saponi 2004, pp. 199-220.

<sup>27</sup> Su questa stanza e sul significato delle sue pitture cfr. Gasbarri 2007, pp. 43-50.





**Figura 1.** Federico Zuccari, *Storie di Sant'Eustachio e Virtù*, Roma, palazzetto di Tizio Chermandio, facciata su piazza della Dogana (oggi Sant'Eustachio)



**Figura 2.** Federico Zuccari, *Storie di Sant'Eustachio e Virtù*, Roma, palazzetto di Tizio Chermandio, facciata su via delle Palombelle



**Figura 3.** Federico Zuccari, *Storie di Mosè in Egitto*, particolare, Roma, palazzo Apostolico Vaticano, appartamento del Belvedere



**Figura 4.** Veduta della sala di Giova, Caprarola, villa Farnese, appartamento d'Estate



**Figura 5.** Taddeo e Federico Zuccari, *Entrata di Francesco I e Carlo V con il cardinale Alessandro a Parigi*, particolare, Caprarola, villa Farnese, sala dei Fatti Farnesiani



**Figura 6.** Volta della sala dell'Aurora (o del Sonno), Caprarola, villa Farnese





## 1.2. Per la prima volta a Venezia (1563-1565)

Federico Zuccari, partito da Roma alla ricerca di nuovi stimoli e commissioni che avrebbero potuto garantirgli la tanto agognata autonomia dal fratello, aveva frattanto raggiunto le lagune venete, su invito del patriarca d'Aquileia Giovanni Grimani, che volle affidargli l'incarico di ultimare alcuni lavori per il proprio palazzo e per la cappella gentilizia in San Francesco della Vigna, questi ultimi lasciati incompiuti da Battista Franco, morto nel 1561. Scrive infatti Vasari: "Federigo intanto [cioè mentre si conducevano i lavori a Caprarola], essendo chiamato a Venezia, convenne col Patriarca Grimani di finirgli la cappella di San Francesco della Vigna, rimasta imperfetta, come s'è detto, per la morte di Battista Franco viniziano"<sup>28</sup>.

Giovanni Grimani apparteneva a una delle stirpi patrizie più importanti di Venezia<sup>29</sup>, una delle capofila del cosiddetto filone 'papalista', comprendente le famiglie (tra cui anche i Corner, i Pisani e i Dolfìn) che avevano particolari vincoli e interessi nel mondo dei benefici ecclesiastici e della curia romana e che potevano annoverare tra i propri rappresentanti uno o più cardinali<sup>30</sup>.

Suo zio era stato il potente Domenico Grimani, figlio del doge Antonio, che aveva intrapreso fin dal 1487 la carriera politica per poi abbandonarla a favore di quella ecclesiastica: nel 1491 divenne protonotario apostolico e segretario papale e due anni dopo fu nominato cardinale con il titolo di San Nicolò *inter imagines*; nel 1498 divenne infine patriarca d'Aquileia. Dotato di una spiccata passione per le lettere e per l'arte, Domenico Grimani fu grande mecenate e fervido collezionista di statue antiche, cammei e preziosi, materiale numismatico, arazzi, dipinti di artisti sia italiani sia fiamminghi, nonché di codici miniati, tra i quali il celebre *Breviario Grimani*, risultato dell'azione congiunta, con esiti di altissimo livello, di artisti fiamminghi intorno al secondo decennio del Cinquecento<sup>31</sup>. Esso fu acquistato poco prima del 1520<sup>32</sup> dal ciambellano della corte sforzesca Antonio Siciliano ed era uno dei *pièces de collection* tenuti in maggior conto dal cardinale, se nel suo secondo testamento dispose che il prezioso manufatto rimanesse nelle mani di suo

---

<sup>28</sup> Vasari 1968, ed. 2013, p. 1186.

<sup>29</sup> Sui Grimani e sul loro mecenatismo artistico si veda da ultimo Furlan 2014, pp. 31-73.

<sup>30</sup> Sui rapporti artistici tra Venezia e Roma nel Cinquecento, e in particolare sulle scelte culturali delle famiglie 'papalistiche', cfr. Hochmann 2004 e *I cardinali della Serenissima* 2014.

<sup>31</sup> Su Domenico Grimani mecenate e collezionista cfr. soprattutto Hochmann 2004, pp.; Id. 2008, pp. 208-213 e, da ultimo, Furlan 2014, pp. 31-36. Sul *Breviario Grimani* cfr. la scheda di Thomas Kren e Scot McKendrick in *Illuminating* 2003, pp. 420-424 e *Breviario Grimani* 2009.

<sup>32</sup> Esso infatti viene registrato già nel primo testamento di Domenico, redatto il 9 ottobre 1520; cfr. Appendice I *Testamenti e codicilli*, curata da Fabio Simonelli, in *I cardinali della Serenissima*, n. 1.

nipote Marino, a patto che egli lo conservasse ad uso strettamente personale fino alla sua morte, allorché sarebbe passato tra i beni della Repubblica<sup>33</sup>.

Colui che raccolse l'eredità di Domenico fu proprio il nipote Marino, nominato vescovo di Ceneda nel 1508, patriarca d'Aquileia nel 1517 – carica a cui rinunciò nel 1545 – e infine cardinale con il titolo di San Vitale nel 1528. Non solo seguì le orme dello zio nella scalata alla porpora ed ereditò materialmente parte della sua collezione che divise tra Roma e Venezia, ma anche incrementò le raccolte di famiglia con opere di straordinario pregio e si fece promotore di alcune importanti imprese decorative e architettoniche<sup>34</sup>.

Giovanni Grimani, fratello di Marino, fin da giovane si adoperò per seguire l'esempio dello zio e del fratello: fu nominato diciannovenne (1520) vescovo di Ceneda, in seguito commendatario dell'abbazia di Sesto al Reghena (1523) e infine patriarca d'Aquileia (1546).

A questo punto i giochi sembravano fatti ed era ormai convinzione comune che presto sarebbe sopraggiunta anche la carica cardinalizia; ma le aspirazioni di Giovanni furono compromesse dalle pesanti accuse di eresia, mosse in prima istanza dal vescovo Dionisio Zanettini, detto il Grechetto, che tacciava il Grimani di essere vicino a personaggi di acclamate idee luterane, nonché di professarle egli stesso<sup>35</sup>: il tutto prese avvio da una lettera del 1547, scritta dal patriarca in difesa del domenicano Leonardo Locatelli, il quale aveva sostenuto la teoria eterodossa della predestinazione. Nella lettera egli sosteneva che “la predestinatione et reprobatione è solo da Iddio, [...] perché la scrittura lo dice”, riferendosi chiaramente a san Paolo, sant'Agostino e san Tommaso<sup>36</sup>.

Giovanni fu dunque costretto, a partire dal 1550, a recarsi svariate volte a Roma per perorare la sua causa e, nonostante l'iniziale appoggio di papa Pio IV, dovette affrontare un numero sempre crescente di oppositori tra i membri del Sant'Ufficio. Con il nuovo decennio la situazione precipitò e si giunse a un vero e proprio processo. Avviato nell'agosto del 1561, si concluse solo due anni dopo con l'assoluzione formalizzata il 17 settembre 1563. Ciò nonostante, le accuse a lui rivolte negli anni precedenti e una

---

<sup>33</sup> “Item relinquo breviarium meum pulcherimum, emptum a prefacto Antonio Siculo, reverendo domino patriarcho Aquilegiensis nepoti meo ex fratre, cum hac conditionem quod illud quoquomodo aut ex quacumque causa alienare non possit, sed utatur eo in vita sua et post eius mortem volo quod perveniat ad illustrissimum dominium Venetorum...”. Il documento è integralmente trascritto nell'Appendice I.1 *Testamenti e codicilli*, curata da Fabio Simonelli, in *I cardinali della Serenissima*, n. 1.

<sup>34</sup> Su Marino Grimani cfr. Furlan 2014, pp. 37-43.

<sup>35</sup> Per un dettagliato resoconto delle accuse rivolte al Grimani e sulle sue vicende giudiziarie, cfr. Firpo 2005, pp. 825-871.

<sup>36</sup> Cfr. Ivi, pp. 829-830.

diffidenza in realtà mai sopita nei suoi confronti fecero sì che gli fosse definitivamente preclusa la tanto agognata porpora cardinalizia.

Tuttavia se a Giovanni fu impedito di seguire le orme di Domenico e Marino sotto l'aspetto della carriera ecclesiastica, tutt'altra cosa avvenne a proposito dell'attività legata al mondo delle arti, nella quale profuse un impegno per certi aspetti maggiore rispetto allo zio e al fratello, operando anche scelte culturali diverse<sup>37</sup>.

Per quanto riguarda la passione per il collezionismo di antichità, che da anni era diventata segno distintivo della famiglia tanto che la collezione Grimani aveva raggiunto fama internazionale, vi si dedicò con grande dedizione: a causa dei debiti che vi gravavano, la raccolta, alla morte del fratello Marino nel 1546, fu in parte venduta e in parte requisita dalla Camera apostolica. Il 3 gennaio 1551 Giovanni, con grande dispendio di denaro, riuscì nell'intento di riscattare i beni del fratello, tra cui i frammenti di antichità, i cammei e le medaglie<sup>38</sup>. L'ingente quantità di oggetti d'arte così recuperata, unitamente a quanto era rimasto nella città d'origine, fu esposta e sistemata, secondo una logica vicina ai moderni criteri museali, nella celeberrima 'tribuna' del palazzo di Santa Maria Formosa<sup>39</sup>.

Non solo il Grimani dimostrò grande interesse nei confronti della collezione di antichità, cammei, gemme e medaglie, codici, ma anche si prodigò – fino al 1558 coadiuvato dal fratello Vettore, morto quell'anno – nell'ampliamento e nella decorazione della sua dimora. Per raggiungere i suoi propositi si servì dell'intervento di varie personalità artistiche, dimostrando una predilezione verso il linguaggio centroitaliano: già a partire dal 1537 Giovanni da Udine, uno dei più importanti collaboratori di Raffaello, la cui carriera romana era legata alla raccomandazione ricevuta da Domenico Grimani<sup>40</sup>, aveva intrapreso la decorazione in stucco del camerino di Callisto, concludendo i lavori entro il biennio successivo, come si evince dal suo libro dei conti<sup>41</sup>. Tra gennaio e agosto del 1540 il friulano si occupò invece della sala prospiciente il rio di San Severo, ossia il camerino di Apollo; gli affreschi sul soffitto, raffiguranti quattro episodi della contesa di Apollo e Marsia, furono eseguiti da Francesco Salviati, approdato in laguna nel 1539. A

---

<sup>37</sup> Per una precisa ricostruzione delle committenze cfr. Furlan 2014, pp. 44-50.

<sup>38</sup> Le posizioni storiografiche in merito al fatto che proprio in questa occasione Giovanni sia riuscito a rientrare in possesso del *Breviario Grimani*, forse anch'esso requisito dalla Curia pontificia, non sono concordi. Pare comunque che il *Breviario* fosse restituito a Giovanni senza alcun pagamento. Gentile comunicazione orale della dott.ssa Susy Marcon, Biblioteca Marciana, Venezia.

<sup>39</sup> Per un tentativo di ricostruzione dell'"allestimento" della Tribuna o antiquario di Giovanni Grimani, anche sulla scorta di un disegno di Federico Zuccari conservato al British Museum di Londra (inv. n. 2004, 0729.5 verso), di cui si parlerà in seguito, cfr. Favaretto, De Paoli 2010, pp. 97-135.

<sup>40</sup> Cfr. Furlan 2014, p. 32.

<sup>41</sup> Ivi, p. 45.

quest'ultimo pittore si deve, oltre alle illustrazioni di un messale che Giovanni Grimani donò al capitolo del duomo di Cividale, la realizzazione dell'ottagono per il soffitto della sala di Psiche, per la quale aveva lavorato, con una serie di riquadri, anche Francesco Menzocchi da Forlì; costui, come Giovanni da Udine, si era formato in ambito locale ma aveva raggiunto la sua fortuna in ambienti che prediligevano un linguaggio centroitaliano, in particolare presso la corte dei della Rovere.

Un discorso analogo va fatto a proposito di Camillo Mantovano – che si occupò della decorazione della stanza a Fogliami e, più tardi, di quella della sala da pranzo – e di Battista Franco, detto il Semolei, con cui Giovanni entrò in contatto probabilmente già all'epoca del suo soggiorno romano tra il 1550 e il 1553. Il Franco era nato e si era inizialmente formato a Venezia, ma aveva svolto la maggior parte della sua attività a Roma, oltre che a Firenze e nelle Marche, almeno fino ai primi anni Cinquanta quando, tornato nella città natale, ottenne importanti incarichi<sup>42</sup>. Il suo stile era basato sulle ricerche e sugli esiti degli artisti romani e pertanto era il candidato ideale per occuparsi della decorazione della cappella Grimani nella chiesa di San Francesco della Vigna, commissionatagli nel 1560. I lavori erano appena incominciati e Franco aveva affrescato i riquadri con figure allegoriche sulla volta a botte e le tre scene entro la finta serliana sopra l'altare, quando la morte lo colse alla fine del 1561.

Fu subito preoccupazione del Grimani trovare un sostituto che portasse a compimento la decorazione avviata da Battista Franco e la scelta cadde, due anni dopo, su Federico Zuccari.

Quali fossero le motivazioni di tale scelta rimane un quesito aperto: Cristina Acidini Luchinat, sulla scorta della corrispondenza esistente<sup>43</sup>, ha posto l'accento sui rapporti cordiali tra il Grimani e il duca d'Urbino, cui sarebbero infatti testimonianza alcune missive inviate a costui dal patriarca e dagli agenti urbinati a Venezia Giovan Francesco Agatone e Fabrizio Mancini; si potrebbe quindi presupporre una raccomandazione da parte del duca stesso, in altre occasioni vicino ai fratelli Zuccari di cui fu ripetutamente committente: tuttavia, come ha evidenziato la studiosa, nessuno dei due agenti parla di Federico, laddove ci si aspetterebbe quantomeno un cenno se fosse stato realmente così<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Cfr. Sacconi 1998, pp. 178-179 e Biferali, Firpo 2007, pp. 191-335.

<sup>43</sup> Acidini Luchinat 1998, I, p. 227 e p. 258, nota 5.

<sup>44</sup> Ivi, p. 258, nota 5.

Sempre Acidini Luchinat propone anche come intermediario il miniaturista croato Giorgio Giulio Clovio, al servizio dei Grimani per diversi anni a partire dal 1516<sup>45</sup>: dal 1540 aveva poi ottenuto la protezione del cardinale Alessandro Farnese, presso il quale rimase fino alla morte avvenuta nel gennaio 1578: poteva quindi essere stato a lungo in contatto con gli Zuccari impegnati dal 1560 nel cantiere farnesiano di Caprarola<sup>46</sup>.

In ogni caso, le predilezioni del patriarca Grimani per un'arte d'impronta romana e più in generale di gusto centro-italiano devono averlo spinto ad avvalersi di un pittore conosciuto direttamente a Roma, durante uno dei suoi ripetuti soggiorni tra gli anni Cinquanta e Sessanta: forse egli avrebbe voluto assicurarsi i servizi del maggiore degli Zuccari, di fama certamente più consolidata, che guarda caso si era già dovuto prodigare per ultimare i lavori di Battista Franco lasciati incompiuti nel duomo di Urbino<sup>47</sup> e gli era subentrato nell'elaborazione di disegni per il servizio da credenza del duca della Rovere<sup>48</sup>.

Tuttavia, poiché Taddeo era oberato di lavoro a Roma, dovette ripiegare su Federico, forse su consiglio del fratello stesso, sebbene ciò comportasse la temporanea rinuncia al suo più valido collaboratore<sup>49</sup>. Non bisogna comunque escludere che alla base della scelta del patriarca ci potessero essere anche ragioni di altra natura: Federico era relativamente giovane e non ancora completamente autonomo; era quindi certamente meno "costoso" di un maestro affermato; come nel caso delle commissioni papali nel Belvedere, l'incarico affidato a un artista emergente avrebbe garantito costi contenuti e "prestezza" nella conduzione dei lavori, aspetti che il patriarca doveva certamente tenere in considerazione. Inoltre l'attenzione può essere stata rivolta al solo Federico proprio in virtù dei recenti lavori da lui eseguiti per papa Pio IV agli inizi del settimo decennio: erano gli stessi anni in cui Giovanni curò i rapporti con il papa per perorare la sua causa contro le accuse di eresia e per ottenere la carica cardinalizia, verso il quale il pontefice stesso sembrava in un primo tempo benevolo<sup>50</sup>. Si può pensare che il patriarca fosse rimasto positivamente colpito dalle imprese papali condotte dal minore degli Zuccari e che volesse prenderne spunto nei propri cantieri veneziani. Tali imprese erano state dirette, come detto, dal veneziano Marcantonio

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 227.

<sup>46</sup> Sul Clovio cfr. Prijatelj 1982, pp. 416-420.

<sup>47</sup> Cfr. Vasari 1568, ed. 2013, p. 1179; cfr. Varick Lauder 2009, pp. 26-29.

<sup>48</sup> Sui disegni del Franco per la credenza duca d'Urbino si veda da ultimo Varick Lauder 2009, pp. 29-30. Su quelli dei fratelli Zuccari, si veda Acidini Luchinat, I, 1998, pp. 79-102.

<sup>49</sup> Ivi, pp. 227-228.

<sup>50</sup> Cfr. Firpo 2005, pp. 838-843. Proprio Pio IV, grazie a un espediente, volle proporre la nomina a cardinale del Grimani durante il concistoro del 26 febbraio 1561, che di fatto però fu interpretata come una riserva *in pectore*, mai divenuta effettiva. Sul favore riservato al Grimani dal pontefice si veda anche la corrispondenza degli agenti veneziani a Roma nei primi anni Sessanta, conservata presso l'Archivio di Stato di Venezia (*Archivi propri degli ambasciatori, Roma*, f. 15-16bis).

da Mula: egli, negli ultimi mesi del 1560, ancora ambasciatore, si era speso a favore del Grimani presso il pontefice, cercando di persuadere quest'ultimo a conferirgli la carica cardinalizia<sup>51</sup>. Verrebbe naturale pensare che possa essere stato proprio l'Amulio, promotore del giovane Zuccari in Vaticano, l'intermediario tra costui e il patriarca<sup>52</sup>. Questa ipotesi tuttavia, se non scartata, va considerata con le dovute cautele, in quanto è verosimile che i rapporti tra il Grimani e il da Mula, in un primo tempo cordiali, si siano incrinati in seguito alla nomina del secondo a cardinale nel 1561, cosa che destò non pochi sospetti e riprovazioni da parte della Repubblica di Venezia<sup>53</sup>.

In ogni caso Federico non si fece ripetere due volte l'offerta, che gli avrebbe finalmente dato la possibilità di lavorare in completa autonomia, lontano dall'opprimente controllo del fratello-maestro, in un ambiente estraneo a quello in cui fino ad allora aveva lavorato, foriero di nuovi stimoli e suggestioni.

Per quanto riguarda la data dell'arrivo di Federico a Venezia, Acidini Luchinat fissa tale momento nel settembre del 1563, in virtù di una registrazione della Depositeria Segreta Vaticana datata 3 ottobre; in essa si attesta la riscossione da parte di Taddeo del compenso dovuto a Federico per i lavori papali, in quanto a quell'altezza cronologica era lontano da Roma<sup>54</sup>. Tenendo conto di tale documento e del fatto che il Grimani fu assolto il 17 settembre, per la studiosa ne conseguirebbe che "il patriarca, non appena sollevato dalla preoccupazione della causa con la Curia romana, abbia volto il pensiero alle sue imprese artistiche interrotte"<sup>55</sup>.

In realtà l'arrivo di Federico a Venezia avvenne almeno qualche mese prima, probabilmente a giugno<sup>56</sup>, come testimonia un documento conservato presso l'Archivio di

---

<sup>51</sup> Cfr. Gullino 1986, pp. 385; Firpo 2005, p. 239.

<sup>52</sup> Ciò potrebbe essere avvenuto anche in circostanze fortuite, come trapela da uno scritto pubblicato da Ottaviano Zuccari (1628), figlio di Federico, che raccoglie lettere e testimonianze del padre registrate durante i suoi viaggi (cfr. Moralejo 2011, p. 23).

<sup>53</sup> Marcantonio da Mula fu eletto cardinale nel concistoro del 26 febbraio, durante il quale anche al Grimani sarebbe dovuta spettare la stessa sorte, cosa di fatto mai avvenuta. La Signoria di Venezia, già diffidente nei confronti del da Mula per aver violato la legge veneziana che vietava a un ambasciatore di accettare benefici dai principi presso cui prestava servizio, imputò la colpa della mancata elezione del Grimani all'Amulio stesso, accusandolo di sotterfugi. Pare che da quel momento anche i rapporti tra i due prelati siano stati definitivamente compromessi, come testimoniano i racconti di alcune missive inviate dall'ambasciatore mediceo Cosimo Bartoli del 1564 al duca (Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato*, b. 2977, lettere del 16 luglio, 5 e 26 agosto, 2 settembre).

<sup>54</sup> Acidini Luchinat 1998, I, pp. 146 e 154, nota 66.

<sup>55</sup> Ivi, p. 229.

<sup>56</sup> Puppi (2001, p. 117) sostiene che la partenza di Federico da Roma vada collocata nella seconda metà di maggio considerando i tempi di viaggio e quelli per "ambientarsi" tali da permettergli di trovare un notaio di fiducia. Fisserei come termine ultimo il mese di giugno.

Stato di Venezia e pubblicato per la prima volta da Lionello Puppi nel 2001<sup>57</sup>: trattasi della minuta (mai riportata in bella copia) di un atto di procura stilata dal notaio veneziano Giovanni Figolin l'8 luglio 1563, secondo la quale “dominus Federico Zuccherò filius Octaviani de Sancto Angelo in Vado [...] constituit dominum Thadeus Zuccherò eius fratrem pictore Rome commemorantem absentem tamquam presentem...” persona designata a riscuotere per suo conto “denarium summam et bonorum quantitatem [...] a sanctissimo domino nostro Papa”<sup>58</sup>.

Tale documento consente altresì di dimostrare come la ripresa dell'impegno profuso da Giovanni Grimani nelle imprese decorative degli ambienti di famiglia fosse scaturita indipendentemente dalla risoluzione dei suoi problemi giudiziari.

---

<sup>57</sup> Puppi 2001. Tale pubblicazione sembra non essere nota a tutti gli studiosi: nell'articolo della Acidini Luchinat del 2001 il nuovo documento non viene menzionato, e così ancora in alcuni interventi storiografici successivi, soprattutto italiani: si vedano, per esempio, Furlan 2003, p. 339; Bristot 2008, p. 103; Capretti 2009<sup>a</sup>, p. 272.

<sup>58</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Notarile. Atti*, notaio G. Figolin, b. 5598, c. 5r.

### 1.2.1. Lo scalone di palazzo Grimani a Santa Maria Formosa

La prima opera in cui fu coinvolto Federico al suo arrivo a Venezia fu la decorazione a fresco di alcuni scomparti dello scalone d'onore che porta al piano nobile di palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Scrive Vasari: “Ma inanzi che cominciassse detta capela [a San Francesco della Vigna] adornò a detto patriarca le scale del suo palazzo di Venezia di figurette poste con molta grazia dentro a certi ornamenti in stucco...”<sup>59</sup>.

Gli affreschi di Zuccari, collocati sulla volta a botte del pianerottolo e della rampa, sono racchiusi all'interno di riquadri ovali, circolari e rettangolari, realizzati in stucco bianco e dorato: essi sono composti da motivi ornamentali ispirati al mondo animale, vegetale e mitologico, a cui si alternano inserti pittorici a grottesche ed elementi anticheggianti: lo scalone diventa così un preludio di ciò che si sarebbe potuto ammirare al piano superiore, ossia la collezione di gemme e cammei antichi, nonché gli affreschi di Camillo Mantovano nella stanza a fogliami.

Già a una prima occhiata l'impresa dello salone richiama alla mente la decorazione monumentale della Libreria vecchia e quella della Scala d'oro a palazzo Ducale, realizzate rispettivamente nel 1553-1559 e nel 1557-1561<sup>60</sup>. Queste opere sono il frutto della collaborazione tra Alessandro Vittoria e Battista Franco, cui appunto spettò la decorazione pittorica. Forse Giovanni Grimani aveva maturato l'idea di assoldare proprio il Franco per gli affreschi dello scalone e non va escluso che l'artista avesse già incominciato, almeno a livello progettuale, i lavori<sup>61</sup>.

Certamente le imprese sopra menzionate, e in particolare quella della scala d'oro di palazzo Ducale, costituirono il precedente cui guardava il Grimani, che senz'altro voleva porre la sua dimora in diretta concorrenza con i più importanti palazzi cittadini, addirittura con il palazzo pubblico per eccellenza, o quantomeno avvalersi del suo modello riservando a sé stesso e alla sua famiglia un posto d'onore nel panorama artistico-culturale veneziano.

---

<sup>59</sup> Vasari 1968, ed. 2013, p. 1186.

<sup>60</sup> Cfr. Finocchi Ghersi 1998, pp. 125-128 e pp. 128-133.

<sup>61</sup> Acidini Luchinat 1998, I, pp. 229-230. La studiosa trova ulteriore conferma di ciò nel fatto che la partizione del soffitto dello scalone è molto prossima a quella della volta a botte della cappella Grimani a San Francesco della Vigna, la cui decorazione a fresco fu avviata e conclusa da Battista Franco subito prima della morte.



Purtroppo il deperimento di cui sono stati oggetto gli affreschi dello scalone di Santa Maria Formosa e cui ha posto solo in parte rimedio il recente restauro del 2008<sup>62</sup> (figg. 7, 8), limita molto la leggibilità delle raffigurazioni: essa tuttavia può essere in parte migliorata attraverso l'analisi di alcuni disegni.

Apprestandosi alla salita, si giunge al pianerottolo dove si trovano due riquadri, affiancati da erme in stucco e nastri dipinti con fiori e frutta. Sono gli scomparsi maggiormente danneggiati e di essi solo uno è ancora pienamente visibile: vi si riconosce una figura femminile alternativamente interpretata come un'allegoria della *Pace* o dell'*Abbondanza*<sup>63</sup> (fig. 9). Tra le due ipotesi va privilegiata senza dubbio la prima: la donna, raffigurata in piedi sullo sfondo di un paesaggio, regge con la mano destra una cornucopia, e brucia le armi, rimandando a un'iconografia della pace di antica memoria<sup>64</sup>; alcuni animali si trovano nella parte inferiore del riquadro, sopra uno dei quali la donna posa il piede, intenta a schiacciarlo. Del dipinto si può individuare un disegno preparatorio (fig. 10), ora appartenente alle collezioni reali inglesi<sup>65</sup>, finora mai collegato all'opera in questione, ma riferito piuttosto a un affresco realizzato da Federico stesso nell'Anticamera del Concilio a villa Farnese a Caprarola<sup>66</sup>. Forse l'artista aveva a disposizione – e si vedrà in seguito come non si tratti di un caso isolato – disegni e “invenzioni”, suoi o del fratello, utilizzati precedentemente e ripresi proprio in occasione della commissione Grimani.

Voltando l'angolo e incominciando a percorrere la scalinata, si incontra un riquadro centrale di forma rettangolare, in cui è rappresentata un'altra scena allegorica, resa con i colori brillanti della “maniera romana”, e intitolata *Ricompensa della Giustizia* o *Giustizia distributiva*<sup>67</sup> (fig. 11): una figura femminile imponente e monumentale, seduta con la bilancia in mano, si volta verso destra porgendo alcuni doni a un contadino inginocchiato,

---

<sup>62</sup> Per il restauro del palazzo e le nuove ricerche scientifiche sulla sua decorazione è fondamentale il volume curato da Anna Maria Bristot (Bristot 2008, pp. 61-125 e in particolare, per quanto riguarda lo scalone, pp. 103-112).

<sup>63</sup> Ivi, p. 107.

<sup>64</sup> L'immagine è desunta dall'Eneide di Virgilio ed è abbastanza diffusa soprattutto nella medaglistica.

<sup>65</sup> Winsor Castle, Royal Collections, inv. n. 904786, 347x280 mm, matita e inchiostro bruno acquerellato con lueggiature a biacca su carta azzurra (cfr. Popham, Wilde 1949, n. 50). Mi sembra che nessuno l'abbia finora riferito allo scalone di palazzo Grimani.

<sup>66</sup> Così Popham, Wilde 1949, n. 50; Partridge 1999, p. 165, nota 13. Ritengo tuttavia che esso presenti una maggiore affinità con il dipinto veneziano, soprattutto se si considera che la figura nel disegno si trova in posizione speculare rispetto all'opera caprolatta, mentre è coerente con quella dell'affresco Grimani.

<sup>67</sup> Tale titolazione viene data all'opera la prima volta da Raffaello Borghini nel suo *Riposo* del 1584: “... e nel palagio del detto Grimani dipinse alcune istorie, fralle quali nella sala [scala] principale si vede la giustizia distributiva, la quale con altre istoriette va fuore in stampa”, Borghini 1584, p. 571.

alle cui spalle pazientano due buoi; un albero viene posto al centro della scena fungendo da spartiacque tra la dimensione soprannaturale, cui appartiene la Giustizia, e quella terrena del contadino. Poco distinguibile nel dipinto, ma fruibile attraverso incisioni, disegni preparatori e *d'après*<sup>68</sup> (fig. 12), un altro contadino, in secondo piano, è intento alla mietitura di un campo.

La maggior parte degli studiosi<sup>69</sup> ha voluto leggere il dipinto come un riferimento alla giustizia finalmente ristabilita dopo l'assoluzione del 17 settembre 1563: "Le allegorie di Federico significano che, dopo la sentenza di Trento, Giovanni Grimani, incurante delle ricchezze terrene e dedito agli affari spirituali, praticando le virtù cristiane a tutela della vera religione, veniva, per la sua condotta operosa, ricompensato dalla Giustizia finalmente ristabilita"<sup>70</sup>. Benché l'episodio della *Giustizia distributiva* sia indiscutibilmente legato alle vicende biografiche del patriarca, se lo si volesse assurgere a manifesto della serenità finalmente ottenuta si commetterebbe, a mio avviso, un errore di prospettiva.

Come già evidenziato, Federico Zuccari giunse in laguna prima dell'assoluzione definitiva del Grimani e fin da subito potrebbe aver dipinto nel palazzo di Santa Maria Formosa. Inoltre, come si diceva poc'anzi, non si deve escludere che Federico abbia potuto avere a disposizione alcuni progetti eseguiti da Battista Franco, forse incaricato prima di lui di eseguire gli affreschi. E il Franco morì due anni prima di tale sentenza. Come noto, le traversie del patriarca non si arrestarono con l'assoluzione e i sospetti sulle sue posizioni dottrinali non furono messi a tacere. Si rende quindi necessario riformulare l'ipotesi: personalmente ritengo che il riquadro con la *Giustizia distributiva* non rifletta una situazione reale, non si riferisca cioè alla giustizia finalmente riconquistata, quanto piuttosto a una speranza o a un manifesto di solidità morale; il Grimani, in questo modo, voleva affermare di fronte ai suoi detrattori la sua fiducia in una giustizia ultraterrena che ricompensa i giusti, spesso sfavoriti nelle vicende terrene. Nel dipinto infatti i contadini, dediti alla vita operosa ma sovente gravati da una sorte avversa, ricevono in una dimensione soprannaturale la dovuta ricompensa.

Il giudizio negativo sulla giustizia terrena si rintraccia in un disegno conservato al Museo del Louvre<sup>71</sup>, opportunamente collegato, per affinità tematica, all'affresco dello scalone Grimani<sup>72</sup>, tanto da sembrarne addirittura il *pendant* (fig. 13): al centro si osserva una

---

<sup>68</sup> Sui disegni e le incisioni riferiti a questa raffigurazione vedi oltre.

<sup>69</sup> In tempi recenti Firpo 2005, p. 862; Bristot 2008, p. 107.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. n. 12375.

<sup>72</sup> Acidini Luchinat 1998, I, p. 230; Acidini 2009, p. 29.

fontana che distribuisce poche gocce d'acqua a un contadino, raffigurato a sinistra con i suoi buoi, mentre fa traboccare con getto fluente la coppa di uno dei tre oziosi che banchettano all'ombra di un baldacchino; con evidente riferimento alle vicende biografiche di Giovanni Grimani, il messaggio sotteso al disegno è un'esplicita condanna alla giustizia terrena che punisce i virtuosi a favore degli oziosi. Sempre a questo tema va ricondotto un altro disegno appartenente alle collezioni del Fogg Art Museum di Cambridge<sup>73</sup>, la cui forma ovale, simile a quella degli affreschi laterali della volta (di cui si parlerà a breve), farebbe pensare a un disegno preparatorio per uno scomparto dello scalone mai realizzato, o per quello di un'altra rampa<sup>74</sup> (fig. 14); vi è raffigurato un contadino addormentato a sinistra, mentre un piccolo animale, difficilmente riconoscibile<sup>75</sup>, guida un carro trainato da buoi: il soggetto del foglio americano va letto come monito contro il vizio.

A riprova della volontà del Grimani di affermare con la decorazione dello scalone, vero e proprio biglietto da visita per tutti coloro che si recavano presso il patriarca, la sua salda fede nella ricompensa divina, va osservato che Giovanni fece dipingere, sempre sulla volta della rampa, il suo emblema costituito da due diamanti e, su un cartiglio, il motto *Adamas adamante*, “che simboleggia la tenace resistenza e la purezza cristallina del diamante, attribuiti alla figura del patriarca”<sup>76</sup>: egli infatti non si sentiva scalfito nemmeno dalle insistenti accuse che gli furono e gli continuarono a essere rivolte. Questo non è l'unico motto presente: la massima appena menzionata compare infatti accanto a quella utilizzata con maggiore frequenza, *Non dabis in aeternum*, dedotta dal Salmo LIV, 23 e scritta sia in una lunetta della stanza a fogliami, dipinta da Camillo Mantovano, sia sul rovescio di una medaglia, forse mai conosciuta, che venne però riprodotta in un disegno del manoscritto *Origine della famiglia Grimani...*<sup>77</sup>

Bisogna infine considerare quanto sostenuto da Firpo<sup>78</sup>, che ravvisa nella figura del contadino inginocchiato di fronte alla Giustizia le fattezze del patriarca, sulla scorta del

---

<sup>73</sup> Thomas C. Bartee, in prestito al Fogg Art Museum (Cambridge, Mass., Harvard University), inv. n. 71.1986, cfr. Mundy 1989, pp. 150-151, n. 43.

<sup>74</sup> Acidini Luchinat 1998, I, p. 230.

<sup>75</sup> Sui tentativi di riconoscimento di questo animale e dei suoi significati allegorici, cfr. Ivi, pp. 258-260, nota 23.

<sup>76</sup> Bristot 2008, p. 112.

<sup>77</sup> Venezia, Civico Museo Correr, manoscritti Morosini-Grimani, 270, f. 26r, pubblicato in Firpo 2005, fig. 12 e in Mut Arbós 2009, p. 159, figg. 34-35.

<sup>78</sup> Ivi, p. 862.

confronto con alcuni suoi ritratti<sup>79</sup> (figg. 15, 17, 18). A tal proposito propongo di considerare quale studio preparatorio per la figura del contadino un disegno realizzato a matita rossa e nera su carta azzurra, conservato presso il museo dell'Università di Princeton<sup>80</sup> (fig. 16): sul foglio sono presenti tre studi della testa di un uomo barbuto, due di profilo e una di tre quarti verso sinistra, in quest'ultimo caso il volto è leggermente reclinato verso il basso con gli occhi socchiusi così come nel contadino dello scalone. In generale, le caratteristiche fisiche dell'uomo effigiato nel disegno vengono riprodotte, pur in controparte, nell'affresco.

Confrontando inoltre il disegno con i ritratti superstiti di Giovanni Grimani, si può asserire che il foglio di Princeton sia un ritratto dal vero del patriarca, ripreso nell'affresco dello scalone e, forse, nella pala con l'*Adorazione dei Magi* a San Francesco della Vigna<sup>81</sup>.

Esistono altri disegni correlati all'affresco in esame: trattasi di due fogli conservati al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, l'uno più sommario e parziale<sup>82</sup> – in cui accanto alla figura della Giustizia con il contadino compaiono uno studio di due filosofi seduti in conversazione e uno studio di Cristo in pietà tra angeli e altre figure –, l'altro, più accurato<sup>83</sup>, in cui alla scena è dedicato l'intero foglio (fig. 12). Analizzando quest'ultimo disegno, si nota come il volto del contadino, rispetto al personaggio raffigurato nel dipinto, abbia una fisionomia completamente diversa: non si tratta più di un ritratto del Grimani, bensì dell'autoritratto dell'artista<sup>84</sup>; inoltre al di là di alcune varianti, è molto prossimo a un'incisione tratta dal dipinto da Cornelis Cort. Si può pertanto concludere che esso fu eseguito in un secondo momento, in vista della traduzione a stampa.

Proseguendo con la descrizione degli affreschi dello scalone e continuando dunque a salire le scale, nella zona mediana si incontrano tre scomparti che non si riferiscono strettamente alle vicende, bensì alla figura stessa del patriarca, con allusione non troppo velata alle sue doti morali e intellettuali.

---

<sup>79</sup> Senz'altro i più rassomiglianti sono quelli attribuiti a Jacopo Tintoretto o alla sua scuola conservati in collezione privata inglese, in collezione privata torinese e al Rijksmuseum di Amsterdam (inv. n. SK-A-2964), nonché quello seicentesco, ma esemplato probabilmente su un ritratto eseguito precedentemente, presente su una delle pareti della sala del Trono del palazzo Patriarcale di Udine.

<sup>80</sup> Inv. n. 47-122. Cfr. la scheda di catalogo in *Catalogue of Italian Drawings* 1966, p. 26, n. 21.

<sup>81</sup> Vedi oltre.

<sup>82</sup> Inv. n. 2607 S, inchiostro nero su carta bianca; cfr. J.A. Gere, in *Mostra dei disegni degli Zuccari* 1966, pp. 32-33, n. 40 e fig. 30.

<sup>83</sup> Inv. n. 11064 F, inchiostro nero e biacca su carta violacea; cfr. Gere in *Mostra dei disegni degli Zuccari* 1966, p.33, n. 41 e fig. 31; *Federico Zuccari e Dante* 1993, p. 324; la scheda di Elena Capretti in *Innocente e calunniato* 2009, p. 86, n. 1.2.

<sup>84</sup> Herrmann-Fiore 1992, pp. 185-205; E. Capretti, in *Innocente e calunniato* 2009, p. 86, n. 1.2.

Il tondo centrale, racchiuso in una raffinata ghirlanda a motivi vegetali mostra, sullo sfondo di un colonnato a esedra di sapore antico circondato da angioletti e amorini, sette figure femminili la cui disposizione – quattro in primo piano e tre in secondo piano – incoraggia a leggerle come Virtù cardinali e teologali, virtù cui guardava tutta l'esistenza del committente (fig. 19).

Lo stile, come notato<sup>85</sup>, richiama i modi di Taddeo e rimanda ad alcuni disegni preparatori per il *Parnaso* del Bufalo della fine degli anni Cinquanta<sup>86</sup> e all'*Assunzione della capra Amaltea*, realizzata nella sala di Giove a Caprarola poco prima che Federico lasciasse Roma.

Nei due ovali posti ai lati si trovano altre raffigurazioni allegoriche: a sinistra un'*Allegoria dell'Architettura* (fig. 20), in cui compare, in primo piano, un uomo barbuto semisdraiato nella posa di un Fiume<sup>87</sup> e intento nello studio di un libro, mentre in secondo piano altri personaggi sono coinvolti nella costruzione di un edificio; nella parte destra, la più deperita di tutto l'affresco, lo sguardo dello spettatore è condotto verso un interno, dove un altro uomo sta lavorando ad alcuni computi o progetti. Per leggere al meglio questa scena ci si può servire di un disegno conservato al Museo del Louvre<sup>88</sup> (fig. 21), realizzato a inchiostro su carta cerulea, studio o *d'après* della scena dipinta: in esso sono visibili alcune varianti, soprattutto per quanto riguarda la posa dell'uomo in primo piano, che non rivolge lo sguardo al volume che ha tra le mani, come avviene invece nell'affresco, ma sembra piuttosto assorto in meditazione. Le fattezze di questo personaggio, anche se in maniera meno convincente rispetto all'affresco con la *Giustizia distributiva*, sembrerebbero ancora una volta rimandare alla figura di Giovanni Grimani: ciò non stupisce affatto, dal momento che l'architettura era una delle discipline predilette dal patriarca, tanto che egli fu a lungo considerato l'artefice della progettazione architettonica dell'intero palazzo<sup>89</sup>.

Dalla parte opposta viene invece affrescata una *Allegoria della Musica* (fig. 22) – altra arte amata dal Grimani – dove, all'interno di un ambiente che apre su una città, alcune fanciulle

---

<sup>85</sup> Acidini Luchinat 1998, I, p. 230.

<sup>86</sup> Cfr. Ivi, pp. 105-106.

<sup>87</sup> La posa dell'uomo come un dio fluviale richiama quella del disegno poc'anzi menzionato con il contadino addormentato (cfr. nota 48); il dipinto viene inoltre collegato dalla Acidini Luchinat (Ivi, p. 258, nota 20) a un disegno frammentario, attribuito a Taddeo, intitolato *River God*, e passato all'asta presso Sotheby's, a Londra, il 27 febbraio 1964, lotto 14.

<sup>88</sup> Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. n. 4470.

<sup>89</sup> Tale idea si è diffusa a partire da una forzata lettura delle *Elegie sacre* di Muzio Sforza (1588). Cfr. Bortolotti, in Benzoni, Bortolotti 2002, p. 619.

in primo piano sono intente a suonare i loro strumenti, mentre dei puttini danzano e giocano con animali domestici sopra una sorta di palco introdotto da alcuni gradini.

Anche in questo caso un disegno, analogamente conservato al Museo del Louvre<sup>90</sup> (fig. 23), favorisce una lettura più precisa della raffigurazione: in quest'opera grafica, realizzata a inchiostro con rialzi in biacca su carta preparata rosa, la scena è rappresentata in controparte rispetto all'affresco e, nella resa delle donne in primo piano, il punto di vista è completamente ribaltato: così se la fanciulla in piedi, raffigurata mentre suona la lira, sullo scalone è vista frontalmente, nel disegno è ripresa da tergo; quella che suona la spinetta, invece, in quest'ultimo è rivolta all'osservatore, nell'affresco invece gli volge le spalle.

Il tema della giustizia e della ricompensa celeste, cui è fortemente ispirato il primo riquadro descritto, si rintraccia anche in quello sul lato opposto, quando ormai si è quasi raggiunto il piano nobile (fig. 24): sullo sfondo di un paesaggio romano in cui si riconosce il tempio di San Pietro in Montorio, ai piedi di un albero sulla destra è raffigurata una vecchia con un animale, variamente identificato, ma oggi probabilmente ritenuto una volpe, simbolo di furbizia, verso cui ringhia un cagnolino in piedi sul masso centrale<sup>91</sup>. La vecchia si rivolge a una giovane donna, offrendole una corona, un vaso prezioso e alcuni gioielli; ella però non intende cedere a lusinghe e addita invece al cielo.

Il dipinto ancora una volta sembra strettamente connesso alla vita di Giovanni Grimani: non è a doni venali che si deve ambire, ma a quelli celesti; se infatti il patriarca non aveva potuto godere degli onori terreni, *in primis* la porpora cardinalizia, la sua fiducia era riposta sulla ricompensa divina. Oltretutto, con questa immagine, sembrava voler affermare di fronte ai suoi oppositori che a lui, che aveva rifiutato la vanità, sarebbe stata riservata la gloria celeste.

La scena, e in particolare la figura femminile con il braccio alzato, non può non far pensare alle allegorie che Battista Franco aveva pochi anni prima eseguito sulla volta della cappella Grimani a San Francesco della Vigna, in particolare i tondi M e O – nella numerazione di Rearick<sup>92</sup>, ripresa da Mut Arbòs<sup>93</sup> – in cui sono rappresentate rispettivamente la *Fortezza e*

---

<sup>90</sup> Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. n. 4471.

<sup>91</sup> Acidini Luchinat (1998, I, p. 258, nota 17), certo svantaggiata dal cattivo stato conservativo in cui versavano gli affreschi quando scrisse la sua monografia, confonde l'animale con un gallo, smentendo Perry (1981, p. 218); egli però, parlando di un cagnetto bianco e nero, si riferiva probabilmente alla bestia al centro, vicina all'albero. È molto improbabile che si tratti di un gallo, comunemente associato a concetti positivi quali l'attenzione e la diligenza, poiché esso si trova vicino alla vecchia, connotata, come si vedrà ora, negativamente. L'animale è stato più propriamente identificato come una volpe dopo i restauri del 2008; cfr. Bristot 2008, p. 107.

<sup>92</sup> Rearick 1958-1959, pp. 124-126.

*Pazienza*<sup>94</sup>, e la *Pietà* (figg. 25, 26). Come già evidenziato da Mut Arbòs<sup>95</sup>, quest'ultimo tondo rimanda allo scomparto di Zuccari con la *Giustizia distributiva*, che è dunque Giustizia, ma allo stesso tempo *Pietà* nei confronti dei virtuosi, ingiustamente maltrattati.

Le affinità tra la decorazione dello scalone di palazzo Grimani e i tondi del Franco nella cappella omonima rafforzano la teoria secondo cui il progetto iconografico del patriarca fosse stato stabilito già da alcuni anni secondo un'idea unitaria che coinvolgeva tutte le imprese familiari, comprese le sculture della cappella e quelle sulla facciata stessa della chiesa di San Francesco della Vigna, realizzate da Tiziano Aspetti molti anni dopo.

Viene da chiedersi se non ci sia un qualche collegamento anche tra le due raffigurazioni degli scomparti rettangolari dello scalone e le sculture dell'Aspetti all'interno della cappella, eseguite dopo la morte del Grimani (*post* 1592) e rappresentanti la *Giustizia* e la *Pace*: infatti la *Giustizia* è presente nel primo scomparto, mentre nel secondo la donna che indica verso l'alto – rimandando ancora una volta a una raffigurazione di Giustizia, proprio quella dell'Aspetti – diventa una sorta di allegoria della *Pace*, ma in un'ottica ribaltata rispetto alle scelte iconografiche tradizionali: osservando la scultura di Tiziano Aspetti, si nota come la *Pace* rechi una cornucopia carica di frutti, mentre la *Pace* di Zuccari rifiuta le ricchezze terrene, esortando invece ad ambire a quelle celesti, tanto auspicabili quanto invisibili. Il binomio Pace-Giustizia, così caro al patriarca, compare anche sulla decorazione dello scalone: basti osservare che alla *Pace* raffigurata sul pianerottolo segue immediatamente la *Giustizia* rappresentata nel primo riquadro della volta della rampa. Se poi si avvalorasse l'ipotesi dell'identificazione di una Pace trasfigurata nell'ultimo scomparto, ci si troverebbe di fronte alla trasformazione dell'ideale di Pace attraverso il concetto di giustizia celeste. Tale proposta, pur speculativa, potrebbe non sorprendere, se si tenesse conto che Grimani amava trasmettere messaggi in modo criptico, attraverso motti, simboli, emblemi e immagini allegoriche, che reiterano nelle decorazioni dei suoi ambienti privati e pubblici.

Per quanto riguarda i modelli cui Federico Zuccari avrebbe attinto nella realizzazione degli affreschi dello scalone Grimani, se da un lato egli si rivolse a quanto fino ad allora appreso a Roma sulla scorta della pittura del fratello Taddeo e degli artisti romani – in particolar

---

<sup>93</sup> Mut Arbòs 2009, p. 155.

<sup>94</sup> Altri avevano rintracciato nella donna a fianco della Fortezza, con la bilancia sormontata dal globo, una personificazione della Giustizia. Sull'identificazione del soggetto e sulle diverse posizioni storiografiche cfr. Ivi, p. 163.

<sup>95</sup> Ivi, p. 161.

modo nell'uso di colori brillanti e astratti e nella rappresentazione di figure monumentali portate in primo piano – nell'ultimo riquadro descritto e, soprattutto, nella scena iniziale con la *Giustizia distributiva* egli sembra piuttosto guardare a quanto di nuovo gli offriva l'ambiente veneziano, non analizzandolo ancora *tout court*, ma limitandosi agli spunti che gli venivano offerti tra le mura del palazzo in cui lavorava: infatti, come è stato a ragione messo in luce<sup>96</sup>, Federico fu suggestionato da fonti fiamminghe: a Venezia il gusto collezionistico fin dai primi del Cinquecento si era indirizzato verso artisti attivi nel nord Europa, di cui veniva apprezzata l'attenzione calligrafica al particolare e il gusto squisitamente naturalistico; opere fiamminghe erano giunte in laguna sia attraverso opere a stampa sia grazie al mercato d'arte, cui aveva attinto – prima fra tutti – la famiglia Grimani assicurandosi le opere dei più importanti e produttivi maestri<sup>97</sup>. Tra queste spiccava per importanza e livello qualitativo il *Breviario Grimani*; nella parte iniziale, dedicata al calendario, molte delle tavole ritraevano attività quotidiane legate soprattutto al lavoro dei campi, rese con dovizia di particolari, destando grande ammirazione fra coloro che ebbero l'onore di studiare o semplicemente osservare un così prezioso oggetto<sup>98</sup>. Fra i privilegiati si può annoverare Federico stesso, il cui interesse per l'opera è testimoniato dai numerosi disegni ispirati alle sue tavole<sup>99</sup>: da esse Zuccari derivò un gusto per la rappresentazione del mondo agreste, che tradusse nelle allegorie dello scalone Grimani e in altre opere realizzate, anche lontano da Venezia, in anni successivi<sup>100</sup>.

Come scrive Acidini Luchinat, non furono solo le opere fiamminghe in collezione Grimani a fungere da modello per queste scene, ma anche probabilmente “stampe – diffuse a metà Cinquecento – illustranti proverbi o *exempla* maraleggianti, d'ispirazione riformata, spesso riprese da originali fiamminghi o francesi da stampatori italiani, e in specie veneziani”<sup>101</sup>. Alcune di queste stampe si trovavano verosimilmente proprio nel palazzo di Giovanni Grimani, il quale innegabilmente nutriva simpatie verso posizioni eterodosse.

---

<sup>96</sup> Acidini Luchinat 1998, I, p. 231; Bristot 2008, p. 112.

<sup>97</sup> Per quanto riguarda il collezionismo dei Grimani e la loro predilezione verso i fiamminghi, cfr. Hochmann 2008, pp. 207-223 e Furlan 2014, pp. 31-73.

<sup>98</sup> Nella sua *Notizia*, Marcantonio Michiel dedica un'accurata descrizione al *Breviario* della collezione Grimani, ponendo talvolta l'accento, con ammirazione e divertimento, sul naturalismo delle raffigurazioni. Celebre è il passo in cui loda la tavola con la rappresentazione del mese di febbraio, “ove uno fanciullo orinando nella neve, la fa gialla” (cfr. Hochmann 2008, p. 208).

<sup>99</sup> La maggior parte di questi fogli è conservata al Département des arts graphiques di Parigi. Dei disegni dal *Breviario Grimani* si avrà modo di parlare ampiamente in seguito (cfr. cap. 2.4.1.1).

<sup>100</sup> Cfr. 1.5.2.

<sup>101</sup> Acidini Luchinat 1998, I, p. 231.



### 1.2.2. La cappella Grimani a San Francesco della Vigna

Ultimati i lavori per lo scalone del palazzo di Santa Maria Formosa, Federico Zuccari si dedicò alla commissione per la quale era approdato a Venezia, ossia la decorazione della cappella Grimani (fig. 27), la prima a sinistra della chiesa degli Osservanti a San Francesco della Vigna, che vantava al suo interno cappelle di importanti famiglie e opere d'arte di altissimo livello<sup>102</sup>. Come si diceva, l'impresa decorativa della cappella, al centro della quale si trova tutt'oggi la tomba del patriarca interrata e ricoperta da una lastra sepolcrale<sup>103</sup>, era stata inizialmente condotta da Battista Franco: l'artista, prima dell'improvvisa morte avvenuta nel 1561, era riuscito a ultimare gli affreschi allegorici sulla volta a botte, quelli raffiguranti due *Profeti* dipinti ai lati dell'arcone e tre scene incorniciate da una finta finestra termale posta sopra l'altare con, da sinistra, l'*Arrivo di Eliseo a Gerico*, la *Resurrezione di Cristo* e *Eliseo che guarisce il figlio della Sunamita*<sup>104</sup>. Come ha chiarito Mut Arbòs, il Franco mise in opera un tema iconografico di oscura decifrazione, ma evidentemente e indissolubilmente legato alle vicende giudiziarie del Grimani, così come avrebbe fatto di lì a poco Federico Zuccari sullo scalone<sup>105</sup>.

Giorgio Vasari narra dei lavori compiuti da Federico nella cappella Grimani: "... e dopo [i lavori compiuti a Santa Maria Formosa] condusse a fresco nella detta capella [di San Francesco della Vigna] le due storie di Lazero e la conversione di Madalena; di che n'è il disegno di mano di Federigo nel detto nostro libro. Appresso, nella tavola della medesima capella, fece Federico la storia de' Magi a olio"<sup>106</sup>.

Le notizie riguardanti l'attività veneziana di Federico, presenti nell'edizione giuntina delle *Vite*, confermate o smentite in seguito da Federico stesso, che postillò l'edizione vasariana dei Giunti del 1568, furono in prima battuta fornite a Vasari da Cosimo Bartoli, agente

---

<sup>102</sup> Per uno studio sulla chiesa rimane ancora fondamentale, seppur datato, il testo di Foscarini e Tafuri del 1983.

<sup>103</sup> Per l'iscrizione sulla tomba, cfr. Mut Arbòs 2009, p. 137.

<sup>104</sup> È Joan Mut Arbòs (ivi, p. 145-149, ma cfr. anche Biferali, Firpo, pp. 320-321), cui mi associo, a proporre per primo di identificare le storie laterali della lunetta – già interpretate come la *Vocazione degli Apostoli* e la *Morte del primogenito* o la *Strage degli innocenti* (quest'ultima ipotesi è stata proposta in prima istanza da Rearick 1958-1959, p. 128 e accolta da Firpo 2005, p. 854) – con due episodi riferiti al profeta Eliseo. Per le diverse posizioni critiche in merito al soggetto di questi affreschi, cfr. Mut Arbòs 2009, p. 198, nota 22.

<sup>105</sup> Per una precisa disamina del significato del ciclo pittorico della cappella Grimani, cfr. Mut Arbòs 2009 e vedi oltre.

<sup>106</sup> Vasari 1968, ed. 2013, p. 1186.

mediceo a Venezia<sup>107</sup>: quest'ultimo, oltre a riferire all'amico ciò che avveniva in città, probabilmente incoraggiò uno scambio diretto tra lo storiografo aretino e Zuccari, preparando di fatto il terreno per il soggiorno fiorentino dell'artista di poco successivo (ultimi mesi del 1565). Scrive infatti Bartoli a Vasari il 19 agosto 1564: "A Messer Federigo Zuccharo diedi la vostra [lettera]; et mi ha promesso mandarmi di questa 7na. che viene certe cosette di sua mano, accio con la sua lettera le mandi a V.S. Egli ha buon termine la sua cappella. Et per di qui a 20 di di Settembre la vuole aver finita..."<sup>108</sup>.

Stando alla lettera, la decorazione della cappella era quasi ultimata nell'agosto del 1564, anno indicato anche nell'iscrizione della pala d'altare. Come puntualizza Vasari, per prima cosa egli affrontò l'esecuzione degli affreschi parietali.

Il primo, posto a destra rispetto all'ingresso della cappella, rappresenta la scena della *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 28): in esso appare, al centro, la monumentale figura di Cristo che, puntando l'indice al cielo, si rivolge al livido corpo di Lazzaro – steso a destra e sorretto da un giovane – che si sta ridestando dal suo sonno mortale e che emerge dal sepolcro; ai piedi del Redentore si trovano le sorelle di Lazzaro – Maria di Betania, a sinistra, e Marta, a destra – che guardano con reverenza e ossequio l'artefice del gesto miracoloso. Tutt'intorno si assiepa una folla di astanti che con gesti forzati, ma al contempo eloquenti e ricercati, manifestano la loro meraviglia e incredulità. Fa da sfondo una veduta urbana con architetture di gusto classicheggiante il cui profilo si staglia contro un cielo solcato da nubi leggere. I colori sono squillanti e "astratti" – in perfetto accordo con il contesto artistico in cui si formò Federico e con il gusto per una pittura di ispirazione centro-italiana del committente –, ma nel contempo stesi per velature: se da un lato l'artista dimostrò ancora una stretta dipendenza dai modi del fratello, dall'altro lato aprì, pur in misura limitata, alla pittura veneta, in particolare agli esiti coevi di Paolo Veronese. Scrive infatti Acidini Luchinat: "la gamma cromatica ricca di variazioni e di contrasti va di pari passo con esperienze contemporanee di Taddeo come la *Donazione di Carlo Magno* nella Sala Regia, ma la sottigliezza e la levità di certe trasparenze tengono molto della maniera del Veronese, dalla quale Federico fu profondamente influenzato"<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> Su Cosimo Bartoli e sul suo ruolo a livello culturale esiste ampia letteratura. Si vedano ad esempio Bryce 1983; Olivato Puppi 1983, pp. 739-750; Scorza 2010, pp. 341-351; Fara 2011, pp. 77-87; *Cosimo Bartoli* 2011.

<sup>108</sup> Frey 1930, p. 107, n. CDLXIII.

<sup>109</sup> Acidini Luchinat 1998, I, p. 232. Sul rapporto con la pittura di Veronese si veda anche oltre, in particolare 1.5.2.

È testimonianza di una intensa attività progettuale l'ingente quantità di materiale grafico correlato a quest'affresco: si tratta perlopiù di disegni di grande formato, realizzati per la maggior parte su carta colorata, variando dal rosa, al ceruleo al violaceo, e a inchiostro, spesso acquerellato e lumeggiato a biacca per rendere gli effetti chiaroscurali. Alcuni disegni d'insieme testimoniano il processo di ideazione, da semplici schizzi fino a esiti definitivi, come nel caso del foglio di Stoccolma, il più vicino all'affresco (fig. 29), in cui è visibile la quadrettatura volta a facilitare la trasposizione sul cartone<sup>110</sup>; accanto a questi si è conservato anche un cospicuo gruppo di studi parziali<sup>111</sup> (fig. 30).

Un discorso a parte, sotto l'aspetto della tecnica, va fatto a proposito degli studi di singoli personaggi: se infatti in alcuni di essi, come quello raffigurante l'uomo che avanza con le braccia aperte sulla sinistra si utilizza perlopiù l'inchiostro<sup>112</sup>, altri sono realizzati con la matita nera combinata a quella rossa su carta bianca. Tra questi si menziona il disegno preparatorio per la figura dell'uomo con la barba e il libro a fianco del Redentore, conservato presso l'Albertina di Vienna<sup>113</sup> (cfr. scheda n. 52), un disegno con due personaggi, sempre all'Albertina (nell'affresco viene ripreso solo l'uomo visto frontalmente, mentre quello con il cappello, già presente in un disegno preparatorio di

---

<sup>110</sup> Cfr. la scheda in Bjurström, Magnusson 1998, n. 596 (con bibliografia) e Acidini Luchinat 1998, I, p. 260, nota 38. Altri disegni d'insieme si trovano a Orléans (Musée des Beaux-Arts, vol. I, n. 134, con attribuzione a Tintoretto, ricondotto a Federico Zuccari da Vitzthum 1966, p. 312, fig. 2, cfr. anche J.A. Gere, in *Dessins de Taddeo e Federico Zuccaro* 1969, p. 46, n. 48 e Acidini Luchinat 1998, I, p. 260, nota 38) e a Firenze (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 797 E, cfr. J.A. Gere in *Mostra dei disegni degli Zuccari* 1966, pp. 34-35, n. 44 e fig. 32; A. Petrioli Tofani, in *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi* 1986, I, n. 797 E e Acidini Luchinat 1998, I, p. 231, fig. 10). Da questo disegno Andrea Scacciati trasse un'incisione nella seconda metà del XVIII secolo, cfr. la sceda dell'esemplare conservato all'Accademia Carrara di Bergamo (inv. n. 03662), scaricabile all'indirizzo <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede-complete/C0160-00381/>.

<sup>111</sup> Studi per la parte destra dell'affresco sono conservati nelle collezioni della Christ Church Library di Oxford (inv. n. 0636, cfr. Byam Shaw 1976, I, p. 153, n. 540; II, pl. 303, con bibliografia precedente e Acidini Luchinat 1998, I, p. 260, nota 38), in quelle della Biblioteca Reale di Torino (inv. n. 15849 *verso*, cfr. Bertini 1958, n. 448; J.A. Gere, in *Da Leonardo a Rembrandt* 1990, pp. 208-211, n. 83; Acidini Luchinat 1998, I, p. 260, nota 38) e a Worms (Kunsthau Heylshof, inv. n. F 2000 II/44; cfr. Vitzthum 1965, p. 259, tav. 18 e Acidini Luchinat 1998, I, p. 260, nota 38); un disegno riferito alla parte sinistra si trova invece alla Fondazione Custodia di Parigi (Institut Néerlandais, Collection Fritz Lugt, inv. n. 1975-T-12; cfr. Byam Shaw 1983, I, n. 137; III, pls. 160-161). Un altro, sempre riferito alla parte sinistra fa parte delle collezioni del Kupferstichkabinett di Berlino (inv. n. 18502, cfr. Birke, Kertész 1992, p. 352 e Acidini Luchinat 1998, I, p. 260, nota 38), ma come si può notare, esso presenta alcune varianti rispetto all'affresco, mentre è molto prossimo al disegno di insieme degli Uffizi (inv. n. 797 E), dove preliminarmente Zuccari aveva pensato di raffigurare l'imponente figura maschile in primo piano di spalle. Ancora un uno studio parziale per la medesima porzione di affresco, eseguito con tecnica diversa (matita nera e rossa), si trova al Louvre (inv. n. 4544, in molti contributi erroneamente indicato come inv. n. 1544; cfr. Rearick 1958-1959, pp. 132-133; Foscari, Tafuri 1983, p. 148; Acidini Luchinat 1998, I, p. 260, nota 38; Firpo 2005, p. 854-855; Mut Arbòs 2009, p. 177).

<sup>112</sup> Iowa City, University of Iowa Museum of Art, Mark Ranney Memorial Fund, inv. n. 1951.4 (cfr. Wegner 1984, Acidini Luchinat 1998, I, p. 260, nota 38 e Olszewski 2008, p. 509, n. 404); Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 11191 F (J.A. Gere, in *Mostra dei disegni degli Zuccari* 1966, p. 34, n. 43).

<sup>113</sup> Graphische Sammlung, inv. n. 650, cfr. Birke, Kertész 1992, p. 352 (con bibliografia precedente) e Acidini Luchinat 1998, I, p. 260, nota 38.

Berlino, viene sostituito da una figura in posizione diversa; cfr. scheda n. 53)<sup>114</sup> e due studi per la testa di Cristo, l'uno ancora una volta a Vienna<sup>115</sup> e l'altro al Louvre<sup>116</sup> (cfr. scheda n. 34). Soprattutto in quest'ultimo il viso del personaggio è raffigurato con grande dovizia di particolari e l'incarnato, il colore della capigliatura, nonché gli effetti di chiaroscuro vengono resi in modo naturalistico: ciò induce a pensare che si tratti in realtà di un disegno eseguito dal vero con l'intento di studiare le pose e le espressioni dei personaggi in vista della trasposizione pittorica<sup>117</sup>.

In quest'ultimo gruppo proporrei di includere altri due fogli conservati al Département des arts graphiques del Musée du Louvre, l'uno riconducibile a uno degli astanti alla sinistra di Cristo e l'altro alla figura di Maria di Betania.

Il primo<sup>118</sup> si trova sul *verso* di un disegno con la copia parziale di una delle tavole del *Breviario Grimani*<sup>119</sup> e raffigura la testa rivolta al cielo di un uomo dalla folta barba fulva: l'espressione estatica e la mano, solo abbozzata, che asseconda lo sguardo del personaggio, sono riprodotti abbastanza fedelmente nell'affresco veneziano, nonostante i caratteri fisionomici siano diversi. Sul secondo<sup>120</sup>, di ridotte dimensioni, è invece immortalata una testa di donna che, con sguardo meravigliato parimenti rivolto al cielo, ricorda nell'espressione Maria di Betania nella *Resurrezione di Lazzaro*: anche in questo caso si tratta certamente di un ritratto.

Attraverso l'esercitazione grafica l'artista studiò più volte le pose dei vari personaggi e la struttura d'insieme: tuttavia, pur in presenza di alcune variazioni, Federico non stravolse mai completamente l'idea iniziale: così l'impaginazione, la disposizione dei personaggi principali e in particolare quella di Lazzaro sono molto simili nelle varie redazioni.

---

<sup>114</sup> Graphische Sammlung, inv. n. 652, cfr. Birke, Kertész 1992, n. 652 (con bibliografia precedente) e Acidini Luchinat 1998, I, p. 260, nota 38.

<sup>115</sup> Inv. n. 649. Cfr. Rearick 1958-1959, p. 131, nota 105, che lo considera una copia, e Birke, Kertész 1992, p. 353.

<sup>116</sup> Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. n. 4606 (cfr. Rearick 1958-1959, p. 131, fig. 12, J.A. Gere, in *Dessins de Taddeo e Federico Zuccaro* 1969, n. 47, Graf 1999, pp. 72-74).

<sup>117</sup> Anche Rearick (1958-1959, pp. 131-132) riteneva questi disegni eseguiti dal vero ("drawn from nature"). Su questi e altri studi per gli affreschi della cappella Grimani cfr. 2.4.3. Per quanto riguarda il disegno con la testa di Cristo dell'Albertina (inv. n. 649), un'altra spiegazione che si può dare all'utilizzo di una tecnica diversa può essere quella addotta da Rearick (1958-1959, p. 131), ossia che si tratti di una copia dall'affresco. Ritengo comunque che debba essere ritenuto autografo e nulla vieta di pensare che abbia eseguito lui una copia dal suo dipinto. Cfr. anche Birke, Kertész 1992, pp. 351-352 (con bibliografia precedente). A proposito della figura di Cristo si deve menzionare anche un disegno a figura intera conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. n. 11190 F), realizzato anch'esso a matita (solo nera) su carta bianca.

<sup>118</sup> Inv. n. 4579 *verso*.

<sup>119</sup> Delle copie zuccariane del *Breviario Grimani* si parlerà ampiamente in seguito, cfr. 2.4.1.1.

<sup>120</sup> Inv. n. 4609.bis.

Come notato da molti studiosi<sup>121</sup>, infatti, Zuccari con ogni probabilità si servì di alcune idee già elaborate da Battista Franco per una composizione di soggetto analogo. In altre parole, nel momento in cui al Franco fu affidata la decorazione della cappella Grimani, il committente doveva aver già stabilito il programma iconografico e l'artista, dopo la realizzazione degli affreschi sulla volta, sull'arco d'ingresso e sulla lunetta, doveva aver predisposto il resto della decorazione. A suffragio di tale affermazione vanno considerati alcuni disegni del Franco prossimi all'affresco, probabilmente presi a modello da Zuccari, forse proprio su suggerimento del Grimani stesso. Ciò non deve sminuire l'operato di Federico, né le sue capacità inventive. Ma certamente il patriarca d'Aquileia aveva un'idea troppo precisa del messaggio che voleva trasmettere per dare ampio spazio alla libera interpretazione dell'artista incaricato dell'esecuzione di tali pitture. Questo era valso per il Franco e valeva anche per Zuccari, che aveva preso il suo posto.

Un disegno del Semolei, posto all'attenzione da Acidini Luchinat sulla scorta di Rearick<sup>122</sup> e conservato al Louvre<sup>123</sup>, presenta una figura maschile nuda e semisdraiata che sembra emergere da un sepolcro, con il braccio alzato e teso innanzi a sé come se volesse contrastare un raggio di luce violenta (fig. 31). L'uomo è molto vicino nella posa (si osservi in particolare l'unica gamba visibile), nella torsione del busto e, appunto, nella resa del braccio, alla figura di Lazzaro nei disegni e nell'affresco zuccariani (fig. 32). Il pittore marchigiano si sarebbe dunque servito di questo progetto, tenendolo in considerazione in tutti gli studi d'insieme, dove la figura del miracolato non presenta quasi modifiche.

Prima di passare al secondo affresco, vorrei segnalare un disegno, conservato all'Albertina di Vienna<sup>124</sup>, attualmente attribuito a Taddeo, ma in passato ricondotto alla mano di Federico<sup>125</sup> (fig. 33): esso presenta in primo piano una monumentale figura maschile, avvolta in abbondanti panneggi, che alza il braccio destro al cielo e che, con una leggera torsione del corpo e con il capo leggermente reclinato, si rivolge a qualcosa o qualcuno alla sua sinistra. Potrebbe trattarsi della raffigurazione di un profeta, di un'evangelista o di un santo, data la presenza del libro retto con il braccio sinistro. Se ci si attiene a quanto indicato nella scheda del disegno<sup>126</sup> e alle proposte storiografiche<sup>127</sup>, nella figura si

---

<sup>121</sup> Per i vari riferimenti bibliografici cfr. Mut Arbòs 2009, p. 200, nota 58.

<sup>122</sup> Rearick 1958-1959, p. 128, nota 89; Acidini Luchinat 1998, I, p. 260, nota 37.

<sup>123</sup> Parigi, Musée du Louvre, Département des arts Graphiques, inv. n. 4977; cfr. Varick Lauder 2009, pp. 269-270, n. 95 e pl. 44.

<sup>124</sup> Inv. n. 625, cfr. Birke, Kertész 1992, p. 339 (con bibliografia precedente).

<sup>125</sup> È spesso difficile, soprattutto nella prima fase della carriera di Federico e quando si tratta di disegni preparatori, riuscire a dare la corretta attribuzione a tali disegni, che pertanto spesso oscilla tra il maggiore e il minore degli Zuccari.

<sup>126</sup> Sammlungen Online, <http://www.albertina.at/Sammlungenonline>.

dovrebbe riconoscere san Paolo e quindi il disegno potrebbe essere lo studio preparatorio per uno degli affreschi con le *Storie del santo* – e, in particolare, per la scena con la *Guarigione dello storpio* – realizzati da Taddeo nella cappella Frangipani a San Marcello al Corso, tra il 1556 e il 1559, e completati da Federico dopo la morte del fratello. Data l'affinità del soggetto con quello affrescato da Federico nella cappella Grimani – guarigione che in questo caso diventa resurrezione – si può pensare che, nell'elaborare la figura di Cristo in quest'ultima opera, egli si sia servito di un'idea di Taddeo: ciò è reso evidente raffrontando la posa del personaggio nel disegno dell'Albertina e e del Cristo nell'affresco veneziano, strettamente vicine l'una all'altra<sup>128</sup> (fig. 34).

Sulla parete opposta della cappella Federico Zuccari affrescò la *Conversione della Maddalena*, opera non più visibile in quanto le vicende conservative di cui fu oggetto portarono al suo progressivo deperimento e alla conseguente distruzione agli inizi dell'Ottocento<sup>129</sup>.

Ciò nonostante, i disegni preparatori, i *d'après* probabilmente realizzati in funzione della traduzione incisoria, nonché le incisioni stesse, ci hanno fornito almeno una parziale testimonianza dell'opera, a eccezione, com'è naturale, dell'aspetto cromatico (figg. 35, 36).

La scena fu concepita in *pendant* con la *Resurrezione di Lazzaro* e il legame tra i due affreschi viene garantito dalla presenza della Maddalena: infatti era pensiero comunemente diffuso che Maria di Betania, sorella di Lazzaro, e Maria Maddalena, la peccatrice redenta dalla misericordia di Cristo, fossero la stessa persona; qui la donna, in entrambi i casi raffigurata insieme con Marta, richiama, nella resa iconografica, la sua 'gemella' della *Resurrezione*.

L'ambientazione al contrario è radicalmente diversa: se infatti il primo episodio si svolge in uno spazio esterno o comunque ariosamente aperto verso l'esterno, quello della *Conversione* avviene in un interno, chiuso sullo sfondo a eccezione delle due aperture a fornice, attraverso le quali si intravede un contesto urbano.

---

<sup>127</sup> Acidini Luchinat 1998, I, p. 71 e fig. 18.

<sup>128</sup> Il primo e, a quanto mi risulta, l'unico a collegare il disegno al Cristo della *Resurrezione di Lazzaro* è stato Rearick (1958-1959, p. 131, nota 105). Se si volesse riportare l'attribuzione del disegno a Federico, si potrebbe ribaltare l'ipotesi, ossia ritenere che Federico, nell'ultimare gli affreschi romani, si sia servito del modello veneziano, salvo poi modificarlo parzialmente nell'affresco.

<sup>129</sup> La parete sulla quale si trovava l'opera è esposta a nord-ovest, e quindi soggetta ad alti tassi di umidità, cosa che ha causato il progressivo deperimento dell'affresco.

Anche in quest'ultimo caso Cristo viene raffigurato in posizione centrale, contraddistinto parimenti da monumentalità e regalità, rese questa volta ancora più evidenti dall'aureola raggiata e dall'alto trono, introdotto da alcuni scalini e coperto da un baldacchino ispirato a quello riservato ai regnanti nel Cinquecento<sup>130</sup>. La fascia centrale è interamente riservata alla figura di Cristo, mentre ai lati, seguendo lo stesso schema compositivo dell'affresco che stava dirimpetto, si dispongono tutte le altre figure, in questo caso più composte, ma contraddistinte da pose analogamente ricercate.

I gesti dei personaggi sono escogitati, a mio avviso, in modo da condurre lo sguardo dell'osservatore verso il protagonista della scena, Gesù Cristo misericordioso che perdona la peccatrice; ella, raffigurata a destra in ginocchio mentre spalanca le braccia in segno di devozione e remissione, a partire dal suo braccio sinistro rivolto verso il basso, dà avvio a una linea ideale posta in diagonale che prosegue con il braccio opposto e con il gesto di Marta – la quale, rivolgendosi a Maria ma indicando Cristo, sembra porsi come intermediaria tra i due e, conseguentemente, tra la sfera terrena e quella divina<sup>131</sup> – per arrivare alla mano di Cristo e proseguire verso il cielo: tale direttrice, secondo questa proposta, simboleggia il cammino dell'uomo che, attraverso il pentimento, riesce a riscattarsi dal peccato e a raggiungere la gloria celeste grazie alla misericordia di Cristo.

Come si diceva, la fruizione dell'affresco irrimediabilmente perduto è consentita grazie ad alcuni disegni aventi attinenza con l'opera, tra i quali, come nel caso della *Resurrezione di Lazzaro*, si rintracciano studi sia di particolari<sup>132</sup> sia d'insieme: uno di questi è il grande

---

<sup>130</sup> A titolo di esempio, si cita l'interessante descrizione che fanno i due agenti veneziani a Firenze, Giovanni Michieli e Antonio Tiepolo, del trono sovrastato da un baldacchino riccamente ornato di velluto rosso sul quale sedeva Francesco I, Granduca di Toscana (Archivio di Stato di Venezia, *Archivio Proprio Firenze*, f. 1, Antonio Tiepolo, c. 4 verso, in data primo ottobre 1579).

<sup>131</sup> Mut Arbòs 2009, p. 168.

<sup>132</sup> Uno studio per i due astanti sulla sinistra, ossia un uomo inginocchiato e il vecchio dietro di lui, si trova in un disegno su carta bianca conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. n. 11093 F, cfr. J.A. Gere, in *Mostra dei disegni degli Zuccari* 1966, p. 35, n. 45; Acidini Luchinat 1998, I, p. 260, nota 42); nelle stesse raccolte si trova un altro disegno a matita nera su carta bianca (inv. n. 11097) che presenta sul *recto* la donna raffigurata sulla destra con il bambino in braccio e sul *verso* una donna di spalle con un bambino in braccio, seduta su una sedia bassa, che dimostrerebbe come Federico “copiò dal vero una giovane nutrice, su una delle sedie usate per l'allattamento dette ‘ballette’” (Acidini Luchinat 1998, I, p. 260, nota 42; cfr. anche J.A. Gere, in *Mostra dei disegni degli Zuccari* 1966, p. 35, n. 46 e fig. 35). Un altro foglio, già attribuito al Muziano, ma riconducibile al medesimo affresco, in cui si riconosce lo studio di alcune figure raffigurate nella parte sinistra, si rintraccia all'Albertina di Vienna (inv. n. 14340; cfr. Rearick 1958-1959, p. 135, nota 115; Mundy 1989, p. 175, fig. 25). Se ne trovano ancora alla Yale University (inv. n. 1965.9.15; cfr. Mundy 1989, pp. 73-75, n. 52), alla Pierpont Morgan Library di New York (inv. 1974.24), al Museo del Louvre (inv. n. 4413), alla Rosenbach Foundation di Philadelphia (inv. n. 472/22; cfr. Gere 1970, p. 128, n. 9, pl. 13), e alla Walker Art Gallery di Liverpool (studio per la parte destra, ritoccato da Rubens; foto del *Kunsthistorisches Institut*, Florenz, n. 300132). Per tutti gli studi, le copie e le derivazioni dalla *Conversione di Maddalena* cfr. Mundy 1989, p. 175.

foglio, perlopiù definitivo ma con alcuni passaggi ancora sperimentali, conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi<sup>133</sup> (fig. 35). Esso potrebbe coincidere con quello menzionato da Vasari e incluso nel suo *Libro de' Disegni*<sup>134</sup> e forse con una di quelle “cosette” che Federico, attraverso Cosimo Bartoli, promise allo storiografo aretino<sup>135</sup>. Altri fogli presentano la composizione completa: uno, di incerta attribuzione, si trova alla Biblioteca Ambrosiana di Milano<sup>136</sup>; un altro è invece a Monaco<sup>137</sup>, attribuito da Rearick a Aliprando Caprioli<sup>138</sup>: l'incisore trentino<sup>139</sup> ebbe comunque a disposizione almeno un disegno dell'opera in questione, da cui derivò un'incisione a bulino, pubblicata nel 1568 con il titolo *Peccatrix mulier*<sup>140</sup> (fig. 36).

Anche in questo caso Federico Zuccari si attenne a un programma iconografico precedentemente elaborato e per cui Battista Franco aveva già formulato alcune idee, come sembrerebbero dimostrare un disegno conservato alla Pinacoteca Querini Stampalia di Venezia<sup>141</sup> e un altro degli Uffizi, rappresentante due uomini in piedi e una donna inginocchiata<sup>142</sup>.

L'impresa decorativa della cappella Grimani a San Francesco della Vigna culminò con la realizzazione dell'imponente pala d'altare, realizzata a olio su sei lastre di marmo e rappresentante *l'Adorazione dei Magi* (fig. 37). La scena è contraddistinta da un'impaginazione diagonale, con l'imponente figura della Vergine posta a destra su un trono lapideo e reggente il Bambino: quest'ultimo sembra ritrarsi impaurito di fronte al gesto ossequioso del mago anziano, il quale ha deposto a terra la corona che gli ornava il capo; egli è seguito dagli altri due magi che, ugualmente reverenti, offrono i doni. In secondo piano appaiono a destra, dietro la Madonna, due angeli e, a sinistra, altre figure la

---

<sup>133</sup> Inv. n. 11036, cfr. J.A. Gere, in *Mostra dei disegni degli Zuccari* 1966, p. 36, n. 47 e fig. 34; Acidini Luchinat 1998, I, p. 260, nota 42. Un altro disegno d'insieme si trova al Museo del Castello Sforzesco di Milano (inv. n. 942/6971).

<sup>134</sup> “... e dopo condusse a fresco nella detta capella le due storie di Lazero e la Conversione di Madalena; di che n'è il disegno di mano di Federigo nel detto nostro libro”. Vasari 1968, ed. 2013, p. 1186.

<sup>135</sup> “A Messer Federigo Zuccharo diedi la vostra [lettera]; et mi ha promesso mandarmi di questa 7na. che viene certe cosette di sua mano...”; Frey 1930, p. 107, n. CDLXIII.

<sup>136</sup> Cfr. Mundy 1989, p. 175.

<sup>137</sup> Staatliche Graohische Sammlung, inv. n. 14340. Cfr. *Ibid.*

<sup>138</sup> Rearick 1958-1959, p. 135, nota 115.

<sup>139</sup> Su Aliprando Caprioli, cfr. Menta 1993.

<sup>140</sup> Del Caprioli è nota anche una stampa riproducente la *Resurrezione di Lazzaro*, cfr. Acidini Luchinat 1998, I, pp. 232-233 e p. 260, nota 40.

<sup>141</sup> Cfr. Acidini Luchinat 1998, I, p. 260, nota 43.

<sup>142</sup> Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 1803 F, Cfr. W.R. Rearick, in *Tiziano e il disegno* 1976, p. 153, n. 109 e Acidini Luchinat 1998, I, p. 260, nota 43



cui leggibilità è compromessa dai danneggiamenti subiti dal dipinto<sup>143</sup>. Al centro di un grande arco a tutto sesto che incornicia un cielo al crepuscolo e che lascia intravedere in lontananza un uomo a cavallo, è posta la figura di san Giuseppe, la cui presenza non è dunque, come sovente accadeva in opere di analogo soggetto, relegata in una zona appartata e ombreggiata del dipinto. In alto a destra precipitano in volo altri due angioletti, mentre l'architettura in rovina, che funge da scenografia, apre infine verso l'alto, dove si intravede un'altra porzione di cielo rischiarato dalla luce della cometa.

Federico Zuccari firmò la pala con la sua sigla F.Z., posta sul masso sotto i piedi della Vergine, e la ultimò entro il 1564, come indica la data che compare accanto alla firma, per la precisione entro il settembre di quell'anno, stando alle indicazioni fornite dalla già citata lettera di Cosimo Bartoli a Giorgio Vasari del 19 agosto<sup>144</sup>.

Ancora una volta all'artista non fu concessa piena libertà di invenzione, ma nella realizzazione dell'episodio egli fu, più o meno perentoriamente, vincolato alle idee che il Franco aveva già formulato, tramandate attraverso alcuni disegni<sup>145</sup>: uno di questi si trova alla National Gallery of Victoria di Melbourne<sup>146</sup>, un secondo è in collezione privata parigina<sup>147</sup>, mentre un terzo appartiene alle collezioni del Gabinetto Disegni e Stampe di Firenze<sup>148</sup>: come giustamente evidenziato da Rearick<sup>149</sup> e da Acidini Luchinat<sup>150</sup>, la quadrettatura presente in quest'ultimo foglio corrisponde nelle proporzioni a quella

---

<sup>143</sup> Il dipinto è esposto a nord e quindi causa del degrado è ancora una volta l'umidità, che fu fatale per l'affresco con la *Conversione di Maddalena*. Esso, sicuramente a causa del cattivo stato conservativo in cui versava già nei secoli scorsi, fu coperto da una tela nel 1833 e riportato alla pubblica fruizione con il restauro nel 1901. La pala ha dunque subito la perdita di parte dello strato pittorico e l'appiattimento della pellicola tanto da far emergere le commettiture tra le lastre.

<sup>144</sup> Frey 1930, p. 107, n. CDLXIII.

<sup>145</sup> L'invenzione del Franco è visibile in un'incisione, per cui cfr. *The Illustrated Bartsch* 1979, XXXII, p. 248, n. 2 (154). È interessante notare come Federico voglia tener conto anche di alcuni disegni di analogo soggetto riferiti però certamente ad altre commissioni affidate al Franco, come quella per il Duomo di Urbino (1547) o a quello della volta della cappella Gabrielli in Santa Maria sopra Minerva a Roma (1550; per questa decorazione si veda da ultimo Varick Lauder 2009, pp. 33-36): alla prima si riferisce probabilmente un disegno del Département des arts graphiques di Parigi (inv. n. 4921, cfr. Varick Lauder 2009, pp. 190-191, n. 28 e pl. 11), in cui colpisce, in controparte, la posizione del magio anziano prostrato verso il Bambino, prossimo a quello zuccariano della cappella Grimani, così come l'architettura.

<sup>146</sup> Inv. n. 1278/3, cfr. Acidini Luchinat 1998, I, p. 260, nota 47.

<sup>147</sup> Gaston 1977; Acidini Luchinat 1998, I, p. 260, nota 47.

<sup>148</sup> Inv. n. 1802 F; cfr. Salvadori 1993, pp. 247-248 e fig. 130.

<sup>149</sup> W.R. Rearick, in *Tiziano e il disegno* 1976, p. 154, n. 110 e fig. 88.

<sup>150</sup> Acidini Luchinat 1998, I, p. 260, nota 47.

presente nel grande studio di Federico per la *Pala Grimani*, conservato nel medesimo museo<sup>151</sup> (fig. 38).

Accanto a quest'ultimo ci sono altri disegni che, pur con qualche riserva, sono riconducibili alla mano di Zuccari<sup>152</sup> e che ci testimoniano l'accurato lavoro preliminare che sta alla base dell'elaborazione della pala d'altare. Due di questi studi, eseguiti a matita e inchiostro acquerellato, si trovano sul *recto* e sul *verso* di uno stesso foglio conservato al Victoria and Albert Museum di Londra<sup>153</sup> e dimostrano come Zuccari abbia fuso nel dipinto diverse idee concepite in fase progettuale: il disegno sul *recto* (fig. 39a), in cui l'ambientazione è solo approssimativamente delineata, si avvicina al risultato finale per quanto riguarda la figura della Vergine, rappresentata leggermente di tre quarti verso l'osservatore, la quinta architettonica sulla sinistra e il volteggio dei due angioletti ignudi nella zona sommitale, mentre se ne distanzia nelle figure dei magi; della raffigurazione sul *verso* (fig. 39b) sarebbero stati ripresi le pose degli offerenti, la ritrosia del Bambino e l'arco sullo sfondo e sarebbero state invece ignorate le soluzioni ideate per gli angioletti e l'ambientazione, dove all'architettura, con colonne mozze, è riservato uno spazio maggiore.

Nel rintracciare i modelli da cui Federico trasse ispirazione, il panorama si presenta vario e articolato: non solo infatti egli si servì dei disegni già realizzati da Battista Franco, di cui si è parlato precedentemente e che dimostrano come l'artista veneziano avesse già ricevuto dal patriarca istruzioni per il programma generale della cappella, ma si basò anche su invenzioni del fratello, a quell'altezza cronologica ancora punto di riferimento imprescindibile per il più giovane degli Zuccari. Acidini Luchinat<sup>154</sup> arriva addirittura ad ipotizzare che Taddeo avesse fornito a distanza alcuni suggerimenti al fratello,

---

<sup>151</sup> Inv. n. 11035 F. Si tratta di un foglio dalle dimensioni prossime a quelle degli altri disegni della cappella presenti agli Uffizi (680 x 403 mm) e realizzato con la medesima tecnica (penna e acquerello con rialzi in biacca su carta cerulea).

<sup>152</sup> Cristina Acidini Luchinat (1998, I, p. 260, nota 47) avanza dei dubbi sulla paternità zuccariana di un foglio appartenente alle Devonshire collections di Chatsworth (inv. n. 197; cfr. Jaffè 1994, p. 236, n. 382, con bibliografia precedente), benché esso possa ragionevolmente essere ritenuto uno studio di massima per la pala di San Francesco della Vigna (*Ibid.*; Acidini Luchinat 1998, I, pp. 260-261, nota 48); lo stesso discorso viene fatto a proposito del disegno di analogo soggetto conservato al Musée Wicar di Lille (inv. n. 141), dato a Federico da W.R. Rearick (in *Tiziano e il disegno* 1976, p. 154, n. 110), ma considerato dalla studiosa "né autografo, né della più stretta cerchia zuccariana" (Acidini Luchinat 1998, I, p. 261, nota 48). Un altro studio d'insieme ampiamente lumeggiato, posto all'attenzione da Mut Arbòs (2009, p. 175, fig. 60 e p. 200, nota 54), si conserva al Blanton Museum of Art della University of Texas di Austin (cat. 614).

<sup>153</sup> Inv. n. D 1060-1900, cfr. La scheda in *Italian Drawings* 1979, p. 191, n. 416; Acidini Luchinat 1998, I, p. 261, nota 48.

<sup>154</sup> Acidini Luchinat 1998, I, p. 261, nota 48.

esemplificati da due disegni del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi<sup>155</sup>: fra essi uno, pur reso con pochi tratti, è molto prossimo all'affresco veneziano, nell'ambientazione e nei due angeli alle spalle della Madonna, tanto che non si esclude possa trattarsi di un'opera grafica di mano di Federico stesso. A ogni buon conto è difficile stabilire se Taddeo fosse in qualche modo coinvolto nella commissione per il Grimani; si può comunque asserire che Federico abbia tenuto in considerazione alcune idee elaborate dal fratello, forse in aiuto di uno stile per certi versi ancora acerbo e insicuro, come già ipotizzato per la *Resurrezione di Lazzaro*<sup>156</sup>.

Anche Taddeo si era infatti misurato con il tema dell'*Adorazione dei Magi*, segnatamente agli affreschi per la cappella Mattei a Santa Maria della Consolazione in Roma, cui si riferisce un disegno, già appartenente a una collezione privata inglese<sup>157</sup>, che nell'impostazione richiama l'opera di Federico, soprattutto per quanto riguarda il taglio diagonale e la figura della Vergine dislocata a destra e raffigurata quasi di profilo.

