



*Università degli Studi di Firenze*



DOTTORATO DI RICERCA IN  
Storia delle arti e dello spettacolo

CICLO XXVIII°

COORDINATORE Prof. Maria Grazia Messina

Peruzzi, Salviati, Vasari e Beccafumi: percorsi insoliti della Maniera  
tosco-romana tra i libri stampati veneziani

Settore Scientifico Disciplinare: Storia dell'arte moderna

**Dottorando**

Dott. Raffaele Niccoli Vallesi

**Tutore**

Prof. Antonio Pinelli

**Coordinatore**

Prof. Maria Grazia Messina

A. A. 2012/2015

# Indice

<b>Introduzione</b> .....	p. I
<b>Capitolo I. “Will-o'-the-wisp”:</b> il fuoco fatuo dello studio delle immagini librarie.....	p. 5
I. 2. «Nous ne sommes pas historiens de l’art mais seulement bibliologues, et nous nous occupons des illustrations uniquement parce qu’elles font partie des livres» .....	p. 8
<b>Capitolo II. La Maniera tosco-romana nei libri veneziani</b>	
II. 1. Baldassarre Peruzzi nei libri veneziani.....	p. 27
II. 2. Peruzzi, un astrologo e il “mal francese”.....	p. 31
II. 3. Lo Zoppino e le immagini.....	p. 37
II. 4. Galassia tipografica senese.....	p. 41
II. 5. Illustratori librari a Siena: «si parla in prosa, con parole sciolte e non ligate».....	p. 43
II. 6. Maniera a Venezia prima del 1539.....	p. 59
II. 7. Stampa a Firenze nel Cinquecento: «un po’ alla volta si scioglie qualche piccolo problema».....	p. 67
II. 8. Immagini filo-toscane per gli editori veneziani Pasini & Bindoni: La regina Ancroia e due marche tipografiche (1537-39).....	p. 71
II. 9. Una foglia di Platano tosco-romana per l’editore Nicolini del Sabbio.....	p. 87
<b>Capitolo III. La “congiuntura” tosco-veneta del 1539-1542</b>	
III. 1. Salviati tra Bologna e Venezia.....	p. 95
III. 2. Salviati a Venezia: il problema della <i>Vita di Maria</i> (1539) di Pietro Aretino.....	p. 99

III. 3. Vasari, Prospero Fontana e <i>La Vita di Catherina</i> (1540) di Pietro Aretino.....	p. 111
III. 4. La fortuna figurativa della <i>Vita di Catherina</i> e della <i>Vita di Maria</i> tra Venezia e Milano...	p. 121
III. 5. Michele Tramezzino e le sue marche tipografiche tosco-romane (1539-1540) .....	p. 129
III. 6. Salviati ritrattista librario.....	p. 133
III. 7. Un grande artista per un letterato dilettante.....	p. 134
III. 8. Salviati, Salvatorino ed alcuni letterati lombardi.....	p. 140
III. 9. «Così lodato hor sia l'amor'divino\ chel toscho dall'antico amar rimosse».....	p. 143
III. 10. Giuseppe Porta Salviati.....	p. 149
III. 11. Breve intermezzo fiorentino: Salviati e il Doni e le <i>Fatiche di Hercole</i> vasariane.....	p. 153
 <b>Capitolo IV.</b> “Sacche di resistenza” alla Maniera: un artista lombardo-veneto per un frontespizio del 1540.....	p. 161
IV. 1. «Un sol remedio tante insidie amorza\ et è sol questo, star costante in fede».....	p. 169
IV. 2. Alcuni pensieri «all'attenzione degli uomini di gusto, come cibo delicatissimo e sostanzioso ad un tempo».....	p. 172
 <b>Capitolo V.</b> Sottotraccia: Beccafumi tra i libri veneziani.....	p. 181
V. 1. Qualche precisazione su Beccafumi illustratore librario.....	p. 182
V. 2. Immagini senza contesto.....	p. 186
V. 3. Diomede divorato dalle cavalle: un'enigmatica marca tipografica di Beccafumi.....	p. 193
V. 4. Sotto la lente d'ingrandimento.....	p. 197
V. 5. Strategie editoriali: la marca “carnivora” .....	p. 199

V. 6. Una “Giustizia” senese per uno stampatore inquisito ed altri episodi minori.....p. 211

**Cap. VI.** Immagini di repertorio: fine della parabola delle immagini tosco-romane a Venezia.....p. 217

VI. 1. Immagini di repertorio: piccolo manuale d’uso (e abuso) delle immagini tipografiche....p. 223

**Immagini**.....p. 229

**Bibliografia ragionata**.....p. 327



## Introduzione

*Nel Museo della musica di Bologna c'è una curiosa opera di Giuseppe Maria Crespi (figg. I-II). Si tratta di due tele dipinte che riproducono vertiginosamente le ante di una libreria: una piccola biblioteca musicale. Non manca nulla: dai repertori, ordinatamente impilati, giù a scendere fino ai libretti con le partiture musicali, le penne ed il calamaio. I libri più frequentemente consultati sono impilati caoticamente, "maltrattati" dalla foga dello studioso oltre che da una pennellata feroce ed impietosa. Mostrandoci questi libretti impolverati e stropicciati, mediocri nelle rilegature e nei formati, del tutto anonimi nella loro fattura e lontani dalle usuali rappresentazioni degli studioli antichi, mi sembra quasi che Crespi voglia farsi beffa dei libri che troppo spesso hanno imbrigliato la fantasia dei pittori o ancor peggio, svilito il ruolo dell'immagine in favore della parola scritta.*

*A pochi passi da questo capolavoro, nel fondo librario della Biblioteca del Museo – nel quale è confluita la collezione di libri dello storico bolognese Giovanni Battista Martini che possedeva le tele di Crespi – scalpitano due bestie feroci intrappolate in un antico frontespizio (figg. III-IV). Queste sono grandi non molto più di due centimetri e spesse quanto un foglio di carta: si tratta di due malvagi destrieri che, da circa cinque secoli, stanno inspiegabilmente sbranando una figurina riversa a terra. L'atrocità di quest'immagine è celata tra le pagine ingiallite di un vecchio libro di madrigali del compositore belga Anselme De Reulx, perfettamente preservata tra quegli scaffali polverosi magicamente evocati da Crespi.*

*Siamo, insomma, nel luogo del delitto. E la vittima non è soltanto la figurina sbranata, ma anche un grande artista del Cinquecento, vendicato da un altrettanto grande artista di due secoli più tardi. Facciamo ordine; questa dei due cavalli antropofagi è un'immagine dimenticata di Domenico Beccafumi: una xilografia microscopica, passata del tutto inosservata nella sovrabbondante – e spesso scadente – produzione libraria cinquecentesca. Lo sventurato divorato vivo potrebbe essere Diomede, re di Tracia, dato in pasto alle sue cavalle assassine da Ercole. Ma è esistito pure Glauco di Potnia, anch'egli mangiato dalle sue formidabili cavalle da corsa cui impediva di accoppiarsi per non disperderne la forza agonistica. Ma detto questo, perché nel frontespizio di un libro di madrigali? Che collegamento ci può essere tra una raffigurazione così cruda e la raccolta di musica polifonica del libro? E tra un madrigalista belga e Beccafumi? E perché proprio la xilografia di un senese che mai andò a Venezia? E infine, perché un'immagine così peculiare, direi unica, è sfuggita all'attenzione degli studiosi fino ad oggi?*

*Sono questi alcuni degli interrogativi che ho cercato di risolvere nel corso della mia ricerca. Se scenderò nel dettaglio di quest'enigmatica immagine più avanti, ritengo però ora necessario addentrarmi nelle ragioni dell'oblio dell'attività di illustratore librario di molti artisti assai noti e nella considerazione che avevano i nostri antenati del Cinquecento per le immagini illustrate. Di alcuni di questi artisti sono state riconosciute le opere miniate e totalmente ignorate le opere stampate, per quanto citate dalle fonti, eppure grandi scrittori si sono serviti di xilografie cinquecentesche per dare maggior valore alle loro opere. Giorgio Vasari ad esempio, per la seconda edizione delle *Vite*, si servì di stampe intagliate dai suoi disegni. E l'artista aretino oltre a lodare l'arte incisoria, citò anche almeno quattro esempi di libro illustrato. Oltre ovviamente alla sua opera, Vasari menzionò, infatti, "Le Sorti" di Francesco Marcolini, l'"Orlando Furioso" stampato da Gabriele Giolito e il libro di *Anatomia del Vesalio*. Si tratta di autentici "best sellers" e, naturalmente, tutti in volgare.*

*Si è scritto moltissimo – forse troppo – sul rapporto tra arte e letteratura, ignorando però quasi del tutto gli artisti, davvero, nascosti tra le pagine dei libri. E ve ne sono stati, probabilmente molti di più di quelli che sono riuscito a rintracciare io, spesso penalizzati da scelte editoriali infime e da politiche dell'immagine spregiudicate e talvolta incomprensibili. La prassi dell'illustrazione, almeno per il periodo da me interessato – i decenni centrali del Cinquecento – non prevedeva matrici firmate per le illustrazioni interne al testo, visto il controllo esercitato dai tipografi sulle immagini che commissionavano agli artisti, mentre solo raramente si trovano frontespizi firmati. Ovviamente prive di firme erano le marche tipografiche, il segnale identificativo dello stampatore, il marchio che, come oggi, è anonimo, con il "designer" che si mette da parte in favore del prodotto che deve commercializzare. Chissà se con la nostra ossessione moderna per i marchi non si dia in futuro un nuovo impulso allo studio di questi affascinanti reperti storico-artistici.*

*Il campo dell'illustrazione libraria cinquecentesca è dunque uno dei meno frequentati dagli studiosi, eppure talvolta sembra restituirci reperti inediti al confine tra editoria, "marketing", letteratura e storia dell'arte. Non è certo materia facilmente accessibile ai non "iniziati" anche perché riguarda, perlopiù, opere di traduzione: se non ci s'imbatte in un vero "peintre graveur", nel migliore dei casi troviamo una semplificazione nella resa del disegno (anche per i motivi intrinseci delle dimensioni del legno), mentre assai spesso la goffaggine dell'intaglio riesce a mascherare anche le invenzioni più riuscite. A scoraggiare lo studioso concorre poi l'assenza di date certe che deriva dalle prassi di riuso spericolato delle "immagini di repertorio" da parte degli stampatori, nonché l'irreperibilità di tracce documentarie negli archivi e disegni preparatori.*

*Infatti, da quel poco che si evince sul loro “modus operandi” relativamente all’illustrazione libraria, gli artisti inviavano agli stampatori i legni da loro stessi direttamente disegnati, visto il peso e le dimensioni limitate, e non i più vulnerabili disegni da tradurre su carta attraverso il mezzo xilografico.*

*Eppure, con la grande novità del mercato librario si sono cimentati alcuni tra i maggiori sperimentatori di media e di generi della prima metà del secolo. Tra essi mi limito a citare artisti inquieti come Aspertini e Pordenone, oppure i toscani Beccafumi, Peruzzi, Vasari e Salviati che, vista la moltiplicazione esponenziale e geografica garantita dal mezzo tipografico, hanno potuto spargere i semi delle loro conquiste artistiche in modo non trascurabile.*



## I.

### “Will-o'-the-wisp”:

### il fuoco fatuo dello studio delle immagini librarie

«Fra i diversi strumenti dell'uomo, il più stupefacente è, senza dubbio, il libro. Gli altri sono estensioni del suo corpo. Il microscopio, il telescopio, sono estensioni della sua vista; il telefono è estensione della sua voce; poi ci sono l'aratro e la spada, estensioni del suo braccio. Ma il libro è un'altra cosa: il libro è un'estensione della memoria e dell'immaginazione» (Jorge Luis Borges, *Il libro*<sup>1</sup>)

Si è parlato di “cocci e gioielli” e di metodo archeologico nello studio di questi “reperti” tipografici cinquecenteschi. La prassi dello storico dell'illustrazione libraria è di «scavare, pulire, catalogare, studiare e riporre in un armadio delle meraviglie stipato di associazioni sorprendenti» secondo una predilezione per «il frammento inessenziale, che rivela un gusto maniacale e infantile per la conoscenza degli universi minimi, sepolti, silenziosi»<sup>2</sup>. E così si configurano gli studi sugli artisti cinquecenteschi alle prese con con questo tema, interventi isolati ma riconoscibili, sui quali è pesata la sovrabbondante e talvolta scadente produzione libraria cinquecentesca.

Il mio intento è di cercare di mostrare che le pratiche editoriali estremamente disinvolte della Venezia della prima metà del Cinquecento hanno fortemente scoraggiato gli studi – non esiste un repertorio completo di illustrazione libraria per questo periodo – imponendo ai pochi coraggiosi un'infinita serie di edizioni “nuovamente aggiornate e corrette” – così titolano spesso questi libri – dove i lavori di qualità, si ritrovano mischiati in modo irrazionale ad opere mediocri e spesso sono del tutto decontestualizzati o banalmente ricopiati. Si arriva al punto

---

<sup>1</sup> JORGE LUIS BORGES, *Il libro*, in JORGE LUIS BORGES, *Oral*, Roma 1981, p. 7.

<sup>2</sup> SILVIA URBINI, “Cocci e gioielli”: *Aspertini e l'incisione*, in *Amico Aspertini 1474-1552: artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello*, catalogo della mostra di Bologna a cura di Andrea Emiliani - Daniela Scaglietti Kelescian, Milano 2008, p. 281.

che talvolta un'immagine alquanto scadente cela in sé modelli "nobili" di molti anni prima (anche cinquanta!) e di luoghi remoti (come vedremo, Francia e Germania). Alcune idee figurative di artisti di primo piano, come i senesi Peruzzi e Beccafumi, si ritrovano allora metabolizzate da culture artistiche nuove, come quella veneziana con cui niente i due ebbero a che fare, in un gioco di "controparti", incisioni capovolte, ricopiate, incomprese, riciclate e rifunzionalizzate in contesti impensabili. Se devo allora trovare un elemento che lega tutti questi episodi è che si tratta, quasi sempre, di storie di degradazione iconografica, che spesso si accompagna a quella testuale.

I cataloghi, che pure hanno tentato di sistematizzare in qualche modo questo disordine tipografico, sono lontani dall'essere completi: il pionieristico volume di Kristeller<sup>3</sup> ha solo scalfito la superficie dei libri illustrati fiorentini tra Quattrocento e Cinquecento, i quattro volumi del Principe d'Essling<sup>4</sup> si fermano circa al 1520, i sei del Sander<sup>5</sup> al 1530, mentre i due della Mortimer<sup>6</sup>, concentrandosi sulla Harvard College Library, rappresentano forse il contributo più approfondito in materia. Il loro sogno rivive però negli immensi cataloghi online delle banche digitali di Early European Books<sup>7</sup>, Gallica<sup>8</sup>, Edit16<sup>9</sup> e HathiTrust<sup>10</sup>, strumenti potenti che necessitano però studi approfonditi, per riuscire a cavare contenuti raffinati dalla mole informe di reperti del passato.

È stato questo un campo prediletto dai filologi, che finalmente hanno messo a tacere le proprie ossessioni testuali, trovando immagini perfettamente adeguate alle loro amate parole. Come loro, i bibliofili ed i bibliologi sono rimasti affascinati

---

<sup>3</sup> PAUL KRISTELLER, *Early Florentine woodcuts: with an annotated list of Florentine illustrated books*, London 1897.

<sup>4</sup> VICTOR MASSENA ESSLING, *Études sur l'art de la gravure sur bois à Venise. Les livres à figures vénétiens de la fin du XV siècle et du commencement du XVI*, Firenze-Parigi, 1907-1914.

<sup>5</sup> MAX SANDER, *Le livre à figures italien, depuis 1467 jusqu'à 1530*, New York 1941.

<sup>6</sup> RUTH MORTIMER, *Harvard College Library Department of Printing and Graphic Arts Catalogue of Books and Manuscripts. Part II: Italian 16th Century Books*, Cambridge 1974

<sup>7</sup> Early European Books è un catalogo di fonti europee fino al 1700 nato dalla risorsa online Early English Books Online. È liberamente consultabile all'indirizzo: <http://eeb.chadwyck.com/home.do>

<sup>8</sup> Gallica è il catalogo online diretto dalla Bibliothèque nationale de France consultabile al: <http://gallica.bnf.fr>

<sup>9</sup> Edit16 è il censimento curato dall'Area di attività per la bibliografia, la catalogazione e il censimento del libro antico dell'ICCU, delle edizioni stampate in Italia e di quelle in lingua italiana stampate all'estero dal 1501 al 1600 consultabile al: <http://edit16.iccu.sbn.it>

<sup>10</sup> HathiTrust nasce dall'University of California ed è un catalogo informatico composto di digitalizzazioni di milioni di volumi da parte di biblioteche e istituzioni culturali di tutto il mondo: <http://www.hathitrust.org>

dai meccanismi della polivalenza delle immagini. Pochi invece gli storici dell'arte, i quali hanno preferito sporcarsi le mani con attività più appaganti, per quanto vadano citate due importanti ricognizioni librarie di due colossi come Bernard Berenson (fig. VI) e Roberto Longhi (fig. V). Il primo accostò, non senza polemiche, il suo "Alunno di Domenico" (cioè Bartolomeo di Giovanni) a numerose illustrazioni fiorentine di fine Quattrocento<sup>11</sup>. Infatti, sulle pagine del *Burlington Magazine for Connoisseurs* alle scoperte di Berenson seguì una rovente replica epistolare di Alfred Pollard, curatore della sezione libraria del British Museum<sup>12</sup>, il quale non vedeva di buon occhio che le pratiche adottate nel mondo antiquario s'imponessero anche sui libri illustrati:

«...the humble student of illustrated books is always ready to welcome any new light on his subject which those who study higher branches of art can contribute, but as regards Italian books of the fifteenth and sixteenth centuries it must be owned that this light has hitherto been but a Will-o'-the-wisp [letteralmente un "fuoco fatuo", un obiettivo irraggiungibile]. The names of Botticelli, Baccio Baldini, Bellini, Luca Signorelli, Zoan Andrea, and others, have been tossed to and for our edification, and no edification has resulted. I believe that in the higher departments of art the grouping of numbers of anonymous pictures round the name of some hitherto unheard of artist is recognized as legitimate sport, and if so I am far from wishing to interfere with it. But students of early printed books have learnt of late years that the only sure road to progress is by the severest attention to the strict rules of evidence, and I must own to some concern at Mr. Berenson's light-hearted incursion into our little domain»<sup>13</sup>.