Ma questo non è tutto: non solo infatti Federico riprese quanto era stato elaborato da Battista Franco e si servì di alcune suggestioni desunte dai disegni di Taddeo, ma anche si misurò con il contesto artistico veneziano, per lui totalmente estraneo ma talmente ricco di stimoli da non poter essere a lungo ignorato. L'*Adorazione dei Magi* è l'opera che più di tutte dimostra come Federico, pur forte del suo retaggio culturale del tutto improntato sull'arte romana, abbia rivolto lo sguardo alle opere di Tiziano e Veronese. Ciò è ravvisabile non solo sotto l'aspetto compositivo e iconografico<sup>158</sup>, come per esempio nel caso degli angioletti che precipitano dall'alto<sup>159</sup>, ma anche a livello coloristico e atmosferico, laddove il cielo limpido, le nuvole leggere e le sfumature delicate richiamano senza alcun dubbio l'ambiente artistico in cui si trovava a operare: “[alcune campiture di colore] spiccano con forza straordinaria: il blu e il giallo del tramonto, captati dai cieli della tradizione veneziana da Giovanni Bellini in poi; la rosea fronte lunata della Madonna

---

<sup>155</sup> Inv. n. 12609 F *recto e verso*.

<sup>156</sup> Sulla dipendenza di Federico da elaborazioni di Taddeo cfr. Tosini 1993, pp. 133-142; in particolare, per quanto riguarda l'*Adorazione dei Magi*, pp. 135-136.

<sup>157</sup> Il disegno era di proprietà di John A. Gere, che lo pubblicò in Gere 1969, p. 172, n. 121 e figura 43); esso è pubblicato anche in Mut Arbòs (2009, p. 174, fig. 58) e citato come già appartenente alla collezione Gere (Ivi, p. 200, nota 54)

<sup>158</sup> Cristina Acidini Luchinat (1998, I, p. 260, nota 46) indica quale possibile modello della pala la decorazione veronesiana dell'organo della chiesa di San Sebastiano, nella cui predella è raffigurata proprio l'*Adorazione dei Magi*.

<sup>159</sup> Sempre fra i disegni in cui lo Zuccari copiò opere veneziane se ne trova uno tratto dalla *Pala Pesaro* di Tiziano ai Frari, che si concentra proprio sui due angioletti reggicroce che compaiono in alto a destra nel dipinto su una nuvola; cfr. Robertson 1980, pp. 559-561 e qui 2.4.1.3.

(solida e ferma, vicina ai modi del Franco); il suo manto colori lapislazzuli; la sciarpa chiara del Mago anziano, percorsa da splendidi cangiamenti”<sup>160</sup>, così come “the accentuated vivacity of the individual characterization and the elaborate descriptive surfaces”<sup>161</sup>.

L’opera fu gradita non solo dal committente, ma anche dall’artista stesso, che decise di replicarla: nota è infatti la versione di ridotte dimensioni conservata presso la Biblioteca dei Girolamini di Napoli, dove, sebbene i particolari e la disposizione dei personaggi siano replicati fedelmente, il risultato è indiscutibilmente più debole, soprattutto per quanto riguarda le scelte cromatiche e la resa dell’ambientazione (fig. 40). Ciò ha indotto a considerarla una copia “dipinta per cura di Federico allo scopo di mantenere memoria dell’invenzione originale e assicurarne la diffusione”<sup>162</sup>. A mio avviso tuttavia è più probabile che egli si sia servito dell’idea precedentemente elaborata in occasione di una nuova commissione, benchè di minor prestigio, concernente un dipinto di analogo soggetto. L’artista dunque, a partire dai numerosi disegni d’insieme, avrebbe prodotto una nuova opera molto vicina al dipinto veneziano: ciò spiegherebbe le evidenti differenze tonali e coloristiche e quelle che riguardano la rappresentazione del volto della Vergine. Per realizzare quest’ultimo dettaglio Zuccari, abbandonando la più riuscita scelta di posizionarlo di tre quarti leggermente reclinato, optò per un “arcaizzante profilo da medaglia”<sup>163</sup>, che compare anche nei due studi d’insieme maggiormente finiti di Firenze e Austin<sup>164</sup>.

Accanto a questa, esiste un’altra copia, conservata presso l’Accademia dei Concordi di Rovigo, la quale, fintanto che si trovava nella cappella di San Gregorio nella chiesa di San Bartolomeo, era ritenuta autografa, posizione messa invece in discussione dalla storiografia più recente<sup>165</sup>.

La presenza di questo dipinto, emule di Federico, è indicativa in ogni caso della grande fortuna raggiunta dall’*Adorazione dei Magi* della cappella Grimani: i primi a comprendere l’importanza dell’opera e ad apprezzarne le qualità pittoriche furono, non a caso, gli incisori, cui era affidato il compito di diffondere l’invenzione attraverso le loro stampe.

---

<sup>160</sup> Acidini Luchinat 1998, I, p. 234.

<sup>161</sup> Rearick 2004, p. 33.

<sup>162</sup> Acidini Luchinat 1998, I, p. 234.

<sup>163</sup> *Ibid.*

<sup>164</sup> Cfr. note 147-148 in questo elaborato.

<sup>165</sup> Acidini Luchinat 1998, I, p. 234. Per la bibliografia in merito, cfr. Ivi, p. 261, nota 53.

Si è già precedentemente visto come Aliprando Caprioli abbia eseguito le riproduzioni, tratte dai disegni preparatori, delle due scene parietali della cappella; al famoso incisore Cornelis Cort, che Federico ebbe modo di conoscere proprio in occasione del suo primo soggiorno veneziano e con cui strinse un'amicizia che durò qualche anno<sup>166</sup>, spetta il merito di aver inciso, con qualche variante, l'*Adorazione zucariana*, includendo la stampa nel volume dedicato alla *Vita di Gesù*, una raccolta di invenzioni dovute alla mano diversi autori, pubblicata nel 1568<sup>167</sup> (fig. 41).

Justus Sadeler ne realizzò un altro esemplare, edito a Venezia presso Stefano Scolari nel primo decennio del Seicento, e dedicato al conte Marco Trissino<sup>168</sup>. Come giustamente notato da Tiziana Monaco, autrice della scheda dell'incisione conservata presso la biblioteca dell'Accademia Carrara di Bergamo<sup>169</sup>, essa presumibilmente derivava dall'esemplare del Cort, in quanto sono presenti le medesime varianti.

Non furono solo questi gli artisti impressionati dalle opere di Federico: esse ebbero difatti un grande riscontro soprattutto all'interno dell'ambiente artistico fiammingo, cui d'altronde appartenevano anche gli incisori appena menzionati e che a Venezia, come si è già evidenziato, ruotava in particolare intorno al mecenatismo e alle conoscenze di Giovanni Grimani.

Nel testamento di quest'ultimo redatto presso il notaio Vettore Maffei il 29 agosto 1592, il patriarca così stabiliva: “Lasso al carissimo messer Alvise Venier, in segno di amore, | il mio quadro dei tre Magi fatto per mano di Pietro Fiandra, | secondo la historia della palla della capella di San Francesco della | Vigna: il quadro è picciolo et è legato in hebbano. Lasso, | in segno di amore, al signor commendator Rimonder(o) il mio qua| p. 10 dro di pittura di mano di Uberto di Fiandra mio pittore et è | secondo il disegno di Fe<de>rigo Zuccaro, qual è il giuditio: il qua|dro è picciolo et legato in hebbano. Lasso al signor commendatore | Lippomani, in segno di amore, il quadreto legato in hebbano | dipinto per mano di Pietro di Fiandra: la historia è Iesù Christo | che siede et predica al populo et alla Madalena”<sup>170</sup>.

---

<sup>166</sup> Sui rapporti con il Cort cfr. 1.5.1.

<sup>167</sup> Per l'incisione con l'*Adorazione dei Magi* del Cort, cfr. *The Illustrated Bartsch* 1986, p. 47, n. 38 (59).

<sup>168</sup> L'immagine è pubblicata in Mut Arbòs 2009, p. 175, fig. 59.

<sup>169</sup> Inv. n. 03655. La scheda è scaricabile al seguente indirizzo internet:

<http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede-complete/C0160-00374/>

<sup>170</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Notarile, Testamenti*, not. Vettore Maffei, b. 658, fasc. 396, pp. 1-20; il testo integrale, corredato di regesto e la cui trascrizione è curata da Fabio Simonelli, è stato recentissimamente pubblicato in *I cardinali della Serenissima* 2014, Appendice I.1 *Testamenti e codicilli*, n. 15; cfr. anche bibliografia precedente.

Se sul “giudizio” permangono ancora molti dubbi circa la sua identificazione<sup>171</sup>, il testamento documenta che il pittore Pietro di Fiandra eseguì la copia dall’*Adorazione dei Magi*, nonché quella della *Conversione di Maddalena*, forse proprio su sollecitazione del Grimani stesso che, soddisfatto dei dipinti eseguiti da Federico nella sua cappella gentilizia, desiderava possederne delle riproduzioni.

A oggi non è stato possibile rintracciare tali opere, ma va segnalata l’esistenza di un’altra copia dell’opera di Zuccari, di piccole dimensioni (86 x 60 cm) e più vicina in realtà a quella della Pinacoteca dei Girolamini di Napoli, conservata al Museo Puškin di Mosca e dubitativamente attribuita a Giovanni Balducci detto Cosci<sup>172</sup>.

Si è più volte ripetuto quanto accurata fosse stata l’elaborazione del programma iconografico da parte di Giovanni Grimani e come i lavori compiuti da Federico si fossero innestati su progetti già elaborati e idee già formulate. Così come si era verificato nella decorazione del palazzo di Santa Maria Formosa, anche a San Francesco della Vigna ogni cosa doveva essere asservita a un preciso messaggio incentrato sulle vicende e le convinzioni del patriarca, un messaggio che non doveva interessare solo i dipinti della cappella di famiglia, ma che venne esteso anche alla facciata della chiesa: quest’ultima fu progettata da Andrea Palladio a partire dal 1564-1565 e ornata dalle sculture di Tiziano Aspetti, che realizzò altresì, molti anni dopo l’intervento di Zuccari, le sculture allegoriche destinate all’altare della cappella.

Sono state formulate diverse interpretazioni riguardo al ciclo decorativo di San Francesco della Vigna, ma quella più innovativa e convincente è quella avanzata recentemente da Joan Mut Arbòs<sup>173</sup>, che contraddice di fatto quanto finora sostenuto, in particolare nell’ancora oggi fondamentale testo pubblicato da Antonio Foscari e Manfredo Tafuri nel 1983<sup>174</sup>.

Tutte le posizioni storiografiche prendono avvio da un assunto comune, ossia “che il programma decorativo della cappella (e della facciata) risponda direttamente alla controversa vicenda personale di Giovanni Grimani”<sup>175</sup>.

---

<sup>171</sup> Hochmann (2001, p. 87; 2004, p. 410) suggerisce che possa trattarsi della copia di uno dei progetti per il *Paradiso* di palazzo Ducale, elaborati da Federico rispettivamente nel 1564 e alla fine degli anni Settanta. Su questo cfr. 1.2.6 e 1.3.1.

<sup>172</sup> Inv. n. 3818. Il dipinto era già attribuito a Girolamo Macchietti. Cfr. [http://www.italian-art.ru/canvas/15-16\\_century/b/balducci\\_giovanni/the\\_adoration\\_the\\_magi/index.php?lang=it](http://www.italian-art.ru/canvas/15-16_century/b/balducci_giovanni/the_adoration_the_magi/index.php?lang=it)

<sup>173</sup> Mut Arbòs 2009.

<sup>174</sup> Foscari, Tafuri 1983.

<sup>175</sup> Mut Arbòs 2009, p. 140.

Foscari e Tafuri<sup>176</sup> – ripresi da Massimo Firpo sia nel contributo del 2005<sup>177</sup> sia nel volume scritto di concerto con Fabrizio Biferali nel 2007<sup>178</sup> – leggono l’impresa alla luce della “vittoria” ottenuta da Giovanni Grimani dopo l’assoluzione del 17 settembre 1563: si tratterebbe così di una sorta di abiura nei confronti delle tesi eterodosse sulla predestinazione precedentemente sostenute, a favore di una dichiarata adesione alle posizioni imposte dalla Sacra Romana Chiesa. Mut Arbòs ha invece dimostrato non solo che la formulazione del programma per la cappella e per la facciata della chiesa, di lì a poco affidata al Palladio e conclusa con i lavori scultorei di Tiziano Aspetti, deve essere avvenuta precedentemente alla sentenza del processo – come provano gli affreschi del Franco e le idee da costui formulate per le restanti raffigurazioni, riprese da Zuccari –, ma anche che tale programma deve invece essere interpretato in modo radicalmente diverso, contrario per meglio dire: esso infatti “nasconde un fondo di deliberata provocazione eterodossa, o quantomeno pone in questione l’immagine corrente del suo ideatore come quella di un pentito che bada a testimoniare la sua ferma adesione alle convenzioni ‘controriformistiche’ uscite da Trento”<sup>179</sup>.

Questa tesi si basa sull’osservazione delle iscrizioni apposte all’interno della cappella e sulla facciata della chiesa e dei soggetti delle opere: essi insistono sul tema della resurrezione, del rinnovamento e della rinascita e, più o meno velatamente, affermano concetti legati alla teoria della salvezza, che l’uomo riceverebbe unicamente per grazia. Senza entrare nel merito delle convincenti argomentazioni dello studioso, per cui si rimanda al testo, basti dire che tutte e tre le opere di Federico, a livello iconografico, si inseriscono perfettamente all’interno di questo discorso. Più espliciti sono i significati dei due affreschi, che rimandano alla misericordia di Cristo attraverso la Sua azione salvifica. La *Conversione di Maddalena* è l’esempio più calzante: infatti la donna viene “convertita” e dunque “salvata” pur essendo una peccatrice, poiché solo il perdono e la misericordia di Dio possono condurre alla salvezza. Il concetto diviene ancora più evidente se si considera che proprio alla base di questo dipinto si trovava un’iscrizione in lettere bronzee, (apposta probabilmente subito dopo la morte del patriarca, rimossa tra il 1604 e il 1664<sup>180</sup> e citata da

---

<sup>176</sup> Forcari, Tafuri 1983, p. 149

<sup>177</sup> Firpo 2005, pp. 854-856.

<sup>178</sup> Biferali, Firpo 2007, pp. 303-335.

<sup>179</sup> Mut Arbòs 2009, p. 145.

<sup>180</sup> Ivi, pp. 137-140.

Cicogna due secoli dopo<sup>181</sup>), la quale riportava un passo tratto da una delle lettere più controverse della corrispondenza paolina<sup>182</sup>, nella versione parafrasata da Erasmo da Rotterdam, personaggio malvisto dalla Chiesa e legato allo zio di Giovanni Grimani, Domenico. L'epigrafe recitava: "SI CHRISTVS DELETO CHIROGRAPHO IN LIGNO CRVCIS AFFIXO/ QUOD ERAT CONTRATIVM NOBIS RESVRREXIT NOS/CONVIVIFICATI IN ILLO IN AETERNVM IVSTITIAM ET PACEM RESVRGEMUS": una dichiarazione, pur criptata grazie all'ambiguità di alcuni termini, a favore della teoria della predestinazione, secondo cui l'uomo è già stato salvato grazie al sacrificio di Cristo in croce.

Risulta più difficile rintracciare un messaggio analogo nella pala d'altare con l'*Adorazione dei Magi*. Mut Arbòs, sulla scorta della corrispondenza spaziale tra la pala e l'affresco del Franco con la *Resurrezione*, e della ricorrenza in entrambi di due elementi legnei raffigurati in lontananza<sup>183</sup>, sostiene che "se questi due legni sono da leggere come riferimento velato alla croce, prefigurazione dello *stauros* che attende il nuovo nato, allora è possibile leggere dal basso in alto nella parete centrale tutta la sequenza cronologica della missione salvifica di Cristo: nascita morte e resurrezione. Una sequenza che per la cerchia filo-luterana frequentata dal patriarca costituiva l'essenza della dottrina della giustificazione"<sup>184</sup>.

Un ulteriore aspetto messo in luce dalla maggior parte degli studiosi, che – al di là delle specifiche interpretazioni di volta in volta date al ciclo decorativo – prova ancora una volta lo stretto legame tra le opere di Zuccari e le vicende biografiche del committente, riguarda l'identificazione di alcune figure, sia nei dipinti sia nei disegni preparatori<sup>185</sup>, con il ritratto di Giovanni Grimani stesso. Tuttavia, in linea con Biferali e Firpo, proporrei di mantenere una certa cautela, per non rischiare di incorrere in "qualche accesso di fantasia"<sup>186</sup>. Da un lato infatti concordo nel riconoscere il profilo del patriarca in quello del mago prostrato ai piedi della Vergine, derivante forse dal già citato disegno di Princeton<sup>187</sup> (figg. 42, 43),

---

<sup>181</sup> E.A. Cicogna, *Note alle iscrizioni della chiesa di San Francesco della Vigna*, Venezia, Biblioteca del Civico Museo Correr, ms. Cicogna 2021, fasc. 7, p. 9. Il testo dell'iscrizione è riportato in Mut Arbòs 2009, p. 140 e p. 143.

<sup>182</sup> *Colossesi 2*, 13

<sup>183</sup> Mut Arbòs 2009, p. 168.

<sup>184</sup> *Ibid.*

<sup>185</sup> Foscarini, Tafuri 1983, p. 148; Firpo 2005, p. 854-855; Mut Arbòs 2009, p. 177. Gli studiosi considerano soprattutto il disegno del Louvre inv. n. 4544 e inv. n. 4543 per quanto riguarda la *Resurrezione di Lazzaro* e quello degli Uffizi, inv. n. 11036 F per la *Conversione di Maddalena*.

<sup>186</sup> Biferali, Firpo 2007, p. 327, nota 251.

<sup>187</sup> Cfr. qui la nota 80.



dall'altro l'ipotesi risulta un po' forzata a proposito dell'uomo con il libro raffigurato a sinistra di Cristo nella *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 44) e di quello vicino alla colonna sulla sinistra nella *Conversione di Maddalena* (fig. 45). Nel primo caso infatti non si riscontra una lampante somiglianza tra il personaggio presente nel dipinto e i ritratti del patriarca; se si esaminano i disegni preparatori, in particolare quello a matita rossa e nera del Louvre, si nota certamente una maggiore vicinanza, benché il volto sia stato delineato in modo approssimativo. Ma se in essi fosse stato effettivamente effigiato il Grimani, che desiderava apparire negli affreschi della cappella, non si spiegherebbe la scelta di abbandonare le idee preliminari sostituendo il presunto ritratto con la raffigurazione di un uomo dai tratti molto diversi da quelli del committente. Lo stesso discorso vale anche nel secondo caso, quello della *Conversione*, dove la proposta si basa unicamente sull'osservazione di un disegno: perduto il dipinto, non si può stabilire con esattezza quanto poi sia stato mantenuto nella realizzazione pittorica.

In seguito a queste considerazioni ritengo vada esclusa la presenza del ritratto del committente nei due affreschi parietali, mentre ritengo plausibile che esso si trovi nella pala d'altare, in posizione certo preminente e visibile a chiunque entrasse non solo nella cappella, ma anche in chiesa.

Come anticipato, nel cantiere di San Francesco della Vigna, all'incirca negli stessi anni dell'intervento di Federico Zuccari nella cappella<sup>188</sup>, venne coinvolto anche l'architetto Andrea Palladio che, su incarico del patriarca, subentrò al Sansovino – precedentemente interpellato da Vettor Grimani, fratello di Giovanni – nella realizzazione della facciata della chiesa, di fatto mai incominciata dall'architetto fiorentino<sup>189</sup> (fig. 46). Proprio durante questi lavori avvenne l'incontro tra l'artista marchigiano e il Palladio, incontro a cui avrebbero fatto seguito un'amicizia e future collaborazioni.

A quest'ultimo il patriarca aveva affidato anche la progettazione della facciata interna della chiesa, che doveva ospitare i monumenti dello zio cardinale Domenico e dei fratelli Marino e Marco, l'uno cardinale e l'altro patriarca d'Aquileia.

Le idee formulate da Palladio per tali monumenti, mai realizzati<sup>190</sup>, sono documentate da un disegno, oggi al Gabinetto Disegni e Stampe dei Musei Civici di Vicenza<sup>191</sup>, dove le tre

---

<sup>188</sup> La datazione proposta da Foscari e Tafuri (1983, p. 147) e unanimemente accettata è il 1564-1565.

<sup>189</sup> Sulle vicende che portarono il Sansovino ad allontanarsi dal cantiere e il patriarca a prediligere Andrea Palladio, cfr. Foscari e Tafuri 1983, pp. 131-159 (*passim*).

<sup>190</sup> Sulle vicende delle tombe Grimani cfr. Francescutti, Frucco 2014, pp. 212-213.

tombe sono progettate secondo uno schema piramidale e disposte in controfacciata intorno al portale della chiesa (fig. 47): quelle ai lati, che dovevano accogliere le spoglie di Domenico e Marino, sono comprese entro colonne scanalate di ordine corinzio, mentre quella di sinistra è collocata su un più alto zoccolo<sup>192</sup>. Infine la tomba sommitale, riservata a Marco, fu progettata all'interno di una sorta di frontone con erme e bassorilievi.

Nel progetto si notano alcune figure, perlopiù allegorie (sulla tomba di Marco fu probabilmente raffigurata la Fede)<sup>193</sup>, che avrebbero dovuto ornare, sotto forma di sculture, i monumenti. Per primo Mac Tavish<sup>194</sup> ha proposto l'attribuzione a Federico Zuccari per tali figure, ipotesi accettata anche di recente<sup>195</sup>.

Se si ammettesse questa supposizione, il disegno si rivelerebbe una preziosa testimonianza del sodalizio tra il pittore e l'architetto, nato nell'ambito della comune impresa per il Grimani, sodalizio che si sarebbe rivelato di lì a poco molto proficuo.

### 1.2.3. La loggia di villa Pellegrini

Il soggiorno veneziano di Federico Zuccari si stava rivelando talmente carico di suggestioni che egli non volle e non poté cedere alle suppliche di Taddeo che lo riveleva a Roma per affiancarlo nei lavori di Caprarola<sup>196</sup>: infatti gli si era aperto davanti un nuovo universo artistico cui attingere nella formazione del suo stile e l'allontanamento dal fratello gli stava concedendo la possibilità di rendersi da lui autonomo; ma soprattutto la sua fama si stava rafforzando in ambito veneto e ciò gli diede l'opportunità, anche grazie al favore del Grimani, di essere interpellato per nuove commissioni, non solo nella capitale della Repubblica, ma anche in terraferma.

A detta di Giorgio Vasari si situerebbe immediatamente a seguito del completamento della pala Grimani, l'incarico per la decorazione della loggia nella villa che la famiglia Pellegrini possedeva nell'entroterra veneto: "Dopo [la realizzazione dell'*Adorazione dei*

---

<sup>191</sup> Inv. n. D 17. Cfr. L. Puppi, in *Gabinetto Disegni e Stampe* 2007, pp. 155-156, n. 50 (con bibliografia precedente).

<sup>192</sup> Ivi, p. 156. Probabilmente l'architetto propose due varianti distinte per la collocazione delle tombe laterali a seconda dell'altezza dello zoccolo.

<sup>193</sup> Tafuri 1985, p. 30.

<sup>194</sup> Mac Tavish in *Andrea Palladio* 1975, pp. 135-136, n. 245.

<sup>195</sup> Puppi in *Gabinetto Disegni e Stampe* 2007, p. 156. Escluderei l'ipotesi avanzata da Gere e Pouncey (1983, p. 182) di riferire l'intero disegno a Federico. Acidini Luchinat in un primo momento (I, 1998, p. 260, nota 58) riconosce la mano di Federico nella sola figura della Fede, mentre si mantiene più cauta in seguito (Ead. 2001<sup>b</sup>, p. 236 e p. 239, nota 9).

<sup>196</sup> Vedi oltre, in particolare 1.2.7, note 297-298.

*Magi*] fece fra Chioggia e Monselice, alla villa di Messer Gioambattista Pellegrini, dove hanno lavorato molte cose Andrea Schiavone e Lamberto e Gualtieri fiaminghi, alcune pitture in una loggia che sono molto lodate”<sup>197</sup>. Raffaello Borghini, probabilmente informato da Federico stesso durante il suo soggiorno fiorentino nella seconda metà degli anni Settanta, specifica nel *Riposo* del 1584 il soggetto delle due scene rappresentate: “Dipinse etiandio in villa del clarissimo Giouanbatista Pellegrini entro vna loggia la historia d’Oratio, quando tenne il ponte contra tutta Toscana: e l’istoria di Curzio, quando si gitta nella Voragine del fuoco”<sup>198</sup>.

Perdute entrambe le opere zuccharine, esse hanno creato non poche difficoltà agli studiosi: da un lato la mancanza dell’originale rende molto problematico il riconoscimento di disegni preparatori che consentirebbero almeno in parte di ricostruire le pitture in questione; dall’altro le informazioni fornite dal Vasari sull’ubicazione della villa di Giambattista Pellegrini sono piuttosto approssimative, tanto da dare adito ad alcuni fraintendimenti. Vasari non aveva diretta conoscenza della decorazione e si basava su informazioni trasmesse da altri, forse in maniera imprecisa. Tuttavia, quando l’edizione giuntina delle *Vite* passò al vaglio di Federico, questi non corresse le parole dello storiografo.

Perciò è difficile dare una spiegazione alle affermazioni di Acidini Luchinat, secondo la quale “il Vasari avrebbe sbagliato di grosso nell’indicare l’ubicazione”<sup>199</sup>. La studiosa inoltre, ignorando il precedente contributo di Vincenzo Mancini<sup>200</sup>, ha erroneamente identificato la famiglia committente con quella dei Pellegrini di Verona: quest’ultima possedeva un palazzetto nella località di Isola della Scala (VR) – molto distante dal territorio segnalato da Vasari – che subì grossi interventi nel 1729, nonché una villa a Salvaterra presso Badia Polesine (RO), il cui piano nobile era strutturato in due corpi loggiati, di cui uno ora risulta chiuso<sup>201</sup>.

Vincenzo Mancini aveva invece dimostrato che i Pellegrini in questione non sarebbero né la famiglia veronese di cui parla Acidini Luchinat, né quella veneziana di San Severo presso Santa Maria Formosa<sup>202</sup>, quanto piuttosto quella padovana di origini dalmate: il Giambattista di cui parla Vasari sarebbe dunque figlio di Francesco, insegnante nella sua

---

<sup>197</sup> Vasari 1968, ed. 2013, p. 1186.

<sup>198</sup> Borghini 1584, pp. 571-572.

<sup>199</sup> Acidini Luchinat 1998, I, p. 236.

<sup>200</sup> Mancini 1991, pp. 173-196.

<sup>201</sup> Acidini Luchinat 1998, I, p. 236; Ead. 2001<sup>b</sup>, p. 237; nel primo di questi contributi (Ead. 1998, I, p. 261, nota 72) la studiosa non sembra dare credito alla bibliografia di riferimento, per la quale l’edificio viene fatto risalire al XVII secolo o, più genericamente, all’epoca barocca.

<sup>202</sup> Mancini 1991, p. 174.

dimora patavina in contrada San Pietro, e fratello del potente avvocato Vincenzo Pellegrini il quale, grazie alle sue abilità economiche e contrattuali, aveva risollevato la famiglia da pesanti penurie finanziarie e la fece trasferire a Venezia, dove riuscì ad acquistare un appartamento nel 1565<sup>203</sup>.

Vincenzo Pellegrini, il 24 giugno del 1557, ottenne dai gerolamiti una cappella nella chiesa veneziana di San Sebastiano, per la cui pala d'altare, di lì a poco, avrebbe affidato l'incarico ad Andrea Meldolla detto lo Schiavone. Quest'ultimo vi dipinse, con richiamo al cognome della famiglia, *Gesù e i pellegrini sulla strada per Emmaus*. Lo Schiavone viene menzionato anche da Vasari che lo dice coinvolto, prima di Federico, nella loggia della villa di Giambattista Pellegrini assieme a Lambert Sustris ("Lamberto") e Gualtieri fiammingo<sup>204</sup>. Non stupisce che sia stato interpellato più volte il Meldolla, vicino ai Pellegrini per le comuni origini dalmate.

Dalle ricerche documentarie di Mancini<sup>205</sup> si evince come, almeno a partire dal 1558, Vincenzo abbia acquistato alcune proprietà nel basso padovano, in particolare nella zona di San Siro (nella vicaria di Conselve), dove si occupò in prima persona, dal 1560, di seguire i lavori idraulici e di bonifica e dove, nel 1566, risultava possedere anche una "casa domenicale con orto, bruolo e adiacenze rustiche"<sup>206</sup>.

L'abitazione, costruita certamente con la precipua funzione di facilitare la gestione delle attività agricole dei terreni di proprietà, era stata costruita già prima del 1560, come dimostrano vari atti ivi rogati: uno di essi, redatto nel luglio del 1562, indica Giambattista Pellegrini quale proprietario dell'immobile<sup>207</sup>. Sempre dalle fonti si apprende infine che essa doveva avere un loggiato costruito sulla facciata<sup>208</sup>.

Tutte queste informazioni consentono di affermare che la villa dove lavorò Federico Zuccari si trovava appunto a San Siro, un luogo compreso entro l'area geografica indicata da Vasari. Ne consegue che le informazioni da questi fornite debbano essere ritenute attendibili.

---

<sup>203</sup> Ivi, pp. 177-178.

<sup>204</sup> Mancini (Ivi, p. 189), ripreso da Linda Borean nella sua scheda su Pietro Pellegrini, in *Il collezionismo d'arte* 2008, pp. 304-305, identifica quest'ultimo artista come Gualtierio dall'Arzere, pittore padovano, mentre Acidini Luchinat (I, 1998, p. 236 e 2001, p. 237) vi riconosce Gualtieri fiammingo pittore di vetri, forse Wouter Crabeth I, famoso proprio per essere specializzato nella pittura su vetro. Personalmente propendo per la prima ipotesi, sulla scorta del documentato sodalizio tra Gualtieri dall'Arzere e Lambert Sustris, che li vide lavorare fianco a fianco in molte commissioni, anche per i Pellegrini (Mancini 1991, pp. 189-192).

<sup>205</sup> Ivi, p. 179.

<sup>206</sup> Ivi, p. 181.

<sup>207</sup> Cfr. i vari atti citati ivi, p. 184.

<sup>208</sup> *Ibid.*

Mancini, oltretutto, chiarisce che la decorazione della loggia avvenne a conclusione “di qualche operazione di ristrutturazione e ampliamento delle fabbriche esistenti”; a tali lavori si diede inizio poco prima della metà del settimo decennio<sup>209</sup>, ossia nel periodo immediatamente successivo al compimento dell’incarico zuccariano a San Francesco della Vigna: dunque l’intervento di Federico va datato tra l’autunno del 1564 e l’estate dell’anno seguente, quando il pittore marchigiano ripartì da Venezia<sup>210</sup>.

Il coinvolgimento di Federico Zuccari nel cantiere di San Siro, le cui opere andavano ad aggiungersi a quelle di pittori accreditati quali Lambert Sustris e Andrea Schiavone, consente di inquadrare i committenti – e in particolare Vincenzo Pellegrini cui con ogni probabilità vanno ricondotte le scelte artistiche della famiglia – come mecenati di grande importanza e di gusto aggiornato<sup>211</sup>: “Con la scelta di un artista come lo Zuccari i Pellegrini si mettono in evidenza per la modernità e raffinatezza dei gusti estetici, dimostrando un particolare apprezzamento per la maniera decorativa ‘alla romana’”<sup>212</sup>.

Come premesso, le pitture di Zuccari sono andate perdute e ciò va ascritto ai passaggi di proprietà seguiti all’estinzione della famiglia Pellegrini: gli Zaguri, che avevano ereditato l’abitazione fin dal 1625, cedettero il complesso nel 1913 a Pietro Da Zara e fratelli, allora affittuari dello stabile; questi ultimi decisero di ‘ristrutturare’ la villa per adeguarla al gusto del tempo, ossia di ricostruirla in forme neoclassiche; cosa che ha dunque fatto perdere le tracce dell’originaria decorazione cinquecentesca<sup>213</sup>.

Ciò nonostante, un possibile indizio dell’intervento di Federico nella villa dei Pellegrini è stato rintracciato da Acidini Luchinat<sup>214</sup> in un disegno del Museo Horne di Firenze<sup>215</sup> (fig. 48), nel quale, entro una cornice plurima facente parte di una partitura architettonica costituita da nicchie architravate e da un fregio decorato, è raffigurata una battaglia su un ponte: se il disegno fosse effettivamente collegato alla commissione Pellegrini, renderebbe testimonianza non solo delle scelte pittoriche operate da Federico nella realizzazione della *Storia di Orazio*, ma anche dell’apparato architettonico entro cui la scena doveva essere inserita.

---

<sup>209</sup> Ivi, p. 186.

<sup>210</sup> Ivi, p. 187.

<sup>211</sup> Cfr. *Ibid.* e la scheda di Linda Borean su Pietro Pellegrini, in *Il collezionismo d’arte* 2008, pp. 304-305.

<sup>212</sup> Mancini 1991, p. 187.

<sup>213</sup> Sulle vicende proprietarie e sulla documentazione ad esse correlata, cfr. Ivi, pp. 184-185.

<sup>214</sup> Acidini Luchinat 1998, I, p. 236.

<sup>215</sup> Inv. n. 5555.

Sempre Acidini Luchinat<sup>216</sup> accenna a un altro foglio, realizzato a inchiostro bruno con lumeggiature a biacca offi alla National Gallery of Victoria di Melbourne<sup>217</sup>, in cui si può osservare un soldato romano su un cavallo imbizzarrito che sferra un attacco con la lancia a un altro uomo seminudo che precipita da un ponte (fig. 49).

Quest'ultimo foglio può essere messo in relazione anche con i disegni eseguiti dai fratelli Zuccari per la credenza del duca d'Urbino, in particolare il piatto con *Cesare che fa distruggere un ponte*<sup>218</sup>, realizzato a partire da un disegno di Taddeo ora al Nationalmuseum di Stoccolma<sup>219</sup> (fig. 50). Tuttavia la presenza del cavaliere e quella dell'uomo che precipita dal ponte, non avendo alcuna attinenza con la scena raffigurata sul piatto, fanno sì che il foglio di Melbourne possa essere con buona probabilità uno schizzo preparatorio per l'affresco della loggia di San Siro, dando ulteriore credito all'attuale attribuzione a Federico.

Ciò non toglie che egli, come in altre occasioni, si sia servito di alcuni spunti fornitigli da idee precedentemente elaborate dal fratello. Contestualmente è possibile individuare alcune suggestioni tratte dalla pittura veneta: il disegno dimostra infatti affinità con la *Battaglia di Cadore* di Tiziano, che Zuccari ebbe modo di studiare durante il suo soggiorno veneziano, prima che l'opera fosse distrutta nell'incendio di palazzo Ducale del 1577. Sono infatti noti due disegni, di cui si parlerà più approfonditamente in seguito, conservati al Museo del Louvre, in cui l'artista studiò l'opera del cadorino, ossia il foglio n. 4623 *verso* (scheda n. 42) e il n. 4571 *recto* (scheda n. 23): in quest'ultimo Zuccari si concentra, con pochi e rapidi tratti a matita nera e rossa<sup>220</sup>, sul moto convulso dei soldati in battaglia e non si può fare a meno di notare come la figura di cavaliere con lancia a sinistra sia molto vicina a quella che compare sul disegno di Melbourne. Ciò consente di concludere che Zuccari fece tesoro di quanto appreso a Venezia, traendone spunto nelle pitture di cui egli stesso era incaricato.

Anche Céline Damian<sup>221</sup> pone in evidenza come lo studio dell'opera tizianesca a palazzo Ducale sia stata punto di partenza per la commissione Pellegrini, ma mette in relazione i suddetti schizzi del Louvre con il solo disegno del Museo Horne, tralasciando quello di Melbourne, in cui – a mio avviso – le analogie risultano ancora più evidenti.

---

<sup>216</sup> Acidini Luchinat 1998, I, p. 261, nota 68.

<sup>217</sup> Inv. n. 1887/4.

<sup>218</sup> Cfr. Acidini Luchinat 1998, I, fig. 19.

<sup>219</sup> Inv. n. 479/1863, cfr. Bjurström, Magnusson 1998, n. 606.

<sup>220</sup> Quest'ultima è però limitata a pochi dettagli.

<sup>221</sup> Damian 2001-2002, pp. 22-24.

Personalmente trovo molto difficile individuare qualche attinenza tra i lavori per i Pellegrini e un altro disegno conservato al Kupferstichkabinett di Berlino<sup>222</sup>, come invece propone Acidini Luchinat<sup>223</sup> (fig. 51). Per la studiosa il foglio, riprodotto un giovane uomo vestito da pellegrino vicino a quello che compare nello stemma dei Pellegrini di Verona, potrebbe rappresentare uno studio preparatorio per un'altra opera affidata all'artista dagli stessi committenti. Si è già chiarito tuttavia come non si tratti della famiglia veronese, ma di quello di Padova, poi trasferitosi a Venezia. Benché l'iconografia del pellegrino dovesse essere cara anche ai membri di quest'ultima, come dimostra il soggetto della pala di Schiavone destinata a San Sebastiano, l'interpretazione risulta in ogni caso un po' forzata, cosa peraltro già ammessa da Acidini Luchinat stessa, che propone in alternativa di leggere il soggetto del disegno berlinese come un San Rocco, ipotesi che ritengo più plausibile. La studiosa avanza la stessa proposta anche per un disegno della Galleria Boemer di Düsseldorf, rappresentante parimenti un pellegrino (fig. 52)<sup>224</sup>: in quest'ultimo caso, tuttavia, l'autografia zuccariana risulta a mio avviso discutibile e ritengo più probabile che si tratti di un'opera di bottega, come nel caso di un ulteriore disegno, tematicamente affine e conservato alla Rosenbach Foundation di Philadelphia, dato alla cerchia di Zuccari da Gere<sup>225</sup>.

Ad ogni modo le opere per i Pellegrini, qualunque fosse il loro aspetto, documentano l'ascesa della carriera di Federico Zuccari nell'ambiente veneto, dopo le opere per il Grimani, e del consolidarsi e diffondersi della sua fama.

#### **1.2.4. L'amicizia con Anton Francesco Doni**

Già forse a partire dagli ultimi mesi del 1563 e comunque fin da prima dell'autunno del 1564<sup>226</sup>, Federico fu assiduo frequentatore della casa di Monselice – una sorta di rocca ubicata alle soglie di una collina – dove viveva l'esule fiorentino Anton Francesco Doni<sup>227</sup>. Quest'ultimo vi si sarebbe definitivamente stanziato nel 1567, ma vi risiedeva spesso già da qualche anno. Le complesse vicende biografiche, avevano reso costui un uomo

---

<sup>222</sup> Inv. n. 16193.

<sup>223</sup> Acidini Luchinat 1998, I, p. 261, nota 73.

<sup>224</sup> Foto presso il Kunstistorisches Institut di Firenze, n. 166104.

<sup>225</sup> Inv. n. 472/22; cfr. Gere 1970, pp. 134-135, n. 29, fig. 5.

<sup>226</sup> Vedi oltre.

<sup>227</sup> M. Pepe, in Doni 1549, ed. 1970, p. 17.

irrequieto<sup>228</sup>: aveva vagato per la penisola, trattenendosi più o meno a lungo in molte città, e aveva intrapreso varie strade, forse anche quella artistica<sup>229</sup>, certamente quella di tipografo, con risultati perlopiù fallimentari. Nel 1535 a Firenze si fece frate nell'ordine dei Serviti e si stabilì nel convento della Santissima Annunziata, salvo poi fuggirne cinque anni dopo e trasferirsi a Genova insieme con lo scultore Giovanni Angelo Montorsoli. Non si sa quanto sincero fosse il suo sentimento religioso quando entrò in convento; a ogni modo sentì presto gli abiti monacali come qualcosa di opprimente<sup>230</sup>, in parte a cagione di certe idee eterodosse, che lo avvicinarono molto a personaggi – per esempio il Carnesechi – di poco celata inclinazione luterana. È certo che il Doni fu attratto dall'ambiente artistico e culturale, stringendo amicizia con vari scultori (fin da giovinetto era legato da familiare amicizia a Baccio Bandinelli<sup>231</sup>), pittori, orafi e intellettuali in genere<sup>232</sup>. Fu grande estimatore delle accademie ed entrò a farne parte sia a Firenze, dove fu membro dell'Accademia degli Umidi e fu nominato nel febbraio del 1546 segretario dell'Accademia Fiorentina, sia in Veneto: definitivamente allontanato dalla città natale a causa – oltre che delle sue idee religiose – della “riforma” delle accademie promossa dal duca Cosimo<sup>233</sup>, fu uno dei più importanti animatori dell'Accademia dei Pellegrini, della quale fu segretario tra il 1553 e il 1563 e di cui facevano parte anche importanti artisti, tra cui Paris Bordone, Danese Cattaneo, Francesco Salviati, Francesco Sansovino, Tiziano ed Enea Vico.

Anton Francesco Doni fu uno scrittore prolifico, anche se la fortuna e, talvolta, la qualità dei suoi scritti non fu direttamente proporzionale alla loro quantità: si trattava di testi, perlopiù brevi trattati, che affrontavano argomenti di carattere letterario e artistico, concentrandosi su temi cari al mondo accademico, quali il primato delle arti e l'importanza del disegno<sup>234</sup>.

---

<sup>228</sup> Per la ricostruzione della biografia del Doni si segnalano soprattutto M. Pepe, in Doni 1549, ed. 1970 e Romei 1992, pp. 158-166 (con bibliografia).

<sup>229</sup> M. Pepe, in Doni 1549, ed. 1970, p. 13

<sup>230</sup> In molte lettere egli utilizza espressioni dissacratorie e dispregiative nei confronti dei chierici e della condizione pretale, cfr. Romei 1992, p. 158.

<sup>231</sup> Cfr. M. Pepe, in Doni 1549, ed. 1970, pp. 12-13.

<sup>232</sup> Solo per citare uno dei tanti esempi, quando tentò di intraprendere la carriera di stampatore a Firenze tra 1546 e 1547, si prodigò per ottenere l'incarico della pubblicazione delle *Vite* di Vasari, cfr. Ivi, pp. 14-15. Per un quadro completo di tutti gli altri personaggi con cui intrattenne rapporti, si rimanda alla bibliografia citata.

<sup>233</sup> Romei 1992, p. 160.

<sup>234</sup> Tale tema era alla base dell'opera *Disegno*, data alle stampe nel 1549. In questa sede non ci si sofferma sulle molteplici opere letterarie del Doni; per queste si rimanda a Romei 1992.



Si è detto dunque che Anton Francesco Doni si trovava spesso nella sua dimora di Monselice, benché si dicesse abitante della più rinomata Arquà, dove i membri dell'Accademia dei Pellegrini avevano progettato di collocare un monumento a Petrarca, mai realizzato, che il Doni aveva vivacemente promosso e la cui ideazione era stata consegnata alle pagine del suo *Libro della Memoria* nel 1562.

Come Zuccari sia venuto in contatto con l'erudito fiorentino rimane un quesito aperto. Si potrebbe avanzare la proposta che ciò sia avvenuto durante i soggiorni marchigiani del Doni, che lo videro a Urbino nel 1555 e a Pesaro e Ancona fra 1557 e 1558, ossia in anni in cui Federico raggiungeva spesso la terra natale per brevi visite<sup>235</sup>.

Una maggiore fondatezza potrebbe avere l'ipotesi di una mediazione di Giovanni Grimani: non si esclude che quest'ultimo abbia frequentato l'erudito fiorentino in virtù dei loro comuni legami con l'ambiente religioso e intellettuale di professione eterodossa.

Tuttavia la ragione più plausibile è che Federico, stimolato dal contesto culturale in cui si trovava tanto da cercare nuove amicizie e contatti con i rappresentanti delle nobili famiglie e con gli artisti e letterati veneziani, si sia accostato all'Accademia dei Pellegrini cui, come si è detto, appartenevano molti suoi "colleghi", così da conoscere in breve tempo il Doni e rimanerne in qualche modo affascinato.

Come si anticipava, i rapporti tra i due diventarono frequenti già prima dell'autunno del 1564. In una lettera di quell'anno, indirizzata al vescovo di Firenze Mons. Antonio Altoviti, si legge: "... Il venire ad Arquà [Monselice] che ha fatto la S.V. reverendissima mi ha dato tanto contento, che poco più desiderare n'avrei potuto: e ne resto obligatissimo a tanta cortesia, poi che la si degnò d'entrare nel mio casamento, il quale è da poi in qua rinovato come nel proemio [dell'opera letteraria le *Pitture*], e di dentro si anderà fabricando e adornando delle pitture in questo libro dipinte solo con le parole. Però per poter in parte pagare tanto cortese dono che lo stimo in infinito, mando alla S.V. reverendissima la copia della pittura del Tempo, che va in testa alla sala. Il quale è colorito di mano di un giovane, di disegno così alto e di valore così profondo, che oggi si trovano pochi suoi pari. Questo è un messer Federigo da Urbino, che sarà un altro Raffaello. E dipinge la cappella del reverendissimo monsignor Grimani. La qual pittura è una delle belle che si possi vedere..."<sup>236</sup>.

---

<sup>235</sup> Cfr. Dini 2010, p. 45.

<sup>236</sup> Doni 1564, ed. 1970, p. 119, n. XIX; Id. 1564, ed. 2004, pp. 184-185.

Dalla lettera si apprende dunque che, nel momento il cui il Doni scriveva all'Altoviti, Federico stava lavorando per la cappella Grimani a San Francesco della Vigna. Se dunque la decorazione si protrasse fino all'autunno del 1564, o più precisamente fino al settembre di quell'anno, si deve considerare questo il termine *ante quem* per la stesura della lettera e quindi anche per l'avvio della frequentazione tra lo Zuccari e il Doni. Se si considera poi che alla data della lettera Federico aveva, almeno a quanto scritto, già realizzato alcune pitture nell'abitazione di Monselice, l'inizio di tali contatti va certamente retrodatato di diversi mesi.

Che Federico abbia o meno eseguito tali pitture, in particolare una raffigurazione allegorica del Tempo sul soffitto di una sala, come descritto nella lettera, non può essere realmente attestato. Forse il Doni voleva far credere al suo interlocutore che la sua casa fosse già stata decorata con alcune pitture che auspicava di ottenere, ma cui nei fatti non era ancora stato dato inizio. Non va in ogni caso escluso che Federico a quella data avesse già realizzato alcuni progetti, un dipinto su tela o un disegno, che il Doni volle donare al vescovo di Firenze. Quel che è certo è che la decorazione negli intenti del Doni doveva prendere le mosse da un programma iconografico ideato dal sè stesso e dichiarato nell'opera letteraria *Pitture del Doni academico pellegrino*, dato alle stampe proprio nel 1564.

All'epoca della pubblicazione dell'opera, l'erudito fiorentino aveva già da tempo elaborato un complesso sistema di "invenzioni", ossia immagini allegoriche che, attraverso le caratteristiche ad esse attribuite, avrebbero dovuto evocare un determinato concetto nella mente del lettore. Infatti prima dell'opera a stampa, e in particolare nel 1560, egli aveva vergato un manoscritto, oggi conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, che intitolò *Le nuove pitture del Doni fiorentino*<sup>237</sup>.

Le immagini qui elaborate non sarebbero dovute rimanere parola scritta, ma tradursi in immagini figurative, in pitture, per ospitare le quali non v'era luogo più adatto della sua stessa abitazione.

Da una lettera a Battista Franco inclusa nel primo libro del suddetto manoscritto, e quindi databile parimenti al 1560, si apprende che il Doni avrebbe voluto affidare tale compito proprio a tale artista. Infatti egli, dopo aver lusingato il pittore con parole di lode al suo talento e alla sua modestia, scrive: "Avendo dunque io conosciuto queste parte mirabile in voi, et insieme con la mia cognizione s'è unita ancora quella di XXV de' primi di questa città, prudenti intelletti, che nell'Accademia Pellegrina sono, primamente a rallegramene

---

<sup>237</sup> Cfr. S. Maffei, in Doni 1564, ed. 2004, pp. 32-39.

con voi con questa ne vengo et poi a portarvi un libro, nel quale vanno gran quantità di disegni<sup>238</sup> che al giudizio di chi sa non si possono mettere in opera meglio et più tosto che per le vostre mani. Qua bisogna invenzione non piccola: gran disegno, attitudini infinite, modi, atti, gesti, prontitudine, fierezze, dolcezze et congnizione d'ogni cosa naturale, soprattutto di muscoli, di posamenti et di vivacità”<sup>239</sup>.

Ancora una volta dunque Federico Zuccari ebbe il compito di subentrare al Franco, morto come s'è detto nel 1561: forse Anton Francesco Doni scelse Federico proprio in virtù di quanto era accaduto per le imprese di Giovanni Grimani, il quale aveva giudicato l'artista marchigiano degno di prendere il posto del Semolei.

Se anche la decorazione nella residenza del Doni fosse stata realizzata, nulla è sopravvissuto a darne testimonianza. Tuttavia Federico Zuccari si rivelò di fatto all'altezza delle aspirazioni del Doni, in quanto si fece in più di un'occasione portavoce delle sue idee, sia a livello pratico sia a livello teorico. L'artista infatti assimilò quanto il letterato aveva elaborato nei suoi scritti e gli conferì l'aspetto pittorico che quest'ultimo aveva previsto: “Le profonde inclinazioni teoriche e l'amore per le composizioni colte e ricche di riferimenti allegorici portarono [...] Federico a farsi interprete più volte delle invenzioni delle pitture, dando corpo e colore a quelle immagini mentali sentite in tutta la loro complessità e ricchezza letteraria”<sup>240</sup>

Come s'è detto, il Doni aveva lavorato fin dal 1562 al progetto per un monumento dedicato al Petrarca, che aveva preso forma nel proemio dell'opera *Cancellieri. Libro della Memoria*, in cui tale monumento era stato concepito come “tempio” o “teatro” della fama<sup>241</sup>, ossia come una sorta di Parnaso: un tempio all'antica, di forma rotondeggiante, con vestibolo e alta cupola, dotato di una grande quantità di statue di poeti e letterati. Tale progetto sarebbe naufragato e a nulla valse l'impegno profuso dal Doni per assicurarsi il sostegno economico di Alfonso II d'Este e Cosimo I; Zuccari tuttavia fece tesoro delle formulazioni dell'amico, traducendole in pittura nella decorazione del vestibolo della sua casa romana sul Pincio, iniziata negli anni Novanta, cui si possono riferire un disegno

---

<sup>238</sup> Non è un caso che egli definisca “disegni” proprio le immagini da lui elaborate attraverso la parola scritta. Il disegno per il Doni stava alla base di ogni invenzione ed era principio delle arti, come illustrato nel *Disegno* del 1549.

<sup>239</sup> Doni 1564, ed. 2004, p. 283.

<sup>240</sup> S. Maffei, in Doni 1564, ed. 2004, p. 60

<sup>241</sup> Cfr. Ivi, pp. 13-18.

conservato alla Pierpont Morgan Library di New York<sup>242</sup> (fig. 53) e uno del Kupferstichkabinett di Berlino<sup>243</sup>.

Lo scritto tenuto in maggiore considerazione dall'artista fu senza dubbio le *Pitture*, di cui riprese molte invenzioni, in particolare quella del Tempo, che così era stata descritta: “Noi lo [il Tempo] figureremo (pasteggiando la plebe) un uomo, per non uscire del solco degli altri fantastichi. Vestirenlo di cangiante, che è un colore secondo le vedute si mostra vario e diverso, tutto ricamato l'abito suo a stelle perché di tempo in tempo le son dominatrice nostre; coronato sopra la testa di corona di rose, di spighe, di frutti e di tronchi secchi, come re delle quattro stagioni; farenlo a sedere, se ben si posa in terra fra noi, sopra lo Zodiaco, poiché la sua virtù è là su disopra altamente collocata, chè secondo gli strolaghi continuamente gira l'anno [...]. Farengli uno specchio forbito in mano, che il presente sempre chiaro gli mostri; uno ne terrà un putto secco come la notomia, un'ombra quasi, da una parte, per il Tempo passato che struggendo si vadia e risolvendo in nulla; e dall'altra un altro putto bello grassotto ne avrà un altro, che vorrà dinotare l'avvenire. A' piedi sarà un librone grande dove due putti scriveranno continuamente sopravi, significato uno per [il] Giorno, con un Sole in testa, e l'altra sarà femina, in capo la Luna per la Notte. Così il tempo trionfa i nomi e l' mondo”<sup>244</sup>.

Federico Zuccari sfruttò l'idea già negli anni immediatamente successivi al suo soggiorno veneziano, cioè nella decorazione della stanza della Gloria a villa d'Este a Tivoli, condotta fra il 1566 e il 1568; le figure poste al centro del soffitto, sia qui sia nella stanza della Nobiltà, si ispirano altresì a invenzioni del Doni<sup>245</sup>.

Alla fine degli anni Settanta l'artista avrebbe raffigurato il Tempo come descritto dal Doni, pur con qualche variante, sulla cupola del duomo di Firenze, ma l'opera che dimostra con ancora maggiore evidenza il riferimento all'immagine doniana è l'affresco realizzato tra 1575 e 1577 sulla volta della sala terrena della sua dimora fiorentina, dove a essa è interamente dedicato il riquadro centrale<sup>246</sup> (fig. 54).

---

<sup>242</sup> New York, The Pierpont Morgan Library, The Janos Sholz Collection, inv. n. 67/1983; cfr. Herrmann-Fiore 1979, p. 51, fig. 11; Mundy 1989, pp. 236-239, n. 78; Acidini Luchinat 1999, II, p. 141, fig. 37.

<sup>243</sup> Inv. n. 25264 Cfr. Herrmann-Fiore 1979, p. 51, fig. 12; Acidini Luchinat 1999, II, p. 230, nota 23; D. Korbacher, in *Arkadien* 2014, pp. 60-61, n. 9.

<sup>244</sup> Doni 1564, ed. 2004, pp. 182-184.

<sup>245</sup> Per un confronto tra le pitture dello Zuccari e le parole del Doni, cfr. Acidini Luchinat 2001<sup>a</sup>, pp. 551-556; S. Maffei, in Doni 1564, ed. 2004, pp. 54-59. Su villa d'Este cfr. Tosini 1999, pp. 189-231; Catalano 2003, pp. 33-53; Quercioli 2003; Tosini 2005, pp. 43-58.

<sup>246</sup> Heikamp 1967<sup>b</sup>, pp. 21-22; Doni 1564, ed. 2004, pp. 103-107. Per la casa fiorentina di Zuccari, già appartenuta ad Andrea del Sarto e sita tra via San Sebastiano e via del Mandorlo, cfr. il già citato contributo di Heikamp (1567<sup>b</sup>, pp. 3-34), cui si aggiungano, da ultimi, Olbrich 2005; Diara, Galora 2007, pp. 145-154.

Non solo a livello pittorico, ma anche sotto l'aspetto teorico e speculativo, Federico si rivelò essere uno dei migliori seguaci del Doni: infatti egli ne riprese e sviluppò il pensiero in merito al concetto di disegno, alla sua funzione e ai suoi risvolti teoretici e filosofici. Doni aveva consegnato le sue idee a un'opera letteraria, edita nel 1549, dal titolo *Disegno*, in cui, attraverso l'espedito letterario del dialogo, l'erudito assurge il disegno a principio dell'arte, conferendogli una valenza metafisica di ascendenza neoplatonica: "il disegno è speculazione divina, che produce un'arte eccellentissima, talmente che tu non puoi operare cosa nessuna nella scultura e nella pittura senza la guida di questa speculazione e disegno"<sup>247</sup>.

Federico fece proprio questo concetto e lo articolò maggiormente, molti anni dopo, nel suo trattato dal titolo *L'idea de' pittori, scultori et architetti*, pubblicato a Torino nel 1607 appresso Agostino Disseriolo<sup>248</sup>: qui l'artista analizzò in modo ancora più approfondito la funzione del disegno, distinguendolo in "disegno interno" e "disegno esterno": il primo "non è materia, non è corpo, non è accidente di sostanza alcuna, ma è forma, idea, ordine, regola, termine et oggetto dell'intelletto, in cui sono espresse le cose intese"<sup>249</sup>, mentre il secondo "altro non è che quello che appare circoscritto di forma senza sostanza di corpo"<sup>250</sup>. Attraverso questa distinzione Zuccari volle sanare l'*impasse* che si creava nel pensiero del Doni tra il concetto di disegno pratico e quello di disegno teorico<sup>251</sup>.

Il discorso fin qui fatto consente di comprendere la portata dell'incontro tra Federico Zuccari e il letterato fiorentino, uno dei più importanti nella vita dell'artista, oltretutto se si considera lo scarto temporale che separa la pubblicazione dei testi del secondo e l'elaborazione delle opere pittoriche e letterarie di Zuccari basate sugli insegnamenti doniani.

Due disegni a matita nera, conservati l'uno presso il Museo del Louvre<sup>252</sup>, l'altro nella Royal Library di Windsor Castle<sup>253</sup> (cfr. schede nn. 25, 54), documentano l'amicizia tra lo

---

<sup>247</sup> Doni 1549, ed. 1970, p. 7v.

<sup>248</sup> Il testo è pubblicato interamente pubblicato in Zuccari 1607, ed. 1961 e antologizzato in Id. 1607, ed. 1973, II, pp. 2062-2118.

<sup>249</sup> Ivi, p. 2066.

<sup>250</sup> Ivi, p. 2084.

<sup>251</sup> Sugli scritti e le posizioni teoriche di Federico in merito al disegno cfr. 2.1.

<sup>252</sup> Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. n. 4576, cfr. Heikamp 1967<sup>b</sup>, pp. 20-21; M. Pepe, in Doni 1549 ed. 1971, p. 18; Acidini Luchinat 1998, I, pp. 235, 237, fig. 21 e p. 261, nota 21; Hochmann 2001, p. 88, fig. 7; Py 2001, p. 256, n. 1147; S. Maffei, in Doni 1564, ed. 2004, pp. 53-54. Cfr. anche qui 2.4.2.

Zuccari e l'erudito fiorentino: in entrambi i casi Anton Francesco Doni è raffigurato di spalle in abito monastico intento a suonare uno strumento – una spinetta poligonale<sup>254</sup> – mentre a fianco è rappresentato un altro personaggio, in piedi, vestito con “un giuppone dalle falde smerlate, dal quale esce un'impertinente braghetta a corno”<sup>255</sup>, variamente interpretato come Federico stesso<sup>256</sup> o come un accademico<sup>257</sup>: quest'ultima ipotesi è stata formulata in virtù della stravaganza dell'abbigliamento, spesso cifra distintiva dei membri di tali istituzioni. Nel foglio del Louvre compare anche una scritta, di mano di Federico stesso: “Ant.Fran. Donni in Arquà 1564”. Essa fornisce un'ulteriore conferma che nel 1564 l'artista frequentava la casa del letterato fiorentino.

Non va del tutto esclusa la possibilità che una scritta analoga si trovasse anche nel disegno inglese, nella medesima posizione, ossia sotto allo sgabello sul quale siede il Doni; ma non è nemmeno possibile confermarla a causa della riduzione delle dimensioni seguita alle vicende collezionistiche. Infatti il foglio inglese misura 135x189 mm contro i 154x220 mm di quello francese, mentre a livello iconografico i due appaiono identici, se non fosse che l'uno è in controparte rispetto all'altro. Le dimensioni dei singoli elementi, tuttavia, sono assolutamente coincidenti: ciò induce a pensare che l'artista non abbia eseguito una copia propriamente detta, ma che egli abbia prodotto un calco, sfruttando le potenzialità del *medium*<sup>258</sup>.

Il disegno originale è quello di Windsor, come dimostrano il verso del segno, la conformazione dello strumento e l'abbottonatura della giubba del personaggio in piedi<sup>259</sup>, mentre quello del Louvre ne è la controprova.

---

<sup>253</sup> Inv. n. 0220; cfr. Popham, Wilde 1949, p. 351, n. 1051; Antal 1951, p. 35 e fig. 34; Heikamp 1967<sup>b</sup>, pp. 20-21 e tav. 4; M. Pepe, in Doni 1549, ed. 1970, p. 18, nota 1 (erroneamente l'autore lo dice realizzato sanguigna, quando invece si tratta di matita nera); Acidini Luchinat 1998, I, p. 235 e p. 261, nota 60; Py 2001, p. 256, n. 1147; S. Maffei, in Doni 1564, ed. 2004, pp. 53-54.

<sup>254</sup> Ringrazio sentitamente il prof. Maurizio d'Arcano Grattoni per avermi aiutato nell'identificazione di tale strumento, generalmente ritenuto un clavicembalo: cfr. Acidini Luchinat 1998, I, p. 235 e p. 237, fig. 21; anche nella scheda museale del disegno del Louvre si parla di clavicembalo (cfr. <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/101833-Un-homme-debout-ecoutant-un-musicien-jouant-du-clavecin>)

<sup>255</sup> Ivi, p. 261, nota 61.

<sup>256</sup> Heikamp 1967<sup>b</sup>, p. 20; M. Pepe, in Doni 1549, ed. 1970, p. 18, nota 1.

<sup>257</sup> Acidini Luchinat 1998, I, p. 261, nota 61.

<sup>258</sup> Nella produzione grafica di Federico si rintraccia una grande quantità di calchi, spesso involontari e dovuti alla pressione dei fogli l'uno sull'altro essendo parte di una sorta di taccuino. Cfr. 2.5.3.

<sup>259</sup> Ringrazio ancora il prof. D'Arcano Grattoni che mi ha fatto notare questi ultimi due aspetti.

### 1.2.5. Il “concorso” per la sala dell’Albergo nella Scuola di San Rocco

Nel 1564 può essere situata anche la prima sconfitta in ambito veneziano, che verosimilmente spianò la strada all’antipatia nei confronti di quello che sarebbe stato il suo più grande antagonista in ambito lagunare, Jacopo Robusti detto il Tintoretto. Secondo il Vasari, infatti, Federico partecipò a un concorso per inviti che coinvolse anche Paolo Veronese, Giuseppe Porta Salviati e, per l’appunto, Jacopo Tintoretto, per la realizzazione di una tela ovale destinata al soffitto della sala dell’Albergo nella Scuola Grande di San Rocco e rappresentante la *Gloria del santo*: “... E non ha molto che, avendo egli [il Tintoretto] fatto nella scuola di san Rocco a olio in un gran quadro di tele la passione di Cristo, si risolveranno gli uomini di quella compagni[a] di fare di sopra dipignere nel palco qualche cosa magnifica ed onorata, e perciò di allogare quell’opera a quello de’pittori che erano in Vinezia, il quale facesse migliore e più bel disegno. Chiamati adunque Josef Salviati e Federigo Zuccherò, che allora era in Vinetia, Paolo da Verona e Jacopo Tintoretto, ordinarono che ciascuno di loro facesse un disegno, promettendo a colui l’opera che in quello meglio si portasse”<sup>260</sup>.

Per la verità i documenti noti non parlano di un concorso vero e proprio e, benchè in essi si riporti l’intenzione da parte della committenza di coinvolgere tre o quattro pittori, i loro nomi non vengono menzionati: la delibera del 31 maggio riporta unicamente la decisione dei confratelli di “far depenzer e dorar a zio sidia prinzipio a questa bona hopera el louatto posto in mezo della sofitta del nostro al albergo della schuolla”, per la quale, appunto, si decise di “far elizion de 3 houer 4 maistri pittori i piu zelentti sittroua in venezia como alloro il meglio parera et el simele de doratori i qualli auera aportar alla schuola quel deseignio houer sugietto che aloro parera far sopra ditto louato”<sup>261</sup>. Non v’è a mio avviso ragione di dubitare delle parole dello storiografo aretino; tuttavia se effettivamente Zuccari, al pari di Veronese e di Salviati, si impegnò nell’elaborare un progetto per l’ovale della Scuola di San Rocco, a poco servirono le sue fatiche, in quanto Tintoretto, intenzionato a sbaragliare gli avversari, realizzò in pochissimo tempo non già un progetto, quanto il quadro definitivo, che pose nel luogo a esso destinato facendone dono, secondo una prassi frequentemente adottata dal Robusti, ai confratelli (fig. 55).

---

<sup>260</sup> Vasari 1568, ed. 2013, p. 1120.

<sup>261</sup> *Tintoretto svelato* 2010, p. 191, doc. n. 15.

Così infatti prosegue il suo racconto Vasari: “Mentre adunque gli altri [Salviati, Zuccari e Veronese] attendevano a fare con ogni diligenza i loro disegni, il Tintoretto tolta la misura della grandezza che aveva ad essere l’opera, e tirata una gran tela, la dipinse senza che altro se ne sapesse con la solita sua prestezza, e la pose dove aveva da stare. Onde raguatasi una mattina la compagnia per vedere i detti disegni e risolversi, trovarono il Tintoretto avere finito l’opera del tutto e postarla al luogo suo. Perché adirandosi con esso lui, e dicendo che avevano chiesti disegni e non datogli a far l’opera, rispose loro che quello era il suo modo di disegnare, che non sapeva fare altrimenti, e che i disegni e modelli dell’opere dovevano essere a quel modo per non ingannare nessuno; e finalmente se non volevano pagargli l’opera e le sue fatiche, che la donava loro; e così dicendo, ancorchè avesse molte contrarietà, fece tanto che l’opera è ancora nel medesimo luogo”<sup>262</sup>.

La precisione del racconto vasariano farebbe pensare alla registrazione fedele del racconto di qualcuno che aveva vissuto in prima persona l’episodio, forse Federico stesso, che ebbe modo di conoscere personalmente Vasari immediatamente dopo il suo primo soggiorno veneziano, nel 1565, quando cioè il ricordo dell’avvenimento era ancora vivo. Non si può essere sicuri che le cose siano andate proprio come racconta lo storiografo aretino, ma bisogna tener conto che Federico Zuccari, nelle postille annotate sull’esemplare delle *Vite* in suo possesso, non lo contraddisse.

In ogni caso la conferma che il Robusti abbia donato la sua opera alla Scuola viene offerta da un atto della Scuola, datato 22 giugno 1564: “In questo giorno messer jacommo Tentoretto pittor feze un prexente de uno quadro depentto qual sono meso de sopra inlalbergo nel louatto de mezo e feze ditta donazion prexente la sotto schritta bancha e zonta e senza premio alchuno et piu si hoferise finirlo come bixognia; et chiusi sotto schriuera di suamano esser contentto. Io iacommo tentoreto pitor contentto et prrometo ut supra”<sup>263</sup>.

A questo punto i confratelli non poterono che accettare il dono e dichiarare annullato il concorso, come evidenziano due delibere del 25 e del 29 giugno<sup>264</sup>.

Dalla lettura dei documenti, si evince come, almeno in un primo momento, i confratelli non abbiano accantonato la possibilità di sostituire il dipinto del Tintoretto con un’opera migliore. Così recita infatti l’atto del 29 giugno: “intimazione dei Sindici al Capitolo di

---

<sup>262</sup> Vasari 1568, ed. 2013, pp. 1120-1121.

<sup>263</sup> *Tintoretto svelato* 2010, p. 192, doc. n. 17.

<sup>264</sup> Ivi, p. 192, docc. nn. 18-19.



lasciare il dipinto dove si trova, a patto che il Capitolo stesso non ne trovi un altro più eccellente”<sup>265</sup>.

La storia ha però sancito la definitiva vittoria di Tintoretto, compromettendo un potenziale rapporto di stima tra costui e Federico. A costui non sarebbe mancata occasione in futuro per screditare e attaccare il rivale, anche dopo la sua morte<sup>266</sup>.

Al ‘concorso’ per il soffitto della sala dell’Albergo si può collegare un disegno zuccariano conservato al British Museum di Londra rappresentante la *Gloria di San Rocco* (fig. 56)<sup>267</sup>: tale disegno, realizzato a inchiostro con lumeggiature a biacca su carta azzurra, è di un formato ovale, lo stesso dello scomparto preposto a ospitare il dipinto richiesto dai committenti. Federico raffigurò il santo vestito da pellegrino, con lo sguardo estatico rivolto al Padre Eterno che si cala dall’alto in un’aura di luce sfolgorante. Angioletti svolazzano intorno al santo e sorreggono la vaporosa nube su cui è assiso, mentre ai lati altri angeli nerboruti assistono alla glorificazione di san Rocco assumendo le pose più varie; tra essi il robusto angelo sulla sinistra non può non far pensare al personaggio che avanza con le braccia spalancate nella *Resurrezione di Lazzaro*, poc’anzi dipinta sulla parete della cappella Grimani. Diversa la soluzione adottata da Tintoretto, che conferì al santo maggiore monumentalità e decise di mettere in scena un’atmosfera di intima vicinanza tra quest’ultimo e Dio, che sembra quasi sussurrargli all’orecchio. Al di là di alcune differenze, il confronto tra il dipinto del Robusti, la copia del progetto di Veronese dell’Isabella Stewart Gardner Museum di Boston<sup>268</sup> e il disegno di Federico induce a pensare<sup>269</sup> che, a dispetto delle generiche informazioni rintracciabili nei documenti, il consiglio della Scuola avesse fornito indicazioni abbastanza puntuali sulle scelte iconografiche da adottare, in particolare a proposito della posizione e della posa del santo, degli angeli e del Padre Eterno.

Un altro disegno zuccariano, ugualmente conservato al British Museum e rappresentante *San Rocco che soccorre gli appestati* (fig. 57), ha attinenza con la commissione per la

---

<sup>265</sup> Ivi, p. 192, doc. n. 19.

<sup>266</sup> Si vedano qui 1.4 e 1.5.1.

<sup>267</sup> Inv. n. 1946,0713.80, cfr. Popham 1935, p. 17, n. 26; Gere, Pouncey 1983, pp. 184-185, n. 288, pl. 277; Acidini Luchinat 1998, I, pp. 236, 238, fig. 23 e p. 261, nota 75; cfr. anche la scheda nel database on-line del British Museum

([http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=715092&partId=1&page=3&searchText=federico+zuccaro&images=&people=&place=&fromDate=&toDate=&toDate=&object=&subject=&matcult=&technique=&school=&material=&ethname=&ware=&escape=&museumno=&bibliography=&citation=&peoA=&plaA=&termA=&sortBy=&view=](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=715092&partId=1&page=3&searchText=federico+zuccaro&images=&people=&place=&fromDate=&toDate=&toDate=&object=&subject=&matcult=&technique=&school=&material=&ethname=&ware=&escape=&museumno=&bibliography=&citation=&peoA=&plaA=&termA=&sortBy=&view=)).

<sup>268</sup> Cfr. Cocke 1984, p. 338, n. 161; Rearick 2004, p. 36, fig. 14; Fumo 2010, p. 33.

<sup>269</sup> Cfr. *Ibid.*

Scuola di San Rocco, sia per il soggetto sia per la forma ovale<sup>270</sup>. A ragione Acidini Luchinat<sup>271</sup> vi riconosce il progetto per un altro dipinto, destinato forse a un diverso ambiente della scuola e realizzato in risposta alla salda volontà dell'artista di aggiudicarsi almeno un incarico per un così importante committente. Si potrebbe anche proporre, pur con le dovute cautele, che in un primo momento non fosse precisato il soggetto del dipinto per la sala dell'Albergo e che questo disegno si presenti dunque come preliminare ideazione.

Ritengo infine improbabile che i due disegni di Düsseldorf<sup>272</sup> e di Berlino<sup>273</sup>, già citati a proposito della commissione per la famiglia Pellegrini e rappresentanti presumibilmente un *San Rocco* (cfr. figg. 51, 52), siano connessi alla sala dell'Albergo, dal momento che il modo in cui il santo viene rappresentato escluderebbe il suo inserimento in un dipinto ovale da soffitto.

Il fallimento dell'incarico per la *Gloria di san Rocco*, come si diceva, rappresentò di fatto la prima vera sconfitta per Federico in ambito lagunare, dove la fortuna in un primo momento sembrava essere dalla sua parte. Tale fallimento dovette fargli progressivamente realizzare quanto difficile fosse accedere a una committenza pubblica, cosa di cui si sarebbe convinto definitivamente con un'altra sconfitta, ottenuta più o meno nello stesso periodo, ossia quella inerente il *Paradiso* di palazzo Ducale.

### **1.2.6. Un primo progetto per il *Paradiso* di palazzo Ducale**

Forse proprio alla rivalità con il Tintoretto può essere ricondotto il naufragio di una commissione prestigiosa che Zuccari aveva sperato di aggiudicarsi: la realizzazione di un grande dipinto con il *Paradiso* che andasse a sostituire un affresco del Guariento, profondamente deperito, allora collocato sulla parete di fondo della sala del Maggior

---

<sup>270</sup> inv. n. 5211-4, cfr. Gere, Pouncey 1983, p. 184, n. 287, pl. 276; Acidini Luchinat 1998, I, pp. 236, 238, fig. 24 e p. 261, nota 76; cfr. anche la scheda museale on-line:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=715122&partId=1&page=1&searchText=federico+zuccaro&images=&people=&place=&from=&toDate=&toDate=&object=&subject=&matcult=&technique=&school=&material=&ethname=&ware=&escape=&museumno=&bibliography=&citation=&peoA=&plaA=&termA=&sortBy=&view=](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=715122&partId=1&page=1&searchText=federico+zuccaro&images=&people=&place=&from=&toDate=&toDate=&object=&subject=&matcult=&technique=&school=&material=&ethname=&ware=&escape=&museumno=&bibliography=&citation=&peoA=&plaA=&termA=&sortBy=&view=)

<sup>271</sup> Acidini Luchinat 1998, I, p. 236.

<sup>272</sup> Düsseldorf, Galleria Boemer, foto presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz, n. 166104.

<sup>273</sup> Berlino, Kupferstichkabinett, inv. n. 16193.

Consiglio a palazzo Ducale, sopra la tribuna riservata alla Signoria<sup>274</sup> (figg. 58, 59). L'affresco trecentesco, vero e proprio emblema del potere e dell'assetto sociale della Serenissima<sup>275</sup>, rappresentava l'*Incoronazione della Vergine davanti alle gerarchie celesti*, ma il soggetto veniva comunemente letto come *Paradiso*<sup>276</sup>. L'importanza della Vergine come *imago Venetiae* e come interceditrice della città presso Dio<sup>277</sup> era tale che, oltre alla scena principale dell'*Incoronazione*, venne dipinta anche quella dell'*Annunciazione*. Lo stretto legame tra il dipinto e Venezia diveniva così ancora più manifesto: infatti, poichè la sua fondazione si riteneva avvenuta il 25 marzo 421, nella festa dell'Annunciazione si celebrava la più importante ricorrenza della Repubblica.

L'opera del Guariento, già agli inizi del Cinquecento, versava in precarie condizioni conservative<sup>278</sup>, tanto che erano già stati tentati alcuni restauri tra 1524 e 1525, affidati al pittore Francesco Cevola, e nel 1541<sup>279</sup>. Falliti tali tentativi, si profilò per gli amministratori di palazzo Ducale l'idea di e sostituire definitivamente l'affresco con un altro dipinto. Uno dei maggiori promotori di questa impresa fu con ogni probabilità Pietro Foscari, personaggio molto influente nel panorama cittadino e amico dei Grimani.

Forse proprio in virtù di questa amicizia, Pietro decise di rivolgersi a Federico Zuccari, giovane ed emergente artista che si stava dimostrando assai valente nelle imprese decorative per il patriarca d'Aquileia.

La prima testimonianza dell'incarico affidato a Zuccari ci viene offerta da quanto riferito, nella già menzionata lettera del 19 agosto 1564, da Cosimo Bartoli al Vasari: "par che li [a Federico] sia data intentione di farli lauorar qui non so che historia nella sala grande del consiglio"<sup>280</sup>. Vasari, riprendendo il resoconto dell'amico e integrandolo forse con altre informazioni raccolte durante il suo breve viaggio veneziano del 1566, scrive: "... Il quale Federigo, dopo aver finita la capella del patriarca, era in pratica di tórre a dipignere la facciata principale della sala grande del Consiglio, dove già dipinse Antonio Viniziano. Ma le gare e le contrarietà che ebbe dai pittori veneziani furono cagione che non l'ebbero nè essi, con tanti lor favori, né egli parimente"<sup>281</sup>. Zuccari, nelle sue postille al testo vasariano,

---

<sup>274</sup> L'affresco, frattanto staccato, è ora esposto nella sala dell'armamento.

<sup>275</sup> Cfr. Habert 2006<sup>b</sup>, pp. 22-27.

<sup>276</sup> Tale lettura viene testimoniata da Francesco Sansovino (1581, pp. 123v e 124r) che per primo si riferisce all'opera con questo termine.

<sup>277</sup> Habert 2006<sup>b</sup>, pp. 26-27.

<sup>278</sup> È cosa assai nota che gli affreschi a Venezia si deteriorassero molto più velocemente che altrove a causa del clima molto umido e dell'aria salmastra della città, cosa che faceva prediligere la realizzazione di dipinti su tela piuttosto che su muro.

<sup>279</sup> Habert 2006<sup>b</sup>, p. 27.

<sup>280</sup> Frey 1930, p. 107, n. CDLXIII.

<sup>281</sup> Vasari 1568, ed. 2013, p. 1187.

corresse quest'ultima frase, specificando che "... non ci fu né gara né controversia. Ma la Signoria di Venezia, che [aveva] a pensare per allora ad altro che a pitture, per l'armata del Turcho, che poi andò male: pertanto non si risolse detta opera"<sup>282</sup>.

A questo punto viene da domandarsi a chi si debba dar ragione. È come sempre unendo i due punti di vista che ci si può probabilmente avvicinare alla verità: non stupirebbe affatto se il coinvolgimento di un artista 'straniero' per quello che doveva senz'altro configurarsi come uno dei lavori più importanti in città avesse suscitato le ostilità dei principali pittori veneziani, soprattutto se si considera che in prima linea doveva esserci un artista che difficilmente poteva tollerare un simile affronto, ossia il Tintoretto. È stato precedentemente illustrato, con il caso della *Gloria di San Rocco*, a quali stratagemmi costui fosse disposto a ricorrere pur di riservare per sé gli incarichi più prestigiosi. Non si può escludere che anche in questo caso egli abbia fatto opposizione. E in effetti l'espressione di Vasari "con tanti lor favori" sembra alludere al *modus operandi* del Robusti, che pur di ottenere l'esclusiva in un'opera importante, rinunciava spesso al suo compenso. Una prova dell'attendibilità delle parole di Vasari può essere rintracciata in un modello del Tintoretto per il *Paradiso*, riconducibile agli anni Sessanta piuttosto che agli anni Ottanta, quando, come si vedrà in seguito, egli parteciperà al concorso ufficiale<sup>283</sup>. Infatti la radiografia fatta in occasione del restauro del 1994 ha messo in luce in tale modello la presenza delle volticelle gotiche sopresse solo nel 1582; inoltre l'analisi stilistica lo avvicina al *Giudizio Universale* eseguito per la chiesa veneziana della Madonna dell'Orto nel 1563. Pare dunque che, parallelamente a Zuccari, il Robusti si sia adoperato per fornire alla Signoria un progetto per la sostituzione del dipinto del Guariento già nel 1564, forse proprio per contrastare l'idea di affidare l'incarico a un artista forestiero<sup>284</sup>.

È probabile che Federico cercasse di stemperare, come in altre occasioni, i toni del racconto vasariano, per non dare troppa importanza all'episodio, pur magari vicino alla verità. Bisogna comunque tener conto del fatto che in effetti Venezia negli anni Sessanta si trovava realmente impegnata a fronteggiare l'avanzata dell'impero ottomano.

Qualsiasi ne fosse la causa, l'idea iniziale di sostituire l'affresco del Guariento venne presto abbandonata per essere nuovamente presa in considerazione solo molti anni dopo. Si

---

<sup>282</sup> Id. 1568, ed. 1881, VII, p. 99, nota 1.

<sup>283</sup> Il modello è conservato al Louvre (Département des arts graphiques, inv. n. 130). Sul concorso degli anni Ottanta, cfr. 1.3.1.

<sup>284</sup> Habert 2006<sup>a</sup>, p. 122. Sui modelli del Tintoretto per il *Paradiso*, cfr. *ivi*, pp. 122-135.

vedrà in seguito che anche in questa occasione Federico avrebbe cercato di aggiudicarsi nuovamente la commissione<sup>285</sup>.

Esistono due disegni d'insieme di mano di Federico che vanno riconosciuti quali progetti per il *Paradiso* di palazzo Ducale, l'uno conservato presso il Museo del Louvre<sup>286</sup> (fig. 60), l'altro presso il Metropolitan Museum di New York<sup>287</sup> (cfr. fig. 67). Si dimostrerà come quest'ultimo debba essere considerato un progetto successivo<sup>288</sup>, mentre con ogni probabilità l'opera grafica francese fu elaborata proprio negli anni Sessanta.

Infatti, come è stato messo in luce nei recenti studi<sup>289</sup> e nonostante alcuni pareri contrari<sup>290</sup>, il curatissimo disegno, realizzato a matita nera, inchiostro bruno e acquerello indaco, blu e giallo, si accorda perfettamente allo stile zuccariano degli anni giovanili e presenta inoltre alcune caratteristiche che fanno propendere per una datazione precoce. Per prima cosa si nota immediatamente come in esso siano rappresentate le volticelle gotiche presenti sulla parete della sala fino al 1582<sup>291</sup>, quando furono definitivamente rimosse a favore di un soffitto piatto. Probabilmente erano già stati avanzati all'epoca di questo primo incarico alcuni dubbi sugli archi ogivali, tanto che Federico nel foglio in esame propose una vera e propria ridefinizione del loro assetto, volta a creare maggiore simmetria: eliminò alcune arcate, in modo tale da ottenere ai lati due archi a tutto sesto e al centro un grande arco ribassato che ponesse l'accento sulla scena principale con *l'Incoronazione della Vergine*, intorno alla quale si dispongono gruppi di angeli – rappresentati in volo o con gli strumenti musicali – santi, profeti e beati, in piedi o seduti su vaporose nuvole bianche. A differenza di quanto si ravvisa nel disegno più tardo, il soggetto doveva essere lo stesso di quello dell'affresco trecentesco, ad eccezione del motivo dell'*Annunciazione* che non sarebbe stato ripreso neppure in seguito, né da Zuccari né dagli altri artisti interpellati nel concorso del 1582. Ciò dimostra che già nei primi anni Sessanta si era deciso di eliminarlo.

La scena principale è racchiusa all'interno di una mandorla circondata da cherubini, motivo arcaizzante ancora molto caro alla cultura artistica veneziana. I restauri effettuati in

---

<sup>285</sup> Cfr. 1.3.1.

<sup>286</sup> Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. n. 4546.

<sup>287</sup> New York, Metropolitan Museum of Arts, Rogers Found, inv. n. 61.201.

<sup>288</sup> Cfr. qui 1.3.1.

<sup>289</sup> Su questo disegno va considerato come testo di riferimento il catalogo della mostra parigina *Il Paradiso del Tintoretto* 2006 e, all'interno di questo, il contributo di Catherine Loisel (2006, pp. 68-73, con bibliografia precedente).

<sup>290</sup> Sulle diverse posizioni critiche cfr. Habert 2006<sup>b</sup>, pp. 30-31, cui si aggiunga Rearick 2004 (p. 34), che riferisce il disegno parigino a un periodo successivo all'incendio del 1577.

<sup>291</sup> Le volte sono presenti anche nel disegno di New York, ma si metterà in luce come questo sia comunque pertinente con una datazione successiva del foglio americano e anzi sarà fondamentale indizio per la definizione del periodo di esecuzione.

occasione della mostra del 2006<sup>292</sup>, hanno messo in luce, segnatamente a questa scena, un pentimento: infatti in un primo momento Federico aveva realizzato le figure di Cristo e della Vergine di profilo, ancora una volta recuperando motivi arcaizzanti<sup>293</sup> (fig. 61); successivamente, forse proprio per rendere l'opera più aggiornata, decise di variare la posizione dei protagonisti e incollò, come farà anche in altri casi, una "toppa" in corrispondenza della mandorla, dove raffigurò i protagonisti di tre quarti e li rivolse al riguardante<sup>294</sup>. L'aspetto scenografico doveva avere grande importanza nella sala principale di palazzo Ducale e con questa seconda scelta Federico dimostrò di tenerne conto, escogitando un modo per far sentire più coinvolto l'osservatore. Come è stato giustamente notato<sup>295</sup>, la disposizione delle figure nella parte centrale della composizione, e in particolare quella dei santi più vicini alla scena dell'*Incoronazione*, è esemplata sulla *Disputa del Sacramento*, realizzata da Raffaello nella stanza della Segnatura in Vaticano.

A questo disegno se ne avvicina un altro, reso noto di recente e appartenente alle collezioni dello Städel Museum di Francoforte, da considerarsi quale studio parziale per la medesima raffigurazione (fig. 62)<sup>296</sup>: in esso viene rappresentata, decentrata verso destra, la scena principale con l'*Incoronazione della Vergine* e parte del gruppo di santi e beati sulla sinistra. Il disegno tedesco appartiene a una fase progettuale precedente all'esito finale dello studio parigino, come dimostra in primo luogo l'impostazione di Cristo e della Vergine, colti di profilo; inoltre alcune scelte compositive denotano una maggiore incertezza da parte dell'artista sulla scelta della disposizione delle figure celesti, che avrebbe trovato più coerente soluzione in una fase successiva. Infatti tali figure sembrano fluttuare nel vuoto senza trovare una precisa collocazione nell'ambiente paradisiaco, cosa poi risolta attraverso l'inserimento di nubi come piani di appoggio; Zuccari oltretutto raffigurò un elemento non ripreso nel progetto definitivo, ossia un grande cerchio, quasi un'eco di quelli di minori dimensioni realizzati intorno all'*Incoronazione*, all'interno del quale si trovano i profeti; tale elemento sarebbe stato ridotto nelle misure, ripensato in una mandorla di cherubini e collocato in prossimità dei protagonisti. Nel progetto definitivo, dunque, da un lato egli sembrò optare per un maggiore arcaicismo, che tuttavia meglio si

---

<sup>292</sup> Cfr. Loisel 2006.

<sup>293</sup> Il profilo da medaglia era certamente arcaizzante. Lo stesso si è visto per quanto riguarda le prime idee per la Madonna nella pala con l'*Adorazione dei Magi* a San Francesco della Vigna.

<sup>294</sup> Come esempio dell'utilizzo della "toppa" nelle opere grafiche zuccariane si menziona il più tardo disegno (1580 circa) appartenente alle collezioni del Kupferstichkabinett di Berlino (inv. n. 28929) e raffigurante la *Processione di Gregorio Magno*, in cui si utilizza lo stesso *escamotage*.

<sup>295</sup> Habert 2006<sup>b</sup>, p. 33.

<sup>296</sup> Inv. n. 5466, 364 x 454 mm; il disegno è stato esposto in una recentissima mostra a Francoforte e Parigi, cfr. *Raffael bis Titian* 2014, pp. 175-177, n- 54.

allineava con la tradizione tardogotica e dunque con l'affresco del Guariento; dall'altro lato volle conferire un maggiore rigore spaziale alla scena, in quanto, come si vede nel disegno di Francoforte, il cerchio dei profeti sarebbe stato bruscamente interrotto dall'elemento reale della tribuna del doge, con risultati di sgradevole disarmonia. In quest'ultimo foglio si ravvisa anche una certa propensione didascalica dell'artista, non rara nella sua produzione grafica, data dalla presenza di scritte esplicative che identificano gruppi o singoli personaggi<sup>297</sup>; tali scritte potevano essere intese dall'artista stesso come supporto alla raffigurazione, rivelandosi senz'altro utili in una prima fase progettuale per fissare nella mente i protagonisti della scena. Al di là delle differenze ora analizzate, in molti aspetti le scelte adottate nel disegno di Francoforte sarebbero state riproposte nel foglio del Louvre, in particolare per quanto riguarda gli apostoli disposti a semicerchio che, come si diceva, si rifanno a un modello raffaellesco; inoltre i disegni sono delineati attraverso una tecnica simile a inchiostro e acquerello colorato.

Le opere grafiche qui descritte si configurano come felice unione di spunti tratti dal mondo artistico romano e dall'ambiente veneziano, cui sembra rimandare il colorismo precisamente descritto. Zuccari tuttavia si dimostrò ancora incerto e controllato, rivolto al rassicurante passato piuttosto che incline alle innovazioni.

Le cose sarebbero cambiate di lì a qualche anno, quando sarebbe tornato sulla stessa idea, sperando finalmente di riuscire a diventare l'autore del *Paradiso* di palazzo Ducale.

### 1.2.7. Il teatro per gli “Accesi”

Mentre Federico cercava di farsi strada nel panorama artistico veneziano, dal canto suo Taddeo si trovava in difficoltà nell'affrontare, senza l'ausilio del fratello, l'impegnativo cantiere di Caprarola. Perciò egli inviò varie missive a Venezia per sollecitare il ritorno di Federico a Roma. Ce ne dà testimonianza ancora una volta Vasari: “... per aversi dunque Taddeo tant'opere alle mani, ogni dì sollecitava Federigo a tornarsene a Venezia”; “...Federigo, se bene era sollecitato a tornarsene da Venezia...”<sup>298</sup>. Tuttavia le pressioni

---

<sup>297</sup> In corrispondenza delle figure lungo il grande cerchio, o collocate in prossimità di esso, si leggono, dall'alto verso il basso, le seguenti scritte: “vergine”, “pontefici/ confessori”, [pr]ofeti”, “elia”, “marti/ ri”, “vergine e martire”; ad entrambi i lati dell'*Incoronazione*, in riferimento ai personaggi disposti a semicerchio è ripetuta due volte la parola “apostoli”.