Già qualche anno prima, Pollard scriveva circa gli intagliatori italiani a servizio del libro illustrato che «the name of not one of them has come to us as more than a conjecture, and their best work was all done, not for the connoisseur, but for the crowd»<sup>14</sup>. Con buona pace di Pollard, un altro grande storico dell'arte e *connoisseur*, Roberto Longhi, più avanti, aggiunse un altro tassello alla ricostruzione di questo "fuoco fatuo", riconducendo ad Amico Aspertini il ritratto librario di Alessandro

---

<sup>11</sup> BERNARD BERENSON, *Alunno di Domenico*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 1 (1903), pp. 19-21.

<sup>12</sup> Pollard fu l'autore di un bel libro sull'illustrazione italiana (ALFRED W. POLLARD, *Italian book illustrations: chiefly of the fifteenth century*, London 1894) e più avanti scrisse ancora contro l'ipotesi di Berenson (ALFRED W. POLLARD, *Fine Books*, London 1912, pp. 135-136).

<sup>13</sup> ALFRED W. POLLARD, "Alunno di Domenico" as a Book Illustrator, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 2 (1903), p. 269.

<sup>14</sup> A. W. POLLARD, *Italian book illustrations...cit.*, p. 15.

Achillini<sup>15</sup>. Non vi fu alcuna polemica dei bibliologi italiani, ma il suo contributo restò sostanzialmente ignorato fino alle riscoperte di Silvia Urbini avvenute solo quarant'anni più tardi.

Eppure il campo contraccambia del privilegio di trovare immagini inaudite per testi poco frequentati e del beneficio di poter respirare aria fresca in polverose e dimenticate biblioteche di provincia. Ripaga di traiettorie ritenute impossibili, in cui Amico Aspertini è a fianco a fianco con Domenico Beccafumi non solo come "sperimentatore anticlassico": l'editoria sembra infatti colmare le distanze culturali e geografiche tra fenomeni di rado accostati, fungendo da appiglio alle deviazioni più affascinanti. Non sorprende poter finalmente usare l'aggettivo "ariostesco" per l'arte di Domenico Beccafumi e trovare il lunatico Aspertini alle prese con pronostici astrologici. Più difficile era immaginarsi Salviati alle prese con una regina araba e Peruzzi con il lamento di un malato di sifilide. Ma questi interventi ci restituiscono un panorama culturale e letterario radicalmente diversificato, una realtà eterogenea, nei generi e nella qualità, dove convivono resoconti bellici e commedie in ottava rima, storie di paladini e regine saracine, epica classica e sacre rappresentazioni, racconti del Nuovo Mondo e Lamenti, tutti generi scanditi dal martellare insaziabile dei torchi, così voraci d'immagini per illustrare un'arte nuova.

## **2. «Nous ne sommes pas historiens de l'art mais seulement bibliologues, et nous nous occupons des illustrations uniquement parce qu'elles font partie des livres»**

Il grande sviluppo dell'industria tipografica di metà Cinquecento sembra portare con sé i frutti delle preoccupazioni espresse da un appassionato bibliofilo come fu Federico di Montefeltro. Il Duca, nell'intento di istituire «una libreria, la più degna che sia mai stata fatta da quello tempo in qua»<sup>16</sup>, come scrive Vespasiano di Bisticci, non accettò mai di inserirvi libri a stampa «che se ne sarebbe

---

<sup>15</sup> ROBERTO LONGHI, *Officina Ferrarese: 1934; seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940 - 55*, Firenze 1956, p. 150.

<sup>16</sup> VESPASIANO DA BISTICCI, *Vite di uomini illustri del secolo XV*, a cura di Paolo d'Ancona – Erhard Aeschlimann, Milano 1951, p. 210.

vergognato»<sup>17</sup>. Per questo volle soltanto incunaboli «a penna e tutti miniati elegantissimamente». Come ha scritto Edgar Wind: «un'arte da poco meccanizzata ha sempre l'aria di una contraffazione, perché ha preso per modello un tipo d'arte non ancora meccanizzato, o soltanto in parte meccanizzato»<sup>18</sup>.

Così Federico guardava con sospetto un'arte che in Italia stava fiorendo grazie all'impianto di numerose officine tipografiche straniere. Ma se per gli esordi della moderna tipografia il modello era ancora il codice miniato<sup>19</sup> – aspetto che doveva irritare ancor di più il Duca, suggerendogli l'idea di un surrogato di massa del costosissimo libro miniato – qualche decennio più tardi tali nobili antesignani erano venuti meno e la stampa, divenuta un bene alla portata di tutti, era per di più un vero *business* per tanti. Il Duca non visse a lungo per vedere la proliferazione di edizioni librarie illustrate di metà Cinquecento, ma certo sarebbe rabbrivito.

Tale pregiudizio, bisogna ammettere, salvo rari casi, è perdurato anche nel campo degli studi storico-artistici: di quanti artisti abbondano gli studi sulle miniature mentre vengono a stento accettate le xilografie? Io credo che tale scarso interesse per il tema dell'illustrazione sia da collegare anche alle pratiche spregiudicate dell'editoria cinquecentesca che penalizzarono enormemente i grandi artisti che impiegarono. In Italia, nel corso della prima metà del Cinquecento le strategie editoriali battaglierie dell'editoria cavalleresca (un genere che oggi definiamo popolare) stavano divenendo pervasive in tutti i generi letterari<sup>20</sup>. Come ho scritto, abbondavano i ricicli e le decontestualizzazioni delle immagini, ma questo, certo, in misura non minore nel campo letterario. Le operazioni di "taglia e cuci" erano davvero senza pietà nei "libri di battaglia" che spesso presentavano parti consistenti di recuperi letterari, legati anche alla prassi del canto di strada dei canterini. È il Canonico del Don Chisciotte a definire meravigliosamente una prassi letteraria che ormai stava declinando:

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 213.

<sup>18</sup> EDGAR WIND, *Arte e anarchia* (1963), Milano 2007, p. 95. Sul tema si vedano anche i classici ELIZABETH L. EISENSTEIN, *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge 1979, pp. 43-159 (con bibliografia più aggiornata nel più recente ELIZABETH L. EISENSTEIN, *An Unacknowledged Revolution Revisited*, in «The American Historical Review», 107 (2002), pp. 87-105) e MARSHALL McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto 1962, pp. 134-155.

<sup>19</sup> LEO OLSCHKI, *Incunables illustrés imitant les manuscrits: le passage du manuscrit au livre imprimé*, Firenze 1914, pp. 5-7.

<sup>20</sup> Su questo trascinare dei romanzi cavallereschi, in particolare il *Furioso*, in altri generi si veda l'ormai classico DANIEL JAVITCH, *Proclaiming a Classic: The Canonization of "Orlando Furioso"*, Princeton 1991 e IDEM, *L'innesto dell'Epos virgiliano nell'Orlando Furioso*, in *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'Orlando Furioso*, Lucca 2012, pp. 59-73.

«...non ho mai visto un romanzo di cavalleria che formasse un intero corpo di favola, con tutte le sue membra, di modo che il centro corrispondesse al principio, e la fine al principio ed al centro; li compongono invece tante membra che pare piuttosto che vogliano formare una chimera o un mostro che non una figura armoniosa». (Miguel De Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, XLVII)

Anche i classici, che generalmente erano privi di immagini e venivano decorati a mano dai loro ricchi acquirenti, stavano cambiando pelle, adottando una veste tipografica mutuata dai romanzi cavallereschi, con l'uso delle piccole (e dunque riutilizzabili) illustrazioni introduttive<sup>21</sup>. Le immagini aumentavano il valore delle edizioni e attorno agli anni trenta tendevano a rimpicciolirsi ed apparentarsi a quelle boiardesche ed ariostesche per permettere decontestualizzazioni in edizioni meno prestigiose, ma più economiche in 4° e soprattutto in 8°. Come aveva già notato Pollard a fine Ottocento:

«The fine editions of the classics and the learned treatises, wick the patrons of literature loved to purchase, the books printed on splendid paper with all the glories of Italian press-work: there are no pictures in any but a handful of these. It is in the little books of devotion, or of popular morality, or education, the fables, the almanacs, the treatise of astrology and chiromancy, the rappresentazioni or miracle plays and the novelle, - all the books, in fact, wick appeal to reader who do not profess to be literary – that pictures appear»<sup>22</sup>.

In parallelo, i volgarizzamenti in ottava rima dei classici, dalle *Metamorfosi* di Ovidio all'*Eneide* di Virgilio all'*Iliade* di Omero abbondavano<sup>23</sup>, e pure un genere che immagino imparziale come quello del resoconto bellico, si tingeva di fantastico con l'ottava rima, favoleggiando le imprese di uomini contemporanei,

---

<sup>21</sup> «Una volta incise le immagini avevano una lunga vita ed erano in grado di reggere migliaia e migliaia di impressioni» (NEIL HARRIS, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, Ferrara 1988, II, pp. 68-69).

<sup>22</sup> A. W. POLLARD, *Italian book illustrations...*cit., p. 14.

<sup>23</sup> Sul tema rimando al numero speciale (e alla relativa aggiornata bibliografia) di "Hvmanistica" dedicato ai volgarizzamenti v. FRANCESCO FURLAN – MARTIN MCLAUGHLIN – WLODZIMIERZ OLSZANIEC – PIOTR SALWA, *Traductions, Traduzioni, Translations & Volgarizzamenti*, in «HVMANISTICA», 8 (2013), pp. 11-102 e ALEJANDRO COROLEU, *Printing and reading Italian Latin humanism in Renaissance Europe: (ca. 1470 - ca. 1540)*, Cambridge 2014. Sulla rete digitale è disponibile il "Corpus dei classici latini volgarizzati (Corpus CLaVo)" diretto da Elisa Guadagnini e Giulio Vaccaro, ospitato dall'Istituto Opera del Vocabolario Italiano (CNR) e dalla Scuola Normale Superiore di Pisa (<http://divoweb.ovi.cnr.it>).

trasfigurandoli in paladini boiardeschi<sup>24</sup>. La prassi dell'editoria italiana non è lontana da quella della scrittura di metà Cinquecento, quella dei Poligrafì, di Pietro Aretino e soprattutto di Anton Francesco Doni, che più del primo si servì di illustrazioni e a più riprese ci racconta cosa significa scrivere un libro alla metà del Cinquecento:

«Che credete voi che sia il fare un libro? Che cosa credete voi che importi un di questi scartabelli? [...] fate conto d'havere un monte di bronzo, e che uno mastro struggendolo n'habbi formato Huomini, Cavalli, Lioni, Pecore, Asini, Cani, herbe, frutti, donne, et cetera. Poi come se n'è servito un tempo, gli disfà, e riformane de gli altri medesimamente, ma son più grandi, più piccoli, stanno in altra attitudine, volgono il viso in altra parte, e quel che era in piedi sta a sedere, o quel che giaceva corre. Pure tutto è bronzo, e son quelle medesime chimere, [...] pure tutto è una spetie d'archimia»<sup>25</sup>.

Per tale atteggiamento disinvolto si è parlato di "rifiuto della conoscenza"<sup>26</sup>, relativamente a certi scrittori di metà Cinquecento come il Doni, Ortensio Lando o Niccolò Franco<sup>27</sup>, ma si tratta di temi che non nascono nella letteratura italiana, ma in quella nordica, cioè dagli scritti di Erasmo e Sebastian Brant e dalle loro visioni cupe sulla sapienza.

Ma per trovare testi che giustifichino queste pratiche disinvolute, non bisogna cercare in opere prestigiose, magari in latino e rivolte agli umanisti. C'è, infatti, un

---

<sup>24</sup> Sui resoconti bellici in ottava rima v. *Guerre in ottava rima*, a cura di Marina Beer – Donatella Diamanti – Cristina Ivaldi, Modena 1988-1989; MARINA BEER, *Romanzi di Cavalleria: il "Furioso" e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma 1987.

<sup>25</sup> ANTON FRANCESCO DONI, *La seconda libreria del Doni*, presso Francesco Marcolini, Venezia 1551, p. 45-4v.

<sup>26</sup> PAUL GRENDLER, *The Rejection of learning in mid-Cinquecento Italy*, in «Studies in the Renaissance», 13 (1966), pp. 230-249; IDEM, *Critics of the Italian world (1530 - 1560): Anton Francesco Doni, Niccolò Franco & Ortensio Lando*, Madison 1969.

<sup>27</sup> La letteratura su questi temi sta diventando sterminata; mi limito a citare i contributi più recenti sulla materia per non uscire troppo dal tracciato, rinviando alle pagine successive i riferimenti bibliografici più accurati legati alle immagini nei testi che ho studiato: *Dissonanze concordi: temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, a cura di Giovanna Rizzarelli, Bologna 2013; RAYMOND WADDINGTON, *Pietro Aretino: subverting the system in Renaissance Italy*, Ashgate 2013; *I Marmi di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti*, atti del convegno di Pisa, a cura di Giovanna Rizzarelli, Firenze 2012; *Una soma di libri: l'edizione delle opere di Anton Francesco Doni*, atti del convegno di Pisa, a cura di Giorgio Masi, Pisa 2002; MARIA CRISTINA FIGORILLI, *Meglio ignorante che dotto: l'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Napoli 2008; ORTENSIO LANDO, *Paradossi, cioè Sentenze fuori del comun parere*, a cura di Antonio Corsaro, Roma 2000; *Cinquecento capriccioso e irregolare: eresie letterarie nell'Italia del classicismo*, atti del convegno di Viterbo, a cura di Paolo Procaccioli, Roma 1999. Per il catalogo digitale delle opere illustrate del Doni (*Marmi, Mondì, Zucca e Moral Filosofia*) si veda il progetto a cura della Scuola Normale Superiore: "L'Officina scrittorica di Anton Francesco Doni" (<http://www.ctl.sns.it/doni/frontend.html>).

passo illuminante, non citato dagli italianisti (che non leggono i repertori dei bibliologi) ma segnalato dalla Mortimer<sup>28</sup>, proveniente dai *Quattro Libri della Caccia* (Venezia, Presso Gabriele Giolito, 1556) di Tito Giovanni Scandianese, dove si paragona il lavoro del compilatore che abbina immagini e testi a quello dell'architetto che trova gli ornamenti adatti al suo edificio:

«...degno et memorabile in vero fu il precetto di Vitruvio celebratissimo architetto, che insegnò in tutte le fabbriche et edifici doversi seruar il proprio et conuenevole decoro [...] e ben ch'egli una quasi inuolabil Legge ne gli edifici proponesse, si vede pur ancho appresso le Historie che molti Antichi, dalla superba Grecia tolsero Statue, Tavole, Colonne et altre infinite cose de i Tempi, Teatri et confusamente di quelle li loro edifici adornar[no]. Et non pur solo questo non li fu ascritto a biasimo, anzi chi più ne potea hauere, fu riputato felicissimo. Et se questo è pur vero [...] che devono biasimar gli Inuidiosi detrattori, l'haver adorno il nostro Poema delle Figure in altre opere stampate? E tanto più che se questa opera di Figure adornar si dovesse, o di queste, over simili, o almeno poco differenti: essendo queste vaghe, belle et proprissime»<sup>29</sup>.

Così, penalizzati oltremodo ne sono usciti i nostri artisti, le cui immagini sono state trascinate in un gorgo di riutilizzi e derivazioni, incomprese, smembrate, asservite al ruolo di mero abbellimento grafico del tutto avulso dal contenuto letterario del libro. Ad accumulare gli artisti che ho studiato vi è poi una storia di degradazione che non è soltanto iconografica ma anche testuale. Certo la mia è pur sempre – come sempre – una *scelta*: in questo mi riallaccio ad i miei predecessori, tutti ben consci della natura magmatica della materia. Non approfondirò gli aspetti più bibliografici o strettamente quantitativi, cercherò invece, da storico dell'arte, di evidenziare i nessi stilistici ed iconografici, perlopiù ignorati nei repertori, per provare a ricondurre le immagini al loro contesto per rendere infine giustizia dei legami testuali che le informano. Non di rado mi è capitato di trovare immagini di pregio accoppiate a testi mediocri – quando va bene – altre volte i testi sono solo dei centoni petrarcheschi od ariosteschi al limite del plagio, o peggio, la radice testuale è irreperibile. Altro che *ut pictura poesis*! Così

---

<sup>28</sup> R. MORTIMER, *Harvard College*...cit., p. IX e n. 211.

<sup>29</sup> TITO GIOVANNI SCANDIANESE, *I quattro libri della caccia*, presso Gabriele Giolito, Venezia 1556, CNCE 27348, pp. 128-129. La sigla CNCE si riferisce al codice dell'opera citata fornito dal Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo (EDIT16) consultabile su <http://edit16.iccu.sbn.it> e dove è possibile trovare ulteriori dettagliate informazioni bibliografiche e bibliologiche sulle cinquecentine che citerò nel corso del mio lavoro.

la *scelta* mia, seppur potenziata dalle possibilità che mi sono state offerte dagli immensi cataloghi sulla rete informatica, non può che riflettere la mia formazione e mi trovo, come i miei precursori, a dover fornire qualche spiegazione sulla mia *scelta*.

Se François-Victor Masséna, principe d'Essling, nella sua opera monumentale del 1907 dichiarava fiducioso di aver riunito in un solo repertorio «tous les livres à figures italiens, de l'èpoque primitive»<sup>30</sup>, più realista il Kristeller nella sua monografia sulla xilografia fiorentina del Quattrocento, affermava che «the list is necessarily incomplete and defective»<sup>31</sup>, mentre il De Marinis, che pure partiva dallo stesso materiale dell'Essling (comprato dall'antiquario Hoepli e ceduto a Vittorio Cini che spostò la collezione nel castello di Monselice), nel 1941 nella sua introduzione alla *Raccolta degli antichi libri veneziani figurati* ci informa che: «nella *scelta* degli esempi di cui offriamo i facsimili fummo guidati quasi sempre da *ragioni artistiche* [...] tuttavia queste nostre tavole possono dare una idea abbastanza precisa dello svolgimento dell'arte della xilografia veneziana nel suo più fulgido periodo»<sup>32</sup>. Leo Olschki nella sua "*Scelta* di libri curiosi e rari" ha selezionato con il piglio del raccoglitore di conchiglie i suoi testi: «mes catalogues intitulés Choix de livres rares et précieux, que je fais paraître depuis quelque temps, sont destinés à fournir plus tard aux bibliophiles une longue liste *d'ouvrages de valeur*, classés par ordre alphabétique des matières»<sup>33</sup>. Pure il più scientifico lavoro della Mortimer è certamente il frutto di *scelte*: «*quality*, however, rather than quantity has been the criterion»<sup>34</sup>. Così Rava qualche anno prima nell'introduzione del suo saggio sull'*Illustrazione nel libro italiano del Rinascimento* conclude che «nella *scelta* delle figure sulle quali soprattutto si è fermata la mia attenzione, mi son lasciato, in taluni casi, volontariamente attrarre da quelle nelle quali, pure attraverso i tipici caratteri del tempo, mi è sembrato trasparisse una certa particolare «vita» che più le avvicinava al nostro gusto e alla nostra sensibilità di oggi»<sup>35</sup>. "Ragioni artistiche", "ouvrages de valeur", "quality", "vita": queste le basi strettamente soggettive che reggono

---

<sup>30</sup> V. MASSENA ESSLING, *Études sur l'art de la gravure sur bois à Venise...*cit., IV, p. VI.

<sup>31</sup> P. KRISTELLER, *Early Florentine woodcuts...*cit., p. V.

<sup>32</sup> TAMMARO DE MARINIS, *Il Castello di Monselice. Raccolta degli antichi libri veneziani figurati*, Verona 1941, p. IX.

<sup>33</sup> LEO OLSCHKI, *Choix de livres anciens rares et curieux en vente à la librairie ancienne Leo S. Olschki*, Firenze 1907, p. 1.

<sup>34</sup> R. MORTIMER, *Harvard College...*cit., p. V.

<sup>35</sup> CARLO ENRICO RAVA, *Arte dell'illustrazione nel libro italiano del Rinascimento*, Milano 1945, p. 6.

l'impalcatura metodologica di queste opere spesso monumentali, queste le basi del mio lavoro, improntato però al rinvenimento di modelli toscani per i libri veneziani, senza dunque l'appiglio di un fondo bibliotecario da esaminare, ma con una radice storico-artistica più marcata. Allora, riallacciandomi ancora a Rava, anche il mio vuole essere:

«...un esperimento di esegesi non più soltanto bibliografica, bensì critico-estetica [che cerca di considerare le xilografie] in se stesse in quanto *opere d'arte*, sia in relazione all'ambiente artistico e culturale in cui nacquero (influssi delle maggiori arti figurative e di determinate personalità di artisti e determinate «cerchie»), sia nei loro reciproci rapporti (derivazioni di serie di legni da taluni identificabili prototipi; repliche e varianti), sia, infine, tentando, se non di individuare con attribuzioni di nomi, troppo spesso arbitrarie, la figura dei singoli «autori», per lo meno di riunire un certo numero di legni in *gruppi* nei quali appaia riconoscibile una stessa mano o «maniera», e di stabilire, fra questi distinti gruppi, rapporti d'interdipendenza finora non identificati»<sup>36</sup>.

Il limite principale di questo tipo di studi è, prima di tutto, che non sempre si può parlare illustrazione "a figure" di un testo, in quanto vi sono tutta una serie di immagini non strettamente narrative come le marche tipografiche, i finalini, i capilettera e buona parte dei frontespizi *passerpartout* che spesso finiscono nei repertori, mancando spesso una netta distinzione tipologica, nonostante vi siano autori illustri, come vedremo, da Salviati a Beccafumi. L'altro grave limite di questo genere di ricerche è quello esplicitato da questa affermazione sentita da uno sconosciuto Carlo Rava ad un convegno: «nous ne sommes pas historiens de l'art mais seulement bibliologues, et nous nous occupons des illustrations uniquement parce qu'elles font partie des livres»<sup>37</sup>. Innanzitutto, come era ben chiaro a Lamberto Donati nell'introduzione del repertorio sui libri illustrati milanesi: «per avere una veduta generale di tutta la materia e per iniziarne con serietà lo studio stilistico ed iconografico è necessaria la riproduzione di tutte le figure nelle loro stesse dimensioni. Questo sistema, che ha i suoi difetti perché considera la figura, che è o dovrebbe essere il commento visivo del testo, la sua documentazione grafica, da quel testo avulsa o isolata, ha pur sempre i suoi pregi e

---

<sup>36</sup> IVI, p. 6.

<sup>37</sup> CARLO ENRICO RAVA, *Supplement a Max Sander Le Livre à Figures Italien de la Renaissance*, Milano 1969, p. 24.

non è chi non veda quali vantaggi porta alla scienza»<sup>38</sup>. Forse egli si riferiva ad opere come *L'arte della stampa in Bologna* di Alberto Serra-Zanetti, importanti volumi purtroppo del tutto privi di tavole iconografiche<sup>39</sup>. Il problema dei bibliologi, come scrive Rava, è che «quand ils ne préfèrent pas ignorer complètement le problème artistique, se limitant à un aride description «technique», manifestent souvent une déconcertante impréparation dans le domaine de la recherche eshtétique; et, sur le plan de la philologie critique – quand ils s'y aventurent – non seulement ils esperiment dans la meilleure des hypothèses les plus conventionnelles et génériques banalités, mais aussi, ce qui est bien plus grave, les plus étranges incohérences»<sup>40</sup>.

C'è un caso particolarmente significativo circa i mezzi del bibliologo applicati all'ambito artistico che riguarda il sopramenzionato ritratto librario di Alessandro Achillini su disegno di Amico Aspertini (fig. VII): fu Roberto Longhi a ricondurlo al grande artista bolognese negli *Ampliamenti all'Officina ferrarese*<sup>41</sup>. Anni dopo Lamberto Donati, che pure è stato un grande bibliotecario e storico del libro, nel suo affascinante saggio sul "non finito" nel libro illustrato, ignorando lo scritto di Longhi, si soffermò sull'immagine:

«...è un bellissimo ritratto che si direbbe moderno, pieno di spirito e di movimento, probabilmente disegnato da una pittura che lo ritraeva sulla cattedra. Ma, in nome del Cielo, perché non è stato terminato? Perché è stata lasciata in nero proprio la parte destra donde viene la luce, dopo avere colla punta già disegnato i limiti dello scavo? Nell'arte tipografica che, discendendo direttamente dal manoscritto e dai modelli calligrafici, fin dal principio si presentò esteticamente perfetta, un ritratto con il fondo rimasto per metà nero turba talmente l'equilibrio dell'opera da diventare, più che in tanti altri casi del non-finito nei prodotti dell'arte e del pensiero, un problema inesplicabile della bibliologia»<sup>42</sup>.

---

<sup>38</sup> LAMBERTO DONATI, *Introduzione*, in CATERINA SANTORO, *Libri illustrati milanesi del Rinascimento: saggio bibliografico*, Milano 1956, p. 11.

<sup>39</sup> L'autore avrebbe gradito un ampio corredo iconografico, ma non fu possibile per questioni economiche cfr. ALBERTO SERRA-ZANETTI, *L'Arte della stampa in Bologna nel primo ventennio del Cinquecento*, Bologna 1959, p. XV.

<sup>40</sup> C. E. RAVA, *Supplemento...*cit., pp. XXIV-XXV.

<sup>41</sup> «L'Aspertini sta, almeno con disegni, come l'ispiratore dei bellissimi frontespizi dei Trionfi di Notturmo Napoletano e della *Annotationes anatomiae*» (ROBERTO LONGHI, *Officina Ferrarese: 1934; seguita dagli ampliamenti...*cit., p. 150).

<sup>42</sup> LAMBERTO DONATI, *Il "non finito" nel libro illustrato antico*, Firenze 1973, p. 71.

A tali "spuntate" armi di filologia artistica dei bibliologi, si aggiunge che considerando, perlopiù, il libro in quanto oggetto materiale, essi sono stati evidentemente più attratti da libri prestigiosi *in folio* piuttosto che dai fascioletti a carattere popolare che sono più ricchi di immagini e dove ho trovato una miniera di spunti interessanti che mancano nei più costosi libri universitari e testi dei classici latini che non necessitavano di immagini per rendersi appetibili ad un pubblico acculturato. È solo con le prime pubblicazioni sulle raccolte di stampe popolari che si assiste ad un interesse maggiore per le immagini di testi meno nobili, con la nascita degli studi sulle tradizioni popolari che è avvenuto in Italia nel Novecento; così ancora Lamberto Donati nella presentazione del volume di stampe popolari della Trivulziana:

«Noi, bibliologi, amiamo le stampe popolari del XVI secolo anche perché, presentando esse figure d'accatto che quasi mai hanno a che fare col testo, ma hanno soltanto lo scopo d'invogliare il pubblico ad acquistare ed a leggere il libretto, ci hanno conservato e tramandato composizioni arcaiche, o loro copie, che avevano illustrato edizioni delle quali nessun esemplare ci è pervenuto. Esse stampe popolari sono il deposito conservativo di una quantità di piccoli legni incisi, preziosissimi per la conoscenza e lo studio della biblioiconologia del XV secolo [...] Per mezzo di questi legni possiamo scoprire molte cose nei riguardi del libro illustrato antico, che ha tanta parte nello studio dell'arte e del pensiero rinascimentale»<sup>43</sup>.

Per quanto nobile, quest'attenzione alla cultura popolare in realtà nasconde una serie di giudizi moraleggianti sulla «fresca anima del popolo, fiorita in cantàri, in leggende di eroi e di santi, in ammaestramenti religiosi o morali, in poesie d'ogni genere, epiche mitologiche giocose erotiche satiriche, sbocciate dall'umile vita quotidiana e rinverdate sulla pianta perenne della tradizione classica e medievale»<sup>44</sup>. Si tratterebbe insomma di una «letteratura spicciola mai disonesta, ma sempre educativa e morale [e che] canta l'amore con sentimento delicato e romantico, non mai sensuale» espressione di un «popolo minuto con tutti i suoi difetti e le sue virtù, con la sua santa ingenuità e la sua saggia prudenza»<sup>45</sup>. Farei leggere a costoro

---

<sup>43</sup> LAMBERTO DONATI, *Presentazione*, in *Le stampe popolari a carattere profano della Biblioteca Trivulziana*, catalogo della mostra di Milano, a cura di Caterina Santoro, Milano 1964 IX-X.

<sup>44</sup> CARLO ANGELERI, *Bibliografia delle stampe popolari a carattere profano dei secoli XVI e XVII conservate nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Firenze 1953, p. 7.

<sup>45</sup> L. DONATI, *Presentazione...cit.*, p. VIII.

*Il Trentuno della Zaffetta* di Lorenzo Venier<sup>46</sup> che racconta la storia di uno stupro di gruppo su una famosa cortigiana veneziana, i *Sonetti Lussuriosi* dell'Areteino<sup>47</sup>, oppure *l'Infortunio del Pellenegra*<sup>48</sup>, la storia di un amplesso fallito tra un anziano e una giovanissima ragazza, per trovare un po' di quell'impulso erotico "innalzato alla purezza" dalla letteratura popolare. Il problema di questo tipo di impostazione è che finisce per essere ancora più screditante dell'approccio tecnicistico. Considerando queste opere il prodotto di e per il popolo minuto - «de tableau de la vie et de la culture des masses»<sup>49</sup> - che finalmente scopriva il piacere della lettura ingenua ma pura, si escludeva, di fatto, il coinvolgimento di qualunque personalità di rilievo nella produzione di questi materiali xilografici, con la conclusione che: «l'arte popolare è piuttosto oggettiva che soggettiva, e la grande arte è soggettiva piuttosto che oggettiva»<sup>50</sup>. Si negava di fatto qualunque individualità nella creazione di queste immagini, conferendo ad esse il compito di esprimere la «spiritualità di questa o quella società o collettività», oppure secondo Benedetto Croce, «la considerazione di essa come semplice materia, che l'arte, rilavorandola, innalzava»<sup>51</sup>. Se quest'approccio ha portato ad interessanti studi sui rapporti tra anonime maioliche e libro illustrato<sup>52</sup>, in definitiva, non si è rivelato utile a scavi più profondi: «la rozzezza della veste tipografica, la trasandatezza tecnica del testo c'inducono a pensare che questi modesti prodotti, talvolta infimi altro non rappresentino che una decadenza dell'arte tipografica. [...] Se di decadenza debba

<sup>46</sup> DANIELLA ROSSI, *Controlling courtesans: Lorenzo Venier's "Trentuno della Zaffetta" and Venetian sexual politics*, in *Sex acts in early modern Italy: practice, performance, perversion, punishment*, a cura di Allison Levy, Farnham 2010, pp. 225-240; GIOVANNI SCARAMELLO, *Meretrices: storia della prostituzione a Venezia tra il XIII e il XVIII secolo*, Venezia 2006, pp. 82-83.

<sup>47</sup> LYNNE LAWNER, *I Modi. The sixteen pleasures: an erotic album of the italian Renaissance*, Evanston 1988; ALESSANDRO NOVA, *Erotismo e spiritualità nella pittura romana del Cinquecento*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, atti del convegno di Roma e Parigi, a cura di Catherine Monbeig-Goguel - Philippe Costamagna, Roma 2001, pp. 150-151; BETTE TALVACCHIA, *Taking positions: on the erotic in Renaissance culture*, Princeton 2001, pp. 125-160. Per un'edizione italiana v. GIULIO ROMANO E PIETRO ARETINO, *I Modi ed i Sonetti Lussuriosi. Secondo l'edizione clandestina stampata a Venezia nel 1527*, a cura di Riccardo Braglia, Mantova 2000.

<sup>48</sup> Sul Pellenegra si veda ANGELO ROMANO, *L'officina degli irregolari. Scavi aretiniani e verifiche stilistiche*, Viterbo 1997, pp. 65-68; SEBASTIANO VALERIO, *Iacopo Filippo Pellenegra e la "crisi" degli studia humanitatis*, in «Rinascimento meridionale», 2 (2011), pp. 81-92.

<sup>49</sup> ACHILLE BERTARELLI, *L'imagerie populaire italienne*, Paris 1929, pp. 3-4.

<sup>50</sup> LUIGI SORRENTO, *Stampe popolari e libri figurati del Rinascimento lombardo*, catalogo della mostra di Milano, Milano 1942, p. 11.

<sup>51</sup> BENEDETTO CROCE, *Poesia "popolare" e poesia "d'arte"*, in «La Critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia diretta da B. Croce», 27 (1929), p. 404.

<sup>52</sup> ILARIA ANDREOLI, *"Fabulae artificialiter pictae": illustrazione del libro e decorazione ceramica nel Rinascimento*, in *Fabulae pictae: miti e storie nelle maioliche del Rinascimento*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Marino Marini, Firenze 2012, p. 110-125.

parlarsi, essa è decadenza soltanto della forma esteriore, rozza e trascurata quanto si vuole, ma soltanto conseguenza di un'oculata economia, necessaria per offrire a tutti un libretto a basso prezzo, dalla lettura piacevole e divertente»<sup>53</sup>.