<sup>298</sup> Vasari 1568, ed. 2013, p. 1187.

del fratello non ebbero immediato seguito, poiché il giovane artista non poteva ancora ritenere conclusa la sua esperienza in laguna.

Si è illustrato come il minore degli Zuccari sia entrato in contatto e abbia stretto amicizia con l'architetto Andrea Palladio in occasione dei lavori a San Francesco della Vigna, in cui entrambi furono coinvolti nel 1564. È proprio con quest'ultimo che il pittore condivise le sue ultime esperienze in territorio veneto, come narra Vasari: "Ora Federigo, se bene era sollecitato a tornarsene da Vinezia, non potè non compiacere e non starsi nel carnovale di quella città in compagnia d'Andrea Palladio architetto..."<sup>299</sup>. Al pittore fu infatti affidata la realizzazione dell'apparato scenografico del grande teatro ligneo che Palladio progettò e costruì su incarico della Compagnia della Calza degli "Accesi": una compagnia, costituitasi in San Francesco della Vigna nel 1562, che radunava vari nobili sotto il patrocinio delle importanti famiglie dei Foscari e dei Grimani e che da Statuto si proponeva, "a fine di pubblica honorevolezza", di "rendere al popolo allegrezza non mediocre" e di dare "occasion ai forestieri di ragionar del felice stato di questa città" "rappresentando diversi honorati spettacoli con soddisfazione universale"<sup>300</sup>. La funzione pubblica della compagnia era incoraggiata dalla Repubblica stessa, che in questo modo poteva evitare di "assumere impegni politici troppo espliciti verso ospiti illustri in visita a Venezia"<sup>301</sup>.

L'occasione di mettere in scena un maestoso spettacolo veniva data, all'inizio del 1565, dalla presenza in città di Guidubaldo II della Rovere con il figlio Francesco Maria II e con il fratello Giulio Feltrio, vescovo di Vicenza. Il figlio di Guidubaldo, entrava proprio allora a far parte della Compagnia (vi sarebbe rimasto membro almeno fino al 1605<sup>302</sup>) e tale circostanza certamente assumeva un'importante valenza politica.

La scelta di rivolgersi a Palladio era stata determinata probabilmente dalle sue frequentazioni con vari componenti della famiglia Foscari – cui apparteneva Girolamo, "priore" permanente degli "Accesi" a partire dal febbraio 1563<sup>303</sup> – e con i Grimani, influenti patrocinatori della Compagnia ed estimatori dell'architetto: come detto, a Giovanni Grimani spettò infatti la decisione di far subentrare il Palladio al Sansovino nella progettazione della facciata di San Francesco della Vigna.

---

<sup>299</sup> *Ibid.*

<sup>300</sup> Queste frasi dello Statuto della Compagnia sono riportate in Foscari 1979, p. 68.

<sup>301</sup> *Ibid.*

<sup>302</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>303</sup> Sulle ragioni che avrebbero portato alla chiamata di Palladio e sui suoi rapporti con la famiglia Foscari, cfr. *ivi*, pp. 72-74.



Anche Federico Zuccari era fortemente legato alle due famiglie poc'anzi menzionate: sono molto noti i rapporti con Giovanni Grimani; inoltre, come si è precedentemente illustrato, forse grazie al favore di Pietro Foscari egli fu coinvolto in un progetto, benché naufragato, che prevedeva la sostituzione del dipinto del Guariento nella sala del Maggior Consiglio a palazzo Ducale. Pietro Foscari, uno dei presidenti di palazzo Ducale, era padre proprio di Girolamo Foscari, priore degli "Accesi"<sup>304</sup>.

Certamente Federico non poteva lasciarsi sfuggire un così importante incarico, concernente la realizzazione della scenografia dell'erigendo teatro che gli avrebbe consentito di operare, pur indirettamente, per il potere ducale urbinato, per il quale probabilmente auspicava di poter lavorare anche in futuro.

Al termine dei festeggiamenti occasionati dalla permanenza in città dei della Rovere, la Compagnia degli "Accesi" organizzò un evento teatrale, che doveva mettere in scena, il giorno di carnevale di quell'anno (27 febbraio), la tragedia dell'*Antigono* del Conte Pignatti da Monte<sup>305</sup>, in cui si narra del dramma fratricida consumato da Antigono e Aristobolo, figli di Ircano, re di Gerusalemme. Palladio dunque si occupò della costruzione architettonica dell'anfiteatro in legno con stilemi all'antica: il lavoro dovette arrecare non poche pene al suo artefice se in una lettera del 23 febbraio 1565, indirizzata a Vincenzo Arnaldi da Vicenza, scriveva: "ho fornito di fare questo benedetto teatro, nel quale ho fatto penitenza di quanti peccati ho fatto e sono per fare"<sup>306</sup>. La lettera di Palladio ci fornisce altresì il momento esatto della conclusione dei lavori, ossia quattro giorni prima della messa in scena dell'opera teatrale.

A Federico Zuccari fu invece affidata la realizzazione dell'apparato scenico. In mancanza di qualsiasi disegno o progetto che permetta di visualizzare ciò che in queste tele doveva essere raffigurato, per averne almeno un'idea di massima dobbiamo basarci su quanto ci riferisce Francesco Sansovino nel 1581: si trattava di una "ricchissima scena, rassomigliante ad una città, con tanto bell'ordine di colonne e altre prospettive"<sup>307</sup>. Federico dipinse dodici tele quadrate di oltre 4 metri di lato, almeno a quanto asserisce Vasari, forse informato da Federico stesso o da qualcuno che assistette alla rappresentazione: "... il quale [Palladio] avendo fatto alli signori della Compagnia della

---

<sup>304</sup> Foscari (Ivi, pp. 76-77) propone anche di ricercare le ragioni dell'incarico a Federico nel rapporto tra Palladio e Bartolomeo Genga, zio di Francesca, futura sposa di Zuccari (cfr. anche Acidini Luchinat 1998, I, p. 261, nota 80). Personalmente ritengo che le ragioni vadano piuttosto individuate nei legami intrattenuti dall'artista con le nobili famiglie veneziane.

<sup>305</sup> Sul significato della tragedia per la Compagnia degli "Accesi" cfr. Foscari 1979, pp. 80-82. Sul Da Monte cfr. Pesenti 1986, p. 363.

<sup>306</sup> Temanza 1778, ed. 1966, pp. 312-313.

<sup>307</sup> Sansovino 1581, p. 152v.

Calza un mezzo teatro di legname, a uso di colosseo, nel quale si aveva da recitare una tragedia, fece fare nell'apparato a Federigo dodici storie grandi, di sette piedi e mezo l'una per ogni verso, con altre infinite cose de' fatti d'Ircano, re di Ierusalem, secondo il soggetto della tragedia. Nella quale opera acquistò Federigo onore assai per la bontà di quella prestezza con la quale la condusse<sup>308</sup>.

Non pare esserci dubbio sul fatto che l'impresa artistica esito della collaborazione tra Palladio e Zuccari fosse apprezzata<sup>309</sup>, ma altrettanto non si può dire della rappresentazione teatrale che, sebbene vi avessero assistito parecchi spettatori, suscitò molte critiche. Ne abbiamo testimonianza, per esempio, in una lettera che Cosimo Bartoli inviò il giorno dopo la messa in scena della tragedia alla signoria medicea: "Hiersera si recitò qua da questi compagni gentilhuomini che leveranno la calza una tragedia, la quale non ha satisfatto molto. Egli è ben vero che havevano fatto un teatro con una scena di legnami molto ricca di colonne, di gradi et di statue; io non vi volli andare perché il Legato, lo Ambasciatore Cesareo et lo Ambasciatore di Savoia, et altri con loro volsono venire a cena meco, perché il teatro è dietro la casa che io habito, et mi restai in casa a far apparare quel che mi bisognava. Ma fu tanta la calca allo entrare che lo Ambasciatore Cesareo non potette entrarvi. Né vi fu tanta cortesia in quei giovani che lo introducessimo con il legato, talchè egli se ne tornò a casa sua. Il soggetto fu l'Aristobulo cavato dalle historie di Iosepho da un medico vicentino"<sup>310</sup>.

Questa lettera si rivela preziosissima, non solo perché conferma la data esatta in cui la rappresentazione fu messa in scena e testimonia il fatto che la Compagnia avrebbe dovuto sciogliersi proprio nel febbraio di quell'anno ("questi compagni gentilhuomini che leveranno la calza"<sup>311</sup>); ma soprattutto perché fornisce, come per la prima volta notato dalla studiosa Loredana Olivato<sup>312</sup>, un prezioso indizio per individuare il luogo in cui sarebbe stato allestito l'anfiteatro ligneo.

Confutate già da Foscari le ipotesi che lo volevano collocato nell'atrio del convento della Carità o in quello del palazzo Dolfin a Rialto<sup>313</sup>, per propendere verso un'ubicazione nel

---

<sup>308</sup> Vasari 1568, ed. 2013, p. 1187.

<sup>309</sup> Sansovino (1581, pp. 152r e 152v) scrive: "s'apresentò una tragedia così fattamente, che in questa parte non si hebbe ad haver punto d'invidia à gli antichi".

<sup>310</sup> Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato*, b. 2977, cc. 83r-83v. La lettera è pubblicata in Olivato 1982, p. 95.

<sup>311</sup> *Ibid.*

<sup>312</sup> *Ibid.*

<sup>313</sup> Sansovino 1981, p. 152r.

sestiere di Dorsoduro, ossia nella parrocchia di San Pantalon<sup>314</sup>, grazie alla lettera di Bartoli – la quale non v'è ragione di non ritenere attendibile<sup>315</sup> – è possibile fornire un'ulteriore e più fondata proposta, che si basa sulla localizzazione, spettante sempre a Olivato, della dimora dell'agente fiorentino.

La studiosa infatti, attraverso accurate ricerche documentarie che riguardano la corrispondenza del Bartoli a Firenze<sup>316</sup> e il testamento redatto a Venezia nel 1568<sup>317</sup>, chiarisce che l'abitazione si trovava nei pressi di palazzo Foscari a San Simeon Piccolo; si può dunque asserire che la tragedia sia stata rappresentata proprio in questo luogo, in particolare sulla piazzetta vicino all'antica chiesa, oppure nei giardini Gradenigo che si trovavano nella zona retrostante palazzo Foscari (fig. 63). Tale proposta si rivela convincente: in effetti viene naturale pensare che l'evento si sia svolto nei pressi della casa di Girolamo Foscari, cui spettava, come s'è detto, la prioria della Compagnia degli "Accesi".

L'esperienza del teatro effimero era una novità per Federico ed ebbe grande incidenza sulla sua carriera: forse grazie ad essa, pochi mesi dopo, l'artista riuscì a ottenere dal Granduca Mediceo l'incarico per un grande sipario destinato al Salone dei Cinquecento. A ogni modo quest'ultima esperienza veneziana consentì all'artista di prendere dimestichezza con la realizzazione di apparati scenografici, favorendo la riuscita della commissione fiorentina.

Federico Zuccari concluse il suo primo soggiorno veneziano con alcuni "diporti", secondo un termine usato da Federico Zuccari stesso, ossia con alcune gite che lo portarono in un primo tempo in Friuli proprio in compagnia di Andrea Palladio: quest'ultimo si recò a Cividale nel marzo del 1565 in occasione della posa della prima pietra del palazzo dei Provveditori veneti, che egli stesso aveva progettato. Scrive Vasari: "Dopo [il teatro per gli "Accesi"], andando il Palladio a fondare nel Friuli il palazzo di Civitale, di cui aveva già fatto il modello, Federico andò con esso lui per vedere quel paese, nel quale disegnò molte cose che gli piacquero"<sup>318</sup>. Della grande quantità di disegni realizzati in Friuli, di cui parla

---

<sup>314</sup> Foscari 1979, p. 77. Per le varie proposte formulate a tal proposito, cfr. Olivato 1982, pp. 96-97 (con bibliografia).

<sup>315</sup> L'attendibilità delle informazioni fornite nella lettera è comprovata dalla precisione dell'indicazione della data e dell'autore dell'opera teatrale, nonché dalla precisione nel linguaggio utilizzato; cfr. Ivi, p. 97.

<sup>316</sup> Tale corrispondenza si trova in Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato*, bb. 1976-2979.

<sup>317</sup> Cfr. Olivato 1982, pp. 98-99; Ead. 1983, p. 749.

<sup>318</sup> Vasari 1968, ed. 2013, p. 1187.

Vasari, purtroppo non sono stati rintracciati che due esempi, di cui si parlerà in seguito<sup>319</sup>. La testimonianza dello storiografo aretino consente tuttavia di avere un'idea di quanto Federico fosse rimasto colpito da ciò che vide in tale occasione.

Infine nel luglio 1565 Federico visitò altre città, quali Verona, Vicenza, Mantova e Parma, (Vasari: “Poi, avendo veduto molte cose in Verona et in molte città di Lombardia”<sup>320</sup>), prima di cedere alle suppliche del fratello e rientrare a Roma.

---

<sup>319</sup> Cfr. schede nn. 1, 4.

<sup>320</sup> Vasari 1968, ed. 2013, p. 1187.



**Figura 7.** Decorazione della volta dello scalone, Venezia, palazzo Grimani a Santa Maria Formosa, foto precedente al restauro del 2008



**Figura 8.** Decorazione della volta dello scalone, Venezia, palazzo Grimani a Santa Maria Formosa, foto posteriore al restauro del 2008



**Figura 9.** Federico Zuccari, *Allegoria della Pace*, Venezia, palazzo Grimani a Santa Maria Formosa, scalone



**Figura 10.** Federico Zuccari, *Allegoria della Pace*, Windsor, Royal Collections



**Figura 11.** Federico Zuccari, *La Giustizia distributiva*, Venezia, palazzo Grimani a Santa Maria Formosa, volta dello scalone



**Figura 12.** Federico Zuccari, *La Giustizia distributiva*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



**Figura 13.** Federico Zuccari, *Allegoria*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques



**Figura 14.** Federico Zuccari, *Allegoria*, Cambridge (Mass.), Harvard University, Fogg Art Museum





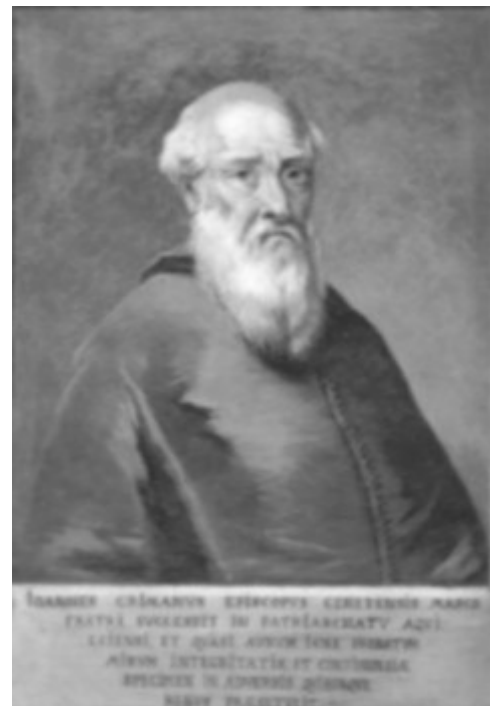
**Figura 15.** Federico Zuccari, *La Giustizia distributiva*, particolare, Venezia, palazzo Grimani a Santa Maria Formosa, volta dello scalone



**Figura 16.** Federico Zuccari, *Tre studi della testa di un uomo barbuto*, Princeton, University, Art Museum.



**Figura 17.** Jacopo Tintoretto, *Ritratto del patriarca d'Aquileia Giovanni Grimani*, collezione privata inglese



**Figura 18.** Pittore ignoto del XVII secolo, *Ritratto del Patriarca d'Aquileia Giovanni Grimani*, Udine, palazzo Arcivescovile, sala del trono



**Figura 19.** Federico Zuccari, *Virtù*, Venezia, palazzo Grimani a Santa Maria Formosa, volta dello scalone



**Figura 20.** Federico Zuccari, *Allegoria dell'Architettura*, Venezia, Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa, volta dello scalone



**Figura 21.** Federico Zuccari, *Allegoria dell'Architettura*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques



**Figura 22.** Federico Zuccari, *Allegoria della Musica*,  
Venezia, palazzo Grimani a Santa Maria Formosa, volta dello scalone



**Figura 23.** Federico Zuccari,  
*Allegoria della Musica*,  
Parigi, Musée du Louvre,  
Département des arts graphiques



**Figura 24.** Federico Zuccari, *Allegoria*,  
Venezia, palazzo Grimani a Santa Maria Formosa, volta dello scalone



**Figura 25.** Battista Franco,  
*Fortezza e Pazienza*,  
Venezia, San Francesco della Vigna,  
cappella Grimani



**Figura 26.** Battista Franco, *Pietà*,  
Venezia, San Francesco della Vigna,  
cappella Grimani



**Figura 27.** Veduta d'insieme della cappella Grimani, Venezia, San Francesco della Vigna



**Figura 28.** Federico Zuccari, *Resurrezione di Lazzaro*, Venezia, San Francesco della Vigna, cappella Grimani



**Figura 29.** Federico Zuccari, *Studio per la Resurrezione di Lazzaro*, Stoccolma, Nationalmuseum



**Figura 30.** Federico Zuccari, *Studio parziale per la Resurrezione di Lazzaro*, Berlino, Staatliche Museum, Kupferstichkabinett



**Figura 31.** Battista Franco, *Studio di uomo*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques



**Figura 32.** Federico Zuccari, *Studio per la Resurrezione di Lazzaro*, particolare, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques



**Figura 33.** Taddeo Zuccari (attr.), *San Paolo (?)*, Vienna, Albertina



**Figura 34.** Federico Zuccari, *Resurrezione di Lazzaro*, particolare, Venezia, San Francesco della Vigna, cappella Grimani





**Figura 35.** Federico Zuccari, *Conversione di Maddelena*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



**Figura 36.** Aliprandi Caprioli (da Federico Zuccari), *Conversione di Maddelena*



**Figura 37.** Federico Zuccari, *Adorazione dei magi*, Venezia, San Francesco della Vigna, cappella Grimani



**Figura 38.** Federico Zuccari, *Studio per l'Adorazione dei magi*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



**Figura 39a-b.** Federico Zuccari, *Studio per l'Adorazione dei magi, recto e verso*, Londra, Victoria and Albert Museum



**Figura 40.** Federico Zuccari, *Adorazione dei magi*,  
Napoli, Pinacoteca dei Gerolamini



**Figura 41.** Cornelis Cort (da Federico Zuccari),  
*Adorazione dei magi*



**Figura 42.** Federico Zuccari, *Adorazione dei magi*, particolare, Venezia, San Francesco della Vigna, cappella Grimani



**Figura 43.** Federico Zuccari, *Tre studi della testa di un uomo barbuto*, particolare, Princeton, University, Art Museum



**Figura 44.** Federico Zuccari, *Resurrezione di Lazzaro*, particolare, Venezia, San Francesco della Vigna, cappella Grimani



**Figura 45.** Federico Zuccari, *Conversione di Maddalena*, particolare, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



**Figura 46.** Facciata della chiesa di San Francesco della Vigna (su progetto di Andrea Palladio)



**Figura 47.** Andrea Palladio (e Federico Zuccari?), *Progetto per la facciata interna della chiesa di San Francesco della Vigna con i monumenti funerari Grimani*, Vicenza, Civici Musei, Gabinetto Disegni e Stampe





**Figura 48.** Federico Zuccari, *Battaglia di soldati romani su un ponte*, Firenze, Museo Horne



**Figura 49.** Federico Zuccari, *Battaglia di soldati su un ponte*, Melbourne, National Gallery of Victoria



**Figura 50.** Taddeo Zuccari, *Cesare che distrugge un ponte*, Stoccolma, Nationalmuseum



**Figura 51.** Federico Zuccari, *Un pellegrino*, Berlino, Kupferstichkabinett



**Figura 52.** Federico Zuccari, *Un pellegrino*, Düsseldorf, Galleria Boemer (foto del Kunsthistorisches Insitut, Florenz)





**Figura 53.** Federico Zuccari, *Il giardino delle arti Liberali*,  
New York, The Pierpont Morgan Library



**Figura 54.** Federico Zuccari, *Il Tempo*, Firenze, casa Zuccari, volta della sala terrena



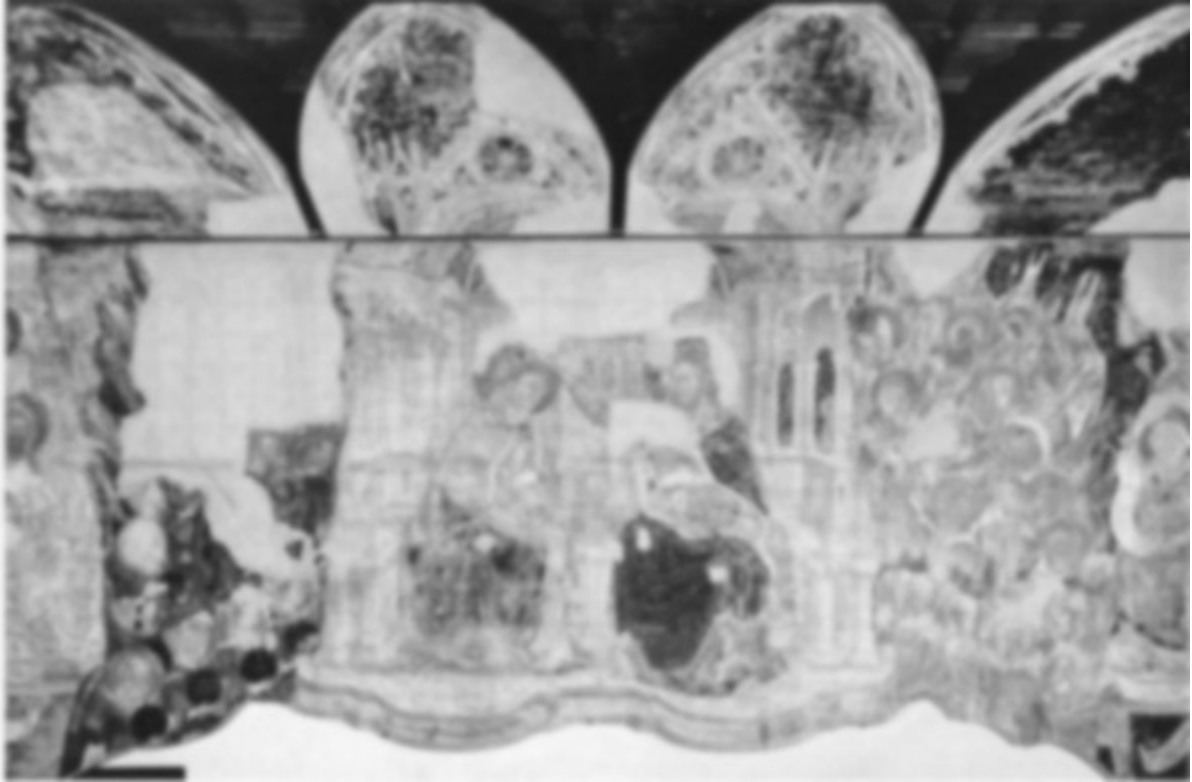
**Figura 55.** Jacopo Robusti detto il Tintoretto, *San Rocco in gloria*,  
Venezia, Scuola Grande di San Rocco, sala dell'Albergo



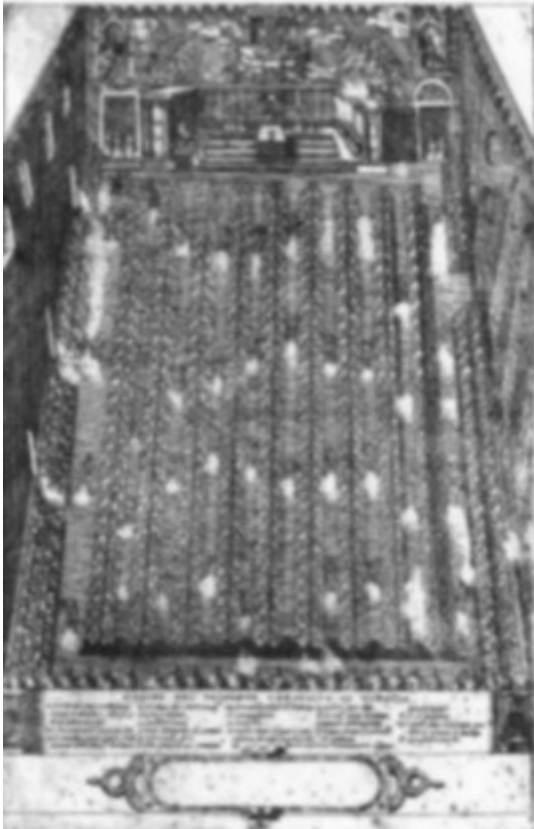
**Figura 56.** Federico Zuccari, *Gloria di san Rocco*,  
Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings



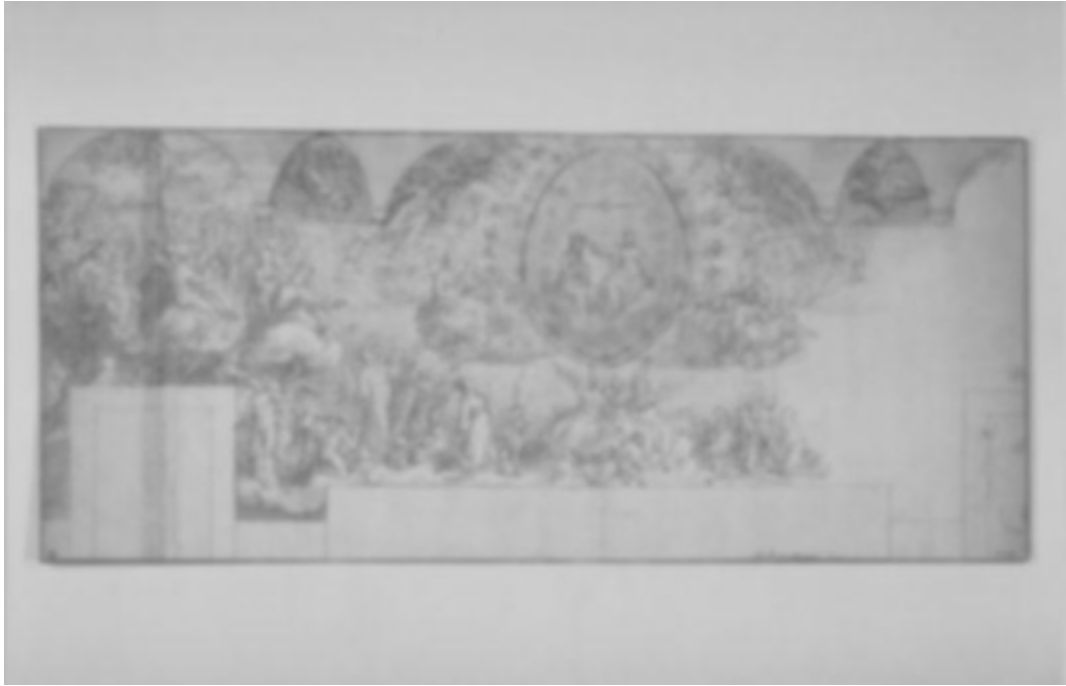
**Figura 57.** Federico Zuccari, *San Rocco che soccorre gli appestati*,  
Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings



**Figura 58.** Guariento di Arpo, frammenti dell'*Incoronazione della Vergine*, detta il *Paradiso*, Venezia, palazzo Ducale, sala dell'Armamento



**Figura 59.** Anonimo incisore, Veduta della sala del Maggior Consiglio con l'affresco del Guariento



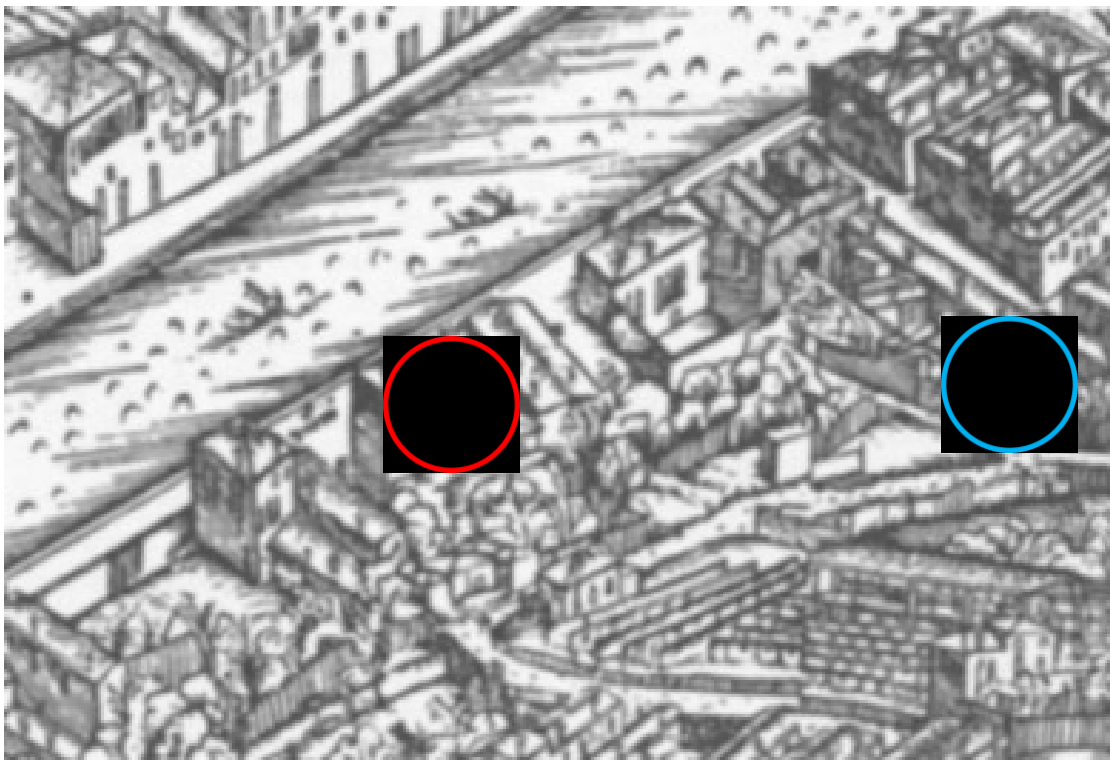
**Figura 60.** Federico Zuccari, Studio per il *Paradiso*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques (seconda versione con la “toppa” sulla mandorla)



**Figura 61.** Federico Zuccari, Studio per il *Paradiso*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques (prima versione)



**Figura 62.** Federico Zuccari, Studio per il *Paradiso*, Francoforte, Städel Museum



**Figura 63.** Ipotesi di ricostruzione (Olivato) del luogo del teatro degli "Accesi" nella *Pianta prospettica di Venezia* di Jacopo de' Barbari: piazzetta di San Simeon Piccolo (in rosso) o giardini Gradenigo (in blu)

### 1.3. Il secondo soggiorno (1582)

Bisognerà attendere diciassette anni prima che Federico Zuccari faccia ritorno a Venezia. All'epoca sarà un artista già affermato, forte di molti successi, ma anche tormentato da più di qualche sconfitta.

Al termine del primo soggiorno in laguna nel luglio del 1565, raggiunta una maggiore consapevolezza delle proprie doti grazie al favore ivi ottenuto, si dedicò immediatamente alla ricerca di nuove e prestigiose commissioni: già nel settembre dello stesso anno, giunto a Firenze, fu coinvolto nei preparativi per i festeggiamenti delle nozze medicee previste per dicembre<sup>321</sup>. Rientrato definitivamente a Roma, riuscì ad aggiudicarsi alcuni lavori in proprio e a proseguire quelli cui aveva dato principio, a fianco del fratello, prima della sua partenza per Venezia. La morte improvvisa di Taddeo nel 1566 lo spronò a prodigarsi con ancor maggiore impegno nella ricerca di nuovi incarichi: oltre che in opere destinate a varie chiese romane<sup>322</sup>, fu coinvolto in alcune delle imprese cardinalizie di maggiore prestigio: da un lato la decorazione della villa di Alessandro Farnese a Caprarola, di cui assunse il pieno controllo (subentrando di fatto al defunto fratello); dall'altro quella della villa di Ippolito d'Este a Tivoli, dove si unì a una fitta schiera di artisti, tra i quali Girolamo Muziano e Cesare Nebbia<sup>323</sup>. Il successo ottenuto accrebbe la fama di Federico, che fu chiamato addirittura oltralpe: nel giugno del 1573 partì alla volta di Parigi al servizio del cardinale Carlo di Guisa e, nel marzo 1575, passando per le Fiandre e l'Olanda, raggiunse l'Inghilterra, dove si inserì nella cerchia del conte di Leicester e fu introdotto a corte<sup>324</sup>. Di lì rientrò velocemente, dopo appena cinque mesi, quando gli giunse notizia che gli era stata affidata la decorazione della cupola del duomo fiorentino, incominciata dal Vasari e lasciata interrotta alla sua morte (fig. 64). Così dall'agosto dell'anno successivo all'ottobre

<sup>321</sup> Cfr. Acidini Luchinat 1998, I, pp. 241-243, a cui si rimanda per la bibliografia precedente.

<sup>322</sup> A proposito delle opere negli edifici religiosi a Roma, realizzate tra il 1566 e il 1573, oltre alla monografia di Acidini Luchinat 1998-1999, si vedano i seguenti volumi, pubblicati più di recente: per Santa Caterina dei Funari (1571-1572) cfr. *Chiesa di S. Caterina* 2011; per l'oratorio del Gonfalone, alla cui decorazione Federico lavorò accanto ad altri artisti nel 1573, cfr. Molfino 1964 (spec. pp. 30-32); *L'Oratorio del Gonfalone* 2002 (per l'intervento di Zuccari si vedano in particolare, nel contributo di M.G. Bernardini, le pp. 80-84); Newbigin 2003, pp. 19-20; Pierguidi 2005, pp. 23-34, in particolare pp. 28-30; Tosini 2005, pp. 43-58 e Melani, Ratti 2007, pp. 83-92.

<sup>323</sup> Riguardo a villa Farnese, si integrino la monografia sulla decorazione della villa (Faldi 1981) e quella sugli Zuccari (Acidini Luchinat 1999, II, pp. 13-32) con Faldi 1993; Herrmann-Fiore 1999, pp. 185-205; Partridge 1999, pp. 159-184; Parlato 2000, pp. 159-191; Herrmann-Fiore 2001; Gereffi 2011, pp. 341-360. Su villa d'Este (Acidini Luchinat 1999, II, pp. 6-13) si vedano anche Tosini 1999; Catalano 2003, pp. 33-53; Quercioli 2003; Tosini 2005, pp. 43-58.

<sup>324</sup> Sul viaggio di Federico cfr. Acidini Luchinat 1999, II, pp. 53-64.

del 1579 egli portò a compimento il grandioso *Giudizio Universale*<sup>325</sup>: l'opera fu una delle più importanti mai affrontate dall'artista, ma se in alcuni suscitò ammirazione, non pochi ne criticarono il risultato, rimpiangendo la decisione di non aver lasciato bianco l'interno della cupola stessa. Con l'aumento della fama crebbe dunque anche il numero dei suoi detrattori; l'artista non se ne rimase comunque in silenzio, ma affrontò con dipinti provocatori le accuse che gli venivano rivolte, talvolta arrivando all'offesa e sfiorando l'oltraggio. Se a Firenze e, in precedenza, durante il litigio con Alessandro Farnese (che nel 1569 lo aveva licenziato a favore del Bertoja a causa delle molteplici assenze dal cantiere della sua villa), non subì alcuna rivalse, altrettanto non si può dire per quel che avvenne poco dopo il suo rientro a Roma nel 1580<sup>326</sup>. Paolo Ghiselli, scalco di Gregorio XIII, ordinatagli una pala raffigurante la *Processione di san Gregorio Magno* per la chiesa bolognese di Santa Maria del Baraccano, rifiutò l'opera giudicandola di scarsa qualità (fig. 65): inoltre, sordo alle suppliche di Zuccari, ne affidò l'esecuzione a Cesare Aretusi (fig. 66). La reazione di Federico non si fece attendere: il 18 ottobre 1581 appose alla porta della chiesa dei Santi Luca e Martina il cartone satirico della *Porta Virtutis*, indirizzato al Ghiselli. L'artista non aveva però tenuto conto delle conseguenze: lo scalco, rivoltosi direttamente al papa, ottenne, con sentenza del 14 novembre, che Zuccari fosse condannato all'esilio<sup>327</sup>. Bandito dai territori soggetti al dominio pontificio, cercò rifugio presso coloro che gli si erano dimostrati favorevoli. Dopo una breve tappa fiorentina, giunse a Venezia nel febbraio del 1582.

---

<sup>325</sup> Su Federico Zuccari a Firenze esiste una vasta bibliografia. Fondamentali rimangono ancora oggi i contributi di Heikamp (1967<sup>a</sup>, pp. 44-68 e 1967<sup>b</sup>, pp. 3-34); cfr. anche Acidini Luchinat 1999, II, pp. 65-121; Ead. 1999, pp. 117-124; Lanfranchi 2006, pp. 97-104; Acidini Luchinat 2010, pp. 36-39.

<sup>326</sup> Sulle traversie di Federico e sulle opere eseguite in reazione alle accuse rivoltegli cfr. Acidini 2009, pp. 26-45.

<sup>327</sup> Per quanto riguarda la *Processione di san Gregorio*, cfr. Acidini Luchinat 1999, II, pp. 127-132.



### 1.3.1. Un nuovo progetto per il *Paradiso*

Nel periodo in cui Federico fu lontano da Venezia, riuscì a mantenere saldi rapporti con i personaggi ivi incontrati e con uomini politici. Ne sono testimonianza alcune lettere: una, recentemente pubblicata, fu inviata da Roma il 28 febbraio 1572 ad Anton Maria Graziani, segretario del cardinale Giovanni Francesco Commendone. A costui si chiedeva, per tramite del Graziani stesso, di inviare una lettera di raccomandazione presso la Signoria veneziana, concernente una prestigiosa commissione che l'artista voleva aggiudicarsi per "ardentissimo desiderio di gloria e di honore" e per la cui riuscita intendeva impegnarsi con tutte le sue forze ("e quando piacesse a Idio farmene gratia spererei superar le mie forze medesime, si per far honor a me medesimo come a tutti quelli che ci favoriscano, insieme dar satisfatione a quelli Illustrissimo et Eccellentissimi signori nel opera mia")<sup>328</sup>.

A distanza di alcuni anni, quando si trovava a Firenze, Federico riferì di un incarico per Venezia al pistoiese Sebastiano Caccini, proprietario della sua casa romana a San Marcello al Corso. In una lettera del 7 febbraio 1579 Zuccari scrisse al suo interlocutore: "Ha V.S. asaper che io sono molto sollicitato per l'opra di Venezia non inferiore a nisuna altra occasione, dove che pigliando questa [si riferisce alla commissione bolognese per Paolo Ghiselli], non sol mi viene a tratenersi il fine della chupola ma ancho perder l'occasione di venezia [sic!] pero io son inclinato a compiacer a V.S. et altri che [?]bono ritirarmi a Roma [...]"<sup>329</sup>. E il 28 dello stesso mese: "sto aspetando oda Bologna oda Roma lultima resolutione, e sia certa che per compiacerla cognoscendo che tuto lo fa amio beneficio emia gloria, so per far tuto che sira possibile sebene mi sia di inpidimento al dar fine come io speravo questa istate alla chupola e poi V.S. sa che locasion di Venezia e di grandissima importanza e cosa piu ferma e certa dove che pigliando eatendendo aquesta come fara bisogno non poso far tute cose et eser in tuti lochi; sto aspetando quanto m. severo mi avisara e quello che il s. schalco risolverà"<sup>330</sup>.

Nelle lettere Federico non fornisce alcuna indicazione specifica che permetta di riconoscere l'opera, se non dire che era di importanza tale da avere la priorità sulla commissione offertagli dallo scalco del papa. Se su quella citata nel 1579 sono state

---

<sup>328</sup> Moretti 2012, p. 26 e p. 120, doc. n. II.8.

<sup>329</sup> Ivi, p. 227.

<sup>330</sup> Ivi, pp. 227-230.

avanzate alcune ipotesi di identificazione, nulla è stato proposto riguardo a quella di cui parla nel 1572<sup>331</sup>. Tuttavia le parole con cui l'artista si riferisce a tale incarico sono molto simili e pertanto si può ragionevolmente ritenere che si sia trattato della medesima opera. Dunque Federico nel 1579 si stava prodigando già da alcuni anni per ottenere un incarico, certamente pubblico, a Venezia.

Giulia Aurigemma, che pubblicò per prima le lettere di Zuccari al Caccini, riconosce nell'opera menzionata un secondo progetto per il *Paradiso* destinato alla sala del Maggiore Consiglio di palazzo Ducale, con cui avrebbe attinenza un disegno conservato presso il Metropolitan Museum di New York<sup>332</sup> (fig. 67). Il disegno è stato datato da alcuni studiosi al primo soggiorno veneziano<sup>333</sup>, quando – come testimoniato dal Bartoli – egli ricevette una prima proposta di incarico, mentre altri ne posticipano l'esecuzione al 1582<sup>334</sup>, anno del suo secondo viaggio a Venezia. Tuttavia l'analisi stilistica e tematica, corroborata dalle testimonianze documentarie, permette di escludere entrambe queste proposte e di datare il disegno alla fine degli anni Settanta.

Si tratta di un disegno eseguito ad inchiostro, con acquerellature e rialzi in biacca, su carta azzurra (attualmente scurita). Le grandi dimensioni (397x1.141 mm) e la presenza della quadrettatura, a matita rossa, conducono a ritenerlo un disegno finito che l'artista intendeva presentare quale progetto da riprodurre su grande scala. Al centro, su un foglio incollato posteriormente, viene raffigurata una *Deesis* (con la Vergine e san Giovanni Battista ai lati di Cristo), che sostituisce il precedente motivo dell'*Incoronazione della Vergine*, già raffigurato nel suo primo progetto, conservato, come si diceva, al Louvre (cfr. fig. 60)<sup>335</sup>. In alto viene rappresentato il Padre Eterno e, sotto i piedi di Cristo, la colomba dello Spirito Santo. Tutt'intorno vengono disposti santi, beati e figure angeliche, tra le quali, nella parte inferiore, compaiono gli stessi angeli musicanti presenti nel precedente modello. Come in quest'ultimo sono registrati nella zona inferiore gli spazi occupati dalle porte e dalla tribuna dove era collocato il sedile del doge (fig. 68). Nella parte superiore,

---

<sup>331</sup> Moretti 2012, nota 101; cfr. anche Tosini 2014, p. 298.

<sup>332</sup> New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, inv. n. 61.201. Cfr. la scheda di Catherine Loisel, in *Il Paradiso di Tintoretto* 2006, pp. 72-73 (con bibliografia).

<sup>333</sup> Tale ipotesi si trova, in particolare, in Vitzthum 1954, p. 291; Schulz 1980, p. 120; Wolters 1983, ed. 1987, p. 285; Mundy 1989, p. 184, n. 57.

<sup>334</sup> Cfr. Voss 1954, pp. 172-175; Cocke 1984, pp. 121, 124; Rearick 1995, p. 143, nota 22; Acidini Luchinat, I, 1998, p. 238; II, 1999, p. 132.

<sup>335</sup> Cfr. qui 1.2.6. Non si conosce il reale motivo di tale sostituzione, dato che poi il tema sarà esplicitamente richiesto nel programma iconografico. Habert (2006<sup>b</sup>, p. 37) vi legge un mutamento di destinazione del disegno stesso.

infine, sono visibili le volticelle gotiche, interessate dalla medesima rivisitazione architettonica già proposta nel 1564.

Proprio la presenza delle volticelle, soppresse nel 1582 per volere del proto di palazzo Antonio da Ponte e sostituite da un soffitto piatto, consente di escludere una datazione del disegno ai tempi della seconda esperienza veneziana.

Contestualmente i rapporti tra i piani, gerarchicamente organizzati, le pose ricercate e le attitudini concitate delle figure, nonché la resa della luce, permettono di riconoscere nel foglio newyorkese la fusione di elementi appresi in diversi momenti dell'attività dell'artista e di collocarlo all'apice della sua carriera, ossia tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta. Egli sembra aver riutilizzato in questo modello un'idea già sperimentata nella cupola del duomo fiorentino per le figure di Adamo ed Eva, poste a destra di Cristo. La quasi perfetta sovrapponibilità della coppia dei progenitori, inginocchiati su nuvole con Adamo di spalle, ha portato addirittura a ipotizzare il reimpiego di uno stesso schizzo preparatorio<sup>336</sup> (figg. 69, 70).

Dal quadro delineato si può concludere che Federico Zuccari, dopo la sua partenza da Venezia nel 1565, non abbia abbandonato il proposito di aggiudicarsi la commissione per il *Paradiso*, promessagli nel 1564 e accantonata forse per contingenze di natura politica<sup>337</sup>. Egli si sarebbe dunque servito delle sue amicizie per ripresentare la sua candidatura già all'inizio degli anni Settanta, come testimoniato dalla lettera al Graziani. Certamente si propose con ancora maggiore insistenza a partire dal 1577, quando un violento incendio scoppiato nella sala del Maggior Consiglio, oltre a distruggerne le pitture parietali, aveva reso ancora più precarie le condizioni dell'affresco del Guariento e quindi impellente l'esigenza di sostituirlo con un nuovo dipinto. Al 1578, quando la decorazione della cupola fiorentina era già a buon punto<sup>338</sup>, devono essere fatte risalire le trattative con la Signoria veneziana per l'affidamento definitivo dell'incarico. Gli scambi con Venezia proseguirono anche l'anno successivo e dalle lettere sopra riportate si intuisce come Zuccari fosse ormai sicuro di ottenere la commissione ("cosa piu ferma e certa")<sup>339</sup>. In questi anni dunque egli realizzò il disegno del Metropolitan Museum, da considerarsi quale progetto definitivo.

---

<sup>336</sup> Loisel 2006, p. 68; cfr. anche Habert 2006<sup>b</sup>, p. 31.

<sup>337</sup> Sui motivi per cui non gli fu affidato l'incarico nel 1564 cfr. cap. 1.2.6.

<sup>338</sup> Ciò si evince da una lettera del 2 maggio 1578 a Sebastiano Caccini; cfr. Aurigemma 1995, pp. 221-223.

<sup>339</sup> Ivi, p. 227.

L'impegno profuso da Federico non diede però i risultati sperati. Nel 1582 si svolse a Venezia un vero e proprio concorso<sup>340</sup>, nel quale furono coinvolti alcuni tra i maggiori artisti attivi in città: i "veterani" Jacopo Tintoretto e Paolo Veronese e i più giovani Francesco dal Ponte e Jacopo Negretti<sup>341</sup>.

Sebbene sia stata avanzata l'ipotesi che il disegno newyorkese fosse stato presentato al concorso<sup>342</sup>, ritengo invece più probabile che fosse stato sottoposto alla Signoria prima del bando ufficiale. Sarebbe difficile spiegare altrimenti, come detto, la presenza delle volticelle gotiche, imputabile all'esecuzione del disegno lontano da Venezia. Federico, giunto in città e venuto dunque a conoscenza delle modifiche strutturali, avrebbe certamente provveduto a eliminare questo elemento prima di consegnare il progetto. Infatti quelli degli altri concorrenti presentano il soffitto piatto dovuto alla trasformazione del 1582<sup>343</sup>. Inoltre se degli altri artisti si conoscono bozzetti pittorici, nulla di simile fu eseguito dall'artista marchigiano, almeno a quanto è sopravvissuto.

Federico Zuccari fu dunque tagliato fuori. Non è possibile stabilire con sicurezza le ragioni della sua esclusione: forse il progetto inviato a Venezia non aveva convinto la Signoria, che volle privilegiare artisti già affermatosi in ambito locale piuttosto che forestieri, da sempre invidiati. Tuttavia è anche possibile che Federico sia stato più volte sollecitato per tale commissione, ma che, oberato di impegni come si evince dalle lettere del 1579, abbia tardato con la consegna, tanto da vedere per sempre compromessa la possibilità di aggiudicarsi l'incarico. Non deve nemmeno essere scartata l'ipotesi che, come in altre occasioni, l'artista si sia sopravvalutato e che le parole utilizzate nelle lettere riflettano le sue aspirazioni velleitarie piuttosto che le reali intenzioni del governo veneziano.

A ogni buon conto Federico Zuccari non avrebbe mai eseguito il *Paradiso*. Proprio in seguito a tale fallimento, egli potrebbe aver mutato la destinazione del disegno americano, trasformandolo in un *Giudizio Universale*: infatti, come detto, al centro si trova una *Deesis* – come nell'affresco fiorentino –, realizzata su un foglio rettangolare incollato successivamente, al posto dell'*Incoronazione della Vergine*, richiesta dalla committenza. Fu forse proprio questo, come suggerisce Hochmann, il disegno che Uberto di Fiandra

---

<sup>340</sup> Sulla datazione del concorso cfr. Habert 2006<sup>b</sup>, pp. 37-38.

<sup>341</sup> Sui progetti presentati cfr. Ivi, pp. 39-57 e *Il Paradiso di Tintoretto* 2006, cat. nn. 3, 7, 12, 13, 14.

<sup>342</sup> Habert 2006<sup>b</sup>, p. 38.

<sup>343</sup> Anche il primo modello del Tintoretto, forse risalente al 1564, presentava originariamente i pennacchi, ma la zona da essi occupata fu in parte tagliata e in parte ridipinta (sulla tela ricucita; una radiografia ha consentito di individuare la raffigurazione della parte inferiore delle volte lungo il margine superiore del disegno) per ripresentarlo al concorso adattato al nuovo soffitto; cfr. Habert 2006<sup>a</sup>, pp. 122-123. Cfr. anche 1.2.6.

copiò per volere di Giovanni Grimani e che viene menzionato nel testamento di quest'ultimo nel 1592<sup>344</sup>.

Il concorso vide vincitori Paolo Veronese e Francesco Bassano: dal loro sodalizio sarebbe dovuto nascere il dipinto definitivo secondo il programma elaborato, tra gli altri, dal monaco camaldolense Girolamo Bardi fiorentino, che lo dette alle stampe nel 1587. Proprio un possibile rapporto tra il Bardi e Zuccari – che conobbe e frequentò fra' Stefano, procuratore dell'ordine benedettino di Camaldoli a Firenze – potrebbe aver occasionato l'incarico per un altro grande dipinto destinato alla sala del Maggior Consiglio, a riscatto della mancata assegnazione del *Paradiso*.

### 1.3.2. La *Sottomissione* per palazzo Ducale

Approdato in laguna nell'inverno del 1582, Federico Zuccari ottenne l'incarico di dipingere forse il più importante episodio di quella saga, in parte leggendaria, ribattezzata *Mito di Venezia* dalla storiografia, ossia la *Sottomissione dell'imperatore Federico Barbarossa a papa Alessandro III* (fig. 71). Zuccari si univa a un nutrito gruppo di artisti assoldati per tale impresa, tra i quali spiccavano Palma il Giovane e alcuni esponenti della bottega del Veronese e del Bassano. Il nuovo ciclo decorativo doveva sostituire quello condotto a partire dal 1474 (cui avevano lavorato, tra gli altri, Gentile e Giovanni Bellini, Vittore Carpaccio e, più tardi, Tiziano, Orazio Vecellio, Tintoretto, Paolo Veronese), distrutto in seguito al rovinoso incendio divampato nella notte del 20 dicembre 1577. Le nuove tele dovevano essere concepite sulla scorta del programma elaborato, oltre che dal Bardi, anche da Giacomo Contarini e Giacomo Marcello, di cui esistono vari manoscritti, tutti a Venezia<sup>345</sup>. A Federico fu assegnato il settimo quadro rappresentante “l'imperator venuto de Pavia a Venetia, sul armata ducale, il quale si presentò inanzi la ciesa di San Marco, dove adornato il pontefice Alessandro, come vicario di Christo, segli sottopone, basciandogli humilmente il piede, sopra il collo del quale porto il piede, il Papa disse. Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis Leonem er draconem. A cui fu risposto da l'jperatore, non tibi, sed Petro. et il papa soggiunse, et mihi et Petro. Dappò la

---

<sup>344</sup> Hochmann 2001, p. 87; Id. 2004, p. 410.

<sup>345</sup> Del testo sono noti quattro esemplari, due conservati al Museo Correr (Ms Cicogna 105 e Ms Cicogna 3007/26), uno all'Archivio di Stato (*Prov. al Sal*, Misc. B 49) e uno alla Biblioteca Marciana (It IV, 22, 5361). Qui si utilizza la trascrizione del manoscritto dell'Archivio di Stato pubblicata in Wolters 1983, ed. 1987.

qual cosa condottolo a l'altar, ratifica la pace, et il Papa concede l'indulgentia a la chiesa di S. Marco”<sup>346</sup>.

Stando al testo del programma, Zuccari doveva dunque dipingere, attenendosi alla tradizione veneziana, l'episodio della pace conclusa proprio a Venezia tra papa Alessandro III e Federico Barbarossa il 24 luglio 1177. La versione veneziana della vicenda, narrata per la prima volta nelle *Cronique des Veniciens* di Martino da Canal (1267-1275)<sup>347</sup> e ampiamente diffusa tra le lagune fino a tutto il Cinque e Seicento<sup>348</sup>, riferiva dell'estrema umiliazione subita dall'imperatore in tale occasione, con chiari intenti propagandistici nei confronti del papa, superiore a chiunque detenga il potere politico<sup>349</sup>; contestualmente poneva l'accento sul ruolo rivestito dalla Serenissima, in particolare dal doge Sebastiano Zani, nel raggiungimento della pace, rispondendo pertanto alla volontà di celebrare Venezia quale intermediaria tra i poteri religioso e temporale e, nello stesso tempo, quale paladina del primo di fronte ai tentativi di supremazia del secondo.

Il dipinto doveva sostituire un “telero” iniziato da Giovanni Bellini e ultimato da Tiziano, il quale aveva “retrato esattamente il luogo, dove intervenne, che è il portical della porta grande della chiesa di San Marco”<sup>350</sup>. Federico aveva certamente avuto modo di vederlo durante il primo soggiorno veneziano e ne mantenne l'ambientazione, prevista anche dal testo programmatico. L'artista volle sperimentare dapprima una visione dal mare, presente in un disegno della Morgan Library di New York<sup>351</sup>, dove è raffigurata una veduta di piazza San Marco, chiusa sulla destra dalla facciata della basilica e sul fondo dalla torre dell'orologio con i due mori (fig. 72). I personaggi sono quelli che l'artista avrebbe realmente dipinto; al contrario la scelta di inserire una colonna sulla sinistra sarebbe stata successivamente abbandonata. In prossimità di tale elemento architettonico sono seduti due

---

<sup>346</sup> Ivi, p. 305.

<sup>347</sup> Sulle fonti antiche dell'episodio cfr. Padoan Urba 1968, pp. 291-298. Una menzione particolare va fatta alla *Storia della venuta a Venezia di papa Alessandro III* – stilata in un manoscritto risalente alla seconda metà del Trecento e attualmente conservato al Museo Correr (Venezia, Museo Civico Correr, ms. 383, CI- I, cod. Correr n. 1497) –, che si configura come uno dei resoconti più dettagliati della vicenda (Ivi, pp. 294-297). La versione tramandata a partire dal racconto del da Canal divenne documento ufficiale della Repubblica con il suo inserimento negli atti del libro I dei *Pacta* nel 1368-1382 (cfr. Ivi, p. 293).

<sup>348</sup> Su questo argomento cfr. Cozzi 1977, 119-132.

<sup>349</sup> Più neutrali si rivelano le più tarde versioni romane di Flavio Biondo (*Historiarum ab inclinatione romanorum imperii decades*, 1437-1442) e di Bartolomeo Platina (*Liber de vita Christi ac omnium pontificum*, redatto a partire dal 1479), che non riferiscono di tale umiliazione. Cfr. de Jong 2008, pp. 112-118.

<sup>350</sup> Mechele 1618, pp. 25-25.

<sup>351</sup> New York, The Pierpont Morgan Library, The Janos Scholz Collection, inv. n. 1973.29; cfr. Mundy 1989, pp. 256-259, n. 86 (con bibliografia precedente); Acidini Luchinat 1999, II, p. 150, nota 79.

personaggi che rivolgono le spalle alla scena principale, guardando in direzione opposta, cioè verso un'altra zona della piazza ove si intravedono un uomo in piedi, uno inginocchiato di fronte a lui e altri due personaggi sotto un arco sullo sfondo. Non si deve escludere che in un primo momento Federico avesse intenzione di utilizzare l'intero spazio della tela per realizzare diversi momenti della medesima vicenda, salvo poi abbandonare tale proposito, forse su suggerimento della committenza.

Lo stesso punto di vista è presente in un foglio d'impostazione orizzontale e di ignota ubicazione (fig. 74)<sup>352</sup>. L'ambientazione è sempre quella prevista dal programma, ma viene inserito un immaginario colonnato all'antica che tripartisce la scena, sull'esempio della *Cena in casa di Simone il Fariseo* di Paolo Veronese (già Venezia, Santa Maria dei Servi, 1570-1573, oggi Versailles), di cui aveva appena realizzato la copia (cfr. scheda 12)<sup>353</sup>. Nel disegno preparatorio per il "telero" ducale, la rappresentazione è fortemente simmetrica, con la figura del papa concepita come fulcro dell'azione: verso di lui, collocato al centro fra due colonne, l'artista fa convergere l'attenzione del riguardante, attraverso l'inserimento di un drappo alle sue spalle, l'utilizzo della prospettiva centrale e le attitudini degli astanti.

L'artista optò infine per un punto di vista dalla piazza, collocando in questo modo la quinta architettonica costituita dalla facciata di San Marco a sinistra e il prospetto della Libreria Sansoviniana a destra. Sullo sfondo inserì uno scorcio di cielo che doveva occupare l'intera zona centrale, dando evidenza alle colonne dei santi Marco e Tòdaro e alla veduta dell'isola di San Giorgio; esso fu però in parte nascosto dal baldacchino sotto il quale si svolge l'episodio principale, aggiunto successivamente.

Federico collocò i protagonisti in secondo piano: il papa, assiso su di un invisibile trono, impone il piede sul collo (o sulla spalla) del Barbarossa, prostrato innanzi a lui, mentre il doge Ziani, elegantemente abbigliato con manto di ermellino, sostiene il papa a sinistra. Tutt'intorno si assiepa un nutrito gruppo di astanti, tra cui nobili e funzionari, attualmente di difficile identificazione. Tra essi erano probabilmente effigiati il patriarca d'Aquileia Giovanni Grimani, primo protettore di Federico a Venezia (forse uno dei personaggi sulla destra)<sup>354</sup>, nonché Pietro Bembo, Bernardo Navagero e Jacopo Sannazzaro che, stando a Ludovico Dolce, erano stati immortalati da Tiziano nel 'telero' con la storia del Barbarossa

---

<sup>352</sup> Il disegno è passato all'asta presso Sotheby's (New York), il 27 gennaio 2010.

<sup>353</sup> Per una descrizione del disegno si veda qui, oltre alla scheda, il paragrafo 2.4.1.4.

<sup>354</sup> La sua presenza in posizione preminente sarebbe coerente con la narrazione dell'episodio, dove si riferisce che il patriarca d'Aquileia di allora partecipò all'avvenimento, fiancheggiando l'imperatore nella stipula della pace; cfr. Cozzi 1977, pp. 120-121.

e di Alessandro III, andata distrutta e rimpiazzata proprio dal dipinto di Zuccari<sup>355</sup>: in effetti pare che nel personaggio al centro, con mantello e berretta rossa – che si sporge da dietro le spalle dell'uomo vestito di bianco per assistere meglio all'umiliazione dell'imperatore –, possa essere riconosciuto proprio il Bembo, forse rappresentato sull'esempio del ritratto tizianesco appartenente alle collezioni Farnese, che Federico poteva aver precedentemente visto.

Alla folla si uniscono anche personaggi secondari: di alcuni colpisce la gestualità spontanea, come nel caso del paggetto che si gira a guardare lo spettatore – quasi volesse coinvolgerlo nella scena e nel contempo renderlo partecipe dell'orgoglio da lui provato nell'essere stato investito di un ruolo importante –, oppure in quello della madre che si rivolge al figlio per educarlo all'atteggiamento da tenere in una simile occasione. In primo piano appaiono michelangiolesche figure di soldati e un cane che osserva placidamente la scena che sta avvenendo davanti ai suoi occhi.

Alla prima fase progettuale, in cui non era ancora contemplata la presenza del baldacchino, si riferiscono alcuni disegni, tra i quali quello già nella collezione Woodner di New York<sup>356</sup>, composto da vari fogli incollati, dove l'artista inserisce un riquadro apposto sulla colonna di sinistra. Esso compare anche nel grande e ben rifinito foglio del Getty Museum di Los Angeles<sup>357</sup>, realizzato a inchiostro bruno e acquerello su traccia a matita (fig. 73), e in quello della Christ Church Library di Oxford<sup>358</sup>. Probabilmente l'artista intendeva inserire all'interno di tale riquadro un'iscrizione esplicativa o celebrativa. Ancora a questo gruppo di disegni appartiene uno studio d'insieme passato da Christie's a Londra nel luglio del 1992<sup>359</sup>.

L'infelice aggiunta del baldacchino, che “sembra un'imposizione dettata da ragioni di dignità e verosimiglianza cerimoniale”<sup>360</sup>, si trova invece in un foglio conservato a Lille<sup>361</sup>. A Copenaghen<sup>362</sup> (fig. 75) si trova, infine, un disegno quadrettato che presenta la porzione sinistra dell'opera, con il soldato semisdraiato, quello in piedi appoggiato alla lancia e alcuni astanti.

---

<sup>355</sup> Dolce 1557 ed. 1960, p. 169.

<sup>356</sup> New York, Woodner Family Collection, inv. n. WD-135. Cfr. Mundy 1989, pp. 62-63, n. 88 (con bibliografia precedente); Acidini Luchinat 1999, II, p. 150, nota 80.

<sup>357</sup> Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. n. 83.GG.196. Cfr. Mundy 1989, pp. 260-262, n. 87 (con bibliografia precedente); Acidini Luchinat 1999, II, p. 150, nota 80.

<sup>358</sup> Oxford, Christ Church, inv. n. 1380; cfr. Byam Shaw 1976, I, n. 553; II, pl. 301; Acidini Luchinat, II, 1999, p. 150, nota 80. Il disegno ha destato qualche perplessità circa la sua autografia.

<sup>359</sup> Londra, Christie's, 7 luglio 1992, C 18/R, cfr. *Ibid.*

<sup>360</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>361</sup> Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. n. W 4496.



Esistono anche alcuni fogli sui quali Federico, attraverso l'utilizzo della matita, studia singoli personaggi: due di questi, l'uno appartenente alle collezioni della Fondazione Custodia di Parigi<sup>363</sup>, l'altro a Oxford (Christ Church Library)<sup>364</sup>, riguardano la figura femminile inginocchiata al centro. Nel secondo (fig. 76), eseguito a matita rossa e nera, la donna è caratterizzata da una posa e un abbigliamento leggermente diversi rispetto a quelli del dipinto: infatti nel foglio inglese tiene le mani giunte in preghiera, il viso è maggiormente rivolto verso l'osservatore e non porta il velo. Come in altri casi<sup>365</sup>, il disegno, eseguito dal vero, diviene funzionale allo studio delle attitudini e delle pose, mentre non vengono riprodotti alla lettera i dettagli dell'aspetto fisico e dell'abbigliamento. La donna qui immortalata è stata giustamente identificata con la moglie dell'artista, Francesca Genga, che fece da modella in diverse occasioni<sup>366</sup>. Dal momento che all'epoca ella si trovava a Roma lontana dal marito, è probabile che Zuccari abbia eseguito il disegno non propriamente con il modello davanti agli occhi, ma a memoria, oppure che ne abbia avuto a disposizione uno realizzato prima della partenza per l'esilio. La figura è fedelmente riprodotta nel disegno preparatorio di Copenaghen, mentre è stata variata nel risultato finale.

Il fanciullo al quale quest'ultima si rivolge viene invece studiato sul *verso* di un foglio già a New York<sup>367</sup>, dove l'effigiato è disposto in preghiera davanti a un piccolo crocifisso; si tratta probabilmente ancora una volta di un disegno realizzato dal vero.

Oltre al precedente tizianesco, Federico aveva a disposizione nel proprio repertorio mnemonico un altro dipinto di analogo soggetto, ossia quello eseguito da Giuseppe Parta Salviati nella sala Regia in Vaticano (fig. 78), alla cui decorazione Zuccari stesso aveva

---

<sup>362</sup> Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamlung, inv. n. Tu 11/7 (foto al Kunsthistorisches Institut, Florenz, n. 355013).

<sup>363</sup> Parigi, Istitut Néerlandais, Fondazione Custodia, Collection Frits Lugt, inv. n. 1978-T.14; cfr. Byam Shaw 1983, I, n. 42; III, pl. 165; Acidini Luchinat, II, 1999, p. 150, nota 84.

<sup>364</sup> Oxford, Christ Church Library, inv. n. 0216; cfr. Byam Shaw 1976, I, n. 545; II, pl. 299; Acidini Luchinat, II, 1999, p. 150, nota 84.

<sup>365</sup> Cfr. 1.2.2 e 2.4.3.

<sup>366</sup> Graf 1999, pp. 72-73, fig. 48.

<sup>367</sup> Il disegno, un tempo appartenente alla Woodner Family Collection (inv. n. WD-785), è passato all'asta a Londra, presso Christie's, il 2 luglio 1991 (lotto 97); cfr. Mundy 1989, pp. 264-267, n. 89; Acidini Luchinat 1999, II, p. 150, nota 84. La studiosa giustamente esclude che il disegno al *recto*, rappresentante due figure maschili, sia collegabile al telero per palazzo ducale, come invece in Mundy (1989, n. 89, p. 267), mentre ritiene più probabile che si riferisca alla *Preghiera di Mattia e Barnaba*, episodio progettato da Zuccari e studiato in altri disegni (Londra, Victoria and Albert Museum, Dyce collection, inv. n. 195; Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 111263 F; Windsor, Royal Library, inv. n. 5197; Parigi, Département des arts graphiques, inv. n. 4436), probabilmente per la decorazione della Cappella Paolina in Vaticano.

preso parte nei primi anni Sessanta<sup>368</sup>. Il Salviati, incaricato dal cardinale Amulio nel 1563, aveva scelto di realizzare l'opera, senz'altro su indicazioni del committente, ispirandosi alla versione veneziana dell'episodio, che consentiva di dare maggiore enfasi al ruolo svolto da Venezia e, soprattutto, dal papa stesso, garantendo una lettura della vicenda che celebrasse la supremazia del pontefice, quale rappresentante di Dio in terra, sull'imperatore, e dunque del potere religioso sul potere temporale. Tale messaggio, necessario nella decorazione dell'ambiente vaticano preposto alle udienze degli ambasciatori, era reso evidente attraverso la rappresentazione – derivante appunto dalle fonti veneziane – dell'umiliazione del Barbarossa che, accingendosi a effettuare il rituale del bacio della santa pantofola, si vedeva invece letteralmente calpestato dal papa, attraverso l'imposizione del piede sulla sua testa; il significato del gesto era chiarito dalla frase, dedotta dal Salmo 91, 13, che sarebbe stata pronunciata in quell'occasione da Alessandro III: “Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis Leonem et draconem”<sup>369</sup> e che venne riportata in un'iscrizione.<sup>370</sup> Zuccari non poteva non tener conto del precedente romano, tutt'al più se si considera che nell'episodio, così come era stato messo in scena dal Porta, Venezia svolgeva un ruolo di primo piano. Forse proprio sul suo esempio Federico scelse in prima battuta di inserire un elemento atto ad accogliere un'iscrizione (lo si può osservare nei disegni preparatori già New York, collezione Woodner, e Los Angeles), scelta poi abbandonata.

È stato proposto che Zuccari abbia voluto mitigare leggermente la versione della sala Regia, realizzando il piede del pontefice sopra la spalla e non sul capo dell'imperatore<sup>371</sup>. Del dipinto di Salviati Federico riprese la precisione cronachistica nella realizzazione di svariati ritratti, presente altresì, come si è visto, nel dipinto di Tiziano, e il punto di vista dalla piazza, con la laguna sullo sfondo. Egli tuttavia conferì minore visibilità al prospetto della chiesa di San Marco e ai protagonisti della vicenda, rilegandoli in secondo piano.

A livello compositivo sembra infatti fosse un altro il modello prescelto: esso può essere rintracciato nella tela che Paolo Veronese aveva realizzato sempre per la sala del Maggior Consiglio di palazzo Ducale e distrutta nel 1577, ossia *Federico Barbarossa bacia la mano del papa scismatico Vittore IV*, di cui Federico aveva tratto la copia in un foglio conservato

---

<sup>368</sup> Cfr. qui 1.1.

<sup>369</sup> Il gesto del papa e il dialogo tra i personaggi sono narrati nella già citata *Storia della venuta a Venezia di papa Alessandro III* (Venezia, Museo Civico Correr, ms. 383, Cl. I, cod. Correr n. 1497), c. 29r (cfr. Padoan Urban 1968, p. 296, nota 25).

<sup>370</sup> Sulle vicende dell'iscrizione e del dipinto del Porta Salviati cfr. de Jong 2008, pp. 109-126 e Tosini 2014, p. 297.

<sup>371</sup> De Jong 2008, p. 114, nota 14.

alla Morgan Library di New York<sup>372</sup>. Federico non si ispirò al precedente veronesiano solo per l'impaginazione generale, ma anche per le pose di alcuni personaggi, come per esempio quella del papa, del personaggio che regge la corona inginocchiato alle spalle dell'imperatore e delle figure che abbracciano le colonne. L'intenzione dell'artista era quella di realizzare un dipinto che si collocasse armoniosamente all'interno del programma decorativo della sala del Maggior Consiglio e che contemporaneamente si ponesse in continuità con il ciclo perduto nell'incendio del 1577. A tale scopo possono essere legate anche alcune scelte coloristiche e la realizzazione di nubi 'alla veneziana'.

Probabilmente Federico era intenzionato ad aggiudicarsi altri incarichi per il ciclo parietale della sala<sup>373</sup>: di questo desiderio è prova un disegno conservato presso l'Art Institute di Chicago<sup>374</sup> (fig. 77), rappresentante *Un papa che riceve un notevole in una piazza*, forse studio preparatorio per un altro episodio del Barbarossa, ossia l'*Incoronazione dell'imperatore Federico Barbarossa da parte di papa Adriano IV*<sup>375</sup>, precedentemente realizzato dal Tintoretto, oppure lo stesso *Omaggio al Papa scismatico Vittore IV*<sup>376</sup>, realizzato prima dell'incendio dal Veronese.

Federico tuttavia dovette accontentarsi di un unico dipinto. Sebbene quest'ultimo fosse stato quasi interamente portato a termine nell'autunno del 1582, fu ultimato, con qualche aggiunta e modifica, solo durante il terzo e ultimo soggiorno del 1603-1604.

A dispetto della buona accoglienza ricevuta a Venezia, Federico desiderava tornare a Roma, dove aveva lasciato la moglie e i figli<sup>377</sup>.

Per sua fortuna fu presto raggiunto dalla notizia che Francesco Maria della Rovere aveva intenzione di affidargli la decorazione della cappella ducale nella Santa Casa di Loreto: per potersi assicurare l'intervento di Zuccari, tuttavia, il duca fu costretto a una difficile opera di mediazione con il papa, affinché quest'ultimo accordasse all'artista il permesso di entrare a Loreto, soggetta al potere pontificio. Francesco Maria raggiunse i suoi propositi e

---

<sup>372</sup> New York, Pierpont Morgan Library, The Janos Scholz Collection, inv. n. 1983.68; cfr. Mundy 1989, pp. 178-179, n. 54 (con bibliografia) e Acidini Luchinat 1998, I, pp. 238-240 e p. 262, nota 111; cfr. 2.4.1.4 e scheda n. 16.

<sup>373</sup> Acidini Luchinat 1999, II, p. 132.

<sup>374</sup> Chicago, Art Institut, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection, inv. n. 1922.1057; cfr. la scheda del disegno in *Italian Drawings* 1979, pp. 39-40, n. 34, pl. 42; Mundy 1989, pp. 268-269, n. 90; Acidini Luchinat 1999, II, pp. 132 e 150, nota 78.

<sup>375</sup> *Italian Drawings* 1979, p. 40; Mundy 1989, p. 268.

<sup>376</sup> Acidini Luchinat 1999, II, p. 150, nota 78.

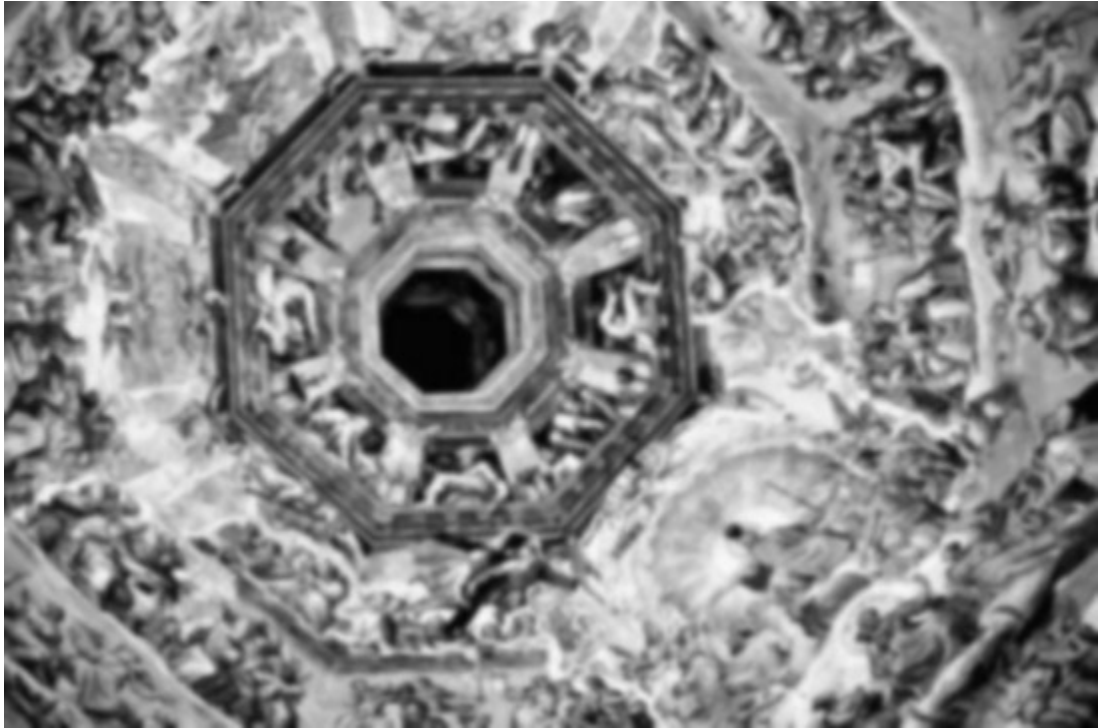
<sup>377</sup> Cfr. Aurigemma 1995, p. 32.

ottenne che il pittore potesse trasferirsi nella città marchigiana. A ciò sarebbe seguito, nel 1583, il definitivo perdono del papa.

Zuccari è documentato per l'ultima volta da Venezia il 23 ottobre 1582, mentre il 14 novembre egli si trovava a Pesaro, dove di lì a poco avrebbe raggiunto Loreto<sup>378</sup>.

---

<sup>378</sup> Ivi, pp. 240-243.



**Figura 64.** Federico Zuccari, Decorazione della Cupola di Santa Maria del Fiore, particolare, Firenze



**Figura 65.** Aliprando Caprioli  
(da Federico Zuccari),  
*Processione di san Gregorio Magno*



**Figura 66.** Cesare Aretusi,  
*Processione di san Gregorio Magno*,  
Bologna, Santa Maria del Baraccano



**Figura 67.** Federico Zuccari, Studio d'insieme per il *Paradiso*, New York, Metropolitan Museum of Arts



**Figura 68.** Fotomontaggio della parete della tribuna della sala del Maggior Consiglio in palazzo Ducale con lo studio di Federico Zuccari a New York (da *Il Paradiso di Tintoretto* 2006, p. 60)



**Figura 69.** Federico Zuccari, *Studio d'insieme per il Paradiso*, particolare, New York, Metropolitan Museum of Arts



**Figura 70.** Federico Zuccari, *Giudizio Universale*, Firenze, Santa Maria del Fiore, cupola



**Figura 71.** Federico Zuccari, *Sottomissione dell'imperatore Federico Barbarossa a papa Alessandro III*, Venezia, palazzo Ducale, sala del Maggior Consiglio





**Figura 72.** Federico Zuccari, Studio per la *Sottomissione dell'imperatore Federico Barbarossa a papa Alessandro III*, New York, The Pierpont Morgan Library



**Figura 73.** Federico Zuccari, Studio per la *Sottomissione dell'imperatore Federico Barbarossa a papa Alessandro III*, Los Angeles, The J.P. Getty Museum



**Figura 74.** Federico Zuccari, Studio per la *Sottomissione dell'imperatore Federico Barbarossa a papa Alessandro III*, ubicazione ignota



**Figura 75.** Federico Zuccari, *Studio per la Sottomissione dell'imperatore Federico Barbarossa a papa Alessandro III*, Copenaghen, Den Kongelige Kobberstiksamlung



**Figura 76.** Federico Zuccari, *Studio di donna (Ritratto di Francesca Genga?)*, Oxford, Christ Church Library



**Figura 77.** Federico Zuccari, *Un papa che riceve un dignitario in una piazza pubblica*, Chicago, Art Institute



**Figura 78.** Giuseppe Porta, detto Salviati, *Sottomissione di Federico Barbarossa a papa Alessandro III*, Roma, palazzi Vaticani, sala Regia



#### 1.4. Il terzo e ultimo soggiorno (1603-1604)

Ottenuto il permesso di rientrare nei domini pontifici, Federico fu per oltre un anno impegnato nella commissione affidatagli dal suo protettore nella cappella ducale a Loreto<sup>379</sup>. Tornato definitivamente a Roma, egli si divise tra i lavori per la cappella Paolina e altri incarichi ottenuti nelle Marche, non solo dal duca, ma anche da altre famiglie patrizie.

Tuttavia poco dopo accettò un altro prestigioso incarico lontano dalla famiglia, intraprendendo, alla fine del 1585, un nuovo viaggio, questa volta in Spagna, dove lo aveva chiamato il re Filippo II. Avviate le trattative già nel 1582, Zuccari raggiunse Madrid nel dicembre di quell'anno e si dedicò immediatamente alla realizzazione delle tele per alcuni altari della chiesa di San Lorenzo all'Escorial. Per la stessa impresa avevano lavorato molti artisti famosi, tra cui lo stesso Tiziano, le cui opere però non avevano convinto l'esigente committente. Agli occhi di quest'ultimo, Federico si presentava come il candidato ideale per realizzare alcune pitture contraddistinte da grazia e decoro e, nel contempo, ubbidienti ai dettami post-tridentini<sup>380</sup>.

Dopo aver portato a compimento le tele per gli altari dell'Annunciazione, di San Girolamo e per il *retablo mayor* (fig. 79), lasciò la Spagna nel 1588, forte di una cospicua somma di denaro e del prestigio che gli incarichi spagnoli gli avevano procurato<sup>381</sup>.

Al suo ritorno a Roma, ricevette vari riconoscimenti e onorificenze: nel 1591 ottenne la cittadinanza romana e il titolo di patrizio per sé e i membri della sua famiglia e nel 1593 fu elevato alla carica di principe della nuova Accademia del Disegno romana, l'Accademia di San Luca. La parabola della sua carriera sembrava aver raggiunto l'apice. Grazie alla disponibilità di denaro e in virtù del nuovo ruolo assunto a Roma, mise in atto l'ambizioso progetto di erigere una casa-studio sul Pincio, che nelle intenzioni dell'artista doveva ispirarsi a quella di Giorgio Vasari e contemporaneamente superarla in grandiosità<sup>382</sup>. L'ultimo decennio del Cinquecento fu dunque perlopiù dedicato alla costruzione e alla decorazione della sua abitazione, nella quale dovevano coesistere una funzione privata e

---

<sup>379</sup> Sulla commissione lauretana cfr. Santarelli 1993, pp. 109-118; Tombari 1997, pp. 45-51; Acidini Luchiat 1999, II, pp. 137-148; Massa 2001, pp. 189-198.

<sup>380</sup> Sulle opere compiute da Federico nel cantiere escorialense si vedano Mulchay 1992, pp. 113-124, 143-168; Ead. 1995, pp. 102-199; Zuccari 1997, pp. 29-44.

<sup>381</sup> In realtà pare che l'opera di Zuccari non abbia soddisfatto Filippo II, tanto che le sue tele furono rimosse o ampiamente ritoccate dal pittore Jan Gomez; cfr. Mulchay 1992, pp. 114-117, 158-164.

<sup>382</sup> Come il Vasari egli si trovava a possedere due case-studio, la prima a Firenze, dove comprò quella che era stata l'abitazione di Andrea del Sarto in via del Mandorlo, la seconda a Roma.

una funzione pubblica e che, secondo le sue disposizioni testamentarie, doveva essere in parte destinata a ospitare giovani e indigenti artisti forestieri<sup>383</sup>. L'impresa tuttavia fu interessata da parecchie difficoltà e comportò l'accumulo di numerosi debiti. Inoltre l'impegno in essa profuso l'aveva tenuto lontano da prestigiose committenze, anche a causa del mutamento di gusto che a Roma aveva favorito nuovi artisti emergenti, quali i Carracci e il Domenichino. Fu così che fu sostanzialmente escluso dai lavori avviati in preparazione del Giubileo del 1600 e il numero degli incarichi si ridusse progressivamente. La stella di Federico Zuccari era ormai giunta al tramonto. Oppresso dai debiti, dopo la morte della moglie avvenuta il 22 dicembre 1601, non c'era più nulla che lo trattenesse a Roma. Prese perciò la decisione di intraprendere un nuovo viaggio, l'ultimo della sua vita, nelle regioni del Settentrione, dove la benevolenza dei governi o di alcuni personaggi gli avrebbe assicurato una maggiore fortuna. La capitale della Serenissima fu scelta come prima tappa.

Dopo aver fatto una sosta di tre mesi nella terra natale e aver testato il 12 ottobre 1603, partì alla volta di Venezia dove, come scrisse in una lettera del 6 febbraio 1606 a Pierleone Casella, portò a compimento l'opera di palazzo Ducale iniziata diciannove anni prima<sup>384</sup>. Risulta difficile stabilire l'entità delle modifiche e delle aggiunte apportate al dipinto in tale occasione. Tra esse va sicuramente considerata l'iscrizione, che recita: "FEDERICVS ZVCCARVS/ F. SN. SAL. 1582/ PERFECIT AN. 1603" (fig. 80); nella medesima occasione l'artista forse inserì il baldacchino e il suo autoritratto, posto in ombra, in basso a destra, che per la sua incongruenza con la scena raffigurata, appare come un'aggiunta successiva (fig. 81).

L'opera, nel suo risultato finale, fu apprezzata dal Consiglio della Repubblica, almeno a quanto riferisce, nella medesima lettera al Casella, l'artista stesso. La soddisfazione dimostrata dalla Signoria si sarebbe concretizzata, oltre che nel pagamento di un'ingente somma (mille scudi), in tributi di riconoscenza, ossia nel dono di una collana d'oro con il

---

<sup>383</sup> Gli intenti lodevoli dello Zuccari, se non furono rispettati nell'immediato, trovarono pieno compimento in tempi successivi, quando la sua casa divenne la sede della Biblioteca Hertziana di Roma, dedicata agli studiosi di storia dell'arte.

<sup>384</sup> La lettera fu pubblicata con il titolo *Diporto per l'Italia*, data alle stampe a Torino nel 1607: "Mi soviene che di Venezia la salutai già duoi anni sono, dandole aviso di quel mio quadro di Alessandro III e Federico Barbarossa posto nel Gran Consiglio" (Zuccari 1607 ed. 2007, pp. 7-8); "Spirata l'Estate e quei gran caldi, a tanti di Ottobre, seguendo il mio viaggio, gionsi in Venezia a dar fine, come feci, a quel mio quadro già detto ch'era rimasto imperfetto già molti anni prima (com'ella sa) dove che in sei mesi mi spedii di quel poco che vi restava, a sodisfazione di quei Serenissimi Signori" (Ivi, p. 10).

leone di San Marco e nel conferimento del titolo di Cavaliere della Repubblica<sup>385</sup>. La collana andava ad aggiungersi a quella offertagli da Filippo II ed è visibile nel ritratto che gli fece la pittrice milanese Fede Galizia (Uffizi, fig. 82).

In realtà quanto narrato da Zuccari corrisponde più al desiderio di autoglorificazione che alla realtà dei fatti: sul compenso dovutogli per il “telero” di palazzo Ducale l’artista e la Signoria avevano idee divergenti (quest’ultima non intendeva superare i seicento ducati, mentre Federico chiedeva una somma ancora più alta rispetto a quella infine corrispostagli) e per giungere a un’intesa si rese necessario l’intervento dell’agente urbinato Giulio Brunetti<sup>386</sup>. La collana infine era tutto sommato un dono assai modesto<sup>387</sup>.

Durante quest’ultimo soggiorno Federico ebbe modo di apprendere come si erano concluse le vicende del *Paradiso* di palazzo Ducale. Come detto, il concorso del 1582 aveva visto vincitori Francesco Bassano e Paolo Veronese, uno degli artisti che più stimava. Ma durante la sua assenza da Venezia le cose erano cambiate: la realizzazione del grande “telero” non era ancora incominciata nel 1587 e quando ci si apprestava a darle principio, i lavori ebbero una battuta d’arresto, con la morte del Caliari avvenuta l’anno successivo. Il Bassano non riuscì a sostenere la pressione e ad affrontare da solo l’impresa; morì nel 1592 in seguito a un tentativo di suicidio condotto nel novembre dell’anno precedente.

La Signoria si affidò dunque a Jacopo Tintoretto, che poteva garantire un buon risultato in tempi brevi. Ormai vecchio e malato, egli si occupò solo della fase progettuale, mentre l’esecuzione pittorica fu quasi interamente portata avanti dal figlio Domenico<sup>388</sup> (fig. 83).

Constatare che al Robusti era stato affidato l’incarico per cui egli stesso aveva profuso tante energie, non poteva che irritare Zuccari, il quale nutriva verso di lui un profondo risentimento fin dalla sua prima esperienza veneziana. Parole di disprezzo sarebbero state di lì a poco spese nei confronti del *Paradiso* e consegnate a imperitura memoria con la stampa del poemetto letterario *Il lamento della Pittura sù l’onde Venete*, edito a Mantova nel 1605: “Chi Disegno non hà, non hà valore; / Doue gratia non è, non è bellezza;/ e doue non è sal, non è sapore./ [...] Faccia ciascun gli suoi disegni in carte,/ [...] Mè faccia cosa,

---

<sup>385</sup> “e la sodisfazione data e ricevuta da quella Serenissima Republica, che, oltre di una recognizione onorevole di mille scudi et una collana d’oro con titolo di Cavaliere di quella Republica, fui onoratamente riconosciuto” (Ivi, p. 8).

<sup>386</sup> cfr. Gronau 1936, pp. 229-230, nn. CCCLVI e CCCLVII.

<sup>387</sup> Sempre il Brunetti, in una lettera al duca, si lamenta di aver dovuto svolgere un difficoltoso ruolo di intermediario tra la Repubblica e Zuccari; riferendosi poi alla collana d’oro, la dice talmente modesta da poter entrare “in uno scatolino assai piccolo” (Ivi, p. 230, n. CCCLVII).

<sup>388</sup> Sull’epilogo della vicenda del *Paradiso* cfr. Habert 2006<sup>b</sup>, pp. 54-60.

ch'altri moua à riso, / E imiti ben con l'arte la Natura./ Non faccia come quel che un Paradiso./ Pinse presso quest'acque sì confuso,/ Che men l'intende, chi più il mira fiso./ E i fece i cittadini di là suso,/ Come la plebe posta in un mercato; onde meritamente egli è deluso”<sup>389</sup>.

L'ultimo soggiorno veneziano si rivelò comunque molto piacevole, come scrisse in una lettera indirizzata al Giambologna il 18 aprile 1608: “Prima in Vinezia lascio di dire molte cose con gran piacere vedute stando sopra il Canal Grande, come a dire il popolato commercio di varia gente et il continuo transito di gondole che andavano avanti et a dietro, coperte e scoperte, piene di Dame, Gentiluomini e di Sugnori; e la diverstità e moltitudine delle nazioni che più che in altra parte d'Italia si veggono; et il dì e la notte musiche per il Canal Grande, barche, barcone, marsiliane, levantine, navi, galere armate far vela, tornare in porto, e talora a ragatta galere con galere, gondole e gondolieri, e simili altre cose di molto gusto, come fabricare navi, galere, galioni e altri vasselli, avendo la vista di detto bel luogo sin a San Nicolò, chè stando sopra gli miei balconi il tutto vedeva con prospettiva avanti della Zuecca San Giorgio, le Colonne et il sontuoso Palazzo di San Marco”<sup>390</sup>. Quest'ultima veduta sembra coincidere con quella rappresentata nel dipinto con la *Sottomissione*: forse già nel 1582, quando fu sicuramente elaborata l'ambientazione del dipinto, egli ebbe modo di registrare fedelmente uno scorcio che poteva vedere con i propri occhi, magari dai balconi di un palazzo. La descrizione è molto interessante, dal momento che permette di individuare l'alloggio di Federico in uno dei tanti palazzi che si affacciavano sul Canal Grande e, dato che da lì poteva vedere sia la chiesa di San Nicolò sia piazza San Marco, con la basilica, la zecca, le colonne, sia addirittura l'isola di San Giorgio, doveva essere presumibilmente ubicato nell'ultimo tratto del canale, forse nel sestiere di San Marco.