Il mio lavoro cerca allora di allontanarsi sia dall'approccio "tecnico-tassonomico" sia da quello "moraleggiante" e "impersonale", visto che nessuno di questi sembra davvero rendere giustizia ai reperti librari che ho studiato, ed è semmai figlio dei recenti studi sopramenzionati sui Poligrafici operanti a Venezia, Pietro Aretino, Anton Francesco Doni e Ludovico Dolce, figure che fungono da importante raccordo tra pubblico e intellettuali, piazza e corte, e soprattutto tra editoria ed artisti, ed i cui legami con quest'ultimi sono oltretutto comprovati. Semmai posso riallacciarmi a certi, oramai ritenuti antiquati, manuali tipologici come il prezioso libro riguardante il *Frontespizio italiano del Quattrocento e del Cinquecento* (1969) di Francesco Barberi che intelligentemente mette a tacere ansie tassonomiche e con umiltà scrive che «il presente studio, pertanto, più che una di quelle sintesi provvisorie, alle quali Croce attribuiva l'utile funzione di stimolo a più particolari ricerche in campi finora poco coltivati, intende offrire documenti per una futura, auspicabile storia del frontespizio italiano»<sup>54</sup>.

Per quanto riguarda la fascia temporale mi sono riferito al contributo di Carlo Rava sull'evoluzione della xilografia veneziana. Egli infatti aveva colto lo scarto sostanziale che si ha, tra i libri illustrati (e forse solo tra i libri?), dalla fine del terzo decennio del Cinquecento in poi, con l'emergenza della Maniera grazie ad una serie di editori come Francesco Marcolini da Forlì, che grazie a legami con scrittori ed artisti, portarono un'aria di novità in città. Così Rava vedeva nella figura di Ugo da Carpi<sup>55</sup> il rinnovatore dell'editoria veneziana, attribuendogli il frontespizio del *Triumpho di fortuna* del 1527 (che in realtà, come vedremo poco avanti, è basato su un disegno di Baldassarre Peruzzi, comunque non molto lontano) e l'orientamento illustrativo che si affermerà attorno al 1540-50:

---

<sup>53</sup> L. DONATI, *Presentazione...*cit., p. VIII.

<sup>54</sup> FRANCESCO BARBERI, *Il Frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*, Milano 1969, I, p. 15.

<sup>55</sup> Il nome di Ugo non si lega al *Triumpho di Fortuna* ma il grande incisore fu anche illustratore librario cfr. CRISTINA DIEGHI, *Ugo e l'illustrazione libraria tra Carpi, Venezia e Roma*, in *Ugo da Carpi, xilografie e chiaroscuri da Tiziano, Raffaello e Parmigianino*, catalogo della mostra di Carpi, a cura di Manuela Rossi, Carpi 2009, pp. 41-49.

«...lo stile che con lui ha inizio, tendente innanzitutto ad una ricerca di effetti, più ancora che pittorici, pittoreschi, ed a conservare alle figure l'impronta dell'improvvisazione, quasi dello schizzo buttato giù "alla brava" (secondo un estro che, talvolta, ricorda quasi più gli aspetti dell'acquaforte che non quelli della xilografia) questo suo stile, dicevo, rimane in definitiva estraneo ai veri caratteri dell'incisione in legno»<sup>56</sup>.

Pure Francesco Barberi delinea questa fase: «nel Cinquecento eccellenti modelli d'illustrazione silografica produsse ancora Venezia in due diversi stili: uno a tratto, caratteristico del primo ventennio (editori Zoppino, Sessa, Zani); un secondo, verso la metà del secolo, somigliante alla tecnica calcografica (editori Marcolino, Giolito, Valgrisi)»<sup>57</sup>.

È dunque questa la fase artistica di cui mi sono occupato: uno stile che esplode in Laguna tra i libri con l'arrivo di Salviati, Giuseppe Porta e Vasari nel 1539-41 ed il loro lavoro per Marcolini, cioè le illustrazioni per la *Vita di Maria Vergine* (figg. 131-134) e la *Vita di Santa Catherina* (figg. 153-155) e quelle per le *Sorti* dello stesso editore (fig. 198 e 201-204). Come cercherò di mostrare, si tratta di una tendenza filo-toscana che però, come mostrerò poco avanti, viene sottilmente anticipata con i tre frontespizi peruzziani del *Lamento di Strascino* (1521) (fig. 12) dell'*Acerba* (1524) (fig. 13) e soprattutto del sopracitato *Triumpho di Fortuna* (1527) (fig. 1). Ma si trovano anche immagini marcoliniane che precedono il 1539: le due celebri marche tipografiche di Salviati del 1536, la "Veritas filia temporis" (fig. 70) e la "Veritas odium parit" (fig. 71). Tutte queste opere testimoniano che non fosse necessaria la presenza dell'artista in Laguna perché comparissero in città libri con sue immagini. Infatti, è Giorgio Vasari ad informarci, indirettamente, di come dovevano viaggiare le matrici librarie. In una lettera a lui rivolta del suo amico Cosimo Bartoli riguardante le illustrazioni della traduzione dell'*Architettura* albertiana (di cui tratterò più avanti) si riesce ad immaginare un mondo di difficoltà logistiche, dove a viaggiare sono le più robuste matrici lignee – disegnate, ma ancora da incidere – e non i disegni: «ricevei il pero disegnato, tutto bagnato, rispetto alla fortuna che corse il corriere a Malamoco; ma pur è tale che servirà. Mancami l'altro, qual desidero che mi mandiate insieme con i fogli in

<sup>56</sup> C. E. RAVA, *Arte dell'illustrazione...* cit., p. 35.

<sup>57</sup> FRANCESCO BARBERI, *Il libro a stampa: editoria, tipografia, illustrazione*, Roma 1965, pp. 82-83.

stampa, vi mandai»<sup>58</sup>. Rarissimi, pertanto, i disegni preparatori di frontespizi ed illustrazioni librarie.

Ma proseguendo questa rassegna introduttiva, accanto agli editori sopracitati, vi sono una serie di stampatori meno noti come Maffeo Pasini & Francesco Bindoni e le loro due marche tipografiche tosco-romane raffiguranti l'*Arcangelo Raffaele e Tobio* (1537 e 1539) (figg. 94 e 103), Agostino Bindoni (zio di Francesco) e la sua marca beccafumiana raffigurante la "Giustizia" (fig. 267) e, soprattutto, il frontespizio del *Primo libro di Sacripante* (1536) disegnato dal Pordenone (fig. 69) e quello per il *Libro della regina Ancozia* (1537) che ho cercato di accostare a Salviati (fig. 72). Poi vanno citati i Nicolini del Sabbio stampatori del *Libro secondo delle Indie occidentali* (1534) (figg. 111 e 114) e del *Sogno* di Alessandro Caravia (1541) (fig. 232), testi che contengono varie xilografie decisamente in contrasto con le immagini veneziane coeve. A seguire questa fioritura degli anni trenta, vi furono vari stampatori come Michele Tramezzino con la sua identificativa marca tipografica raffigurante la *Sibilla* di Salviati (1540) (fig. 178), Girolamo Scotto con le misteriose immagini di Domenico Beccafumi per Virgilio ed Ariosto (e la marca tipografica raffigurante *Diomede* fig. 253) che si riversarono in Laguna dal 1543 al 1549 (figg. 254-256), Comin da Trino con il salviatesco ritratto di Giacomo Salvatorino (1540-41) (fig. 187) e la marca della libreria al "Segno della Cognitione" (fig. 328) e Matteo Pagano con la sua "Fede" filo-vasariana (fig. 326). Ad arricchire il contesto di ulteriori apporti senesi, probabilmente, a queste si sarebbero dovute aggiungere le dieci xilografie alchemiche di Beccafumi (figg. 319-322) che però mai furono usate per illustrare il testo per cui furono concepite: la *Pirotechnia* di Vannoccio Biringucci.

Gli stampatori sopramenzionati si caratterizzano per aver licenziato opere eterogenee nei generi e nella qualità, per l'attenzione ad un pubblico non elitario e per aver tentato, timidamente, di portare a Venezia i primi segnali di una cultura figurativa nuova, oltretutto ospitando presso i loro torchi letterati toscani come Pietro Aretino, Alessandro Piccolomini e gli Intronati, Bernardo Dovizi, Anton Francesco Doni, i quali potevano aver suggerito l'utilizzo di immagini "aggiornate" rispetto alla tecnica ombreggiata veneziana che stava esaurendo la sua forza espressiva. Infatti, con il ritorno a Firenze di Lucantonio degli Uberti

---

<sup>58</sup> KARL FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Munich 1923-1940, n. CCCCLIX.

all'inizio del terzo decennio del secolo si chiude l'epoca aurea della xilografia veneziana, «l'ultimo temperamento d'artista che abbia saputo imprimere vigore d'originalità a quella tecnica ombreggiata che sembrava perdere del suo "mordente" quanto più si allontanava dai grandi modelli quattrocenteschi, esaurendosi nella quasi meccanica ripetizione di formule ormai cristallizzate in una facile cifra»<sup>59</sup>.

Non si tratta, insomma, di una fase illustrativa fortunata: i bibliologi hanno vissuto quest'allontanamento dai torchi tipografici, con tecniche che tendevano più verso effetti pittorici ed alla calcografia, come un "tradimento" delle potenzialità specifiche del mezzo. Infatti, soltanto «sino alla fine del XV secolo lo stile della silografia si mantenne in prevalenza a puro contorno, raggiungendo espressioni di vera arte»<sup>60</sup>, mentre per il Rathe si tratterebbe «per la maggior parte di una produzione anonima e collettiva, nella quale gli autori, sorti dall'artigianato, sia per il disegno che per la composizione di solito si valgono di forme e schemi preesistenti e sviluppate in più elevate sfere delle arti figurative, il ragionamento critico troppe volte deve basarsi esclusivamente sulla tecnica incisoria, la quale da sola non è sufficiente alla formazione di gruppi e meno che mai alla loro datazione e localizzazione»<sup>61</sup>. Il Novati arrivò addirittura a motivare il crollo di qualità dell'illustrazione di inizio Cinquecento con il rinnovato interesse nelle arti per l'antico:

«...l'influsso dell'antichità signoreggia sovrano gli spiriti: la mitologia invade come i poemi così anche i dipinti e le sculture. Ma il popolo non sa apprezzare né gustare questo nuovo indirizzo. Ed ecco la separazione avviene ed un abisso sempre più profondo si scava fra la produzione destinata alle classi colte, elevate, e quella che si rivolge alle popolari. Per le prime ormai sono destinati i capolavori degli artisti più o meno sovrani, per le altre le opere dispreziate degli umili artefici che serbano fede ai vecchi soggetti e si mantengono nella sfera della fattura tradizionale. Così la stampa in legno o in rame assorge a nuove altezze con Ugo da Carpi, con il Campagnola, con Marc'Antonio; ma essa non si volge più alla moltitudine, che non la capisce né la gusta»<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> C. E. RAVA, *Arte dell'illustrazione...*cit., p. 34.

<sup>60</sup> F. BARBERI, *Il libro a stampa...*cit., p. 82.

<sup>61</sup> KURT RATHE, *Sulla classificazione cronologica di alcuni incunabili calcografici italiani*, in «Maso Finiguerra», 5 (1940), p. 3.

<sup>62</sup> FRANCESCO NOVATI, *Intorno all'origine e alla diffusione delle stampe popolari*, in FRANCESCO NOVATI, *Scritti sull'editoria popolare nell'Italia di antico regime*, a cura di Edoardo Barbieri – Alberto Brambilla, Roma 2004, pp. 130-1.

Soltanto lo Hind<sup>63</sup> – che era storico dell'arte – precocemente si accorse che questo risalto dato agli illustratori di fine Quattrocento a dispetto del "carattere riproduttivo" di molti incisori da Marcantonio in avanti è da attribuire alla nostra scarsa conoscenza dei disegnatori che gli incisori copiarono.

Ma ovviamente questi episodi di cui mi sono occupato non nacquero nel nulla: ad esempio, la scuola d'illustrazione xilografica senese da cui proviene Beccafumi è una delle più fiorenti nel primo Cinquecento, almeno fino alle crisi politiche del 1526 e soprattutto la caduta del 1555. Al contrario, quella fiorentina prosperò praticamente soltanto a Venezia, con qualche rara eccezione come le *Fatiche di Ercole* (figg. 207-223), lavoro di metà secolo della cerchia vasariana, ed ovviamente più avanti le *Vite*, dopo aver conosciuto una grave crisi dopo gli *exploit* di fine Quattrocento, dovuta principalmente ad instabilità politica, ripetitività delle formule espressive e scarsa vivacità degli scrittori.

Allo stesso modo non si può dire che questa nuova voga illustrativa si esaurisca nel 1542 con la partenza di Vasari da Venezia. Il rinnovamento riguardò sì aspetti stilistici ma anche tipologici, i ritratti, le marche, gli emblemi, le cornici. I frutti che portò furono duraturi anche se non sempre semplici da individuare, dalle immagini di Beccafumi degli anni quaranta riciclate e incorniciate nel *Furioso* di Francesco Rampazetto del 1570 (fig. 295) e nel *Floridoro* di Moderata Fonte (1581) (fig. 296), a quelle, metabolizzate in una pasta ormai non più senese ma del tutto "pastorale" alla Bassano per la *Georgica* di Bernardo Daniello (1549) (fig. 297) e l'*Opera* di Virgilio del Bonelli (1558) (fig. 300) e del Porta (1610) (fig. 301). Senza contare l'apporto toscano allo stile muscolare ed iper-narrativo ma assieme bucolico delle xilografie dell'*Orlando Furioso* (specialmente la Giolito del 1542, ma anche la Valvassori del 1553, la Valgrisi del 1556 e la Varisco del 1568) (figg. 275-277) che hanno pure riflessi su numerosi cicli affrescati italiani. Vi sono anche riverberi nelle opere di Sustris, Schiavone, Bassano ed immagini inedite che riaffiorano con l'editore Bonfadino addirittura nel Seicento inoltrato: il beccafumiano *Lamento di Rodomonte* (1608) (fig. 285) ed il salviatesco frontespizio per il *Lamento di Galeazzo Sforza* (1616) (fig. 289).

---

<sup>63</sup> ARTHUR MAYGER HIND, *Early italian engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described* (1938-48), Nendeln 1978, I, p. 12.

Non mi dilungherò sui bulini e le acqueforti che pure si incominciano ad utilizzare tra i libri veneziani di metà Cinquecento perché si tratta di una storia diversa, una storia che riguarda perlopiù la storia dell'incisione e che porta ad un "divorzio" tra pagina tipografica ed immagine incisa: «il naturale accordo, favorito nei primi decenni della tipografia, tra la silografia, lineare e in rilievo, e i caratteri, cessò nel Cinquecento quando alla silografia si sostituì l'incisione in rame più fine, pittorica, sfumata, ma appunto per ciò meno aderente alla natura della tipografia»<sup>64</sup>.

In definitiva, si tratta di una costellazione di opere ed artisti, una *miscellanea* di materiale in gran parte inedito, che rende conto dell'ampliarsi del mercato tipografico veneziano e dove è difficile trovare una costante ma dalla quale si possono trarre alcune indicazioni di fondo. La prima è che le immagini librarie intervengono su una fascia di lettori medio-bassa, che legge i libri in volgare della letteratura coeva e si avvicina ai classici mediante i volgarizzamenti. Si tratta di un pubblico che si confronta per la prima volta con la lettura e che pertanto non tiene ad una veste tipografica prestigiosa: compra soprattutto carte vendute per strada, durante le rappresentazioni, le fiere e i mercati. Lamenti, cantari, ecloghe, canzoni, vite di santi formano il suo bagaglio di letture: testi che si fregiavano di immagini promozionali in misura molto maggiore dei testi più bibliologicamente ricchi. Per cercare immagini librarie di pregio è dunque necessario scavare in testi dimenticati e scarsamente tenuti in considerazione dai nostri canoni moderni che talvolta non tengono conto che il successo di un'opera è spesso divergente con il suo valore artistico. Questo criterio, ovviamente, amplia a dismisura il raggio d'azione del ricercatore: sono ancora così numerosi i campi da esplorare nella letteratura popolare cinquecentesca. Ci sono dunque due aspetti che ho osservato in questi anni di ricerca e mi sono giunti in soccorso. Il primo è che se un tipografo utilizza l'immagine di un artista è assai probabile che ne abbia un *set* nascosto tra le sue edizioni: conviene allora scandagliare le sue edizioni per trovare questo nucleo di illustrazioni di valore magari comprate in blocco da un altro collega e mescolate con altre di minor pregio. Questo approccio mi ha portato a riscoprire immagini tipografiche di Beccafumi, Salviati, Vasari, Porta e Francesco Menzocchi celate in edizioni dimenticate di dei tipografi Scotto, Marcolini, Pasini & Bindoni e altri. Il secondo aspetto che mi è stato d'aiuto è che, talvolta, a testi

---

<sup>64</sup> F. BARBERI, *Il libro a stampa...*cit., p. 98.

veneziani di letterati toscani corrispondono scelte iconografiche tosco-romane (così è per Pietro Aretino, Anton Francesco Doni, Bernardo Dovizi, lo Strascino, Alessandro Piccolomini e gli Intronati).

È dunque chiaro che erano i testi "minori", quelli cioè che non offrivano una conoscenza specifica e che si rivolgevano ad un pubblico generalmente non acculturato, a necessitare di immagini di richiamo: «gli anni cruciali per la definitiva trasformazione del frontespizio furono quelli tra il 1510 e il 1540: in quel periodo si venne prepotentemente trasformando in qualcosa di molto simile a quello che potremmo modernamente definire *etichetta* del prodotto/libro, fondamentale elemento della *confezione*, contenente tutte le informazioni e i richiami di carattere pubblicitario che l'editore ritenesse opportuno condensarvi per poter tentare di conquistarsi un'adeguata quota di mercato»<sup>65</sup>. Queste strategie si delineano con la suddivisione tra tipografo, il responsabile della riuscita tecnica del libro, e l'editore, che si occupava delle scelte culturali, finanziarie e commerciali<sup>66</sup>. A ciò si aggiungevano costi anche alti di materiali e manodopera che imponevano agli stampatori strategie aggressive di "fidelizzazione" dei lettori: «per conquistare questo nuovo pubblico che leggeva per il piacere di leggere, alla ricerca di una cultura assimilabile e in grado al tempo stesso di fornirgli una qualche forma d'identità e di riconoscimento sociale, di cui una componente sempre più importante si rivelava essere quella femminile, gli stampatori si valevano di una strategia e di un'arma vincente: il volgare e l'immagine. I nuovi *best-sellers* erano, infatti, i *libri vulgare hystoriat*»<sup>67</sup>. A conferma di ciò, stanno le parole di Vasari nella vita di Marcantonio Raimondi che, di fatto, costituiscono una validissima pista d'indagine sui libri illustrati cinquecenteschi:

«E chi non vede senza maraviglia l'opere di Francesco Marcolini da Forlì, il qual oltre all'altre cose stampò il libro del giardino de' pensieri in legno, ponendo nel principio una sfera d'astrologi e la sua testa col disegno di Giuseppe Porta da Castelnuovo della Garfagnana, nel qual libro sono figurate varie fantasie: il Fato, l'Invidia, la Calamità, la Timidità, la Laude e molte altre cose simili, che furono tenute bellissime. Non furono anco se non lodevoli le figure che Gabriel Giolito

---

<sup>65</sup> PAOLO VENEZIANI, *Il frontespizio come etichetta del prodotto*, in *Il libro italiano del Cinquecento: produzione e commercio*, catalogo della mostra di Roma, a cura di LUCA BELLINGERI – PATRIZIA COSTABILE – FRANCESCA NIUTTA – ALDA SPOTTI – PAOLO VENEZIANI – MARINA VENIER, Roma 1989, p. 106.

<sup>66</sup> FRANCESCO BARBERI, *Il libro a stampa: editoria, tipografia, illustrazione*, Roma 1965.

<sup>67</sup> I. ANDREOLI, "*Fabulae artificialiter pictae*"...cit., p. 111.

stampatore de' libri, mise negl'Orlandi Furiosi, perciò che furono condotte con bella maniera d'intagli. Come furono anco gl'undici pezzi di carte grandi di notomia, che furono fatte da Andrea Vessalio e disegnate da Giovanni di Calcare fiamingo, pittore eccellentissimo, le quali furono poi ritratte in minor foglio et intagliate in rame dal Valverde, che scrisse della notomia dopo il Vessalio»<sup>68</sup>.

Mi sembra, per chiudere questo capitolo introduttivo, che questa galassia tipografica che macina gli artisti in opere misconosciute come sacre rappresentazioni, cantari cavallereschi, rime burlesche, commedie rusticali, arti del ben morire, lamenti, rotte, racconti di viaggio e madrigali sia una degna controparte tipografica del cosiddetto "sperimentalismo anticlassico" tracciato da Federico Zeri e Antonio Pinelli<sup>69</sup>. Questo sperimentalismo si caratterizza, come già scritto da questi studiosi, come un sistema di valori in grado di abbracciare le più diverse manifestazioni della creatività: dal teatro, alla poesia, al ballo e, a questo punto, anche l'ambiente tipografico. Questo è l'espressione di un mondo, non necessariamente più colto, come scriveva Shearman, ma sicuramente più aperto e variegato, frutto di quella varietà che è solo cinquecentesca, che non è più ornamento dello stile ma che è essa stessa lo stile, e che finisce per sconfiggere se stessa. Shearman scriveva che «la sazietà è un pericolo, ma più insidiosa è la perversa tendenza, per la varietà trattata come un aspetto dello stile, a fare che le cose che si vedono, si leggono e si ascoltano si assomiglino tutte, cumulativamente. Ciò porta progressivamente verso la monotonia; la varietà porta alla vera ed effettiva diversità solo quando si presenta come la risposta ad un problema di espressione»<sup>70</sup>. "Varietà", "abbondanza", "prolissità", ma anche "crisi" ed "irrazionalità", concetti talvolta tirati in ballo a sproposito dagli storici dell'arte, frutto di letture talvolta autocompiaciute e distorte dagli "ismi" di primo Novecento<sup>71</sup>; ma se questi hanno imparato ad apprezzare anche queste categorie, sembra che i loro corrispondenti bibliologi che hanno trattato l'epoca della

---

<sup>68</sup> GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori* (1568), a cura di Rosanna Bettarini - Paola Barocchi, Firenze 1966-1987, V, p. 21.

<sup>69</sup> FEDERICO ZERI, *Raffaello Botticini*, in «Gazette des beaux-arts», 72 (1968), 159-170; ANTONIO PINELLI, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza* (1993), Torino 2003, pp. 51-70.

<sup>70</sup> JOHN SHEARMAN, *Il Manierismo* (1967), ed. a cura di Marco Collareta, Firenze 1983, p. 114.

<sup>71</sup> ANTONIO PINELLI, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza* (1993), Torino 2003, pp. 38-41; CRAIG HUGH SMYTH, *Mannerism and Maniera* (1962), Wien 1992, pp. 30-35.

Maniera abbiano invece colto in essa soltanto i segnali inequivocabili di una decadenza indegna del loro approfondimento.

## II.

## La Maniera tosco-romana nei libri veneziani

## 1. Baldassarre Peruzzi nei libri veneziani

I rapporti tra Venezia e Firenze nei libri illustrati stampati tra Quattro e Cinquecento furono pressoché ininterrotti grazie alla figura di Lucantonio degli Uberti. Infatti, l'incisore e stampatore fiorentino importò in Laguna nei primi due decenni del secolo il tratto a puro contorno della sua città, «integrato da una sapientissima dosatura nell'uso dei neri, sia striati o punteggisti (*criblé*) ottenendo vari mezzi toni, sia ricavando alcune zone, o particolari, in nero pieno»<sup>72</sup>. Bisogna dunque sgomberare il campo dall'idea di un felice e proficuo connubio tosco-veneto tra pratiche rappresentative fiorentine e capacità tipografiche veneziane che s'instaura solo con l'arrivo di Salviati, Vasari e Porta nel 1539-1540: la congiuntura non ha inizio in quegli anni, le relazioni furono più complesse e durature, con tracce di Maniera disseminate prima e dopo quel biennio fortunato. Ma, come ho scritto sopra, la tecnica di Lucantonio incominciava a mostrare la corda attorno agli anni venti: i primi germi di rinnovamento figurativo in direzione tosco-romana, anche tra i libri, si devono al senese Baldassarre Peruzzi. Il suo primo intervento librario fu piuttosto precoce – ben precedente a quelli di Salviati, Vasari e Beccafumi – e si colloca nel frontespizio e nelle illustrazioni per il *Triumpho di fortuna* del ferrarese Sigismondo Fanti<sup>73</sup> (fig. 1), uscito a Venezia nel 1527 per Agostino da Portese a istanza di Giacomo Giunta. Si tratta ovviamente di un periodo fecondo per i germogli di maniera sparsi in Italia dal Sacco di Roma (proprio in quell'anno si data l'arrivo a Venezia dell'Aretino e di Jacopo Sansovino) e pure il soggetto del libro non poteva che riscuotere successo in

<sup>72</sup> C. E. RAVA, *Arte dell'illustrazione...*cit., p. 56. Su Lucantonio si veda il più recente: CAROLINE KARPINSKI, *Il "Trionfo della Fede": l'"affresco" di Tiziano e la silografia di Lucantonio degli Uberti*, in «Arte veneta», 46 (1994), pp. 7-13.

<sup>73</sup> SILVIA URBINI, *Il libro delle sorti di Lorenzo Spirito Gualtieri*, Modena 2006, pp. 102-126; FEDERICA CANEPARO, in *Dosso Dossi: Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, catalogo della mostra di Trento, a cura di Vincenzo Farinella – Lia Camerlengo – Francesca De Gramatica, Milano 2014, n. 45, pp. 194-195. OTTAVIA NICCOLI, *Gioco, divinazione, livelli di cultura. Il Triumpho di fortuna di Sigismondo Fanti*, in «Rivista storica italiana», 94 (1984), pp. 591-599; ROBERT EISLER, *The frontispiece to Sigismondo Fanti's Triumpho di fortuna*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 10 (1947), 155-159.

un'epoca di instabilità politica e di ferventi interessi astrologici ed escatologici. Il libro permette infatti di rispondere a settantadue domande con l'ausilio dei dadi per attraversare quattro “stazioni”: la rosa dei venti, le dodici case (cioè le famiglie signorili d'Italia), le settantadue ruote e le trentadue sfere fino all'approdo finale ai profeti e alle sibille. I temi sono svariati, ma spesso sottendono lacerazioni di carattere politico e religioso che allora parevano insanabili, dalla fede (“qual fede o legge, sia di queste tre la buona, o la Christiana, o l'Hebrea, o quella di Mahumetto”, domanda X), alla politica (“se una terra o Rocca co nimici intorno sarà expugnata” domanda II), passando per questioni di natura astrologica (“che significa l'Ecclissi e la comecta quando appare” domanda XXII) e alchimistica (“se l'archimia che tu farai haverà buono o tristo fine” domanda LV), fino a questioni più materiali sull'amore, il commercio e i viaggi. Come già notato dalla Urbini, gli incisori sono perlomeno due, il più abile ha eseguito il frontespizio, le figure delle “Rose dei venti”, alcune figure all'interno delle “Ruote” e la parte bassa delle xilografie delle “Sfere” (fig. 2). L'attribuzione a Peruzzi di queste immagini più raffinate si deve al ritrovamento del disegno preparatorio del frontespizio da parte del Von Hadeln (fig. 3). Originariamente attribuito a Dosso Dossi, solo in seguito esso fu ascritto da Frommel al catalogo del senese come opera chiave per la fase tarda dell'artista<sup>74</sup>: certo è che vi si ritrovano cristallizzati tutti gli elementi di inquietudine di quell'epoca. Clemente VII è infatti seduto su un globo terrestre sorretto da un affaticato Atlante mentre un angelo della *virtus* da un lato e un diavolo della *voluptas* ne ruotano l'asse nei due sensi contrari, alimentando l'idea di uno scontro di forze opposte dove il Papa non può che fungere da spettatore, mentre in primo piano un astronomo e una personificazione della fortuna interrogano misteriosamente i propri attributi identificativi. Le altre immagini peruzziane sono le sedici ninfe della rosa dei venti (fig. 4) già ricondotte dalla Urbini alla “Sala delle Prospettive”, in particolare l'“Apollo e Dafne” e l'“Arione sul delfino”<sup>75</sup>, dove le figure femminili si dispiegano nei fregi in modi sempre nuovi e imprevedibili senza però apparire ammanierate, mettendo anzi in luce un tono abbreviato e comunicativo

<sup>74</sup> DETLEF VON HADELN, *A Ferrarese Drawing for a Venetian Woodcut*, «The Burlington Magazine», 48 (1926), p. 103; CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, München 1968, n. 100.

<sup>75</sup> CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *La Villa Farnesina a Roma*, Modena 2014, p. 241; IDEM, in *La Villa Farnesina a Roma*, a cura di Christoph Luitpold Frommel Modena 2003, I, p. 192 e II, n. 241.

irripetibile. Queste immagini di “Fortune”, con il loro inesauribile repertorio di moti e pose mi sembra poi che abbiano nutrito, in modo più o meno indiretto, innumerevoli marchi tipografici ed emblemi fino al Seicento inoltrato (figg. 5-8), costituendo una valida alternativa italiana alla “Fortuna” dureriana che pure si ravvisa tra i libri<sup>76</sup> (figg. 9-11). Ci sono poi le scene della sezione delle “sfere”, dove compare nientemeno che Michelangelo alle prese con una scultura della Sagrestia Nuova. Il libro è l’unico caso (almeno in epoca così precoce) in cui ad un apparato iconografico di rilievo corrispondono anche dei riferimenti testuali adeguatamente aggiornati sull’arte del tempo. Tra le pagine del “Triumpho” si può trovare dunque un “canone”<sup>77</sup> degli artisti assai precoce e quantomeno variegato. Non solo vi è Michelangelo, negli altri ricicli dell’immagine al suo nome si sostituisce “LAMBERTO FLORENTINO”: trattasi forse di Niccolò o Pietro Lamberti e altri nomi di scultori greci tramandati da Plinio come Polidoro accanto a dei veri e propri enigmi come Leonica Dorico. Meno confuso è stato il compilatore per quanto riguarda la pittura: nella sezione delle “Ruote” varie volte vengono riutilizzate due immagini raffiguranti un pittore che rifinisce una piccola tavoletta con un doppio ritratto e un altro seduto a lavoro al cavalletto, con le iscrizioni “ANDREA MANTEGNA”, “RAPHAEL URBINATO”, “CORTONA”, “PERUSINO”, “FRANZA”, “BOCHACINO”, “BALDASAR SENESE”, “IOANNE FRANC.”, “ULIO PIC.”, “MATHEO HEREMITO”, “SODOMA”, “DOSSO PICTOR”, “LAZARO PICTOR” oltre ai canonici Zeusi e Parrasio. Se alcuni nomi paiono di difficile identificazione, può stupire il nome

---

<sup>76</sup> Su Giacomo Fabriano v. MARCO CALLEGARI, *Dal torchio del tipografo al banco del libraio: stampatori, editori e librai a Padova dal XV al XVIII secolo*, Padova 2002, pp. 19-20; MARIELLA MARCIANI, *La tipografia padovana del XVI secolo: rassegna bibliografica e stato della ricerca*, in «Miscellanea Marciana», 10-11 (1995-1996), pp. 127-151. Su Dolfino Landolfi v. MARGHERITA POLLINI, *Tra nord e sud della Rezia: Poschiavo e la sua stamperia nel XVI secolo*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 61 (2009), 121-138; per il Goselini rimando ai recenti contributi LUISELLA GIACHINO, *La lode e la morte. Giuliano Goselini poeta funebre della Milano del secondo Cinquecento*, in «Allegorica», 26 (2009/2010), pp. 102-130 e GIULIANO GOSELINI, *Rime* (1588), a cura di Luca Piantoni – Elisabetta Selmi – Achille Olivieri, Padova 2014; per la “Fortuna” olandese del “Sinnepoppen” del 1620 v. MARC VAN VAECK, *Moral emblems adorned with rhymes: Anna Roemers Visscher’s adaption (1620) of Roemer Visscher’s Sinnepoppen (1614)*, in *Visual words and verbal pictures: essays in honour of Michael Bath*, a cura di Alison Saunders – Peter Davidson, Glasgow 2005, pp. 203-223.

<sup>77</sup> A tal proposito si veda GERALDINE JOHNSON, *Michelangelo, fortunetelling and the formation of artistic canons in Fantì’s “Triumpho di Fortuna”*, in *Coming about... a festschrift for John Shearman*, a cura di Lars Jones – John Shearman, Cambridge 2001, pp. 199-205.

del Signorelli<sup>78</sup> (“CORTONA”), ma certamente è inequivocabile quello dell’autore del frontespizio che, con il Sodoma, testimonia inaspettatamente la fama della pittura senese a Ferrara, pur restando ferma l’idea di Giovanni Agosti di «un canone prevalentemente padano e che punta in particolare su Ferrara, la città d’origine di Sigismondo Fanti»<sup>79</sup>.

La Urbini ha poi ricercato tenacemente dei rapporti tra Peruzzi e Ferrara, riscontrando nella figura di Jacopo Melegghino<sup>80</sup>, architetto ferrarese e stretto amico del senese, un possibile raccordo con il Fanti. Jacopo era a servizio del cardinale Alessandro Farnese già dal 1520 e quando questi fu eletto papa Paolo III divenne il responsabile dei cantieri pontificali. Come ci informa Vasari, è proprio il Papa a chiedere al Melegghino nel 1536 di prendersi cura dell’anziano Peruzzi ed è al ferrarese che passano i testi di Baldassarre. A sostegno dell’ipotesi, la studiosa ha poi citato il taccuino della Biblioteca Comunale di Siena con disegni di scuola peruzziana<sup>81</sup> dove compare una nota manoscritta che certifica i rapporti tra i due: “fu di me Baldasere P(er)ucio: el donai a m(esse r) Jac(om)o Melegghino” (f. 35r). È possibile che le immagini del “Triumpho” fossero incise proprio dal Melegghino, visto il monogramma “IM” nel frontespizio dell’opera, anche se i disegni del taccuino hanno rapporti labili con quelli incisi e il monogramma parrebbe piuttosto “TM”. Restano i legami tra Peruzzi e Melegghino, la citazione nel “canone” negli artisti, e gli ineludibili riferimenti dei documenti visivi.