Federico si trattenne a Venezia sei mesi, cioè fino al marzo del 1604, quando fu chiamato a Milano dal cardinale Borromeo, con il quale era in contatto già da alcuni anni<sup>391</sup>. Prima di giungere a destinazione, Federico si attardò in un “diporto” durante in quale sostò “ove

---

<sup>389</sup> Zuccari 1605, ed. 1961, p. 128.

<sup>390</sup> Id. 1608, ed. 2007, p. 76.

<sup>391</sup> Federico Borromeo fu protettore dell'Accademia di San Luca di cui fu principe, come s'è detto, lo Zuccari dal 1593. Grazie all'appoggio del cardinale, egli realizzò tra 1597 e 1600 un dipinto raffigurante Sant'Agata visitata in carcere da san Pietro per il capitolo del duomo di Milano (cfr. Acidini Luchinat 1999, II, pp. 198-199)



uno, ove duoi giorni”, a Padova, Vicenza e Verona, incontrando vecchi amici e facendosene di nuovi. Si fermò anche a “Mantova a rivedere quella città e le belle opere di Giulio Romano et altri...” e a Cremona, dove potè ammirare “le opere del Pordenone, de i Campi et altri”<sup>392</sup>.

---

<sup>392</sup> Zuccari 1607, ed. 2007, p. 11.





**Figura 79.** Veduta d'insieme del *retablo mayor*, Escorial, basilica di San Lorenzo



**Figura 80.** Federico Zuccari, *Sottomissione dell'imperatore Federico Barbarossa a papa Alessandro III*, particolare, Venezia, palazzo Ducale, sala del Maggior Consiglio



**Figura 81.** Federico Zuccari, *Sottomissione dell'imperatore Federico Barbarossa a papa Alessandro III*, particolare, Venezia, palazzo Ducale, sala del Maggior Consiglio



**Figura 82.** Fede Galizia, *Ritratto di Federico Zuccari*, Firenze, Uffizi



**Figura 83.** Domenico Tintoretto, *Paradiso*, Venezia, palazzo Ducale, sala del Maggior Consiglio



## 1.5. La portata delle esperienze veneziane sulla carriera di Zuccari

### 1.5.1. Federico e altri artisti a Venezia

Fin dalla prima esperienza in Veneto Federico allacciò rapporti duraturi con molti personaggi di spicco, primo fra tutti Giovanni Grimani, cui scriveva ancora dalla Spagna nel 1586<sup>393</sup>, ma anche rappresentanti delle famiglie dei Foscari e dei Pellegrini.

Zuccari strinse saldi e duraturi legami anche con alcuni artisti: si è già ampiamente parlato dell'amicizia, nata all'interno del cantiere di San Francesco della Vigna, con l'architetto Andrea Palladio, con il quale condivise l'esperienza del teatro degli "Accesi" e la 'gita' in Friuli.

Un altro fu certamente Tiziano. Secondo Lionello Puppi, si può ipotizzare che i rapporti tra i due pittori fossero stati allacciati in tempi precoci, cioè prima del 1563, forse in virtù dei contatti intrattenuti da entrambi con Guidubaldo della Rovere<sup>394</sup>; sempre a detta dello studioso, si dovrebbe ricondurre a un suggerimento del Vecellio la scelta di Zuccari di far rogare al notaio Giovanni Figolin la procura dell'8 luglio 1563, come attesterebbero due documenti, datati 3 e 14 luglio (quest'ultimo in minuta), stilati per conto del cadorino dallo stesso notaio. Scrive infatti Puppi: "mi par lecito immaginare che la scelta del legale sia stata suggerita dal Vecellio, che in lui riponeva fiducia"<sup>395</sup>. Infine Rearick<sup>396</sup> propone di considerare quale prova di una frequentazione assidua dello studio tizianesco da parte di Federico un disegno a matita nera e rossa su carta azzurra conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi<sup>397</sup>: lo studioso riconosce sul *verso* un *Ritratto di Tiziano* che attribuisce a Federico<sup>398</sup> (fig. 84), mentre sul *recto* il medesimo ritratto replicato in un secondo momento, forse da Rembrandt<sup>399</sup>.

---

<sup>393</sup> Cfr. Bruquetas Galàn, Presa Cuesta 1997, p. 176, n. 2.

<sup>394</sup> Puppi 2001, p. 117

<sup>395</sup> Ivi, p. 118. L'ipotesi di Puppi, pur suggestiva, mi sembra debba essere considerata con una certa cautela, dal momento che, a seguito dello spoglio documentario da me eseguito, risulta che al notaio si siano affidati anche alcuni esponenti della famiglia Grimani; dunque si potrebbe anche pensare che sia stato Giovanni stesso a raccomandare il Figolin a Federico.

<sup>396</sup> Rearick 2004, pp. 35-36.

<sup>397</sup> Inv. n. 1661 F; ivi, pp. 38-39, figg. 15-16.

<sup>398</sup> Personalmente nutro qualche dubbio su questa attribuzione.

<sup>399</sup> Rearick 2004, p. 36.

Con ogni probabilità, proprio grazie alle frequentazioni dello studio di Tiziano, nel 1565 va collocato l'incontro tra Zuccari e l'incisore fiammingo Cornelis Cort, che a partire da questa data viveva in casa del cadorino<sup>400</sup> e che, come è stato precedentemente detto, riprodusse a stampa alcune invenzioni dello Zuccari. Da questo incontro nacque un sodalizio destinato a protrarsi per parecchi anni, fino a quando la loro amicizia, senz'altro a causa di divergenze inerenti la traduzione a stampa di un'opera del vadesese, si guastò inesorabilmente, tanto che Federico maturò l'intenzione di ritrarlo, con i suoi collaboratori, tra i dannati del *Giudizio* fiorentino<sup>401</sup>. Dal momento che in tale dipinto non è possibile individuare alcun personaggio con i connotati del Cort, pare che quest'idea sia stata infine accantonata: forse i dissapori si erano appianati o forse la morte dell'incisore, avvenuta nel 1578, cioè quando la decorazione era in corso d'opera, suscitò nell'artista una forma di *pietas*, che lo fece desistere dai suoi iniziali propositi.

Presso Tiziano Federico ebbe occasione di conoscere anche il poeta-pittore Giovan Mario Verdizzotti. Quest'ultimo, nato tra 1537 e 1540, era assiduo frequentatore dell'*atelier* del cadorino a partire dalla fine degli anni Cinquanta<sup>402</sup> e proprio lì lo incontrò Giorgio Vasari in visita a Venezia nel 1566: “Quando il Vasari scrittore della presente storia fu l'anno 1566 a Vinezia, andò a visitare Tiziano come suo amicissimo e lo trovò, ancor che vecchissimo fusse, con i pennelli in mano a dipingere, et ebbe molto conoscere Messere Gian Maria Verdezotti gentiluomo veneziano, giovane pien di virtù, amico di Tiziano et assai ragionevole, disegnatore e dipintore, come mostrò in alcuni paesi disegnati da lui bellissimi. Ha costui di Tiziano, il quale ama et osserva come padre, due figure dipinte a olio in due nicchie, cioè un Apollo et una Diana”<sup>403</sup>.

Contatti tra Zuccari e Verdizzotti sono documentati, molti anni dopo, da due missive inviate dal pittore marchigiano, all'epoca impegnato nel cantiere escorialense, all'ambasciatore spagnolo a Venezia nel 1586<sup>404</sup>, perché gli procurasse vari tipi di azzurro

---

<sup>400</sup> Cfr. Sellinkin, in *The New Hollestein* 2000, p. XXV.

<sup>401</sup> Aurigemma (1995, p. 217) ha pubblicato una lettera, datata 30 ottobre 1977 e inviata da Firenze, in cui Zuccari rivela tale intenzione al Caccini, proprietario della casa romana dell'artista: “ora mo qua giu basonel Sabatho infernaletra li spergiuri e manchator di parola mi faro Cornelio Cort ed il rame del litigio atachatto alcollo, non molto lontano da lui i suoi fautori e compagni...”. Dalla lettera apprendiamo dunque che il motivo del risentimento doveva essere un'opera incisoria, che forse era stata promessa allo Zuccari, ma che invece non era stata realizzata o che tardava a esserlo: Cort avrebbe dovuto essere collocato tra “li spergiuri e manchator di parola”.

<sup>402</sup> Su Verdizzotti e i suoi rapporti con Tiziano cfr. Grosso 2007-2008, pp. 101-136; Tagliaferro, Aikema, Mancini, Martin 2009, pp. 158-159; Grosso 2010, pp. 107-140.

<sup>403</sup> Vasari 1568, ed. 2013, p. 1296.

<sup>404</sup> Le lettere sono state pubblicate da Bruquetas Galàn, Presa Cuesta nel 1997 (pp. 163-176; cfr. in part. Appendice documentaria, pp. 175-176, nn. 1-2).



veneziano. Nella prima lettera, datata 1° gennaio, Federico esorta l'ambasciatore a rivolgersi proprio a Verdizzotti, esperto nella scelta dei colori, poiché era, a suo dire, “molto intendente di tuto quello che ne fa bisogno, e qualunque religioso o della professione, o sol fare di quisto azuro oltramarino”<sup>405</sup> e gli aveva procurato dell'azzurro ultramarino in diverse occasioni (“et altre volte ne o avuto da lui del bellis[si]mo”)<sup>406</sup>. Dunque quello tra i due artisti era certamente un rapporto consolidato, giocato sul campo dell'arte, tanto che il veneziano poteva avere precisa cognizione di ciò di cui Zuccari necessitava.

Il Verdizzotti, per esaudire i desideri di Federico, fu coadiuvato da Andrea Vicentino e un non meglio identificato Maestro Rocco (forse Rocco di San Silvestro): nella seconda lettera del 17 ottobre, Federico pregò infatti il suo interlocutore di portare i suoi ringraziamenti a tutti e tre gli artisti, in quanto i tipi di azzurro richiesti, per loro interessamento, erano giunti a destinazione. Inoltre chiese all'ambasciatore di far recapitare a Giovanni Grimani e al Verdizzotti una lettera alla quale allegava un resoconto della sua esperienza spagnola<sup>407</sup>. Zuccari infine chiese che, qualora l'amico non si fosse trovato a Venezia, la lettera fosse consegnata aperta “al S[ign]or Paolo Veronese o al S[ign]or Alesandro Vittoria [...], che gustarano di alchuni particolari che gli scrivo di questa gran fabrica, e bellis[si]mo luogo di Arangioes et Toledo”<sup>408</sup>.

Questo passo è testimonianza dei rapporti di stima tra Zuccari e Alessandro Vittoria e tra il primo e Paolo Veronese. Federico probabilmente conobbe quest'ultimo già negli anni Sessanta, forse in occasione del “concorso” di San Rocco, e certamente il loro legame si sarebbe consolidato al suo ritorno a Venezia nel 1582. Ridolfi, sulla scorta di quanto riferitogli dai “vecchi Pittori”, scrive che “Questi [Federico Zuccari], mentre ritrovossi in Venetia, visitava spesso l'amico Paolo, e procuro alcuna memoria delle sue mani”<sup>409</sup>.

Forse per tramite di Alessandro Vittoria, Federico entrò in contatto anche con il pittore vicentino Alessandro Maganza, il quale nel 1603, in occasione delle onorificenze tributate a Zuccari dal Senato, gli dedicò un poemetto, riconoscendogli di possedere “dolce liquore di virtù”<sup>410</sup>.

---

<sup>405</sup> Bruquetas Galàn, Presa Cuesta 1997, p. 174, doc. n. 1.

<sup>406</sup> *Ibid.*

<sup>407</sup> Il racconto è stato pubblicato da Dominguez Bordona (1927, pp. 81-89).

<sup>408</sup> Bruquetas Galàn, Presa Cuesta 1997, p. 175, doc. n. 2.

<sup>409</sup> Ridolfi 1648, p. 334.

<sup>410</sup> A. Maganza, in Alberti, Zuccari 1604, ed. 1961, p. 11.

Tra gli artisti con cui Federico instaurò rapporti di amicizia durante i suoi soggiorni veneziani, può essere incluso anche Jacopo Negretti detto Palma il Giovane: i due artisti si incontrarono verosimilmente negli anni Sessanta e forse potrebbe essere stato proprio Zuccari uno dei possibili mediatori per il precocissimo incarico conferito al giovane Palma da Guidubaldo II della Rovere nel 1565<sup>411</sup> e per quelli successivi nel cantiere di villa d'Este a Tivoli (1569), in cui Federico stesso era stato coinvolto a partire dal 1566. Il Negretti, che si trovava a Roma dal maggio 1567<sup>412</sup>, nel 1569 venne citato con altri artisti in vari atti riguardanti il cantiere estense<sup>413</sup>. È ormai considerato un dato di fatto che vi siano stati contatti fra Zuccari e Palma durante il soggiorno romano di quest'ultimo<sup>414</sup>. Ciò sarebbe comprovato da un disegno con il *Ritratto di Matteo da Lecce*<sup>415</sup> (fig. 85), eseguito nel 1568: come osserva Stefania Mason, “nella tecnica del gesso nero abbinato a quello rosso segnala un contatto con la cerchia di Federico Zuccari e una vocazione per la presa dal naturale...”<sup>416</sup>.

Si può pertanto ragionevolmente ritenere che i due si siano conosciuti a Venezia e che le frequentazioni romane abbiano semplicemente rafforzato un rapporto già avviato<sup>417</sup>.

A Venezia Federico frequentò anche i membri di un'altra categoria di artisti, gli orefici. Di tale legame non si hanno che sporadici indizi; tuttavia essi non vanno trascurati e gli orafi potrebbero essere stati utili a Federico per ambientarsi nella nuova città.

Nel già citato documento dell'8 luglio 1563 (l'atto stilato dal notaio Figolin in cui Federico nomina Taddeo suo procuratore nel riscuotere i compensi a lui dovuti dal papa), fra i nomi

---

<sup>411</sup> Tale incarico dev'essere posticipato di un anno rispetto a quanto finora creduto (cfr. Mason 1984, p. 9; Ead. 2013, p. 98) sulla scorta di Gronau (1936, pp. 19-20), in quanto, se è vero che Palma raggiunse il duca d'Urbino dopo la visita di costui a Venezia, è altrettanto vero che il viaggio deve essere stato compiuto nel 1565, anno in cui, come s'è visto, la Compagnia della Calza degli “Accesi” dedicò al regnante urbinate sontuosi festeggiamenti culminati con la messa in scena dell'*Antigono* alla fine di febbraio (cfr. 1.2.7)

<sup>412</sup> L'arrivo di Palma a Roma è attestato da una missiva dell'ambasciatore urbinate Traiano Mario, datata 21 maggio 1567, che lo dice giunto due giorni prima; cfr. Gronau 1936, p. 149, n. CLXXXVIII.

<sup>413</sup> Tosini 1999, p. 219, nota 58.

<sup>414</sup> Mason 1984, pp. 10, 67; Hochmann 2004, pp. 420-421; Mason 2013, p. 99.

<sup>415</sup> New York, Pierpont Morgan Library, inv. n. 142246.

<sup>416</sup> Mason 2013, p. 99. Cfr. anche Rosand 1970, pp. 151-152, nota 20, pll. 39, 40; Grassi 1978, p. 264; Mason 1984, p. 10 e p. 161, n. D146. Quest'ultima studiosa pone l'accento l'incidenza dell'opera zuccariana (Taddeo e Federico) sulla fase giovanile di Palma (ivi, pp. 10-11).

<sup>417</sup> Si contraddice qui quanto affermato da Rosand (1970, p. 157, nota 20) che rieneva improbabile un incontro tra i due artisti in tempi tanto precoci; bisogna però tenere in considerazione che lo studioso datava il primo soggiorno veneziano di Federico Zuccari nel 1562. Sui rapporti tra Zuccari e Palma si veda anche, da ultimo, Pierguidi 2011, pp. 297-317, in particolare pp. 297-299.

dei testimoni si legge quello di “D. Bernardinus Tronsarelli de Gallesio”<sup>418</sup>. Tale personaggio ricompare accanto a Federico in un altro atto, inedito, redatto dallo stesso notaio e datato 11 febbraio 1564<sup>419</sup>. Si tratta sempre di una procura, stilata per conto dello stesso “D. Bernardino qd. Felicis Tronsarelli de Gallesio”<sup>420</sup> (fig. 86). Teste dell’atto è, fra gli altri, “D. Federicus Zucchero pictor qd. Octaviani Urbinas”<sup>421</sup> (fig. 87).

Bernardino Tronsarelli da Gallese, forse parente del collezionista Antonio Tronsarelli<sup>422</sup>, rimarrebbe un personaggio a noi sconosciuto, se non fosse per un documento pubblicato da Bertolotti nel 1880<sup>423</sup>, in cui egli è citato tra i membri del Collegio degli orefici a Roma. Come spesso accade, Bertolotti tace la fonte precisa, ma dichiara di trascrivere “da una pergamena, che servì di copertina ad un registro curiale”<sup>424</sup>. Riferisce anche che il documento non è datato, ma probabilmente fu stilato alla fine del XVI secolo<sup>425</sup>. Dunque Bernardino Tronsarelli in tale periodo era attivo a Roma e, considerata la sua provenienza<sup>426</sup>, è probabile che nella stessa città avesse svolto la sua formazione e avesse conosciuto Zuccari. Non è improbabile che il Tronsarelli sia stato compagno di viaggio di Federico e che con lui si sia spostato a Venezia. Si tratta chiaramente solo di ipotesi; quel che è certo è che i due artisti si trovavano insieme almeno in due occasioni tra 1563 e 1564.

Nella procura dell’11 febbraio 1564, oltre a Federico e ad altri, viene citato in qualità di testimone un personaggio ad oggi non identificabile con precisione<sup>427</sup>, che risponde al nome di “Laurentius Boni (?) aurifex Rivoalti”<sup>428</sup>. Dunque un altro orefice incrociò la sua strada con quella di Zuccari.

Non stupisce affatto che alcuni rappresentanti di questa categoria di artisti si rintraccino accanto a Federico: infatti saldi legami dovevano essere stati instaurati già nella natia

---

<sup>418</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Notarile. Atti*, notaio G. Figolin, b. 5598, c. 5r.

<sup>419</sup> Ivi b. 5599, cc. 89v-93r.

<sup>420</sup> Ivi, c. 89v.

<sup>421</sup> *Ibid.*

<sup>422</sup> Su Antonio Tronsarelli si vedano Lafranconi 1998, pp. 537-550 e Id. 2003, pp. 55-78.

<sup>423</sup> Bertolotti 1880, p. 261.

<sup>424</sup> *Ibid.*

<sup>425</sup> Per la maggior parte la lista fu registrata probabilmente prima del 1588, dal momento che compare il nome di Bartolomeo da Como, morto quell’anno. Tuttavia il nome del Tronsarelli, a quel che riferisce il Bertolotti, pare essere stato aggiunto in un secondo momento assieme a quello di “M.º Mutio Nardinj da Vetralla” (*Ibid.*). Pertanto una datazione approssimativa pare essere l’unica possibile.

<sup>426</sup> Gallese è un piccolo paese del Lazio, oggi in provincia di Viterbo.

<sup>427</sup> Il suo nome non compare in nessun repertorio consultato.

<sup>428</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Notarile. Atti*, notaio G. Figolin, b. 5599, c. 93r. Nei repertori da me consultati non compare mai un nome simile.

Sant'Angelo in Vado, dove da tempo erano attivi molti personaggi iscritti all'Università degli orafi. Scrive Acidini Luchinat: “nel corso del secolo [nella cittadina marchigiana] si contarono fino a tredici pittori [...], che formavano insieme con i numerosi orafi una comunità forte e solidale; e per quanto il livello artistico modesto e fortemente condizionato dall'appartato ambito vadese, alcuni di quegli artisti offrirono a Taddeo e Federico, nelle future e importanti commissioni fuori dei confini patrii, quella collaborazione fidata sulla cui lealtà era d'uso contare, appunto in virtù della comune ‘nazione’”<sup>429</sup>.

Tali rapporti non si limitarono alla città natale, ma continuarono anche a Roma, dove si trovava un nutrito gruppo di orefici vadesi, che intendevano approfittare delle opportunità fornite dalla celebrazione dell'Anno Santo nel 1550. Di questi faceva parte un fratello intermedio degli Zuccari, Luigi, di cui purtroppo rimangono poche tracce<sup>430</sup>. Va però considerata la testimonianza del Vasari, che parla di lui, pur senza citarne il nome, quando riferisce del temporaneo allontanamento di Taddeo da Roma per assolvere a un incarico affidatogli dal duca d'Urbino: “il quale [Taddeo] lasciando in Roma chi avesse cura di Federigo e lo facesse attendere ad imparare, e parimente d'un altro suo fratello, il quale pose con alcuni amici suoi all'orefice, se n'andò a Urbino”<sup>431</sup>.

Dunque i fratelli Zuccari, anche per rapporti familiari, si trovarono spesso fianco a fianco con gli orafi e si può pensare che, in virtù di legami pregressi, anche a Venezia egli si fosse avvicinato alla comunità di tali artisti, stanziati nella zona del ponte di Rialto. Difficile dire se il mediatore fosse proprio Bernardino Tronsarelli. In ogni caso dobbiamo ipotizzare che il gruppo degli orefici avesse giocato un ruolo importante nel primo periodo della sua permanenza veneziana.

A Venezia Federico non trovò solamente amici. Nell'ambito delle esperienze ivi trascorse egli coltivò un sentimento di antipatia, che si trasformò progressivamente in astio e risentimento, nei confronti di Jacopo Robusti detto il Tintoretto. Come già messo in luce, il seme di tale risentimento fu probabilmente gettato durante il primo soggiorno, nella fattispecie in occasione del “concorso” per la Scuola Grande di San Rocco, quando il veneziano aveva realizzato non un modello, bensì il dipinto vero e proprio, collocandolo

---

<sup>429</sup> Acidini Luchinat 1998, I, p. 9.

<sup>430</sup> Su Luigi Zuccari cfr. Cleri 1993<sup>b</sup>, pp. 107-108.

<sup>431</sup> Vasari 1568, ed. 2013, p. 1179.

durante la notte, a discapito degli altri concorrenti, nel luogo a esso preposto<sup>432</sup>. Come si è già detto, inoltre, il Robusti forse contribuì al naufragio della commissione per il *Paradiso* nel 1564<sup>433</sup>.

La goccia che fece traboccare il vaso fu certamente la presa di coscienza da parte di Zuccari che Tintoretto, morti Tiziano e il Veronese, era diventato alla fine del XVI secolo una figura di preminenza nell'ambiente artistico veneziano, tanto da aggiudicarsi la definitiva realizzazione del *Paradiso*.

Federico affidò la sua accusa nei confronti del Robusti alle rime del *Lamento della Pittura su l'onde venete*: dando voce alla personificazione della Pittura, denunciò la condizione di declino e abbandono in cui versava a causa dell'“ignoranza altrui”: “E quei che più prestar dourian fauori/ Meno son pronti, e resto abbandonata,/ Sol compagna mi fan pene, e dolori”<sup>434</sup>. Con nostalgia ripensava ai tempi passati, quando molti artisti di origine o formazione centroitaliana (“Ma più nel Latio crebbero gli ingeni, /[...] Et certo che i più degni, e i più pregiati/ Succhiarono il latte da la gran Toscana”<sup>435</sup>), in particolare Michelangelo, Raffaello, Polidoro da Caravaggio e ovviamente il fratello Taddeo<sup>436</sup>, avevano innalzato la pittura a livelli vicini alla perfezione.

Per quanto riguarda gli artisti settentrionali, alcuni ottennero parole di lode, come “quel gran Titian Pittor'egregio”, “Giorgion di Titian maestro,/ Huomo meraviglioso ne gli affetti”, “terribil Pordenone,/ Discepol vero, e proprio di Natura” e infine l'amico “Paolo Veronese,/ Magnanimo, cortese, ed eccellente,/ Che diede fine à mille belle imprese”<sup>437</sup>.

Al Tintoretto venne invece imputata la colpa di aver condotto la pittura alla rovina: “Ma, ahi lassa, che fra poco diedi un crollo,/ E dove mi credei venir maggiore,/ M'avenne il caso del figliol d'Apollo./ Cedei, misera me, per un Tentore,/ Che di far cose grandi me dié segno,/ Mentre de gli anni suoi era nel fiore./ Questi de l'amor suo mi dié per pegno/ Due manigli; ma poi di bizaria/ Mi pose sottosopra tutto il regno./ O che capriccio, ò che gran frenesia,/ O che furor, ma quel che mi sa peggio,/ È ch'altri lo seguir ne la pazzia...”<sup>438</sup>. Federico in un primo momento potrebbe aver stimato il collega veneziano, come si evince

---

<sup>432</sup> Cfr. cap. 1.2.5.

<sup>433</sup> Cfr. 1.2.6.

<sup>434</sup> Zuccari 1605, ed. 1961, p. 120.

<sup>435</sup> Ivi, p. 123.

<sup>436</sup> Si noti che erano proprio questi i pittori a cui sono dedicati alcuni disegni, forse propedeutici ad un ciclo non realizzato nella casa sul Pincio, cfr. cfr. Acidini Luchinat 1999, II, pp. 225-226.

<sup>437</sup> Zuccari 1605, ed. 1961, pp. 122, 126-127.

<sup>438</sup> *Ibid.*

dalle parole utilizzate nel *Lamento*, ma questa stima venne progressivamente sostituita da un sempre crescente risentimento.

A prendere le parti del Tintoretto furono Giulio Cesare Gigli e Marco Boschini. Scrive il primo, difendendo i pittori settentrionali, nella sua *Pittura trionfante* (titolo in evidente polemica con il pometto zuccariano) del 1615: “Lungi da questi [Bartolomeo Schedoni, Cherubino Alberti e Raffaello Schiaminossi, di cui il Gigli ha appena parlato] un tal d’invidia gonfio,/ ma in sembianza di Zuccaro, e di mèle,/ per non poter di lor giunger al par/ versava di mal dire infesto rio”<sup>439</sup>.

Il Boschini, parecchi anni dopo (1660), ne *La carta del navegar pitoresco*, dopo aver lodato ampiamente il *Paradiso* di Tintoretto, si scagliò, con una violenza ancora maggiore rispetto al Gigli, contro colui che aveva osato denigrare quello che era considerato il capofila tra i pittori veneziani: “Né occorre a stravestir finta Pitura/ Né far statue di strazzi o carnevali,/ Babuini, bufoni, arcianimali,/ Che apena sa bozar una figura./ Zucaro garbo no puol indolcir/ Pestilente velen d’aspri serpenti,/ Né chi è al’inferno sarà mai redenti;/ Bagia chi vuol, e diga chi sa dir./ Sabia paciencia, che sta Città sola/ Puol rafinar el zucaro perfeto./ Sto clima ha il don del Ciel, che fa st’efeto!/ Zucaro forestier rasega in gola”<sup>440</sup>.

Certamente queste accuse non sarebbero rimaste impunte e Federico, come gli era consueto, si sarebbe difeso, con la pittura o con la poesia, se egli non fosse morto già da alcuni anni, nel 1609.

### 1.5.2. L’incidenza delle opere venete sulla produzione di Zuccari

L’apporto dato dalle esperienze veneziane alla carriera di Zuccari fu certamente rilevante. Come messo in luce nel primo capitolo, l’artista ebbe modo di mettere a frutto gli spunti offertigli dall’arte veneziana sin dai primi anni Sessanta, quando si trovava ancora a Venezia: nello scalone del palazzo di Santa Maria Formosa egli si ispirò alle collezioni del suo committente, dalla raccolta di antichità alle tavole del prezioso *Breviario* che studiò approfonditamente<sup>441</sup>. Inoltre, se negli affreschi di San Francesco della Vigna l’artista risultò ancora fortemente ancorato alla cultura romana e in particolare alla lezione del fratello, nell’*Adorazione dei Magi* del 1564 dimostrò maggior attenzione agli esiti artistici

---

<sup>439</sup> Gigli 1615 ed. 1996, p. 55.

<sup>440</sup> Boschini 1660, pp. 355.

<sup>441</sup> Cfr. 2.4.1.1.

raggiunti in laguna, soprattutto nel soffuso pittoricismo di indubbia matrice veneziana: uno dei punti di partenza è stato spesso riconosciuto nella *pala Pesaro* di Tiziano ai Frari, di cui l'artista realizzò una copia parziale in un disegno oggi conservato a Edimburgo e di cui riprese l'impostazione in diagonale, con la Vergine sulla destra, e i due putti alati collocati in altro a destra<sup>442</sup>.

Il bagaglio di esperienze acquisito in Veneto tra 1563 e 1565 si rivelò prezioso nelle commissioni immediatamente successive, prima fra tutte quella ottenuta a Firenze negli ultimi mesi del 1565: si trattava del grande sipario con la *Caccia* destinata al teatro allestito nel salone dei Cinquecento da Vasari e Buontalenti e utilizzata per nascondere la scenografia vera e propria della commedia *La Cofanaria* nei giorni precedenti alla messa in scena dell'opera. L'originale è andato perduto<sup>443</sup>, ma di esso sopravvivono un disegno preparatorio per la parte sinistra, conservato a Chatsworth<sup>444</sup>, e soprattutto un bozzetto ad acquerello, appartenente alle collezioni del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi<sup>445</sup> (fig. 88). In quest'opera Federico, oltre a propendere per alcune scelte luministiche vicine alla pittura veneziana, si servì dell'accurato studio compiuto sulle pagine miniate del *Breviario Grimani*, soprattutto per quanto riguarda le figure di cani: esse si ritrovano in vari disegni, eseguiti con ogni probabilità durante la sua permanenza in laguna, modellati su quelli che compaiono nella scena rappresentante la *Partenza per la caccia in agosto* del f. 8 verso del *Breviario*<sup>446</sup>. Nel sipario, inoltre, la disposizione dei cani a destra del cacciatore a cavallo e la figura dell'altro cacciatore con la lancia e il corno sono ripresi quasi alla lettera dalla tavola miniata (figg. 89, 90).

Nell'affrontare un dipinto a destinazione teatrale, Federico ebbe modo di sfruttare la recente esperienza del teatro degli "Accesi". Ciò avvenne anche quando, tornato a Roma,

---

<sup>442</sup> Robertson 1980, pp. 559-561; Hochmann 2001, p. 80; Id. 2004, p. 405. Cfr. qui 2.4.1.3 e la scheda n. 11.

<sup>443</sup> Il dipinto rimase in deposito presso i locali dell'ex Teatro Mediceo degli Uffizi fino al 1839, allorché fu distrutto in quanto reputato opera di scarso interesse (questo quanto riferito da D. Heikamp in una lezione del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio del 18 settembre 1974 e riportato da A. Petrioli Tofani, in *Il luogo teatrale* 1975, p. 98, n. 7.10).

<sup>444</sup> Chatsworth, The Devonshire Collections, inv. n. 202 (cfr. Jaffè 1994, p. 243, n. 393; Acidini Luchinat 1998, I, pp. 241 e 262, nota 135). Il foglio misura 358 x 403 mm e fu probabilmente decurtato nella sua larghezza (cfr. Acidini Luchinat 1998, I, p. 241).

<sup>445</sup> Inv. n. 11074 F (604 x 1379 mm; cfr. P.G. Tordella, S. Pezzati, in *Magnificenza* 1997, pp. 246-247, n. 196 (con bibliografia precedente); Acidini Luchinat 1998, I, pp. 241 e 262, nota 136). Un altro disegno, conservato al British Museum (inv. n. Pp,3.196) e ritenuto da Gere e Puncey (1983, p. 185, n. 289, pl. 279) propedeutico al dipinto fiorentino, secondo Acidini Luchinat (1998, I, p. 243 e 1999, II, pp. 258-259; p. 270, nota 99), per le sue numerose varianti, sembrerebbe invece essere uno studio preparatorio per un perduto sipario di soggetto affine realizzato tra 1605 e 1607 per Carlo Emanuele I di Savoia.

<sup>446</sup> Cfr. 2.4.4.

ottenne l'incarico per l'*Annunciazione* destinata alla cappella omonima nella chiesa dei Gesuiti al Collegio Romano, per il quale realizzò un dipinto improntato a una grande teatralità, sia nelle pose dei personaggi sia nella struttura compositiva<sup>447</sup>.

Il riferimento alle tavole del *Breviario* è infine presente, come si avrà modo di illustrare più approfonditamente in seguito, negli affreschi di Santa Caterina dei Funari eseguiti nel 1571-1572: le scene della *Disputa* e, soprattutto, del *Martirio* della santa sono evidentemente ispirate alle due tavole di analogo soggetto presenti nell'esemplare fiammingo<sup>448</sup>.

La riuscita delle opere realizzate a Venezia convinse Zuccari a riutilizzarne le invenzioni in svariate occasioni. Le scelte iconografiche attuate nella decorazione dello scalone Grimani, dove la rappresentazione della vita attiva era legata al mondo agreste, furono il punto di partenza per lo sviluppo dei soggetti di alcune pitture della loggia della Rocca a Castelnuovo di Porto (1568)<sup>449</sup>, oppure di quelle della sua casa sul Pincio: al pari di quanto era avvenuto nel riquadro dello scalone Grimani con la scena della *Giustizia distributiva* e nei disegni a questa tematicamente correlati<sup>450</sup>, nella volta della sala terrena il *Labor* viene impersonato dalla figura del contadino con il bue, che presenta una fisionomia simile a quella del medesimo personaggio nel dipinto veneziano<sup>451</sup> (figg. 91, 92).

Anche le opere della cappella Grimani sarebbero state oggetto di rivisitazione successiva: dalla *Resurrezione di Lazzaro* trasse ispirazione per la *Resurrezione del figlio della vedova di Naim*, realizzata nel 1570 per il duomo di Orvieto<sup>452</sup> (figg. 93, 94); inoltre la pala Grimani, al di là delle repliche di cui si è parlato in precedenza<sup>453</sup>, divenne il prototipo per la tela omonima destinata al *retablo mayor* all'Escorial.<sup>454</sup>

---

<sup>447</sup> L'opera è andata perduta, ma se ne conoscono alcune copie pittoriche e soprattutto riproduzioni a stampa; cfr. Acidini Luchinat 1998, I, pp. 255-257 e p. 264, nota 177.

<sup>448</sup> Cfr. 2.4.1.1.

<sup>449</sup> Acidini Luchinat 1999, II, p. 32.

<sup>450</sup> Cfr. cap. 1.2.1.

<sup>451</sup> Cfr. Herrmann-Fiore 1992, pp. 245-292.

<sup>452</sup> Interessante in tal senso si rivela un disegno preliminare per la parte sinistra conservato nella Fondazione Custodia di Parigi (Institut Néerlandais, Collection Fritz Lugt, inv. n. 1975-T-12 *recto*; cfr. Byam Shaw 1983, I, n. 137; III, pls. 160-161): tra i personaggi raffigurati si ritrova l'uomo di spalle che compariva nell'affresco veneziano (cfr. Acidini Luchinat 1999, II, p. 42, nota 92). Un documento sull'affidamento della commissione orvietana a Federico è stato di recente pubblicato da Patrizia Tosini (2008, p. 539, doc. n. 203; si veda anche *ivi*, pp. 85-105)

<sup>453</sup> Cfr. 1.2.2.

<sup>454</sup> Cfr. Hochmann 2001, p. 93; *Id.* 2004, p. 416.



Contestualmente le opere dei suoi colleghi veneziani ebbero una grande incidenza sulla sua carriera, come si evince già dall'osservazione delle opere compiute negli anni immediatamente successivi al suo ritorno a Roma: nella decorazione dei soffitti della stanza della Gloria e in quella della Nobiltà a villa d'Este a Tivoli, condotte tra il 1566 e il 1568, "lo scorcio di sotto in su, nonché la luminosa trasparenza del gioco chiaroscurale sugli opulenti incarnati delle tre donne denotano un'ulteriore messa a frutto dell'esperienza veneta da parte dello Zuccari, in particolare nella derivazione delle pitture veronesiane"<sup>455</sup>. Se dei pittori veneziani apprezzò soprattutto il colorito, ebbe invece un atteggiamento più critico nei confronti dei loro principi di composizione. Non poteva essere altrimenti, dal momento che egli apparteneva alla schiera di coloro che consideravano il disegno alla base di ogni realizzazione pittorica. Dunque Federico, pur dimostrando un costante riferimento ai dipinti studiati in Veneto, si sentì sempre in obbligo di conferire al modello un maggiore rigore spaziale<sup>456</sup>.

In varie occasioni Federico guardò ad alcune opere di Tiziano, come per esempio la già menzionata *Pala Pesaro*, la cui impostazione fu ripresa da Zuccari nell'*Adorazione* di San Francesco della Vigna (figg. 95, 96). Tuttavia quest'ultima è il risultato di una rielaborazione volta a mitigare il dinamismo del precedente tizianesco. Ciò risulta ancora più evidente nella più tarda versione per il *retablo mayor* dell'Escorial, successivamente rimpiazzata da un dipinto di Pellegrino Tibaldi e oggi ubicata nel Nuevo Museo (fig. 97): qui alla Madonna di Tiziano, posta in secondo piano e fortemente scorciata, corrisponde una Vergine 'monolitica'; in generale la vivacità presente nella pala dei Frari si traduce in una composizione immobile, di carattere quasi arcaizzante<sup>457</sup>.

Nell'elaborare l'affresco con la *Storia di Orazio* per villa Pellegrini a San Siro (1564), Zuccari si ispirò alla *Battaglia di Cadore* di Tiziano a palazzo Ducale, da lui attentamente studiata<sup>458</sup> (cfr. schede nn. 23, 42). Come messo in evidenza da Damian, se si confrontano le testimonianze superstiti del dipinto del cadorino con il disegno del Museo Horne di Firenze, ritenuto preparatorio per l'affresco, si evince come Zuccari abbia ideato una scena più lineare e simmetricamente congegnata, a discapito della concitazione e della

---

<sup>455</sup> Acidini Luchinat 1999, II, p. 6.

<sup>456</sup> Damian 2001-2002, p. 22. La studiosa riprende una puntuale indagine di Michel Hochmann volta a dimostrare come Federico rielabori invenzioni di artisti veneziani per conferire loro una maggiore compostezza: cfr. Hochmann 2001, pp. 90-94; Id. 2004, pp. 407-416.

<sup>457</sup> Hochmann 2001, p. 93; Id. 2004, p. 416.

<sup>458</sup> Esistono infatti due fogli con copie parziali del dipinto. Cfr. 2.4.1.3.

spontaneità presenti nel dipinto di palazzo Ducale<sup>459</sup>. Tuttavia in un altro studio per lo stesso affresco, conservato a Melbourne e, a mio avviso, eseguito precedentemente rispetto al foglio fiorentino<sup>460</sup>, Federico improntò la composizione a un maggiore dinamismo, aderendo più fedelmente al modello (figg. 98, 99, 100).

Si può pertanto dedurre che in un primo tempo Federico abbia rispettato le caratteristiche compositive della tela di palazzo Ducale, per poi optare per un'impaginazione più composta della scena.

Lo stesso discorso può essere fatto a proposito dell'*Assunzione*, principiata da Taddeo e portata a termine da Federico solo nel 1589, per la cappella Pucci a Trinità dei Monti (fig. 101)<sup>461</sup>. Qui l'artista si rifece certamente all'*Assunta* dei Frari, soprattutto per quanto riguarda la posa della Vergine con le braccia spalancate e la disposizione degli apostoli intorno al sepolcro centrale (fig. 102). Questi ultimi sono ancora più prossimi a quelli della pala eseguita dal cadorino nella cattedrale di Verona, che Federico copiò durante il viaggio di ritorno da Venezia nel 1565<sup>462</sup>. Se il dipinto romano è però caratterizzato da una certa rigidità e pacatezza, soprattutto nell'atteggiamento degli apostoli, gli studi preliminari sono contraddistinti da una spontaneità che li avvicina maggiormente alle opere di Tiziano<sup>463</sup> (figg. 103, 104).

Inoltre, a partire dalla rimediazione sulla grande pala con il *Martirio di san Lorenzo* realizzata dal cadorino per la chiesa veneziana dei Crociferi (1548-*post* 1557, oggi nella chiesa dei Gesuati, fig. 105), Federico creò tre opere di analogo soggetto condotte in diversi momenti della sua carriera<sup>464</sup>, a partire già dal 1568, quando portò a compimento il dipinto incominciato dal fratello per la chiesa di San Lorenzo in Damaso<sup>465</sup>, fino al 1602, anno in cui licenziò la pala per i Cappuccini di Fermo. Negli anni Ottanta realizzò un *Martirio di san Lorenzo* destinato al *retablo mayor* della chiesa dell'Escorial: qui l'artista non prese spunto solo dalla tela dei Crociferi, ma anche da quella che Tiziano aveva

---

<sup>459</sup> Damian 2001-2002, p. 24.

<sup>460</sup> National Gallery of Victoria, inv. n. 1887/4. Il disegno australiano riguarda solo un dettaglio, mentre quello fiorentino è una visione quasi completa della scena ed è corredato dalla rappresentazione delle partiture architettoniche nelle quali doveva essere inserito l'affresco. Su questi disegni e la commissione per villa Pellegrini cfr. 1.2.3.

<sup>461</sup> Cfr. Acidini Luchinat 1999, II, pp. 266-272

<sup>462</sup> Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. n. 2123v; cfr. qui 2.4.1.3 e la scheda n. 10.

<sup>463</sup> Si vedano ad esempio il foglio degli Uffizi (inv. n. 10978), lo studio per la figura della Vergine al Louvre (Département des arts graphiques inv. n. 4429 *recto*) e soprattutto quello per il gruppo degli apostoli a Berlino (Kupferstichkabinett, inv. n. 22141),

<sup>464</sup> Sul rapporto tra le opere di Zuccari e il dipinto di Tiziano cfr. Prosperi Valenti Rodinò 1999, p. 25; Hochmann 2001, p. 90; Id. 2004, pp. 411-412.

<sup>465</sup> Sull'opera cfr. Acidini Luchinat 1998, I, pp. 272-274.

consegnato a Filippo II nel 1564 (fig. 106). Quest'ultima doveva essere collocata sull'altare maggiore ma, rifiutata dal committente e confinata nella chiesa vecchia, fu sostituita proprio dall'opera zuccariana. In verità anche questa non convinse il committente e, rimossa dopo la sua partenza e sostituita da un dipinto di Pellegrino Tibaldi, è oggi fruibile solo attraverso un'incisione complessiva dell'altare, dovuta a Pierre Perret, e a un disegno preparatorio<sup>466</sup> (figg. 107, 108). A dispetto di quello che si evince dall'osservazione dell'incisione, nel disegno è riscontrabile una maggiore aderenza al modello, non solo nell'impostazione in diagonale del santo e nell'ambientazione architettonica (riproposti anche nell'esito pittorico), ma soprattutto per quanto riguarda le attitudini dei personaggi, in particolare dei manigoldi. Nel disegno si possono nel contempo intuire, anche senza raggiungere l'intensità drammatica di Tiziano, gli stessi effetti luministici determinati dalle fiamme in un contesto notturno.

Un discorso analogo va infine fatto, a mio avviso, a proposito degli studi preparatori per l'*Annunciazione* destinata all'altare omonimo della chiesa di San Lorenzo all'Escorial: in essa è presente il ricordo del dipinto eseguito da Tiziano per la chiesa veneziana di San Salvador, in particolar modo per quanto riguarda il registro superiore, dove nubi e angeli si aprono per lasciare spazio alla colomba dello Spirito Santo<sup>467</sup> (figg. 109, 110).

Federico Zuccari ebbe lo stesso atteggiamento critico nei confronti dei dipinti di Paolo Veronese: per esempio, come precedentemente illustrato, nel disegno di ignota ubicazione preparatorio alla *Sottomissione* di palazzo Ducale, l'artista trasse ispirazione dalla *Cena dei Servi* e, nel realizzare l'opera finita, prese spunto dal dipinto eseguito dal Caliari per la

---

<sup>466</sup> L'incisione del Perret fu pubblicata da Jan de Herrera nel *Sumario y breve declaración de los diseños de la fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid 1589. Del disegno, riprodotto nel contributo di Mulcahy nel 1992 (p. 161) è attualmente ignota la collocazione. Un altro foglio, conservato presso la Biblioteca Reale di Torino (inv. n. 15929 D.C.; cfr. J.A. Gere, in *Da Leonardo a Rembrandt* 1990, pp. 212-213, n. 84) è stato, pur con cautela, riferito alla pala escorialense da Alessandro Zuccari (1997, p. 30).

<sup>467</sup> Un disegno per le tele esterne è conservato alla Biblioteca Nacional di Madrid (inv. n. 7647; cfr. Acidini Luchinat 1999, II, pp. 155-156, fig. 3 e p. 175, nota 20, cui si rimanda per la bibliografia precedente); al Louvre (Département des arts graphiques, inv. n. 11237; cfr. J.A. Gere, in *Dessins de Taddeo e Federico Zuccaro* 1969, n. 104; Acidini Luchinat 1999, II, pp. 155-156, fig. 3 e p. 175, nota 18) si conserva invece uno studio per la scena da raffigurarsi all'interno delle portelle; ai medesimi dipinti sembra riferirsi anche un disegno di Monaco (Staatliche Graphische Sammlung, inv. n. 2583; cfr. *Italienische Zeichnungen* 1967, n. 24, pl. 64; Acidini Luchinat 1999, II, pp. 155-156, fig. 3 e p. 175, nota 18). Nei disegni è evidente un grande dinamismo e i protagonisti sono caratterizzati da atteggiamenti più spontanei che li avvicinano al dipinto di Tiziano a San Salvador; al contrario la Vergine e l'angelo delle tele collocate sull'altare, certamente anche a causa dei rimaneggiamenti eseguiti dal Gomez, sono contraddistinti da pose statiche e da una quasi totale mancanza di *pathos*.

stessa sala, andato distrutto nell'incendio del 1577. In entrambi i casi Federico rilesse i suoi modelli alla luce di un criterio compositivo più equilibrato: nel primo lo spazio è tripartito come nel precedente veronesiano, ma se in quest'ultimo i personaggi si muovono in libertà all'interno della struttura architettonica, nel progetto di Zuccari tutto risulta simmetricamente congegnato e gravitante intorno a un fulcro centrale (figg. 111, 112). Il dipinto di Veronese a palazzo Ducale, almeno a quanto si evince dalla copia che ne fece Federico stesso<sup>468</sup>, era contraddistinto da un accentuato dinamismo, tanto che il movimento concitato dei personaggi distoglieva quasi l'attenzione dalla scena principale; non si può dire lo stesso della tela zuccariana, dove i partecipanti alla cerimonia si dispongono ordinatamente ai lati per lasciar contemplare il fatidico avvenimento (figg. 113, 114).

Nel 1583, poco dopo la sua partenza da Venezia, Federico fu occupato nella decorazione della cappella ducale nella Santa Casa di Loreto, incentrata sulle *Storie della Vergine* e conclusa entro l'anno successivo<sup>469</sup>. Le pitture sono contraddistinte da un colorismo di matrice veneta e nell'elaborazione delle singole scene è riscontrabile un omaggio all'arte del Caliarì. Ciò riguarda in particolar modo la scena con l'*Incoronazione della Vergine*, al centro della volta, che richiama il dipinto omonimo realizzato dal Veronese per la sacrestia di San Sebastiano nel 1555 (figg. 115, 116). Anche in questo caso Federico, riferendosi al modello veneziano, ne rielabora la composizione: la vivacità dell'opera del Caliarì, ottenuta grazie a un'impaginazione asimmetrica, con la Vergine decentrata, non trova riscontro nel dipinto lauretano, dove Zuccari realizza una struttura più bilanciata, ma statica.

Nello stesso periodo Federico fu interpellato per un'altra commissione ducale, ossia una pala destinata alla cappella del Santissimo Sacramento nel duomo di Urbino. Le sue idee non furono però gradite a Francesco Maria della Rovere, che si rivolse pertanto al Barocci, ottenendone un'*Ultima cena*, tuttora *in situ*<sup>470</sup>. È verosimile che i progetti di Zuccari avessero lo stesso soggetto e potrebbero dunque essere rintracciati in due disegni conservati rispettivamente a New York e Oxford<sup>471</sup> (figg. 117, 118). Essi traggono spunto dal dipinto veronesiano rappresentante le *Nozze di Cana*, eseguito nel 1563 per il refettorio del convento di San Giorgio Maggiore (oggi al Louvre), che Federico ebbe certamente

---

<sup>468</sup> Cfr. 2.4.1.4 e scheda n. 16.

<sup>469</sup> Su tale decorazione cfr. Santarelli 1993, pp. 109-118; Tombari 1997, pp. 45-51; Acidini Luchiat 1999, II, pp. 137-148; Massa 2001, pp. 189-198.

<sup>470</sup> Cfr. Acidini Luchinat 1999, II, p. 137.

<sup>471</sup> New York, Metropolitan Museum of Art, inv. n. 1975.131.60 e Oxford, Christ Church, inv. n. 1384 (cfr. Byam Shaw 1976, I, p. 154, n. 541; II, pl. 298; Acidini Luchinat 1999, II, p. 144 e p. 151, nota 131).

modo di vedere e cui si era ispirato più fedelmente in un altro disegno, oggi a Stoccolma<sup>472</sup> (fig. 119).

Come giustamente notato da Hochmann, il foglio americano e quello inglese sono contrassegnati da un assoluto rigore geometrico, attraverso cui l'artista prende le distanze dai metodi compositivi, dalla naturalezza e dall'atmosfera un po' confusa della grande tela del Caliarì<sup>473</sup>: le figure, caratterizzate da maggior monumentalità, sono ridotte di numero e disposte ordinatamente intorno a un tavolo a ferro di cavallo, fatta eccezione per alcuni astanti in piedi ai lati e per i suonatori al centro. Cristo viene posto, come in Veronese, in secondo piano, ma la struttura architettonica alle sue spalle (si trova infatti in corrispondenza di una nicchia centrale) e la scalinata di minori dimensioni, che si restringe verso l'alto, contribuiscono a dargli maggior risalto. Abolita inoltre l'intera macchina scenica costituita da architetture all'antica, tutto si svolge in uno spazio chiuso, rigidamente tripartito, in un'atmosfera segnata da una generale compostezza che conduce a un risultato diametralmente opposto rispetto al modello.

Federico Zuccari rimase certamente affascinato dalla cultura artistica veneziana: tuttavia se da un lato non poté esimersi dal citare le opere dei suoi illustri colleghi e dal riprenderne il colorismo, dall'altro rimase sempre fedele alla tradizione tosco-romana, che indicava nel disegno il principio imprescindibile dell'attività pittorica. Attraverso il disegno tutto doveva essere congegnato secondo i principi di armonia e di *gratia* manieristica che Federico, forse, avrebbe voluto fossero messi in pratica anche nella città dei dogi. Le sue speranze non potevano che essere disattese: stando al suo metro di giudizio, l'arte veneziana all'inizio del Seicento era ormai giunta alla rovina, a causa del trionfo di Tintoretto, dei suoi eredi e di tutti coloro che "lo seguir ne la pazzia..."<sup>474</sup>.

---

<sup>472</sup> Stoccolma, Nationalmuseum, inv. n. 1522/1863; cfr. Bjuström, Magnusson 1998, n. 598. Come si avrà modo di spiegare in seguito il disegno, eseguito a inchiostro, non sarebbe propriamente un disegno da taccuino, ma piuttosto la replica fedele di un disegno eseguito dal vero; cfr. 2.4.1.4.

<sup>473</sup> Hochmann 2001, pp. 83-86; Id. 2004, p. 408.

<sup>474</sup> *Ibid.*





**Figura 84.** Federico Zuccari, *Tiziano nel suo studio*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



**Figura 85.** Palma il Giovane, *Ritratto di Matteo da Lecce*, New York, The Pierpont Morgan Library

procurator  
In dei nomine Amen. Anno incarnationis  
domini millesimo quingentesimo quinquagesimo  
quarto indictione quinta Idibus  
nonis septima die Veneris Undecimo fe-  
bruarij Pontificatus sanctissimi et beati homi-  
nis Anthonii patris et domini nostri domini Py di-  
ligna providentia pro quartis anno quin-  
to. In presentia mea et pro testibus  
infra scriptis, ad hoc specialiter vocatis, habi-  
tatis et rogatis, constitutus presentibus  
Bernardinus et d. Felice Trevisanelli  
de Gallico sponte renunciaverunt quoscumque  
procuratores presentium harumque constitu-  
tos ubique, loco, et presentia  
etiam in

Figura 86. Archivio di Stato di Venezia, Notarile. Atti, not. G. Figolin, b. 5599, c. 89v

ad medium eorum  
Alonzo de... ad curiam  
et locum sacina et d. frando...  
et locos et d. Cassano...  
et d. Bernardi...  
et d. Federico...  
et d. ...  
et d. ...  
et d. ...  
et d. ...  
et d. ...

Figura 87. Archivio di Stato di Venezia, Notarile. Atti, not. G. Figolin, b. 5599, c. 93r





**Figura 88.** Federico Zuccari, Studio per il *Sipario con la caccia*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



**Figura 89.** Federico Zuccari, Studio per il *Sipario con la caccia*, particolare, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



**Figura 90.** Gérard Horenbout (?), *La partenza per la caccia in agosto*, *Breviario Grimani*, Lat I, 99=2138, f. 8 verso, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



**Figura 91.** Federico Zuccari, *La Giustizia distributiva*, Venezia, palazzo Grimani a Santa Maria Formosa, volta dello scalone



**Figura 92.** Federico Zuccari, *Labor*, Roma, casa Zuccari



**Figura 93.** Federico Zuccari, *Resurrezione di Lazzaro*, Venezia, San Francesco della Vigna, cappella Grimani



**Figura 94.** Federico Zuccari, *Resurrezione del figlio della vedova di Naim*, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo



**Figura 95.** Tiziano, *Madonna Pesaro*,  
Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari



**Figura 96.** Federico Zuccari,  
*Adorazione dei Magi*,  
Venezia, San Francesco della Vigna,  
cappella Grimani



**Figura 97.** Federico Zuccari,  
*Adorazione dei Magi*,  
Escorial, Nuevo Museo



**Figura 98.** Federico Zuccari,  
*Battaglia di soldati romani su un ponte*,  
Firenze, Museo Horne



**Figura 99.** Federico Zuccari,  
*Battaglia di soldati su un ponte*,  
Melbourne, National Gallery of Victoria



**Figura 100.** Pittore anonimo del XVI secolo (da Tiziano), *Battaglia di Cadore*,  
Firenze, Galleria degli Uffizi (foto Fondazione Federico Zeri)



**Figura 101.** Federico Zuccari, *Assunzione della Vergine*, Roma, Trinità dei Monti, cappella Pucci-Cauco



**Figura 102.** Tiziano, *Assunta*, Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari



**Figura 103.** Federico Zuccari, *Assunzione della Vergine*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques



**Figura 104.** Federico Zuccari, *Assunzione della Vergine*, Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett



Figura 105. Tiziano, *Martirio di san Lorenzo*, Venezia, chiesa dei Gesuati (già Crociferi)

Figura 107. Pierre Perret, *Retablo mayor*, particolare



Figura 106. Tiziano, *Martirio di san Lorenzo*, Escorial, chiesa vecchia

Figura 108. Federico Zuccari, Studio per il *Martirio di san Lorenzo*, ubicazione ignota





**Figura 109.** Tiziano, *Annunciazione*,  
Venezia, San Salvador



**Figura 110.** Federico Zuccari,  
*Studio per l'Annunciazione*,  
Madrid, Biblioteca Nacional





**Figura 111.** Federico Zuccari, Studio per la *Sottomissione dell'imperatore Federico Barbarossa a papa Alessandro III*, ubicazione ignota



**Figura 112.** Paolo Veronese, *Cena in casa di Simone il Fariseo*, Versailles, Musées Nationaux des Châteaux de Versailles et Trianon





**Figura 113.** Federico Zuccari,  
*Sottomissione dell'imperatore Federico  
Barbarossa a papa Alessandro III*,  
Venezia, palazzo Ducale,  
sala del Maggior Consiglio



**Figura 114.** Federico Zuccari (da Paolo Veronese),  
*Federico Barbarossa bacia la mano  
del papa scismatico Vittore IV*,  
New York, The Pierpont Morgan Library



**Figura 115.** Federico Zuccari, *Incoronazione della Vergine*, particolare, Loreto, Santa Casa, cappella ducale



**Figura 116.** Paolo Veronese, *Incoronazione della Vergine*, Venezia, San Sebastiano



**Figura 117.** Federico Zuccari, *Ultima Cena*, New York, The Metropolitan Museum of Art



**Figura 118.** Federico Zuccari, *Ultima Cena*, Oxford, Christ Church Library



**Figura 119.** Federico Zuccari (da Veronese), *Nozze di Cana*, Stoccolma, Nationalmuseum



## 2. I TACCUINI VENETI

Nel 1563-1565 Venezia fu meta del primo importante viaggio di Federico Zuccari. Educato alla pratica del disegno e della copia dal vero, durante tale soggiorno egli inaugurò la consuetudine di eseguire disegni nei taccuini che portava con sé – copie di opere d'arte, ritratti e vedute –, attraverso i quali creare un repertorio figurativo utile al proprio apprendimento e alla propria carriera.

L'indagine sui disegni di viaggio di Zuccari trae origine dalle ricerche di Detlef Heikamp<sup>475</sup>, si riferisce a un “quaderno disegnato”, ma si deve a Cristina Acidini Luchinat il merito di avere ‘coniato’ la definizione di “taccuini veneziani” e di aver svolto una sistematica ricognizione delle opere grafiche di cui si componevano<sup>476</sup>. Successivamente altri studiosi hanno offerto preziosi contributi rintracciando nuovi fogli<sup>477</sup>, senza tuttavia analizzarli nel loro insieme e in rapporto ad altri disegni di viaggio dell'artista.

Un'analisi approfondita degli esemplari già individuati, favorita dalla parziale digitalizzazione del materiale grafico conservato presso i gabinetti di disegno di vari musei, ha consentito di contestualizzarli all'interno delle pratiche diffuse in epoca rinascimentale e tardo cinquecentesca e di riconoscere alcune caratteristiche generali in riferimento sia alle vicende collezionistiche sia alle peculiarità tecniche: da un lato si possono così comprendere meglio la funzione e la configurazione dei taccuini di Federico Zuccari, il suo *modus operandi* durante i viaggi e la storia che ha interessato i fogli dopo la sua morte, dall'altro viene facilitato il reperimento di nuovi disegni che possano completare il quadro finora delineato.

Non è possibile, per la dispersione di cui furono oggetto i fogli e per la natura ‘effimera’ dei taccuini stessi, stabilire esattamente il numero dei taccuini posseduti dall'artista durante i suoi viaggi veneziani né quantificare i disegni che li componevano. Tuttavia si parlerà di taccuini al plurale in quanto essi furono almeno due, l'uno riconducibile al primo soggiorno in Veneto e l'altro a quello del 1582.

L'individuazione di alcune costanti ha permesso di smentire quanto sostenuto in precedenza a proposito dell'esistenza di taccuini di dimensioni dissimili<sup>478</sup> e al contrario di

---

<sup>475</sup> Heikamp 1967<sup>a</sup>, pp. 44-68; Id. 1999, 347-368.

<sup>476</sup> Acidini Luchinat 1998, I, pp. 238-240.

<sup>477</sup> Cfr. soprattutto Damian 2001-2002.

<sup>478</sup> Ivi, p. 238.

ricondere i fogli a un formato unico e ben preciso. La discontinuità talvolta riscontrata nelle misure dei singoli disegni va piuttosto imputata alla loro storia e all'intervento di coloro che ne entrarono in possesso dopo la morte dell'autore.

Inoltre è stato possibile escludere dai taccuini in oggetto alcuni esemplari, pur riferiti a opere di autori veneti, in quanto eseguiti in altre occasioni; lo stesso è stato fatto per alcuni disegni contraddistinti da una tecnica differente e ideati probabilmente con una diversa funzione.

Contestualmente il numero dei fogli è stato implementato con l'identificazione di disegni inediti oppure finora non ricondotti all'esperienza veneziana.

In questo lavoro si è deciso di includere, in quanto parte integrante dell'esperienza di Zuccari a Venezia, anche le opere grafiche eseguite dal vero fuori dalla città, ma in territori soggetti alla Serenissima, in particolare in Friuli e nelle città di Vicenza e Verona, dove Federico si recò al termine della sua permanenza a Venezia. Si sono altresì tralasciati i numerosi disegni mantovani e parmensi – molti dei quali realizzati parimenti durante il viaggio di ritorno a Roma nel 1565 – in quanto si riferiscono ad ambiti culturali diversi e necessitano dunque di uno studio dedicato.

## 2.1. Federico Zuccari e il disegno

Per Federico Zuccari l'intera attività di un pittore era basata sul disegno. A ciò era stato istruito da Taddeo che, intuendo le promettenti capacità del fratello, lo aveva spronato a esercitarsi nello studio dal vero e nella copia delle opere dei più valenti artisti del Rinascimento, come egli stesso aveva fatto<sup>479</sup>. Il ruolo fondamentale riconosciuto da Federico al disegno si tradusse da un lato in un costante esercizio grafico, dall'altro nella formulazione di un complesso sistema teorico e in un'intensa attività speculativa. Questo atteggiamento si inserisce all'interno delle vivaci discussioni filosofico-letterarie incentrate sui risvolti teorici dell'arte e nate in seno al mondo accademico<sup>480</sup>; un mondo che egli si trovò in più occasioni a frequentare e che certamente gli fornì lo stimolo per l'elaborazione del suo pensiero.

In gioventù egli aveva stretto amicizia, come detto, con il letterato fiorentino Anton Francesco Doni, accademico prima a Firenze (Accademia degli Umidi e Accademia Fiorentina), e successivamente in Veneto (Accademia dei Pellegrini)<sup>481</sup>. Il Doni, sebbene non fosse tenuto in gran conto dai suoi contemporanei così come dalla critica moderna, aveva attivamente partecipato al dibattito, acceso intorno alla metà del Cinquecento e di cui si era fatto promotore Benedetto Varchi<sup>482</sup>, sul 'primato' delle arti, dando alle stampe il suo trattato sul *Disegno* (Venezia, 1549). Al di là della superiorità accordata alla scultura sulla pittura (inevitabile per un convinto michelangiolo), egli affermava la preminenza del disegno: muovendo dalle dichiarazioni di Varchi stesso, il Doni sviluppò una concezione secondo cui il disegno era "speculazione divina, che produce un'arte eccellentissima" e "un'invenzione di tutto l'universo, immaginato perfettamente nella mente della prima causa", tanto che non è possibile "operare cosa nessuna nella scultura e nella pittura senza la guida di questa speculazione e disegno"<sup>483</sup>.

Suggestionato dagli incontri con il Doni, Federico Zuccari mostrò immediatamente l'intenzione di approfondire tali argomenti e di prendere parte allo stimolante ambiente culturale delle accademie. L'occasione gli fu presto offerta a Firenze, dove nel settembre

---

<sup>479</sup> Cfr. il disegno di Federico con *Taddeo Zuccari copia gli affreschi di Raffaello nella villa Farnesina al chiaro di luna*, appartenente al ciclo della *Vita di Taddeo* e conservato a Los Angeles (Paul Getty Museum, inv. n. 99.GA.6.13).

<sup>480</sup> Sulle posizioni teoriche formulate all'interno delle Accademie cfr. Rossi 1980, in particolare pp. 89-186 e, per quanto attiene la tematica del disegno, Sciolla 1991, pp. 10-39.

<sup>481</sup> Su Anton Francesco Doni cfr. qui 1.2.4.

<sup>482</sup> Sulle lezioni del Varchi, tenute pubblicamente nell'Accademia Fiorentina nel 1547 e pubblicate nel 1549, e sulla disputa circa il primato delle arti, cfr. Rossi 1980, pp. 89-122.

<sup>483</sup> Doni 1549, ed. 1970, pp. 7v e 8r.

1565 ottenne, grazie al Vasari e al Borghini, la commissione per gli apparati effimeri dei festeggiamenti delle nozze medicee. Il 14 ottobre Federico venne ammesso, non senza riserve<sup>484</sup>, tra i membri della prestigiosa Accademia del Disegno, fondata da appena tre anni e patrocinata dal duca Cosimo de' Medici<sup>485</sup>.

Essa era guidata dal Vasari che, come noto, aveva partecipato alle discussioni promosse dal Varchi sul 'primato' delle arti: come altri, tra cui il Doni stesso, lo storiografo aretino dichiarò la fratellanza tra le tre arti (pittura, scultura e architettura), in quanto “nate di un padre, che è il disegno, in un sol parto e ad un tempo”. Proseguendo in questo ragionamento, lo storiografo aretino, nella sezione dedicata alla *Pittura*, giunse ad attribuire anche una valenza filosofica al disegno, fondendo concetti platonici e aristotelici. Il disegno venne inteso da un lato come “forma, ovvero idea di tutte le cose della natura”, concetto attraverso il quale l'artista elabora mentalmente le immagini universali; dall'altro come “apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo”, cioè segno prettamente grafico, estrinsecazione di quel processo astratto<sup>486</sup>. Compito dell'artista secondo Vasari – e questa posizione sarebbe stata di lì a poco ripresa, con qualche variante, da Vincenzo Danti<sup>487</sup> – non è quello di imitare pedissequamente le cose naturali, di per sé imperfette, ma di cogliere l'ordine insito nella natura stessa e riprodurlo nell'opera d'arte. Il mezzo per compiere tale procedimento è necessariamente, nel suo duplice significato – mentale e operativo –, il disegno. Nella sua accezione pratica esso deve inoltre dimostrare “una certa grazia di facilità”, deve cioè occultare la fatica che sta alla base del procedimento intellettuale precedentemente descritto. Solo il costante esercizio – ed ecco il precipuo fine delle accademie – può far raggiungere tale risultato: “[...] questo disegno ha bisogno, quando cava l'invenzione d'una qualche cosa dal giudizio, che la mano sia, mediante lo studio et esercizio di molti anni, spedita et atta a disegnare et esprimere bene qualunque cosa ha la natura creato, con penna, con stile, con carbone, con matita o con altra cosa; perché quando l'intelletto manda fuori i concetti purgati e con giudizio, fanno quelle mani, che hanno molti anni essercitato il disegno, conoscere la perfezione et eccellenza delle arti, et il sapere dell'artefice insieme”<sup>488</sup>.

---

<sup>484</sup> Federico infatti non aveva ottenuto il favore di tutti, ma era stato ammesso con qualche voto contrario; cfr. Rossi 1980, p. 179.

<sup>485</sup> Sulla nascita dell'Accademia del Disegno a Firenze cfr. Ivi, pp. 146-181.

<sup>486</sup> Vasari 1568, ed. 2013, p. 73.

<sup>487</sup> *Trattato delle perfette proporzioni*, Firenze 1567. Si veda Rossi 1980, pp. 123-165.

<sup>488</sup> Vasari 1568, ed. 2013, p. 73. Come giustamente notato da Rossi (1980, pp. 157-158), l'occultamento della fatica attraverso il raggiungimento di alti livelli artistici deriva al Vasari dalla lettura del *Cortigiano* di Baldassar Castiglione.



Proprio dalla meditazione sul testo vasariano, corroborata da continui rapporti con il mondo accademico<sup>489</sup>, trasse origine il pensiero di Federico Zuccari sul disegno e sull'esempio dell'Accademia fiorentina fu istituita, nel 1593, la prima Accademia del Disegno romana propriamente detta, sotto il principato di Federico stesso<sup>490</sup>. L'Accademia di San Luca, che aveva sede in un edificio prospiciente la chiesa dei Santi Luca e Martina ed era patrocinata dal cardinale Federico Borromeo, aveva nelle intenzioni del suo fondatore il principale obiettivo di formare giovani artisti attraverso il disegno, inteso sia come esercizio grafico sia come fondamento teorico e intellettuale. All'epoca della sua elezione a principe dell'Accademia, Federico aveva già elaborato il suo pensiero sul disegno e ne aveva esposto i principi durante le conferenze organizzate in seno all'istituzione nel 1593-1594. Gli interventi di Federico furono registrati dal segretario Romano Alberti e dati alle stampe nel 1604<sup>491</sup>. Inoltre le posizioni di Federico a tal proposito furono consegnate a duratura memoria grazie a una serie di scritti di mano di Federico stesso, la *Lettera a Principi et Signori Amatori del Disegno* (1605), il *Discorso sopra la grandezza e facoltà del disegno interno ed esterno pratico* (1608), ma soprattutto il trattato *L'idea de' pittori, scultori e architetti* (1607)<sup>492</sup>. Come detto, la riflessione prese le mosse da una rielaborazione delle idee espresse da Doni, Danti e Vasari, che però non avevano soddisfatto pienamente l'artista: egli dunque si cimentò, con sforzo ancora maggiore, nell'argomento, dando vita a un pensiero complesso e ambizioso. In particolare l'artista rimproverò al Vasari di non aver svolto una netta distinzione tra il procedimento intellettuale e il disegno concretamente inteso, nonché di soffermarsi quasi esclusivamente su quest'ultimo. Zuccari sentì invece la necessità di operare una netta separazione tra le due tipologie. Nel trattato infatti, sulla scorta delle teorie aristoteliche (“e però seguendo l'ordine de' filosofi e particolarmente d'Aristotele”<sup>493</sup>), esse vengono definite “disegno interno” e “disegno esterno”: il primo è “il concetto formato nella mente nostra per poter

---

<sup>489</sup> Federico frequentò l'Accademia fiorentina, dal 1571 elevata a magistratura, nella seconda metà degli anni Settanta, allorché era impegnato nella decorazione della cupola di Santa Maria del Fiore. Partecipò inoltre all'attività di altre istituzioni: nel 1572 fu eletto presidente della Compagnia dei Virtuosi al Pantheon, salvo poi uscirne nel 1584, e nel 1593 diventò membro dell'Accademia degli Insensati (i ‘non-sensitivi’) di Perugia, all'interno della quale strinse importanti amicizie, come quella con Pierleone Casella e, forse, con Cesare Ripa.

<sup>490</sup> I primi tentativi di elevare l'antica corporazione dei pittori ad Accademia si deve a Lorenzo Sabatini e poi a Girolamo Muziano sotto il pontificato di Gregorio XIII; cfr. Tosini 2008, pp. 277-278. Sull'Accademia di San Luca e sul ruolo di principe rivestito da Federico si vedano, fra gli altri, i recenti contributi di Robertson (2009-2010, pp. 187-223) e Salvagni (2011, pp. 79-29, in particolare pp. 23-24).

<sup>491</sup> Si vedano Alberti, Zuccari 1604, ed. 1961, pp. 1-99.

<sup>492</sup> Per questo testo si vedano Zuccari 1607, ed. 1961, pp. 135-311; Id. 1607, ed. 1973, II, pp. 2062-2118; Gareffi 2009, p. 105-126.

<sup>493</sup> Zuccari 1607 ed. 1973, p. 2063.

conoscer qual si voglia cosa et operare di fuori conforme alla cosa intesa [...], ma anco quel concetto che forma qual si voglia intelletto”<sup>494</sup>; è proprio di tutti gli esseri pensanti e dunque comune a tutte le discipline del sapere. Il secondo è originato dal primo e “altro non è quello che appare circoscritto di forma senza sostanza di corpo. Semplice lineamento, circoscrizione, misurazione e figura di qual si voglia cosa immaginata e reale”<sup>495</sup>.

È solo la combinazione di queste due tipologie di disegno a dare origine alla pittura, alla scultura e all’architettura: esse sono il frutto dell’abilità degli artisti nel tradurre in un oggetto concreto (l’opera d’arte), attraverso il disegno “prattico”, un processo intellettuale che permetta di interpretare la natura, perfezionandola. Tale processo trova, secondo Zuccari, miglior compimento nella pittura, che è figlia ma “in un certo modo nodrice, balia e madre del disegno”<sup>496</sup>: la percezione intellettuale delle cose, intese come idee, nel “disegno esterno” si estrinseca non come forma, ma come parvenza, fatta di linee, non sostanza; per dirla con Zuccari, è come un sole nascosto dalle nubi. La pittura è in grado di allontanare le nuvole e di far vedere il sole in tutta la sua luminosità; è dotata cioè della capacità rivelatrice, di dare un corpo a ciò che viene semplicemente delineato: “così il disegno riformato da questa sua figlia, nodrice e madre, la pittura, vien posto in questi tre stati di forma visibile, di corpo impalpabile e d’accidente vestito: allora è compitamente perfetto; e questo avviene quando la pittura con suoi chiari e scuri l’abbellisce, l’orna e la perfeziona”<sup>497</sup>.

Dal trattato di Zuccari emerge un articolato sistema estetico che, nelle intenzioni dell’autore, doveva tradursi nella funzione stessa dell’Accademia di Disegno: l’insegnamento ivi impartito doveva infatti essere incentrato sul ragionamento intellettuale e su un costante e assiduo esercizio grafico; solo applicandosi in queste due attività i futuri artisti potevano raggiungere alti risultati qualitativi e, come evidenziato da Sergio Rossi, il conseguente innalzamento sociale<sup>498</sup>.

Federico Zuccari fu il migliore allievo di sé stesso. All’interno della sua vasta produzione grafica si possono riconoscere le diverse fasi del processo intellettuale attraverso cui il “disegno interno” diventa “disegno esterno”. Infatti il minore o maggiore livello di

---

<sup>494</sup> Ivi, p. 2065.

<sup>495</sup> Ivi, p. 2084.

<sup>496</sup> Ivi, p. 2106.

<sup>497</sup> Ivi, p. 2107.

<sup>498</sup> Rossi 1980, p. 186.

perfezionamento, che va dai semplici schizzi ai disegni più rifiniti, li avvicina gradualmente all'opera d'arte compiuta.

Tra i disegni di Federico Zuccari rivestono grande importanza quelli realizzati dal vero e le copie di opere di artisti, eseguiti perlopiù durante i suoi viaggi. Essi raggiungono spesso altissimi livelli qualitativi, grazie all'uso della doppia matita e, come si avrà modo di esporre, a interventi a tavolino. Nonostante siano ispirati alla realtà delle cose e appaiano dunque fedeli a "natura", se si ragiona secondo l'*Idea*, essi sono in tutto e per tutto esempi di "disegno esterno": non si tratta infatti di pura imitazione, ma del risultato di una rimeditazione intellettuale, attraverso la quale alla natura viene dato ordine e perfezione, trovando estrinsecazione nel disegno stesso.

## 2.2. I taccuini di viaggio

Vengono definiti taccuini di viaggio le raccolte di disegni realizzati durante la permanenza di un artista al di fuori della città presso la quale si svolgeva abitualmente la sua attività. Essi vanno distinti dai libri di disegni, in quanto con quest'ultimo termine si intende il risultato di un'operazione successiva alla realizzazione dei disegni stessi, attraverso cui l'artista legava insieme fogli di dimensioni simili ai fini della loro conservazione. Tale operazione avveniva ogni qualvolta l'artista sentisse l'esigenza di prevenirne la dispersione e di creare una raccolta strutturata da consultare con maggiore facilità. Va precisato, come messo in luce da Albert J. Elen<sup>499</sup>, che i libri di disegni sono inoltre ben distinti dai cosiddetti album: questi sono ancora una volta il risultato di un'operazione successiva, tuttavia essa non era eseguita dall'artista medesimo o da un allievo, bensì da collezionisti e moderni curatori di musei. Costoro, entrando in possesso di un gruppo di disegni, ne costituirono un insieme unitario, ottenuto talvolta dall'unione di fogli sciolti (spesso non omogenei né dal punto di vista dell'autore, né della tecnica e neppure del soggetto)<sup>500</sup>, altre volte dallo smembramento e dalla ricomposizione di un libro di disegni. Ne sono esempi quello di Jacopo Bellini, giunto integro nelle raccolte del British Museum, ma smembrato nella seconda metà del XIX secolo per ragioni conservative e solo successivamente – e non nella sua forma originaria – ricomposto; quello di un seguace di Domenico Beccafumi (1550-1580 circa), disperso in seguito alla vendita all'incanto a Londra nel 1965; e infine quello di Cherubino Alberti (1600-1620), che subì la stessa sorte del precedente nel 1976<sup>501</sup>.

Tornando ai libri di disegni, l'artista vi poteva raggruppare materiale spesso contraddistinto da caratteristiche diverse: infatti, nonostante appaiano omogenei dal punto di vista delle dimensioni, la presenza di diverse filigrane documenta che non tutti i fogli provenivano dalla medesima risma di carta. Ciò è stato riscontrato, per esempio, nel libro di disegni di Antonio e Francesco da Sangallo (della prima metà del XVI secolo), ossia il cosiddetto Codex Geymüller, e in quello di Filippo Orsoni, databile al 1554 e conservato al Victoria and Albert Museum di Londra<sup>502</sup>.

---

<sup>499</sup> Elen 1999, p. 193.

<sup>500</sup> L'esemplare più famoso di questo tipo di album è costituito dal *Libro de' disegni* di Giorgio Vasari.

<sup>501</sup> Cfr. Elen 1995, cat. nn. 21, 68 e 98; Ead. 1999, p. 194.

<sup>502</sup> Ivi, pp. 193, 201.

Solo dunque l'osservazione delle filigrane, quando visibili, e l'individuazione di motivi pressoché identici, consente di collocare la produzione di un certo gruppo di disegni all'interno di una stessa esperienza vissuta dall'artista e quindi di riconoscere fogli appartenenti ad un medesimo taccuino.

Al di là di questo, la differenza sostanziale tra taccuini e libri di disegni consisteva nella loro diversa funzione: i taccuini “erano oggetti d'uso, espedienti tecnici che rappresentavano la principale fonte di acquisizione del patrimonio di modelli da parte di una bottega oppure di un singolo artista”<sup>503</sup>, erano cioè uno strumento pratico, costituito da un insieme di fogli dello stesso tipo, che un artista portava con sé<sup>504</sup>; il libro di disegni invece era una raccolta, che includeva spesso disegni da taccuino, cui si poteva attingere in funzione dell'*inventio* di una nuova opera d'arte. Inoltre mentre il taccuino era un oggetto strettamente personale e dunque apparteneva a un unico artista, per quanto riguarda i libri di disegni ciò non è sempre vero: nel Medioevo essi erano oggetti perlopiù collettivi e venivano custoditi nelle botteghe quali insiemi di *exempla* su cui si basava l'apprendimento degli allievi e la produzione di opere d'arte all'interno della bottega stessa. A partire dal XV secolo va invece affermandosi l'utilizzo dei libri di disegni come repertorio personale di un artista<sup>505</sup>. In concomitanza con la nascita delle accademie di disegno, alla funzione privata andò ad affiancarsi nuovamente quella collettiva, in quanto i libri di disegni, destinati alla formazione degli allievi, divennero parte del patrimonio comune di tali istituti. Nei Capitoli dell'Accademia del Disegno di Firenze (1563) si legge infatti: “Appresso, ci si faccia una libreria per chi dell'Arti volessi alla morte sua lasciare Disegni, Modelli di Statue, piante di edifizii, ingegneri da fabbricare o altre cose attenenti alle dett'Arti [...] per farne uno Studio per i Govani per mantenimento di quest'Arti”<sup>506</sup>.

Caratteristica principale dei disegni da taccuino era la presa dal vero dei soggetti rappresentati, come caldeggiato da Cennino Cennini: “Attendi che la più perfetta guida [...] si è la trionfal porta del ritrarre di naturale. E questo avanza di tutti gli altri essempli”<sup>507</sup>. I taccuini erano composti in larga parte da copie di opere d'arte, soprattutto a partire dal proto e primo Rinascimento in concomitanza con l'aumento d'interesse verso l'arte antica. Ne è un esempio il cosiddetto *Taccuino di viaggio* attribuito in parte a Pisanello e in parte ad allievi e collaboratori, all'interno del quale sono presenti molti studi

---

<sup>503</sup> Jenny 2000, p. 57.

<sup>504</sup> Cfr. Prosperi Valenti Rodinò 1991, p. 134.

<sup>505</sup> Cfr. Elen 2012, pp. 35-49.

<sup>506</sup> Robertson 2009-2010, p. 213, nota 108.

<sup>507</sup> Cennini ed. 1859, cap. XXVIII, p. 17.

realizzati a Roma, non originati però da un vero e proprio gusto antiquariale, ma da intendersi alla stregua di studi di figura, ossia di modelli per pose e composizioni<sup>508</sup>.

Dalla seconda metà del XV secolo, la copia dall'antico diventa una pratica necessaria alla formazione degli artisti, uno dei principali insegnamenti impartiti all'interno delle botteghe e, successivamente, delle Accademie, nonché consuetudine perseguita da artisti già affermati che volevano migliorarsi e aggiornarsi. Diventarono quindi sempre più frequenti i viaggi di studio per implementare il proprio repertorio figurativo. Nacquero così i taccuini di viaggio: tra essi vanno annoverati i disegni che Ciriaco d'Ancona realizzò durante i viaggi in Grecia, Dalmazia ed Egitto tra il 1424 e il 1450, oggi noti grazie alle copie e alle derivazioni eseguite da Felice Feliciano e Giovanni Marcanova<sup>509</sup>.

Meta principale divenne la città di Roma, dove modelli antichi erano a disposizione in numero elevato e facilmente accessibili. Per esempio nel secondo quarto del Cinquecento artisti fiamminghi e olandesi si recarono a Roma, dando vita a numerosi disegni con rovine e sculture antiche, frammenti di materiale architettonico e vedute di giardini di antichità. Tra essi i più famosi sono quelli raggruppati in un album nel XVIII secolo e conservati presso il Kupferstichkabinett di Berlino<sup>510</sup>. Al compimento di viaggi nell'Urbe erano incoraggiati anche i giovani membri delle Accademie perché si esercitassero nelle copie non solo dall'antico, ma anche dalle opere dei migliori maestri del Rinascimento. Emblematico a tale proposito è il caso di Giovanni Naldini, allievo dell'Accademia Fiorentina: egli, su consiglio di Vasari e del Borghini, si portò a Roma nel 1560, dove realizzò diversi disegni ispirati ai dipinti di Polidoro da Caravaggio<sup>511</sup>. Un altro esempio è il cosiddetto taccuino di Battista Franco che, documentato a Roma già intorno alla metà degli anni Trenta e presente in città a più riprese tra i primi anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, volle catturare il ricordo di ciò che ebbe modo di ammirare, realizzando vari schizzi di architetture, sculture ed elementi antichi<sup>512</sup>.

È abbastanza raro rintracciare taccuini integri e spesso si incorre nell'errore di identificare quest'ultimi con, appunto, i libri di disegni. Un caso straordinario è costituito dal taccuino di viaggio di Francesco di Giorgio, di cui è sopravvissuta una prima stesura (Firenze,

---

<sup>508</sup> I disegni un tempo appartenenti a questa raccolta sono oggi sparsi tra Berlino, Vienna, Rotterdam, Londra, Milano e Parigi; cfr. Korbacher 2012, pp. 75-85.

<sup>509</sup> <http://www.parodos.it/quadretti2.htm>; Prosperi Valenti Rodinò 1991, p. 137.

<sup>510</sup> Prosperi Valenti Rodinò 1991, p. 1135.

<sup>511</sup> Robertson 2009-2010, p. 212.

<sup>512</sup> Cfr. Prosperi Valenti Rodinò 1991, p. 135.

Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), riportata successivamente in bella copia sotto forma di libro di disegni, attualmente custodito nella Biblioteca Reale di Torino<sup>513</sup>.

A differenza dei libri di disegni, i taccuini erano costituiti da fogli sciolti, cioè da fascicoli, non rilegati, tenuti insieme attraverso quella che veniva chiamata *tasca* e di cui Cennino Cennini raccomandava l'utilizzo: "Abbi a modo d'una tasca fatta di fogli incollati, o pur di legname, leggiera, fatta per ogni quadro [disegno], tanto vi metta un foglio reale, cioè mezzo: e questa t'è buona per tenervi i tuo' disegni, ed eziandio per potervi tenere su il foglio da disegnare"<sup>514</sup>. La tasca dunque aveva la duplice funzione di *portfolio* (raccolgitore) e di supporto rigido; era dunque utile strumento per la realizzazione di disegni fuori dalla bottega o dallo studio, in assenza spesso di altri 'piani di lavoro'. È possibile avere un'idea di tale pratica attraverso due disegni eseguiti da Zuccari, attualmente conservati al Louvre<sup>515</sup> ed eseguiti durante uno dei due soggiorni fiorentini: vi sono raffigurati alcuni accademici, intenti nello studio delle tombe medicee presso la sagrestia nuova della basilica di San Lorenzo, che reggono con un braccio alcuni fogli posizionati su un supporto rigido, mentre con l'altra mano stanno eseguendo i loro schizzi (figg. 120, 121).

Nella realizzazione dei disegni da taccuino si ricercava innanzitutto la praticità degli strumenti, tra cui la carta: al foglio *imperiale* fu preferito, già all'inizio del XV secolo, quello *reale* di dimensioni minori; con il passare del tempo anche questo venne sovente soppiantato dal foglio *cancelleresco* (all'incirca la metà) e, più raramente, da quello *mediano* (leggermente più grande). Alla riduzione delle dimensioni corrispondeva, oltre a un contenimento dei costi, una diminuzione di peso: infatti maggiore era la misura del foglio, maggiore era la densità della sua grana, tale da renderlo più resistente alla piegatura.

Si trattava sempre di insiemi di *bifolii*, che avevano quattro facciate disponibili<sup>516</sup>. La porzione impiegata nel realizzare un disegno era subordinata alle esigenze dell'artista e al suo *modus operandi*: in alcuni casi veniva avvertita la necessità di utilizzare due pagine contigue per un'unica rappresentazione; in altri egli si serviva di minore spazio, una singola facciata o addirittura una porzione ridotta di essa.

---

<sup>513</sup> Prospero Valenti Rodinò 1991, p. 135.

<sup>514</sup> Cennini ed. 1859, cap. XXIX, p. 17.

<sup>515</sup> Invv. nn. 4554 e 4555.

<sup>516</sup> Elen 1999, pp. 193-194.

Federico, per sua stessa ammissione, trascorse la maggior parte della sua vita della sua vita in viaggio e durante le sue trasferte sia nel territorio italiano sia in lontani paesi d'Europa (Fiandre, Olanda, Inghilterra, Spagna) realizzò una quantità considerevole di disegni da taccuino<sup>517</sup>: i più numerosi si riferiscono al primo soggiorno veneziano, al suo passaggio per Parma e Mantova (con tutta probabilità a quello del 1565 piuttosto che a quello più tardo del 1605) e ai due soggiorni fiorentini del 1565 e del 1575-1579. Già nel XVIII secolo, nell'inventario della vendita Crozat, alcuni dei disegni di Zuccari venivano così definiti: "Dessins faits par Frederic Zuccaro [...] composaient ci-devent le livre de voyage du Zuccaro"; e ancora "Desseins fait par Frederic Zuccaro durant le cours de ses voyage, d'après le tableaux des plus grands Maître"<sup>518</sup>.

Non si trattava quasi mai di copie dall'antico: se è pur vero che l'artista vi si esercitò durante l'apprendistato presso la bottega del fratello a Roma, è altrettanto vero che egli rimase affascinato soprattutto dai grandi maestri del Rinascimento e da artisti contemporanei; inoltre i suoi disegni di viaggio, per definirsi tali, non erano l'esito dello studio di opere visibili nell'Urbe, quanto piuttosto dell'attenzione rivolta a dipinti ammirati altrove, dove poteva trovare nuovi spunti per la formazione di uno stile personale. Non a caso sarà proprio durante la sua prima esperienza lontano dal fratello, compiuta a Venezia tra il 1563 e il 1565, che l'artista avrebbe realizzato il suo primo taccuino di viaggio propriamente detto.

I suoi taccuini avevano le caratteristiche degli altri esemplari confezionati nella seconda metà del Cinquecento: si componevano di fascicoli di *bifolii*, generalmente di dimensioni ridotte, ottenuti dal dimezzamento di fogli *mediani* o *cancellereschi* piegati a metà e contenuti entro una *tasca*<sup>519</sup>. Di essi poteva essere utilizzata una maggiore o minore porzione a seconda delle necessità e del soggetto che veniva immortalato, fosse esso un paesaggio, un ritratto, o una copia.

Un importante documento per la ricostruzione dell'aspetto dei taccuini di Federico è rappresentato da un foglio conservato presso l'Albertina di Vienna<sup>520</sup> (figg. 122a, b): qui sono impiegate tutte e quattro le facciate del *bifolio*, sul *recto* con una veduta della foresta intorno all'abbazia di Vallombrosa, che occupa tutto lo spazio del foglio aperto, sul *verso* con due disegni simili, ma eseguiti su un'unica facciata, cioè sul foglio piegato, prima da

---

<sup>517</sup> Cfr. Heikamp 1967<sup>a</sup>, pp. 44-68; Id. 1999, pp. 347-368.

<sup>518</sup> Cfr. Py 2001, p. 307.

<sup>519</sup> Ringrazio sentitamente la prof.ssa Anna Forlani Tempesti per aver condiviso con me le sue conoscenze su questo aspetto.