<sup>78</sup> Siamo ben prima dell’elogiativa *Vita* vasariana e circa trent’anni dopo la menzione di Luca Pacioli della *Summa de Arithmetica* uscita ne 1494 a Venezia cfr. CRISTINA GALASSI, *Con gli occhi di Vasari: Luca Signorelli tra Torrentiniana e Giuntina*, in *Luca Signorelli*, catalogo della mostra di Perugia, a cura di Fabio De Chirico – Vittoria Garibaldi – Tom Henry – Francesco Federico Mancini, Milano 2012, pp. 23-29; TOM HENRY, *The Life and Art of Luca Signorelli*, New Haven 2012, pp. 2-6.

<sup>79</sup> GIOVANNI AGOSTI, *Su Mantegna. La storia dell’arte libera la testa*, Milano 2005, p. 172.

<sup>80</sup> S. URBINI, *Il libro delle sorti...cit.*, pp. 107-108. Per la figura del Melegghino rimando ai contributi più recenti e all’esaustiva bibliografia ivi citata: LAURA GAVAZZI, *La ricostruzione di Frascati voluta da Paolo III, opera di Jacopo Melegghino*, in «Il tesoro delle città», 2 (2004), pp. 296-306. Sui rapporti tra Peruzzi e Melegghino si veda anche LIONELLO PUPPI, *Il problema dell’eredità di Baldassarre Peruzzi: Jacopo Melegghino, il ‘mistero’ di Francesco Sanese e Sebastiano Serlio*, in *Baldassarre Peruzzi: pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di Marcello Fagiolo – Maria Luisa Madonna, Roma 1987, pp. 491-501.

<sup>81</sup> «In esso vediamo uno dei numerosi quaderni di schizzi sui quali si esercitavano e dai quali traevano ispirazione gli artisti del Cinquecento. Nello sfogliarlo si capisce che si tratta di una raccolta di disegni che non solo è stata consultata per molto tempo dai diversi artisti, ma che è stata anche completata da questi, arricchendone così il nucleo originario di disegni figurativi e di architettura, per un periodo che va oltre la morte di Baldassarre Peruzzi» (MIRCEA TOCA, *Osservazioni sul cosiddetto «Taccuino senese di Baldassarre Peruzzi»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 3 (1971), p. 165). Il volume di disegni è riprodotto per intero in *Taccuino S IV 7 detto di Baldassarre Peruzzi della Biblioteca Comunale di Siena*, a cura di Marco Picchi – Fiorenzo Sodi, Siena 1981.

## 2. Peruzzi, un astrologo e il “mal francese”

Ma il *Triumpho* di Sigismondo Fanti non fu l'unico caso in cui si presentarono a Venezia immagini peruzziane. Vi sono almeno due altri interventi, finora ignorati, che a mio parere possono avvicinarsi all'orbita della multiforme personalità del senese o perlomeno anticipare di qualche anno l'arrivo del disegno di Peruzzi in area padana. Il primo, in modo non casuale è il frontespizio di un'edizione per uno stampatore ferrarese. Si tratta infatti di Niccolò di Aristotile de' Rossi detto lo Zoppino<sup>82</sup>, importante tipografo, editore e libraio attivo a Bologna, Pesaro, Venezia, Perugia, Firenze. Quest'immagine si trova in un'opera in ottava piuttosto conosciuta (fig. 12), il *Lamento di quel tribulato di Strascino Campana Senese sopra el male incognito el quale tratta de la patientia et impatientia*<sup>83</sup>, pubblicata nel 1521 dal comico e attore senese Niccolò Campani<sup>84</sup> pur riferendosi ad un periodo in cui egli era al servizio di Giulio II a Roma nel 1508-11, cioè quando Baldassare era nella capitale: «da versione che conosciamo del *Lamento*, pur recando la data del 1521, riproduce nella sua prima parte un materiale molto più antico, non rielaborato dalla memoria successiva del comico – le cui condizioni sociali ed artistiche erano nel frattempo assai mutate – e rappresenta quindi una testimonianza diretta della vita e del mestiere del Campani ai tempi del suo primo soggiorno romano»<sup>85</sup>. Così si comprende l'espedito iniziale del sogno, in cui il poeta ritorna malato dopo la sua dichiarata “guarigione”: «et quivi, dal sonno preso, subito in un mio turbato sogno incorsi. Parevami che quelle prime & si gravose doglie, & via maggiori, del francese mio martire tutte mi fusseno ritornate». Il libretto è dunque una sorta di esorcismo personale del Campani che racconta il suo male nel testo che come si evince dalla xilografia iniziale è tutto dovuto ai demoni che lo tormentano:

<sup>82</sup> Per gli annali dell'editore v. LORENZO BALDACCHINI, *Alle origini dell'editoria in volgare: Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia. Annali (1503-1544)*, Roma 2011. Per uno studio critico sulla sua attività e notizie più approfondite sulla biografia cfr. LUIGI SEVERI, *Sitibondo nel stampar de' libri: Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Roma 2009.

<sup>83</sup> NICCOLÒ CAMPANI DETTO STRASCINO, *Lamento di quel tribulato di Strascino Campana sopra el male incognito, el quale tratta de la patientia, & impatientia in ottava rima, opera molto piaceuole*, presso Niccolò Zoppino, Venezia 1521, CNCE 8789.

<sup>84</sup> NICCOLÒ CAMPANI, *Lo Strascino da Siena e la sua opera poetica e teatrale*, a cura di Marzia Pieri, Pisa 2010.

<sup>85</sup> CRISTINA VALENTI, *Comici Artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Ferrara 1992, p. 41.

Donque questo mal venne dal demonio,  
 El non ci han colpe le genti franciose.  
 Et se glie sopra ogni altro mal idonio,  
 Fu che in questo ogni studio il diavol [p]ose.  
 Esser tene posso io bon testimonio,  
 Che so per prova tutte queste cose,  
 Si che non ti admirar se glie gran male,  
 Che discese dal diavol infernale. (LIII)

Il percorso è quello canonico della “temptatio diaboli”, dalla “dubitatio di fede” alla “disperatione” con il riscatto finale, pur tra mille divagazioni, talvolta raccapriccianti, sulla condizione della malattia, dall’inutilità delle diete («Poi trovo questa como l’altre sciocca/ Che chi dee morir muor, chi viver deve/ Salsumi, agrumi, legumi, et cacumi,/ Non hanno obstato ch’io non mi consumi», LVI), all’“odio contra gli innamorati” («Quando io sento un che si duol de lamore:/ Et la mostarda al naso su mi sale,/ O dio cambia con lui el mio dolore./ Accio che si lamenti d’altro male», LXXXVII). Come notato da Cristina Valenti, non si tratta affatto di un’opera comica bensì della rappresentazione visiva di un’alterità esemplare, anche nei suoi tratti più repulsivi, come si dichiara nell’invito iniziale: «Essempio al vulgo, et tutto mio sia ’l danno».

L’immagine sul frontespizio è rozza nell’intaglio ma non scontata nell’invenzione<sup>86</sup> (fig. 12), con la prospettiva scorciata in diagonale della stanza e la finestra strombata da cui penetra una luce che ne rischiarava la penombra. Cattura la nostra attenzione, soprattutto, il diavolo che rovescia le pustole sull’ammalato. Questi ha una posa pressoché uguale a quella del demone che muove il “girarrosto” papale del “Triumpho” (fig. 14), ma anche la posa del disgraziato poeta ricalca quella del disegno peruzziano del “Dio Tevere” rinvenuto nel 1512 nei dintorni di Santa Maria sopra Minerva<sup>87</sup> (fig. 15). Per rendere conto della – forse non così apparente eccezionalità – dell’immagine, è utile mostrare alcuni degli incisori che lavoravano per lo Zoppino a quel tempo, uno degli stampatori che per primo intuì

<sup>86</sup> Se ne conoscono due versioni, la prima con cornice semplice del dicembre 1521 la seconda senza data con cornice a perline e fusarole cfr. V. M. ESSLING, *Études sur l’art...* cit., pp. 423-424.

<sup>87</sup> CHRISTOPH LUTTPOLD FROMMEL, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, München 1968, n. 99; PHYLLIS PRAY BOBER – RUTH RUBINSTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture: a handbook of sources*, London 1986, p. 103; ACHIM GNAMM, in *Roma e lo stile classico di Raffaello, 1515 – 1527*, catalogo della mostra di Mantova e Vienna, a cura di Konrad Oberhuber, Milano 1999, n. 59.

l'importanza delle immagini per la sua azienda. Egli «aveva, evidentemente, inteso che per rendere più immediati eventi o concetti narrati in un testo scritto era necessario creare una rete intertestuale tra scrittura e immagini. In tutto questo processo di costante interiorizzazione fra verbale e visivo, in cui è coinvolta anche la memoria, le immagini si offrono al contempo come strumento di sintesi e come contenuto di un repertorio di conoscenze»<sup>88</sup>. Così Giorgia Atzeni, portando a fondo le intuizioni dell'Essling, ha delineato la serie degli intagliatori padani che dovettero lavorare per lo stampatore, i monogrammistì Z.A (probabilmente Giovanni Andrea Valvassore) (fig. 16), IBP o IB (forse i misconosciuti Ioanni Battista Palumba il cosiddetto “maestro I.B con l'uccellino”, Giovanni Battista del Porto, oppure Jacopo Ripanda)<sup>89</sup>, G.B (forse Girolamo Bellarmato) (fig. 17) e M.P.F. (Matteo Pagano da Treviso) come parte «di una scuola eclettica, in cui s'incrociano ascendenze lombardo-venete, romane e dureriane, trasfuse in un linguaggio figurativo, rapido e versatile, debitamente semplificato e pienamente rispondente alle urgenze editoriali del momento»<sup>90</sup>. Così è altresì utile per evidenziare i pregi dell'illustrazione Zoppino, ragguagliare delle derivazioni del frontespizio del *Lamento*, come il frontespizio dei *Sette dolori del mal francese*<sup>91</sup> (fig. 19) dello sconosciuto Andrea Spetiale<sup>92</sup> (55 x 75 mm circa). Si tratta di un testo della seconda metà Cinquecento dalla estrazione assai poco nobile che, nella sua immagine introduttiva, elimina tutti gli elementi di maggior complessità del frontespizio dello Strascino: la costruzione spaziale della stanza e il diavolo scorciato. L'immagine ormai completamente bidimensionale non è tuttavia priva di fascino, con quel suo baldacchino “cubista”, le finestrelle che emergono da un muro scandito di brevi tratti orizzontali ed il cotto senese che è divenuto un più consueto pavimento a scacchiera veneziano. Nessuno penserebbe mai a Peruzzi guardando quella figura molliccia che si sventola con un ventaglio, degna immagine di chi si è abbandonato ai piaceri del meretricio e, soprattutto, degna

<sup>88</sup> GIORGIA ATZENI, *Gli incisori alla corte di Zoppino*, in «ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte», 2 (2013), p. 301.

<sup>89</sup> *IVI*, pp. 302-308 con relativa bibliografia aggiornata.

<sup>90</sup> *IVI*, p. 305.

<sup>91</sup> ANDREA SPETIALE, *I sette dolori del mal francese. Cosa molto diletteuole, doue i giouani a spese dell'autore ponno schiuar quel gran pericolo che si troua ne i ladri boschi passando in Franza*, senza tipografo, Venezia 1580 circa, CNCE 61609.

<sup>92</sup> ARNALDO SEGARIZZI, *Bibliografia delle stampe popolari italiane della Biblioteca Nazionale di San Marco di Venezia*, Bergamo 1913, I, n. 264, pp. 242.

controparte visiva della degradazione testuale dello scritto dello Strascino che si legge nel *colophon*:

«...non sperar di trovar donna che netta/ sia di tal mal pur ch'ella sia puttana/ o che l'ha avuto o di fresco l'aspetta/ o che si spurga quella settimana/ fuggi adunque ti prego simil setta/ che son ruina de la gente humana/ et habbi spesso il mio libretto in mano/ che da puttane tu starai lontano».

Così di quella nobilissima estrazione peruzziana si persero le tracce non solo a Venezia ma anche a Siena per le impressioni successive dell'opera di Strascino. Infatti, nella città toscana per un'edizione del *Lamento* di fine Cinquecento (fig. 20) troviamo un frontespizio – a dir poco grossolano – ricavato, letteralmente, da un pezzo di matrice, quella della *Commedia spirituale dell'anima*<sup>93</sup> (fig. 21). Ecco una ricostruzione del “misfatto”: il compilatore ha raschiato via dal legno xilografico la bella ed equilibrata composizione ghirlandaiesca, conservando soltanto la figura nuda dell'anima. Questa è stata ruotata di novanta gradi e vi sono state aggiunte tre bacchette scassate a mo' di cornice e dei frammenti di legno (o Dio sa cos'altro) nello scavo tra i rilievi xilografici dei suoi contorni per rendere i grumi e le bolle sifilitiche. È perduto ormai del tutto ogni collegamento con la «felice alma, che dal corpo sciolta/ e per amor congiunta con il tuo Dio» (c. B4r) della *Commedia spirituale*: si tratta, insomma, di una delle tante storie di ascesa e degradazione delle immagini con cui il mio lavoro si confronta.

Il secondo testo che ha attratto la mia attenzione è l'illustrazione introduttiva dell'*Acerba*<sup>94</sup> (fig. 13) di Cecco d'Ascoli nell'edizione veneziana di Tacuin di Trino<sup>95</sup> del 1524. Si tratta dell'immagine del poeta e astrologo accusato d'eresia e morto al rogo a Firenze nel 1327<sup>96</sup>. È un'edizione rara vista la censura cui dovette incorrere

<sup>93</sup> ANONIMO, *Commedia spirituale dell'anima. Con tutte le sue potenze, adornata di tutte le virtù appartenenti a quella, per il mezzo delle quali ella si conduce al paradiso*, presso Luca Bonetti, Siena 1590 circa, CNCE 14979. Su quest'opera si veda ALFREDO CIONI, *Bibliografia delle sacre rappresentazioni*, Firenze 1961, pp. 306-308; *Sacre rappresentazioni manoscritte e a stampa conservate nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di ANNA MARIA TESTAVERDE – ANNA MARIA EVANGELISTA, Firenze 1988, n. 323.

<sup>94</sup> CECCO D'ASCOLI, *Lo illustre poeta Cecco dascoli con commento nouamente trouato & nobilmente historiato, reuisto & emendato da molte incorrectione extirpato et dal antiquo suo vestigio exemplato*, presso Tacuin da Trino, Venezia 1524, CNCE 10657.

<sup>95</sup> TIMOTY LEONARDI, *Principali fonti piemontesi sugli stampatori trinesi del XV e XVI secolo*, in *Trino e l'arte tipografica nel XVI secolo: dal marchesato del Monferrato all'Europa al Mondo*, a cura di Magda Balboni, Novara 2014, p. 101.

<sup>96</sup> LEANDRO CANTAMESSA ARPINATI, *Astrologia INS & OUTS opere a stampa, 1468-1930, I A-F*, pp. 550-553; per un'edizione dell'*Acerba* v. CECCO D'ASCOLI, *L'Acerba (Acerba Etas)*, a cura di Marco

il suo autore più avanti negli anni dell’Inquisizione, ma nell’immagine del poeta si ravvisa, pur celata da un intaglio grezzo – come per il *Lamento* – una rielaborazione della figura dell’astrologo del frontespizio del *Triumpho di Fortuna* (fig. 14), nel colletto e nelle pieghe ben plasmate, nella posa tesa ad indicare le stelle: «sopra ogni cielo substantie nude/ stanno benigne per la dolce nota/ ove che la pietà gli occhi non chiude/ et per potentia di cotal virtute/ conserva el giro di ciascuna rota/ unde de vita receve salute» (c. A2r). Anche qui siamo ben prima del *Triumpho* di Fanti: che Peruzzi si sia ispirato a degli anonimi illustratori veneziani mi pare un azzardo, e pure che vi sia in prima persona la sua mano dietro i disegni dei frontespizi del *Lamento* e dell’*Acerba*. Più facile, invece, immaginare che il disegno del *Triumpho* sia stato portato a nord, prima della sua stampa nel gennaio 1527, durante uno dei suoi numerosi viaggi tra Carpi e Bologna oppure che sia giunto a Venezia via Ferrara tramite Meleghino e Zoppino, e che alcuni dei suoi motivi decontestualizzati siano serviti da modello per altre immagini librerie del circolo ferrarese del Fanti.

Certamente Peruzzi godeva di ampio credito in area padana, visto il suo lavoro a Carpi nell’estate del 1514 e nell’inverno del 1515<sup>97</sup> e soprattutto il soggiorno prolungato a Bologna tra 1521 e 1523. In quella città fornì quattro progetti per la facciata di San Petronio<sup>98</sup>, disegnò il portale marmoreo dei San Michele in Bosco<sup>99</sup>, progettò la Cappella Ghislardi in San Domenico<sup>100</sup>. Da un punto di vista più

---

Albertazzi, Lavis 2002. Per alcuni contributi aggiornati sulla figura di Cecco cfr. *Cecco d'Ascoli. Cultura scienza e politica nell'Italia del Trecento*, atti del convegno di Ascoli, a cura di Anna Rigon, Roma 2007.