<sup>520</sup> Inv. n. 13329 *recto* e *verso*.



una parte e poi dall'altra. Un altro aspetto interessante di questo esemplare è costituito dalla raffigurazione, sul *recto*, di un uomo intento nell'esecuzione di un disegno dal vero: in mano tiene un fascicolo aperto di *bifolii*, probabilmente appoggiati sulla *tasca*. L'uomo, probabilmente l'artista stesso<sup>521</sup>, illustra il modo con cui probabilmente Zuccari realizzava i suoi disegni da taccuino.

I taccuini di viaggio furono probabilmente rilegati e raggruppati in libri di disegni, come si evince da quanto riferito dal Baglione in occasione alla stima del materiale artistico conservato presso la casa sul Pincio nel 1630: egli afferma di aver maneggiato quattro libri di disegni di Federico, tra i quali ne menziona in particolare uno, successivamente in casa di Guglielmo Lanzi, composto da vari disegni tra cui quelli della *Vita di Taddeo* (oggi a Los Angeles<sup>522</sup>) e un ritratto a matita di Elisabetta I d'Inghilterra<sup>523</sup>. Inoltre Elen ha individuato, presso il Rijksmuseum di Amsterdam, un foglio che presenta tracce di rilegatura e che costituisce dunque l'unico frammento superstite di un libro di disegni propriamente detto confezionato da Zuccari stesso, composto probabilmente, almeno in parte, da disegni eseguiti dal vero<sup>524</sup>.

Le opere grafiche di Federico subirono una dispersione fin dagli anni immediatamente successivi alla sua morte. I taccuini e i libri di disegni furono smembrati e i fogli rifilati o ampiamente decurtati. Così, sebbene sia possibile individuare alcune costanti tecniche, una ricostruzione preliminare è possibile quasi solamente attraverso la loro analisi tematica.

---

<sup>521</sup> Ważbiński 2001, p. 543.

<sup>522</sup> Paul Getty Museum, inv. n. 99.GA.6.

<sup>523</sup> Probabilmente si tratta del disegno, o di una sua replica, a matita rossa e nera, conservato presso il British Museum (inv. n. G.g. 1-417).

<sup>524</sup> Inv. n. 1949:537; Elen 1995, p. 350, n. 75. Sul *recto* (originariamente *verso*), a matita rossa e nera, si vede un ritratto d'uomo a mezzo busto, mentre sul *verso* (originariamente *recto*) con la sola matita nera è delineata la scena del *Massacro degli innocenti*. La tecnica, le misure (185x 132 mm) e il formato (*in quarto*) del foglio non fanno escludere che si tratti di disegni realizzati in un taccuino durante uno dei suoi viaggi.

### 2.3. Vicende collezionistiche e attuale ubicazione dei disegni dei taccuini

In seguito alla morte di Federico Zuccari, avvenuta ad Ancona nel 1609, i beni immobili e mobili di proprietà dell'artista, compresi dunque i disegni (sia di Federico sia di Taddeo), furono ereditati dai figli Ottaviano, Orazio, Girolamo e Isabella, che poterono usufruire dell'eredità, dopo la stima dei beni ordinata dal giudice Porzio da Forlì. Federico aveva stabilito, nel testamento redatto il 12 ottobre 1603, che il palazzo sul Pincio non fosse venduto, né impegnato e neppure affittato, bensì che fosse in parte destinato a ospitare giovani artisti forestieri. I figli però ebbero notifica del testamento solo il 6 novembre del 1613, quando avevano già ceduto in affitto la residenza paterna a Marcantonio Toscanella, che infine la acquistò il 14 gennaio 1614. Egli comperò anche alcuni dei beni ivi contenuti, come si evince dall'*Inventario de' Quadri e Disegni venduti dagli eredi*, menzionato nell'eredità di Lucida Toscanella<sup>525</sup>. A quanto pare la vendita dell'immobile fu necessaria, a causa dei cospicui debiti che gravavano sull'eredità Zuccari, debiti di cui, per quanto riguarda il palazzo sul Pincio, si fece carico lo stesso Toscanella, estinguendoli<sup>526</sup>.

Probabilmente proprio per le ingenti somme dovute a diversi creditori<sup>527</sup>, Ottaviano, il più attivo fra gli eredi<sup>528</sup>, dopo aver abbandonato i propositi di seguire le orme paterne, decise ben presto di procedere con la vendita dell'intero lascito, per la quale avviò trattative addirittura con il duca d'Urbino, da cui non ottenne però l'aiuto sperato<sup>529</sup>. Desideroso di liberarsene il prima possibile, cedette dipinti e disegni al miglior offerente<sup>530</sup>, dando inizio al processo di dispersione che tutt'oggi interessa l'ingente *corpus* grafico di Federico.

Dopo qualche decennio, un nucleo numeroso e unitario di disegni zuccariani compare all'interno della collezione di un noto personaggio di origine tedesca, ma residente in Francia, Everhard Jabach IV.

---

<sup>525</sup> Archivio di Stato di Roma, Archivio SS. Annunziata, Eredità Lucida Toscanella, tomo 38, f. 54.

<sup>526</sup> Cfr. Galanti, in Civelli, Galanti 1993, p. 85. Su questo argomento si veda anche Sickel 2013, pp. 23-49, in particolare, pp. 33-35.

<sup>527</sup> Ci riferisce in particolare ai debiti contratti da Federico durante la costruzione della sua casa sul Pincio e alle somme dovute al collaboratore Nicola Ventura e al genero Cinzio Clementi; cfr. *ivi*, pp. 85-87.

<sup>528</sup> Orazio, frate gesuita, rinuncia subito alla sua porzione di eredità (atti del novembre e dicembre 1613) e Isabella nomina un procuratore. Ottaviano viene talvolta affiancato negli atti dal fratello Girolamo, ma è di fatto lui a occuparsi di tutte le faccende burocratiche e finanziarie (cfr. Galanti, in Civelli, Galanti 1993, pp. 82-86).

<sup>529</sup> Lettera a Francesco Maria II della Rovere, 11 settembre 1609; cfr. Gronau 1936, pp. 238-239, n. CCCLXXI.

<sup>530</sup> Un nucleo consistente disegni fu lasciato in deposito al lapicida Cristoforo Stati da Bracciano, ma si ignora quando essi siano stati messi in vendita; cfr. Bertolotti 1880, pp. 202 e segg.; Acidini Luchinat 1999, II, p. 268 e p. 271, nota 164.

Nato e cresciuto a Colonia nel 1618, egli aveva avviato fin da giovane una fortunata carriera in ambito finanziario e nel 1642 era diventato banchiere di Mazzarino; il prestigioso incarico lo convinse a trasferirsi definitivamente a Parigi e cinque anni dopo ottenne la cittadinanza francese. Nel 1649 sposò Anna Maria de Grootte, da cui ebbe cinque figli, e nel 1659 acquistò un immobile in città<sup>531</sup>: esso fu trasformato in una sontuosa residenza e Jabach vi predispose uno spazio per ospitare ed esporre la vasta collezione di opere d'arte – sculture, dipinti, disegni e materiale antiquario – che frattanto aveva accumulato. Egli aveva ereditato la passione per oggetti d'arte dal padre, Everhard Jabach III, cui apparteneva il famoso *Altare Jabach* di Dürer, nonché molti altri dipinti, eseguiti perlopiù da artisti tedeschi.

Il raffinato gusto collezionistico di Everhard IV si era manifestato in tempi precoci, quand'egli era poco più che adolescente, probabilmente già a partire dalla sua esperienza londinese del 1636-1637<sup>532</sup>. Egli aveva unito al ruolo di amatore d'arte quello di committente: infatti proprio nel 1637 ottenne un ritratto da Anton van Dyck (fig. 123) e in memoria del padre, morto l'anno precedente, commissionò a Pieter Paul Rubens una pala con la *Crocifissione di san Pietro*, destinata alla cappella di famiglia nella chiesa di San Pietro a Colonia, dove il dipinto si trova ancora oggi, pur su un altro altare<sup>533</sup>.

L'ascesa economica di Jabach, sancita nel 1664 con la direzione della Compagnia delle Indie Orientali, andava di pari passo con l'incremento della sua collezione e presto divenne uno dei più importanti *amateurs* non solo in ambito francese, ma anche a livello europeo. Di lì a qualche anno, però, la fortuna smise di sorridergli e dovette affrontare un grave dissesto finanziario che lo costrinse a vendere una parte considerevole delle opere d'arte di sua proprietà. Così nel 1671 il re di Francia Luigi XIV, il quale aveva già accettato nove anni prima alcune tavole e sculture cedutegli da Jabach, acquistò da lui una grande quantità di dipinti e soprattutto di disegni, ammontanti rispettivamente a 101 e a 5.542. Tra questi ultimi, che andarono a costituire il nucleo originario nell'attuale Département des arts graphiques del Louvre, si contano centoquattro disegni di Federico Zuccari, ventuno dei quali appartenenti ai taccuini veneti: nell'inventario di vendita, alcuni sono riferiti alla scuola di Venezia e della Lombardia (si vedano in particolare i nn. 4620 e 4606); altri

---

<sup>531</sup> Il palazzo si trovava in rue Neuve-Sain-Merry.

<sup>532</sup> Come si evince da una lettera datata 16 settembre 1668 a Colbert egli poté vedere molte opere d'arte; probabilmente egli ebbe accesso anche alla prestigiosa collezione del conte di Arundel, Thomas Howard; cfr. Py 2001, p. 11.

<sup>533</sup> L'opera attualmente si trova sull'altare dedicato alla Vergine.

(dieci) sono definiti *dessins du rebut*, ossia “scarti”, indicando il basso valore a essi riconosciuto.

È probabile comunque che nel 1671 egli non sia stato costretto a vendere interamente la sua collezione e che abbia deciso di mantenere il possesso di parte di essa. Inoltre è noto che Jabach fece realizzare in tale occasione alcune copie: egli cedette queste al re Luigi XVI, conservando per sé gli originali<sup>534</sup>. Non si tratta del caso dei disegni di Federico, di cui a oggi non si conoscono copie, ma certo egli ottenne dalla loro vendita un gran profitto dal momento che sul *verso* di alcuni è presente un'altra raffigurazione, il che equivaleva a vendere un disegno doppio, ricavandone di conseguenza una rendita maggiore. Per quanto riguarda i disegni oggetto di questa ricerca, quelli dei taccuini veneziani, i ventuno disegni ceduti al re corrispondevano in realtà a soli quattordici fogli.

I problemi affrontati nei primi anni Settanta si risolsero velocemente e Everhard riprese ben presto la sua attività di raccolta di opere d'arte, tanto che nel 1692 egli poteva nuovamente vantare un'accreditata fama di collezionista. Alla sua morte, oltre a un alto numero di opere pittoriche (688), egli lasciava altri 4.514 disegni. Questi ultimi, passati alla moglie e quindi al figlio Everhard V, furono descritti e catalogati in un inventario, stilato tra il 1695 e il 1696 probabilmente da uno dei figli di Everhard stesso.

Tale inventario, conservato presso la Bibliothèque centrale des musées nationaux e pubblicato da Bernardette Py nel 2001, si è rivelato un prezioso strumento per rintracciare all'interno di diverse raccolte museali esemplari provenienti dalle collezioni del banchiere di Colonia. Ciò è reso possibile anche grazie alla descrizione, sia del soggetto sia delle dimensioni, che correda la menzione di alcuni disegni.

L'importante documento è contraddistinto da una struttura precisa: i fogli sono infatti raggruppati in ventisei *portfolii*, di cui sei principali, contrassegnati da un numero arabo, e venti ‘minori’, identificati da una lettera dell'alfabeto, doppia solo in un caso (AA). In questi ultimi le descrizioni sono perlopiù mancanti o sommarie in quanto includono disegni che generalmente non presentano una *belle composition* e talvolta vengono addirittura classificati come *du rebut*<sup>535</sup>.

Ai primi quattro *portfolii* appartengono quelli che vengono definiti *dessins d'ordonnance*, vale a dire quelli in cui il soggetto può essere descritto in modo narrativo<sup>536</sup>, suddivisi per scuole: scuola di Raffaello (1), scuola veneziana, lombarda e fiorentina (2), scuola dei

---

<sup>534</sup> Cfr. Py 2001, p. 17 e p. 21, nota 79; Ead. 2007, pp. 5-6.

<sup>535</sup> Si tratta dei fogli inclusi nella maggior parte delle sezioni finali dell'inventario. L'espressione *dessins du rebut* si rintraccia quale titolazione del *portfolio* T cui appartengono 525 disegni.

<sup>536</sup> Ead. 2001, p. 12.

Carracci e dei *modernes* (3) e, infine, scuola tedesca e fiamminga (4). Nel *portfolio* 5 sono inclusi invece i “dessins de têtes, figures, esquisses, animaux, fleurs, vases, vaissaux, vues et villes, architectures et autres ornements”<sup>537</sup>, a loro volta ordinati per scuole, e qualche copia di opere di famosi maestri. Quest’ultima tipologia compone anche il *portfolio* 6, suddiviso secondo i criteri del precedente<sup>538</sup>.

All’interno dell’inventario si contano oltre 250 disegni di mano di Federico Zuccari. Essi vengono elencati insieme con quelli del fratello all’interno della scuola dei Carracci e dei ‘moderni’ e perciò sono descritti nei *portfolii* nn. 3, 4 e 5<sup>539</sup>.

Dei sette disegni appartenenti al *portfolio* n. 3, attribuiti a Taddeo, almeno quattro si devono a Federico: sembra infatti che Jabach, forse sulla scorta di errate indicazioni fornitegli nel momento dell’acquisto, abbia preferito riferire i disegni che riteneva migliori, quelli appunto *d’ordonnance*, a Taddeo, che probabilmente godeva di un mercato migliore. Disegni di Federico appartenenti al *portfolio* n. 5 vengono alternativamente attribuiti a lui o al fratello, mentre il suo nome (che va letto anche nella generica indicazione “Zucchero”) è l’unico fra i due che compare nel sesto *portfolio*: segno che egli, e non il fratello, era correttamente ritenuto l’autore delle copie di opere di altri artisti. Altrettanto corretta, nella maggior parte dei casi, è la menzione dell’autore del dipinto copiato e se ne deduce come Jabach avesse una buona conoscenza dei maestri quattro e cinquecenteschi. Non mancano tuttavia delle imprecisioni, che riguardano soprattutto le opere di Palma il Vecchio e del giovane Tiziano, spesso confusi con Giorgione: l’ambito artistico era certamente noto al collezionista, il quale però non era sempre in grado di riconoscere la mano dei singoli pittori<sup>540</sup>. Contestualmente Jabach menziona alcuni disegni zuccariani quali copie di dipinti correggeschi, benchè essi non trovino riscontro nell’opera dell’artista parmense. Si tratta per esempio del n. 260 del *portfolio* 5, identificato con un disegno conservato al Louvre (inv. n. RF99, scheda n. 48)<sup>541</sup>, che rimanda a un’opera di scuola veneta, più che a un originale di Correggio. Ritengo che lo stesso discorso possa essere fatto per il foglio

---

<sup>537</sup> Ivi, p. 104.

<sup>538</sup> Ivi, p. 130.

<sup>539</sup> In un primo tempo, tuttavia, un gruppo di fogli attribuiti a Taddeo Zuccari – tra cui vi sono anche opere di Federico – fu incluso nel *portfolio* n. 2, contenente disegni di scuola veneta, lombarda e fiorentina, per poi essere spostato in quello successivo: cfr. ivi, p. 16. L’appartenenza al gruppo di disegni di queste scuole, come detto, fu designata anche per alcuni fogli del minore degli Zuccari venduti al re nel 1671.

<sup>540</sup> Si vedano per esempio, in Py 2001, i nn. 534, 535, 536 p. 138 e i nn. 1177, 1178, 1179, p. 259 e le rispettive identificazioni proposte dalla studiosa.

<sup>541</sup> Ivi, pp. 260-261, n. 1185.

corrispondente al n. 102 del medesimo *portfolio*, da identificarsi forse con la copia di un dipinto del Pordenone oggi a Berlino (scheda n. 4)<sup>542</sup>.

Infine opere grafiche di mano di Federico, ma ritenute di minor valore e non descritte, formano interamente il *portfolio* B (“90 dessins et contr-épreuves de Zucharo”)<sup>543</sup> e il *portfolio* L, dedicato ai disegni da taccuino realizzati durante le visite all’abbazia di Vallombrosa nelle estati del 1576 e del 1577 (25 disegni)<sup>544</sup>, nonché parte dei 62 esemplari “de Guercin Federico Zuccaro, Vanius et autre bons maîtres” del *portfolio* C<sup>545</sup>.

Nell’inventario del 1695-1696 sono presenti anche alcune indicazioni sul tipo di montaggio utilizzato da Jabach: i primi quattro *portfolii* e il *portfolio* A comprendono disegni “collés et dorés”. Tale montaggio, che venne applicato sia ai fogli venduti al re di Francia nel 1671 sia ai disegni inventariati dopo la morte del collezionista, era costituito da due supporti cartonati bianchi (formati da tre fogli), l’uno incollato sul *verso* del disegno, l’altro ritagliato al centro per creare una finestra attraverso la quale era visibile il *recto*. Sul bordo della finestra era applicata una banda dorata larga circa 10 mm, realizzata con oro quasi puro (95%) e profilata da due linee di inchiostro metallo-gallico<sup>546</sup>. Sul *verso* del montaggio dei disegni acquistati da Luigi XIV è presente una parafa o sigla, a inchiostro (L. 2959); essa si trova, benché più raramente e sovente delineata con la matita rossa o nera, anche nei fogli rimasti nella collezione fino alla morte del loro proprietario. Infine sono spesso visibili nella medesima zona del montaggio una *f. (folio)* a matita rossa, ripetuta fino a tre volte, e le misure del disegno. Queste ultime, sia qui sia nell’inventario *post mortem*, sono indicate in piedi (324 mm) e in *pouces* (27 mm) e si riferiscono alle dimensioni del disegno con il proprio montaggio, che generalmente superava la grandezza del foglio di circa 30 mm.

Questo tipo di montaggio era esemplato su quello utilizzato da François de La Noüe, la cui collezione era stata in parte acquistata da Jabach. È stato possibile attestare, grazie alla presenza della scritta 8 sul *verso* della montatura, che alcuni fogli di proprietà del banchiere di Colonia appartenevano a una raccolta costituita nei primi decenni del Seicento e generalmente raggruppata sotto il nome di “Desneux de La Noüe”. Con quest’ultima formula si intendono in realtà, come è stato di recente messo in luce anche sulla scorta di

---

<sup>542</sup> Ivi, p. 259, n. 1180. Su questo disegno cfr. 2.4.1.5.

<sup>543</sup> Ivi, pp. 269-270.

<sup>544</sup> Ivi, pp. 274-275.

<sup>545</sup> Ivi, p. 270.

<sup>546</sup> Per le informazioni tecniche sul montaggio di Jabach cfr. James, Corrigan, Enshaian, Greca 1991, p. 14.

ritrovamenti documentari<sup>547</sup>, tre raccolte distinte, costituite soprattutto da disegni, ossia quelle dei fratelli Christophe e Israël Desneux e quella del nipote di costoro François de La Noüe, in seguito radunate in un'unica collezione. Appartenenti a una famiglia benestante, Israël e Christophe ereditarono dal padre non solo la prestigiosa posizione sociale garantita loro dall'appartenenza all'*entourage* del re<sup>548</sup>, ma anche il gusto per l'arte e le lettere. Non si conosce tuttavia la fonte dei loro acquisti: è possibile che i fratelli Desneux e il nipote siano entrati in possesso dei disegni grazie all'amicizia con alcuni artisti e personaggi influenti, tra cui Frans Pourbus il Giovane, esecutore testamentario di Cristophe, che fu al servizio di alcuni regnanti d'Europa e in contatto diretto con le famiglie dei Medici e dei Gonzaga.

È altresì difficile stabilire come tali disegni siano entrati poi a far parte delle collezioni di Jabach: è improbabile che essi siano stati acquistati immediatamente dopo la morte di François de La Noüe nel 1657, mentre sembra plausibile che questo sia avvenuto poco dopo, intorno alla metà degli anni Sessanta, presso Aubin de La Noüe, che nel 1665 mise in vendita la collezione ereditata dal fratello<sup>549</sup>.

Everhard IV acquistò un altro gruppo di disegni nel 1653 dalla vedova di Thomas Howard, conte di Arundel<sup>550</sup>, con il quale era entrato in contatto già durante il suo soggiorno a Londra nel 1636-1637. Alla collezione del nobile inglese appartenevano molti fogli del *Libro de' Disegni* di Vasari. Questi sono facilmente riconoscibili all'interno della collezione Jabach in quanto il banchiere decise di mantenere l'elegante montaggio con il quale l'artista aretino aveva incorniciato i disegni in suo possesso, apponendovi semplicemente il suo marchio distintivo, ossia la banda dorata profilata con l'inchiostro bruno. Per quanto attiene ai disegni veneziani di Federico Zuccari, sappiamo che Vasari ne ricevette alcuni: un disegno, non da taccuino ma preparatorio dell'affresco in San Francesco della Vigna con la *Conversione della Maddalena*, era presente nel *Libro de' Disegni*, come testimoniato da Vasari stesso nelle *Vite* («... e condusse dopo nella detta cappella [la cappella Grimani] le due storie di Lazzerò e la conversione di Madalena. Di che n'è il disegno di mano di Federico nel detto nostro libro»<sup>551</sup>). Federico avrebbe inoltre

---

<sup>547</sup> Cfr. Szanto 2002, pp. 50-59.

<sup>548</sup> Il padre Pierre Desneux era chirurgo del re, mentre i due figli ricoprirono rispettivamente la carica di consigliere reale e di segretario della Camera del re (cfr. *ivi*, p. 51).

<sup>549</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>550</sup> Al Public Record Office di Londra esiste un documento in cui si menziona a quella data la vendita da parte di Lady Arundel di mille disegni a Everhard Jabach (Howarth 1998, p. 135; Py 2001, p. 17).

<sup>551</sup> Vasari 1568, ed. 2013, p. 1186.

inviato all'artista aretino altri disegni, tra cui forse anche alcune copie dal vero, come biglietto da visita in previsione di incarichi che Zuccari auspicava di ottenere a Firenze<sup>552</sup>. Non si esclude poi che Federico abbia fatto dono al Vasari di altri fogli durante il suo soggiorno fiorentino della fine del 1565. Tuttavia nessun esemplare dei taccuini zuccariani di collezione Jabach risulta inserito nel motanggio del *Libro de' Disegni*.

Tornando a Jabach, sempre in Inghilterra egli avrebbe acquistato alcuni disegni un tempo appartenenti al re Carlo I, il quale, grazie al suo Maestro di Musica nonché collezionista Nicholas Lanier, era riuscito a ottenere parte della collezione dei Gonzaga di Mantova<sup>553</sup>.

Infine egli entrò in possesso di disegni di Rubens attraverso il canonico Jean Philip Happart e di quelli di Annibale Carracci e allievi grazie alla mediazione di Pierre Mignard<sup>554</sup>.

Dopo la morte di Everhard IV, la cospicua collezione passò dapprima nelle mani della moglie, Anna Maria de Groote, e successivamente in quelle di uno dei figli, presumibilmente il primogenito Everhard, il quinto della famiglia con questo nome. Alla scomparsa di costui, nel 1721, essa fu infine ereditata dal nipote Gerhard Michael. Prima di tale data buona parte della raccolta Jabach fu acquisita dal tesoriere di Francia Pierre Crozat (1665-1740), uomo d'affari noto per la sua fervida attività di collezionista<sup>555</sup>; ciò avvenne entro il 1712, allorché alcuni di questi disegni furono copiati dall'artista Antoine Watteau, che proprio in tale periodo aveva avviato un rapporto amicale con Crozat. I disegni appartenenti alla sua raccolta sono spesso riconoscibili grazie a strisce di carta blu apposte sul precedente montaggio, intorno alla finestra attraverso la quale è visibile il *recto* del disegno. Spesso questo montaggio lascia in vista la cornice dorata presente su alcuni di essi, elemento che consente di ricondurli alla collezione Jabach. Essa è inoltre documentata dagli scritti di Pierre-Jean Mariette (1649-1774)<sup>556</sup>, ossia dall'inventario di vendita della collezione Crozat (10 aprile 1741) e da alcune note manoscritte poi riunite in un *Abecedario* da Philippe de Chennevières e Anatole de Montaiglon, che lo pubblicarono in sei volumi tra il 1851 e il 1860<sup>557</sup>. Alla vendita del 1741 erano oltre un centinaio i disegni

---

<sup>552</sup> Cfr. Frey 1930, p. 107, n. CDLXIII.

<sup>553</sup> Py 2001, p. 17.

<sup>554</sup> Ead., pp. 17-18.

<sup>555</sup> Sulla raccolta Crozat si vedano, fra gli altri, Prospero Valenti Rodinò 1992, pp. 126-133; Hattori 2003, pp. 173-181.

<sup>556</sup> Su Pierre-Jean Mariette, i suoi rapporti con Crozat e la sua collezione di disegni si vedano, tra gli altri, *I grandi disegni italiani della collezione Mariette* 1983; Prospero Valenti Rodinò 1992, pp. 133-141; Rosembreg 2011, pp. 11-19; Welsh Reed 2011, pp. 37-45.

<sup>557</sup> *Abecedario* 1851.



di Federico Zuccari di appartenenza Jabach. Essi sono raggruppati in modo abbastanza approssimativo, ma dalle indicazioni fornite da Mariette si evince come la maggior parte di essi fosse costituita da fogli da taccuino<sup>558</sup>. Le preferenze di Crozat dunque, per quanto riguarda le opere grafiche di Federico, erano indirizzate, più che a disegni preparatori e *d'ordonnance*, a disegni eseguiti dal vero, copie di dipinti di altri artisti, ritratti, studi di animali e paesaggi.

Alla vendita buona parte dei disegni fu acquistata dal re di Francia Luigi XV e, al pari di ciò che era avvenuto sotto il suo predecessore settant'anni prima, entrò a far parte delle collezioni del Louvre. Sempre nelle raccolte parigine confluirono altri fogli di provenienza Crozat, ossia quelli acquistati da Mariette, che aveva espresso il volere di riunirli agli altri disegni di provenienza Jabach presenti nelle collezioni del Gabinetto del re. Per conseguire tale proposito egli aveva cercato di convincere la Corona ad acquistarli, ma la mancanza di liquidità nelle casse reali aveva fatto naufragare il progetto. Tuttavia i desideri del collezionista, se anche non furono esauditi quando era ancora in vita, trovarono compimento dopo la sua morte. Infatti, nonostante una prima resistenza da parte degli eredi alle pressioni di Charles Nicolas Cochin, 'conservatore' del Gabinetto del re, quest'ultimo comperò 1.061 disegni di Mariette alla vendita postuma svoltasi a Parigi tra il 15 novembre 1775 e il 30 gennaio 1776, il cui catalogo fu redatto da Pierre-François Basan<sup>559</sup>.

Nel 1741 si trovava a Parigi Carl Gustav Tessin (1695-1770), ambasciatore svedese in Francia, il quale in occasione della vendita Crozat entrò in possesso di oltre 10.000 fogli che, in momenti diversi, entrarono nelle collezioni della corona di Svezia: una piccola parte (ventuno) fu donata da Tessin stesso alla principessa Lovisa Ulrica nel 1748, mentre un gruppo più consistente fu acquistato dal re Adolf Frederick l'anno successivo. Tali disegni sono oggi conservati presso il Nationalmuseum di Stoccolma e sono riconoscibili per la presenza della banda dorata del montaggio Jabach, preservata talvolta integralmente, talvolta parzialmente<sup>560</sup>.

Parte della collezione di Everhard IV, come si diceva, rimase all'interno delle proprietà di famiglia e fu scoperta da Gerhard Michael Jabach, alla morte del padre Everhard V nel

---

<sup>558</sup> Ivi, p. 307.

<sup>559</sup> Una copia del catalogo, commentata e illustrata da Gabriel de Saint-Aubin, che aveva presenziato all'asta, è conservato dal 1938 presso il Museum of Fine Arts di Boston. Di questo esemplare di recente è stata pubblicata una riproduzione esatta (*La vente Mariette* 2011, pp. 47-506). Sulla vendita Mariette cfr. Welsh Reed 2011, pp. 37-45.

<sup>560</sup> Il montaggio è stato nella stragrande maggioranza dei casi rimosso e i disegni sono stati incollati su un nuovo supporto.

1721. Pare che al momento della scoperta egli fosse in compagnia dell'amico Anton Maria Zanetti il Vecchio<sup>561</sup>, in viaggio a Parigi, e che in tale occasione il collezionista veneziano abbia ottenuto alcuni disegni, non si sa se acquistandoli o ricevendoli in dono dal giovane Jabach.

Ne dà testimonianza, non senza una punta di invidia e risentimento, Mariette in una nota dell'*Abecedario*: “Il [Gerhard Micheal] avait trouvé dans la maison paternelle, en 1721, un reste de dessins qui lui en avait fait prendre le goût. [...]. Zanetti, qui se trouvait à Paris, lorsque Jabach fit la découverte des dessin qui avaient appartenu au vieux Jabach, ne s'oublia pas et prit pour lui ce qui était de meilleur”<sup>562</sup>.

I fogli di Zanetti furono ereditati dai nipoti e, nel 1791, acquistati da Dominique-Vivant Denon – futuro direttore del museo del Louvre – a Venezia, dove quest'ultimo si era rifugiato durante la rivoluzione francese. Ancora una volta, dunque, i disegni della collezione Jabach andarono ad arricchire quelle dell'attuale Département des arts graphiques del museo parigino.

Gerhard Michael Jabach, residente a Livorno, mantenne i disegni 'ereditati' dal nonno, a eccezione di quelli ceduti a Zanetti, fino alla sua morte, avvenuta nella città toscana il 26 maggio 1751. Due anni dopo, il 26 ottobre 1753 fu organizzata una nuova vendita, ad Amsterdam, a proposito della quale scrisse anche Mariette, fornendo la testimonianza del suo scarso successo: “Jabach [Gerhard Michael], né a Cologne, sur la fin du dix-septième siècle, petit fils du fameux Evrard Jababch, aussi de Cologne, qui, dans siècle derneir, avait ressemblé une si belle collection de tableaux et de dessins, fondue par la plus grande partie dans le cabinet du roi, est mort a Livourne le 26 mai 1751 [...]. Il avait trouvé dans la maison paternelle, en 1721, un reste de dessins qui lui en avait fait prendre le goût. Mais, ses connoissances et ses facultés n'étant pas le mêmes, sa couriosité ne s'était pas étendue fort loin. Ce qu'il avait rassemblé de dessins a été envoyé en Hollande après sa mort, et l'on en a fait une vente publique qui n'a pas eu, à ce que j'ai su, un trop grand success”<sup>563</sup>.

Anche in questo caso venne compilato un catalogo di vendita<sup>564</sup>, ma esso risultava privo delle informazioni specifiche che avevano caratterizzato l'inventario del nonno. Non furono indicate infatti né le misure né la tecnica e succinta è la descrizione dei soggetti,

---

<sup>561</sup> Il rapporto d'amicizia tra i due personaggi è attestato da un'annotazione di Zanetti presente su un disegno di Parmigianino: “Et Caro et hilari Amico Gh<sup>o</sup> : M<sup>l</sup> Jabach Franc<sup>l</sup> : Parmensis/ Melancholiam dedicat et donat Ant<sup>us</sup> : M<sup>a</sup> : Zanetti 1726” (Bartsch XII, p. 171, n. 28; Py 2001, p. 19). Su Anton Maria Zanetti il Vecchio si veda la scheda di Marina Magrini in *Il collezionismo d'arte* 2009, pp. 317-319.

<sup>562</sup> *Abecedario* 1854-1856, III, p. 1.

<sup>563</sup> *Ibid.*

<sup>564</sup> Il catalogo è pubblicato in Py 2001, pp. 289-303.

così che è molto difficile tentare un'identificazione dei disegni: ciò vale anche per quelli di Federico Zuccari, tra i quali solo il numero 45 ("Eenige Hondjes"), farebbe pensare a un gruppo preciso di fogli, ossia ai diversi studi di cani che l'artista realizzò soprattutto nei primi anni Sessanta<sup>565</sup>.

Attraverso la scoperta di un album di stampe nella Biblioteca Nazionale di Francia a opera di Roseline Bacou, si è venuti a conoscenza della collezione di disegni di Charles-Paul-Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart de Saint-Morys (1743-1795): il personaggio, appartenente a una famiglia nobile decaduta, aveva fatto la sua fortuna grazie al matrimonio con Éléonor-Angélique de Beauterre – beneficiata dalla cospicua eredità del padre – e aveva dunque potuto dedicarsi alla sua attività di collezionista, che riguardava soprattutto i disegni dei grandi maestri. Una parte di essi, che ammontava a circa tredicimila esemplari, furono incisi per opera stessa di Saint-Morys e la scoperta dell'album di stampe si è rivelata mezzo prezioso per individuarne la raccolta, dal momento che egli non vi appose *marques*, firme, parafe e solo raramente realizzò montaggi. Di suo pugno sono però alcune annotazioni che designano al *recto* l'autore o la scuola e al *verso* il soggetto. All'interno della raccolta di disegni Saint-Morys è possibile individuarne taluni un tempo appartenenti alle collezioni Jabach e passati successivamente in quelle di Pierre Crozat, come si evince dal montaggio. Tra questi vi sono anche alcune opere di Federico Zuccari: concentrandosi solo su quelle appartenenti ai taccuini veneziani, esse ammontano a sette (considerando disegni distinti quelli presenti sul *recto* o sul *verso* di uno stesso foglio) e sono tutti attualmente conservati nel Département des arts graphiques del Louvre. Buona parte di questa collezione, infatti, divenne parte delle raccolte pubbliche parigine, dopo essere stata requisita nel castello di Hondainville durante la rivoluzione francese, mentre il Saint-Morys si trovava in esilio<sup>566</sup>.

Da questo quadro emerge una situazione tanto complessa quanto lacunosa. Dopo la morte dell'artista, il figlio Ottaviano volle sbarazzarsi dell'eredità paterna e vendette tutte le opere, pittoriche e grafiche, del padre. Ritengo verosimile che in questa fase egli abbia ceduto interi taccuini e libri di disegni. È invece probabile che il frazionamento sia avvenuto durante i passaggi immediatamente successivi, nell'ambito del mercato

---

<sup>565</sup> Si veda oltre.

<sup>566</sup> Tuttavia essa non finì nella sua interezza al Louvre, in quanto probabilmente egli continuò ad acquistare disegni anche durante il suo esilio; cfr. Bicart-Sée 2007, p. 105.

collezionistico. Dato il numero considerevole di fogli di Federico Zuccari presente nelle collezioni di Everhard Jabach, credo tuttavia che non si debba escludere che il banchiere abbia acquistato nuclei non ancora smembrati, tra cui poteva esserci il taccuino posseduto dall'artista a Firenze nel 1576-1577 (nell'inventario del 1695-1696 si menzionano infatti "24 dessins de la Valle Ombrosa"<sup>567</sup>). Alla morte di Jabach, i taccuini erano comunque già frazionati, spesso incollati su un montaggio singolo e raggruppati secondo un criterio tematico o per scuole. Buona parte dei disegni di questa importante collezione entrarono, in momenti diversi, nell'attuale Département des arts graphiques del Louvre: non stupisce dunque che attualmente nell'inventario del museo parigino si contino circa trecento opere di Federico, di più o meno certa attribuzione. Dei cinquantaquattro disegni ricondotti ai taccuini veneti, trentatré si trovano al Louvre. Altri, provenienti dalla medesima collezione, sono stati individuati in diversi musei e istituti di tutto il mondo – Berlino (quattro), Besançon (uno), Bruxelles (due), Budapest (uno), Londra (British Museum, due), Mosca (due), New York (Vassar College, due). La presente ricerca si è concentrata solo su un ristretto gruppo di disegni di viaggio, quelli realizzati per l'appunto in Veneto, ma una situazione analoga si osserva anche per fogli di altri taccuini.

Il patrimonio grafico di Federico non entrò a far parte della collezione Jabach nella sua interezza: disegni venduti da Ottaviano Zuccari potrebbero aver avuto un diverso destino. Inoltre Federico non tenne per sé tutti i disegni ma, come testimoniato dal caso di quelli inviati a Vasari tramite Cosimo Bartoli, fece spesso dono di sue opere grafiche, comprese quelle realizzate dal vero, ad amici e conoscenti. Tali disegni seguirono necessariamente altre vie ed è ancor più difficile ricostruirne il percorso. Tra gli esemplari appartenenti ai taccuini veneti, sono di diversa o ignota provenienza quelli dell'Albertina di Vienna (due), di Amsterdam (uno), di Berlino (uno), della Morgan Library di New York (uno), di Windsor Castle (uno) e della Scottish National Gallery di Edimburgo (uno). Quest'ultimo presenta il marchio di Nicholas Lanier (1588-1666) che, come si diceva, lavorò al servizio del re Carlo I d'Inghilterra. Nonostante Jabach sia venuto in possesso di alcuni disegni appartenenti alle collezioni del re, da costui ottenuti grazie alla mediazione del Lanier, il foglio in questione non entrò a far parte delle collezioni del banchiere, ma subì diversi passaggi collezionistici, come prova il marchio di Jonathan Richardson *senior* (1665-1745)<sup>568</sup>. Il caso qui menzionato dimostra come le strade dei disegni zuccariani si potessero dividere in qualunque momento.

---

<sup>567</sup> Ivi, p. 274.

<sup>568</sup> Robertson 1980, p. 560.

## **2.4. Soggetti e descrizione dei disegni**

I taccuini di Federico Zuccari comprendono diverse categorie di disegni: copie di opere di altri artisti, perlopiù contemporanei o appartenenti a una generazione precedente, ritratti, studi di figura, studi di animali e vedute paesaggistiche o architettoniche. È molto improbabile che tali tipologie corrispondessero a sezioni distinte all'interno di uno stesso taccuino (ancora meno che a ognuna di esse corrispondesse un taccuino differente), ma è più verosimile che fossero disposti in una sequenza casuale. Poteva quindi accadere che due fogli consecutivi fossero occupati da disegni di soggetto diverso, per esempio il primo da una copia e il secondo da un ritratto.

Sebbene manchino spesso elementi volti a datare i disegni appartenenti ai taccuini veneti, è possibile riferire la maggior parte di essi al primo soggiorno dell'artista, quando certamente più spiccato era il desiderio di creare il proprio repertorio figurativo attraverso lo studio dal vero perpetrato nella regione in cui si trovava. La realizzazione di alcuni disegni va invece fissata, grazie ad alcuni indizi, durante il secondo soggiorno, quando tuttavia produsse un numero minore di esemplari. A mio avviso è più difficile far risalire l'esecuzione di qualche disegno al 1603-1604, periodo dell'ultimo viaggio a Venezia, in quanto ritengo meno probabile che, alla fine della sua vita, Zuccari intendesse servirsi ancora di una raccolta di immagini quale spunto per la realizzazione di opere pittoriche.

### **2.4.1. Copie di opere d'arte**

Federico Zuccari fu molto impressionato dalle opere presenti a Venezia e nei luoghi della terraferma veneta che ebbe occasione di visitare, opere caratterizzate spesso da un linguaggio artistico completamente diverso da quello sul quale si era formato e con il quale, a Roma, poteva quotidianamente confrontarsi. Avido di conoscenza e desideroso di ampliare il suo repertorio stilistico e compositivo, egli decise di immortalare parte di ciò che il contesto artistico veneziano gli proponeva, ma con occhio critico e in maniera selettiva, adattando il suo segno non solo alle peculiarità dell'opera, ma anche a ciò che in quell'opera costituiva per lui maggiore importanza.

Giunto a Venezia nel 1563 e immediatamente impegnato nel palazzo Grimani di Santa Maria Formosa, Zuccari ebbe fin da principio l'opportunità di accostarsi a una importante

collezione, di ammirare sculture antiche, codici miniati e dipinti custoditi nella residenza del suo illustre committente. Molti anni dopo, quando fece ritorno a Venezia per assolvere alla commissione di palazzo Ducale, in virtù dello stretto legame che si era instaurato tra l'artista e il patriarca d'Aquileia fin dai tempi del primo soggiorno, egli aveva ancora facile accesso alla sua raccolta di antichità, tanto da avere modo di immortalare in un suo disegno parte della celebre tribuna allestita nel palazzo di Santa Maria Formosa, disegno che si rivela pertanto prezioso strumento per la ricostruzione del suo assetto originario (cfr. scheda n. 13).

Durante la prima esperienza veneta, Federico fece anche in tempo a studiare i dipinti di Tiziano e Veronese nella sala del Maggior Consiglio a palazzo Ducale prima che l'incendio del 1577 ne cancellasse le tracce. I disegni zuccariani divengono dunque, accanto alle incisioni e alle fonti documentarie, fondamentali testimonianze di un ciclo irrimediabilmente perduto.

Oltre a queste ultime, sicuramente eseguite nel biennio 1563-1565, la maggior parte delle copie di dipinti di artisti veneti o attivi nei territori della Serenissima, tra i quali vanno annoverati anche il Pordenone e Jacopo Tintoretto, fu a mio avviso realizzata durante il primo soggiorno di Zuccari in laguna, in un momento in cui forte era il desiderio di scoperta e di ricerca di nuove suggestioni che concorressero alla formazione del suo stile e che gli consentissero di distinguersi dal fratello.

Ciò nonostante, si osserva come molti dei disegni ispirati alle opere di Paolo Veronese vadano riferiti al secondo soggiorno del 1582, periodo in cui l'amicizia tra i due artisti, forse avviata già negli anni Sessanta, si era certamente consolidata.

Se oggi rimane ancora incerta la fonte di alcune composizioni grafiche, pur riconoscendovi un rimando a quanto osservato a Venezia e nella terraferma veneta, vanno invece sicuramente esclusi dai taccuini veneziani alcuni fogli a lungo considerati esito della medesima esperienza. Si tratta nella fattispecie di due copie, conservate al Nationalmuseum di Stoccolma<sup>569</sup> (figg. 124, 125), di altrettanti ritratti eseguiti da Palma il Vecchio – la *Bella*, oggi in collezione Thyssen-Bornemisza e la cosiddetta *Schiava* (o *Donna di casa Catena*), attualmente agli Uffizi – e di un disegno, pure a Stoccolma<sup>570</sup>, ispirato al *Ritratto di giovane donna* di Tiziano, oggi a Dresda (fig. 126). Come ha di recente messo in luce Carmelo Occhipinti, i tre dipinti sopra menzionati non si trovavano a

---

<sup>569</sup> Invv. nn. 486/1863 e 487/1863; cfr. Bjurström, Magnusson 1998, nn. 584, 585.

<sup>570</sup> Inv. n. 485/1863; cfr. Bjurström, Magnusson 1998, n. 583.

Venezia, ma appartenevano alle collezioni estensi<sup>571</sup>. I primi due, infatti, sono menzionati nell'inventario dei beni di villa d'Este a Tivoli almeno fino al 1579<sup>572</sup> e dunque Federico ebbe occasione di ammirarli e copiarli quando vi lavorò tra 1566 e 1568; del terzo dipinto, sebbene non se ne conosca la specifica collocazione nella seconda metà del Cinquecento, è nota la sua provenienza estense e pertanto Federico potrebbe averlo studiato in uno dei palazzi romani di Ippolito d'Este<sup>573</sup>.

In ogni caso i tre disegni dimostrano l'apprezzamento di Zuccari verso l'arte veneta anche al di fuori delle esperienze vissute nei territori della Serenissima; non si tratta di casi isolati, ma si conta un buon numero di fogli riproducenti le opere di alcuni tra i più accreditati pittori veneziani, studiate altrove.

#### **2.4.1.1. Il *Breviario Grimani***

Come anticipato, Federico ebbe a Venezia il primo contatto con la cospicua e prestigiosa raccolta del suo committente, Giovanni Grimani. L'opera che certamente esercitò su di lui il maggior fascino fu un prezioso codice conosciuto come *Breviario Grimani*, acquistato dal cardinale Domenico Grimani, zio di Giovanni, nel 1520 circa e risultato del lavoro congiunto di diverse maestranze fiamminghe nel secondo decennio del Cinquecento.

Federico vi aveva facile e frequente disponibilità e poteva studiare le sue tavole attentamente: egli ne riprodusse buona parte attraverso disegni contrassegnati da una minuziosa precisione<sup>574</sup>.

L'artista era forse entrato in contatto con l'arte della miniatura grazie ai rapporti, avviati a partire dai primi anni Sessanta, con Giorgio Giulio Clovio, già al servizio dei Grimani e attivo presso Alessandro Farnese negli stessi anni in cui Federico e Taddeo erano impiegati nel cantiere di Caprarola. Certamente poco note a Zuccari erano fino a quel momento le scelte stilistiche degli artefici delle tavole del *Breviario*, provenienti da un contesto artistico, quello fiammingo, con cui egli aveva avuto scarse, per non dire nulle, occasioni di entrare in contatto. Lo studio dell'opera in questione doveva dunque risultare carica di suggestioni, sia a livello pittorico sia a livello compositivo.

---

<sup>571</sup> Occhipinti 2009, pp. 4, 9; Id. 2010, p. 1-13.

<sup>572</sup> Ivi, p. 1.

<sup>573</sup> Ivi, p. 9.

<sup>574</sup> Un fondamentale contributo sulle copie zuccariane delle tavole del *Breviario* è costituito dal saggio di Matthias Winner (1977, pp. 295-309).

Federico, come dimostrano gli affreschi dello scalone Grimani, e in particolare il riquadro con la *Giustizia distributiva*, si servì fin da subito dell'esempio offertogli dalle miniature del *Breviario*, delle quali apprezzò la resa naturalistica riguardante sia il paesaggio sia le attitudini dei personaggi, spesso appartenenti al mondo agreste. Egli ne conservò un vivo ricordo, traendo da esse ispirazione anche in occasioni successive: si noti per esempio la ripresa della tavola rappresentante la *Partenza per la caccia nel mese di agosto* (f. 8 verso) nel sipario con la *Caccia* eseguito per il salone dei Cinquecento a Firenze nel 1565. Un riferimento puntuale all'opera fiorentina e dunque anche alla miniatura si rintraccia in un disegno del British Museum, rappresentante anch'esso una scena di caccia e probabilmente realizzato su richiesta del duca di Savoia per un'opera teatrale<sup>575</sup>. Il foglio documenta come l'artista si sia servito dell'invenzione studiata a Venezia anche a molti anni di distanza<sup>576</sup>.

A seconda di ciò che colpiva la sua attenzione, Zuccari poteva dedicarsi allo studio di un'intera tavola (si badi, però, sempre priva della cornice ornamentale), dell'illustrazione principale, del *bâs de page* o di alcune specifiche figure.

Va annoverata tra le copie di intere pagine quella del f. 206 *recto* rappresentante *La torre di Babele*, conservata al Louvre (inv. n. 4535 *recto*, scheda n. 17) e presente in controparte anche sul *verso* di un altro foglio, sempre al Louvre (inv. n. 4547 *verso*, scheda n. 21). Essa è molto fedele all'originale ed è rifinita con precisione, sia per quanto riguarda le frenetiche attività di uomini e animali intorno all'imponente edificio centrale sia per quanto riguarda il paesaggio – delineato con tratto meno marcato mano a mano che ci sia allontana verso l'orizzonte, in modo da definire i rapporti tra i piani – sia infine sotto l'aspetto coloristico: il disegno, realizzato perlopiù con la matita nera, presenta delle dettagli a matita rossa corrispondenti a elementi del medesimo colore nella tavola miniata, come le vesti e i tetti.

Un'altra raffigurazione interamente copiata da Zuccari è quella del f. 44 *recto*, raffigurante *Augusto e la Sibilla Tiburtina*: il disegno è conservato parimenti al Louvre (inv. n. 4536 *recto*, scheda n. 19) e anche in questo caso esiste, nel medesimo museo, una versione in controparte (inv. n. 4535 *verso*, scheda n. 18). L'artista concentra la propria attenzione su

---

<sup>575</sup> Inv. n. Pp,3.196. il disegno è stato a lungo considerato uno studio preparatorio per l'opera fiorentina del 1565 (così Winner 1977, p. 360; Gere, Pouncey 1983, n. 289), ma più di recente Acidini Luchinat ha proposto di ritenerlo una versione successiva del medesimo soggetto, elaborata in occasione della permanenza dell'artista a Torino (1999, II, pp. 258-259).

<sup>576</sup> Sull'influenza esercitata dal *Breviario* sulla carriera di Federico, cfr. anche 1.5.2.



alcuni elementi di ascendenza tardogotica, ossia sulle architetture presenti sullo sfondo, di cui realizza con precisione i mattoni delle murature, le guglie e le finestre, e sull'abbigliamento dei personaggi, raffigurandone attraverso la matita rossa i ricami (come nel caso dell'imperatore e della profetessa) o la foggia dell'armatura (come nel soldato di spalle). Una minor cura viene invece riservata alle figure in secondo piano e all'apparizione della Vergine con il Bambino nella parte superiore, che risultano così appena abbozzate: anche in questo disegno la maggiore o minore precisione del tratto diviene funzionale alla resa della profondità.

Alla scena principale del f. 825 *recto*, con la *Decollazione di santa Caterina d'Alessandria*, è dedicato un altro disegno del Louvre (inv. n. 4547 *recto*, scheda n. 20), che presenta caratteristiche simili ai due fogli poc'anzi menzionati. Per quanto riguarda la proporzione nell'uso delle due matite, trova largo impiego la matita nera, mentre quella rossa è limitata alle vesti dei personaggi in primo piano, ai capelli di santa Caterina e alle fonti di luce nell'episodio in secondo piano con l'*Invocazione* (il fuoco e il doppio raggio di luce divina proveniente dalla nuvola in alto a destra). Da questa tavola Zuccari trasse ampiamente ispirazione alcuni anni dopo quando si trovò ad affrontare un dipinto di analogo soggetto nella chiesa romana di Santa Caterina dei Funari (1571-1572, fig. 127). Dell'illustrazione del *Breviario* riprese l'arcaizzante compresenza di due diversi momenti della storia all'interno di uno spazio unificato, scegliendo di rappresentare, al pari del precedente fiammingo, in primo piano la scena della *Decollazione*, con la santa a mani giunte prostrata in atteggiamento rassegnato davanti al suo carnefice, e in posizione defilata quella dell'*Invocazione*, cronologicamente precedente. In quest'ultimo episodio la composizione è quasi sovrapponibile: la santa è raffigurata di profilo, inginocchiata a fianco della ruota e rivolta verso Dio, il quale si manifesta attraverso un raggio di luce sfolgorante che si dipana da una nuvola e investe interamente la ruota, mandandola in fiamme (figg. 128, 129).

Come già detto, le copie delle tavole del *Breviario* si riferiscono talvolta a una porzione circoscritta: è questo il caso di un altro episodio delle *Storie di santa Caterina*, la *Disputa* (f. 824 *verso*), riprodotto in un foglio conservato a Bruxelles (inv. n. 4645, scheda n. 9), resa nota di recente<sup>577</sup>. Si tratta della più piccola tra le copie realizzate da Zuccari durante il

---

<sup>577</sup> Si veda la scheda di Stefaan Hautekeete, in *Disegno & Couleur* 2012, pp. 48-52, n. 12.

periodo veneziano (106x75 mm); inoltre non se ne conoscono le vicende anteriori agli inizi del XX secolo. Tuttavia le tracce di doratura documentate nella scheda inventariale del museo possono far pensare a un montaggio di Jabach, andato perduto. Poiché è inusuale trovare tra i disegni di Zuccari un formato così ridotto, conviene pensare che esso facesse parte di un foglio più grande, ampiamente decurtato, e che la cornice dorata di Jabach sia stata in un certo momento eliminata.

Nel disegno in questione vengono rappresentati unicamente l'imperatore a mezzo busto affiancato da un alto dignitario e da altri personaggi entro un'edicola all'antica. Essa è precisamente descritta, sia nei suoi elementi architettonici – i capitelli e il fregio superiore – sia nel suo aspetto coloristico e chiaroscurale. Nel *Breviario* infatti l'edicola viene raffigurata in controluce, contraddistinta da un grigio intenso sul quale spiccano i colori vivaci delle vesti dei personaggi. Tale effetto è sapientemente registrato da Zuccari, pur nei limiti di un disegno dicromo, attraverso un fitto tratteggio a matita nera, più marcato nelle zone scure, cui si contrappongono i segni rossi delle vesti e dell'incarnato dei personaggi.

Questo episodio fu d'ispirazione, sia pur in misura decisamente minore, anche per l'altro affresco di Santa Caterina dei Funari, rappresentante lo stesso soggetto, in particolare per quanto riguarda la collocazione dell'imperatore sotto un porticato all'antica, anche in questo caso in controluce (figg. 130, 131).

Molti sono i casi in cui Federico riprodusse il *bâs de page* di una tavola, soprattutto di quelle appartenenti alla sezione iniziale del *Calendario*, dove il testo delle preghiere viene circondato da eleganti cornici e chiuso nella zona inferiore da raffigurazioni delle attività connesse a quello specifico periodo dell'anno.

A Parigi si conservano due disegni, uno dei quali, realizzato nella parte inferiore di un foglio bipartito, è ispirato al f. 13 *recto* (*Calendario del mese di dicembre*), dove due uomini stanno predisponendo la cottura di un cinghiale (inv. n. 4578 *recto*, scheda n. 27); l'altro, intitolato *Uomo che spacca la legna, due bambini che pattinano sul ghiaccio* (inv. n. 4579 *recto*, scheda n. 29), è copia del f. 3 *recto* (*Calendario del mese di febbraio*). La descrizione è minuziosa e, come nei casi precedentemente descritti, si ravvisa un maggior impiego della matita nera rispetto a quella rossa, che si limita ad alcuni dettagli dell'abbigliamento e, nel secondo caso, al fuoco. Entrambi, provenienti dalle raccolte Jabach, facevano parte dei disegni acquistati da Luigi XIV nel 1671 ed entrarono a far parte delle collezioni reali come *dessins du rebut*, ossia 'scarti': ciò si deve forse alle

ridotte dimensioni delle raffigurazioni, considerate probabilmente alla stregua di meri esercizi grafici.

Al Vassar College di New York (inv. n. 2002.3.1 *recto*, scheda n. 49) si trova inoltre una copia del *Calendario del mese di agosto* (f. 9 *recto*), dove è raffigurato un uomo che riposa, dopo il lavoro dei campi, all'ombra di un albero, mentre sulla destra un altro personaggio si abbevera a una fonte<sup>578</sup>.

Il disegno, passato all'asta a Londra, Christie's, il 4 giugno 1995<sup>579</sup> e successivamente a New York, presso Sotheby's, il 5 gennaio 2002<sup>580</sup>, proviene dalla collezione Jabach e fu in seguito acquistato da Pierre Crozat. È stato infatti possibile identificarlo<sup>581</sup> con il disegno n. 159, *portfolio* 3, dell'inventario Jabach del 1695-1596, così descritto: “de Tadeo Zucchero/ Un laboureur endormi auprès d'une fontaine/ a la sanguigne et pierre noire/ sur papier blanc, long de 8 ½ et aut de 6 <sup>2/3</sup> pouces, 1 livre 10 sols”<sup>582</sup>.

La raffigurazione fu punto di partenza per altre invenzioni che l'artista elaborò già durante il suo primo soggiorno veneziano e, presumibilmente, quando lavorava a palazzo Grimani: infatti da esso pare abbia tratto ispirazione nell'elaborazione di altri due disegni, tematicamente correlati alla decorazione dello scalone, forse preparatori per scomparti non realizzati nel medesimo luogo o in un'altra rampa<sup>583</sup>. Il primo, al Louvre, è un'allegoria della giustizia terrena che premia gli oziosi a discapito dei virtuosi<sup>584</sup>: il contadino che si abbevera alla fonte richiama tematicamente e iconograficamente il personaggio che beve l'acqua di una fontana presente nella tavola del *Breviario*<sup>585</sup>. Maggiore corrispondenza si rintraccia tra quest'ultima e il secondo disegno, conservato presso il Fogg Art Museum di Cambridge, dove l'agricoltore addormentato in primo piano è quasi una citazione del personaggio raffigurato al centro<sup>586</sup>.

Come riferito da James Mundy<sup>587</sup>, sul *verso* del foglio del Vassar College si osserva la rappresentazione di un pastore con il suo gregge di capre: si tratta della controprova di una

---

<sup>578</sup> Sul disegno si veda da ultimo Mundy 2005, pp. 178-180.

<sup>579</sup> Lotto n. 19.

<sup>580</sup> Lotto n. 10.

<sup>581</sup> Damian 2001-2002, pp. 19-20; Py 2007, p. 24.

<sup>582</sup> Ead. 2001, p. 227, n. 948.

<sup>583</sup> Acidini Luchinat 1998, I, pp. 229-230.

<sup>584</sup> Inv. n. 12375. Cfr. 1.2.1.

<sup>585</sup> Cfr. Damian 2001-2002, p. 21.

<sup>586</sup> Cfr. 1.2.1.

<sup>587</sup> Mundy 2005, p. 180.

perduta copia parziale del f. 5 *recto* del *Breviario* (*Calendario del mese di aprile*, scheda n. 50)<sup>588</sup>.

Federico dedicò particolare attenzione al *bâs de page* del f. 449 *verso*, dedicato alla scena con *Battaglia dei vivi e dei morti* cui, prima di lui, si era ispirato il miniaturista Giorgio Giulio Clovio, riproducendolo in una tavola del Libro d'Ore Stuart de Rothesay<sup>589</sup>. La copia zuccariana della raffigurazione si trova in due diversi fogli: la parte sinistra, in cui due scheletri affrontano due cavalieri, uno dei quali a terra morente, si trova in un disegno conservato al Kupferstichkabinett di Berlino (inv. n. 621, scheda n. 2). Esso è stato identificato con un esemplare di proprietà Jabach, corrispondente al n. 160 del *portfolio* 3 e erroneamente attribuito a Taddeo: “dudit [Taddeo Zuccari]/ duex mores combattant deux gentilhommes à cheval/ a la sanguigne et pierre noire/ sur papier blanc, long de 8 ½ et aut de 6 ¾ pouces, 2 livres 10 sols”<sup>590</sup>.

La parte destra della medesima illustrazione, con un cavaliere attaccato da un altro scheletro armato di lancia, si trova invece in un foglio al Louvre (inv. n. 4570 *recto*, scheda n. 22). Penso si debba escludere che quest'ultimo e il disegno di Berlino fossero originariamente realizzati l'uno a fianco all'altro in un unico foglio: infatti nella pagina miniata la figura del cane bianco al centro si sovrappone parzialmente al cavallo a terra, mentre nei disegni di Zuccari i due animali sono realizzati singolarmente: se si fosse trattato di un unico disegno, nell'uno si sarebbero ritrovati alcuni tratti corrispondenti al cane, nell'altro alcuni del cavallo.

Anche questo esemplare proviene dalle collezioni di Jabach, ma venne venduto al re di Francia nel 1671 con l'attribuzione ad Albrecht Dürer. Risulta difficile comprendere i motivi per cui Jabach abbia riferito i due disegni appena menzionati, innegabilmente affini, a due autori diversi. Forse Jabach sperava di ottenere dal sovrano un ricavo maggiore vendendogli un disegno del maestro tedesco piuttosto che un'opera di Zuccari. Infatti dalla lettura dell'inventario del 1695-1696 si evince come i disegni del primo fossero valutati di più rispetto a quelli del secondo.

Federico Zuccari talvolta limitava il suo studio a singole figure, come nel caso della parte superiore del già citato foglio del Louvre con la copia parziale del *Calendario del mese di*

---

<sup>588</sup> Ringrazio sentitamente James Mundy per questa informazione.

<sup>589</sup> Londra, The British Library, ms. Add. 20927, f. 119v.

<sup>590</sup> Py 2001, p. 227, n. 949. L'identificazione della voce inventariale con il disegno berlinese si trova in Ead. 2007, p. 24, n. 949.

*dicembre* (inv. n. 4578 *recto*, scheda n. 27): qui infatti sono rappresentati i due uomini morenti presenti nell'episodio del *Miracolo di san Giovanni* (f. 52 *recto*), mentre manca ogni altro riferimento alla medesima illustrazione.

Un caso singolare è costituito dal disegno sul *verso* dello stesso foglio, a oggi non ancora opportunamente incluso nel gruppo delle copie dal *Breviario Grimani* (scheda n. 28): a destra di una cappella con al centro un *Battesimo di Cristo* di cui sfugge il riferimento, vengono raffigurate due donne elegantemente abbigliate, ciascuna recante uno strumento. Esse sembrano interagire tra loro, ma in realtà appartengono a due diverse illustrazioni del codice miniato: quella più a sinistra, ripresa di spalle con un'arpa, è ispirata a una delle figure femminili della scena con l'*Incoronazione di David* del f. 310 *verso*; l'altra, recante una mandola, è invece una delle fanciulle che appaiono sulla destra nell'episodio del *Trionfo di David* (f. 288 *verso*).

A conclusione di questa esposizione, vanno menzionati due disegni di ridotte dimensioni rappresentanti due teste di sante, a oggi inediti e conservati al Louvre (invv. nn. 4611 e 4611.bis, schede nn. 36, 37). Essi, in origine probabilmente parte di unico foglio, derivano dallo studio delle due sante in primo piano nel f. 719 *verso*, in cui è rappresentata la *Madonna con il Bambino sotto un baldacchino e cinque sante vergini*. L'artista in questo caso sembra particolarmente colpito dalla raffinatezza della capigliatura delle due figure femminili, che rende con grande precisione e attenzione al particolare.

#### **2.4.1.2. Giorgione**

Alla collezione del patriarca d'Aquileia Giovanni Grimani appartenevano, oltre al *Breviario* e a numerose opere antiche, anche dipinti di celebri artisti: tra questi ve n'erano alcuni di Giorgione, un pittore che Zuccari avrebbe sempre stimato, come testimoniato dalle parole di elogio che l'artista gli dedicò nelle postille all'edizione delle *Vite* di Vasari ("E Giorgione in particolare che fu il primo che dipinse con grandezza e maesta, forza e rilievo grandissimo, con tenerezza di carne e tinte mirabile. Se poche cose a breve fece, ma di molta perfettione e gratia")<sup>591</sup> e successivamente nel *Lamento della Pittura* ("E mi riacordo, che frà i sopradetti/ V'era Giorgion di Titian maestro,/ Huomo merauiglioso ne

---

<sup>591</sup> Vasari 1568, ed. 1881, VI, p. 100; Hochmann 1988, pp. 64, 70; Id. 2001, p. 77, nota 9.

gli affetti./ Certo che insegnò altrui il camin destro,/ Per chi poggia à la Perfezzione,/ che siede sopra un monte alto, ed alpestro)<sup>592</sup>. Il grande apprezzamento rivolto alla pittura del maestro di Castelfranco è testimoniato anche dai disegni ispirati alle sue opere, di cui solo uno è stato finora rintracciato.

I dipinti giorgioneschi conservati nelle collezioni Grimani erano almeno tre: due di questi, menzionati nell'inventario di Marino del 1528 e probabilmente eseguiti da Giorgione su commissione di Domenico Grimani<sup>593</sup>, rappresentavano “Una testa di putto ritratto di man di Zorzon” e “Ritratto di Zorzon di sua man fatto per David e Golia”<sup>594</sup>. Quest'ultimo, identificato con l'*Autoritratto in veste di David* dell'Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig<sup>595</sup> (fig. 132), fu probabilmente copiato da Federico Zuccari, in quanto uno dei disegni dell'artista citato nell'inventario Jabach sembra corrispondergli: “dudit [Zuccari] après ledit [Giorgione]/ Le portrait dudit Giorgione/ long de 8 ½ sur 10 ¾ pouces, 7 livres 10 sols”<sup>596</sup>. Il foglio però è attualmente perduto o irreperibile.

Al contrario è noto quello corrispondente alla voce precedente, nella quale si legge: “dudit [Zuccari] après ledit [Giorgione]/ Un homme à demi corps avec son bonnet/ long de 8 sur 10 ¼ pouces, 7 livres 10 sols”<sup>597</sup>. Si tratta del foglio conservato al Kupferstichkabinett di Berlino, genericamente intitolato *Ritratto d'uomo con cappa* (inv. n. 23473.51, scheda n. 6), copia di un perduto dipinto di Giorgione, verosimilmente acquistato da Giovanni Grimani. Infatti esso non viene menzionato nell'inventario di Marino, ma è descritto da Vasari come presente nello ‘studio’ del patriarca insieme agli altri due dipinti appena citati (“una testona... che tiene in mano una berretta rossa da commendatore, con un bavero di pelle, e sotto uno di que' saioni all'antica”)<sup>598</sup>. Il disegno di Zuccari è forse, tra i fogli appartenenti ai taccuini veneti, quello che raggiunge i più alti livelli qualitativi e che dimostra una maggiore attenzione agli effetti pittorici. A differenza di altri disegni, desunti da opere non sempre a portata di mano e pertanto eseguiti con maggiore approssimazione, in questo caso Federico aveva avuto la possibilità di studiare il dipinto da vicino, magari a più riprese, e di curare maggiormente lo stile del suo disegno. Egli fu in grado di sfruttare al meglio le potenzialità del *medium* prescelto attraverso la sovrapposizione dei segni e la combinazione dei due colori: la matita rossa è utilizzata per l'incarnato e per il copricapo

---

<sup>592</sup> Zuccari 1605, ed. 1961, p. 126.

<sup>593</sup> Cfr. Hochmann 2008, p. 214; Furlan 2014, p. 30.

<sup>594</sup> Cfr. Appendice I.2 *Altri documenti romani e veneziani*, in *I cardinali della Serenissima*, n. 2. Dei due dipinti parla anche Vasari (1568, ed. 2013, p. 569).

<sup>595</sup> Cfr. Hochmann 2008, p. 214; Furlan 2014, p. 30.

<sup>596</sup> *Portfolio* n. 6, n. 85 (Py 2001, p. 138, n. 533).

<sup>597</sup> *Portfolio* n. 6, n. 84 (Py 2001, p. 138, n. 532).

<sup>598</sup> Vasari 1568, ed. 2013, p. 569.

che l'uomo tiene in mano, reso attraverso un fitto tratteggio; ancora più fitto è quello che caratterizza i capelli, per i quali è impiegata la sola matita nera. Infine, per rappresentare nella maniera più fedele possibile il color bruno del mantello di pelle, egli si servì di entrambe le matite, stendendo segni sovrapposti e incrociati.

Proprio grazie a un accurato studio del dipinto giorgionesco, Zuccari fu in grado di riprodurre anche l'aspetto emotivo e psicologico, catturando l'inquietudine del personaggio, tratto distintivo della pittura di Giorgione nella fase tarda.

### 2.4.1.3. Tiziano

Tiziano Vecellio, insieme a Paolo Veronese, fu l'artista veneziano maggiormente apprezzato da Federico Zuccari che realizzò, in fogli da taccuino, molte copie delle sue opere. Così ne parla nel suo *Lamento*: “Ma abbellita quà fui compitamente/ Da quel gran Titian Pittor'egregio,/ E per lui vissi quà felicemente./ Questi fù il primo, che d'un aureo fregio/ M'ornò la veste, e com'io fossi Dea/ Egli mi riuertua, ed hauea in pregio./ Gran maniera d'oprar, grand'arte haueua,/ Gran decoro, e concetti di pittura,/ e parer vero il finto altrui faccia./ Fa l'opera di sua man sincera, e pura,/ E con sì gran uiuezza il tutto espresse,/ Che'n beltà uinse quasi la Natura”<sup>599</sup>.

Secondo alcuni studiosi, l'interesse per Tiziano si era manifestato già in tempi precoci, quando cioè, nei primi anni Sessanta, l'artista lavorava, accanto al fratello, per Alessandro Farnese e poteva dunque studiare i dipinti del cadorino nelle collezioni del committente<sup>600</sup>. Ritengo tuttavia più probabile che tale interesse abbia tratto origine dallo studio dell'opera del Vecellio condotto durante la prima esperienza veneta e che sia rimasto vivo anche in seguito. Perciò il disegno conservato a Oxford rappresentante *Paolo III con i nipoti*<sup>601</sup>, copia del dipinto tizianesco delle collezioni Farnese (oggi Capodimonte), non va a mio avviso datato al periodo precedente alla partenza per Venezia, quanto a quello successivo al 1565, quando cioè l'artista aveva ormai preso dimestichezza con la copia di opere di altri artisti e con l'opera di Tiziano stesso. Non bisogna dimenticare che Zuccari lavorò per il cardinal Farnese per molti anni dopo il suo ritorno da Venezia: dunque, se anche avesse già avuto occasione di soffermarsi sulle opere di Tiziano di proprietà Farnese, nulla vieterebbe

---

<sup>599</sup> Zuccari 1605, ed. 1961, p. 122.

<sup>600</sup> Damian 2001-2002, p. 25, nota 46.

<sup>601</sup> Christ Church Library, inv. n. 0330; cfr. Byam Shaw 1976, p. 196, n. 719.

di pensare che egli vi abbia rimeditato e che abbia deciso di realizzarne le copie solo in un secondo momento. Alle stesse raccolte apparteneva un *Ritratto di Pietro Bembo* (attualmente a Capodimonte), cui forse Federico si ispirò per un altro disegno: si propone qui di identificare un foglio di Zuccari menzionato nel catalogo di vendita dei beni di Gerhard Michael Jabach (“Het Hoof van de Kardinaal Benbo”<sup>602</sup>) con un copia perduta del dipinto suddetto<sup>603</sup>.

Disegni parimenti eseguiti fuori da Venezia e in un periodo successivo rispetto alla prima metà degli anni Sessanta sono quello conservato a Stoccolma con il *Ritratto di Alfonso I d’Este*<sup>604</sup> – copia del dipinto omonimo già nelle collezioni estensi e oggi perduto<sup>605</sup> (figg. 133, 134), studiato nella villa di Tivoli, dove il dipinto si trovava – nonché quello, sempre a Stoccolma<sup>606</sup>, ispirato a un altro ritratto tizianesco appartenente alle collezioni estensi, ossia quello di giovane donna, ora a Dresda<sup>607</sup>.

Giunto a Madrid alla fine del 1585, egli ebbe modo di osservare molti dipinti realizzati da Tiziano per la corona spagnola: non soltanto seppe trarne ispirazione, come nel caso del *Martirio di san Lorenzo per il retablo mayor*, esemplato sul dipinto omonimo rifiutato da Filippo II, ma anche, come d’abitudine, ne fece oggetto di copie grafiche: ciò è documentato da un disegno, appartenente alle collezioni della Biblioteca Nacional di Madrid<sup>608</sup>, che riproduce la tela con *La Spagna soccorre la Religione*, inviata dal Vecellio a Filippo II nel 1575 e attualmente conservata al Museo del Prado.

Infine vanno menzionati tre studi di opere di Tiziano, un tempo nelle collezioni di Jabach e oggi perduti, in cui erano ritratti imperatori romani, tra cui Tito e Augusto<sup>609</sup>: essi erano erroneamente indicati, nell’inventario del 1695-1696, quali copie di opere giorgionesche, ma sono stati recentemente messi in rapporto con la perduta decorazione del Gabinetto dei Cesari nel palazzo Ducale di Mantova<sup>610</sup>.

Ai taccuini veneti appartengono sette fogli che testimoniano l’apprezzamento da parte di Federico nei confronti della pittura di Tiziano. Si tratta sia di copie complete sia di copie

---

<sup>602</sup> Py 2001, p. 290.

<sup>603</sup> Forse tale copia fu utile a Zuccari per rappresentare il Bembo nel “telero” con la *Sottomissione* di palazzo Ducale; cfr. 1.3.2.

<sup>604</sup> Nationalmuseum, inv. n. 496/1863; cfr. Bjurström, Magnusson 1998, n. 593; Heikamp 1999, p. 354.

<sup>605</sup> Cfr. Occhipinti 2009; il dipinto è testimoniato da una copia del Bastianino conservata a palazzo Pitti.

<sup>606</sup> Nationalmuseum, inv. n. 485/1863; cfr. Bjurström, Magnusson 1998, n. 583; Occhipinti 2010, p. 9.

<sup>607</sup> Cfr. qui 2.4.1.

<sup>608</sup> Inv. n. 7640.

<sup>609</sup> *Portfolio* 5, nn. 86, 87; *Portfolio* 6, nn. 88, 89, 90; Py 2001, p. 138, nn. 533-535; p. 259, nn. 1178, 1179.

<sup>610</sup> Ivi, p. 138.



parziali. A quest'ultima categoria appartiene un disegno conservato presso la Scottish National Gallery di Edimburgo<sup>611</sup>, reso noto da Giles Robertson nel 1976, nel quale Federico Zuccari riprodusse un dettaglio della *Pala Pesaro*, realizzata da Tiziano per l'altare omonimo nella chiesa dei Frari tra 1518 e il 1526 (scheda n. 11)<sup>612</sup>.

Il dettaglio in questione riguarda la zona superiore del dipinto, di cui Federico non mancò di registrare parte della centinatura che incornicia la scena: nel foglio scozzese sono dunque raffigurati i due angioletti che reggono la croce, assisi su una nuvola posta davanti a due colonne, tra le quali quella di destra è appena visibile. Si nota come la copia presenti alcune differenze rispetto all'originale<sup>613</sup>: dell'angelo visto frontalmente non sono riprese l'ala e nemmeno la gamba destra, mentre dell'angelo visto di spalle non viene raffigurata la mano sinistra che regge la croce; inoltre lo spazio tra le figure e il limite superiore della pala, oltre che quello compreso tra esse e i bordi laterali, è ridotto e la colonna diviene più sottile, la nuvola più piccola e la centinatura è costituita da un arco di minor ampiezza. Sono omissioni e imprecisioni relative a piccoli particolari e non vanno imputate alla volontà di interpretare liberamente la raffigurazione (cosa che risulterebbe alquanto inconsueta), quanto piuttosto alla posizione e alla scarsa illuminazione della pala stessa, che limitavano la visibilità dei particolari e ne alteravano la prospettiva<sup>614</sup>.

In ogni caso, quello che sembra colpire maggiormente Zuccari sono le attitudini giocose delle figure e, soprattutto, l'aspetto coloristico e luministico del dipinto: egli riporta infatti con precisione le ombre, rese attraverso un tratteggio diagonale, più fitto in corrispondenza dei due angeli. Inoltre, attraverso rari tocchi a matita rossa, egli riesce a riprodurre, seppur limitatamente, anche la componente coloristica, contestualmente all'angelo di spalle (la pianta del piede, le pieghe della carne nel fondoschiena, i ciuffi dei capelli e la punta dell'ala sinistra).

Non è possibile stabilire con certezza la datazione del disegno: tuttavia ritengo più probabile che esso sia stato realizzato nel periodo compreso tra il 1563 e il 1565, durante la prima esperienza veneziana. Si potrebbe addirittura, pur con le dovute cautele, considerare quale termine *ante quem* il 1564, anno in cui fu conclusa la pala con l'*Adorazione dei Magi* per la cappella Grimani a San Francesco della Vigna, in quanto l'inserimento di due vivaci puttini alati in alto a destra sopra la testa della Vergine dimostrano un debito nei confronti degli angioletti della *pala Pesaro* di Tiziano, copiati per l'appunto nel disegno in

---

<sup>611</sup> Inv. n. D5024.

<sup>612</sup> Robertson 1980, pp. 559-561.

<sup>613</sup> Ivi, p. 560.

<sup>614</sup> Ivi, pp. 560-561.

oggetto<sup>615</sup>; inoltre il dipinto di San Francesco della Vigna richiama il precedente tizianesco anche nell'impostazione complessiva, dove i personaggi sono posti in diagonale e la Madonna è decentrata e posta sulla destra<sup>616</sup>.

Altre due copie di opere di Tiziano sono state rintracciate in tempi relativamente recenti<sup>617</sup> nelle collezioni del Département des arts graphiques del Museo del Louvre: si tratta di due studi della *Battaglia di Spoleto* (o più probabilmente *Battaglia di Cadore*)<sup>618</sup>, portata a termine da Tiziano nel 1538 per la sala del Maggior Consiglio in palazzo Ducale: il dipinto è andato distrutto nell'incendio del 1577 ed è quindi noto solo attraverso copie pittoriche<sup>619</sup>, stampe e disegni, tra cui quelli zuccariani che ne divengono fondamentale testimonianza. Non c'è dunque alcun dubbio che entrambe le copie siano state realizzate durante il primo soggiorno.

Una di esse (inv. n. 4571 *recto*, scheda n. 23) riproduce la parte sinistra del "telero": è caratterizzata da un *ductus* nervoso, il segno è limitato ai contorni delle figure (non vengono cioè curati i riempimenti) e la matita rossa è circoscritta a pochi elementi, quali i profili dei cavalli e di alcuni personaggi, nonché la piuma dell'elmo del cavaliere sulla sinistra e la porzione di cielo incandescente all'orizzonte. L'artista sceglie di concentrarsi sul moto concitato dei soldati che affollano la scena, registrato con urgenza descrittiva, e sull'intreccio dei corpi, a discapito dei particolari e dell'aspetto coloristico e luministico. Zuccari probabilmente intendeva servirsi di tale invenzione in vista di un'opera pittorica e l'occasione gli si sarebbe presto presentata: ultimati infatti i lavori per la cappella Grimani nel 1564, egli si sarebbe di lì a poco misurato con il tema bellico nella commissione per i Pellegrini concernente due affreschi incentrati su episodi della storia romana<sup>620</sup>. Il soggetto di uno dei dipinti doveva essere quello della "istoria d'Orazio, quando tenne il ponte contra tutta Toscana"<sup>621</sup>. Il dipinto è andato irrimediabilmente perduto ma si conoscono due disegni, ritenuti preparatori, conservati rispettivamente presso il Museo Horne di Firenze e la National Gallery of Victoria di Melbourne. Il primo è stato opportunamente collegato

---

<sup>615</sup> In questo concordo con quanto esposto da Robertson (iv, p. 561); una datazione precoce viene proposta anche da A. Weston-Lewis, in *The age of Titian* 2004, p. 274, n. 125.

<sup>616</sup> Hochmann 2001, p. 80; Id. 2004, p. 405; cfr. anche qui 1.5.2.

<sup>617</sup> Damian 2001-2002, pp. 22-24.

<sup>618</sup> Sul soggetto dell'opera cfr. Puppi 2010, pp. 192-201.

<sup>619</sup> Si veda ad esempio la copia di ignoto autore cinquecentesco conservata presso gli Uffizi (inv. n. 964); si vedano la scheda dell'opera e la fotografia presso il catalogo della Fototeca della Fondazione Zeri di Bologna ([http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout\\_S2&apply=true&tipo\\_scheda=OA&id=46630&titolo=Brogi+%2c+Galleria+Uffizi+-+Firenze.+Battaglia+di+Cadore+-+Tiziano+Vecellio+dip.](http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=46630&titolo=Brogi+%2c+Galleria+Uffizi+-+Firenze.+Battaglia+di+Cadore+-+Tiziano+Vecellio+dip.)).

<sup>620</sup> Per la commissione Pellegrini cfr. 1.2.3.

<sup>621</sup> Borghini 1584, p. 571.

allo studio della *Battaglia di Cadore* di Tiziano, in particolare per quanto riguarda la disposizione delle figure intorno a un ponte centrale<sup>622</sup>; al contrario non è stata fino a oggi notata l'ancor più evidente richiamo nel disegno australiano: in quest'ultimo infatti il cavaliere riprende quasi alla lettera quello rappresentato in alto a sinistra nel dipinto veneziano; contestualmente l'uomo che precipita dal ponte nel disegno è molto prossimo a quello che compare nudo in basso a destra, cui Federico avrebbe conferito un maggiore 'decoro' grazie all'aggiunta di un perizoma<sup>623</sup>.

La medesima tela fu studiata in un'ulteriore copia parziale, sempre al Louvre (inv. n. 4623 verso, scheda n. 42), che raffigura il giovane scudiero e un cavallo visti da tergo (in basso a destra nel dipinto): qui Federico tralasciò completamente di rendere gli effetti luministici – mancano sia le ombre sia tratti a matita rossa – per concentrarsi sulle figure, in particolare su quella del cavallo.

Ancora al Louvre si conserva un disegno che, analogamente a quelli appena descritti, documenta un dipinto andato perduto<sup>624</sup>: trattasi della copia dell'*Uccisione di san Pietro martire*, eseguito per la chiesa domenicana dei Santi Giovanni e Paolo entro l'aprile del 1530<sup>625</sup> (scheda n. 44). L'importanza di tale testimonianza grafica è ancora maggiore, in quanto l'opera pittorica non solo è copiata integralmente, ma viene anche contestualizzata grazie alla rappresentazione della sua cornice architettonica, completa di basamento. Il foglio in questione costituisce dunque l'unica attestazione grafica della pala inserita nella sua cornice originale, eseguita da Girolamo Bergamasco. Federico, che dimostrò in più di un'occasione di riservare particolare interesse a elementi architettonici<sup>626</sup>, volle qui immortalare l'opera tizianesca come *altarpiece*, ossia come pala d'altare in tutti i suoi aspetti.

Federico dedicò la sua attenzione anche alla composizione e ai particolari – come ad esempio le figure degli angeli in volo che ricordano gli angioletti della *Pala Grimani* –, nonché alle luci e alle ombre; tuttavia il *ductus* veloce e approssimativo e la mancanza di ogni notazione coloristica (sono presenti tracce a matita rossa solo sul basamento e stupisce molto il fatto che Federico non abbia voluto registrare il colore rosso del manto che avvolge la vita dell'aguzzino) da un lato possono far pensare che egli intendesse

---

<sup>622</sup> Damian 2001-2002, p. 24.

<sup>623</sup> Sul rapporto tra la commissione per villa Pellegrini a San Siro e il dipinto di Tiziano cfr. anche 1.5.2.

<sup>624</sup> Inv. n. 5564r.

<sup>625</sup> Oggi il dipinto è noto solo attraverso alcune copie ed incisioni: sulle vicende del dipinto e le testimonianze artistiche cfr. Meilman 2000.

<sup>626</sup> Si veda anche 2.4.5.

rifinire il disegno in seguito, dall'altro indicano come lo scopo principale dell'artista fosse quello di ottenere, tramite il suo schizzo, o una visione d'insieme dell'altare veneziano.

Sul *verso* del medesimo foglio<sup>627</sup> si trova un *Cristo a mezzo busto*, identificato come la copia di un perduto dipinto di Tiziano<sup>628</sup> (scheda n. 45): nei Musei Civici di Padova è infatti conservata un'opera analoga di autore anonimo molto prossima al disegno in questione. Essa, che già il primo inventario riconduceva alla maniera di Tiziano, è stata dubitativamente ritenuta da Mancini copia di un dipinto giovanile del pittore, oggi scomparso o non rintracciato<sup>629</sup>. Il segno di Zuccari muta ancora una volta: l'attenzione dell'artista si concentra in questo caso sui tratti del volto, che sono resi con dovizia di particolari attraverso un tratteggio fitto e un uso alternato della matita nera e della matita rossa. Quest'ultima viene impiegata per l'incarnato – in particolare sulle guance, sulla fronte e sulle palpebre – nonché sulla barba e sui capelli, ripassati più volte e caratterizzati da un segno ancora più denso che si confonde con quello che registra l'ombra sul collo. Infine più radi segni a matita rossa si rintracciano in corrispondenza dell'aureola e sulla veste di Cristo, le quali, così come il resto del busto e l'ambientazione, sono solo abbozzate.

In un foglio conservato al Museo Puškin di Mosca<sup>630</sup> (scheda n. 15), recante sul *recto* uno studio dell'organo di San Sebastiano, di cui si parlerà in seguito<sup>631</sup>, si trova una *Madonna con il Bambino* che è stata erroneamente ritenuta uno studio per l'*Adorazione dei magi* della cappella Grimani<sup>632</sup>: in realtà, come è stato chiarito più di recente<sup>633</sup> e come dimostra il confronto con altre testimonianze grafiche superstiti<sup>634</sup>, si tratta di una copia parziale in controparte del *Quadro votivo del doge Andrea Gritti*, dipinto da Tiziano per la sala del Collegio a palazzo Ducale e andato distrutto nell'incendio del 1574. Come nel caso dei due disegni tratti dalla *Battaglia di Cadore*, dunque, esso fu necessariamente realizzato durante

---

<sup>627</sup> Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. n. 5564 *verso*.

<sup>628</sup> Damian 2001-2002, pp. 22-23, nota 39.

<sup>629</sup> V. Mancini, in *Da Bellini a Tintoretto* 1991, p. 283, n. 234.

<sup>630</sup> Inv. n. 6195 *verso*.

<sup>631</sup> Cfr. 2.4.1.4 e scheda n. 14.

<sup>632</sup> M. Maiskaya, in *Uomini santi e draghi* 1992, p. 92, n. 27.

<sup>633</sup> Damian 2001-2002, p. 25.

<sup>634</sup> Nota è un'incisione realizzata da Niccolò Boldrini, che riprende fedelmente il dipinto tizianesco, ad eccezione della figura del doge Andrea Gritti, che sostituisce con Francesco Donà; si conosce inoltre uno studio autografo per la figura di san Bernardino e una copia della Madonna al Kupferstichkabinett di Berlino (cfr. Wolters 1983, ed. 1987, pp. 111-112). Il dipinto fu poi sostituito da un quadro di Tintoretto di analogo soggetto, quale "copia" dell'opera perduta (*Ibid.*).

il primo soggiorno veneziano di Zuccari, divenendo un prezioso documento per ricostruire l'opera perduta. Analogamente ad altri disegni, l'artista sceglie di concentrare la propria attenzione su una porzione circoscritta del dipinto, che riguarda dunque il gruppo della Vergine con il Bambino e il santo che le è più prossimo, san Bernardino; all'interno di tale area di interesse, egli compie un'ulteriore selezione e si dedica quasi completamente alla resa del Bambino, di cui studia con minuziosa precisione i tratti del viso, la posa e l'atteggiamento. A partire dunque da questa figura, gli ulteriori elementi che compongono il disegno sono realizzati in maniera gradualmente più rapida, dal volto e dalle mani della Vergine, resi con precisione ma meno definiti, fino al corpo della stessa e ai pochi dettagli del santo, solamente abbozzato.

Come è stato suggerito<sup>635</sup>, il ricordo del dipinto tizianesco, immortalato nel disegno in oggetto, viene recuperato a molti anni di distanza nella cosiddetta *pala Zuccari*, realizzata per la chiesa di Santa Caterina a Sant'Angelo in Vado nel 1603: la posizione scorciata della Madonna e di Gesù Bambino, è molto prossima a quella degli stessi personaggi nel dipinto zuccariano; contestualmente in quest'ultimo il *profil perdu* di san Francesco, posto in basso sulla destra accanto a Ottaviano, riprende quello di san Bernardino nell'opera veneziana. È interessante notare come Federico riprenda il disegno del foglio moscovita per le figure della Vergine e del Bambino, rappresentati dunque in controparte rispetto al dipinto tizianesco, e si serva invece della copia originale, attualmente perduta, per quella del santo, che risulta, anche nella direzione dello sguardo e dei gesti, fedele al modello.

Infine ritengo vada ricondotto al medesimo taccuino la copia da un'opera del Vecellio che l'artista marchigiano vide a Verona, presumibilmente durante quel "diporto" che precedette l'arrivo a Roma dopo la partenza da Venezia nel 1565 e testimoniato da Vasari<sup>636</sup>: il disegno, conservato nel museo di Budapest<sup>637</sup> (scheda n. 10) e realizzato sul *verso* di uno studio del *Polifemo* affrescato da Giulio Romano in palazzo Te a Mantova, è una versione in controparte dell'*Assunzione* della cappella Cartolari-Nichesola nella Cattedrale di Verona, databile al 1535. Il foglio faceva parte delle collezioni Jabach, cui appartenevano due esemplari di soggetto analogo. Nell'inventario del 1695-1696 si leggono infatti le seguenti voci: "95 de Zuccherò après ledit [Titien]/ L'Assomtion de la

---

<sup>635</sup> Damian 2001-2002, pp. 25-26.

<sup>636</sup> Vasari 1968, ed. 2013, p. 1187.

<sup>637</sup> Szépművészeti Múzeum, inv. n. 2123v; cfr. *Sixteenth-Century Central Italian Drawings* 1998, pp. 146-147, n. 57.

Vierge/ long de 7  $\frac{3}{4}$  sur 10  $\frac{1}{3}$  pouces, 2 livres 10”<sup>638</sup> e “259 dudit [Federico Zuccari] d’après Titiano/ L’Assomption de Notre Dame/ long de 8 sur 10  $\frac{1}{2}$  pouces, 5 sols”<sup>639</sup>. Il disegno ungherese si configura dunque come la controprova di un originale, perduto o non reperito, un tempo presente nelle raccolte del banchiere di Colonia<sup>640</sup>.

Federico qui si concentra in particolare sui gesti concitati degli apostoli che assistono al miracolo, disposti attorno al sarcofago centrale in primo piano. La composizione tizianesca, unitamente al ricordo dell’*Assunzione* dei Frari, che pure l’artista aveva ammirato, fu punto di riferimento imprescindibile nelle molteplici occasioni in cui l’artista si misurò con il medesimo soggetto: ne tenne certamente conto, pur proseguendo un’opera iniziata dal fratello, nel dipinto omonimo per la cappella Pucci-Cauco a Trinità dei Monti, così come in quello realizzato sulla volta della cappella ducale a Loreto e in quello per il *retablo mayor* della basilica dell’Escorial<sup>641</sup>.