<sup>97</sup> ELENA SVALDUZ, “Bellissime investigazioni”: su alcuni progetti di Baldassarre Peruzzi per Alberto Pio da Carpi, in *Baldassarre Peruzzi, 1481 – 1536*, a cura di Christoph Luitpold Frommel, Venezia 2005, pp. 181-197; ANNA MARIA ORAZI, Baldassarre Peruzzi in area Padana: il Mausoleo Pio a Carpi, in *Il duca Ercole I e il suo architetto Biagio Rossetti: architettura e città nella Padania tra Quattro e Cinquecento*, atti del convegno di Roma, a cura di Luciana Finelli, Roma 1995, pp. 57-76.

<sup>98</sup> RICHARD TUTTLE, *La Basilica incompiuta. Progetti antichi per la facciata di San Petronio a Bologna*, catalogo della mostra di Bologna, a cura di Marzia Faietti, Ferrara 2001, nn. 3-6, pp. 74-85; MARKUS BRANDIS, *Ein gotisches St. Peter? Peruzzis Entwürfe für S. Petronio in Bologna*, in «Architectura», 30 (2000), pp. 97-140; RICHARD TUTTLE, *Baldassarre Peruzzi e il suo progetto di completamento della basilica petroniana*, in *Una basilica per una città: sei secoli in San Petronio, atti del convegno di Bologna*, a cura di Mario Fanti, Bologna 1994, pp. 243-250.

<sup>99</sup> CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *La porta ionica nel Rinascimento in Studi in onore di Renato Cevese*, a cura di Guido Beltramini – Adriano Ghisetti Giavarina – Paolo Marini, Vicenza 2000, pp. 251-292; SIMONETTA BINI, *Baldassarre Peruzzi a Bologna: un momento dell'originale incontro artistico tra la città e il maestro*, in «Il carrobbio», 11 (1985), 33-43.

<sup>100</sup> SERGIO BETTINI, *Baldassarre Peruzzi e la Cappella Ghislardi: origine, occultamento e recupero di un'opera nella Basilica di San Domenico a Bologna*, Reggio Emilia 2003, pp. 29-70.

strettamente pittorico oltre alla *Danza delle Muse*<sup>101</sup> della Galleria Palatina per Alberto Pio da Carpi, fece per Giovanni Battista Bentivoglio un cartone dell'*Adorazione dei Magi*<sup>102</sup> (fig. 22) destinato a sconvolgere il clima classicista ancora post-raffaellesco dovuto alla *Santa Cecilia*<sup>103</sup> dell'urbinate che era giunta in città attorno al 1515. Il cartone, oggi al British Museum, ebbe un successo duraturo con un gran numero di citazioni per tutto il secolo da Girolamo da Treviso (fig. 23) a Prospero Fontana fino a forestieri come Giorgio Vasari (fig. 24). L'aretino nelle *Vite* scrisse entusiasticamente di quest'opera che poté ammirare durante il suo soggiorno bolognese del 1539: «fece al conte Giovanbattista sopradetto un disegno d'una Natività con i Magi di chiaro scuro, nella quale è cosa maravigliosa vedere i cavalli, i carriaggi, le corti dei tre Re, condotti con bellissima grazia, sì come anco sono le muraglie de' tempj et alcuni casamenti intorno alla capanna»<sup>104</sup>. Il nome di Peruzzi non è quindi una sorpresa tra Bologna e Ferrara ed è dunque plausibile che il disegno sia giunto a nord qualche anno prima del 1527, perlomeno prima del 1521, l'anno di stampa del *Lamento*. Questo elemento ci permette di notare che le derivazioni dal frontespizio del *Triumpho di Fortuna*, cioè il “diavolo” e l’“astrologo”, rappresentano un caso emblematico della fortuna del Peruzzi ed un contraltare – in miniatura – di quelle decontestualizzazioni che si sono verificate, numerose, con la tavola dei Magi (in primo luogo il motivo delle figure degli astanti che si sporgono dalle colonne di un tempio in rovina che deriva dalla sua “Presentazione di Maria al Tempio” di Santa Maria della Pace<sup>105</sup>, fig. 25).

<sup>101</sup> ELENA CAPRETTI, *I dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali: le Scuole dell'Italia Centrale 1450 – 1530*, a cura di Serena Padovani – Lucia Aquino, Firenze 2014, n. 49, pp. 236-239.

<sup>102</sup> MARINELLA PIGOZZI, *La percezione e la rappresentazione dello spazio a Bologna e in Romagna nel Rinascimento fra teoria e prassi*, in *La percezione e la rappresentazione dello spazio a Bologna e in Romagna nel Rinascimento fra teoria e prassi*, a cura di Marinella Pigozzi – Angela Ghirardi, pp. 99-100; MARZIA FAIETTI, *Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Marzia Faietti - Dominique Cordiellier, Milano 2002, cat. 36, pp. 158-161; DANIELA GALLINGANI, *La fortuna del cartone di Baldassarre Peruzzi nella vicenda artistica bolognese tra Cinquecento e Seicento*, tesi di laurea in Storia dell'Arte Moderna presso l'Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1997/98; CRISTIANO TESSARI, *Baldassarre Peruzzi: il progetto dell'antico*, Milano 1995, pp. 59-62.

<sup>103</sup> Con bibliografia precedente v. GIACOMO CALOGERO, *Da Cimabue a Morandi: Felsina Pittrice*, a cura di Vittorio Sgarbi, Bologna 2015, n. 19; *La Santa Cecilia di Raffaello: studi e indagini*, a cura di Diego Cauzzi – Claudio Seccaroni, San Casciano 2015.

<sup>104</sup> G. VASARI, *Le Vite* (1568)...cit., IV, p. 321.

<sup>105</sup> Con bibliografia precedente v. BARBARA AGOSTI, *Una notizia del padre Resta sulla "Presentazione di Maria al Tempio" di Baldassarre Peruzzi*, in «Bollettino d'arte», 99 (2014), pp. 39-44.

### 3. Lo Zoppino e le immagini

Il *Lamento* licenziato dallo Zoppino ed, in misura minore il Cecco d'Ascoli, testimonierebbero delle precoci, quanto ignorate, immagini di matrice senese a Venezia. Nato a Ferrara tra il 1478 e il 1480, questo stampatore iniziò l'attività a Bologna ma si trasferì presto a Venezia. Fu socio di Vincenzo di Paolo, di Giorgio Rusconi e dei suoi eredi. Nei suoi torchi si stamparono prevalentemente opuscoli a carattere popolare e di genere cavalleresco, cioè testi in volgare che maggiormente contenevano immagini. Nel 1539 s'iscrisse all'Arte dei medici e speciali di Firenze; prima del 1543 aprì a Ravenna una bottega di libraio insieme con suo figlio Sebastiano; ne aveva un'altra a Faenza. Come editore, si servì della tipografia di Pietro Cafa a Pesaro e di quelle di Manfredò Bonelli, Giorgio Rusconi, Comin da Trino, Giovanni Padovano, dei Nicolini da Sabbio e dei Volpini a Venezia. Esordì a Bologna nel 1503 e concluse la sua attività a Venezia nel 1544. Nell'arco della sua attività fu probabilmente il maggior editore italiano: si contano infatti almeno 413 sue edizioni, tutte da lui medesimo curate. Infatti se non sempre fu stampatore delle sue opere, affidandosi spesso a manifatture locali esperte, «Zoppino sceglie sempre (e di conseguenza finanzia) il libro da stampare»<sup>106</sup>. Ma la sua rilevanza non si pone soltanto sul piano quantitativo ma anche sui contenuti: ben 398 edizioni sono in volgare di cui 300 sono di genere letterario, venendo incontro a un pubblico sempre più crescente. Tale tendenza era già avviata: nel periodo 1469-1480 la produzione italiana in volgare era ferma al 21%, nel decennio successivo si assestò sul 29%, fino a giungere al 48% all'alba del secolo.<sup>107</sup> Con Zoppino la stampa funge da raccordo tra arti meccaniche e intellettuali; i nobili proemi da lui imbastiti per i libri di ricami lo stanno a testimoniare:

«Alli virtuosi giovani et gentilissime fanciulle, di raccami et lavori moderni studiosissime, Niccolò Zoppino [...] Laonde, ottimi miei lettori, sovente considerando fra me stesso la grandezza et amplitudine delle cose virtuose e belle, et l'opre similmente egregie et singolari di coloro, li quali non solamente nelle buone lette et altre scienze humane, ma etiandio nella varietà di l'altr'arti, et utilissimi essercitii sonsi affaticati, per giovare a coloro che di sapere desiderano, ho voluto

<sup>106</sup> L. SEVERI, *Sitibondo...*cit., p. 23.

<sup>107</sup> BRIAN RICHARDSON, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Milano 2004, p. 207.

novellamente far venire in luce un’opra de sì fatta maniera, che io credo (mercé però di buoni ingegni) di soddisfare a ciascuno alto intelletto. Et in ciò ho imitato Zeusis...»<sup>108</sup>.

L’arte del ricamo come l’arte della pittura: «il libro volgare [...] è tramite quasi naturale [...] di uno spirito culturale più democratico, capace di sovvertire la gestione elitaria, limitata ai dotti, della cultura scritta, non senza l’intuizione che una più articolata diffusione di conoscenza e competenze possa comportare un maggior dinamismo sociale, avvicinando i gradi della scala gerarchica fino al limite estremo: la possibilità che, attraverso lo studio del libro in volgare, anche le persone semplici possano tentare la via dell’immortalità»<sup>109</sup>. Si tratta di pensieri che risuonano con le idee luterane; non sorprende trovarvi affinità con quelle del mugnaio Menocchio di Carlo Ginzburg: «io ho questa opinione, che il parlar latin sia un tradimento de’ poveri, perché nelle litte li pover’huomini non sano quello si dice et sono strussati, et se vogliono dir quatro parole bisogna haver un avvocato»<sup>110</sup>. In questa scia si collocano le stampe di Erasmo, Lutero, Brucioli, Ochino<sup>111</sup> e i numerosi volgarizzamenti di vite dei santi «acciò che non solamente li letterati, ma etiamdio le persone seculare e senza grammatica il possano intendere e trarne utilidade»<sup>112</sup>. Purtroppo i maggiori contributi sullo Zoppino hanno pressoché tralasciato la componente visiva delle sue edizioni, che in realtà, con la rilevanza data all’immagine, effettivamente sono in contrasto con l’ortodossia riformata. La sua edizione di maggior successo è senza dubbio l’*Orlando Furioso* nelle due redazioni di 40 e 46 canti del 1530 e 1536<sup>113</sup> (fig. 18). Si tratta della prima edizione illustrata dell’opera di Ariosto e seppur di qualità modesta si rivelò di grande importanza per le successive (artisticamente più

<sup>108</sup> ANONIMO, *Gli Uniuersali di tutti e bei disegni, raccami & moderni lauori quali un bello intelletto humano, un pellegrino ingegno, si de huomo come di donna puo con l’aco in mano in questa nostra etade lodevolmente essercitarsi*, presso Niccolò Zoppino, Venezia 1532, CNCE 72564, c. A2r-v.

<sup>109</sup> L. SEVERI, *Sitibondo...* cit., pp. 65-66.

<sup>110</sup> CARLO GINZBURG, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del ‘500*, Torino 1976, p. 12.

<sup>111</sup> L. BALDACCHINI, *Alle origini...* cit., pp. 42-43.

<sup>112</sup> ANONIMO, *Vita de li sancti patri nouamente con molte additione stampata: & in lingua toscha diligentemente correcte & historiata*, presso Niccolò Zoppino, Venezia 1517, CNCE 50867, c. A2r.

<sup>113</sup> GIUSEPPE AGNELLI – GIUSEPPE RAVEGNANI, *Annali delle edizioni ariostee*, Bologna, 1933, I, pp. 45-47; *Mostra di edizioni ariostesche*, a cura di Giorgio Cagnolati, Reggio Emilia 1974, n. 17; FEDERICA CANEPARO, *Il Furioso in bianco e nero. L’edizione illustrata pubblicata da Nicolò Zoppino nel 1530*, in «Schifanoia», 34-35 (2008), pp. 165-172. L’edizione è consultabile su internet nell’ambito della collezione digitale della Scuola Normale Superiore di Pisa “L’Orlando Furioso e la sua traduzione in immagini” ([www.orlandofurioso.org](http://www.orlandofurioso.org)), a cura di Lina Bolzoni – Alessandro Benassi – Serena Pezzini. Contestualmente sono visibili liberamente le edizioni Giolito, Valvassori e Valgrisi.

riuscite) edizioni di Giolito (1542) e Valvassori (1553), con l'intermezzo dell'edizione “fantasma” di Beccafumi di cui parlerò brevemente più avanti. Zoppino fu il primo a comprendere la potenzialità visiva dell'opera ariostesca, compiendo scelte iconografiche che ne influenzeranno la storia illustrativa per almeno un secolo.



#### 4. Galassia tipografica senese

Ma pure Siena vantava una tradizione iconografica libraria di tutto rispetto. È utile perciò un breve affondo sulle immagini tipografiche senesi della prima metà del Cinquecento per comprendere la fioritura veneziana (sostanzialmente tutta libraria) di Peruzzi e Beccafumi. Non bisogna stupirsi di trovarsi di fronte a immagini senesi nella ricca tipografia veneziana: «prima dello Zoppino, del Giolito, o del Domenichi, i grandi stampatori veneziani che lanciano con successo il libro di teatro, sono Simone Nardi (attivo in città dal 1502) e il suo socio Alessandro Landi, cartaiò Libraio e Bidello di Sapienza, detto “Giovanni delle comedie”, a mettere sul mercato contrasti, egloghe, farse, commedie, appunto, destinati inizialmente a un consumo interno, ma che presto si irradiano in Veneto»<sup>114</sup>.

Infatti, tra 1500 e 1550 a Siena si stamparono almeno 362 edizioni<sup>115</sup>. Un numero di tutto rispetto, superiore a città come Napoli (339 ed.), Pavia (332), Torino (225) e appena sotto a Venezia, Roma, Milano, Bologna e Firenze. Dal 1502 e fino al 1539 operava in città il già citato Simone Nardi<sup>116</sup>, primo tipografo italiano della città dopo i tedeschi e campione indiscusso della stampa locale con circa ottanta edizioni. I bibliofili ne hanno apprezzato la «grande perizia tipografica, per cui seppe congiungere alla bellezza dei caratteri la giusta proporzione degli spazi, una elegante disposizione dei titoli e dei capoversi, e una somma correttezza». A me interessa notare che Simone fu il primo stampatore senese ad usare una xilografia per una sua edizione: una veduta di Siena per la *Sconfitta di Monte Aperto* di Lancellotto Politi. Tra le sue opere figurano “guerre in ottava rima”, vite di santi e

---

<sup>114</sup> MARZIA PIERI, *Fra vita e scena: appunti sulla commedia senese cinquecentesca*, in «Il castello di Elsinore: quadrimestrale di teatro», 68 (2013), p. 72.

<sup>115</sup> La fonte è il *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo (EDIT16)* [http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/ihome.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm). Per la situazione dell'editoria a Siena nella prima metà del Cinquecento v. ETTORE PELLEGRINI, *Siena e i libri: un primato incompreso?*, in «Accademia dei Rozzi», 32 (2010), pp. 49-68; MARIO DE GREGORIO, “*Ad istantia di Giovanni d’Alessandro libraro*”, *Percorsi editoriali a Siena nel primo Cinquecento*, in *Siena bibliofila, Collezionismo librario a Siena su Siena*, catalogo della mostra di Siena, a cura di Gabriele Borghini - Daniele Danesi - Mario De Gregorio - Luigi Di Corato, Siena 2009, pp. 29-54.

<sup>116</sup> FABIO JACOMETTI, *Il primo stampatore senese. Simone di Niccolò di Nardo*, in «La Diana», 1 (1926), 184-202; DENNIS RHODES – MICHELE FEO, *Sul Tipografo Simone di Niccolò Nardi da Siena*, in «Studi medievali e umanistici», 3 (2005), pp. 29-46; NICOLA PALLECCHI, *Una tipografia a Siena nel XVI secolo: bibliografia delle edizioni stampate da Simone di Niccolò Nardi (1502-1539)*, in «Bullettino senese di storia patria», 109 (2004), pp. 184-233.

soprattutto un gran numero di commedie ed ecloghe rusticali di quei “comici artigiani”, anche detti pre-Rozzi, ben descritti da Cristina Valenti: «artigiani prima che comici, gli artisti senesi rifusero nel mestiere comico e nella produzione drammaturgica la sapienza artigianale e la mentalità mercantile che avevano acquisito nel loro mondo di campanai, linaiuoli, maniscalchi, pittori, ligrittieri, maestri di candele»<sup>117</sup>. Gli intagliatori di cui si servì Simone furono vari, ma tutto sommato ben distinguibili, rintracciarne i nomi è però pressoché impossibile. Ciononostante le xilografie possiedono una schietta qualità ed una indiscutibile funzionalità, che fa da contraltare alle raffinatissime, ma un po’ fredde e ripetitive, xilografie coeve fiorentine (figg. 311-314). Spesso Simone operava in compagnia con Giovanni d’Alessandro, libraio senese, dai loro torchi sono uscite alcune delle più divertenti aberrazioni xilografiche del tempo, degne controparti di testi davvero demenziali, spesso frutto di collages brutali di testi ricuciti secondo le prassi del teatro di strada.