L’attenzione per Tiziano, dunque, fu una costante nella lunga carriera di Federico. Del pittore veneziano non si limitò ad apprezzare soltanto il colorito, ma ne riprese anche certe soluzioni compositive, pur con atteggiamento critico: ciò è dimostrato dai disegni da taccuino ora descritti, in alcuni dei quali il pittore, con disegno più sommario, si sofferma sulla visione di insieme o su alcuni particolari; egli vi fece riferimento in opere anche di molti anni successive e non mancò fino alla fine di lodare le capacità naturalistiche del cadorino, come dimostrano i versi del *Lamento della pittura*.

Il numero delle copie da Tiziano, realizzate a Venezia, doveva certamente essere maggiore rispetto agli esemplari che sono sopravvissuti: credo si possa avanzare l’ipotesi che egli abbia realizzato anche una copia del *Martirio di san Lorenzo*, collocato nella chiesa dei Crociferi e ripreso da Zuccari, come si è già detto, in tre diverse occasioni<sup>642</sup>. Al contempo si rintraccia all’interno dell’inventario della collezione Jabach del 1695-1696 la menzione di un altro esemplare ispirato a un’opera tizianesca (n. 96 del *portfolio* n. 6), una *Madonna* (“dudit [Zuccari] après ledit [Tiziano] long 8  $\frac{2}{3}$  sur 11 pouces, 5 livres”<sup>643</sup>), che non è stato purtroppo possibile identificare.

---

<sup>638</sup> Py 2001, p. 139, n. 541.

<sup>639</sup> Ivi, p. 261, n. 1187.

<sup>640</sup> Cfr. 2.5.3.

<sup>641</sup> Su questo argomento si veda anche 1.5.2.

<sup>642</sup> Cfr. 1.5.2.

<sup>643</sup> Py 2001, p. 139, n. 542.

#### 2.4.1.4. Paolo Veronese

Federico Zuccari, oltre a nutrire una grande stima nei confronti di Paolo Veronese (nel *Lamento* scrive: “Ma che dirò di Paolo Veronese,/ Magnanimo, cortese, ed eccellente,/ Che diede fine à mille belle imprese./ De le più belle gioie d’Oriente/ Questo mi pose una collana al collo,/ E di candide perle un gran pendente”<sup>644</sup>), instaurò con lui un rapporto di amicizia e frequentò in molte occasioni il suo studio. Scrive infatti il Ridolfi: “Questi [Federico Zuccari], mentre ritrovossi in Venetia, visitava spesso l’amico Paolo, e procurò alcuna memoria delle sue mani, e da vecchi Pittori ho più fiato udito a dire che il Zuccaro ritraesse in disegno i due quadri della Cappella di San Sebastiano”<sup>645</sup>.

Ridolfi dunque riporta alcune testimonianze coeve allo Zuccari secondo cui l’artista ebbe modo di copiare diverse opere del Caliari nel corso dei suoi soggiorni veneziani.

I disegni di cui parla lo scrittore, che dovevano rappresentare il *Martirio di san Sebastiano* e il *Martirio dei santi Marco e Marcellino* e dunque essere state realizzate durante il secondo viaggio a Venezia<sup>646</sup>, non sono state finora reperite. È tuttavia noto un altro disegno derivato dallo studio dal vero delle opere veronesiane nella medesima chiesa: si tratta del foglio conservato al Museo Puškin di Mosca<sup>647</sup> (scheda n. 14), sul *verso* del quale si trova la già menzionata copia parziale del *Quadro votivo del doge Andrea Gritti* di Tiziano<sup>648</sup>. Zuccari raffigurò l’organo, le cui tele furono portate a termine da Veronese entro il 1560<sup>649</sup>, a porte chiuse con la rappresentazione principale della *Presentazione di Gesù al tempio* e, appena accennata, una scena del poggiolo, ossia la *Natività*. Sulla sinistra del foglio sono appena intuibili alcuni frammenti della decorazione laterale. In basso a sinistra vi è un’iscrizione autografa con l’indicazione dell’autore e della città in cui era collocata l’opera (“P.V. in Venezia”).

Come in altri casi, l’artista manifesta una grande attenzione non solo verso le soluzioni compositive adottate dal maestro nell’episodio evangelico principale, ma anche verso l’architettura che lo incornicia e che circonda l’organo, di cui sono realizzate con precisione le colonne e i fregi scolpiti.

---

<sup>644</sup> Zuccari 1605, ed. 1961, p. 127.

<sup>645</sup> Ridolfi 1648, p. 334.

<sup>646</sup> Cfr. Hochmann 2001, p. 83, nota 34; Id. 2004, p. 407, nota 20.

<sup>647</sup> Inv. n. 6195r; cfr. M. Maiskaya, in *Uomini santi e draghi* 1992, pp. 92-93, n. 27.

<sup>648</sup> Cfr. scheda n. 15.

<sup>649</sup> Cfr. Pignatti, Pedrocco 1995, pp. 126-129, nn. 88-94; Cocke 2001, pp. 87-103; Rosand 2012, pp. 79-104.

Il disegno di Zuccari va sicuramente riferito alla prima esperienza veneziana, quando la decorazione dell'organo della chiesa era stata da poco conclusa. Prova decisiva di una datazione precoce è la presenza del disegno sul *verso*: infatti esso fu necessariamente compiuto entro il 1565, in quanto riferito a un'opera distrutta nell'incendio del 1574.

Sempre durante il primo soggiorno fu realizzato un disegno conservato alla Pierpont Morgan Library di New York<sup>650</sup> (scheda n. 16): già identificato come copia dell'*Incoronazione di Federico Barbarossa* dipinta dal Tintoretto per la sala del Maggior Consiglio di palazzo Ducale<sup>651</sup>, esso riproduce invece l'episodio con *Federico Barbarossa bacia la mano del papa scismatico Vittore IV* di Veronese, andato arso nel 1577: il disegno zuccariano si dimostra quindi, ancora una volta, utile strumento per la ricostruzione dei cicli decorativi del più importante palazzo veneziano, irrimediabilmente perduti. Nel foglio americano si osserva la scena gremita di figure, ossia funzionari, notabili e generiche comparse, tra cui degni di nota sono i personaggi di provenienza orientale che abbracciano le colonne sulle sinistra: si tratta di un elemento iconografico caro allo Zuccari, che ne fece largo uso forse proprio in seguito allo studio sulle opere veronesiane. Il tutto è delineato, al pari di altri studi dal vero del periodo giovanile, utilizzando principalmente la matita nera, mentre quella rossa è limitata a pochi dettagli.

La scena principale, ubicata in secondo piano, si svolge sullo sfondo di una scenografia architettonica all'antica, minuziosamente indagata, cui si contrappone, dalla parte opposta, un'ampia porzione di cielo. Questo tipo di impaginazione fu d'ispirazione per Zuccari nel 1582, quando realizzò il dipinto con la *Sottomissione di Federico Barbarossa a papa Alessandro III*, destinato al medesimo ambiente in cui si trovava il perduto dipinto veronesiano<sup>652</sup>.

Lo studio delle opere di Paolo Veronese non fu condotto solo nel 1563-1565, ma anche durante il secondo viaggio veneziano di Zuccari. Nella maggior parte dei disegni di seguito descritti, se da un lato il termine *post quem* va fissato, per i motivi che verranno esposti, nel 1582, dall'altro lato non si può stabilire con certezza se essi siano stati realizzati a quella data o nel 1603-1604, quando si trovò in laguna per la terza e ultima volta. Tuttavia a mio avviso, come esposto precedentemente, andrebbe esclusa questa seconda ipotesi, in quanto

---

<sup>650</sup> The Janos Scholz Collection, inv. n. 1983.68.

<sup>651</sup> Cfr. Gere 1970, p. 131, n. 20; Mundy 1989, n. 54.

<sup>652</sup> Cfr. 1.3.2 e 1.5.2.



è difficile pensare che l'artista, giunto ormai alla fine della sua carriera, sentisse ancora la necessità di creare un repertorio immaginativo cui attingere in seguito. Inoltre Federico, nell'ultimo atto della sua vita, scelse di affidare alla scrittura, piuttosto che al disegno, i suoi ricordi e il *Passaggio per l'Italia* ne è solo un esempio<sup>653</sup>.

Certamente al secondo soggiorno veneziano va riferito un disegno conservato al British Museum<sup>654</sup> (scheda n. 12), copia della celebre tela con la *Cena in casa di Simone il Fariseo*, realizzata da Veronese tra il 1570 e il 1573 per il monastero veneziano di Santa Maria dei Servi (ora a Versailles, Musée national de Château et des Trianons). Il foglio viene menzionato nell'inventario della collezione Jabach del 1695-1696 e corrisponde al n. 266 del *portfolio* n. 6: "dudit [Zuccaro] après Paulo Veronese/ Le festin appelé des Servi/ long de 13 sur 8 <sup>2/3</sup> pouces, 2 livre 10 sols"<sup>655</sup>. Nel disegno, realizzato su un foglio piegato a metà, trova largo spazio la matita rossa, sapientemente alternata a quella nera, divenendo funzionale alla riproduzione dell'aspetto chiaroscurale: così intere figure rosse corrispondono ai personaggi che nella tela sono completamente investiti dalla luce e lo stesso vale per le architetture sullo sfondo, illuminate dal sole. Contestualmente, com'era avvenuto in altri disegni, attraverso tale *medium* viene riprodotta, almeno parzialmente, la componente cromatica del dipinto: il color porpora della veste e del copricapo del personaggio seduto di spalle, in primo piano sulla destra, trova fedele riscontro nel disegno zuccariano e lo stesso avviene per certi particolari dell'abbigliamento di altri partecipanti al convito.

Un ulteriore disegno ispirato a un'opera veronesiana si trova a Besançon (inv. n. D 1413, scheda n. 7) ed è comunemente ritenuto copia dell'*Adorazione dei Magi* originariamente a palazzo Cuccina (Venezia) e ora a Dresda. In realtà esso presenta molte differenze rispetto a quest'ultimo dipinto e va quindi ricondotto a un'altra versione derivante dal prototipo di palazzo Cuccina, ossia quella conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna, ritenuta in larga parte opera di bottega<sup>656</sup>. Essa fu eseguita nella tarda attività del Caliari e riferita dunque all'ultimo decennio di vita, ma proprio grazie alla presenza del foglio di Zuccari si potrebbe datare entro il 1582, anno in cui l'artista marchigiano soggiornò a Venezia per la

---

<sup>653</sup> Lo stesso avvenne in Spagna: dei "diporti" lì compiuti si conosce una dettagliata descrizione nell'allegato a una missiva inviata a Venezia il 17 ottobre 1586.

<sup>654</sup> Inv. n. 2004,0729.5 *recto*.

<sup>655</sup> Py 2001, p. 137, n. 530; l'identificazione con il disegno londinese è in Ead. 2007, p. 14, n. 530.

<sup>656</sup> Cfr. Pignatti, Pedrocco 1995, p. 526, n. A93. Si veda anche Callegari 2012, p. 172.

seconda volta e verosimilmente ne realizzò la copia. Escluderei, per le ragioni esposte precedentemente, che il disegno possa esser stato eseguito nel 1603-1604.

Si menziona infine un'opera grafica, conservata a Berlino<sup>657</sup> (scheda n. 5) e attribuita a Zuccari da Jaffè (1989; iscrizione apposta sul montaggio del disegno): nel foglio, piegato a metà, sono riprodotti su due facciate non consecutive (la prima e la terza) alcuni dettagli di opere di Paolo Veronese: non si tratta però, come finora ipotizzato<sup>658</sup>, della pala di San Luca (1581), bensì di due tavole realizzate dal Caliari nel 1562 circa per l'abbazia di San Benedetto in Polirone<sup>659</sup>. La maggior parte delle figure è tratta dalla *Consacrazione di san Nicola* (oggi Londra, National Gallery)<sup>660</sup>: sulla prima facciata viene infatti realizzato il gruppo di astanti sulla sinistra, tra i quali quello di profilo in primo piano è reso con maggiore precisione, mentre tratti più approssimativi caratterizzano le restanti figure. Nell'altra pagina si osservano invece tre angeli, fra cui quello in alto è desunto dal medesimo dipinto; quest'ultimo si avvicina molto a quello che compare nella pala di san Luca ed è probabilmente a tale somiglianza che si deve il fraintendimento degli studiosi; tuttavia l'oggetto che l'angelo tiene in mano – il pastorale, attributo di san Nicola – rende inequivocabile l'identificazione del modello nel dipinto suddetto. Gli altri due angeli sono invece ispirati a quelli che compaiono in alto a destra in un'altra delle tre tavole eseguite dal Caliari per l'abbazia benedettina sita nei pressi di San Benedetto Po, ossia *La Vergine con il Bambino in gloria con sant'Antonio abate e san Paolo eremita*, attualmente conservata al Chrysler Museum di Norfolk.

Viene naturale pensare che il disegno sia stato realizzato nel 1565, al termine del soggiorno veneziano, quando l'artista sostò in varie città del Veneto e della Lombardia prima di raggiungere Roma. Ritengo tuttavia, sulla scorta dell'analisi stilistica e in virtù della vicinanza del disegno ad altri esemplari eseguiti successivamente (si veda ad esempio il foglio precedentemente descritto e la scheda n. 7), che la datazione vada posticipata al 1582: probabilmente anche allora, lasciata Venezia, l'artista ebbe occasione di visitare alcuni luoghi nelle vicinanze.

Benchè il disegno berlinese sia stato eseguito in una località attualmente in provincia di Mantova, si è deciso di parlarne ugualmente in questa sede e di includerlo nei taccuini

---

<sup>657</sup> Kupferstichkabinett, inv. n. 22067.

<sup>658</sup> Così avevano affermato Jaffè (iscrizione sul montaggio) e Acidini Luchinat 1998, I, p. 238.

<sup>659</sup> Su tali opere si veda Rosand 2012, pp. 216-223.

<sup>660</sup> In particolare su questo dipinto cfr. Penny 2008, pp. 334-353.

veneti, anche a causa dell'errore degli studiosi che, sia pur individuando correttamente l'autore del modello, riferivano il foglio a un dipinto di ubicazione veneziana.

Vengono spesso inclusi nei taccuini veneti altri disegni ispirati a opere veronesiane, ma realizzati a inchiostro. Tre di essi, conservati a Stoccolma (Nationalmuseum, inv. n. 1522/1863) New York (The Metropolitan Museum, inv. n. 1975.131.60) e Oxford (Christ Church Library, inv. n. 1384) traggono ispirazione dalle *Nozze di Cana* già a San Giorgio Maggiore e ora al Louvre. Se gli ultimi due (cfr. figg. 117, 118), per le loro caratteristiche tecniche e dimensioni, nonché per l'interpretazione libera del precedente veronesiano, vanno certamente esclusi dal novero dei disegni da taccuino<sup>661</sup>, il primo rende difficoltosa una precisa presa di posizione<sup>662</sup>. Infatti esso è molto prossimo all'originale e le sue dimensioni sono coerenti con quelle di altri fogli da taccuino (figg. 135, 136); tuttavia l'esame del *medium* utilizzato (il disegno è realizzato a inchiostro e acquerello) e dei suoi aspetti stilistici farebbe escludere che possa trattarsi di un disegno da taccuino, ma farebbe piuttosto pensare alla derivazione da una copia dal vero.

Questo disegno, così come quello di Oxford e quello di New York, portrebbe essere stato elaborato, a partire dall'invenzione veronesiana, in vista dell'esecuzione di un dipinto di soggetto affine. Acidini Luchinat ha suggestivamente ipotizzato che la meditazione sull'opera del Caliari sia avvenuta in seguito alla commissione, ottenuta nel 1583 dal duca d'Urbino e poi naufragata, per un dipinto con l'*Ultima cena* destinato alla cappella del Santissimo Sacramento nella cattedrale urbinata<sup>663</sup>.

Lo stesso dicasi per un altro disegno, appartenente alle collezioni del Musée des beaux-arts di Alençon e ispirato al *San Menna*, già sull'organo della chiesa di San Gimignano a Venezia e ora nelle collezioni della Pinacoteca Estense di Modena (figg. 138, 137): per le dimensioni e la tecnica (anche in questo caso a inchiostro), andrebbe a mio avviso escluso dai taccuini e ritenuto piuttosto una rielaborazione del dipinto veronesiano in preparazione di un'opera pittorica. Esso è stato messo in relazione con un disegno zuccheriano conservato al Teylers Museum di Haarlem (inv. n. K II 068) e rappresentante un soldato in una nicchia<sup>664</sup>. Effettivamente la vicinanza fra le due prove grafiche è indiscutibile e non si deve escludere che esse rappresentino momenti diversi dell'elaborazione di una stessa opera pittorica.

---

<sup>661</sup> Cfr. 1.5.2.

<sup>662</sup> Sul disegno si vedano Previer 1992, p. 299; Bjurström, Magnusson 1998, n. 598.

<sup>663</sup> Acidini Luchinat 1999, II, pp. 238 e 262. Cfr. qui 1.5.2.

<sup>664</sup> C. van Tuyl, in *Disegni italiani del Teylers Museum* 1983, p. 166, n. 72.

In ogni caso, anche i disegni a inchiostro qui descritti, sebbene non vadano appunto inclusi nei taccuini, dimostrano una costante attenzione verso l'arte di uno dei più affermati maestri veneziani.

#### 2.4.1.5. Giovanni Antonio Pordenone

Nel corso della sua prima esperienza veneta, Federico Zuccari entrò in contatto con l'arte di Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone. Parole di lode si trovano nelle pagine del *Lamento della Pittura* (V'era anco il mio terribil Pordenone,/ discepol uero, e proprio di Natura,/ che ne l'ardir non ebbe paragone./ Fù pien di maestà, pien di brauura,/ e ne l'opre seruò tanto decoro,/ che s'uguagliò d'ogni altro à la misura<sup>665</sup>) e l'alta considerazione nutrita verso la sua opera trova riscontro anche nella tappa che Zuccari, durante il viaggio da Venezia a Milano del 1604, fece a Cremona, dove ebbe occasione di ammirarne gli affreschi nel duomo cittadino.

Benchè Zuccari abbia potuto certamente studiare le opere del Pordenone nel capoluogo veneto, l'incontro decisivo con la sua arte avvenne con tutta probabilità durante la breve trasferta che l'artista compì in Friuli al seguito di Palladio del marzo del 1565; copie di suoi dipinti dovevano appartenere al gruppo numeroso di disegni compiuti in quella circostanza e ricordati da Vasari<sup>666</sup>.

Attualmente si conosce una sola copia di un'opera del de' Sacchis, un *Angelo annunciante*, conservato presso il Kupferstichkabinett di Berlino (inv. n. 20853, scheda n. 4). Esso, già dato a Gian Battista Zelotti e riconosciuto quale studio dell'anta sinistra dell'organo di Santa Maria della Misericordia a Padova o identificato, pur cautamente, con l'angelo dipinto dal friulano nel convento muranese di Santa Maria degli Angeli<sup>667</sup>, si rivela in realtà, come dimostra d'altronde dalla scritta "in Udine" sotto l'arco sullo sfondo, copia di una perduta opera del Pordenone, l'*Annunciazione* eseguita per la chiesa udinese di San Pietro Martire<sup>668</sup>: il dipinto, che era sormontato da una lunetta con il Padre Eterno<sup>669</sup>, è noto attraverso una copia tardo secentesca, dovuta alla mano di Carlo Griffoni e oggi

---

<sup>665</sup> Zuccari 1605, ed. 1961, p. 126.

<sup>666</sup> Vasari 1568, ed. 2013, p. 1187.

<sup>667</sup> Acidini Luchinat 1998, I, p. 262, nota 102.

<sup>668</sup> Furlan 2002, p. 14; Ead. 2003, pp. 339-341; Lucchese 2003, pp. 113-118.

<sup>669</sup> La lunetta, che non versa in buon stato conservativo, è attualmente esposta nella Galleria d'Arte Antica dei Civici Musei di Udine.

appartenente alla collezione d'arte antica dei Civici Musei di Udine. L'opera pordenoniana aveva ricevuto entusiastici giudizi da Vasari – sebbene vada escluso che l'aretino abbia visto di persona l'opera<sup>670</sup> – che così lo descrive nelle *Vite*: “nel convento di San Pier Martire fece all'altar della Nunziata una tavola a olio, dentrovi la Nostra Donna quando è salutata dall'Angelo Gabriello; e nell'aria fece Dio Padre che, circondato di molti putti, manda lo Spirito Santo. Questa opera, che è lavorata con disegno, grazia, vivezza e rilievo, è dagli artefici intendenti tenuta la miglior opera che mai facesse costui”<sup>671</sup>. Federico doveva certamente condividere con l'aretino l'apprezzamento nei confronti dell'opera e il disegno di Berlino, forse uno dei più riusciti esiti grafici dell'artista, ne è inconfutabile prova.

L'attenzione di Zuccari si concentra sulla figura monumentale dell'angelo, che occupa quasi tutto lo spazio, e sui panneggi delle vesti mosse dal vento, mentre la descrizione dello sfondo è limitata a pochi e sommari tratti per riprodurre tridimensionalmente la profondità: di fatto la testimonianza grafica in questione è sicuramente, tra le due conosciute, la copia più fedele del dipinto, in quanto riproduce non solo la magniloquenza, la ricercatezza e la tanto apprezzata ‘terribilità’ del Pordenone, ma anche la freschezza dei colori e la lucentezza delle vesti dell'angelo, a tratti addirittura diafane, la cui leggibilità è completamente preclusa nello scuro e mediocre dipinto del Griffoni.

Per la coincidenza del soggetto e la coerenza nelle dimensioni, si avanza l'ipotesi che il foglio possa essere identificato con uno di quelli menzionati nell'inventario Jabach, ossia il n. 102 del *portfolio* n. 5: “dudit [Federico Zuccari] d'après Coregio/ L'ange Gabriel/ long de 7  $\frac{3}{4}$  sur 10  $\frac{1}{3}$  pouces, 15 sols”<sup>672</sup>. Il riferimento a Correggio sarebbe dunque un'inesattezza e se così fosse non si tratterebbe, come detto, di un caso isolato<sup>673</sup>.

Il fascino esercitato sull'artista dallo studio delle opere del Pordenone fu certamente di vasta portata, tanto che è stato proposto un richiamo al dipinto udinese nella grande *Annunciazione* eseguita da Zuccari per la chiesa dei Gesuiti al Collegio Romano (1566-1567), andata sfortunatamente distrutta, ma nota attraverso copie e repliche<sup>674</sup>.

---

<sup>670</sup> Giovanni Battista Grassi, modesto pittore friulano, era stato l'informatore del Vasari. Il testo dello storiografo aretino ci fornisce un'importante testimonianza dell'ampio consenso ricevuto dal dipinto in ambito locale.

<sup>671</sup> Vasari 1568, ed. 2013, p. 735.

<sup>672</sup> Py 2001, p. 259, n. 1180.

<sup>673</sup> Si veda oltre quanto scritto a proposito del foglio del Louvre, inv. n. RF99 (2.4.1.7, scheda n. 48).

<sup>674</sup> Lucchese 2003, p. 118, nota 21.

#### 2.4.1.6. Jacopo Tintoretto

Dalle parole con cui Federico si riferisce, nel *Lamento della Pittura*, a Jacopo Tintoretto, traspare come in un primo tempo Zuccari ne abbia apprezzato l'opera e lo abbia considerato un artista promettente, salvo poi mutare opinione, a causa della rivalità che venne gradualmente accentuandosi: “Ma, ahi lassa, che fra poco diedi un crollo,/ E dove mi credei venir maggiore,/ M'avenne il caso del figliol d'Apollo./ Cedei, misera me, per un Tentore,/ Che di far cose grandi me dié segno,/ Mentre de gli anni suoi era nel fiore./ Questi de l'amor suo mi dié per pegno/ Due manigli; ma poi di bizaria/ Mi pose sottosopra tutto il regno./ O che capriccio, ò che gran frenesia,/ O che furor, ma quel che mi sa peggio,/ È ch'altri lo seguir ne la pazzia<sup>675</sup>”.

Tale iniziale apprezzamento sembrerebbe testimoniato anche dalla presenza, all'interno dei taccuini veneti, di una copia parziale, conservata al Louvre (inv. n. 5408 *recto*, scheda n. 43), di un dipinto del Robusti, ossia il *Miracolo dello schiavo*, realizzato per la Scuola Grande di San Marco nel 1548. Si tratta di un disegno molto definito in alcune parti, in cui trova ampio spazio l'uso della matita nera, mentre quella rossa diviene, come di consueto, funzionale alla resa cromatica degli incarnati e di alcuni dettagli dell'abbigliamento dei personaggi, nello specifico dei copricapi di tre orientali e di un altro uomo rappresentato sullo sfondo. Nel copiare la parte sinistra del telerò tintorettesco Zuccari concentra la propria attenzione su alcune figure, gli astanti sulla sinistra e uno degli aguzzini, a discapito del protagonista della scena, dell'altro aguzzino e dell'ambientazione architettonica, che vengono solo sommariamente descritti. Come nel caso di altri disegni analizzati, l'utilizzo di tratto meno marcato per lo sfondo doveva contribuire a ricreare la profondità spaziale.

Inoltre Zuccari non tralascia di registrare con fedele precisione gli effetti luministici: l'incidenza della luce proveniente dall'alto, con effetto fortemente scenografico, viene riprodotta anche sul foglio zuccariano, dove un lungo tratteggio diagonale corrisponde alle zone d'ombra sugli astanti e sul corpo dello schiavo dalla vita in giù.

Benchè l'attribuzione a Zuccari sia stata messa in discussione<sup>676</sup>, non sembra vi siano attualmente dubbi sulla paternità del disegno e nemmeno sulla sua datazione: quest'ultima infatti deve essere necessariamente situata tra il 1563 e il 1565, quando era ancora

---

<sup>675</sup> Zuccari 1605, ed. 1961, p. 127. Cfr. anche 1.4 e 1.5.2.

<sup>676</sup> *Reserves* 1995, p. 172, n. 67; Labbè, Bicart-Sèe 1996, p. 59, n. 5..

possibile che Zuccari ammirasse l'artista veneziano e prima dunque che i dissapori tra i due si inasprissero.

Il disegno, proveniente dalla collezione Jabach, apparteneva con ogni probabilità al gruppo di esemplari inventariati nel 1695-1696. Non si esclude possa essere identificato con quello descritto al n. 51 del *portfolio* 5 ed erroneamente riferito a Taddeo: “51 de Taddeo Zuccherò/ Deux turcs [d']après Tintoretto/ figures entières, fait de même [a la pierre noire et à la sanguigne], long de 8  $\frac{1}{4}$  et haut de 10  $\frac{3}{4}$  pouces, 2 livre 10 sols”. La tecnica e le dimensioni del foglio, oltre alla corretta identificazione quale copia di un dipinto, sono sufficienti per dare il disegno menzionato nell'inventario a Federico e per considerarlo parte dei suoi taccuini. Il dipinto oggetto di studio viene solo sommariamente descritto, ma la parzialità della copia potrebbe aver precluso al collezionista la possibilità di riconoscerne il modello.

#### 2.4.1.7. Copie non identificate

Sfortunatamente non per tutte le copie appartenenti ai taccuini veneziani è stato possibile individuare il modello. È il caso di un foglio conservato al Louvre (inv. n. RF99, scheda n. 48), posto in relazione per affinità stilistiche con un altro foglio d'ubicazione ignota, passato all'asta a Londra presso Christie's il 9 luglio 1981<sup>677</sup> (fig. 139). Nel primo vengono rappresentate, in un'ambientazione bucolica, alcune figure disposte in prossimità di un albero; in primo piano un uomo, più piccolo rispetto agli altri personaggi, viene cacciato dal gruppo, mentre sullo sfondo è visibile quella che sembra essere una scena di violenza carnale. Nel secondo il soggetto è allegorico e, come recita il titolo con il quale è passato nel mercato antiquario, sembra riferirsi all'*Apoteosi di un guerriero*. Entrambi provengono dalla collezione Jabach e corrispondono rispettivamente alle seguenti voci dell'inventario del 1695-1696: “261 dudit [Federico Zuccari] d'après le dit [Correggio]/ Pleusieurs figures tant nues qu'habillées auprès d'un arbre/ non achevé, long de 7  $\frac{2}{3}$  sur 10  $\frac{1}{3}$  pouces, 15 sols”<sup>678</sup>; “112 dudit [Federico Zuccari] d'après le dit [Correggio]/ Ordonnance de plesieurs figures/ long de 6  $\frac{3}{4}$  sur 8 pouces, 1 livre 5 sols”<sup>679</sup>. Sebbene nell'inventario si parli in entrambi i casi di copie da Correggio, l'esame dei disegni ha consentito di

---

<sup>677</sup> Lotto 15.

<sup>678</sup> Py 2001, p. 260, 1185.

<sup>679</sup> Ivi, p. 259, n. 1181. L'identificazione di questo disegno con quello menzionato nella voce inventariale si deve a Damian 2001-2002, pp. 28-29; cfr. anche Py 2007, p. 27, n. 1181.

scorgervi una stretta consonanza con la pittura veneziana degli anni 1515-1540<sup>680</sup>. Ciò ha condotto Michel Hochmann a riconoscervi un legame con l'arte del Pordenone, che Zuccari aveva ammirato e copiato in altre occasioni: si tratterebbe secondo lo studioso di copie di opere perdute dell'artista friulano<sup>681</sup>. In particolare il secondo disegno costituirebbe il ricordo grafico dell'allegoria delle virtù dipinta intorno al 1535 dal de' Sacchis nella sala dei Pregadi a palazzo Ducale<sup>682</sup>. Tali ipotesi sono state recentemente confutate da Giovanni Agosti, il quale propone invece un riferimento a dipinti di Lorenzo Costa, studiate da Zuccari in occasione del suo passaggio per Mantova nel 1565<sup>683</sup>. Agosti nel disegno parigino vede soltanto un debole legame con l'arte del Pordenone, limitata – a suo avviso – alla figura in primo piano, mentre rileva una vicinanza con le opere eseguite dal Costa per Isabella d'Este nella sua fase tarda, dove dimostra di guardare ai modi del pittore friulano. Agosti identifica il modello del disegno in una perduta tela appartenente al ciclo della cosiddetta “camera del Costa” nel palazzo di San Sebastiano a Mantova e così descritta nelle *Vite* vasariane: “in una [tela] è la marchesa Isabella ritratta di naturale, che ha seco molte signore, che con varii suoni cantando fanno dolce armonia”<sup>684</sup>. Per quanto riguarda il disegno di collezione privata, esso si riferirebbe ad un'altra tela del medesimo ciclo, menzionato anch'esso nelle *Vite*: “sopra un piedistallo, trionfante con un bastone in mano, e intorno gli sono molti signori e servitori suoi con stendardi in mano, tutti lietissimi e pieni di giubilo per la grandezza di lui; fra i quali tutti è un infinito numero di ritratti di naturale”<sup>685</sup>.

Benchè vi sia un'innegabile affinità fra i due disegni, è a mio avviso incauto concludere che essi siano stati eseguiti nello stesso momento. Infatti dalla lettura dell'inventario Jabach risulta come i due fogli non avessero le stesse dimensioni già alla fine del Seicento e non va dunque escluso che essi appartenessero a taccuini diversi. Ammesso e non concesso che il disegno già a Londra si riferisca al quadro menzionato dal Vasari, non si deve necessariamente presupporre che il foglio del Louvre sia ispirato a un'opera dello stesso autore, nè tantomeno che si tratti del dipinto citato nelle *Vite*, la cui descrizione aderisce solo parzialmente al soggetto del disegno. Mi sembra al contrario abbastanza evidente come quest'ultimo derivi da un prototipo veneziano della prima metà del Cinquecento, forse palmesco o pordenoniano.

---

<sup>680</sup> Ivi, p. 28.

<sup>681</sup> Hochmann 2001, p. 83; Id. 2004, pp. 406-408; Id., in *Disegno, giudizio e bella maniera* 2005, p. 117.

<sup>682</sup> *Ibid.*

<sup>683</sup> Agosti 2009, pp. 77-78.

<sup>684</sup> Vasari 1568, ed. 2013, p. 449.

<sup>685</sup> *Ibid.*



Un disegno certamente realizzato nel 1565, al termine della permanenza veneziana e durante il passaggio per alcune città del Veneto prima del ritorno a Roma, è quello conservato al Louvre (inv. n. 4584 *recto*, scheda n. 31) in cui appare la scritta “IN VICENZA”. Tanto è certa la sua datazione e l’occasione in cui esso fu realizzato, tanto è difficoltoso stabilirne con precisione il soggetto. Detlef Heikamp, accostando il foglio in questione a quello corrispondente all’inv. n. 4583 *recto*, sempre al Louvre (fig. 140), aveva proposto di leggerli entrambi come raffigurazioni di scene quotidiane cui Zuccari avrebbe assistito<sup>686</sup>.

La posizione dello studioso è stata tuttavia confutata, a mio avviso correttamente, da Céline Damian in tempi più recenti: ella avvalta l’ipotesi di Heikamp per quanto riguarda il secondo disegno, dove i personaggi sembrano ritratti dal vero e contraddistinti da movenze e atteggiamenti naturali, ma non a proposito del disegno eseguito a Vicenza, che invece è chiaramente la copia di un dipinto che Federico ebbe modo di ammirare durante la sua breve permanenza in città<sup>687</sup>. Ciò risulta evidente dall’osservazione di alcuni dettagli, come per esempio la figura che abbraccia la colonna, un’attitudine estranea al contesto quotidiano, ma piuttosto cifra caratteristica di molti dipinti di artisti veneti nella seconda metà del Cinquecento. Altrettanto dicasi della scimmia in primo piano che compare in molte opere veronesiane e bassanesche. L’uomo in armatura sulla destra, come nota giustamente Damian<sup>688</sup>, sembra avere qualche attinenza con il *San Menna* dipinto da Paolo Veronese per l’organo della chiesa veneziana di San Gimignano (che certamente Federico ebbe occasione di vedere, come dimostra un disegno di Alençon)<sup>689</sup>, mentre il personaggio assiso su quello che sembra essere un basamento rimanda al dipinto del medesimo autore con il *Martirio di San Sebastiano*. L’osservazione dei dettagli permette dunque di circoscrivere l’indagine all’interno del gruppo di artisti che ruotava intorno al Caliaro o che comunque a quest’ultimo si ispirava. In particolare mi sembra che la fonte vada ricercata nell’ambito dei cicli decorativi dei palazzi e delle ville vicentine o della campagna circostante. Sempre Damian propone un riferimento al palazzo di Iseppo da Porto, decorato da Veronese e Zelotti, con interventi di Bartolomeo Ridolfi e Domenico Brusaporci. In ogni caso lo stile dell’opera così come appare nel foglio di Zuccari, conduce certamente ad

---

<sup>686</sup> Heikamp 1999, p. 366.

<sup>687</sup> Damian 2001-2002, p. 27.

<sup>688</sup> *Ibid.*

<sup>689</sup> Come si diceva, il disegno va preferibilmente escluso dal novero di quelli appartenenti ai taccuini; tuttavia esso documenta lo studio da parte di Zuccari dell’opera veronesiana; Vedi 2.4.1.4.

artisti attivi a Vicenza, vicini ai modi del Caliari e dello Zelotti, ma, a mio avviso, di estrazione provinciale. Tra questi il Fasolo potrebbe essere un buon candidato: Damian stessa riconosce una vicinanza tra l'immagine presente nel disegno e le opere da lui eseguite, in collaborazione con lo Zelotti, nella villa Da Porto Colleoni a Thiene. Ammettendo infine che la fonte del disegno sia cosituata da una scena decorativa, si potrebbe ipotizzare che il personaggio che si trova in alto sulla destra non sia propriamente assiso su un alto basamento o su un trono, come pure proposto<sup>690</sup>, ma che tale basamento sia un elemento architettonico reale, una porta o una finestra, come accade di frequente nella pittura di villa.

Anche per un altro disegno presente sul *verso* del foglio del Louvre con *Anton Francesco Doni alla spinetta* (inv. n. 4576 *verso*, scheda n. 26), non è possibile rintracciare il modello. Nella parte superiore vi è un'*Adorazione dei Magi*, mentre la raffigurazione inferiore è difficilmente riconoscibile: si tratta forse una scena di sacrificio, con un tavolo al centro, un sacerdote, munito di coltello e seguito da due astanti, sulla sinistra, e un re con le braccia alzate, accompagnato da due servitori, sulla destra. L'*Adorazione* in alto è stata identificata come studio preliminare per la pala d'altare, di soggetto analogo, della cappella Grimani, ed è stata dunque datata entro il settembre del 1564, quando l'esecuzione del dipinto era quasi conclusa<sup>691</sup>.

A mio avviso, tuttavia, questa proposta non trova riscontro nell'osservazione del disegno: al di là del soggetto, infatti, non vi è nulla in comune tra quest'ultimo e il dipinto, né per quanto riguarda la disposizione e le pose dei personaggi, né per quanto riguarda l'ambientazione, né tantomeno a proposito dell'impaginazione complessiva. Difficilmente Zuccari avrebbe formulato questa iniziale soluzione per poi stravolgerla completamente nel risultato definitivo<sup>692</sup>. Neppure lo stile rimanda a uno studio preliminare per la *Pala Grimani*. Infine la presenza di questo disegno all'interno del taccuino in cui si trovava anche quello con il Doni e le dimensioni conducono a ritenerlo con maggiore verosimiglianza copia di un'opera da lui osservata durante la permanenza nel Veneto.

---

<sup>690</sup> Damian 2001-2002, p. 27.

<sup>691</sup> Così in Heikamp 1967<sup>b</sup>, p. 21, pp. 20-21; M. Pepe, in Doni 1549, ed. 1971, p. 18, nota 1; Acidini Luchinat 1998, I, p. 261, nota 60; S. Maffei, in Doni 1564, ed. 2004, pp. 53-54.

<sup>692</sup> I molti disegni noti preparatori alla pala (cfr. 1.2.2), pur presentando alcune varianti tra l'uno e l'altro, non si allontanano così tanto dalla composizione dipinta.

## 2.4.2. Ritratti

All'interno dei taccuini che Federico portò con sé durante i suoi numerosi viaggi lontano da Roma, trova largo spazio la tipologia del ritratto: senz'altro il gruppo più consistente si riferisce al soggiorno fiorentino della seconda metà degli anni Settanta, durante il quale l'artista immortalò in un gran numero di fogli personaggi con cui era entrato in contatto, molti dei quali conosciuti presso l'abbazia di Vallombrosa nell'agosto del 1576 e del 1577. I ritratti in questione avevano lo scopo di preservare il ricordo di amici e conoscenti, ma nel contempo furono pensati come studi preparatori per la decorazione della cupola di Santa Maria del Fiore: infatti Zuccari volle inserire vari personaggi che egli stimava, o che glielo avevano richiesto, all'interno delle schiere di beati del *Giudizio Universale*; che l'artista si sia servito dei ritratti realizzati dal vero è innegabile, come dimostra la corrispondenza tra i disegni e l'affresco. È interessante notare che tra i sovrani secolari appare il doge Girolamo Priuli, in carica dal 1559 al 1567, anno della sua improvvisa morte. La ragione della scelta di non rappresentare il doge in carica non va individuata nella volontà di collocare in Paradiso personaggi già morti: infatti sono presenti numerosi uomini e donne ancora in vita all'epoca dell'impresa fiorentina. Si potrebbe invece ipotizzare che Zuccari abbia realizzato un ritratto (o la copia di un ritratto) del Priuli quando si trovava a Venezia e che lo abbia riutilizzato nell'affresco.

I ritratti eseguiti nei territori della Serenissima sono molto meno numerosi di quelli fiorentini: in realtà se ne può individuare con sicurezza solo uno, pur non trattandosi propriamente di un ritratto, ossia quello di Anton Francesco Doni, presente in due fogli, l'uno conservato al castello di Windsor (inv. n. 0220, scheda n. 54) e l'altro, già menzionato, al Louvre (inv. n. 4576 *recto*, scheda n. 25), entrambi realizzati con la sola matita nera. Essi in realtà non sono due disegni distinti ma, come si avrà modo di spiegare più ampiamente in seguito, di un'unica opera grafica, in originale e in controparte. Il letterato fiorentino è raffigurato di spalle, in abiti ecclesiastici, intento a suonare la spinetta; accanto a lui un accademico assiste all'assolo musicale<sup>693</sup>.

L'identificazione del suonatore con il Doni è garantita dalla presenza, nel foglio del Louvre, di una scritta autografa in cui si legge "Ant.Fran. Donni in Arqua 1564".

---

<sup>693</sup> Sul rapporto tra Federico e il Doni e sulla lettura del disegno, cfr. cap. 1.2.4.

Un disegno corrispondente ai due esemplari citati è descritto nell'inventario Jabach del 1695-1696, al n. 26 del *portfolio* 4: “dudit [Federico Zuccari]/ Un homme jaouant des épinette et un autre debout auprès/ a la pierre noire sur papier lanc, long de 11 sur 8 ½ pouces, 5 sols”<sup>694</sup>.

Da una prima analisi è difficile stabilire se l'esemplare citato sia quello del Louvre o quello delle collezioni reali inglesi. Le misure tuttavia farebbero pensare, come è stato ipotizzato<sup>695</sup>, che si tratti del primo: tuttavia non è opportuno basarsi su questo dato, in quanto il foglio di Windsor è stato ampiamente rifilato, non si sa quando. Va piuttosto tenuto conto che il foglio parigino faceva parte alla collezione Saint-Morys, a sua volta composta di molti disegni già di proprietà Jabach. Incerta è invece la provenienza del foglio inglese e ritengo verosimile che i due esemplari abbiano percorso strade diverse fin dalle origini, situazione documentata dalla menzione di uno solo dei disegni nell'inventario Jabach. Sono dell'avviso che quello di Windsor sia stato regalato al Doni, o ad altro personaggio a lui vicino, e che l'altro sia rimasto invece nelle mani di Federico.

Se dunque il disegno Jabach è quello del Louvre, si fatica a comprendere le ragioni di una generica descrizione del soggetto all'interno dell'inventario, data la presenza dell'iscrizione: generalmente infatti, quando sui fogli comparivano scritte autografe, cosa non infrequente all'interno della produzione grafica di Zuccari<sup>696</sup>, nel documento i dati da esse forniti venivano riportati nella titolazione del disegno. È forse probabile che il compilatore dell'inventario del 1695-1696 non sia stato in grado di leggere correttamente la scrittura di Federico e di riconoscere il nome del personaggio menzionato, preferendo perciò dare un'indicazione più approssimativa.

All'interno della collezione di disegni del Museo del Louvre esistono, tra gli altri, due ritratti di Paolo Veronese, uno dei quali (inv. n. 21398 *recto*, scheda n. 47) è stato recentemente, pur con cautela, dato a Zuccari o a un artista a lui vicino<sup>697</sup>. Effettivamente è possibile individuare una certa corrispondenza tra lo stile del disegno e il *ductus* grafico dell'artista vadese, in particolare se si pone a confronto con altri ritratti, tra i quali quelli eseguiti durante la sua permanenza fiorentina della metà degli anni Settanta: il disegno infatti è realizzato con la matita nera alternata a quella rossa e caratterizzato da un fitto reticolo di tratti diagonali in corrispondenza delle zone d'ombra. Il ritratto qui descritto ha

---

<sup>694</sup> Py 2001, p. 256, n. 1147.

<sup>695</sup> *Ibid.*

<sup>696</sup> Si vedano per esempio, in Py 2001, i nn. 393, 399, 401, 406, 408 (pp. 119-121).

<sup>697</sup> Cfr. Rosand 2012, fig. 13.

uno stretto legame con l'altro ritratto del Veronese presente nelle collezioni parigine, attualmente riferito alla cerchia del Caliari, con dubbia attribuzione al figlio Carletto (inv. n. 20254 recto, scheda n. 46). Non si deve escludere, tuttavia, che possa analogamente trattarsi di un'opera di Zuccari, tanto che il foglio in questione parrebbe addirittura essere il prototipo da cui avrebbe tratto origine il precedente: cosa che risulta evidente nell'esame dei dettagli, come per esempio la capigliatura e il colletto della camicia, caratterizzato in entrambi i casi dall'angolo sinistro leggermente piegato verso l'alto.

Anche in questo caso, pur con qualche differenza che riguarda soprattutto l'uso più limitato della matita rossa, lo stile conferma l'ipotesi proposta; inoltre l'iscrizione, "PAVLO CALIARI/ VER.", apposta in alto a sinistra, è una caratteristica non estranea ai disegni dell'artista; addirittura la grafia sembrerebbe molto vicina a quella della scritta autografa "IN VICENZA", che compare in un altro disegno del Louvre (inv. n. 4584 recto, scheda n. 31).

Se si avallasse dunque l'attribuzione a Zuccari, egli avrebbe eseguito i disegni durante il secondo soggiorno veneziano, allorché i rapporti tra i due artisti erano più frequenti, come ricordato dal Boschini<sup>698</sup>. Tale datazione sarebbe inoltre comprovata dall'età dell'effigiato, intorno ai cinquant'anni; i disegni infatti sono lontani dall'*Autoritratto* giovanile dell'Ermitage, realizzato tra il 1558 e il 1562 e dunque in un periodo di poco precedente al primo soggiorno veneziano di Zuccari<sup>699</sup>, mentre sono prossimi all'illustrazione pubblicata all'interno della *Vita di Paolo Caliari Veronese* di Carlo Ridolfi, dove l'artista appare più maturo<sup>700</sup>.

Ai taccuini veneziani è stato riferito anche un *Autoritratto* conservato a Chatsworth (The Devonshire Collections, inv. n. 908): il pittore è all'incirca ventenne e questo ha fatto pensare a un disegno realizzato a Venezia negli anni 1563-1565<sup>701</sup>. È tuttavia opportuno mantenere una certa cautela, dal momento che non è presente alcuna indicazione precisa sulla sua età e non vi sono motivazioni convincenti che conducano a datare con certezza il disegno in tale periodo. Ritengo invece più probabile che l'autoritratto sia stato realizzato allo scopo di riprodurlo in un'opera pittorica, come di consueto avveniva, probabilmente in una circostanza diversa.

---

<sup>698</sup> Boschini 1660, ed. 1966, pp. 388-389.

<sup>699</sup> Pignatti, Pedrocco 1995, pp. 289-291, n. 195; Rosand 2012, pp. 22, 23, fig. 14.

<sup>700</sup> Ivi, p. 24, fig. 15.

<sup>701</sup> Acidini Luchinat 1998, I, pp. 238 e 262, nota 101.

### 2.4.3. Studi di figura

Esistono alcuni studi dal vero di personaggi non noti e tracciati attraverso la matita rossa e nera, attraverso i quali l'artista indaga le pose delle figure in preparazione dei dipinti veneziani. Si decide di riparlare in questa sede<sup>702</sup> in quanto è comprovato, almeno per un caso, come tali disegni fossero inclusi nei taccuini veneti e come appartenessero dunque alla stessa raccolta di quelli riproducenti opere pittoriche. Infatti sul *verso* di un disegno del Louvre (inv. n. 4579), copia di una pagina del *Breviario Grimani*<sup>703</sup>, è presente lo studio di un personaggio poi dipinto nella *Resurrezione di Lazzaro* a San Francesco della Vigna (scheda n. 30): si tratta di una controprova, come dimostra il verso del tratto (ma ciò significa che il disegno originale si trovava nel medesimo taccuino) in cui Zuccari si concentra sull'espressione meravigliata e sulla gestualità dell'uomo; un'attitudine che egli volle riprodurre nell'affresco (e la si può osservare nell'uomo a sinistra di Cristo), senza tuttavia riprenderne alla lettera i tratti fisionomici, il colore dei capelli e della barba.

Sulla scorta dell'esempio menzionato, altri studi di figura, realizzati sempre attraverso la doppia matita e ripresi nel medesimo affresco, possono essere qui considerati fogli da taccuino, nonostante non si trovino sul *verso* di copie. Vanno annoverati in questo gruppo lo studio dell'uomo con il libro, riprodotto sempre sulla sinistra, presente in un disegno all'Albertina di Vienna (inv. n. 650, scheda n. 52), e in un altro, finora mai accostato al dipinto, conservato al Louvre (inv. n. 4609.bis, scheda n. 35): in esso è rappresentata la testa di una fanciulla dallo sguardo estatico e meravigliato, anche in questo caso rivolto verso l'alto, che induce, pur con le dovute cautele, a proporre l'identificazione con uno studio per Maria di Betania.

Sono inoltre noti due disegni nei quali viene studiata la testa di Cristo, l'uno conservato al Louvre (inv. 4606 *recto*, scheda n. 34), l'altro appartenente alle collezioni dell'Albertina (inv. n. 649). Se quest'ultimo è talmente prossimo all'affresco da poter essere considerato uno studio preparatorio propriamente detto o addirittura una derivazione<sup>704</sup>, il primo può essere ritenuto a buon diritto un disegno da taccuino.

---

<sup>702</sup> Cfr. anche 1.2.2.

<sup>703</sup> Cfr. scheda n. 29.

<sup>704</sup> A mio avviso è probabile che si tratti comunque di un disegno preparatorio, magari derivato dal foglio del Louvre. Sul disegno cfr. Rearick 1958-1959, p. 131; Birke, Kértesz 1992, n. 649.

Infine un altro disegno eseguito dal vero e appartenente con ogni probabilità ai taccuini veneti è quello conservato parimenti all'Albertina (inv. n. 652, scheda n. 53) dove sono immortalati due uomini (forse lo stesso, ripreso da angolazioni diverse), tra i quali quello di sinistra, con il cappello, è raffigurato da tergo, mentre quello di destra di tre quarti frontalmente. Essi, come si evince dal confronto con due disegni, l'uno agli Uffizi e l'altro a Berlino (cfr. fig. 30)<sup>705</sup>, sarebbero dovuti apparire entrambi sulla sinistra nell'affresco con la *Resurrezione di Lazzaro*; in un secondo momento Federico decise di rimpiazzare l'uomo di spalle con un altro personaggio, visto frontalmente e con le braccia spalancate. Non si esclude, ancorché in presenza di alcune varianti, che questo stesso studio sia stato riutilizzato nell'affresco con la *Conversione di Maddalena*<sup>706</sup> (cfr. fig. 35). Si tratta in tutti i casi di disegni di piccole dimensioni: è probabile che all'interno di un unico foglio vi fossero diversi studi di figura, tra loro indipendenti, e che tale foglio sia stato diviso da mercanti e collezionisti per poter ricavare un numero maggiore di disegni e, perciò, un maggiore guadagno. Come per il primo degli studi dal vero menzionati, la fisionomia e la capigliatura dei personaggi ritratti non coincide esattamente con quella delle figure a essi corrispondenti nel dipinto, e ciò dipende dal fatto che a Zuccari interessava unicamente studiare le espressioni e le pose in vista della progettazione dell'insieme.

Tra gli studi di figura realizzati dal vero a Venezia vanno citati tre disegni del Louvre (invv. nn. 4571 *verso*, 4585 *recto* e 4586 *recto*, schede nn. 24, 32, 33) in cui si vede un uomo di provenienza esotica ripreso da angolazioni diverse, di cui risalta in particolare l'abbigliamento, descritto con precisione. Nel foglio inv. n. 4571 *verso*, calco di un originale perduto, il personaggio è visto da tergo, mentre nei fogli inv. n. 4585 *recto* e inv. n. 4586 *recto* egli è invece raffigurato in posizione frontale. La cura rivolta alla rappresentazione degli abiti e del copricapo, nonché del rosario e delle calzature (studiate singolarmente in basso a sinistra) nel secondo foglio, sottolinea l'interesse e la curiosità che l'artista dimostrò verso aspetti peculiari di una cultura a lui estranea: il contatto con tale cultura doveva essere avvenuto a Venezia, caratterizzata, utilizzando le parole stesse dello Zuccari nel suo *Passaggio per l'Italia*, dalla "diversità e moltitudine delle nazioni che più che in altra parte d'Italia si veggono"<sup>707</sup>. Proprio questo passo dell'opera zuccariana ha

---

<sup>705</sup> Cfr. note 108 e 109.

<sup>706</sup> Si veda la figura sulla sinistra nel disegno preparatorio degli Uffizi (sul disegno cfr. qui 1.2.2 e nota 131).

<sup>707</sup> Zuccari 1608, ed. 2007, p. 76.

condotto Monica Ghilardi a riferire questi disegni al terzo soggiorno veneziano dell'artista<sup>708</sup>; tuttavia egli ebbe sicuramente modo di osservare uomini starnieri anche durante i precedenti soggiorni in laguna ed è certamente più verosimile che abbia deciso di ritrarli quando li vide per la prima volta. La prova decisiva di quest'ultima ipotesi è costituita dalla presenza del disegno con l'uomo di spalle sul *verso* dello studio della *Battaglia di Cadore* di Tiziano, eseguito tra il 1563 e il 1565. Gli altri due disegni, raffiguranti il medesimo personaggio, per affinità tematica vanno dunque riferiti al medesimo taccuino.

Ghilardi compie un'attenta analisi delle vesti dell'effigiato e ipotizza, grazie alla presenza del mantello probabilmente di pelle di cammello, che possa trattarsi di un personaggio appartenente a un gruppo nomade di provenienza araba, pur ammettendo che altri elementi erano caratteristici delle tribù sedentarie<sup>709</sup>; a mio avviso il copricapo e il rosario rimandano al contrario a un contesto vicino all'area anatolica e, in particolare, a quello delle isole del Mediterraneo influenzate dalla cultura arabo-turca, tra cui per esempio Cipro, rimasta fino al 1570-1571 possesso veneziano<sup>710</sup>.

La stessa studiosa nota la capacità tecnica dimostrata da Federico nel rappresentare con precisione la natura materica del mantello, caratterizzato da un fitto tratteggio ripassato più volte, per renderne lo spessore. Si aggiunga che le caratteristiche cromatiche dell'abito vengono restituite attraverso un largo uso della matita rossa, utilizzata in corrispondenza del piumaggio del copricapo.

#### 2.4.4. Cani

Tra i disegni dal vero realizzati da Federico Zuccari va annoverato anche un gruppo consistente di studi di animali, difficilmente collocabili in un preciso momento della sua carriera: si tratta di studi di animali esotici (leoni, dromedari), di animali selvatici (falchi, daini, cervi, ecc.), ma anche di animali domestici, in particolare di cani.

---

<sup>708</sup> Ghilardi 2005, p. 91.

<sup>709</sup> Ivi, pp. 90-91.

<sup>710</sup> Quello rappresentato è forse il tipico rosario musulmano, chiamato alternativamente *tasbeeh* o *tespih*, *misbaha*, *sebha* o *subha*. La lunghezza ridotta dell'oggetto, che lo differenzia dai quelli islamici, molto più lunghi, farebbe però pensare a un *komboli* greco, sorta anch'esso di rosario, di origine incerta (non si sa se esso derivi da quello musulmano o da quello cattolico), che ha perso gradualmente la sua funzione religiosa per divenire una sorta di scacciapensieri, di antistress.



Ora, molti di questi fogli, fatta eccezione per quelli esotici, vanno messi in relazione con la *Caccia* realizzata da Zuccari nel 1565 per palazzo Vecchio a Firenze. Tuttavia una parte di essi, in particolare alcuni studi di cani, potrebbe essere stata realizzata già durante il primo soggiorno veneziano, appena concluso all'epoca della commissione fiorentina. Come precedentemente dimostrato, nel gruppo che affianca il cacciatore nell'opera fiorentina, si nota una stretta dipendenza da quello che compare nella tavola miniata con la *Partenza per la caccia nel mese di agosto* del *Breviario Grimani*. Il riferimento è talmente evidente da portare addirittura a ipotizzare che Federico abbia eseguito una copia, attualmente perduta, della raffigurazione. Non si deve altresì escludere che già a Venezia gli fosse giunta voce dell'incarico fiorentino e in preparazione a essa, oltre allo studio del *Breviario*, egli si sia esercitato nella rappresentazione di alcuni animali, derivanti dalla medesima pagina miniata o studiati dal vero<sup>711</sup>.

Mi limito a enunciare quelli che hanno maggior attinenza con l'esperienza veneziana, mentre tralascio quelli che non presentano caratteristiche tali da consentire la formularazione di ipotesi in tal senso.

L'unico disegno con tale soggetto sicuramente eseguito a Venezia è quello rappresentante un cane dal pelo lungo pezzato (Louvre, inv. n. 4618, scheda n. 38), replicato tre volte e studiato in diverse posizioni. La prova della sua appartenenza ai taccuini veneti è fornita dalla presenza del suo calco sul *verso* (anche se nella scheda inventariale è indicato come *recto*) di uno studio parziale della *Battaglia di Cadore* di Tiziano (Louvre, inv. n. 4623 *recto*, scheda n. 41). L'opera grafica fu realizzata a Venezia entro il 1565, ma non fu ripresa alla lettera nel sipario fiorentino.

L'originale fu venduto da Everhard Jabach al re nel 1671, mentre la controprova faceva probabilmente parte dei "90 dessins et countr-épreuves de Zuccharo" di cui si componeva il *portfolio* B dell'inventario del 1695-1696<sup>712</sup>.

Sono noti inoltre alcuni studi di levrieri, uno conservato a Bruxelles (Musées Royaux des Beaux-Arts, inv. n. 4060/ 3142, scheda n. 8), uno, controprova del precedente, al Louvre (4620 *recto*, scheda n. 39), e un terzo a Berlino (Kupferstichkabinett, inv. n. 12873, scheda n. 3). Sebbene i colori del mantello siano diversi (bianco nei disegni di Bruxelles e del

---

<sup>711</sup> I contatti con Firenze da Venezia sono documentati dalla corrispondenza tra Bartoli e Vasari. Cfr. Frey 1930, p. 107, n. CDLXIII.

<sup>712</sup> Py 2001, pp. 269-270.

Louvre, pezzato scuro in quello tedesco), la posizione dell'animale è pressappoco la stessa: l'animale viene studiato di profilo in modo tale da metterne in evidenza l'eleganza; la testa è altresì replicata e ripresa in diverse pose e angolazioni (una sola volta nei fogli belga e francese, due volte in quello tedesco).

La descrizione dei fogli in esame è presente all'interno dell'inventario *post mortem* di Jabach, nella fattispecie ai nn. 217 e 219 del *portfolio* 5: “217 dudit [Federico Zuccari]/ Un lévrier dont la tête est répétée/ id. [à la sanguine et pierre noir], et long 10 ½ sur 7 ¾ pouces, 15 sols”<sup>713</sup> e “219 dudit [Federico Zuccari]/ Autre lévrier avec deux têtes/ fait de même [a la pierre noir et sanguine], long de 10 ½ sur 7 ¾ pouces, 15 sols”<sup>714</sup>. Le due voci inventariali corrisponderebbero rispettivamente al disegno di Bruxelles e a quello di Berlino, mentre la controprova del Louvre faceva parte dei disegni venduti dal banchiere a Luigi XIV nel 1671.

I fogli dimostrano uno stretto legame con la *Caccia* fiorentina (si vedano in particolare i cani che affiancano il cacciatore a cavallo). Tuttavia essi non furono probabilmente l'esito di uno studio compiuto a Firenze, ma sembrano invece trarre ispirazione dai levrieri presenti nelle opere di Paolo Veronese e di Jacopo Bassano. Il fatto che i cani siano studiati da diverse angolazioni induce a identificare i disegni menzionati con studi eseguiti dal vero: si potrebbe arguire che, a partire dalle opere dei suoi illustri colleghi veneziani, l'artista abbia sviluppato l'interesse verso questi eleganti animali e che abbia realizzato vari studi grafici per poi farne sapiente utilizzo in occasione della commissione toscana.

Un ultimo studio di levrieri che, pur molto prossimo, non trova precisa corrispondenza nell'opera fiorentina, è conservato all'Ermitage (inv. n. 6506, scheda n. 51)<sup>715</sup> ed è la controprova di un originale perduto. Entrambi appartenevano alle collezioni di Everhard Jabach e vengono citati nell'inventario, ai nn. 26 e 218 del *portfolio* n. 5, con la stessa descrizione (“218 de Federico Zuccherò/ Trois autres lévriers couchés avec un cor de chasse”), la stessa tecnica (“à la pierre noire à la sanguine”), le stesse misure (“long de 10 ½ et haut de 7 ¾ pouces”) e la stessa stima in denaro (“15 sols”)<sup>716</sup>.

Anche per questo disegno non ci si può esimere dall'osservare una decisa consonanza con certe soluzioni iconografiche adottate dai pittori veneti.

---

<sup>713</sup> Ivi, p. 123, n. 419.

<sup>714</sup> Ivi, p. 123, n. 421.

<sup>715</sup> Cfr. Dobroklonskij 1940, n. 428; Acidini Luchinat 1998, I, p. 241 e p. 243, fig. 35.

<sup>716</sup> Py 2001, p. 256, n. 1148; p. 123, n. 420.

Va infine menzionato un altro disegno del Louvre (inv. n. 4621 *recto*, scheda n. 40), proveniente anch'esso dalle collezioni Jabach, dove sono raffigurati due agili cani dal manto pezzato bianco e nero che si lanciano nella corsa. Essi sono replicati nel sipario fiorentino, sempre vicino al cacciatore a cavallo, ma al contempo traggono origine dall'osservazione della già menzionata pagina del Breviario.

#### 2.4.5. Vedute e studi di architetture

Tra fogli dei taccuini zuccariani si possono enucleare alcuni disegni di vedute, sia paesaggistiche sia urbanistiche: la maggior parte di esse fu realizzata durante i soggiorni a Firenze e riguardano la città o i territori circostanti<sup>717</sup>.

Come giustamente notato, l'attenzione per il dato paesaggistico deriva all'artista dai contatti con l'arte fiamminga<sup>718</sup>: tali contatti avvennero per la prima volta proprio a Venezia, dove esemplari di provenienza nordica erano presenti in diverse collezioni, prima fra tutte quella del Grimani. Ugualmente egli avrebbe avuto occasione di subirne il fascino durante la sua permanenza nel capoluogo toscano nella seconda metà degli anni Settanta, allorché eseguì il maggior numero di vedute paesaggistiche, riguardanti in particolare le zone del Casentino. Questi ultimi disegni, come è stato messo in luce, dimostrano l'apporto dei lavori di Giocchino Beuckelaer e Paulus van Vianen, conservati in molte raccolte fiorentine, oltre che quelli di Giovanni Stradano, che aveva fissato a Firenze la propria residenza<sup>719</sup>. Bisogna considerare, inoltre, che Federico, all'epoca aveva da poco concluso un breve viaggio nelle Fiandre e nei Paesi Bassi, dove si era recato nei primi mesi del 1575 di passaggio verso l'Inghilterra.

Alle esperienze veneziane si può riferire un'unica veduta: si tratta di un foglio conservato al Rijksmuseum di Amsterdam (inv. n. RP-T-1981-36, scheda n. 1), nella quale Federico

---

<sup>717</sup> Per quanto riguarda i disegni di soggetto urbanistico, si veda, per esempio, quello con la veduta di piazza della Signoria dalla Loggia dei Lanzi, recante tale iscrizione: "24 giugno 1576. Il giorno di Sa[n] Giovan[n]i in Fire[n]ze veduta in testa la logia a re[n]dere obidie[n]zia e raprese[n]tarsi le città ter[r]e e castelle sotto il dominio del gra[n]ducha di Toscana" (Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. n. 4624; cfr. Heikamp 1967<sup>b</sup>, p. 57 e tav. 21). Per i paesaggi, si considerino, sempre a titolo di esempi, la veduta dell'Abbazia di Vallombrosa conservata al Louvre (inv. n. 4582) e quella del Nationalmuseum di Stoccolma (inv. n. 463/1863). Altri paesaggi toscani si rintracciano nei fogli parigini invv. nn. 4625 e 4626 e sul *recto* e sul *verso* di un grande foglio dell'Albertina di Vienna (invv. nn. 13329<sup>r</sup> e 13329<sup>v</sup>).

<sup>718</sup> Waźbiński 2001, pp. 543-544.

<sup>719</sup> Ivi, pp. 543-550.

rappresentò il ponte del Diavolo di Cividale, ripreso dalla riva destra del fiume Natisone, con la chiesa di San Francesco, della quale è visibile il tetto spiovente originario (esso è stato sostituito da una copertura piatta dopo la distruzione del 1917) e il campanile con bifore.

Il disegno in questione va collocato in un periodo ben preciso, ossia nel marzo del 1565, quando Zuccari si recò in Friuli con Andrea Palladio, che proprio a Cividale andava ad assistere alla posa della prima pietra del palazzo Pretorio, da lui progettato.

Attraverso la tecnica, a lui congeniale, della matita nera e rossa, l'artista realizzò una raffinata e puntuale rappresentazione di ciò che aveva davanti agli occhi, uno scorcio suggestivo di una regione nella quale “disegnò molte cose che gli piacquero”<sup>720</sup>.

Prendendo in esame l'intera opera grafica dell'artista, non si può fare a meno di constatare una marcata attenzione per l'architettura: benchè pochi siano i progetti architettonici propriamente detti, vi sono alcuni disegni in cui l'artista studia le cornici nella quale inserire i suoi affreschi – come nel già citato disegno del Museo Horne di Firenze, elaborato probabilmente per i dipinti della loggia dei Pellegrini a San Siro – e altri realizzati nei suoi taccuini, con una visione complessiva o parziale di alcuni ambienti, dove grande rilevanza è data al loro apparato architettonico e scultoreo<sup>721</sup>. Di questo gruppo fa parte un disegno, oggi al British Museum (2004,0729.5 verso, scheda n. 13), reso noto di recente<sup>722</sup>, rappresentante una porzione della celebre tribuna di Giovanni Grimani, ossia l'ambiente a pianta quadrata ubicato nel palazzo di Santa Maria Formosa, dove il patriarca d'Aquileia, primo committente di Zuccari a Venezia, aveva allestito il suo “museo” con la raccolta di antichità. Il disegno si data al secondo soggiorno veneziano dell'artista in quanto eseguito sul verso della già menzionata copia della *Cena in casa di Simone il Fariseo*, realizzato da Veronese per Santa Maria dei Servi tra il 1570 e il 1573<sup>723</sup>. I rapporti tra Zuccari e il patriarca d'Aquileia erano ancora molto saldi a quasi vent'anni di distanza dal loro primo incontro, tanto che il pittore poteva aggirarsi con disinvoltura nelle sale del suo palazzo e studiare attentamente ciò che vi vedeva (o meglio rivedeva).

---

<sup>720</sup> Vasari 1568, ed. 2013, p. 1187.

<sup>721</sup> Per citare solo alcuni esempi, si vedano i già citati disegni del Louvre (invv. nn. 4554 e 4555) in cui alcuni studenti si cimentano nella copia delle sculture michelangiolesche a San Lorenzo: qui l'artista dedica particolare cura alla registrazione dell'elemento architettonico, quasi facesse egli stesso parte di quel gruppo di allievi intenti nello studio.

<sup>722</sup> Favaretto, De Paoli 2010, pp. 97-135.

<sup>723</sup> Cfr. scheda n. 12.

Nello specifico, il disegno in questione rappresenta circa un ottavo, ossia la porzione sinistra della parete prospiciente la porta d'ingresso, dell'ambiente che veniva chiamato non già tribuna, termine utilizzato soprattutto nel XVII e XVIII secolo, ma "antiquario", come testimonia la scritta autografa in calce allo stesso foglio zuccariano ("antiquario dell'III. Patriarca grimani"). In essa appaiono nicchie intervallate da alte paraste e racchiuse entro edicole di diverse dimensioni: in corrispondenza o sopra di esse sono sommariamente descritte le sculture che vi erano esposte. Grazie alla meticolosa indagine di Marcella De Paoli, che ha esaminato l'opera grafica di Zuccari alla luce dell'inventario delle sculture redatto alla morte del Grimani, è stato possibile identificare alcune di esse, come per esempio il *Sileno* nella nicchia centrale, di maggiori dimensioni, e l'*Anfora baccellata* posta in basso a sinistra<sup>724</sup>.

Se si confrontano la situazione attuale della tribuna e alcune testimonianze antiche con il disegno zuccariano, si notano alcune differenze: in particolare la copertura dell'ambiente nel foglio londinese appare come una cupola a costoloni innestata su un tamburo liscio, mentre attualmente si può osservare una volta a padiglione cassettonata. Forse la rappresentazione di Federico può essere considerata testimonianza di un assetto architettonico visibile nel 1582 e successivamente modificato<sup>725</sup>.

Sebbene la realizzazione sia perlopiù compendiarica, Zuccari fornisce una precisa ricostruzione della porzione di sala immortalata nel suo foglio da taccuino, non tanto nella registrazione delle sculture ivi esposte, quanto piuttosto nella rappresentazione della struttura e partitura architettonica, nonché nella registrazione della componente materica di ogni elemento. Come di consueto, infatti, l'artista si serve dell'alternanza tra matita nera e matita rossa per descrivere l'aspetto cromatico di ciò che stava osservando: così la seconda è ampiamente utilizzata nei frontoni, nelle colonne con erme della nicchia centrale, nell'incorniciatura della nicchia inferiore e nei cornicioni sui quali poggia il tamburo, realizzati in marmo rosso di Verona.

Lo studio accurato di una cappella compare sul *verso* del già citato disegno del Louvre (inv. n. 4578, scheda n. 28) che presenta al *recto* copie parziali di due diverse illustrazioni del *Breviario* e nella porzione destra del *verso* due figure femminili anch'esse ispirate alle miniature del prezioso codice. Le due donne sembrano dirigersi verso un altare, posto entro

---

<sup>724</sup> Cfr. M. De Paoli, Favaretto, De Paoli 2009, pp. 104-118 e in particolare, per quanto riguarda l'identificazione di queste sculture, p. 107. Esse si trovano oggi rispettivamente nell'antisala della Biblioteca Sansoviniana e nel Museo Archeologico Nazionale di Venezia.

<sup>725</sup> Ivi, p. 105.

una ricchissima cornice architettonica e sormontato da una pala. Di quest'ultima è possibile rintracciare il soggetto, un *Battesimo di Cristo* che, benchè sommariamente descritto, va riconosciuto in un'opera di un artista veneto attivo intorno alla metà del Cinquecento. Essa infatti dimostra qualche affinità con il *Battesimo di Cristo* del Veronese o con quello di Paolo Farinati nella cattedrale di Verona. Non è tuttavia possibile rintracciare il modello della copia zuccariana, in quanto la struttura architettonica entro la quale il dipinto è collocato rimane ancora ignota. Tale struttura è contrassegnata da una grande ricchezza ornamentale, con raffinati fregi decorativi ed erme, che la avvicinano a certe soluzioni adottate da Pellegrino Tibaldi o da Galeazzo Alessi<sup>726</sup>. Tuttavia con ogni probabilità il disegno fu realizzato a Venezia, oppure in altra città del Veneto, entro il 1565, come conferma la presenza delle due figure desunte dal *Breviario Grimani*. Ma, a meno che non si ipotizzi una tappa di Zuccari a Bologna, dove avrebbe potuto vedere le opere del Tibaldi – nessuna delle quali però coincidenti con quanto realizzato nel disegno – non è possibile riconoscere esattamente il luogo in avrebbe potuto ammirare l'altare in questione, né tantomeno dire se si tratta di un lavoro dei due artisti sopra menzionati. Va escluso, in ogni caso, che sia un progetto elaborato da Federico stesso per una cappella, come dimostrano la precisione nella resa dei dettagli nella riproduzione del dipinto collocato sopra l'altare. È inoltre impensabile che l'artista abbia realizzato un progetto in un foglio da taccuino, per di più utilizzando uno spazio già occupato da copie.

Al di là dell'identificazione dell'opera, si può osservare come anche in questo caso l'artista sia interessato, più che al dipinto, all'aspetto architettonico della cappella, di cui riproduce con grande precisione le decorazioni scultoree e la componente materico-coloristica, ancora una volta attraverso l'alternanza delle due matite.

---

<sup>726</sup> Un sentito ringraziamento va alla prof.ssa Donata Battilotti per avermi segnalato le corrispondenze dell'altare disegnato da Zuccari e le cornici architettoniche di questi due artisti.

## 2.5. Caratteristiche tecniche

### 2.5.1. La carta

Nel vasto *corpus* grafico di Federico Zuccari i disegni da taccuino si distinguono nettamente da quelli preparatori, non solo dal punto di vista della tipologia, ma anche sotto l'aspetto prettamente grafico.

I due gruppi infatti divergono in prima istanza per il supporto<sup>727</sup>: nel caso degli schizzi preparatori la scelta del foglio si diversifica a seconda delle occorrenze e del grado di perfezionamento raggiunto. Per la maggior parte dei casi l'artista si servì di fogli bianchi, ma si trovano anche carte colorate, soprattutto nel caso dei disegni più rifiniti. In carta azzurra, molto utilizzata a Venezia, furono eseguiti lo studio per il riquadro allegorico con l'*Architettura* dello scalone Grimani<sup>728</sup>, quello per l'*Adorazione dei Magi* di San Francesco della Vigna<sup>729</sup> e i progetti per 'concorso' della Scuola di San Rocco<sup>730</sup>; altre volte l'artista optò per la carta tinta, prediligendo i toni del rosa: a questo insieme appartengono alcuni disegni per la cappella Grimani (per esempio quello degli Uffizi con la *Resurrezione di Lazzaro*)<sup>731</sup>, oppure quello con la rappresentazione della *Musica* per lo scalone Grimani<sup>732</sup>.

I disegni da taccuino vennero invece sempre realizzati su carta bianca, abbastanza sottile, ossia una carta comune facilmente reperibile in commercio e sostanzialmente economica. L'artista come da consuetudine si procurava la carta con la quale predisponeva i suoi taccuini, tagliando personalmente i fogli a seconda delle esigenze; quelli appartenenti a uno stesso taccuino avevano presumibilmente le stesse dimensioni ed erano costituiti da fascicoli provenienti spesso da un'unica risma di carta. Tuttavia potevano essere utilizzati, qualora si fossero esauriti i fogli della prima risma, anche fogli diversi, ma con caratteristiche simili, che potevano essere agevolmente inseriti all'interno di un insieme non rilegato quale era quello dei taccuini. Tuttavia, come detto, solo laddove si riesca a individuare un gruppo omogeneo di carte, si può ragionevolmente presupporre che i disegni siano stati realizzati nello stesso momento.

---

<sup>727</sup> Sui supporti dei disegni si veda Petrioli Tofani 1991, pp. 191-211.

<sup>728</sup> Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. n. 4470; cfr. 1.2.1.

<sup>729</sup> Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 11035 F; cfr. 1.2.2.

<sup>730</sup> Londra, British Museum, invv. nn. 1946-7-13-18 e 5211-4; cfr. 1.2.5.

<sup>731</sup> Inv. n. 797 E; cfr. 1.2.5.

<sup>732</sup> Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. n. 4471; cfr. 1.2.1.

In seguito all'attenta analisi dei fogli dei taccuini veneti è stato possibile stabilire che, dal punto di vista delle dimensioni, esse possono essere ricondotte a un modulo abbastanza preciso, benchè siano state riscontrate delle oscillazioni: le misure registrate con maggior frequenza sono comprese tra 190 e 226 mm, in altezza, e 135 e 165 mm in larghezza. Tali oscillazioni sono dovute, come ripetuto più volte, a interventi presumibilmente compiuti dai diversi collezionisti. Alcuni fogli presentano dimensioni nettamente inferiori, come accade per esempio nel caso di copie del *bâs de page* di alcune tavole del *Breviario Grimani*, ossia dell'inv. n. 621 del Kupferstichkabinett di Berlino (111x162 mm, scheda n. 2), dell'inv. n. 4570 del Louvre (101x147 mm, scheda n. 22), dell'inv. n. 4579 (100x150 mm, scheda n. 29), sempre al Louvre, e dell'inv. n. 2002.3.1 del Vassar College di New York (108x158 mm, scheda n. 49).

Esaminando le misure dei singoli fogli e confrontandole con quelle di altri disegni, si evince come esse in realtà coincidano, più o meno approssimativamente, con la metà del modulo poc'anzi enunciato. Poiché non era inusuale per l'artista realizzare più di un disegno nello spazio di uno stesso foglio, è verosimile che i disegni sopra menzionati facessero originariamente parte di un foglio più grande, successivamente diviso. Tale ipotesi può essere dimostrata dalla disposizione dei disegni nelle due facciate dell'esemplare inv. n. 4578 del Louvre: sul *recto* (scheda n. 27) esso si configura come un foglio bipartito, dove nella zona superiore sono riprodotti due personaggi del f. 52 *recto* del *Breviario*, mentre in quella inferiore è presente una scena ispirata al f. 13 *recto* (*Calendario del mese di dicembre*) del medesimo codice; sul *verso* (scheda n. 28) si trova invece un disegno realizzato a piena pagina, quello con le due dame e lo studio di una cappella. Proprio per la presenza del disegno sul *verso* il foglio non è stato frazionato, in quanto ciò ne avrebbe compromesso la piena leggibilità.

Ancora una volta è probabile che la suddivisione dei fogli si debba a venditori e collezionisti che nel corso degli anni entrarono in possesso dei disegni zuccariani e che non di rado ne alterarono le dimensioni. Ciò era dovuto a esigenze, oltre che di carattere prettamente collezionistico (per adattarli, per esempio, al montaggio), di natura economica, in quanto vendere due esemplari in luogo di uno avrebbe certamente comportato un guadagno maggiore; nel caso del disegno ora citato – che poteva già valere di più per la presenza di una raffigurazione sia sul *recto* sia sul *verso* – la manomissione ne avrebbe invece causato la svalutazione.

È difficile stabilire a quale fase delle vicende collezionistiche appartenga questa operazione: va a mio avviso escluso che ciò sia avvenuto per mano di Ottaviano Zuccari, il



quale doveva certamente avere troppa fretta di vendere il materiale grafico ereditato dal padre per pensare di intervenire sui fogli in funzione di un incremento di rendita, a maggior ragione data la mole di materiale. Alla morte di Jabach i disegni appartenenti alla sua collezione erano invece già stati divisi<sup>733</sup>, sebbene non si possa stabilire se ciò fosse avvenuto per opera del banchiere stesso o dei precedenti proprietari.

Esiste un solo foglio di dimensioni ancora minori, corrispondente a un quarto del formato enunciato, ossia il foglio di Bruxelles con uno studio parziale della *Disputa di Santa Caterina*, sempre del *Breviario* (inv. n. 4645, 106x75 mm, scheda n. 9). Esso va ritenuto ancora una volta il risultato di manomissioni in epoca successiva di un foglio originariamente più grande.

Appartenevano ai taccuini veneziani anche disegni molto più grandi rispetto al modulo che si trova più di frequente ma, se nei casi precedentemente descritti le dimensioni appaiono dimezzate, in questi esse corrispondono a valori vicini al doppio: sono la veduta con il *Ponte del Diavolo* di Cividale, eseguita nel 1565 e conservata presso il Rijksmuseum di Amsterdam (inv. n. RP-T1981-36 *recto*, 227x334 mm, scheda n. 1), e quattro fogli con altrettante copie di dipinti di Paolo Veronese, ossia quello del museo di Besançon (D 1413, scheda n. 7), quello del British Museum (inv. n. 2004,0729.5, 202x282 mm, scheda n. 12), quello Museo Puškin di Mosca (inv. n. 6195, 203x280 mm, scheda n. 14) e infine quello della Morgan Library di New York (inv. n. 1983.68, 336x228 mm, scheda n. 16). Essi sono chiaramente disegni eseguiti su due pagine dello stesso *bifolio* (talvolta è molto evidente la piegatura). È interessante notare come nell'ultimo dei fogli menzionati sia stata incollata una striscia di carta lungo il margine superiore: è dunque ipotizzabile che Federico necessitasse di maggiore spazio di quello che aveva a disposizione e che abbia dunque provveduto a ingrandirlo attraverso un'aggiunta<sup>734</sup>.

Una volta riscontrata una certa uniformità dal punto di vista delle dimensioni e individuato l'intervallo tra le misure finora registrate, rimane da chiarire quale fosse il formato dei

---

<sup>733</sup> Lo si può affermare con sicurezza grazie all'identificazione di due voci dell'inventario Jabach con i disegni di Berlino (inv. n. kdZ 621; cfr. Py 2007, p. 24, n. 949, scheda n. 2) e del Vassar College (inv. n. 2002.3.1; cfr. Damian 2001-2002, pp. 19-20; Py 2007, p. 24, n. 948, schede nn. 49-50), le cui dimensioni corrispondono all'incirca a quelle tutt'oggi registrate.

<sup>734</sup> Non sono rari i casi in cui il foglio viene manomesso con l'aggiunta di pezzi di carta incollati: questo ha generalmente una funzione "correttiva", come nei progetti per il *Paradiso* di palazzo ducale o in uno studio, conservato al Kupferstichkabinett di Berlino (inv. n. 28928), per la *Processione di san Gregorio Magno*, commissionatagli da Paolo Ghiselli.

taccuini di Zuccari. A tal proposito è determinante l'analisi delle filigrane, laddove rintracciabili, la quale consente di formulare anche altre considerazioni. Lo studio su un tavolo a luce fredda presso il laboratorio di restauro del Louvre di un numero limitato di disegni conservati nel museo parigino, ha consentito di individuare in tre diversi fogli riconducibili ai taccuini veneti una stessa filigrana: trattasi di quello con *Anton Francesco Doni alla spinetta* (inv. n. 4576, schede nn. 25, 26), di quello con lo *Studio di cani sul recto* e una copia parziale della *Battaglia di Cadore* di Tiziano sul *verso* (inv. n. 4623, schede nn. 41, 42) e infine di quello con una visione complessiva dell'*Uccisione di san Pietro Martire* di Tiziano, sul *recto*, e del *Cristo a mezzo busto*, sempre di Tiziano, sul *verso* (inv. n. 5564, schede nn. 44, 45). In essi è visibile una metà della stessa filigrana, la n. 6291 del repertorio di Briquet (*flèche*, fig. 141)<sup>735</sup>: come si evince dalla breve descrizione nel volume dello studioso svizzero, essa è documentata per la prima volta a Roma nel 1562. È probabile che Zuccari abbia acquistato nell'Urbe una certa quantità di fogli e l'abbia portata con sé a Venezia, dimostrando fin da subito l'intenzione di realizzare, una volta giuntovi, alcuni disegni dal vero. Non va tuttavia escluso che i fogli in questione siano stati invece acquistati *in loco*: infatti la filigrana rintracciata identifica delle carte di produzione fabrianese, diffuse a Roma come a Venezia, dove venivano continuamente importate<sup>736</sup>.

Tornando ai tre disegni parigini, è stato possibile constatare come la posizione della filigrana nel foglio sia la stessa: infatti, in tutti e tre i casi, è visibile una porzione di questa in corrispondenza del punto medio del lato lungo (figg. 142, 143, 144).

È stato rintracciato un motivo in filigrana nell'esemplare del British Museum, inv. n. 2004,0729.5 (schede nn. 12, 13), in cui è presente sul *recto* la copia della *Cena in casa di Simone il Fariseo* del Veronese e sul *verso* una parziale rappresentazione della tribuna Grimani. Si tratta con ogni probabilità di una contromarca – presente nelle carte antiche a partire dalla fine del XV secolo –, in quanto contraddistinta da iniziali (SH) e da dimensioni inferiori alle quelle delle filigrane (23x14 mm). La contromarca generalmente coesisteva con la filigrana vera e propria ed era sovente collocata al centro della metà

---

<sup>735</sup> Briquet ed. 1985, p. 362, n. 6291.

<sup>736</sup> Si propende, in ogni caso, per la prima ipotesi: infatti pur essendo attestata anche a Venezia (cfr. Woodward 1996, p. 123, n.196), questa filigrana, nelle sue varianti, si registra con maggiore frequenza in ambito romano, come dimostra la sua presenza in alcuni fogli di Michelangelo (cfr. Roberts 1988, p. 17) e in carte geografiche stampate nell'Urbe (cfr. Woodward 1996, pp. 121-124, nn. 194-198). Sulla diffusione della carta e la mobilità delle maestranze fabrianesi cfr. Castagnari 2001, in particolare pp. 111-123 e 207-225; Id. 2007, pp. 13-22; Di Stefano 2007, pp. 33-50.

opposta. Dal momento che è visibile solo la contromarca, si deve presumere che il foglio in esame sia stato originato dal dimezzamento di un foglio più grande e che la filigrana fosse presente nell'altra metà. Il motivo individuato si trova lungo l'asse verticale ma, rispetto a quello orizzontale, appare decentrato (fig. 145). Ciò induce a pensare che il foglio sia stato ampiamente rifilato. Se si ricostruisce dunque la porzione mancante e si misura la nuova altezza (superiore di poco più di 50 mm a quella attualmente registrabile), il dato ottenuto corrisponde all'incirca a quello degli altri fogli menzionati. Considerando questo aspetto e che la larghezza si avvicina al doppio delle misure precedentemente citate, si può ragionevolmente asserire che si tratti di una raffigurazione "duplice", eseguita cioè su due facciate di un *bifolio*, dello stesso formato degli altri fogli da taccuino.

Come si rileva dall'analisi di questo caso specifico, la posizione di un motivo in filigrana fornisce anche alcune informazioni sugli interventi subiti da alcuni esemplari e alcuni indizi che permettono di ricostruire ipoteticamente le dimensioni originali di un foglio. Anche per quanto riguarda i tre disegni del Louvre poc'anzi menzionati, può essere fatto un discorso analogo: la filigrana, come si diceva, è dimezzata, ma se per il foglio inv. n. 5564 è visibile esattamente la metà del motivo, negli altri due ne è offerta solo una parte (figg. 142, 143, 144). Ciò è probabilmente ancora una volta imputabile alla rifilatura del foglio.

In seguito a tutte queste considerazioni, è possibile ricostruire con buona approssimazione l'aspetto dei taccuini veneti di Federico Zuccari: in accordo alle consuetudini degli artisti cinquecenteschi<sup>737</sup> e come dimostra la posizione della filigrana, essi erano *in quarto*, costituiti cioè da uno o più fascicoli di *bifolii*, ricavati dal dimezzamento di un foglio più grande e a loro volta piegati a metà. Per ragioni collezionistiche, è stato nel tempo mantenuto integro il *bifolio* solo laddove l'artista abbia occupato due facciate con un solo disegno, mentre quando quest'ultimo ne occupava una soltanto, il foglio è stato tagliato e dunque dimezzato.

Come si diceva, la presenza di una stessa filigrana in fogli diversi conduce con buona probabilità a riferirli allo stesso periodo. Purtroppo il montaggio incollato sul *verso* di molti di essi e la frequente assenza della filigrana, impediscono spesso di ottenere maggiori informazioni sulle carte. L'osservazione dello stesso motivo nei tre disegni del Louvre sopra menzionati ha comunque permesso di stabilire la loro probabile appartenenza a un unico taccuino, che Zuccari possedeva durante il suo primo soggiorno: se due di tali

---

<sup>737</sup> Cfr. 2.2.

disegni (inv. n. 4576 e inv. n. 4623), anche senza la filigrana, avrebbero ugualmente portato a tale conclusione – il primo è datato nell'iscrizione 1564, il secondo si riferisce ad un dipinto distrutto nel 1577 –, per quanto riguarda il terzo (inv. n. 5564) solo la presenza della stessa filigrana ha potuto confermarne la datazione.

Dal momento che i fogli *in quarto* hanno un'altezza massima di circa 225 mm (dimezzata nel caso dei fogli *in ottavo*) e una larghezza massima di circa 165 mm (raddoppiata nei disegni *in folio*), per risalire alla tipologia di foglio di cui si componevano i taccuini veneti di Zuccari è necessario moltiplicare per due entrambe i valori rilevati, ottenendo delle misure approssimative di 450x330 mm. Esse corrispondono esattamente a quelle dei fogli detti *rezzuti* (italianizzazione del termine francese *reçutes*, ossia 'reciso') o *cancellereschi*, nella loro variante più grande detta *supercancelleresco*<sup>738</sup>.

Sfortunatamente non è possibile stabilire il numero dei taccuini che Zuccari aveva a Venezia, né la quantità di fogli per ogni taccuino: infatti il numero delle filigrane rintracciabili rimane esiguo e gli interventi dei collezionisti hanno compromesso, talvolta irrimediabilmente, la piena fruizione dei disegni nel loro aspetto originario. I taccuini erano composti da fogli sciolti, che venivano inseriti l'uno nell'altro e potevano anche essere interscambiati. A causa del loro carattere, per così dire, 'effimero', penso non saremo mai in grado di stimarne esattamente il numero. Quello che certamente si può dire al termine di questa analisi è che i taccuini di Zuccari furono almeno due, l'uno riferito al primo soggiorno e l'altro al secondo e che erano contraddistinti da caratteristiche omogenee per dimensioni e tipo di carta.

### **2.5.2. I media**

Anche dal punto di vista propriamente tecnico, ossia per quanto riguarda i *media* utilizzati, si può operare una netta distinzione tra i disegni prettamente preparatori e quelli da taccuino.

Nei primi il soggetto viene delineato principalmente attraverso l'inchiostro, non necessariamente su una base a matita; inoltre esso può essere lavorato per conferire alla scena un maggior cromatismo e per rendere con verosimiglianza gli effetti luministici,

---

<sup>738</sup> Harris 2010.

attraverso l'acquerellatura o l'aggiunta di rialzi di bianco. Questi aspetti si rintracciano soprattutto nei fogli del periodo veneziano, dagli studi per lo scalone Grimani, a quelli per le opere di San Francesco della Vigna fino a quelli per il 'concorso' della Scuola di San Rocco<sup>739</sup>, tanto che tale evidenza ha condotto Rearick a ipotizzare che Federico Zuccari sia rimasto suggestionato dai disegni a chiaroscuro di Paolo Veronese<sup>740</sup>.

Negli esemplari appartenenti invece ai taccuini, l'artista si servì unicamente della matita, spesso combinando quella nera e quella rossa: questa tecnica ebbe la sua massima fortuna durante il secondo Cinquecento e prese piede soprattutto a Roma sotto l'impulso di artisti quali Federico Barocci, Francesco Vanni, il Cavalier d'Arpino e, per l'appunto, Federico Zuccari<sup>741</sup>. Tra gli artisti che ne fecero uso va annoverato anche Palma il Giovane, probabilmente suggestionato, come si diceva, dalle soluzioni grafiche di Federico stesso<sup>742</sup>. Non sono assenti dal *corpus* zuccariano anche disegni preparatori eseguiti con tale *medium*, come per esempio il foglio inv. n. 4544 del Louvre, dove viene studiata parte dell'affresco con la *Resurrezione di Lazzaro* per la cappella Grimani, o quelli con i ritratti di Elisabetta I e del conte di Leicester, eseguiti in Inghilterra nel 1575 in funzione di dipinti mai realizzati o perduti<sup>743</sup>. Si tratta di fogli di grandi dimensioni – cosa che esclude nettamente una loro appartenenza ai taccuini – dove comunque l'utilizzo della doppia matita diviene funzionale allo studio della luce e delle tonalità cromatiche che avrebbero dovuto caratterizzare le medesime figure nell'opera pittorica. Le possibilità offerte dalla combinazione della matita nera e rossa in tal senso la rendono particolarmente adatta alla realizzazione di disegni dal vero. Con questa tecnica vengono infatti eseguiti molti ritratti, spesso inclusi nei taccuini ma, nel contempo, ripresi in alcune opere pittoriche (ne sono esempio, come detto, alcuni ritratti fiorentini e alcuni studi di figura, eseguiti a Venezia) e copie dal vero di opere di altri artisti.

È interessante osservare come la proporzione tra la matita rossa e quella nera sia variabile: nella maggior parte dei casi la prima viene utilizzata per riprodurre un elemento contraddistinto da tonalità cromatiche vicine al rosso, come gli incarnati. Alcuni disegni

---

<sup>739</sup> Ne sono rispettivamente esempi il disegno degli Uffizi con la *Giustizia Distributiva* (inv. n. 11064 F), quelli del Louvre con l'*Allegoria della Musica* e l'*Allegoria dell'Architettura* (invv. nn. 4470 e 4471); altri tre studi degli Uffizi per i dipinti della cappella Grimani (invv. nn. 797 E, 11036 F, 11035 F) e il già menzionato disegno del British Museum con la *Gloria di san Rocco* (inv. n. 1946.7.13.80). Cfr. 1.2.1, 1.2.2, 1.2.5.

<sup>740</sup> Rearick 1958-1958, p. 135; Id. 2001, p. 136.

<sup>741</sup> Sulla tecnica cfr. Meder 1978, I, pp. 97-99. Sulla tecnica a matita cfr. anche Petrioli Tofani 1991, pp. 220-228.

<sup>742</sup> Cfr. Mason 1984, pp. 10-11, Ead. 2013, p. 99 e qui 1.5.1.

<sup>743</sup> Londra, British Museum, inv. nn. Gg, 1.417 e Gg, 1.418.

finora ricondotti ai taccuini veneti vengono eseguiti quasi unicamente con la sola matita nera, come quello con *Anton Francesco Doni alla spinetta* (sia l'esemplare di Windsor, inv. n. 0220, scheda n. 54, sia naturalmente la controprova del Louvre, inv. n. 4576 *recto*, scheda n. 25), oppure l'*Uccisione di san Pietro Martire*, copia di Tiziano (Louvre, 5564 *recto*, scheda n. 44), dove tratti a matita rossa, quasi impercettibili, sono presenti solo nella zona basamentale della cornice architettonica, nonché uno dei due studi parziali dell'opera tizianesca raffigurante la *Battaglia di Cadore* (Louvre, inv. n. 4623 *verso*, scheda n. 42). I disegni qui menzionati non sono casi isolati all'interno della produzione grafica nell'ambito dei taccuini: i fogli del Louvre (invv. nn. 1740 A, B, C) con le copie di alcuni affreschi eseguiti da Andrea del Sarto per il chiostro del convento fiorentino dell'Annunziata, presentano le stesse caratteristiche: tali affreschi erano monocromi, e non presentavano pertanto elementi contraddistinti dai toni del rosso; era quindi naturale per Zuccari realizzarne le copie con la sola matita nera.

Se si prendono in considerazione i disegni dei taccuini veneti nella loro interezza, si giunge a individuare una logica precisa nell'alternanza dei due colori: in quelli realizzati con buona probabilità durante il primo soggiorno veneziano si osserva una netta predominanza della matita nera e la matita rossa, come si diceva, viene limitata a elementi di colore analogo. Nei disegni dei periodi successivi, la proporzione diviene quasi paritaria e l'uso della matita rossa funzionale anche alla registrazione dell'aspetto luministico: zone o singoli elementi che nei dipinti studiati sono investiti di luce nel disegno sono realizzate attraverso un largo impiego della matita rossa. Un calzante esempio è offerto dai disegni ispirati alle opere di Paolo Veronese: in quelli realizzati negli anni Sessanta – la copia dell'organo di San Sebastiano (scheda n. 14) e quella del telero con *Federico Barbarossa bacia la mano del papa scismatico Vittore IV* (scheda n. 16) – la bicromia ha caratteristiche affini a quella di altri fogli appartenenti al medesimo taccuino ed è dunque contraddistinta dalla predominanza della matita nera; in alcuni di quelli realizzati successivamente (schede nn. 4, 5, 12) si osserva invece un netto incremento nell'uso della matita rossa. Questo discorso vale anche per disegni eseguiti fuori da Venezia, in particolare per quelli fiorentini, come dimostra il confronto tra le numerose copie di opere di Andrea del Sarto, realizzate con ogni probabilità nel 1565 e in cui, laddove presenti, tratti a matita rossa sono limitati a piccoli dettagli (oltre ai già citati invv. nn. 1740 A, B e C del Louvre, si osservino anche gli invv. nn. 1743 A e B e 1744, conservati nel medesimo gabinetto di disegni) e i disegni eseguiti nella seconda metà degli anni Settanta. Un altro esempio in tal senso è offerto dal disegno che riproduce il *Polifemo* raffigurato da Giulio Romano nella sala di

Psiche a palazzo Te (Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. n. 2123 *recto*), databile anch'esso nel 1565 e realizzato perlopiù con la sola matita nera (tracce di matita rossa si individuano solo in corrispondenza della capigliatura). Si può pertanto concludere che l'artista abbia progressivamente raggiunto una maggiore consapevolezza delle potenzialità grafiche della matita rossa e ne abbia dunque implementato l'utilizzo per riprodurre anche le caratteristiche luministiche, cosa che nel periodo giovanile era invece unicamente affidata ad una minore o maggiore densità del tratto nero.

Lo studio comparato dei disegni da taccuino eseguiti durante le esperienze venete consente di distinguere quelli solo approssimativamente delineati da quelli più curati e rifiniti: i casi estremi sono rappresentati dalla copia della parte sinistra della *Battaglia di Cadore* di Tiziano (Louvre, inv. n. 4571 *recto*, scheda n. 23) e dal cosiddetto *Ritratto d'uomo con cappia*, copia di Giorgione (Berlino, Kupfersichtkabinett, inv. n. 23473.51, scheda n. 6), in cui è presente un tratteggio molto fitto realizzato, nel soprabito, attraverso la sovrapposizione di tratti a matita nera e rossa. Il diverso grado di perfezione, corrispondente a una diversa qualità esecutiva, permette di avanzare alcune proposte circa il *modus operandi* di Zuccari: è molto probabile che l'artista abbozzasse una prima idea di fronte alle opere d'arte studiate e che solo in un secondo momento vi ritornasse: questo valeva a maggior ragione per le opere collocate in ambienti pubblici, dove non aveva a disposizione né i mezzi né il tempo per perfezionare la sua opera. Se nel caso della copia della *Battaglia di Cadore* l'artista traccia il disegno in modo rapido e approssimativo, senza tornarvi successivamente, per quanto riguarda il disegno di Berlino, che riproduceva un dipinto che l'artista poteva vedere tutte le volte che voleva in quanto appartenente alle collezioni Grimani, egli ne cura molto l'esecuzione, giungendo a risultati di raffinato pittoricismo.

È comunque probabile che Zuccari, durante le uscite per studiare le opere di altri artisti, portasse con sé matite di entrambi i colori: diveniva fondamentale, pur nella rapidità del tratto, registrare gli elementi che spiccavano per i loro toni rosso accesi, per non perderne memoria: infatti nella copia della *Battaglia di Cadore* la matita rossa è utilizzata per la piuma dell'elmo del cavaliere sulla sinistra e, con rapido tratto, per la porzione di cielo rischiarato dalle fiamme nella zona superiore.

### 2.5.3. Calchi o controprove

Un aspetto di grande interesse derivante dallo studio dei disegni da taccuino è la presenza di numerosi “calchi” o “controprove”: trattasi della riproduzione in controparte di singoli disegni ottenuta dalla pressione esercitata su due fogli affrontati. Quando si tratta di copie di opere di altri artisti, la controprova è facilmente riconoscibile come tale: è infatti impensabile che l’artista realizzasse direttamente la copia di un’opera in controparte. Quando siamo in possesso sia dell’originale sia del suo calco, diviene fondamentale la misurazione dei singoli elementi le cui dimensioni, nell’uno e nell’altro, devono necessariamente coincidere. Ma la caratteristica che permette di distinguere un disegno originale da un calco, anche quando non riferibile a un’opera specifica o in mancanza dell’originale, è il verso del segno: se nei primi esso procede in diagonale dal basso verso l’alto e da sinistra a destra, nei secondi avviene esattamente il contrario. Inoltre accade spesso che questi ultimi siano contraddistinti da un tratto più leggero benchè, come si spiegherà tra poco, questo non sia valido in tutti i casi. Non sono stati comunque rintracciati elementi che attestino interventi di ripasso sul calco.

La presenza dei calchi all’interno della produzione dei disegni da taccuino consente di fare molteplici considerazioni, che si riferiscono alla ricostruzione di esemplari perduti, alla morfologia stessa dei taccuini, all’uso specifico di alcuni disegni e alle capacità dell’artista di sfruttare le potenzialità del mezzo grafico.

Talvolta si sono conservati entrambi i disegni, come nel caso degli studi di alcune pagine miniate del *Breviario Grimani*, conservate al Louvre: il *verso* dell’inv. n. 4547 (scheda n. 21; sul *recto* la *Decollazione di santa Caterina*, scheda n. 20), altro non è che il calco del disegno raffigurante la *Torre di Babele*, inv. n. 4535 *recto* (scheda n. 17); sul *verso* di quest’ultimo foglio (scheda n. 18) si è invece “trasferito” il disegno con *Augusto e la sibilla Tiburtina*, inv. n. 4536 *recto* (scheda n. 19). Tale situazione si rivela di grande interesse in quanto consente di individuare una “sequenza” di pagine, di ricostruire cioè, pur limitatamente e idealmente, l’aspetto originale della piccola parte di un taccuino veneto di Federico Zuccari: sfogliandolo si incontravano così in primo luogo la *Decollazione di santa Caterina*, poi la *Torre di Babele*; e infine *Augusto e la sibilla Tiburtina*.

Anche del disegno con *Quattro studi di cani* al Louvre si conservano sia l’originale (inv. n. 4618 *recto*, scheda n. 38) sia la controprova (inv. n. 4623 *recto*, scheda n. 41), sul *verso* della quale si trova una copia parziale della *Battaglia di Cadore* di Tiziano (scheda n. 42).



Questo dato non solo ha consentito di includere lo studio di cani nel gruppo disegni veneziani (cosa altrimenti difficile da compiere), ma anche di datarne l'esecuzione al primo soggiorno veneziano, quando l'artista ebbe occasione di studiare il dipinto tizianesco.

Infine si conservano sia l'originale sia il calco del *Ritratto del Doni*, rispettivamente a Windsor (Royal Library, inv. n. 0220, scheda n. 54) al Louvre (inv. n. 4576 *recto*, scheda n. 25), e dello *Studio di levrieri*, l'uno a Bruxelles (Musées Royaux des Beaux-Arts, inv. n. 4060/ 3142, scheda n. 8) e l'altro al Louvre (inv. n. 4620 *recto*, scheda n. 39).

Alcuni calchi si rivelano particolarmente preziosi in quanto conservano memoria di disegni a oggi non rintracciati o irrimediabilmente perduti: mi riferisco allo *Studio di orientale* presente al *verso* del foglio inv. n. 4571 (scheda n. 24), al disegno sul *verso* del foglio inv. n. 4579 (scheda n. 30) e a quello, il cui soggetto rimane ancora oggi sconosciuto, dell'inv. n. 4576 *verso* (scheda n. 26), tutti al Louvre; e ancora allo *Studio di levrieri* dell'Ermitage (inv. n. 6506, scheda n. 51), alla copia della pagina del *Breviario Grimani* con il *Calendario del mese di aprile*, oggi a New York (Vassar College, inv. n. 2002.3.1 *verso*, scheda n. 50), e a quelle di due dipinti di Tiziano, il *Quadro votivo del doge Andrea Gritti* e l'*Assunzione* di Verona, conservate rispettivamente a Mosca (Puškin Museum, inv. n. 6195 *verso*, scheda n. 15) e a Budapest (Szépművészeti Múzeum, inv. n. 2123 *verso*, scheda n. 10).

Una volta individuati i calchi, resta da chiarire se essi siano il risultato di un'azione consapevole o meno. Certamente il contatto tra i fogli e la pressione esercitata su di essi, poteva dare esiti involontari: in un disegno da taccuino conservato al Louvre (inv. n. 4583 *recto*), di cui non è attualmente decifrabile il soggetto, ma che è stato posto in relazione con altri fogli veneziani<sup>744</sup>, si individua nella zona inferiore la presenza, alquanto evanescente, di due gambe: in questo caso non vi è dubbio sul fatto che l'immagine sia un 'trasferimento' non voluto di un altro disegno. Sul *verso* del già menzionato foglio, sempre al Louvre, corrispondente al n. 4576 (scheda n. 26), le scene raffigurate appaiono parimenti sfocate e ciò induce a pensare ancora una volta a un esito non voluto dall'artista. Lo stesso dicasi per il foglio del Vassar College, dove, secondo quanto riferitomi<sup>745</sup>, il disegno sul *verso* è appena visibile (scheda n. 50).

---

<sup>744</sup> Damian 2001-2002, p. 27. Si è scelto di non includere tale disegno nei taccuini veneti in quanto la scena raffigurata non rimanda chiaramente a opere viste dall'artista nei territori della Serenissima, né a esperienze ivi vissute.

<sup>745</sup> Mundy, comunicazione scritta.

In altri casi, come nelle copie del *Breviario* conservate al Louvre (invv. nn. 4535 *verso*, 4547 *verso*, schede nn. 18, 21), oppure negli studi di levrieri del Louvre (inv. n. 4620 *recto*, scheda n. 39) e dell'Ermitage (inv. n. 6506, scheda n. 51), nei *Quattro studi di cani* (Louvre, inv. n. 4623 *recto*, scheda n. 41) e nella copia dall'*Assunzione* di Tiziano (Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. n. 2123 *verso*, scheda n. 10), è più difficile formulare delle conclusioni: il segno è certamente più flebile e non vi è alcuna traccia di rimaneggiamento successivo, ma il soggetto risulta comunque chiaro e leggibile.

In ogni caso, è inverosimile che l'artista fosse del tutto inconsapevole della possibilità di duplicare uno stesso disegno attraverso la pressione esercitata sui fogli: non a caso, se si studiano nel loro complesso i disegni da taccuino, si noterà immediatamente come, ad eccezione dei calchi stessi, i fogli con disegni originali sia sul *recto* sia sul *verso* siano in netta minoranza rispetto a quelli eseguiti su una sola delle facce del foglio; è probabile che Zuccari lasciasse intenzionalmente il *verso* dei fogli bianchi, in quanto si aspettava che il disegno del foglio successivo si trasferisse su di esso.

L'analisi di un caso specifico diviene utile strumento per tentare di spiegare questo aspetto: a Windsor e al Louvre sono conservati due esemplari con *Anton Francesco Doni alla spinetta* (schede nn. 54, 25). Il foglio inglese è di dimensioni minori rispetto a quello parigino, ma la misurazione dei singoli elementi, oltre ovviamente alla coincidenza del soggetto, non dà adito a dubbi circa il fatto che si tratti del medesimo disegno, in originale e in controprova. Oltre al verso del tratto, che come si diceva è l'elemento determinante per distinguere un originale da un calco, l'osservazione stessa del disegno consente di identificare il primo nel foglio delle collezioni reali e il secondo in quello del Louvre: infatti l'apertura dello strumento e l'abbottonatura della giubba dell'uomo in piedi risultano "corretti" solo nell'esemplare inglese. Va contestualmente escluso, a mio avviso, che la controprova sia il risultato di un'azione involontaria. Ritengo invece più probabile che Zuccari abbia voluto ottenere di proposito una replica del disegno e la realizzazione di un calco era certamente il mezzo più veloce e agevole. Si può giungere a tale ipotesi attraverso una serie di considerazioni: se si analizza innanzitutto il segno dell'originale, si nota immediatamente come, rispetto agli altri casi menzionati, esso risulti molto più fitto e marcato, tanto da sembrare ripassato più volte; ne risulta che anche la controprova, generalmente caratterizzata da un segno molto più debole, sia invece nettamente delineata, anche in assenza di ripassi successivi. Inoltre il foglio del Louvre è caratterizzato da un maggiore spessore ed è più ingiallito di altri: ciò indica che esso potrebbe aver subito un trattamento, per opera dell'artista stesso, il quale probabilmente stese uno strato sottile di

olio: questa materia grassa favoriva il calco e, una volta essicatasi, lasciava il foglio ingiallito e leggermente lucido<sup>746</sup>.

Proprio l'ipotesi riguardante tale trattamento conduce a escludere che la produzione del calco fosse il prodotto di un'azione inconsapevole.

Va inoltre notato come entrambe le facciate del foglio parigino siano occupate da controprove, quella con *Anton Francesco Doni alla spinetta* e quella, già menzionata, con un'*Adorazione dei Magi* e altra scena; è impensabile che ciò sia dovuto al caso, ma è invece probabile che si tratti di una scelta consapevole, motivata dall'intenzione di ottenere il calco del ritratto. Il trattamento cui fu sottoposto il foglio potrebbe però aver causato la "trasposizione" di un altro disegno senza che Zuccari avesse realmente intenzione di ottenerla, come dimostra il tratto molto sfocato.

Un ultimo elemento determinante è costituito da una scritta autografa presente sul disegno parigino – "Ant.Fran. Donni in Arquà 1564" –, ma assente nell'originale: non si esclude che sia stata da esso rimossa in seguito alla decurtazione del foglio inglese, come provano le dimensioni inferiori di quest'ultimo. In ogni caso, sorprende che nella controprova l'iscrizione sia perfettamente comprensibile: se essa si fosse trasferita involontariamente dall'originale, insieme alla raffigurazione, apparirebbe analogamente in controparte; la leggibilità dimostra invece come sia stata aggiunta in un secondo momento.

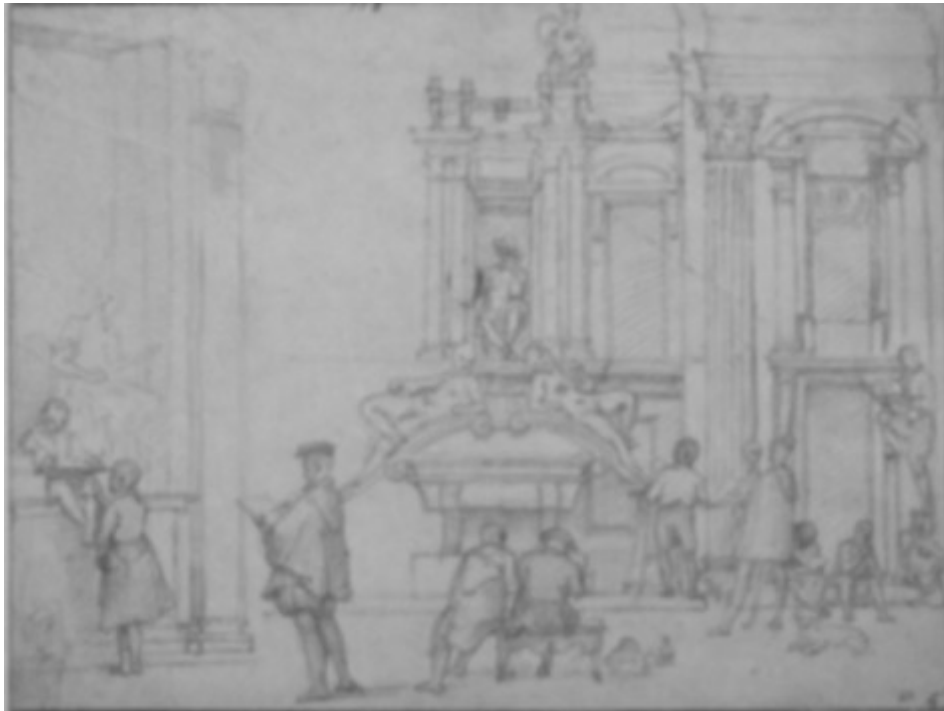
Dopo queste considerazioni si può ragionevolmente pensare che, almeno in questo caso, il calco sia stato ottenuto consapevolmente, in risposta a esigenze precise: trattandosi di un ritratto è molto probabile che Federico intendesse donarne un esemplare all'effigiato<sup>747</sup>, oppure a un personaggio a lui vicino, e tenerne uno per sé. Verosimilmente il disegno posseduto da Zuccari era quello parigino, sul quale avrebbe aggiunto l'iscrizione per preservare il ricordo dell'esperienza condivisa con il letterato fiorentino. Il foglio infatti, come è stato messo in luce, proviene dalle collezioni Jabach nelle quali era conservato il numero maggiore dei disegni dei taccuini, veneziani e non. Presumibilmente, dunque, esso faceva parte delle raccolte private dell'artista, mentre il foglio di Windsor, che ha vissuto vicende collezionistiche diverse, potrebbe essere stato offerto in dono.

---

<sup>746</sup> Ringrazio anche in questo caso la prof.ssa Anna Forlani Tempesti per avermi trasmesso le nozioni in merito a questo argomento.

<sup>747</sup> Non era raro che Federico donasse i suoi disegni ad amici e conoscenti, come dimostrano ad esempio quelli inviati a Vasari nel 1564 di cui dà testimonianza una lettera del Bartoli (Frey 1930, p. 107, n. CDLXIII).





**Figura 120.** Federico Zuccari, *Alcuni accademici che copiano le opere di Michelangelo nella sacrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques



**Figura 121.** Federico Zuccari, *Alcuni accademici che copiano le opere di Michelangelo nella sacrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques



**Figura 122a.** Federico Zuccari, *La foresta vicino a Vallombrosa (recto)*, Vienna, Albertina



**Figura 122b.** Federico Zuccari, *La foresta vicino a Vallombrosa (verso)*, Vienna, Albertina



**Figura 123.** Anton van Dyck, *Ritratto di Everhard Jabach IV*, San Pietroburgo, Ermitage



**Figura 124.** Federico Zuccari (da Palma il Vecchio),  
*Ritratto di giovane donna*, Stoccolma, Nationalmuseum



**Figura 125.** Federico Zuccari (da Palma il Vecchio),  
*Ritratto di giovane donna*, Stoccolma, Nationalmuseum



**Figura 126.** Federico Zuccari (da Tiziano),  
*Ritratto di giovane donna*, Stoccolma, Nationalmuseum





**Figura 127.** Federico Zuccari, *Decollazione di santa Caterina*, Roma, Santa Caterina dei Funari



**Figura 128.** Federico Zuccari (da Alexander Bening?), *Decollazione di santa Caterina*, particolare, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques



**Figura 129.** Federico Zuccari, *Decollazione di santa Caterina*, particolare, Roma, Santa Caterina dei Funari



**Figura 130.** Federico Zuccari (da Alexander Bening?),  
*Disputa di santa Caterina*,  
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts



**Figura 131.** Federico Zuccari, *Disputa di santa Caterina*, Roma, Santa Caterina dei Funari



**Figura 132.** Giorgione, *Autoritratto*, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



**Figura 133.** Federico Zuccari (da Tiziano), *Ritratto di Alfonso I d'Este*, Stoccolma, Nationalmuseum



**Figura 134.** Sebastiano Filippi detto il Bastianino (da Tiziano), *Ritratto di Alfonso I d'Este*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina



**Figura 135.** Federico Zuccari (da Veronese), *Nozze di Cana*, Stoccolma, Nationalmuseum



**Figura 136.** Paolo Veronese, *Nozze di Cana*, Parigi, Musée du Louvre



**Figura 137.** Paolo Veronese, *San Menna*, Modena, Galleria Estense



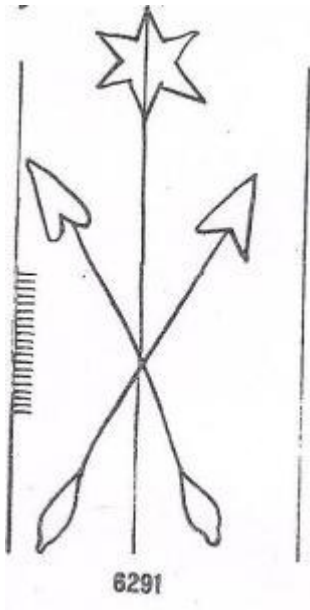
**Figura 138.** Federico Zuccari (da Veronese), *San Menna*, Alençon, Musée des Beaux Arts



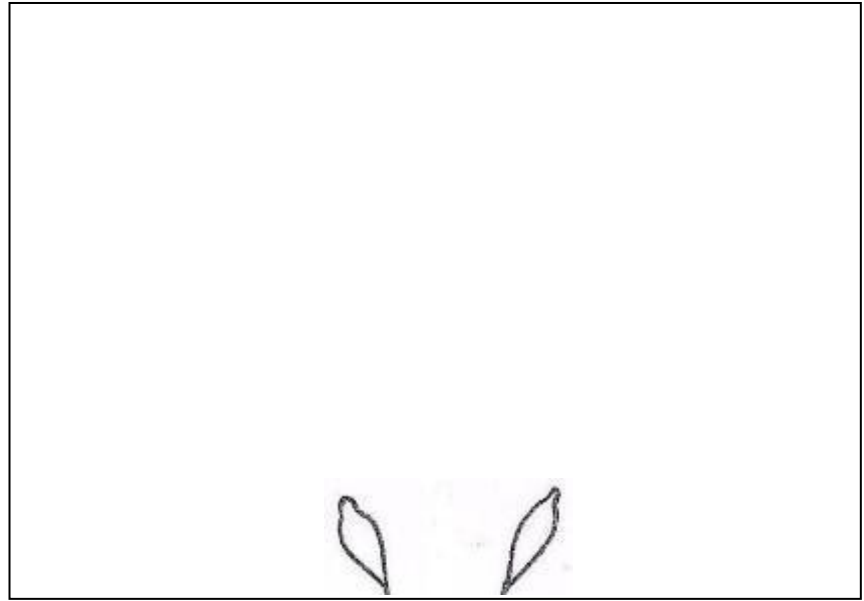
**Figura 139.** Federico Zuccari, *Apotheosis of a warrior*, ubicazione ignota



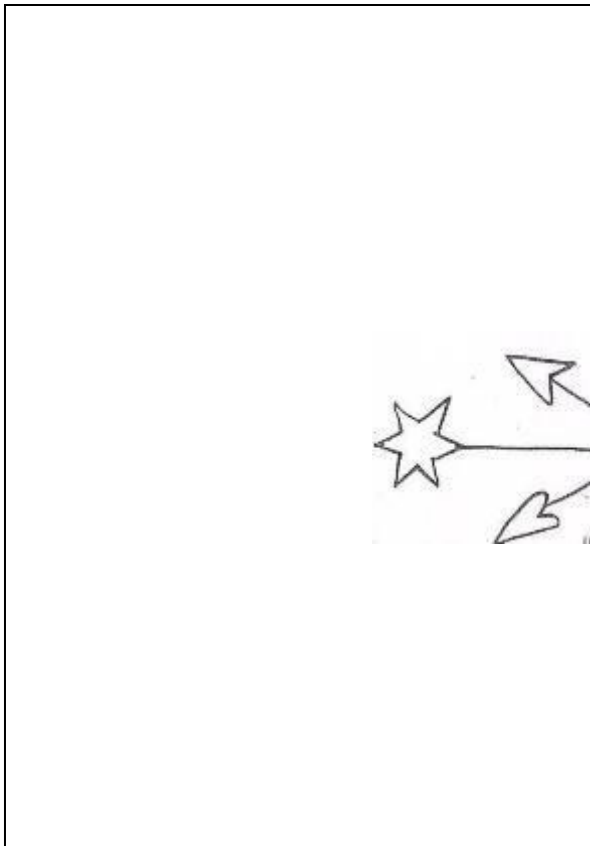
**Figura 140.** Federico Zuccari, *Gruppi di figure su pilastri*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques



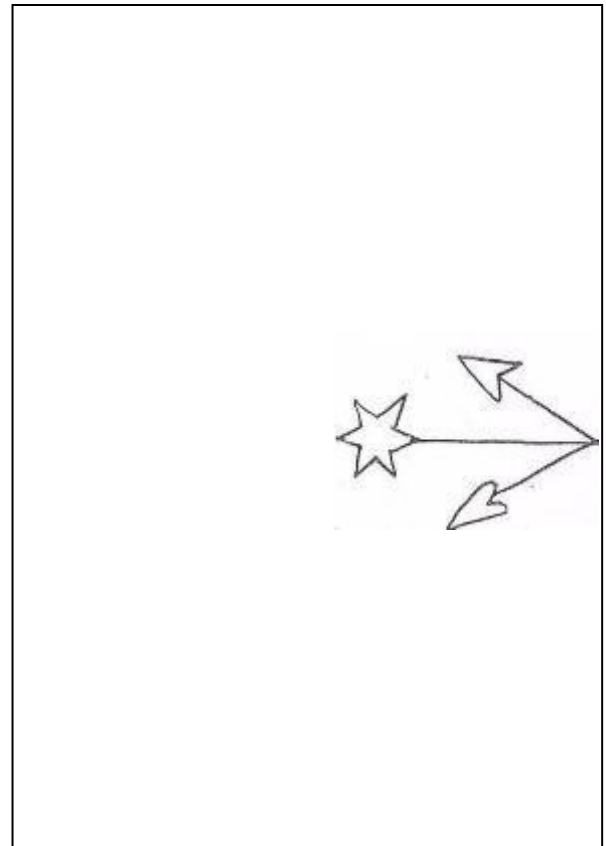
**Figura 141.** Freccia, da Briquet, ed. 1985, n. 6291



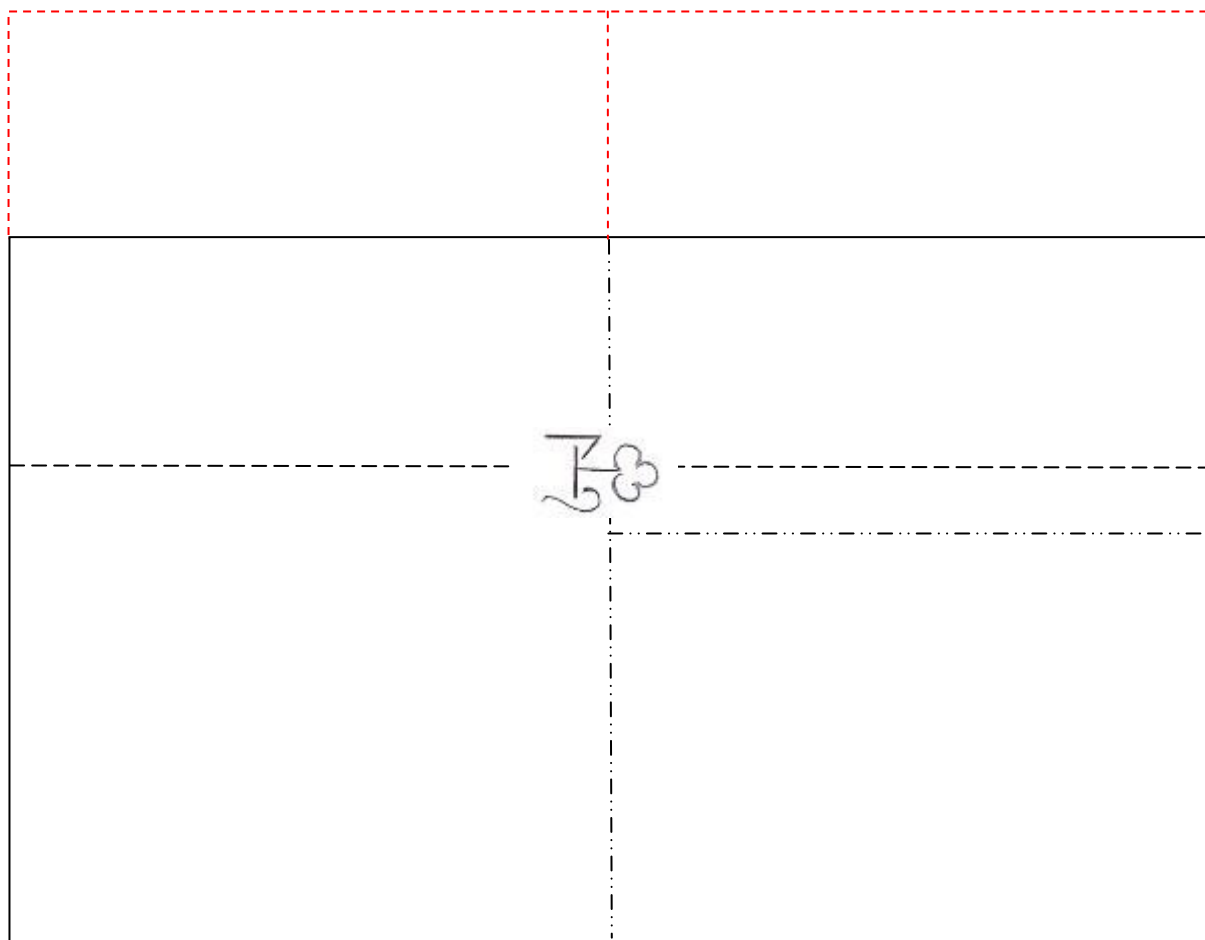
**Figura 142.** porzione di filigrana visibile sul foglio n. 4576 del Département des arts graphiques del Louvre



**Figura 143.** porzione di filigrana visibile sul foglio n. 4623 del Département des arts graphiques del Louvre



**Figura 144.** porzione di filigrana visibile sul foglio n. 5564 del Département des arts graphiques del Louvre



- Margini del foglio allo stato attuale
- ..... Pieghie e linee presenti sul foglio
- - - - - Asse orizzontale del foglio originale
- - - - - Ricostruzione della parte mancante del foglio

**Figura 145.** Ricostruzione ipotetica delle dimensioni originali del foglio n. 2004,0729.5 del British Museum, sulla base della posizione della contromarca





## CONCLUSIONI

L'analisi condotta sui disegni dei taccuini veneti di Federico Zuccari ha messo in luce una situazione compessa e articolata, contrassegnata tuttavia da alcuni elementi specifici e ricorrenti, che sono stati ignorati o non stati indagati sufficientemente a fondo nei contributi storiografici precedenti.

In primo luogo la ricerca ha consentito di ampliare considerevolmente il gruppo di ventotto esemplari riunito da Acidini Luchinat nell'ambito della sua fondamentale monografia su Taddeo e Federico Zuccari. Alcuni di questi sono stati esclusi in quanto ritenuti, per diverse ragioni, non pertinenti. In compenso, se ne sono aggiunti molti altri, pubblicati più di recente o rimasti finora inediti, come per esempio le tre copie ricavate da altrettante miniature del *Breviario Grimani*, attualmente conservate al Louvre (DAG, invv. nn. 4578 verso, 4611 recto e 4611.bis recto). Il numero cui si è giunti al termine di questa disamina è di cinquantaquattro disegni: dunque quasi il doppio rispetto al punto di partenza.

Nuove proposte sono state avanzate inoltre riguardo il soggetto di alcuni disegni e il loro modello di riferimento. Mi riferisco in particolare a un foglio di Besançon, finora considerato copia dell'*Adorazione dei Magi* del Veronese oggi a Dresda, da rapportarsi invece alla più tarda versione di Vienna che, realizzata con il concorso della bottega, presenta alcune significative varianti. Un caso analogo è costituito da un disegno di Berlino, erroneamente riferito alla *Pala di San Luca*, dello stesso Veronese, quando invece va rapportato a due diversi dipinti eseguiti dal Caliarì per l'abbazia di San Benedetto in Polirone (conservati rispettivamente alla National Gallery di Londra e al Chrysler Museum di Norfolk).

Tuttavia, nei casi in cui non mi è stato possibile giungere a una soluzione definitiva, mi sono limitata a fornire indicazioni generiche o a prendere posizione all'interno del dibattito storiografico più attuale. Ricordo, a titolo di esempio, il disegno del Louvre (inv. RF99) con una *Scena campestre*, riferito a un perduto dipinto del Pordenone o, più di recente, a un'opera di Lorenzo Costa, citata da Vasari. Ritengo tuttavia vada riconosciuta una forte componente veneta e propongo di ricercarne la fonte in un dipinto di artista attivo nella prima metà del Cinquecento vicino ai modi di Palma il Vecchio.

Sebbene non sia possibile stabilire il numero dei taccuini prodotti dall'artista durante i suoi soggiorni in Veneto, ho ritenuto opportuno raggruppare i disegni in ordine cronologico. La

maggior parte dei fogli (quarantasette su cinquantaquattro) è riconducibile, più o meno approssimativamente, all'esperienza giovanile del 1563-1565, quando più viva doveva essere nel pittore la curiosità nei confronti degli artisti veneti e maggiore il desiderio di fissare nella memoria le loro invenzioni. I sette disegni rimanenti furono con tutta probabilità eseguiti nel 1582, allorché si trattenne a Venezia per la seconda volta, mentre più difficoltoso risulterebbe riferirne alcuni al terzo e ultimo soggiorno del 1603-1604, quando Zuccari, la cui carriera volgeva al termine, non doveva essere più interessato a reperire nuove fonti di ispirazione.

L'esame dei disegni da taccuino ha investito necessariamente anche l'aspetto collezionistico e quello prettamente tecnico. Per quanto riguarda il primo, le difficoltà di ricostruzione dei vari passaggi sono dovute alla dispersione del materiale grafico, incominciata fin dalla morte dell'artista, e all'attuale situazione conservativa, che vede fogli zuccariani disseminati tra musei e istituzioni di tutto il mondo. Nonostante ciò, il nucleo più consistente è riconducibile alle cospicue raccolte del banchiere tedesco Everhard Jabach IV, che si stabilì a Parigi a partire dal 1642. Costui dimostrò di prediligere, all'interno della produzione di Federico Zuccari, i disegni eseguiti durante i suoi viaggi. Il numero elevato degli esemplari di collezione Jabach, noti grazie a due inventari (l'uno stilato dal banchiere stesso in occasione della vendita a Luigi XIV nel 1671, l'altro compilato dopo la sua morte dai figli nel 1695-1696), induce a ipotizzare che egli sia entrato in possesso dei taccuini nella loro integrità o, se non altro, che egli ne abbia acquisito parti importanti. Oggi i disegni di viaggio di provenienza Jabach si trovano per la maggior parte al Département des arts graphiques del Louvre.

Per quanto riguarda la configurazione e consistenza materiale dei taccuini veneti di Federico Zuccari, grazie al rilevamento delle misure dei fogli, allo studio della carta e, quando possibile, a quello delle filigrane, possiamo affermare che – contrariamente a quanto sostenuto in precedenza da alcuni studiosi –, con molta probabilità tali taccuini erano caratterizzati da dimensioni fisse. Essi erano *in quarto*, costituiti da *bifolii* di formato *supercancelleresco* (450x330 mm), non rilegati e tenuti insieme in un *portfolio*, all'epoca chiamato *tasca*.

Dal punto di vista dei *media*, Federico Zuccari privilegiò per questo tipo di disegni la tecnica “à deux crayons”, ossia matita nera alternata a quella rossa, che gli permetteva di raggiungere alti livelli di ‘pittoricismo’ e di registrare, ancorché parzialmente, la

componente coloristica di ciò che era intento a studiare. Ritengo invece che vadano esclusi dal novero dei disegni da taccuino quelli a inchiostro, anche se ispirati a opere viste dall'artista nei territori della Serenissima. Nell'esaminare i disegni dei viaggi veneti nel loro complesso, con uno sguardo rivolto anche a quelli realizzati durante altre esperienze effettuate lontano da Roma, ho potuto riscontare un incremento nell'uso della matita rossa nella fase matura: infatti, se inizialmente era limitata a pochi dettagli dalle sfumature rosacee o rossastre, con il passare del tempo fu estesa anche alla resa del dato luministico. Un ultimo aspetto riguarda la presenza di numerose controprove non solo tra i fogli che facevano parte dei taccuini veneti, ma anche all'interno dell'intera produzione zuccariana avente attinenza con i viaggi dell'artista. Tali controprove, ottenute grazie alla pressione esercitata su fogli contigui e riconoscibili per il tratto inverso, attestano l'esistenza di originali andati perduti; consentono inoltre di ricostruire brevi sequenze dei taccuini e di comprendere il *modus operandi* dell'artista che realizzava, spesso consapevolmente, la replica di suoi disegni.

Con questo lavoro mi auguro di essere riuscita a effettuare una lettura complessiva dei soggiorni veneziani di Federico Zuccari e a mettere in risalto la centralità di tali esperienze in rapporto all'intera carriera del pittore, sia dal punto di vista artistico sia da quello più strettamente personale. Inoltre, nei limiti di un'indagine circoscritta a brevi periodi e ai disegni da taccuino realizzati in occasione dei suoi viaggi a Venezia e nella terraferma veneta, auspico di aver fornito elementi utili alla comprensione dei disegni di viaggio *tout court*, nonché validi spunti per nuove ricerche.



# **SCHEDE DEI DISEGNI**

## 1. *Cividale con il ponte del Diavolo*

1565

Amsterdam, Rijksmuseum

Inv. n. RP-T1981-36 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca; tracce di acquerellatura

227 x 334 mm

**PROVENIENZA:** I.Q. van Regteren Altena; da lui legato per disposizione testamentaria (1980).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** -

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** J.Q. van Regteren Altena, in *Italiaansche kunst* 1934, p. 169, n. 703; *Le dessin italien* 1962, p. 90, n. 137; Jaffè 1962, p. 232; Heikamp 1967<sup>a</sup>, pp. 54, 66 nota 2; *Italiaanse tekeningen* 1970, p. 23, n. 61, fig. 40; L.C.J. Frerichs in *Italiaanse tekeningen* 1981, p. 75, n. 163, fig. 192; B.W. Meijer in *Maestri dell'Invenzione* 1995, pp. 155-156, n. 70; Heikamp 1999, pp. 136-137, fig. 27; Damian 2001-2002, p. 18-19.

**ESPOSIZIONI:** *Itaaliensche kunst in Nedelandsch bezit*, Amsterdam, Stedelijk Museum 1934; *Italiaanse tekeningen in Neederlands bezit (Le dessin italien dans le collections hollandaise)*, Parigi, Istitut Neerlandais; Rotterdam, Museum Boymas-van Beuningen; Haarlem, Teylermuseum 1962; *Italiaanse tekeningen uit een Amsterdamse collectie*, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, 1970; *Italiaanse tekeningen I. De 17de eeuw*, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, 1981; *Maestri dell'invenzione. Disegni italiani del Rijksmuseum, Amsterdam*, Firenze, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 21 ottobre -17 dicembre 1995; Amsterdam, Rijksmuseum, 11 maggio – 4 agosto 1996.

Federico Zuccari immortalò il ponte del Diavolo di Cividale del Friuli con una veduta a valle e, sulla destra, la chiesa di San Francesco con il campanile a bifore e il tetto a spiovente. Sul *verso* si trova uno studio preparatorio a penna e acquerello bruno raffigurante una figura inginocchiata davanti ad un generale (o un imperatore), una testa e una figura supina che difficilmente può essere collegato a un'opera specifica.

Il disegno fu eseguito durante una breve gita compiuta dall'artista nel marzo 1565 al seguito di Andrea Palladio che a quella data assisteva alla posa della prima pietra del palazzo dei Provveditori veneti, di cui aveva realizzato il progetto.



## 2. *Battaglia di vivi e morti* (da Alexander Bening?)

1563-1565

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Inv. n. 621

Matita nera e rossa su carta bianca

110 x 157 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, Parigi; Pierre Crozat, Parigi; Barthold Suermondt, Aquisgrana (1874).

**ISCRIZIONI:** In basso a destra: *A 3*.

**MARCHI:** *L. 1606* (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett); *L. 415* (R. Suermondt).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Winner 1977, pp. 299-300; Acidini Luchinat 1998, I, p. 260, nota 32; Damian 2001-2002, p. 21, nota 25; Py 2007, p. 24.

**ESPOSIZIONI:** -

Sulla destra sono raffigurati un cavallo e un uomo disteso a terra, moribondo; sulla sinistra invece un soldato cavalca un destriero imbizzarrito; altri due uomini in piedi sono pronti a sferrare un attacco.

Si tratta della copia parziale (parte sinistra del *bâs de page*) del f. 449 verso del *Breviario Grimani*, attribuita al miniatore fiammingo Alexander Bening.

La parte destra della stessa raffigurazione si trova in un foglio del Louvre (cfr. scheda n. 22).

Tale raffigurazione aveva destato ammirazione anche in un altro artista attivo presso la famiglia Grimani, il miniaturista croato Giorgio Giulio Clovio, che forse Zuccari stesso aveva conosciuto presso il cantiere di Caprarola e che aveva riprodotto la medesima scena in una tavola del Libro d'Ore Stuart de Rothesay (Londra, The British Library, ms. Add. 20927, f. 119v).



Alexander Bening (?), *Morte*,  
*Breviario Grimani*, Lat I, 99=2138,  
f. 449 verso, Venezia, Biblioteca  
Nazionale Marciana





### 3. *Cani*

ante 1565

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Inv. n. 12873

Matita nera e rossa su carta bianca

134 x 205 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, Parigi; Pierre Crozat, Parigi; Barthold, Aquisgrana (1874).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** *L. 1606* (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett); *L. 415* (R. Suermondt).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Bock, Rosenberg 1931, p. 137; M. Winner, in *Vom Späten Mittelalter* 1973, pp. 45-46, n. 60; Acidini Luchinat 1998, I, pp. 238 e 262, nota 103; Py 2001, p. 123, n. 421.

**ESPOSIZIONI:** -

Un levriero è raffigurato di profilo, leggermente da tergo, mentre sulla destra è studiato il muso dello stesso animale in due diverse posizioni. Ha il manto pezzato scuro, reso attraverso un fitto tratteggio ripassato più volte, il cui colore è ottenuto grazie alla combinazione delle due matite.

Il disegno fa parte di una serie di studi di cani che l'artista forse realizzò probabilmente durante il primo soggiorno veneto, sulla scorta degli esempi forniti dalle opere dei Bassano e di Paolo Veronese, e da cui prese spunto nel sipario con la *Caccia* realizzato a Firenze alla fine del 1565.

Federico Zuccari,  
*Sipario con la caccia*, particolare,  
Firenze, Gabinetto  
Disegni e Stampe degli Uffizi





#### 4. *Angelo annunciante*

1565

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Inv. n. 20853

Matita nera e rossa su carta bianca

134 x 205 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, Parigi (?); ingresso nella collezione museale *ante* 1879.

**ISCRIZIONI:** Sotto l'arco in alto (a inchiostro): *in Udine*.

**MARCHI:** *L. 1606* (Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** M. Winner, in *Vom späten Mittelalter* 1973, p. 46, n. 61; Acidini Luchinat 1998, I, pp. 237-239, 261, nota 91 e 262, nota 102; Hochmann 2001, p. 83; Furlan 2003<sup>a</sup>, pp. 338-341; Ead. 2003<sup>b</sup>, p. 14; 2003; Lucchese 2003, pp. 113-118; Hochmann 2004, p. 406.

**ESPOSIZIONI:** -

L'opera grafica è stata identificata come la copia del dipinto dell'anta sinistra dell'organo di Santa Maria della Misericordia a Padova eseguita Gianbattista Zelotti, o di quello di Giovanni Antonio Pordenone collocato nel convento di Santa Maria degli Angeli a Murano (Acidini Luchinat 1998, I, p. 262, nota 102). In realtà il disegno si ispira fedelmente a una parte della tela con l'*Annunciazione*, realizzata dal de' Sacchis per la chiesa udinese di San Pietro martire. Essa è andata perduta, mentre si conserva unicamente la lunetta con il Padre Eterno che lo sovrastava. Tuttavia è nota grazie alla copia eseguita da Carlo Griffoni alla fine del Seicento e conservata presso i Civici Musei di Udine.

Il disegno di Zuccari è la copia più fedele dell'originale pordenoniano, di cui riproduce non solo il soggetto, ma anche la spontaneità e la freschezza dello stile.

Esso fu eseguito nel marzo 1565 quando l'artista si trovava in Friuli con Andrea Palladio.



Carlo Griffoni (da Pordenone),  
*Angelo annunciante*, Udine, Civici Musei,  
Pinacoteca della Galleria d'Arte Antica



## 5. *Studi di astanti e angeli tra le nubi* (da Paolo Veronese)

1582 (?)

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Inv. n. 22067

Matita nera e rossa su carta bianca; bifolio con raffigurazione su 1° e 3° facciata

Aperto: 265 x 370 mm, chiuso: 265 x 185 mm

**PROVENIENZA:** Vincenzo Pacetti, Roma (1843).

**ISCRIZIONI:** in basso a destra, nella prima facciata (a inchiostro): *Tintoretto*; in basso al centro, nella prima facciata (a inchiostro): *12.*; in basso al centro, nella terza facciata (a inchiostro): *2.*

**MARCHI:** *L. 1632* (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett); *L. 2057* (V. Pacetti).

**FILIGRANA:** Giglio in un cerchio.

**BIBLIOGRAFIA:** Acidini Luchinat 1998, I, pp. 238 e 262, nota 108.

**ESPOSIZIONI:** -

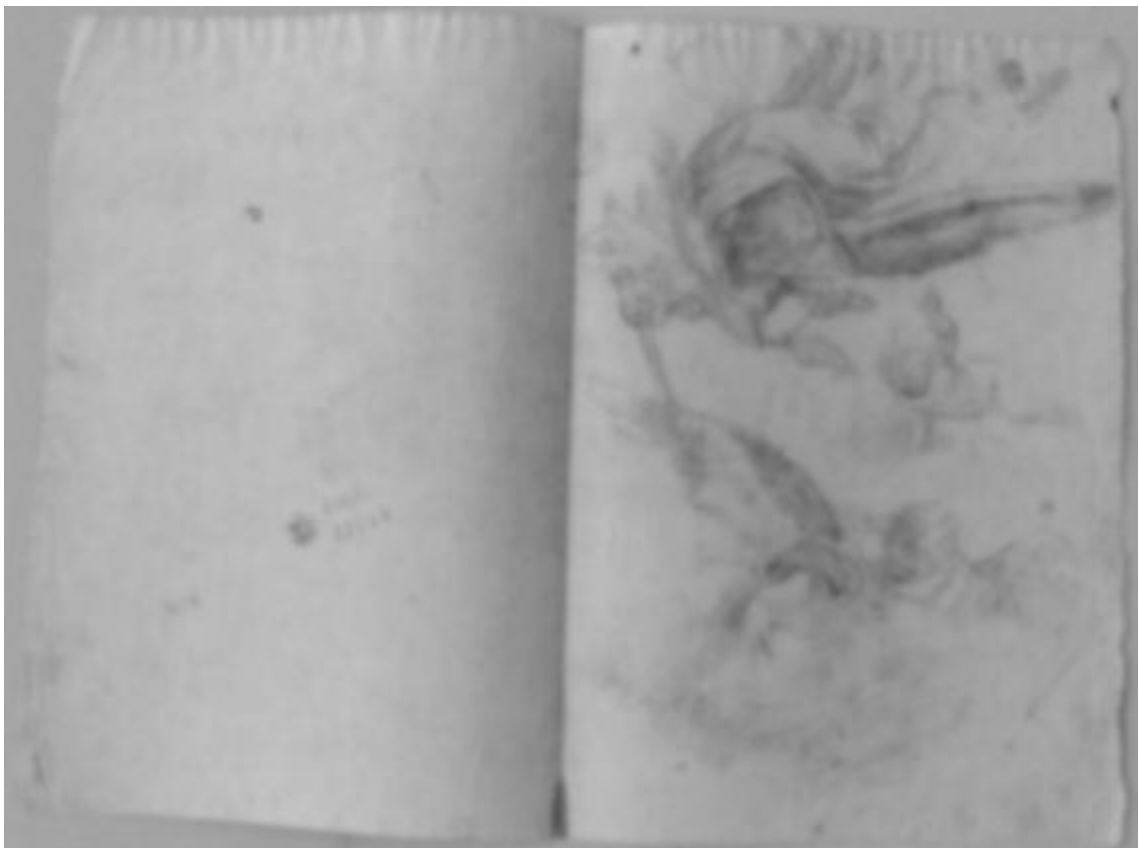
Su due facciate di un unico foglio piegato a metà (prima e terza) l'artista realizza due diverse opere grafiche: sulla prima è presente uno studio di astanti, mentre sulla terza, attraverso un largo impiego della matita rossa, vengono raffigurati tre angeli. Contrariamente a quanto finora affermato, i disegni non sono ispirati alla *Pala di San Luca* di Paolo Veronese, ma sono invece copie parziali della *Conversione di san Nicola* (oggi Londra, National Gallery) e della *Vergine con il Bambino in gloria con sant'Antonio abate e san Paolo eremita* (Norfolk, Chrysler Museum), eseguite dal medesimo artista nel 1562 per l'abbazia di San Benedetto in Polirone.

Il disegno, un tempo attribuito a Tintoretto (come da iscrizione) è stato dato a Zuccari da Jaffè (1989; iscrizione apposta sul montaggio del disegno).

Esso potrebbe essere stato eseguito nel 1565, durante il viaggio di ritorno da Venezia a Roma. Ritengo tuttavia, sulla scorta dell'analisi stilistica e del confronto con altre copie dal Veronese, che ne vada posticipata l'esecuzione al 1582.



Paolo Veronese,  
*Consacrazione di san Nicola*,  
Londra, National Gallery



## 6. *Ritratto d'uomo con cappa* (da Giorgione)

1563-1565

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Inv. n. 23473.51

Matita nera e rossa su carta bianca

199 x 145 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, Parigi (?); ingresso nella collezione museale *ante* 1879.

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** *L. 1606* (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** M. Winner, in *Vom späten Mittelalter* 1973, p. 46, n. 62; Acidini Luchinat 1998, I, pp. 238 e 262, nota 107; Heikamp 1999, p. 351, fig. 1; Py 2001, p. 138, n. 532; Hochmann 2008, pp. 213-214; Dal Pozzolo 2009; Furlan 2014, p. 37, fig. 32.

**ESPOSIZIONI:** -

Un uomo è raffigurato a mezzo busto nei pressi di un'architettura (di essa si distingue bene il basamento di una colonna); indossa una cappa e tiene con entrambe le mani un cappello.

Già ritenuto disegno tratto da un modello di Bernardino Licinio o pittore prossimo, esso dagli ultimi studi risulta essere una copia di un dipinto perduto di Giorgione appartenente alla collezione Giovanni Grimani. Federico Zuccari, quando lavorava per il patriarca d'Aquileia, ebbe occasione di studiarlo con attenzione e ripetutamente, come dimostra la cura nella riproduzione degli effetti pittorici e la minuzia nella resa dei particolari.





## 7. *Adorazione dei Magi* (da Veronese)

1582 (?)

Besançon, Musée des Beaux Arts et d'Archéologie

Inv. n. D 1413

Matita nera e rossa su carta bianca

201 x 282 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, Parigi (?); Pierre Crozat, Parigi (?); Jean Gigoux, Besançon.

**ISCRIZIONI:** tracce di un'iscrizione non leggibile a matita; iscrizione (a penna): (?) *est. Grave dans le cabinet (?) de Teniers*

**MARCHI:** *L. 1164* (J. Gigoux).

**FILIGRANA:** non identificata.

**BIBLIOGRAFIA:** Acidini Luchinat 1998, I, pp. 238 e 262, nota 100; Py 2001, p. 307.

**ESPOSIZIONI:** -

Il disegno è una copia dell'*Adorazione dei Magi* di Veronese e bottega, ossia di una derivazione dall'omonimo dipinto realizzato per palazzo Cuccina a Venezia e ora a Dresda; tale versione, di minori dimensioni, si conserva oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna ed è considerata opera tarda (fine anni Settanta - fine anni Ottanta del Cinquecento). È probabile che Federico Zuccari ne abbia realizzato la copia durante il secondo soggiorno veneziano quando era assiduo frequentatore dello studio veronesiano, e pertanto la tela si potrebbe datare la tela entro il 1582.



Paolo Veronese, *Adorazione dei Magi*, Vienna, Kunsthistorisches Museum



## 8. *Studi di un levriero*

1563-1565

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts

Inv. n. 4060/ 3142

Matita nera e rossa su carta bianca

137 x 207 mm

**PROVENIENZA:** Everard Jabach, Parigi; Pierre Crozat, Parigi; Pierre Jean Mariette, Parigi; Jean de Grez, Bruxelles; donazione della vedova di Jean de Grez, Bruxelles (1913).

**ISCRIZIONI:** sul verso, in basso (a matita): *h-c2-(?)*; vicino (a matita): *L. Saftleven*.

**MARCHI:** *L. 2959* (Jabach); *L. 3612* (P. Crozat).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Schulz 1978, p. 135, n. 295; S. Hautekeete, in *Musée d'art ancien* 2001, pp. 102-103; Id. in *Disegni eccellenti* 2003, n. 6; Py 2001, n. 419, p. 123; S. Hautekeete in *Disegno & Couleur* 2012.

**ESPOSIZIONI:** *Disegni eccellenti. Trois siècles de dessins italiens appertenant à la collection de Jean de Grez*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 5 dicembre 2003 – 25 gennaio 2004); *Disegno & Couleur. Dessins italiens et français du XVIe au XVIIIe siècle*, Maastricht, Bonnefantenmuseum, 27 novembre 2012-17 febbraio 2013; Tours, Musée des Beaux-Arts, 16 marzo-27 maggio 2013; Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 25 febbraio-18 maggio 2014.

Un elegante levriero dal manto bianco è studiato a figura intera, di profilo ma con il muso girato verso destra a incontrare lo sguardo dell'osservatore; accanto si trova uno studio della testa del medesimo animale, raffigurata di profilo.

Il disegno rientra in un gruppo di studi di cani, forse eseguiti dal vero. Esso potrebbe far parte dei taccuini veneti ed essere il risultato dell'influenza esercitata su Zuccari dalle opere del Bassano e di Paolo Veronese. Fu utilizzato quale modello per il levriero a destra del cacciatore a cavallo nel sipario eseguito a Firenze alla fine del 1565.

La sua controprova si trova al Louvre (cfr. scheda n. 39).



Federico Zuccari, *Sipario con la caccia*, particolare, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



## 9. *Disputa di Santa Caterina* (da Alexander Bening?)

1563-1565

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts

Inv. n. 4645

Matita nera e rossa su carta bianca

106 x 75 mm

**PROVENIENZA:** Charles Ferdinand Louis, marchese di Valori-Rustichelli, Parigi; vendita Loys Delteil, Lour-Dubreuil (13-14 febbraio 1908, n. 434), Parigi; Emile Wanters, Parigi; vendita Ant. W.M. Mensing (15-16 giugno 1926, n. 348), Amsterdam; donazione Amis de MRBAB. (1926), Bruxelles.

**ISCRIZIONI:** al verso, in alto al centro (a inchiostro): *frédéric zuccaro,./Acheté a Barthelemis*; sotto (a matita): *Par un des artistes du/Grimani*; sotto (ad inchiostro): *Dessin a la pisère (?) d'Italie et a La/Représentant un Soudan d'Egy[pte] Sur riche Balustrade. Frag[ment] plus vast composition*; in basso, al centro a sinistra (a matita): 80.

**MARCHI:** *L.S. 2500* (C.F. Louis); *L.S. 911-912* (E. Waters).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** S. Hautekeete, in *Disegno & Couleur* 2012, pp. 48-52, n. 12.

**ESPOSIZIONI:** *Disegno & Couleur. Dessins italiens du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Maastricht (Bonnefantenmuseum, 27 novembre 2012-17 febbraio 2013) – Tours (Musée des Beaux-Arts, 16 marzo-27 maggio 2013) – Bruxelles (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 25 febbraio-18 maggio 2014).

Sotto un loggiato all'antica, si trovano l'imperatore dall'abbigliamento regale (corona e manto di ermellino), assistito da alcuni funzionari.

Si tratta di una copia parziale del f. 824 verso del *Breviario Grimani*, raffigurante la scena della *Disputa di Santa Caterina d'Alessandria*, la cui esecuzione si deve probabilmente ad Alexander Bening. Il disegno fu realizzato durante la prima esperienza veneziana, quando l'artista lavorava a palazzo Grimani e aveva dunque facile accesso al codice fiammingo ivi conservato.

Il disegno, di ridottissime dimensioni, era probabilmente parte di una raffigurazione più grande in un foglio ampiamente decurtato.



Alexander Bening (?), *Disputa di santa Caterina*, *Breviario Grimani*, Lat I, 99=2138, f. 824 verso, Venezia, Biblioteca Nazionale



## 10. *Assunzione della Vergine* (da Tiziano)

1565

Budapest, Szépművészeti Múzeum

Inv. n. 2123 *verso*

Matita nera e rossa su carta bianca

197 x 128 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, Parigi; Nikolaus Esterháazy, Vienna; Országos Képtár, Budapest.

**ISCRIZIONI:** sul *recto*, in basso al centro (a matita nera): *IR*.

**MARCHI:** *L. 1965* e *L. 1966* (N. Esterháazy); *L. 2000* (O. Keptar).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** L. Zentai, in *Sixteenth-Century* 1998, pp. 146-147, n. 57; Py 2001, p. 139, n. 541.

**ESPOSIZIONI:** *Sixteenth-Century Central Italian Drawings. An Exhibition from the Museum's Collection*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 17 settembre – 8 novembre 1998.

La Vergine è assisa tra le nubi e occupa la parte superiore della composizione, mentre gli apostoli, in atteggiamenti di stupore, circondano il sepolcro vuoto posto in basso al centro, rivolgendo lo sguardo chi a quest'ultimo, chi alla Madonna.

Il disegno, già attribuito a Guido Reni dal suo proprietario, Nikolaus Estrháazy, è la copia in controprova del dipinto omonimo eseguito da Tiziano a metà degli anni Trenta del Cinquecento per l'altare Cartolari-Nichesola nella cattedrale di Verona.

Esso fu eseguito da Zuccari durante il viaggio di ritorno da Venezia a Roma, quando sostò in alcune città del Veneto e della Lombardia: tra queste, oltre a Vicenza e Verona, si annoverano anche Parma e Mantova, dove ebbe occasione di studiare le opere del Correggio e di Giulio Romano. Proprio da un'opera di quest'ultimo fu tratta la copia che si trova sul *recto* del foglio in oggetto, nella fattispecie il *Polifemo* realizzato nella sala di Psiche a palazzo Te.



Federico Zuccari  
(da Giulio Romano),  
*Polifemo*, Budapest,  
Szépművészeti Múzeum,  
inv. 2123 *recto*



Tiziano,  
*Assunzione della  
Vergine*,  
Verona, cattedrale





## 11. *Due angioletti sulle nuvole che sorreggono una croce*

(da Tiziano)

1563 c.

Edinburgh, Scottish National Gallery

Inv. n. D5024

Matita nera e rossa su carta bianca

184 x 138 mm

**PROVENIENZA:** Nicholas Lanier, Londra; Jonathan Richardson senior, Londra; Henry Stephen Olivier, Londra; dono al museo del prof. Giles Henry Robertson (1976), Edimburgo.

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** *L. 2886* (N. Lanier); *L. 2183* (J. Richardson senior); *L. 1373* (H.S. Olivier).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Robertson 1980; Damian 2001-2002, p. 26, nota 52; Hochmann 2001, p. 80; Id. 2004, p. 405; A. Weston-Lewis in *The age of Titian* 2004, p. 274, n. 125.

**ESPOSIZIONI:** -

Due angioletti sono raffigurati da tergo sulle nuvole mentre sorreggono il braccio di una croce. Il disegno riproduce la parte superiore sinistra della *Pala Pesaro* eseguita da Tiziano per la chiesa veneziana di Santa Maria Gloriosa dei Frari. La copia presenta alcune piccole varianti rispetto all'originale, dovute probabilmente alla scarsa illuminazione della chiesa e alla posizione defilata delle figure. Come precisato da Robertson (1980, p. 561), si dovrebbe ritenere il 1564 termine *ante quem* per la realizzazione di tale studio, in quanto gli angeli raffigurati sarebbero stati ripresi nella *Pala Grimani*, ultimata entro tale data.



Tiziano, *Madonna Pesaro*, particolare, Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari



## 12. *Cena in casa di Simone il Fariseo* (da Paolo Veronese)

1582

Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings

Inv. n. 2004,0729.5 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

165 x 280 mm

**PROVENIENZA:** Everard Jabach, Parigi; Pierre Crozat, Parigi; Baron Dominique Vivant-Denon (1741), Parigi; Collezione privata, Novato, California; acquistato da Jean-Luc Baroni (2004).

**ISCRIZIONI:** in basso a sinistra: 99

**MARCHI:** marchio non identificabile.

**FILIGRANA:** SH e trifoglio

**BIBLIOGRAFIA:** Baroni 2004, n. 10; Py 2007, p. 161; Favaretto, De Paoli 2010, pp. 97-98.

**ESPOSIZIONI:** *An Exhibition of Master Drawings and Oil Sketches*, a cura di J.L. Baroni, New York, Adam Williams Fine Art Ltd., 4-8 maggio 2004; London, Jean-Luc Baroni Art Gallery Ltd., 1-23 luglio 2004.

In un'ambientazione urbanistica con architettura all'antica, sotto un'edera, è raffigurata una scena di convito con vari personaggi; in alto al centro due putti alati portano in volo un cartiglio.

Si tratta della copia dalla *Cena in casa di Simone il Fariseo* eseguita da Veronese (e bottega) per il monastero veneziano di Santa Maria dei Servi tra il 1570 e il 1573 (oggi Versailles, Musée national de Château et des Trianons). La datazione del disegno deve essere quindi fissata oltre tale data, con maggiore precisione nel 1582, anno del secondo viaggio di Zuccari a Venezia.



Paolo Veronese, *Cena in casa di Simone il fariseo*,  
Versailles, Musées Nationaux des Châteaux de Versailles et Trianon



### 13. *Veduta di parte della Tribuna Grimani*

1582

Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings

Inv. n. 2004,0729.5 *verso*

Matita nera e rossa su carta bianca

280 x 165 mm

**PROVENIENZA:** Everard Jabach, Parigi; Pierre Crozat, Parigi; Baron Dominique Vivant-Denon (1741), Parigi; Collezione privata, Novato, California; acquistato da Jean-Luc Baroni (2004).

**ISCRIZIONI:** in basso a destra: *antiquario dell'Ill. Patriarca Grimani*; al centro, lungo il margine destro: *R.R.R.*

**MARCHI:** marchio non identificabile.

**FILIGRANA:** *SH* e trifoglio.

**BIBLIOGRAFIA:** Baroni 2004, n. 10; Favaretto, De Paoli 2010, pp. 97-135.

**ESPOSIZIONI:** *An Exhibition of Master Drawings and Oil Sketches*, a cura di J.L. Baroni, New York, Adam Williams Fine Art Ltd., 4-8 maggio 2004; London, Jean-Luc Baroni Art Gallery Ltd., 1-23 luglio 2004.

È la veduta di una parte (porzione sinistra della parete prospiciente la porta d'ingresso) dell'*Antiquarium* (o tribuna) fatto costruire dal patriarca d'Aquileia Giovanni Grimani nel palazzo di Santa Maria Formosa a Venezia, dove erano esposti i pezzi più importanti della sua collezione. Dato che la raffigurazione sul *recto* è necessariamente successiva ai primi anni Settanta e probabilmente datata al 1582, anche il disegno in oggetto va riferito allo stesso periodo.



Tribuna,  
Venezia,  
palazzo Grimani



## 14. *Organo di San Sebastiano* (da Paolo Veronese)

1563-1565

Mosca, Puškin Museum

Inv. n. 6195 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

203 x 280 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, Parigi; Pierre Crozat, Parigi; Sir P. Lety; H. Walpole; U. Price; P. Dolgorukov; Museo Rumjancev, pervenuto nel 1924.

**ISCRIZIONI:** in basso a destra (a penna e inchiostro bruno): *PV in Venezia*

**MARCHI:** *L. 2092* (Sir P. Lety).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Maiskaya 1980, pp. 60-63; Ead. 1986, n. 23; Ead., in *Uomini Santi e Draghi* 1992, pp. 92-93, n. 27; Acidini Luchinat 1998, I, pp. 238 e 261, nota 98; Damian 2001-2002, p. 25; Py 2001, p. 307.

**ESPOSIZIONI:** *Uomini Santi e Draghi, capolavori del Museo Puškin di Mosca*, a cura di M. Maiskaya, Aosta, Centro Saint-Benin, 12 luglio - 8 novembre 1992.

Sulla destra è rappresentata parte dell'organo di San Sebastiano con le porte chiuse su cui è raffigurato l'episodio della *Presentazione al Tempio*. Federico Zuccari riproduce anche la scena del poggiolo con la *Natività*. Le tele erano state portate a compimento da Paolo Veronese entro il 1560. Sul *verso* si trova una copia parziale del *Quadro votivo del doge Andrea Gritti*, eseguito da Tiziano per palazzo Ducale e distrutto nell'incendio del 1577. Pertanto entrambi i disegni furono eseguiti durante il primo soggiorno veneziano.



Paolo Veronese, *Presentazione di Gesù al Tempio*, particolare, Venezia, San Sebastiano, organo





## 15. *Quadro votivo del doge Andrea Gritti* (da Tiziano)

1563-1565

Mosca, Puškin Museum

Inv. n. 6195 verso

Matita nera e rossa su carta bianca

203 x 280 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, Parigi; Pierre Crozat, Parigi; Sir P. Lety; H. Walpone; U. Price; P. Dolgorukov; Museo Rumjancev (1924).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** *L. 2092* (Sir P. Lety).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Maiskaya 1980, pp. 60-63; Ead. 1986, n. 23, Ead., in *Uomini Santi e Draghi* 1992, pp. 92-93, n. 27; Acidini Luchinat 1998, I, pp. 238 e 261, nota 98; Damian 2001-2002, p. 25; Py 2001, p. 307.

**ESPOSIZIONI:** *Uomini Santi e Draghi, capolavori del Museo Puškin di Mosca*, a cura di M. Maiskaya, Aosta, Centro Saint-Benin, 12 luglio - 8 novembre 1992.

Marina Maiaskaya (1980, pp. 60-3; 1896, n. 23; 1992, p. 92) e Acidini Luchinat (1998, I, p. 261, nota 98) parlano genericamente di una *Madonna con il Bambino*, proponendo di riconoscervi uno studio per l'*Adorazione dei Magi* di San Francesco della Vigna. Tuttavia, come chiarito da Céline Damian (2001-2002, p. 307), il disegno è invece copia parziale del *Quadro votivo del doge Andrea Gritti*, realizzato da Tiziano nel 1531 per la sala del Collegio a palazzo Ducale, andato distrutto e sostituito da un dipinto del Tintoretto.

La Madonna tiene stretto fra le sue braccia il Bambino mentre alla sua sinistra si intravedono il profilo e il braccio di San Bernardo.

Il disegno ispirò la composizione, di molti anni successiva (1603), della cosiddetta *Pala Zuccari* destinata alla chiesa di Santa Caterina a Sant'Angelo in Vado.



Nicolò Boldrini (?) (da Tiziano),  
*Quadro votivo del doge  
Francesco Donà  
(sostituito al doge  
Andrea Gritti nella xilografia)*



## 16. *Federico Barbarossa bacia la mano del papa scismatico*

### *Vittore IV* (da Paolo Veronese)

1563-1565

New York, Pierpont Morgan Library and Museum, Department of Drawings and Prints, The Janos Scholz Collection

Inv. n. 1983.68

Matita nera e rossa su carta bianca

336 x 228 mm

**PROVENIENZA:** Padre Resta (?), Milano; John Lord Somers (?); Jean-Denis Lempereur, Parigi; Sir Thomas Lawrence, Londra; Samuel Woodburn, Londra; Lawrence - Woodburn, vendita (Christie's, 4-8 giugno 1860, lotto 1074), London; Sir Thomas Philips, London; per discendenza di T. Fitzcoy Philips Fenwick; A.S.W. Rosenbach, Philadelphia; John Fleming, New York, dal quale fu acquistato da Janos Schaz, New York (1983).

**ISCRIZIONI:** in basso a destra (a matita): *C30*; al verso, in alto al centro (a penna): iscrizione illeggibile; in basso a sinistra: *Zuccherò 241*.

**MARCHI:** *L. 1740* (J. D. Lempereur); *L. 2445* (Sir T. Lawrence).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Muraro 1957, p. 25, n. 25; T. Pignatti, in *Venetian Drawings from American Collections* 1974, p. 20, n. 31; Gere 1970, p. 131, n. 20, pl. 13 (con biografia precedente); Held 1981, p. 173; Maiskaya 1980, p. 63; Wolters 1983, ed. 1987, pp. 169-170, fig. 164; Ryskamp 1984, p. 318; Mundy 1989, n. 54; Acidini Luchinat 1998, I, pp. 238-240 e 262, nota 111; Cocke 2001, p. 47, nota 38; M. Hochmann in *Disegno, giudizio e bella maniera* 2005, p. 117; Rosand 2012, fig. 294.

**ESPOSIZIONI:** -

Sotto un baldacchino e sugli scalini di una gradinata che precede un edificio classicheggiante, è raffigurata in diagonale l'episodio del bacio della mano di papa Vittore IV da parte di Federico Barbarossa; attorno alla scena principale, raffigurata in secondo piano, si trovano vari astanti, tra cui soldati e prelati.

Il disegno era stato a lungo ritenuto una copia dell'*Incoronazione di Federico Barbarossa* di Tintoretto. Esso invece deriva da un originale di Paolo Veronese, come già un'annotazione di Padre Resta, proprietario del disegno, aveva indicato. La copia si deve alla mano di Federico Zuccari e riproduce il telero realizzato dal Caliari per il ciclo decorativo della sala del Maggior Consiglio a palazzo Ducale. Esso fu distrutto nell'incendio del 1577 e pertanto il disegno fu eseguito durante il primo soggiorno veneto. La composizione qui studiata fu d'ispirazione per la tela con la *Sottomissione di Federico Barbarossa a papa Alessandro III*, eseguita da Zuccari per palazzo Ducale nel 1582.



## 17. *Torre di Babele* (da Gérard de Horenbout?)

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4535 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

223 x 159 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, Parigi (?); Collezione Saint-Morys, Parigi.

**ISCRIZIONI:** in basso a destra (ad inchiostro): 458 (?).

**MARCHI:** -

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Winner 1977; Acidini Luchinati 1998, I, p. 260, nota 32; Hochmann 2001, p. 83; Id. 2004, p. 405 e fig. 49.

**ESPOSIZIONI:** *Babylone*, a cura di B. Andre - Salvini e S. Allart, Parigi, Musée du Louvre, 14 marzo - 2 giugno 2008; Berlino, Pergamon Museum, 26 giugno - 5 ottobre 2008; Londra, British Museum, 13 novembre 2008 - 15 marzo 2009; *Tours et gratte-ciels: Babel à Dubaï*, a cura di R. Dylan e P. Mary, Madrid, Caixa Forum, 9 ottobre 2012 - 6 gennaio 2013.

Sullo sfondo di un paesaggio montano si staglia la torre di Babele circondata da una folla e da alcune macchine per la costruzione.

Il disegno, copia di una miniatura attribuita a Gérard de Horenbout (f. 206 *recto* del *Breviario Grimani*), fu con tutta probabilità realizzato durante la prima esperienza veneziana, quando Zuccari lavorava per Giovanni Grimani e aveva dunque facile accesso al codice fiammingo conservato nel palazzo di Santa Maria Formosa.

Gérard de Horenbout (?), *La torre di Babele*, *Breviario Grimani*, Lat I, 99=2138, f. 206 *recto*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana





## 18. *Augusto e la sibilla Tiburtina* (da Gérard de Horenbout?)

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4535 *verso*

Matita nera e rossa su carta bianca

223 x 159 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, Parigi (?); Collezione Saint-Morys, Parigi.

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** -

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Acidini Luchinati 1998, I, p. 260, nota 32.

**ESPOSIZIONI:** -

Il disegno è la controprova del n. 4536 *recto* (cfr. scheda n. 19).



Federico Zuccari, *Augusto e la sibilla Tiburtina*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. n. 4636 *recto*



Gérard de Horenbout (?), *Augusto e la sibilla Tiburtina* Lat I, 99=2138, f. 44 *recto*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana





## 19. *Augusto e la sibilla Tiburtina* (da Gérard de Horenbout?)

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4536 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca;

226 x 165 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, acquisto per il Gabinetto del re, Parigi (1671).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** -

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Winner 1977, p. 302; Acidini Luchinati 1998, I, p. 260, nota 32.

**ESPOSIZIONI:** *Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et emaux, exposés dans les salles du 1er étage au Musée impérial du Louvre. Première partie: Ecoles d'Italie, Ecoles Allemande, Flamande et Hollandaise*, a cura di L. Propeck, Parigi, Musée du Louvre, 1866-1900.

Augusto, abbigliato con manto d'ermellino, è inginocchiato al centro e, in atteggiamento orante, rivolge lo sguardo al cielo dove, su una nuvola, si intravedono la Madonna e il Bambino; alla sua sinistra sono raffigurati la Sibilla, un'altra donna, due uomini, mentre a destra si trova un soldato; sullo sfondo un palazzo e altre architetture.

Il disegno in oggetto è l'originale da cui è tratto il calco presente nel n. 4535 *verso* (cfr. scheda n. 18) ed è copia della miniatura del f. 44 *recto* del *Breviario Grimani*, attribuita a Gérard de Horenbout. Esso fu eseguito durante il primo soggiorno veneziano.



Gérard de Horenbout (?), *Augusto e la sibilla Tiburtina* Lat I, 99=2138, f. 44 *recto*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



## 20. *Decollazione di santa Caterina* (da Alexander Bening?)

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4547 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

222 x 163 mm

**PROVENIENZA:** Gabinetto del re, Parigi (1671?).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** -

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** -

**ESPOSIZIONI:** *Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et emaux, exposés dans les salles du 1er étage au Musée impérial du Louvre. Première partie: Ecole d'Italie, Ecoles Allemande, Flamande et Hollandaise*, a cura di L. Propeck, Parigi, Musée du Louvre, 1866-1900.

Al centro la santa è raffigurata inginocchiata in atteggiamento remissivo, mentre l'aguzzino le regge il capo pronto a sferrare il colpo di spada che le mozzerà il capo. In secondo piano a sinistra si trovano il re e altri personaggi a cavallo, mentre in posizione defilata in alto a destra è raffigurato il miracolo della ruota.

Si tratta della copia dalla composizione principale del f. 825 *recto* del *Breviario Grimani*.

Il disegno fu realizzato nel corso del primo soggiorno veneziano di Zuccari, quando lavorava per Giovanni Grimani, proprietario del prezioso codice. Inoltre l'artista trasse spunto da questa composizione nella realizzazione del dipinto di analogo soggetto per la chiesa romana di Santa Caterina dei Funari tra il 1571 e il 1572.



Alexander Bening (?), *La decollazione di santa Caterina*, *Breviario Grimani*, Lat I, 99=2138, f. 825 *recto*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



## 21. *Torre di Babele* (da Gérard de Horenbout?)

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4547 *verso*

Matita nera e rossa su carta bianca

222 x 163 mm

**PROVENIENZA:** Gabinetto del re, Parigi (1671?).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** -

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** -

**ESPOSIZIONI:** *Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et emaux, exposés dans les salles du 1er étage au Musée impérial du Louvre. Première partie: Ecoles d'Italie, Ecoles Allemande, Flamande et Hollandaise*, a cura di L. Propeck, Parigi, Musée du Louvre, 1866-1900; *Babylone*, a cura di B. Andre - Salvini e S. Allart, Parigi, Musée du Louvre, 14 marzo - 2 giugno 2008; Berlino, Pergamon Museum, 26 giugno - 5 ottobre 2008; Londra, British Museum, 13 novembre 2008 - 15 marzo 2009

Il disegno è la controprova del n. 4535 *recto* (cfr. scheda n. 17).



Federico Zuccari, *La torre di Babele*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. n. 4535 *recto*



Gérard de Horenbout (?), *La torre di Babele*, *Breviario Grimani*, Lat I, 99=2138, f. 206 *recto*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



## 22. *La morte armata di lancia che persegue un cavaliere* (da Alexander Bening?)

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4570 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

101 x 147 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, acquisto per il Gabinetto del re, Parigi (1671).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** *L. 2959* (E. Jabach); *L. 2953* (J. Prioult).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Winner 1977, p. 299 e p. 300, fig. 4; Acidini Luchinati 1998, I, p. 260, nota 32; Py 2001, p. 20, nota 20.

**ESPOSIZIONI:** -

La morte raffigurata come uno scheletro e inseguita da alcuni cani, si lancia, brandendo la lancia, all'inseguimento di un cavaliere che cerca di difendersi con la spada. A destra un altro uomo tenta di fuggire atterrito.

Il disegno, nell'inventario Jabach del 1671 attribuito a Albrecht Dürer ed eseguito durante la prima esperienza veneta di Zuccari, è copia della parte destra del *bâs de page* del f. 449 *verso* del *Breviario Grimani*. La parte sinistra della medesima raffigurazione si trova in un foglio a Berlino (cfr. scheda n. 2).

Il soggetto era stato precedentemente replicato da Giorgio Giulio Clovio in una tavola del Libro d'Ore Stuart de Rothesay (Londra, The British Library, ms. Add. 20927, f. 119v).



Alexander Bening (?), *Morte*,  
*Breviario Grimani*, Lat I, 99=2138,  
f. 449 *verso*, Venezia, Biblioteca  
Nazionale Marciana





## 23. *Battaglia di Cadore* (da Tiziano)

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4571 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

190 x 124 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, acquisto per il Gabinetto del re, Parigi (1671).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** L. 2959 (E. Jabach).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Damian 2001-2002, pp. 22-24; M. Hochmann, in *Disegno, giudizio e bella maniera*, p. 117.

**ESPOSIZIONI:** -

Il disegno, rappresentante una scena di battaglia, riproduce la porzione sinistra di un'opera di Tiziano, ossia la *Battaglia di Cadore*, realizzata per la sala del Maggior Consiglio di palazzo Ducale e andata distrutta nell'incendio del 1577. Per questo motivo si può con sicurezza fissare l'esecuzione del disegno nel periodo compreso tra il 1563 e il 1565.

Con veloce e approssimativo tratto, Federico Zuccari si sofferma sulla rappresentazione del moto convulso dei soldati e sulla concitazione della battaglia.



Pittore anonimo del XVI secolo  
(da Tiziano), *Battaglia di Cadore*,  
Firenze, Galleria degli Uffizi (foto  
Fondazione Federico Zeri)



## 24. *Un turco visto di spalle*

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4571 *verso*

Matita nera e rossa su carta bianca

190 x 124 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, acquisto per il Gabinetto del re, Parigi (1671).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** *L. 2959* (E. Jabach).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Heikamp 1999, p. 363, fig. 22; Damian 2001-2002, p. 24, nota 41; Ghilardi 2005, pp. 89-92.

**ESPOSIZIONI:** -

Vi è rappresentato un uomo a figura intera, di spalle. Il suo abbigliamento, studiato con precisione, conduce a individuarne la provenienza in un territorio influenzato dalla cultura arabo-turca, forse un'isola del mar Egeo. Il ritratto fu eseguito dal vero a Venezia dove era frequente imbattersi in personaggi di origine orientale.

Esso fu sicuramente eseguito durante il primo soggiorno veneziano, in quanto la raffigurazione sul *recto* si riferisce ad un dipinto distrutto nel 1577 (cfr. scheda n. 23).



## 25. *Anton Francesco Doni alla spinetta*

1564

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4576 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

154 x 220 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, Parigi; Collezione Saint-Morys, Parigi.

**ISCRIZIONI:** in basso (a matita nera): *Ant.Fran. Donni in Arquà 1564.*

**MARCHI:** -

**FILIGRANA:** Freccia (Briquet, n. 6291).

**BIBLIOGRAFIA:** Heikamp 1967<sup>b</sup>, pp. 20-21; M. Pepe, in *Doni 1549*, ed. 1971, p. 18; Acidini Luchinat 1998, I, pp. 235, 237, fig. 21 e p. 261, nota 21; Hochmann 2001, p. 88, fig. 7; Py 2001, p. 256, n. 1147; S. Maffei, in *Doni 1564*, ed. 2004, pp. 53-54.

**ESPOSIZIONI:** *L'Honneur de la curiosité: De Dürer à Poussin, le dessins de la seconde collection Jabach*, a cura di B. Py, Parigi, Musée du Louvre, 18 gennaio - 15 aprile 2002.

Un uomo, in abiti monastici è raffigurato di spalle intento a suonare uno strumento, mentre un altro personaggio, vestito da accademico, lo osserva in piedi sulla sinistra. A dispetto di quanto riferito dalla scheda inventariale del Louvre, lo strumento non è un clavicembalo, bensì una spinetta.

Il protagonista della scena è, come indicato nell'iscrizione autografa, il letterato fiorentino Anton Francesco Doni, con cui Zuccari strinse amicizia negli anni della prima permanenza veneta. Se tale iscrizione fornisce la precisa datazione del disegno, l'indicazione "in Arquà" ivi riportata corrisponde alla volontà dell'effigiato di risultare abitante della città del Petrarca, piuttosto che della meno illustre Monselice, dove invece aveva residenza.

Il disegno è la controprova, probabilmente ottenuta consapevolmente, di quello conservato a Windsor Castle (cfr. scheda n. 54). L'iscrizione non risulta in controparte ed è stata dunque annotata direttamente su questo foglio.



Federico Zuccari,  
*Ritratto di Anton Francesco Doni*  
Windsor Castle, Royal Library



## 26. *Adorazione dei Magi; Scena di sacrificio (?)*

1564

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4576 verso

Matita nera e rossa su carta bianca

220 x 154 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, Parigi; Collezione Saint-Morys, Parigi.

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** -

**FILIGRANA:** Freccia (Briquet, n. 6291).

**BIBLIOGRAFIA:** Heikamp 1967<sup>b</sup>, p. 21; Pepe in Doni 1549 Ed. 1970, p. 18; Acidini Luchinat 1998, I, p. 161, nota 60; Py 2001, p. 256, n. 1147.

**ESPOSIZIONI:** -

Nella parte superiore è raffigurata un'*Adorazione dei Magi*: davanti a un edificio, sulla sinistra, vi è la Madonna con il Bambino, affiancata da Giuseppe; uno dei Magi le si prostra davanti, mentre gli altri avanzano portando i doni. Questa scena viene da tutti gli studiosi considerata studio preliminare per la *Pala Grimani*. A mio avviso tuttavia, poiché il disegno e il dipinto sono molto differenti, è più probabile che si tratti della controprova di uno studio di un'opera vista in Veneto.

Nella zona inferiore è rappresentata un'altra scena di difficile identificazione, forse una scena di sacrificio: a sinistra si trovano un sacerdote che tiene in mano un coltello e due astanti; a destra un re che alza le braccia al cielo e due servitori. Anche in questo caso si tratterebbe di una copia di un dipinto osservato durante il primo soggiorno veneto e non riconoscibile.

La datazione al 1564 è garantita dall'iscrizione riportata sul *recto* (cfr. scheda n. 25).





## 27. *Due figure a terra e due uomini che predispongono la cottura di un cinghiale*

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4578 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

214 x 159 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, acquisto per il Gabinetto del re, Parigi (1671).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** L. 2959 (E. Jabach).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Heikamp 1967<sup>a</sup>, pp. 58-59 e tav. 27a; Winner 1977, p. 302; Acidini Luchinati 1998, I, p. 260, nota 32; Py 2001, p. 20, nota 22.

**ESPOSIZIONI:** -

Il disegno nella parte superiore del foglio, dove sono raffigurati due uomini stesi a terra, è la copia parziale della tavola del f. 52 *recto* del *Breviario Grimani*, dedicata a uno dei miracoli di San Giovanni Evangelista. La parte inferiore è invece ispirata al *bâs de page* del f. 13 *recto*, dove viene illustrata una delle attività del mese di dicembre: al centro dalla scena due uomini stanno per arrostitire un cinghiale, mentre a destra si trovano alcune costruzioni di fortuna con una donna e un bambino in primo piano.



Artista fiammingo, *Miracolo di san Giovanni*, *Breviario Grimani*, Lat I, 99=2138, f. 52 *recto*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



Artista fiammingo, *Calendario del mese di dicembre*, *Breviario Grimani*, Lat I, 99=2138, f. 13 *recto*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



## 28. *Due fanciulle che suonano degli strumenti e studio di una cappella*

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4578 *verso*

Matita nera e rossa su carta bianca

214 x 159 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, acquisto per il Gabinetto del re, Parigi (1671).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** *L. 2959* (E. Jabach).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** inedito.

**ESPOSIZIONI:** -

Sulla porzione sinistra del foglio è presente lo studio dettagliato di parte di un altare, con la struttura architettonica e la pala rappresentante il *Battesimo di Cristo*. Sulla parte destra sono raffigurate invece due donne con strumenti, l'una con un'arpa e l'altra con una mandola, ispirate a due di quelle che compaiono nelle illustrazioni del f. 310 *verso* e del f. 288 *verso* del *Breviario Grimani*, incentrate rispettivamente sull'*Incoronazione* e sul *Trionfo di David*. Quest'ultima osservazione permette di identificare anche la rappresentazione sulla sinistra come uno studio compiuto ai tempi del primo soggiorno veneto, benché non sia attualmente riconoscibile la fonte.



Maestro delle Storie di David, *Incoronazione di David*, *Breviario Grimani*, Lat I, 99=2138, f. 310 *recto*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



Maestro delle Storie di David, *Trionfo di David*, *Breviario Grimani*, Lat I, 99=2138, f. 288 *recto*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



## 29. *Uomo che taglia la legna, due bambini che pattinano sul ghiaccio* (da Gérard de Horenbout?)

1563-1564

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4579 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

100 x 150 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, acquisto per il Gabinetto del re, Parigi (1671).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** L. 2959 (E. Jabach).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Heikamp 1967<sup>a</sup>, p. 58 e tav. 26; Acidini Luchinati 1998, I, p. 260, nota 32; Py 2001, p. 20, nota 20.

**ESPOSIZIONI:** -

Al centro due fanciulli pattinano sul ghiaccio, a destra un uomo raffigurato di profilo è in procinto di tagliare un tronco, mentre un altro uomo sulla sinistra si allontana con alcuni fasci in mano. È la copia del *bâs de page* del f. 3 *recto* del *Breviario Grimani*, in cui vengono raffigurate le attività che si svolgono nel mese di febbraio.

Gérard de Horenbout (?),  
*Calendario del mese di febbraio*,  
*Breviario Grimani*, Lat I, 99=2138,  
f. 3 *recto*, Venezia, Biblioteca  
Nazionale Marciana





### 30. *Testa di uomo barbuto che guarda in cielo*

1563 c.

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4579 verso

Matita nera e rossa su carta bianca

100 x 150 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, acquisto per il Gabinetto del re, Parigi (1671).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** *L. 2959* (E. Jabach).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Damian 2001-2002, p. 19, nota 15.

**ESPOSIZIONI:** -

Un uomo barbuto, caratterizzato da un'espressione meravigliata, è immortalato fino alle spalle; indossa un berretto e rivolge il capo, gli occhi e la mano al cielo.

Si tratta della controprova di un perduto ritratto dal vero: il soggetto fu ripreso, nella posa, in uno degli uomini a sinistra dell'affresco con la *Resurrezione di Lazzaro* per la cappella Grimani a San Francesco della Vigna, realizzato entro il 1564.



Federico Zuccari,  
*Resurrezione di Lazzaro*,  
particolare, Venezia,  
San Francesco della Vigna,  
cappella Grimani





### 31. *Personaggi, a Vicenza*

1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4584 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

162 x 124 mm

**PROVENIENZA:** Everard Jabach, acquisto per il Gabinetto del re, Parigi (1671).

**ISCRIZIONI:** in basso a sinistra (a matita): *IN VICENZA*.

**MARCHI:** *L. 2959* (E. Jabach).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Acidini Luchinat 1998, I, pp. 238 e 262, nota 109; Heikamp 1999, p. 366, fig. 28, nota 41; Hochmann 2001; Damian 2001-2002, pp. 26-28; Hochmann 2004, p. 407.

**ESPOSIZIONI:** *Voyageurs an XVI<sup>e</sup> siècle: LX<sup>e</sup> exposition du Cabinet des dessins*, Parigi, Musée du Louvre, 4 ottobre 1975 - 5 gennaio 1976.

In prossimità di un edificio con alte colonne e un recinto lapideo, si affollano alcune figure. Una di queste, sulla sinistra, abbraccia una colonna; davanti al parapetto, un uomo è raffigurato di spalle con accanto una scimmia, cui addita uno dei personaggi dall'altra parte della recinzione. Sulla destra un soldato di spalle osserva quello che è stato identificato (come da titolazione museale) con un monumento, costituito da una statua posta su un alto basamento.

Il disegno, realizzato a Vicenza durante il viaggio di ritorno a Roma nel 1565, è stato considerato una rappresentazione dal vero di una scena quotidiana cui Zuccari avrebbe preso parte (Heikamp 1999, p. 366). Più verosimilmente si tratta invece della copia di un'opera studiata nella città berica: Damian (2001-2002, pp. 27-28) ipotizza che si tratti di un affresco realizzato da Zelotti e Veronese in palazzo Iseppo da Porto a Vicenza o di un dipinto del Fasolo a villa da Porto Colleoni a Thiene. Anche per queste ragioni ritengo molto più probabile che l'oggetto sulla destra non sia il basamento di un monumento, quanto piuttosto un elemento architettonico reale, posto sulla parete della sala ospitante l'opera pittorica che Zuccari copiò in questo foglio.



### 32. *Un turco visto frontalmente con due studi di scarpe*

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4585 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

203 x 126 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, acquisto per il Gabinetto del re, Parigi (1671).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** *L. 2959* (E. Jabach).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Heikamp 1999, p. 363, fig. 20; Damian 2001-2002, p. 24, nota 41; Ghilardi 2005, pp. 89-92.

**ESPOSIZIONI:** *La sanguine*, Parigi, Musée du Louvre, 7 luglio 31 dicembre 1971; *Voyageurs au XVI<sup>e</sup> siècle: LX<sup>e</sup> exposition du Cabinet des dessins*, Parigi, Musée du Louvre, 4 ottobre 1975 - 5 gennaio 1976.

L'uomo è ritratto a figura intera, di tre quarti verso sinistra; indossa un abito costituito da una blusa bianca e da pantaloni e giubba rossi; sopra porta una sorta di stola in pelle nera e, in testa, un copricapo piumato; in mano tiene un rosario (forse un *komboloi* greco); a sinistra vi sono due studi di una scarpa, vista di profilo e dalla parte della pianta.

Il disegno, eseguito dal vero, dimostra l'attenzione dell'artista nei confronti dell'abbigliamento esotico; a giudicare da quest'ultimo, l'uomo sembra provenire da un'isola del Mediterraneo (forse Cipro) fortemente influenzata dalla cultura turca.

Si tratta dello stesso personaggio ritratto nel foglio inv. n. 4571 *verso* (cfr. scheda n. 24), sicuramente eseguito tra il 1563 e il 1565; pertanto si data il disegno in questione allo stesso periodo.



Federico Zuccari,  
*Un turco visto a figura intera*,  
Parigi, Musée du Louvre, Département  
des arts graphiques, inv. n. 4571 *verso*



### 33. *Un turco visto a figura intera*

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4586 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

188 x 114 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, acquisto per il Gabinetto del re, Parigi (1671).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** *L. 2959* (E. Jabach).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Heikamp 1999, p. 363, fig. 21; Damian 2001-2002, p. 24, nota 41; Ghilardi 2005, pp. 89-92.

**ESPOSIZIONI:** *La sanguine*, Parigi, Musée du Louvre, 7 luglio 31 dicembre 1971; *Voyageurs au XVI<sup>e</sup> siècle: LX<sup>e</sup> exposition du Cabinet des dessins*, Parigi, Musée du Louvre, 4 ottobre 1975 - 5 gennaio 1976.

Un uomo è raffigurato a figura intera con il volto, appena abbozzato, visto frontalmente e il corpo ruotato verso sinistra; indossa giubba e pantaloni rossi e un copricapo piumato (definito turbante nella scheda museale).

Si tratta dello stesso personaggio che compare nei nn. 4571 *verso* e 4585 *recto* del Louvre (cfr. schede nn. 24 e 32). Come questi ultimi fu realizzato durante il primo soggiorno veneto.



Federico Zuccari,  
*Un turco visto a figura intera*,  
Parigi, Musée du Louvre, Département  
des arts graphiques, inv. n. 4571 *verso*



### 34. *Testa virile*

1563 c.

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4606 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

116 x 66 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, acquisto per il Gabinetto del re, Parigi (1671).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** *L. 2959* (Jabach); *L. 2953* (Prioult); *L. 2961* (Jean-Charles Garnier d'Isle, parafa dei disegni rimontati).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Rearick 1958-1959, p. 131, fig. 12; J.A. Gere, in *Dessins de Taddeo e Federico Zuccaro* 1969, n. 47; Graf 1999, pp. 72-74.

**ESPOSIZIONI:** *Dessins de Taddeo e Federico Zuccaro: XLII<sup>e</sup> Exposition du Cabinet des dessins*, a cura di J. Gere, Parigi, Musée du Louvre (30 maggio - 4 novembre 1969).

Qui è immortalata, di profilo verso destra, la testa di un giovane uomo dalla corta barba e dai lunghi capelli.

L'opera grafica fu modello per la figura di Cristo nell'affresco con la *Resurrezione di Lazzaro*, ubicato sulla parete destra della cappella Grimani a San Francesco della Vigna. Il dipinto fu realizzato entro il 1564 e più probabilmente nel 1563: pertanto anche l'esecuzione del disegno risalirebbe a tale periodo.



Federico Zuccari,  
*Resurrezione di Lazzaro*,  
particolare, Venezia,  
San Francesco della Vigna,  
cappella Grimani





### 35. *Testa di donna*

1563 c.

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4609.bis *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

101 x 84 mm

**PROVENIENZA:** Gabinetto del re, Parigi (1671?).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** *L. 85 (?)* (A. Coypel); *L. 478* (A. Coypel - C. Delamatte).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** inedito

**ESPOSIZIONI:** *Notice des dessins originaux, cartons, gouches, pastels, émaux et miniatures du Musée Central des Arts. Exposés pour la première fois dans la Galerie d'Apollon. Le 28 Thermidor de l'an V del République Français Première Partie*, Parigi, Musée du Louvre, 15 agosto 1797 - 19 luglio 1802.

La fanciulla è raffigurata di tre quarti verso destra, con lo sguardo rivolto al cielo; porta i capelli raccolti con alcuni ciuffi sciolti ai lati.

Il disegno si configura come studio dal vero e fu forse ripreso nella figura di Maria di Betania rappresentata nella *Resurrezione di Lazzaro* per la cappella Grimani.



Federico Zuccari,  
*Resurrezione di Lazzaro*,  
particolare, Venezia,  
San Francesco della Vigna,  
cappella Grimani



### 36. *Testa di santa con un diadema* (da Simon Bening?)

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4611 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

70 x 55 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, acquisto per il Gabinetto del re, Parigi (1671).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** *L. 2959* (E. Jabach).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** inedito.

**ESPOSIZIONI:** -

La santa è raffigurata di tre quarti verso destra fino alle spalle mentre, con la testa leggermente reclinata, guarda verso il basso. Porta lunghi capelli e una corona sul capo.

Il disegno riproduce la testa di una delle sante raffigurate nell'illustrazione del f. 719 *verso* del *Breviario Grimani* con la *Madonna con il Bambino sotto un baldacchino e cinque sante vergini*.

Come le altre copie dal codice fiammingo, esso fu probabilmente realizzato durante la prima esperienza veneziana, quando l'artista lavorava a palazzo Grimani.



Simon Bening (?), *Madonna con il Bambino sotto un baldacchino e cinque sante vergini*, *Breviario Grimani*, Lat I, 99=2138, f. 719 *verso*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



### 37. *Testa di santa* (da Simon Bening?)

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4611.bis *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

70 x 52 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, Parigi.

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** -

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** inedito.

**ESPOSIZIONI:** -

La santa è raffigurata fino alle spalle, di tre quarti verso sinistra, pettinata con una retina.

Come nel n. 4611 *recto*, viene studiata la testa di una delle sante del f. 719 *verso* del *Breviario Grimani* (cfr. scheda n. 36).



Simon Bening (?), *Madonna con il Bambino sotto un baldacchino e cinque sante vergini*, *Breviario Grimani*, Lat I, 99=2138, f. 719 *verso*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



### 38. *Quattro studi di cani*

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4618 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

229 x 156 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, acquisto per il Gabinetto del re, Parigi (1671).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** *L. 2959* (E. Jabach).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Heikamp 1967<sup>a</sup>, p. 54 e tav. 27b; Damian 2001-2002, p. 24, nota 40; Py 2001, p. 270.

**ESPOSIZIONI:** *Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux, exposés dans les salles du 1er étage au Musée impérial du Louvre. Première partie: Ecole d'Italie, Ecoles Allemande, Flamande et Hollandaise*, a cura di L. Propeck, Parigi, Musée du Louvre, 1866-1900.

Un cane da caccia, con manto pezzato e lunghe orecchie, viene rappresentato in quattro diverse posizioni: con pochi tratti di sola matita nera ne viene studiata la testa (in basso e al centro a sinistra) di tre quarti e frontalmente; con la matita rossa e nera l'animale è ripreso a figura intera di profilo (al centro) e da tergo (in alto a destra).

La controprova di questo disegno (inv. n. 4623 *recto*, cfr. scheda n. 41) si trova sul *verso* di uno studio della *Battaglia di Cadore* di Tiziano, distrutta nel 1577: perciò anche l'esecuzione del disegno in oggetto va riferita al primo soggiorno veneto.





### 39. *Studi di un levriero*

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4620 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

135 x 209 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, acquisto per il Gabinetto del re, Parigi (1671).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** *L. 2959* (E. Jabach); *L. 2953* (J. Prioult); *L. 2961* (J.C. Garnier d'Isle, parafa dei disegni rimontati).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Heikamp 1967<sup>a</sup>, p. 54 e tav. 28; J. Schulz 1978, n. 295, p. 135; *Musée d'art ancien* 2001, p. 102; S. Hautekeete, in *Disegni eccellenti* 2003, n. 6; Py 2001, n. 419, p. 123.

**ESPOSIZIONI:** *Exposition des dessins italiens XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle*, a cura di G. Rouches, Musée National de l'Orangerie des Tuileries, Parigi, 1 novembre - 31 dicembre 1931; Bruxelles 2003.

Controprova del disegno conservato a Bruxelles (inv. n. 4060/3142, cfr. scheda n. 8).



Federico Zuccari, *Studi di un levriero*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts



## 40. *Due cani che corrono*

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4621 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

197 x 138 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, acquisto per il Gabinetto del re, Parigi (1671).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** L. 2959 (E. Jabach).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** J.A. Gere, in *Dessins de Taddeo e Federico Zuccaro* 1969.

**ESPOSIZIONI:** *Notice des dessins originaux, cartons, gouches, pastels, émaux et miniatures du Musée Central des Arts. Exposés pour la première fois dans la Galerie d'Apollon. Le 28 Thermidor de l'an V del République Français Première Partie*, Parigi, Musée du Louvre, 15 agosto 1797 - 19 luglio 1802; *Le XV<sup>e</sup> Siècle européen: Dessins du Louvre*, a cura di R. Bacon e M. Serullaz, Parigi, Musée du Louvre, 20 ottobre 195 - 22 gennaio 1966; *Dessins de Taddeo et Federico Zuccaro. XLII<sup>e</sup> exposition du cabinet des dessins*, Parigi, Musée du Louvre, 30 maggio - 4 novembre 1969.

Due cani pezzati sono ripresi da tergo mentre si lanciano nella corsa. Essi si ritrovano sulla sinistra del bozzetto della *Caccia* fiorentina; potrebbero essere stati, al pari di altri studi di cani, elaborati a Venezia, avendo la stessa posa di quelli che compaiono nel f. 8 *verso* del *Breviario Grimani* (*Partenza per la Caccia nel mese di agosto*).



Gérard Horenbout (?), *La partenza per la caccia in agosto*, *Breviario Grimani*, Lat I, 99=2138, f. 8 *verso*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



Federico Zuccari, *Sipario con la caccia*, particolare, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



## 41. *Quattro studi di cani*

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4623 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

217 x 165 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, Parigi; Pierre Marie Gaspard Grimod, conte d'Orsay, Parigi (1793).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** *L. 2239* (d'Orsay); parafa di disegni rimontati della collezione Jabach.

**FILIGRANA:** Freccia (Briquet, n. 6291).

**BIBLIOGRAFIA:** *Le collection du conte d'Orsay* 1983, p. 166, n. 328; Damian 2001-2002, p. 24, nota 40; Py 2001, pp. 269-270.

**ESPOSIZIONI:** -

Controprova del disegno inv. n. 4618 *recto* anch'esso al Louvre (cfr. scheda n. 38).



Federico Zuccari, *Quattro studi di cani*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. n. 4618 *recto*



## 42. *Studio per la Battaglia di Cadore* (da Tiziano)

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 4623 *verso*

Matita nera e rossa su carta bianca

217 x 165 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, Parigi; Pierre Marie Gaspard Grimod, conte d'Orsay, Parigi (1793).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** L. 2239 (d'Orsay); parafa di disegni rimontati della collezione Jabach.

**FILIGRANA:** Freccia (Briquet, n. 6291).

**BIBLIOGRAFIA:** *Le collection du conte d'Orsay* 1983, p. 166, n. 328; Damian 2001-2002, pp. 22-24; M. Hochmann in *Disegno, giudizio e bella maniera* 2005, p. 117.

**ESPOSIZIONI:** -

Il disegno è un'ulteriore studio parziale (cfr. scheda n. 23) dalla *Battaglia di Cadore* di Tiziano, realizzata per palazzo Ducale, del quale viene riprodotto un palafreniere con un cavallo, entrambi ripresi da tergo.



Pittore anonimo del XVI secolo (da Tiziano), *Battaglia di Cadore*, Firenze, Galleria degli Uffizi (foto Fondazione Federico Zeri)





### 43. *Il miracolo dello schiavo* (da Jacopo Tintoretto)

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 5408 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

223 x 160 mm

- PROVENIENZA:** A.J. Dezallier d'Argenville; sua vendita a Parigi, 18-28 gennaio 1779 (lotto 51); Collezione Saint-Morys, Parigi; requisito durante la rivoluzione francese (1793).
- ISCRIZIONI:** in basso a destra su montaggio (a penna e inchiostro bruno): *Federico Zuccharo / Ecole Romaine*; al verso: *Zuccaro/Romano/martyrisation an crayon noir et rouge*.
- MARCHI:** L. 2951 (A.J. Dezallier d'Argenville); L. 1886 (Louvre).
- FILIGRANA:** -
- BIBLIOGRAFIA:** *Réserves* 1995, cat. 67, p. 172; Labbè, Bicart-Sée 1996, pp. 58-59, n. 75; Hochmann 2001; Id. 2004, pp. 406 e 644, fig. 100.
- ESPOSIZIONI:** *Réserves: les suspens du dessin*, a cura di L. Baubli e F. Viatte, Parigi, Musée du Louvre 22 novembre 1995 - 19 febbraio 1996.

Al centro, a terra si trovano lo schiavo e i due aguzzini, mentre in secondo piano varie persone osservano il miracolo stupefatte.

Il disegno è una copia parziale dal *Miracolo dello Schiavo* realizzato da Tintoretto per la Scuola Grande di San Marco nel 1548. È verosimile che Federico copiasse Tintoretto durante il suo primo soggiorno, quando ancora non si era completamente manifestata la sua antipatia per il collega.



Jacopo Tintoretto,  
*Il miracolo dello schiavo*,  
Venezia, Gallerie dell'Accademia



#### 44. *Uccisione di san Pietro martire* (da Tiziano)

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 5564 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

218 x 149 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabac, Parigi; Pierre Crozat, Parigi; Collezione Saint-Morys, Parigi.

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** -

**FILIGRANA:** Freccia (Brisquet, n. 6291).

**BIBLIOGRAFIA:** Damian 2001-2002, pp. 22-23, nota 39; Hochmann 2001, p. 83; Py 2001, p. 310; Hochmann 2004, p. 406.

**ESPOSIZIONI:** -

Entro una cornice rinascimentale è raffigurato l'episodio dell'*Uccisione di san Pietro martire*: la scena avviene in un bosco e il santo è immortalato a terra mentre il carnefice gli si avventa contro per ucciderlo; in secondo piano un altro frate fugge e dall'alto scende un angelo.

Il disegno è copia del dipinto omonimo di Tiziano, un tempo nella chiesa veneziana dei Santi Giovanni e Paolo e distrutta nel 1867. Il disegno è interessante perché permette di osservare la pala completa della sua cornice architettonica originale.

Qui è visibile la stessa filigrana presente sui fogli nn. 4576 e 4623. Tali disegni (cfr. schede nn. 25, 26, 41, 42) furono sicuramente eseguiti durante il primo soggiorno veneziano, quindi è molto probabile che anche questo sia stato realizzato nello stesso frangente e che facesse parte del medesimo taccuino di viaggio.



John Baptist Jackson (da Tiziano),  
*Uccisione di san Pietro martire*



## 45. *Cristo a mezzo busto* (da Tiziano?)

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 5564 *verso*

Matita nera e rossa su carta bianca

218 x 149 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, Parigi; Pierre Crozat, Parigi; Collezione Saint-Morys, Parigi.

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** -

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Damian 2001-2002, p. 23, nota 39; Hochmann 2001, p. 83; Py 2001, p. 310; Hochmann 2004, p. 406.

**ESPOSIZIONI:** -

Cristo è raffigurato a mezzo busto di tre quarti verso sinistra con lo sguardo rivolto all'osservatore; con la mano destra regge un libro.

Il disegno è forse copia di un dipinto perduto di Tiziano, noto attraverso una riproduzione pittorica conservata presso i Musei Civici di Padova (cfr. V. Mancini, in *Da Bellini a Tintoretto* 1991, p. 283, n. 234).

Per le ragioni esposte a proposito del disegno sul *recto* (cfr. scheda n. 44), l'opera in esame fu eseguita durante il primo soggiorno veneto.



Pittore veneto del XVI sec. (da Tiziano?),  
*Cristo*, Padova, Musei Civici



## 46. *Ritratto di Paolo Veronese*

1582 (?)

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 20254 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

167 x 118 mm

**PROVENIENZA:** Collezione Saint-Morys, Parigi.

**ISCRIZIONI:** in alto a sinistra: *PAVLO CALIARI/VER.*

**MARCHI:** -

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Rosand 2012, fig. 12.

**ESPOSIZIONI:** -

Il disegno ritrae Paolo Veronese in età matura intorno alla cinquantina. Il disegno viene attribuito alla cerchia del Caliari e forse al figlio Carletto, ma l'analisi della tecnica e la grafia dell'iscrizione conducono a riconoscervi la mano di Federico Zuccari. Se tale attribuzione fosse corretta, il disegno andrebbe datato nel 1582, anno del secondo viaggio di Federico Zuccari a Venezia: l'età dell'effigiato porta infatti a escludere che esso sia stato eseguito durante il primo soggiorno veneziano, tra 1563 e 1565. Inoltre, come testimoniato dal Boschini (1660), i due pittori si frequentarono più assiduamente nella seconda occasione.



Carlo Ridolfi, *Paolo Veronese*,  
da C. Ridolfi, *Le vite degli Illustri  
Pittori Veneti e dello Stato*, 1648





## 47. *Ritratto di Paolo Veronese*

1582 (?)

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. 21398 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

186 x 130 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, acquisto per il Gabinetto del re, Parigi (1671).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** *L. 2959* (E. Jabach).

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Rosand 2012, fig. 13.

**ESPOSIZIONI:** -

Il disegno ritrae Paolo Veronese quasi nella stessa posa del n. 20254 *recto* (cfr. scheda n. 46), tanto da sembrarne una derivazione. Lo stile dell'opera, già attribuita a Leandro Bassano e assegnata alla cerchia di Veronese nell'inventario del Louvre, conduce alla mano di Federico Zuccari.

L'età dell'effigiato consente di datarlo al 1582, quando l'autore si trovava per la seconda volta a Venezia.



Carlo Ridolfi, *Paolo Veronese*,  
da C. Ridolfi, *Le vite degli Illustri  
Pittori Veneti e dello Stato*, 1648



## 48. *Scena campestre*

1563-1565

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Inv. n. RF99 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

154 x 220 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, Parigi; Jacques Edouard Gatteaux, Parigi (dono 1873).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** -

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Acidini Luchinat 1998, I, p. 261, nota 60; Damian 2001-2002, pp. 28-29; Hochmann 2001, p. 81; Py 2001, p. 259, n. 1181; Hochmann 2004, pp. 406-407; Id., in *Disegno, giudizio e bella maniera* 2005, p. 117; Py 2007, p. 27; Agosti 2009, pp. 77-78.

**ESPOSIZIONI:** -

Varie figure di donne, uomini e bambini sono raffigurate in un paesaggio campestre e sembrano scacciare il vecchio ignudo che compare sulla destra, caratterizzato da una statura più minuta rispetto agli altri personaggi.

Secondo Hochmann (2001, pp. 28-29; 2004, pp. 406-407; 2005, p. 117) si tratterebbe della copia di un originale perduto del Pordenone. Agosti (2009, pp. 77-78) propone invece di individuare il modello in una tela di Lorenzo Costa, realizzata per Isabella d'Este e descritta da Vasari (cfr. Vasari 1568 ed. 2013, p. 449). Tuttavia è più probabile che il disegno sia ispirato a un dipinto di scuola veneta, forse di scuola palmesca.



## 49. *Uomo che giace addormentato e altro uomo che si abbevera a una fonte* (da Gérard de Horenbout?)

1563-1565

Poughkeepsie, New York, Vassar College, Frances Lehman Loeb Art Center

Inv. n. 2002.3.1 *recto*

Matita nera e rossa su carta bianca

108 x 158 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, Parigi; Pierre Crozat, Parigi; vendita Christie's il 4 giugno 1995, lotto 19, Londra; vendita Sotheby's il 5 gennaio 2002, lotto 10, New York.

**ISCRIZIONI:** in alto a destra: 63; in basso a destra: 54.

**MARCHI:** -

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Damian 2001-2002, pp. 19-20; Mundy 2005, pp. 178-180; Py 2007, p. 24.

**ESPOSIZIONI:** -

Al centro un contadino è raffigurato disteso, mentre dorme poggiato a una pietra; sulla destra un altro contadino si abbevera ad una fonte.

Il disegno, attribuito a Taddeo Zuccari nell'inventario Jabach, è tratto dal f. 9 *recto* del *Breviario Grimani* con il *Calendario del mese di agosto*.



Gérard de Horenbout (?),  
*Calendario del mese di febbraio*,  
*Breviario Grimani*, Lat I, 99=2138,  
f. 9 *recto*, Venezia, Biblioteca  
Nazionale Marciana



## 50. *Pastore*

1563-1565

Poughkeepsie, New York, Vassar College, Frances Lehman Loeb Art Center

Inv. n. 2002.3.1 verso

Matita nera e rossa su carta bianca

108 x 158 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, Parigi; Pierre Crozat, Parigi; vendita Christie's il 4 giugno 1995, lotto 19, Londra; vendita Sotheby's il 5 gennaio 2002, lotto 10, New York.

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** -

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Damian 2001-2002, pp. 19-20; Mundy 2005, p. 180; Py 2007, p. 24.

**ESPOSIZIONI:** -

Nel disegno è rappresentato un pastore con il suo gregge di pecore; esso è la controprova di una perduta copia del f. 5 *recto* del *Breviario Grimani* (*Calendario del mese di aprile*).



Gérard de Horenbout (?),  
*Calendario del mese di aprile*,  
*Breviario Grimani*, Lat I, 99=2138,  
f. 5 *recto*, Venezia, Biblioteca  
Nazionale Marciana



**Immagine non disponibile**

## 51. *Cani*

1563-1565

San Pietroburgo, Ermitage

Inv. n. 6506

Matita nera e rossa su carta bianca

104 x 205 mm

**PROVENIENZA:** Everhard Jabach, Parigi; Pierre Crozat, Parigi (?).

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** -

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Dobroklonsky 1940, p. 142, n. 428; Acidini Luchinat 1998, I, pp. 241, 243 e 262, nota 137; Py 2001, p. 123, n. 420 e p. 256, n. 1148.

**ESPOSIZIONI:** -

Sono raffigurati tre levrieri semidistesi; in realtà sembra trattarsi dello stesso cane ripreso da tre diverse angolazioni, rispettivamente da tergo (in alto), di profilo (in basso a sinistra) e frontalmente (a destra); inoltre in alto a destra è rappresentato un corno per la caccia.

Il disegno, controprova di un originale perduto, è vicino ad altri studi di cani, eseguiti forse a Venezia sul modello di quelli dipinti da Paolo Veronese e dai Bassano.

Esso va datato entro il 1565, anno della commissione per il sipario con la *Caccia* del salone dei Cinquecento a Firenze in quanto, sebbene questi cani non trovino perfetta corrispondenza nell'opera fiorentina, è molto probabile che tale studio sia stato tenuto in considerazione nell'elaborazione del dipinto (come dimostra anche il corno).



Federico Zuccari,  
*Sipario con la caccia*, particolare,  
Firenze, Gabinetto  
Disegni e Stampe degli Uffizi



## 52. *Uomo barbuto con libro*

1563 c.

Vienna, Albertina

Inv. n. 650

Matita nera e rossa su carta bianca

160 x 117 mm

**PROVENIENZA:** Gelosi; Duca Albert von Sachsen – Teschen, Vienna.

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** -

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Rearick 1958-1959, p. 131; Birke, Kértesz 1992, I, n. 650.

**ESPOSIZIONI:** -

Un uomo dalla folta barba, realizzata attraverso un fitto tratteggio nero, è raffigurato a mezzo busto; con la mano sinistra regge un grande libro.

Lo stesso personaggio si ritrova, con alcune varianti, alle spalle di Cristo nell'affresco con la *Resurrezione di Lazzaro*, eseguito entro il 1564 e più probabilmente nel 1563.

Federico Zuccari,  
*Resurrezione di Lazzaro*,  
particolare, Venezia,  
San Francesco della Vigna,  
cappella Grimani





### 53. *Due teste d'uomo*

1563 c.

Vienna, Albertina

Inv. n. 652

Matita nera e rossa su carta bianca

108 x 132 mm

**PROVENIENZA:** Duca Albert von Sachsen – Teschen, Vienna.

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** -

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Mundy 1989, p. 187, n. 187; Birke, Kértész 1992, I, n. 652.

**ESPOSIZIONI:** -

I due personaggi con corti capelli, barba e baffi neri immortalati in questo disegno sono forse lo stesso uomo visto da due angolazioni diverse: a sinistra egli è ripreso da tergo, con il volto di profilo e un cappello rosso; a destra è effigiato di tre quarti con la testa leggermente reclinata.

Si tratta di due studi dal vero eseguiti in vista della realizzazione dell'affresco con la *Resurrezione di Lazzaro* della cappella Grimani, in particolare per quanto concerne due figure sulla sinistra: l'uomo con il cappello, presente in due disegni preparatori (a Berlino e agli Uffizi), sarebbe stato in seguito oggetto di ripensamento e sarebbe stato sostituito con una figura diversa, vista frontalmente mentre avanza con le braccia spalancate.



Federico Zuccari, Studio parziale per la *Resurrezione di Lazzaro*, Berlino, Staatliche Museum, Kupferstichkabinett



Federico Zuccari, *Resurrezione di Lazzaro*, particolare, Venezia, San Francesco della Vigna, cappella Grimani



## 54. *Anton Francesco Doni alla spinetta*

1564

Windsor, Castle, Royal Library

Inv. n. 220

Matita nera e rossa su carta bianca

135 x 189 mm

**PROVENIENZA:** sconosciuta.

**ISCRIZIONI:** -

**MARCHI:** -

**FILIGRANA:** -

**BIBLIOGRAFIA:** Popham, Wilde 1949, p. 351, n. 1051; Heikamp 1967<sup>b</sup>, pp. 20-21, tav. 4; M. Pepe, in *Doni 1549*, ed. 1970, p. 18; Acidini Luchinat 1998, I, pp. 235 e 261, nota 60; Py 2001, p. 259, n. 1147; S. Maffei, in *Doni 1564*, ed. 2004, pp. 53-54.

**ESPOSIZIONI:** -

Un uomo, in abiti monastici è raffigurato di spalle intento a suonare una spinetta, mentre un altro, vestito da accademico, lo osserva in piedi sulla destra.

Il disegno è l'originale da cui fu intenzionalmente tratta la controprova conservata al Louvre (cfr. scheda n. 25). L'iscrizione presente in quest'ultima, "Ant.Fran. Donni in Arquà 1564", consente di identificare il soggetto in Anton Francesco Doni e di datare con precisione l'opera.

Da un confronto fra i due esemplari si evince come il foglio in oggetto sia stato ampiamente rifilato, tanto da eliminare lo spazio inferiore coincidente con la zona dell'iscrizione nel foglio del Louvre.



Federico Zuccari,  
*Ritratto di Anton Francesco Doni*,  
Parigi, Musée du Louvre,  
Département des arts graphiques







## BIBLIOGRAFIA

*Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les Arts et les artistes*, edito da Ph. De Chennevières et A. de Montaiglon, 6 voll., Paris 1951-1860.

C. Acidini, *Una vendetta d'artista*, in *Innocente e calunniato: Federico Zuccari e le vendette d'artista*, a cura di C. Acidini ed E. Capretti, Firenze 2009, pp. 26-45.

C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, 2 voll., Milano-Roma 1998-1999.

C. Acidini Luchinat, *Da Michelangelo a Raffaello, due modelli opposti per il 'Giudizio' nella cupola*, in *Der Maler Federico Zuccari. Ein Römischer Virtuoso von Eropäischem Ruhm*, a cura di M. Winner e D. Heikamp, atti del convegno internazionale di studi della Biblioteca Herziana (Roma e Firenze, 23-26 febbraio 1993), München 1999, pp. 117-124.

C. Acidini Luchinat, *Federico Zuccari e il Tempo*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt e G. Bonsanti, Venezia 2001<sup>a</sup>, pp. 551-556.

C. Acidini Luchinat, *Federico Zuccari e Venezia*, in *Per l'arte tra Venezia e l'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo. Dall'Antichità a Caravaggio*, a cura di M. Piantoni, L. De Rossi, I, Edizioni Laguna, Monfalcone (GO) 2001<sup>b</sup> (ARTE | Documento | Liber Extra VII), pp. 235-240.

C. Acidini Luchinat, *Della Rovere e Zuccari: sessant'anni di relazioni nel segno di Raffaello*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, a cura di P. Dal Poggetto, catalogo della mostra (Senigallia, palazzo del Duca; Urbino, palazzo Ducale; Urbana, Museo Civico, 4 aprile – 3 ottobre 2004), Milano 2004, pp. 180-182.

C. Acidini Luchinat, *Vendetta d'artista: Federico Zuccari a Firenze*, in "Art Dossier", 25, 2010, pp. 36-39.

*The age of Titian. Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*, a cura di P. Humphrey, T. Clifford, A. Weston-Lewis e M. Bury, catalogo della mostra (Edinburgo, Royal Scottish Academy, 5 agosto-5 dicembre 2004), Edinburgh 2004.

G. Agosti, *Il "Francesco II" di Molly Bourne*, in "Prospettiva", 136, 2009 (2010), pp. 69-79.

*Maestri dell'invenzione. Disegni italiani del Rijksmuseum, Amsterdam*, a cura di B. Aikema, catalogo della mostra (Firenze, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 21 ottobre -17 dicembre 1995; Amsterdam, Rijksmuseum, 11 maggio – 4 agosto 1996), Firenze 1995.

R. Alberti, F. Zuccari, *Origine e Progresso dell'Accademia del Disegno a Roma*, in *Scritti d'arte di Federico Zuccari*, a cura di D. Heikamp, Firenze 1961 (*Fonti per lo Studio della Storia dell'Arte inedite o rare*), pp. 1-99.

*Andrea Palladio 1508-1580. The portico and the farmyard*, a cura di H. Burns, catalogo della mostra (Londra, Arts Council of Great Britain, 1975), London 1975.

F. Antal, [Recensione a] A.E. Popham, J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle, London 1951*, in "The Burlington Magazine", 93, 1951, pp. 28-35.

*Argenti fiorentini dal XV al XIX secolo. Tipologie e marchi*, a cura di D. Liscia Bemporad, Firenze 1992-1993.

*Arkadien - Paradies auf Papier. Landschaft und Mythos in Italien*, a cura di D. Korbacher, catalogo della mostra (Berlino, Kupferstichkabinett, 7 marzo – 22 giugno 2014), Petersberg 2014.

M.G. Aurigemma, *Lettere di Federico Zuccari*, in "Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e di storia dell'arte", 18, 1995, pp. 207-246.

D. Catalano, *La decorazione del Palazzo*, in I. Barisi Pasquini, M. Fagiolo, M.L. Madonna, *Villa d'Este*, Roma 2003, pp. 33-53.

A. Bartsch, *Le peintre graveur*, 21 voll., Vienne 1803-1821.

P. Bellini, *L'album della raccolta Jabach*, in "Rassegna di Studi e notizie", 38, 2011 (2012), pp. 13-36.

*Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, a cura di A. Ballarin e D. Banzato, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 19 maggio 1991 – 17 maggio 1992), Roma 1991.

G. Benzoni, L. Bortolotti, *Grimani, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIX, Roma 2002, pp. 613-622.

M.G. Bernardini, *Il ciclo della Passione di Cristo*, in *L'Oratorio del Gonfalone a Roma: il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, a cura di M.G. Bernardini, Milano 2002, pp. 61-115.

A. Bertini, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma 1958.

A. Bertolotti, *Artisti belgi e olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII. Notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Firenze 1880.

L. Bicart-Sée, *Charles-Paul-Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart de Saint-Morys and his drawings*, in "Master Drawings", 45, 2007, pp. 103-105.

F. Biferali, M. Firpo, *Battista Franco "pittore veneziano" nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa 2007.

V. Birke, J. Kértesz, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, 4 voll., Wien 1992-1997.

P. Bjurström, B. Magnusson, *Italian Drawings. Umbria, Rome, Naples*, Stockholm 1998.

E. Bock, J. Rosenberg, *Die Niederländischen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen*, in *Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett Staatlich*, a cura di M. Friedländer, Berlin 1931.

R. Borghini, *Il Risposo*, Firenze 1584.

M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660.

*Breviario Grimani [ms Lat. I 99=2138, Biblioteca Nazionale Marciana Venezia]. Nota di commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di A. Mazzucchi, Roma 2009.

C.M. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 voll., Paris 1907 (ed. New York 1985).

A. Bristot, “*Saloni, portici e stanze splendidamente ornati*”, in *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restauri*, a cura di A. Bristot, Verona 2008, pp. 61-125.

E. Brugerolles, D. Guillet, *Di,segn.o\**, *dessins de Taddeo et Federico Zuccari dans les collections de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, Carnet des Etudes*, catalogo della mostra (Parigi, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 12 febbraio – 5 aprile 2007; Ajaccio, Museo Fesch, 15 giugno – 2 settembre 2007), Parigi 2007.

R. Bruquetas Gálan, M. Presa Cuesta, *Estudio de algunos materiales pictóricos utilizados por Zuccaro en las obras de San Lorenzo de El Escorial*, in “*Archivo español de arte*”, 70, 1997, pp. 163-176.

J. Bryce, *Cosimo Bartoli (1503-1572). The career of a Florentine Polymath*, Genève 1983.

C.G. Bulgari, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia. Notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni con la riproduzione grafica dei punzoni di Stato*, 4 voll., Roma 1958-1966.

J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, 2 voll., Oxford 1976.

J. Byam Shaw, *The Italian drawings of the Frits Lugt Collection*, 3 voll., Parigi 1983.

A Bulgari Calissoni, *Maestri argentieri, gemmari e orafi degli Stati della Chiesa*, Roma 2003.

C. Callegari, *Le pale d'altare. Adorazione dei Magi; San Gaetano da Thiene*, in *I colori della seduzione. Giambattista Tiepolo & Paolo Veronese*, a cura di W. Barcham e L. Borean, catalogo della mostra (Udine, Castello, 17 novembre 2012 – 1 aprile 2013), Udine 2012, pp. 162-182.

E. Capretti, *Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado, 1539/1540 – Ancona, 1609). Notizie biografiche*, in *Innocente e calunniato: Federico Zuccari e le vendette d'artista*, a cura di C. Acidini e E. Capretti, Firenze 2009<sup>a</sup>, pp. 272-274.

E. Capretti, *Federico Zuccari: l'uomo, l'artista il terico*, in *Innocente e calunniato: Federico Zuccari e le vendette d'artista*, a cura di C. Acidini ed E. Capretti, Firenze 2009<sup>b</sup>, pp. 80-83.

*I cardinali della Serenissima: arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*, a cura di C. Fulan e P. Tosini, Milano 2014.

T. Casini, *Annibal Caro a Caprarola. Dal programma pittorico all'ecfrasi*, in “Metodo della ricerca e ricerca del metodo”, 2009, pp. 203-229.

G. Castagnari, *L'uomo il foglio il segno. Studi di storia della carta*, Fabriano 2001.

G. Castagnari, *La diaspora dei cartai fabrianesi, un'indagine storica aperta*, in *L'impiego delle tecniche e dell'opera dei cartai fabrianesi in Italia e in Europa. The Use of Techniques and Work by Papermakers from Fabriano in Italy and Europe*, a cura di G. Castagnari, atti del convegno internazionale di studi (Fabriano, 16-17 giugno 2006), Fabriano 2007, pp. 13-22.

*Catalogue of Italian Drawings in the Art Museum. Princeton University. 106 Selected Examples*, a cura di J. Bean, New York 1966.

C. Cennini, *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura*, ed. a cura di G. Milanesi e C. Milanesi, Firenze 1859.

*Chiesa di S. Caterina della Rosa dei Funari. Restauro delle cappelle*, a cura di C. Rosolino e A. Filipović, Roma 2011.

A.L. Civelli, P. Galanti, *Historia d'artista: il pubblico e il privato*, in *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, a cura di B. Cleri, atti del convegno (Sant'Angelo in Vado, 28-30 ottobre 1994), Milano 1997, pp. 71-88.

B. Cleri, *Cultura figurativa a Sant'Angelo in Vado al tempo di Taddeo e Federico Zuccari*, in *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, a cura di B. Cleri, catalogo della mostra (Sant'Angelo in Vado, Palazzo Fagnani, 18 settembre – 7 novembre 1993), Sant'Angelo in Vado 1993<sup>a</sup>, pp. 21-35.

B. Cleri, 'Officina familiare', in *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, a cura di B. Cleri, catalogo della mostra (Sant'Angelo in Vado, Palazzo Fagnani, 18 settembre – 7 novembre 1993), Sant'Angelo in Vado 1993<sup>b</sup>, pp. 95-108.

B. Cleri, *Pretesti per commenti critici: le note sulla biografia vasariana di "Taddeo Zuccherò, pittore da Sant'Angelo in Vado"*, in *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, a cura di B. Cleri, atti del convegno (Sant'Angelo in Vado, 28-30 ottobre 1994), Milano 1997, pp. 13-20.

B. Cleri, *Federico Zuccari. Relazioni Ducali*, in *I Della Rovere nell'Italia delle corti, II. Luoghi e opere d'arte*, a cura di B. Cleri, S. Eiche, J.E. Law, F. Paoli, Urbino 2002, pp. 181-193.

R. Cocke, *Veronese's Drawings. A Catalogue Raisonné*, London 1984.

R. Cocke, *Paolo Veronese. Piety and Display in an Age of Religious Reform*, London 2001.



*Le collections du Comte d'Orsay. Dessins du Musée du Louvre*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 24 febbraio – 30 maggio 1983), Parigi 1983.

*Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochman, S. Mason Rinaldi e R. Lauber, Venezia 2008.

*Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2009.

*Cosimo Bartoli (1503-1572)*, a cura di F.P. Fiore e D. Lamberini, atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 18-19 novembre; Firenze 20 novembre 2009), Firenze 2011.

*Les collections du comte d'Orsay. Dessins du Musée du Louvre*, a cura di J.F. Méjanès, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 24 febbraio – 30 maggio 1983), Parigi 1983.

G. Cozzi, *La venuta di Alessandro II a Venezia nel dibattito religioso e politico tra il '500 e il '600*, in “Ateneo Vento”, XV, 1977, pp. 119-132.

E.M. Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milano 2009.

C. Damian, *L'étape vénitienne de jeune Federico Zuccaro*, in “Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien”, 8, 2001-2002, pp. 18-29.

J.L. de Jong, *Propagating Venice's Finest Hour: Vicissitudes of Giuseppe Porta Salviati's Painting of Pope Alexander III and Emperor Frederick Barbarossa in the Sala Regia of the Vatican Palace*, in *Cultural Mediators. Artists and Writers at the Crossroads of Tradition, Innovation and Reception in the Low Countries and Italy 1450-1650*, a cura di A. de Vries, Leuven 2008, pp. 109-126.

*Le dessin italien dans le collections hollandaise (Italiaanse tekeningen in Neederlands bezit)*, a cura di F. Lugt, I.Q. Ragteren Altena e J.C. Ebbinghen Wubben, catalogo della mostra (Parigi, Institut Néerlandais, I marzo – I aprile; Rotterdam, Museum Boymas-van

Beuningen, 14 aprile – 3 giugno; Haarlem, Teylermuseum, 10 giugno – 22 luglio 1962), Haarlem-Paris 1962.

*Dessins de Taddeo e Federico Zuccaro. XLII<sup>e</sup> Exposition du Cabinet des Dessins*, a cura di R. Bacou e J.A. Gere, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 30 maggio – 4 novembre 1969), Paris 1969.

V. Diara, F. Galora, *La casa fiorentina di Federico Zuccari*, in “Ricerche di Storia dell’arte”, 91/92, 2007, pp. 145-154.

B. Dini, *Taddeo, Federico Zuccari e Sant’Angelo in Vado*, in *Sacro e profano alla maniera degli Zuccari, Taddeo, Federico e Giovampietro Zuccari. Una dinastia di artisti vadesi*, catalogo della mostra (Sant’Angelo in Vado, Polo Museale di Santa Maria dei Servi, 26 giugno – 11 luglio 2010), a cura di D. Tonti e S. Bartolucci, Sant’Angelo in Vado 2010, pp. 45-51.

*Dizionario biografico degli orefici, argentieri, gioiellieri, diamantai, peltrai, orologiai, tornitori d’avorio e scultori in nobili materiali con particolare riferimento alla loro età, insegna di bottega, punzoni, opere, lasciti e personali effetti nonché cenni su patrizi, mercanti, imprenditori e notabili persone collegate alla prosperità di questi generi di commercio operanti nello Stato Veneto, indistintamente considerati nella loro condizione suddita o forestiera dal Medio Evo alla fine della Repubblica Aristocratica di Venezia*, a cura di P. Pazzi, Treviso 1998.

*Disegni eccellenti. Trois siècles de dessins italiens appartenent à la collection de Jean de Grez*, a cura di S. Hautekeete, catalogo della mostra (Bruxelles, Musées rouyaux des Beaux-Arts de Belgique, 5 dicembre 2003 – 25 gennaio 2004), Bruxelles 2003.

*Disegni italiani del Teylers Museum Haarlem provenienti dalle collezioni di Cristina di Svezia e dei principi Odescalchi*, a cura di Bert W. Meijer e Carel van Tuyl, catalogo della mostra (Firenze, Istituto Universitario Olandese di Storia dell’Arte, 29 ottobre – 18 dicembre 1983; Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 10 gennaio – 20 febbraio 1984), Firenze 1983.

*Disegno & Couleur. Dessins italiens et français du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, a cura di S. Hautekeete, catalogo della mostra (Maastricht, Bonnefantenmuseum, 27 novembre 2012 – 17 febbraio 2013; Tours, Musée des Beaux-Arts, 16 marzo – 27 maggio 2013; Bruxelles, Musées rouyaux des Beaux-Arts de Belgique, 25 febbraio – 18 maggio 2014), Milano 2012.

*Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, a cura di P. Costamagna, F. Härb e S. Prospero Valenti Rodinò, Milano 2005.

E. Di Stefano, *La carta di Fabriano e di Pioraco sui mercati europei: leadership e dispersione fra XIV e XV secolo*, in *L'impiego delle tecniche e dell'opera dei cartai fabrianesi in Italia e in Europa. The Use of Techniques and Work by Papermakers from Fabriano in Italy and Europe*, a cura di G. Castagnari, atti del convegno internazionale di studi (Fabriano, 16-17 giugno 2006), Fabriano 2007, pp. 33-50.

J. Dominguez Bordona, *Federico Zúccaro in España*, in “Archivo español de arte y arqueología”, 3, 1927, pp. 77-89.

M.V. Dobroklonskij, *Risunki ital'janskoj školy XV - XVI vekov*, in *Katalogi sobranij Ermitaža*, I, Moskva 1940.

L. Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* [1557], in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, ed. a cura di P. Barocchi, I, Bari 1960, pp. 141-206.

A.F. Doni, *Disegno* [1549]. *Con una appendice di altri scritti del Doni riguardanti le arti figurative*, ed. a cura di M. Pepe, Milano 1970.

A.F. Doni, *Pitture del Doni academico pellegrino* [1564], ed. a cura di S. Maffei, Napoli 2004.

A.J. Elen, *Italian Late-Medieval and Renaissance Drawing-Books from Giovannino de' Grassi to Palma Giovane. A codicological approach*, Leiden 1995.

A.J. Elen, *Paper Analysis in Italian Drawings Books of the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> Centuries*, in *Le papier du Moyen Âge: Histoire et Techniques*, a cura di M. Zerdoun Bat-Yehouda, atti del convegno internazionale di studi (Parigi, Institut de France, 23-25 aprile 1998), Tournhout 1999, pp. 193-202.

A.J. Elen, *Drawing Evolution or Revolution? From Workshop Model-Book to Personal Sketch-Book*, in *From pattern to nature in Italian Renaissance drawing. Pisanello to Leonardo*, a cura di M.W. Kwakkelstein e L. Melli, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut, 6-7- maggio 2011), Firenze 2012, pp. 35-50.

*An Exhibition of Master Drawings and Oil Sketches*, a cura di J.L. Baroni, catalogo della mostra (New York, Adam Williams Fine Art Ltd., 4-8 maggio 2004; London, Jean-Luc Baroni Art Gallery Ltd., 1-23 luglio 2004), New York-London 2004.

I. Faldi, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Torino 1981.

I. Faldi, *L'opera di Federico Zuccari nel Palazzo Farnese di Caprarola*, in *Federico Zuccari e Dante*, a cura di C. Gizzi, catalogo della mostra (Torre de' Passeri, Casa di Dante in Abruzzo, 26 settembre – 30 novembre 1993), Milano 1993, pp. 75-81.

G.M. Fara, *Albrecht Dürer, Cosimo Bartoli e la nascita delle Accademie Fiorentine*, in *Dürer, l'Italia e l'Europa*, a cura di S. Ebert-Schifferer e K. Herrmann-Fiore, atti della giornata internazionale di studi nell'ambito della serie di incontri *Roma e il nord. Percorsi e forme dello scambio artistico* (Roma, Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la storia dell'arte, 23-25 aprile 2007), Milano 2011, pp. 77-87.

I. Favaretto, M. De Paoli, *La Tribuna ritrovata: uno schizzo inedito di Federico Zuccari con l'“antiquario dell'Ill. Patriarca Grimani”*, in “Eidola”, 7, 2011 (2010), pp. 97-135.

*Federico Zuccari e Dante*, a cura di C. Gizzi, catalogo della mostra (Torre de' Passeri, Casa di Dante in Abruzzo, 26 settembre – 30 novembre 1993), Milano 1993.

L. Finocchi Gherzi, *Alessandro Vittoria. Architettura, scultura e decorazione nella Venezia del tardo Rinascimento*, Udine 1998.

M. Firpo, *Le ambiguità della porpora e i «diavoli» del Sant'Uffizio. Identità e storia nei ritratti di Giovanni Grimani*, in "Rivista Storica Italiana", 117/3, 2005, pp. 825-871.

A. Forlani, *I disegni italiani del Cinquecento. Scuole Fiorentina, Senese, Romana, Umbro marchigiana e dell'Italia meridionale*, Venezia 1962.

A. Foscari, *Ricerche sugli "Accesi"*, in "Notizie da palazzo Albani", VIII, 1979, pp. 68-83.

A. Foscari, M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti: la chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Torino 1983.

E. Francescutti, F. Frucchi, *Le sepolture e le 'memorie' funebri a Venezia e nel dominio di terraferma*, in *I cardinali della Serenissima: arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*, a cura di C. Fulan e P. Tosini, Milano 2014, pp. 211-241.

K. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München 1930.

G. Fumo, *Il soffitto della Sala dell'Albergo*, in *Tintoretto svelato, il soffitto della Sala dell'Albergo nella Scuola Grande di San Rocco. Storia, ricerche, restauri*, a cura di G. Fumo e D. Chinellato, Milano 2010, pp. 28-43.

C. Furlan, *Il Pordenone e Federico Zuccari*, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica. Per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, a cura di I. Chiappino di Sorio e L. De Rossi, Mofalcone (GO), 2003<sup>a</sup>, (ARTE | Documento, 17/19), pp. 338-341.

C. Furlan, *Da Vasari a Cavalcaselle: il contributo degli "autori stranieri" alla conoscenza e interpretazione delle belle arti friulane*, in *La Galleria d'arte antica dei Civici Musei di Udine, II. Dipinti della metà del XVII al XIX secolo*, a cura di G. Bergamini e T. Ribezzi, Vicenza 2003<sup>b</sup>, pp. 11-21.

C. Furlan, *Domenico, Marino e Giovanni Grimani tra passione per l'antico, gusto del collezionismo e mecenatismo artistico*, in *I cardinali della Serenissima: arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*, a cura di C. Furlan e P. Tosini, Milano 2014, pp. 31-73.

*Gabinetto Disegni e Stampe dei Musei Civici di Vicenza. I disegni di Andrea Palladio*, a cura di M.E. Avagnina e G.C.F. Villa, Vicenza 2007.

*Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni esposti*, a cura di A. Petrioli Tofani, 2 voll., Firenze 1986-1987.

A. Gareffi, *Il disegno di Federico Zuccari*, in *Roma e la campagna romana del Grand Tour. Atti del Convegno Interdisciplinare (Monte Porzio Catone, Roma, 17-18 maggio 2008)*, Bari 2009, pp. 105-126.

A. Gareffi, *L'"Hermathena" di Federico Zuccari, di Lelio Guidiccioni e Achille Bocchi*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di G. Venturi*, I, a cura di M. Ariani, Firenze 2011, pp. 341-360.

P. Gasbarri, *La Stanza dell'Aurora nel Palazzo Farnese di Caprarola. Un caso di decorazione alchemio-ermetica*, in "Biblioteca e Società", 26, 2007, pp. 43-50.

J.A. Gere, *Taddeo Zuccaro. His development studied in his drawings*, London 1969.

J.A. Gere, *The Lawrence-Phillips-Rosenbach 'Zuccaro Album'*, in "Master Drawings", 2, 1970, pp. 123-140.

J.A. Gere, Ph. Pouncey, *Artists Working in Rome c.1550-c.1640*, London 1983.

J.A. Gere, *Taddeo Zuccaro: addenda and corrigenda*, in "Master Drawings", 3, 1995, pp. 223-323.

M. Ghilardi, *Il fascino dell'Oriente nei disegni di Federico Zuccaro*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 86, 2005, pp. 79-95.

G.C. Gigli, *La pittura trionfante* [1615], ed. a cura di B. Agosti e S. Ghinzburg, Pretta Terme 1996.

D. Graf, *Porträtstudien Federico Zuccaris*, in *Der Maler Federico Zuccari. Ein Römischer Virtuoso von Eropäischem Ruhm*, a cura di M. Winner e D. Heikamp, atti del convegno internazionale di studi della Biblioteca Herziana (Roma e Firenze, 23-26 febbraio 1993), München 1999, pp. 43-81.

*I grandi disegni italiani della collezione Mariette al Louvre di Parigi*, a cura di R. Bacou, Milano 1983.

L. Grassi, *Note sulla grafica di Palma il Giovane e un disegno inedito*, in "Arte Veneta", XXXII, 1978, pp. 262-270.

G. Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936 (*Raccolta di fonti per la storia dell'arte*, I).

M.G. Grosso, *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica dell'Italia spagnola. Da Milano al Viceregno*, tesi di dottorato, rel. V. Romani, Università degli Studi di Udine, 2007-2008.

M. Grosso, *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica dell'Italia spagnola. Da Milano al Viceregno*, Udine 2010.

G. Gullino, *Da Mula, Marcantonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, Roma 1986, pp. 383-387.

J. Habert, *I due modelli di Tintoretto per il Paradiso*, in *Il Paradiso di Tintoretto. Un concorso per Palazzo Ducale*, a cura di J. Habert, con la collaborazione di L. Marabini, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 9 settembre-3 dicembre 2006), Parigi-Milano 2006<sup>a</sup>, pp. 122-135.

J. Habert, *Venezia e il Paradiso, Un concorso a Palazzo Ducale*, in *Il Paradiso di Tintoretto. Un concorso per Palazzo Ducale*, a cura di J. Habert, con la collaborazione di

L. Marabini, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 9 settembre-3 dicembre 2006), Parigi- Milano 2006<sup>b</sup>, pp. 17-59.

N. Harris, *Paper and watermarks as bibliographical evidence*, risorsa on-line, Loyon, Istitute d'Histoire du Livre, 2010 (risorsa digitale: <http://ihl.enssib.fr/paper-and-watermarks-as-bibliographical-evidence/a-brief-but-necessary-premise>, 13.11.2014).

C. Hattori, *The drawings collection of Pierre Crozat (1665 - 1740)*, in *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500 - 1750*, a cura di C. Baker, C. Elam e G. Warwick, Adelrshot 2003, pp. 173-181.

D. Heikamp, *I viaggi di Federico Zuccaro I*, in "Paragone", 105, 1958<sup>a</sup>, pp. 40-63.

D. Heikamp, *I viaggi di Federico Zuccaro II*, in "Paragone", 107, 1958<sup>b</sup>, pp. 40-63.

D. Heikamp, *Federico Zuccari a Firenze, 1575-1579, I. La cupola del duomo. Il diario disegnato*, in "Paragone", 205, 1967<sup>a</sup>, pp. 44-68.

D. Heikamp, *Federico Zuccari a Firenze, 1575-1579, II. Federico a casa sua*, in "Paragone", 207, 1967<sup>b</sup>, pp. 3-34.

D. Heikamp, *Zu den Reisezeichnungen Federico Zuccaris*, in *Der Maler Federico Zuccari. Ein Römischer Virtuoso von Eropäischem Ruhm*, a cura di M. Winner e D. Heikamp, atti del convegno internazionale di studi della Biblioteca Herziana (Roma e Firenze, 23-26 febbraio 1993), München 1999, pp. 347-368.

J.S. Held, *Review of "European Drawings, 1375-1825 at the Morgan Library"*, in "Master Drawings", XIX, 1981, pp. 172-177.

K. Herrmann-Fiore, *Die Fresken Federico Zuccaris in Seinem Römischen Künstlehaus*, in "Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte", 18, 1979, pp. 35-112.



K. Herrmann-Fiore, *Il tema "Labor" nella creazione artistica del Rinascimento*, in *Der Künstler Über Sich in Seinem Werk*, a cura di M. Winner, atti del convegno (Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut, 1989), Weinheim 1992, pp. 245–292.

K. Herrmann-Fiore, *La pietà nell'opera di Federico e Taddeo Zuccari*, in *Der Maler Federico Zuccari. Ein Römischer Virtuoso von Eropäischem Ruhm*, a cura di M. Winner e D. Heikamp, atti del convegno internazionale di studi della Biblioteca Herziana (Roma e Firenze, 23-26 febbraio 1993), München 1999, pp. 185-205.

K. Herrmann-Fiore, *Federico Zuccari: la Pietà degli angeli, il prototipo riscoperto del fratello Taddeo e un'Anatomia degli artisti*, Roma 2001.

M. Hochmann, *Les annotations marginales de Federico Zuccaro à un exemplaire des Vies de Vasari : la réaction anti-vasarienne à la fia du XVI siècle*, in "Revue de l'art", 80, 1988, pp. 64-71.

M. Hochmann, *Federico Zuccaro et Venise*, in *Malarstwo Wenekie 1500-1750*, a cura di Z. Wazbinski, atti del convegno (Torun, 26-27 ottobre 1999), Torun 2001 (*Sztuka I Kultura*, 1), pp. 75-95.

M. Hochmann, *Venise et Rome 1500-1600. Deux Écoles de Peinture et leurs échanges*, Ginevra 2004.

M. Hochmann, *La famiglia Grimani*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochman, S. Mason Rinaldi e R. Lauber, Venezia 2008, pp. 206-223.

D. Howarth, *The Patronage and Collecting of Aletheia, Countess of Arundel 1606-54*, in "Journal of the History of Collection", 10, 1998, pp. 125-137.

*Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, a cura di Th. Kren e S. McKendrick, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum 17 giugno – 7 settembre 2003; Londra, Royal Academy of Arts, 29 novembre 2003 – 22 febbraio 2004), Los Angeles 2003.

*The Illustrated Bartsch. Italian Artists of the sixteenth century school of Fontainebleau*, XXXII, a cura di H. Zaner, New York 1979 (in *The Illustrated Bartsch*, a cura di W.L. Strauss e J.T. Spike, New York 1979-2003).

*The Illustrated Bartsch. Netherlandish artists. Cornelis Cort*, LII, a cura di W.L. Strauss e T. Shimura, New York 1986 (in *The Illustrated Bartsch*, a cura di W.L. Strauss e J.T. Spike, New York 1979-2003).

*Innocente e calunniato: Federico Zuccari e le vendette d'artista*, a cura di C. Acidini ed E. Capretti, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6 dicembre 2009 – 28 febbraio 2010), Firenze 2009.

*Italiaansche kunst in Nedelandsch bezit*, catalogo della mostra (Amsterdam, Stedelijk Museum, I luglio – I ottobre 1934), Amsterdam 1934.

*Italiaanse tekeningen uit een Amsterdamse collectie*, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, 24 aprile – 28 giugno 1970), Amsterdam 1970.

*Italiaanse tekeningen: de 15de en 16de eeuw*, a cura di L.C.J. Frerichs, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksprentenkabinet, 26 settembre – 13 dicembre 1981), Amsterdam 1981.

*Italiaanse tekeningen I. De 17de eeuw*, a cura di L.C.J. Frerichs, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, 1981), Amsterdam 1981.

*Italian Drawings of the 15th, 16th and 17th centuries in the Art Institute of Chicago*, a cura di H. Joachim e S. Folds McCullagh, Chicago 1979.

*Italian Drawings. Volume One: 14<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> century. Victorian and Albert Museum Catalogue*, a cura di P. Ward-Jackson, London 1979.

*Italienischen Zeichnungen 15.-18. Jahrhundert*, catalogo della mostra (Monaco, Staatliche Graphische Sammlung München, 4 maggio – 6 agosto 1967), München 1967.

M. Jaffè, *Italian Drawings from Dutch Collections*, in "The Burlington Magazine", 104, 1962, pp. 231-238.

M. Jaffè, *The Devonshire Collection of Italian Drawings, II. Roman and Neapolitan Schools*, Londra 1994.

C. James, C. Corrigan, M.C. Enshaian, M.R. Greca, *Manuale per la conservazione e il restauro di disegni e stampe antichi*, Firenze 1991.

U. Jenny, *Taccuino*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, XI, Milano 2000, pp. 57-61.

D. Korbacher, *Tra modello e natura: la figura umana nei disegni del Taccuino di viaggio nel Kupferstichkabinett di Berlino*, in *From pattern to nature in Italian Renaissance drawing. Pisanello to Leonardo*, a cura di M.W. Kwakkelstein e L. Melli, atti del convegno internazionale (Firenze, Dutch University Institute for Art History, 6-7- maggio 2011), Firenze 2012, pp. 75-85.

J. Labbè, L. Bicart-Sée, *La collection de dessins d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, recostituée d'après son Abrégé de la vie des plus fameux peintres, édition de 1762*, Parigi 1996 (Louvre, Département des Arts graphiques, Notes et documents des musées de France).

M.R. Lanfranchi, *Federico Zuccari per il completamento della decorazione della cupola del Duomo di Firenze: l' abbandono del "colorire in fresco"*, in *Dipinti murali dell'estremo Oriente. Diagnosi, conservazione e restauro; quando Oriente e Occidente s'incontrano e si confrontano*, a cura di R. Mazzeo, Ravenna 2006, pp. 97-104.

M. Lafranconi, *Antonio Tronsarelli: a Roman Collector of the Late Sixteenth Century. Documents for the History of Collecting*, in "The Burlington Magazine", 140, 1998, pp. 537-550.

M. Lafranconi, *A Roman Collector of the Late Sixteenth Century: Antonio Tronsarelli*, in *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500 - 1750*, a cura di C. Baker, C. Elam e G. Warwick, Adelrshot 2003, pp. 55-78.

*Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, a cura di G.C. Sciolla, catalogo della mostra (Torino, Biblioteca Reale, 27 aprile – 8 luglio 1990), Torino 1990.

C. Loisel, *Il Paradiso di Federico Zuccari: due studi di un pittore non veneziano*, in *Il Paradiso di Tintoretto. Un concorso per Palazzo Ducale*, a cura di J. Habert, con la collaborazione di L. Marabini, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 9 settembre-3 dicembre 2006), Parigi- Milano 2006, pp. 68-73.

E. Lucchese, *Un disegno di Federico Zuccari da un dipinto udinese del Pordenone*, “Arte in Friuli Arte a Trieste” (dedicato agli ottant’anni di Maria Walcher Casotti), 21-22, 2003, pp. 113-118.

*Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*, a cura di M. Fabbri, E. Garbero Zorzi e A. Petrioli Tofani, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, Museo Mediceo, 31 maggio – 31 ottobre 1975), Milano 1975.

*Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, a cura di C. Acidini Luchinat, M. Sframeli e M. Gregori, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 24 settembre 1997 – 6 gennaio 1998), Milano 1997.

M. Maiskaya, *Drawings by the old masters in the collection of the Pushkin Museum of Fine Arts (Taddeo and Federico Zuccari, Pietro da Cortona and Nicolas Poussin)*, in “Muzej”, 1, 1980, pp. 54-77.

M. Maiskaya, *I grandi disegni italiani del Museo Puškin di Mosca*, Milano 1986.

M. Mancini, *I colori della bottega. Sui commerci di Tiziano e Orazio Vecellio con la corte di Spagna*, in “Venezia Cinquecento”, 11, 1996, pp. 163-179.

V. Mancini, *I Pellegrini e la loro villa a San Siro*, in “Bollettino del Museo Civico di Padova”, LXXX, 1991, pp. 173-196.

S. Mason, *Palma il Giovane. L’opera completa*, Milano 1984.

S. Mason, *Negretti, Jacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma 2013, pp. 98-105.

M. Massa, *Federico Zuccari a Loreto e la committenza dei Della Rovere*, in *Munus amicitiae. Scritti per il 70. genetliaco di Floriano Grimaldi*, a cura di G. Paci, M.L. Polichetti e M. Sensi, Loreto 2001, pp. 189-198.

C. Mechele, *Articolo della Ragioni del Dominio che ha la serenissima Repubblica di Venetia sopra il suo Golfo per il ius belli [...]*, Venezia 1618.

J. Meder, *Mastery of drawing*, 2 voll., ed. New York 1978.

P. Meilman, *Titian and the altarpiece in Renaissance Venice*, Cambridge (Mass.) 2000.

M. Melani, F. Ratti, *L'Oratorio della Confraternita del Gonfalone a Roma*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 91/92, 2007, pp. 83-92.

L. Menta, *Contributi per Aliprando Caprioli*, in "Grafica d'arte", 4, 1993, pp. 3-7.

A. Molfino, *L'Oratorio del Gonfalone*, Roma 1964.

M. Moralejo, *Nuevos datos acerca de los viajes de Federico Zuccari (1539?-1609) por las cortes europeas: las aportaciones inedita de Ottaviano Zuccari, primogénito del artista*, in *El arte y el viaje*, a cura di M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto Elizalde e W. Rincón García, Madrid 2011 (Biblioteca de historia del arte, 19), pp. 17-32.

M. Moretti, *Lettere di Pieter de Witte. Pietro Candido nei carteggi di Anton Maria Graziani (1569-1574)*, Roma 2012.

*Mostra dei disegni degli Zuccari (Taddeo e Federico Zuccari, e Raffaellino da Reggio)*, a cura di J.A. Gere, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1966), Firenze 1966.

R. Mulcahy, *“A la mayor gloria de Dios y el Rey”*. *La decoration de la Real Basilica del Monasterio de El Escorial*, Madrid 1992.

R. Mulcahy, *Federico Zuccaro/ Federico Zuccari*, in *Dibujos italianos para El Escorial*, a cura di M. di Giampaolo, Madrid 1995, pp. 102-119.

E.J. Mundy, *Renaissance into Baroque. Italian master drawings by the Zuccari 1550-1600*, Milwaukee-Cambridge (Mass.) 1989.

E.J. Mundy, *Addition to an Observation on Federico Zuccaro’s Drawings from the Citical 1560s*, in “Master Drawings”, XLIII, 2005, pp. 160-185.

M. Muraro, *Catalogo della mostra di disegni veneti della collezione János Scholz*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini 1957), Venezia 1957.

*Musée d’Art Ancien. Oeuvres choisies*, a cura di E. De Wilde e H. Busseurs, Bruxelles 2001.

J. Mut Arbós, *Contributi per l’interpretazione del ciclo pittorico della Cappella Grimani a San Francesco della Vigna*, in “Venezia Cinquecento”, 37, 2009, pp. 137-202.

N. Newbiggin, [Recensione a], *M.G. Bernardini, L’Oratorio del Gonfalone a Roma: il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, a cura di, Milano, Silvana, 2002, in “Confraternitas”, 14, 2003, pp. 19-20.

*The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700, Philips Galle*, a cura di M. Sellink e M. Leesberg, Rotterdam 2001.

C. Occhipinti, *Roma 1587. La dispersione della quadreria estense e gli acquisti del cardinale Ferdinando de’ Medici*, in “Studi di Memofonte”, 2, 2009, pp. 1-23.

C. Occhipinti, *Iacopo Palma il Vecchio: «Ritratti di doe signore antiche». Vicende estensi tra Ferrara, Parigi e Roma (1535-1579)*, in “Studi di Memofonte”, 5, 2010, pp. 1-13.

L. Olivato, *Il luogo del teatro palladiano per gli "Accesi"*, in *Palladio e Venezia*, a cura di L. Puppi, Firenze 1982, pp. 95-102.

L. Olivato Puppi, *Cosimo Bartoli, un intellettuale medico nella Serenissima*, in C.G.G. Carfagnini (a cura di), *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, atti del convegno internazionale di studio nell'ambito della *XVI Esposizione europea di arte, scienza e cultura, 2, Musica e spettacolo* (Firenze 9-14 giugno 1980), Firenze 1983, pp. 739-750.

H. Olbrich, *Die Casa Zuccari in Florenz. Genese und Erscheinung eines Künstlerhauses der Renaissance*, tesi di laurea, Bamberg Univ., (Diss, 1999), 2005 (risorsa digitale).

E. Olszewski, *Midwest Art History Society. A corpus of drawings in Midwestern collections, II. Sixteenth-century Italian drawings*, Harvey Miller Publisher, London 2008.

*L'Oratorio del Gonfalone a Roma: il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, a cura di M.G. Bernardini, Milano 2002.

L. Padoan Urban, *La festa della Sensa nelle arti e nell'iconografia*, in "Studi Veneziani", X, 1968, pp. 291-153.

*Il Paradiso di Tintoretto. Un concorso per Palazzo Ducale*, a cura di J. Habert, con la collaborazione di L. Marabini, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 9 settembre-3 dicembre 2006), Parigi-Milano 2006.

E. Parlato, *Hermathena a Caprarola*, in *Presenze eterodosse nel Viterbese tra Quattro e Cinquecento*, a cura di V. De Caprio e C. Ranieri, atti del convegno internazionale (Viterbo, 2 - 3 dicembre 1996), Roma 2000, pp. 159-191.

L. Partridge, *Federico Zuccari at Caprarola, 1561-1569: The Documentary and Graphic Evidence*, in *Der Maler Federico Zuccari. Ein Römischer Virtuoso von Eropäischem Ruhm*, a cura di M. Winner e D. Heikamp, atti del convegno internazionale di studi della Biblioteca Herziana (Roma e Firenze, 23-26 febbraio 1993), München 1999, pp. 159-184.

*Il passaggio per l'Italia con la dimora di Parma del Sig. Cavaliere Federico Zuccaro, nuovamente edito a cura e con prefazione di Vincenzo Lanciarini a spese dei professori accademici di S. Luca*, Roma 1893.

N. Penny, *The Sixteenth Century Italian Paintings. National Gallery Catalogues, II. Venice 1540-1600*, London 2008.

M. Perry, *A Renaissance Showplace of Art: the Palazzo Grimani at Santa Maria Formosa, Venice*, in "Apollo", 113, 1981, pp. 215-221.

T. Pesenti, *Da Monte, Conte (Conti, Pigatti, Montano, Montano Vicentino)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, Roma 1986, p. 363.

A. Petrioli Tofani, *I materiali e le tecniche*, in *Il Disegno. Forme, tecniche, significati*, a cura di A. Petrioli Tofani, S. Prosperi Valenti Rodinò e G.C. Sciolla, Milano 1991, pp. 184-251.

P. Picardi, *Gli affreschi del palazzo di Paolo III al Campidoglio: un salvataggio anomalo*, in "Paragone. Arte", 54, 2004, pp. 3-26.

P. Picardi, *Perino del Vaga, Michele Lucchese e il Palazzo di Paolo III al Campidoglio. Circolazione e uso dei modelli dall'antico nelle decorazioni farnesiane a Roma*, Roma 2012.

S. Pierguidi, *Avvicendamento d'artisti e direzione di cantiere nella decorazione di tre oratori romani*, in "Bollettino d'Arte", 132, 2005, pp. 23-34.

S. Pierguidi, "In quel paese il suo Palma avrebbe appunto la palma". *Veneziani e foresti in gara a Venezia nel Seicento*, in "Studi Veneziani", LXIII, 2011, pp. 297-317.

T. Pignatti, F. Pedrocco, *Veronese*, Milano 1995.

A.E. Popham, *Catalogue of drawings in the collection formed by Sir Thomas Phillipps, Bart., F.R.S., now in the possession of his grandson T. Fitzroy Phillipps Fenwick of Thirlestaine House, Cheltenham*, London 1935.



A.E. Popham, J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, 2 voll., London 1949.

A. Prieuer, *Copies: XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> siècle*, in *Les Noces de Cana de Véronèse. Une œuvre et sa restauration*, catalogo della mostra, a cura di J. Habert e N. Volle, Paris 1992, pp. 298-313.

K. Prijatelj, *Clovio, Giorgio Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVI, Roma 1982, pp. 416-420.

S. Prospero Valenti Rodinò, *Forme, funzioni, tipologie*, in *Il Disegno. Forme, tecniche, significati*, a cura di A. Petrioli Tofani, S. Prospero Valenti Rodinò e G.C. Sciolla, Milano 1992, pp. 92-183.

S. Prospero Valenti Rodinò, *Collezionismo in Francia e nei Paesi Bassi*, in *Il Disegno. I grandi collezionisti*, a cura di G. Fusconi, A. Petrioli Tofani, S. Prospero Valenti Rodinò e G.C. Sciolla, Milano 1991, pp. 92-99.

S. Prospero Valenti Rodinò, *Federico: inizi e autonomia*, in *Der Maler Federico Zuccari. Ein Römischer Virtuoso von Eropäischem Ruhm*, a cura di M. Winner e D. Heikamp, atti del convegno internazionale di studi della Biblioteca Herziana (Roma e Firenze, 23-26 febbraio 1993), München 1999, pp. 13-26.

L. Puppi, “*Querenda pecunia primum est*”. *Procure da Venezia di Federico Zuccari, Tiziano e Andrea Palladio*, in “*Arte Documento*”, 15, 2001, pp. 116-121.

L. Puppi, *Una “bataglia” per Tiziano*, in *La battaglia di Cadore: 2 marzo 1508*, a cura di L. Puppi, atti della giornata internazionale di studio (26 settembre 2009), Firenze 2010, pp. 192-201.

B. Py, *Everhard Jabach collectionneur (1618-1695). Les dessins de l'inventaire de 1695*, prefazione di F. Viatte, Paris 2001.

B. Py, *Everhard Jabach: Supplement of identifiable drawings from the 1695 estate inventory*, in “*Master Drawings*”, 45, 2007, pp. 5-37.

M. Quercioli, *Villa d'Este*, Roma, 2003.

*Raffael bis Tizian. Italienische Zeichnungen aus dem Städel-Museum*, a cura di J. Jacoby, catalogo della mostra (Francoforte sul Meno, Städelches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 8 novembre 2014 – 11 gennaio 2015; Parigi, Fondazione Custodia, Collection Frtiz Lugt, 21 marzo – 21 giugno 2015), Frankfurt am Main 2014.

W.R. Rearick, *Battista Franco and the Grimani Chapel*, in “Saggi e Memorie di Storia dell’Arte”, 2, 1958-1959, pp. 105-139.

W.R. Rearick, *More Veronese Drawings from the Sagredo Collections*, in “Master Drawings”, 33, 1995, pp. 132-143.

W.R. Rearick, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano 2001.

W.R. Rearick, *Titian and Artistic Competition in Cinquecento Venice. Titian and His Rivals*, in “Studi Tizianeschi. Annuario della Fondazione Centro studi Tiziano e Cadore”, II, 2004.

*Réserves. Les suspens du dessin*, a cura di F. Viatte e L. Boubli, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 22 novembre 1995 – 19 febbraio 1996), Parigi 1995.

C. Ridolfi, *Le maraviglie dell’arte, ovvero Le vite de gl’illustri pittori veneti, e dello Stato, oue sono raccolte le opere insigni, i costumi, & i ritratti loro. Con la narratione delle historie, delle fauole, e delle moralita da quelli dipinte*, 2 voll., Venezia 1648.

J. Roberts, *A Dictionary of Michelangelo’s Watermarks*, Milano 1988.

G. Robertson, *A drawing after Titian’s “Madonna di Ca’Pesaro” by Federico Zuccaro*, in *Tiziano e Venezia*, a cura di N. Pozza, atti del convegno di studi (Venezia, Università degli Studi, 27 settembre – 1° ottobre 1976), Venezia 1980, pp. 559-561.

G. Robertson, *Federico Zuccari's Accademia del Disegno and the Carracci Accademia degli Incamminati. Drawing in theory and practice*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 39. 2009/10 (2012), pp. 187-223.

G. Romei, *Doni, Anton Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLI, Roma 1992, pp. 158-166.

D. Rosand, *Palma il Giovane as Draughtsman. The Early Career and Related Observation*, in "Master Drawings, 2, 1970, pp. 148-161.

D. Rosand, *Véronèse*, Paris 2012.

P. Rosenberg, *Le projet Mariette*, in *La vente Mariette. Le catalogue illustré par Gabriel de Saint-Aubin*, Milano 2011, pp. 11-19.

S. Rossi, *Dalle botteghe alle accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milano 1980.

F. Rurale, *Pio IV*, in *Enciclopedia dei Papi*, III, Roma 2000, pp. 142-160.

C. Ryskamp, *Twentieth Report to the Fellows of the Pierpont Morgan Library, 1981-1983*, New York 1984.

A. Sacconi, *Franco, Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, L, Roma 1998, pp. 176-180.

*Sacro e profano alla maniera degli Zuccari, Taddeo, Federico e Giovampietro Zuccari. Una dinastia di artisti vadesi*, a cura di D. Tonti e S. Bartolucci, catalogo della mostra (Sant'Angelo in Vado, Polo Museale di Santa Maria dei Servi, 26 giugno – 11 luglio 2010), Sant'Angelo in Vado 2010.

L. Salvadori, *Un disegno di Battista Franco per il Duomo di Urbino e due incisioni a esso collegate*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di R. Varese, Ancona 1993, pp. 247-251.

I. Salvagni, *Pour l'histoire de l'Académie de Saint-Luc: notes pour une révision*, in “Revue de l'art”, 171, 2011, pp. 17-29.

F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare [...]*, Venezia 1581.

G. Santarelli, *Gli affreschi di Federico Zuccari a Loreto*, in *Federico Zuccari e Dante*, a cura di C. Gizzi, catalogo della mostra (Torre de' Passeri, Casa di Dante in Abruzzo, 26 settembre – 30 novembre 1993), Milano 1993, pp. 109-118.

G. Saporì, *Dal programma al dipinto: Annibal Caro, Taddeo Zuccari, Giorgio Vasari*, in *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimmetrie e intersezioni*, a cura di V. Casale e P. D'Achille, atti del III convegno dell'Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Roma, 30-31 maggio 2002), Firenze 2004, pp. 199-220.

J. Schulz, *Tintoretto and the First Competition for the Ducal Palace Paradise*, in “Arte Veneta”, XXXIV 1980 (1981), pp. 112-126.

W. Schulz, *Cornelis Sftleven 1607-1681. Leben und Werke. Mit einem Kritischen Katalog der Gemälde und Zeichnungen*, Berlin-New York 1978.

G.C. Sciolla, “*Schizzi, macchie e pensieri*”. *Il disegno negli scritti d'arte dal Rinascimento al Romanticismo*, in *Il Disegno. Forme, tecniche, significati*, a cura di A. Petrioli Tofani, S. Prosperi Valenti Rodinò, G.C. Sciolla, Milano 1991, pp. 8-89.

R. Scorza, “*A me pare, che siano fatte con diligenza*”: *Cosimo Bartoli, Giorgio Vasari, and an extraordinary Venetian drawing*, in “Master Drawings”, 48, 2010, pp. 341-351.

L. Sickel, *Vom Künstlerhaus zum Haus der Künste. Die Entstehung des Palazzo Zuccari und Seine Vollendung durch Marcantonio Toscanella (1590-1659)*, in *100 Jahre Bibliotheca Hertziana. II, Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590-2013*, a cura di E. Kieven, München 2013, pp. 23-49.

*Sixteenth-Century Central Italian Drawings. An Exhibition from the Museum's Collection*, a cura di L. Zentai, catalogo della mostra (Budapest, Szépművészeti Múzeum, 17 settembre – 8 novembre 1998), Budapest 1998.

*Vom Späten Mittelalter bis zu Jacques Louis David. Neuerworbene und Neubestimmte Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett*, a cura di F. Anzelewsky, Berlin 1973.

M. Szanto, *Du cabinet des frères Israël et Chrisotphe Desneux aux collections de François de La Noüe. Mise au point sur l'historique des dessins « Desneux de La Noüe »*, in "Revue du Louvre", 3 giugno 2002, pp. 50-59.

*Taddeo and Federico Zuccaro: artist-brothers in Renaissance Rome*, a cura di J. Brooks, catalogo della mostra (Malibu Beach, California, J. Paul Getty Museum, 2 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008), Los Angeles 2007.

M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento, Religione, scienza, architettura*, Torino 1985.

G. Tagliaferro, B. Aikema, M. Mancini, A.J. Martin, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze 2009.

T. Temanza, *Vite dei piu celebri architetti, e scultori veneziani, che fiorirono nel secolo decimosesto* [1778], saggio critico, introduzione bibliografica e indice analitico a cura di L. Grassi, rist. anastatica, Milano 1966.

*Tintoretto svelato, il soffitto della Sala dell'Albergo nella Scuola Grande di San Rocco. Storia, ricerche, restauri*, a cura di G. Fumo e D. Chinellato, Milano 2010.

*Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo*, a cura di W.R. Rearick, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1976), Firenze 1976.

E. Tombari, *Federico Zuccari e la cappella dei duchi d'Urbino nella basilica di Loreto*, in *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, a cura di B. Cleri, atti del convegno (Sant'Angelo in Vado, 28-30 ottobre 1994), Milano 1997, pp. 45-51.

P. Tosini, *Federico Zuccari in Vaticano: progettazione in proprio e ispirazione "guidata"*, in *Federico Zuccari e Dante*, a cura di C. Gizzi, catalogo della mostra (Torre de' Passeri, Casa di Dante in Abruzzo, 26 settembre – 30 novembre 1993), Milano 1993, pp. 133-142.

P. Tosini, *Federico Zuccari, Pirro Ligorio e Pio IV: la sala del Buon Governo nell'appartamento di Belvedere in Vaticano*, in "Storia dell'Arte", 86, 1996, pp. 13-38.

P. Tosini, *Gli esordi romani di Federico Zuccari e Federico Barocci in Vaticano*, in *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, a cura di B. Cleri, atti del convegno (Sant'Angelo in Vado, 28-30 ottobre 1994), Milano 1997, pp. 125-138.

P. Tosini, *Girolamo Muziano e la nascita del paesaggio alla veneta nella Villa d'Este a Tivoli. Con alcune osservazioni su Federico Zuccari, Livio Agresti, Cesare Nebbia, Giovanni de' Vecchi ed altri*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", 54, 1999 (2001), pp. 189-231.

P. Tosini, *Presenze e compresenze tra villa d'Este e il Gonfalone*, in "Bollettino d'arte", 132, 2005, pp. 43-58.

P. Tosini, *Girolamo Muziano, 1532-1592. Dalla maniera alla natura*, Roma 2008.

P. Tosini, *Impronte veneziane: le committenze artistiche dei cardinali della Serenissima a Roma*, in *I cardinali della Serenissima: arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*, a cura di C. Fulan e P. Tosini, Milano 2014, pp. 283-327.

*Uomini Santi e Draghi. Capolavori del Museo Puškin di Mosca*, a cura di M. Maiskaya, catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint-Benin, 18 luglio – 8 novembre 1992), Milano 1992.

A. Varick Lauder, *Inventaire General des Dessins Italiens, VIII. Battista Franco*, Paris-Milano 2009.

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* [1568], ed. a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885.

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* [1568], introduzione di M. Marini, Roma 2013 (I ed. 1991).

M. Vecchi, *Il palazzo Farnese di Caprarola*, Caprarola 2013.

*Venetian Drawings from American Collections. A Loan Exhibition*, a cura di T. Pignatti, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art; Fort Worth, Kimbell Art Museum; St. Louis, St. Louis Art Museum, 1974-1975), Washington 1974.

W. Vitzthum, *Zuccari's Paradise for the Doge's Palace*, in "The Burlington Magazine", XCVI, 1954, p. 291.

W. Vitzthum, *Drawings at Worms*, in "Master Drawings", 3, 1965, pp. 257-259.

W. Vitzthum, *Reviews [J. Gere], Mostra di disegni degli Zuccari*, in "Master Drawings", 4, 1966, pp. 311-312.

H. Voss, *A Project of Federico Zuccari for the Paradise in the Doge's Palace*, in "The Burlington Magazine", XCVI, 1954, pp. 172-175.

*La vente Mariette. Le catalogue illustré par Gabriel de Saint-Aubin*, Milano 2011.

Z. Waźbiński, «Sono stato nelle nostre montagne». *Federico Zuccari e i suoi compagni nelle escursioni in Casentino*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt e G. Bonsanti, Venezia 2001, pp. 543-550.

S.E. Wegner, *A witness to the Raising of Lazarus. A drawing by Federico Zuccaro*, in "Source", 4, 1984, pp. 7-11.

S. Welsh Reed, *The Mariette Sale Catalogue*, in *La vente Mariette. Le catalogue illustré par Gabriel de Saint-Aubin*, Milano 2011, pp. 37-45.

M. Winner, *Federico Zuccari und der Codex Grimani*, in *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, a cura di L. Grisebach e K. Renger, Frankfurt am Main 1977.

W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia 1987 (ed. originale *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983).

W. Wolters, *Federico Zuccari malt im Dogenpalast*, in *Der maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*, a cura di M. Winner, D. Heikamp, atti del convegno internazionale di studi della Biblioteca Herziana (Roma e Firenze, 23-26 febbraio 1993), München 1999, pp. 215-219.

D. Woodward, *Catalogue of Watermarks in Italian Printed Maps ca. 1540-1600*, Firenze 1996.

A. Zuccari, *Federico Zuccari e l'Escorial*, in *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, a cura di B. Cleri, atti del convegno (Sant'Angelo in Vado, 28-30 ottobre 1994), Milano 1997, pp. 21-44.

F. Zuccari, *Lettera ai Principi e Signori e amatori del Disegno con un Lamento della Pittura* [1605], in *Scritti d'arte di Federico Zuccari*, ed. a cura di D. Heikamp, Firenze 1961 (*Fonti per lo Studio della Storia dell'Arte inedite o rare*), pp. 103-130.

F. Zuccari, *L'idea de' Pittori, Scultori e Architetti* [1607], in *Scritti d'arte di Federico Zuccari*, ed. a cura di D. Heikamp, Firenze 1961 (*Fonti per lo Studio della Storia dell'Arte inedite o rare*), pp. 135-311.

F. Zuccari, *L'idea de' pittori, scultori e architetti* [1607], in *Scritti d'arte del Cinquecento*, ed. a cura di P. Barocchi, II, Ricciardi, Milano – Napoli 1973, pp. 2062-2118.

F. Zuccari, *Il passaggio per l'Italia* [1608], ed. a cura di A. Ruffino, Lavis (TN) 2007.