Si può provare a distinguerne le mani, individuare gruppi, e le tendenze figurative derivate dalle “arti maggiori”, ben tenendo a mente l’impossibilità di ritrovare il nome degli intagliatori. A differenza di altre realtà italiane meno omogenee, come Venezia e Firenze, anche in campo illustrativo, Siena pare offrire «un osservatorio privilegiato per cogliere alcuni snodi decisivi della parabola di questo genere drammaturgico, grazie a un irripetibile *habitat* culturale e antropologico che la rende da questo punto di vista molto remunerativa per lo studioso: un *habitat* che, come le Galapagos di Darwin, si è mantenuto relativamente separato e dunque in grado di riprodurre in miniatura e completezza un patrimonio di esperienze stratificate e molteplici altrove disperse e trasformate»<sup>118</sup>. È certo però che alcuni di questi “letterati” erano essi stessi pittori e non è escluso che avessero potuto concepire o incidere alcune immagini. Tra questi cito tra i pre-Rozzi Leonardo Maestrelli detto Mescolino e, tra i fondatori dei Rozzi nel 1531, Bartolomeo pittore detto Pronto (due almeno i Bartolomei famosi: il Riccio e Bartolomeo di David), Ventura pittore detto Traversone (forse un certo Ventura di Niccolò segnalato dal Milanese) e Girolamo di Giovanni il Pacchia detto Dondolone.

<sup>117</sup> CRISTINA VALENTI, *Comici Artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Ferrara 1992, p. 11.

<sup>118</sup> MARZIA PIERI, *Siena e il DNA della commedia rinascimentale*, in «Il castello di Elsinore: quadrimestrale di teatro», 57 (2008), p. 9.

È bene comunque esplicitare la natura popolare di questi libretti in ottava rima, «sebbene siano oggi frequentemente conservati rilegati in miscellanee nelle sale dei libri rari delle biblioteche, per lo più venivano venduti singolarmente dalle compagnie di attori di strada e spesso erano accompagnati da altri articoli di consumo come cibi e medicine nei mercati e nelle fiere stagionali»<sup>119</sup>. Aspettarsi dunque interventi illustrativi da capogiro ha poco senso: si tratta, infatti, di edizioni economiche che però avevano il merito di accattivarsi un pubblico di diversi livelli sociali, mettendo in collegamento il mondo dei letterati e degli illetterati, delle élite e dei subalterni, della popolazione urbana e rurale, dell'oralità e della scrittura.

### **5. Illustratori librari a Siena: «si parla in prosa, con parole sciolte e non ligate»**

Tra questi illustratori, il più riconoscibile e più prolifico a Siena tra gli anni venti e trenta del secolo, fu quello che ebbe l'onore di illustrare la prima edizione a stampa della *Calandria* di Bernardo Dovizi<sup>120</sup> per il tipografo Giovanni Landi (fig. 26). Se a teatro la commedia si fregiò della collaborazione di Girolamo Genga e Baldassarre Peruzzi per le sue scenografie, appena giunta in tipografia dovette abbassare di molto le sue pretese, con un'illustrazione rozza ma vivace che raffigura Calandro nascosto nel forziere per raggiungere l'amata Santilla<sup>121</sup>.

<sup>119</sup> ROSA SALZBERG, *La lira, la penna e la stampa: cantastorie ed editoria popolare nella Venezia del Cinquecento*, in «Minima Bibliographica», 10 (2011), p. 6. Si veda anche EADEM, "Selling stories and many other things in and through the city", in «The sixteenth century journal», 42 (2011), pp. 737-759. Sulle raffigurazioni a stampa dei venditori di libri e di incisioni tra Cinque e Seicento v. MELISSA CALARESU, *Costumes and Customs in Print: Travel, Ethnography, and the Representation of Street-Sellers in Early Modern Italy*, in *Not dead things: the dissemination of popular print in England and Wales, Italy, and the Low Countries, 1500 – 1820*, a cura di Roeland Harms – Joad Raymond – Jeroen Salman, Leiden 2013, pp. 181-209.

<sup>120</sup> BERNARDO DOVIZI, *Commedia elegantissima in prosa nuouamente composta per messer Bernardo da Bibbiena. Intitulata Calandria*, presso Giovanni di Alessandro, Siena 1521, CNCE 50448. Sul testo si veda MARZIA PIERI, *La Calandra: combinando Plauto con fra Mariano*, in *Il Bibbiena: un cardinale nel Rinascimento*, catalogo della mostra di Bibbiena, a cura di Paolo Torriti, Bibbiena 2014, pp. 31-51.

<sup>121</sup> Nell'immagine si vedono la cortigiana e il servo Fasseno che si sbracciano sulla destra per sviare l'attenzione degli sbirri, significativamente vestiti da bravi spagnoli in "mi parti":

Fasseno: Aiutami Sofilla

Meretrice: Che vuoi?

Fasseno: Piange, lamentati, grida, scapigliati. Così, sul

Meretrice: Perché?

Fasseno: Presto lo saperrai.

La commedia fu rappresentata per la prima volta a Urbino il 6 febbraio 1513 alla corte d'Urbino con l'aiuto di Baldassarre Castiglione con gli apparati scenici di Girolamo Genga. In una lettera dell'autore del Cortegiano si apprezza il tentativo di resa illusionistica della scenografia: «in scena era finta una città bellissima con le strade, palazzi, chiese, torri, strade vere e ogni cosa di rilievo ma aiutata ancora da bonissima pittura e prospettiva bene intesa». La scenografia ribaltava il rapporto tra fondale e spettatori: «la scena era finta una contrada ultima tra il muro della terra e l'ultime case; dal palco in terra era finto naturalissimo il muro della città con due torrioni, [...] la sala veniva a restare come il fosso della terra, traversata da due muri come sostegni d'acqua»<sup>122</sup>. Pure il disegno di Baldassarre Peruzzi per la rappresentazione romana dell'anno successivo rivela intenti illusionistici forse meno radicali ma di grande effetto: «né si può immaginare come egli in tanta strettezza di sito accomodasse tante strade, tanti palazzi e tante bizzarrie di tempî, di logge e d'andari di cornici, così ben fatte che parevano non finte, ma verissime, e la piazza non una cosa dipinta e picciola, ma vera e grandissima»<sup>123</sup>.

La stampa della *princeps* non è ovviamente sullo stesso livello, ma il tentativo di sfondare la barriera della cornice, cioè della finzione scenica, per entrare nella vita degli spettatori è evidente nella cortigiana che goffamente si sbraccia, fuoriuscendo dai limiti della decorazione. Si tratta, insomma, di un espediente in parallelo con il testo del Bibbiena – e con gli apparati di Genga e Peruzzi – che nel prologo dichiara: «rappresentandovi la commedia cose familiarmente fatte e dette, non parse allo autore usare il verso, considerato che e' si parla in prosa, con parole sciolte e non ligate», secondo un atteggiamento che testimonia «the enthusiasm for the imitation of reality that does not confine itself to the external space, but becomes the internal space, that profound and oxymoric spirit of italian and european *illusion comique*»<sup>124</sup>. Se va notato un influsso del Bembo, che nel 1512 era

---

Meretrice: Ecco. Oh! Oh! Oh! Uha! (BERNARDO DOVIZI, *La Calandra*, ed. a cura di Giorgio Padoan, Padova 1985, p. 118).

<sup>122</sup> ALESSANDRO D'ANCONA, *Le origini del teatro italiano*, Torino 1966, p. 102-103. Sul tema si veda FABIO FINOTTI, *Perspective and Stage Design, Fiction and Reality in the Italian Renaissance Theatre of the XV Century*, in «Renaissance Drama: Italy in the Drama of Europe», 36/37 (2010), pp. 21-42. JAVIER BERZAL DE DIOS, *Conjuring the Concept of Rome: Alterity and Synecdoche in Peruzzi's Design for La Calandria*, in «Sixteenth Century Journal», 45 (2014), 25-50.

<sup>123</sup> G. VASARI, *Le Vite...cit.*, IV, p. 323.

<sup>124</sup> F. FINOTTI, *Ivi*, p. 39.

a Roma<sup>125</sup>, va rilevato l'atteggiamento opposto rispetto a ciò che succedeva a Venezia, in special modo con l'Ariosto, il quale viene generalmente considerato il fondatore di una nuova commedia in volgare e che nel prologo della sua *Cassaria*<sup>126</sup> (stampata a Roma e Venezia nel 1525) scrive: «è ver che né volgar prosa né rima/ ha paragon con prose antique o versi/ né pari è l'eloquenza a quella prima [...] la vulgar lingua, di latino mista/ è barbara e mal culta; ma con giochi/ si può far una fabula men trista». E non è forse casuale che le commedie di Ariosto non presentino illustrazioni, ma soltanto più tardi, cioè dagli anni trenta, vi si trovi il celebre ritratto tizianesco del profilo del poeta<sup>127</sup>: un'immagine che si ispira alle medaglie classiche e che più di ogni vignetta esplicativa della commedia poteva conferire prestigio ad edizioni popolari così scarsamente tenute in considerazione dal poeta ferrarese. Alla base della grande produzione di immagini tipografiche a Siena c'è dunque questo connubio virtuoso di personaggi interessati a forme di spettacolo finalmente calate nella vita comune nel tentativo di coinvolgere gli spettatori con trame, scenografie e linguaggi in linea con il pubblico dell'epoca, secondo una prassi che però non si ritrova assai spesso nell'arte figurativa a Siena. Ciò si deve anche alla natura del pubblico teatrale senese, infatti, come ha scritto Marzia Pieri: «dentro Siena sono decisamente gli spettatori a fare la parte del leone; il teatro si relaziona e si struttura rispetto a un pubblico precocemente moderno, partecipe, critico (e non, per esempio, a una committenza mecenatesca e signorile), è parte di una vivace dialettica politica, contribuendo spesso a denunciare le questioni più scottanti sul tappeto, i passaggi aspri della vita municipale, le dinamiche aperte fra ceti e gruppi sociali»<sup>128</sup>.

Tornando all'illustratore della *Calandria*, il suo stile si caratterizza per le figure tozze e scarsamente modulate ma al contempo espressive e attente a dettagli di costume utili per calare le storie dei canterini nella vita di tutti i giorni. I

<sup>125</sup> CARLO VECCE, *Il "cantiere romano"*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra di Padova, a cura di Guido Beltramini – Davide Guasparotto – Adolfo Tura, Padova 2013, pp. 276-283.

<sup>126</sup> Per un'edizione recente v. LUDOVICO ARIOSTO, *La Cassaria in versi*, a cura di Valentina Gritti, Firenze 2005. Sulla cornice delle commedie ariostesche cfr. SERGIO COSTOLA, *The Politics of a Theatrical Event: The 1509 Performance of Ariosto's I suppositi*, in «Mediaevalia» 33 (2012), pp. 195-228 e PINA BASILE, *L'Ariosto a Sibari con La Cassaria in versi*, in *Macramè studi sulla letteratura e le arti*, a cura di Rosa Giulio – Donato Salvatore – Annamaria Sapienza, Napoli 2010, pp. 69-75.

<sup>127</sup> MICHELANGELO MURARO – DAVID ROSAND, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, catalogo della mostra di Venezia, Vicenza 1976, n. 50, p. 117; GIUSEPPINA ZAPPELLA, *Il ritratto librario*, Roma 2007, p. 30.

<sup>128</sup> M. PIERI, *Fra vita e scena...*cit., p. 70.

personaggi dominano la scena con i loro gesti rozzamente enfatici, occupando quasi tutto lo spazio della figurazione e spingendosi spesso oltre il limite delle raffinate (queste sì) cornici decorate. I frontespizi sono letteralmente traboccanti di figure grossolane e agitate, rievocando gli appelli degli attori che introducevano gli spettacoli (fig. 27): «i cinque disperati sodalizio\ facian: prestate audientia grata:\ naufragato Anthycopio primitio,\ Theophyl di sua morta innamorata,\ Lucrin di militario exercitio,\ e di sua pompa immensa extenuata:\ misser Thyrintho d'ignoranza asperso\ si duelo: e Barbin baro d'aver perso»<sup>129</sup> (c. A1v).

In parallelo a questo illustratore, ve n'è un altro che mostra una certa qualità nell'invenzione, con reminiscenze di Francesco di Giorgio e Neroccio de' Landi, ed uno stile che si compone di figure ispide e scheggiate, superfici ruvide che si intarsiano nello spazio in modo più convincente rispetto all'illustratore della *Calandria*. Delle sue illustrazioni si serve Niccolò Alticozzi con le sue commedie *Ginetia* (fig. 28) e *Pomona* (entrambe del 1524) (fig. 29), mentre il *Pidinzuolo* (fig. 30) è di certo “Tal dei Tali” ed è dell'anno precedente. Nella prima, Orthenio e Ginetia legano il villano Agricola e nella seconda Vertumno dapprima tramutatosi in re cretese, contadino, venditore di pesce, soldato, ricco mercante scampato al naufragio è riuscito infine a introdursi nell'orto di Pomona travestendosi da vedova (come ben si vede dall'immagine con la donna velata). Sono illustrazioni che si compongono di figure allungate, scabre e rugose, che però richiamano puntualmente certi elementi tardo-quattrocenteschi che ancora a Siena erano in voga. Infatti, per entrambe ho trovato dei precisi rimandi a Francesco di Giorgio, in particolare la “Natività” del Metropolitan<sup>130</sup> (fig. 31), con il suo San Giuseppe

<sup>129</sup> NICCOLÒ ALTICOZZI, *Commedia nuouamente composta per il docto & industrioso messer Nicholo Alticotio cortonese. Intitulata. E cinque disperati*, presso Giovanni di Alessandro, Siena 1524, CNCE 1259.

<sup>130</sup> NICCOLÒ ALTICOZZI, *Egloga pastorale composta per lo ingeniosissimo homo maestro Nicholo Alticotio cortonese. Interlocutori. Orthenio amante, Fauco fanciullo suo fratello, Agricola uillano, Syleno patre d'Orthenio, Aristarcho patre d'Agricola, Ginetia nympa, Montano compagno d'Orthenio*, presso Giovanni di Alessandro, Siena 1524, CNCE 1262; NICCOLÒ ALTICOZZI, *Commedia nuouamente composta per lo ingeniosissimo homo maestro Nicholo Alticotii Cortonese. Intitulata Pomona*, presso Giovanni di Alessandro, Siena 1524, CNCE 1260; TAL DEI TALI, *Commedia di Pidinzuolo. Nuouamente composta per tal de'tale ad instantia de tali. Interlocutori. Me buoi, pre Adagio, Pidinzuolo, Dolonica, Menicuccio, Vligi, Ton Berzaglio, Brandella, Mezainolo, cantori, & ballarini, intitulata Pidinzuolo*, presso Giovanni di Alessandro, Siena 1523, CNCE 55559. La “Natività” è smembrata tra New York e Washington per la sua ricostruzione v. FEDERICO ZERI, *Un intervento su Francesco di Giorgio Martini*, in «Bollettino d'arte», 49 (1964), pp. 41-44; LAURENCE B. KANTER, in *Painting in Renaissance Siena*, catalogo della mostra di New York, a cura di Keith Christiansen – Laurence B. Kanter – Carl Brandon Strehlke, New York 1988, nn. 65ab, pp. 321-322. Sul rapporto con Liberale si veda ANDREA DE MARCHI, *I miniatori padani a Siena*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena*, catalogo della mostra di Siena, a cura di Luciano Bellosi, Milano 1993, pp. 228-237.

adagiato a terra in modo identico al Vertumno, secondo una maniera che arriva direttamente a Liberale da Verona e alla sua “Scena da una Novella” (fig. 32) (anch’essa al MET e dipinta a Siena tra il 1467 e il 1476<sup>131</sup>). E forse è proprio al maestro veronese che dobbiamo guardare come l’ispiratore di queste scene: ultimo grande miniatore quattrocentesco e al contempo primo grande illustratore per la stampa tipografica con il suo *Aesopus Moralisatus* stampato a Verona da Giovanni Alvise e compagni nel 1479<sup>132</sup> (fig. 33). Le sue illustrazioni, vivaci ed espressive, mettono da parte le raffinatezze di cui egli è capace, concentrandosi senza fronzoli sugli animali delle favole con un vigore rappresentativo quasi emblematico. Le sue figure a puro contorno si stagliano su sfondi surreali e arsi dal sole con una schiettezza che è perfettamente adeguata allo scopo di illustrare questa edizione in volgare di Esopo. In quest’opera di capitale importanza per la storia dell’illustrazione libraria, si vede dunque *in nuce* lo stile che sarà tipico dell’illustrazione senese. La semplicità, il ricorso a figure abbozzate, talvolta grottesche, la gestualità che non lascia scampo a equivoci: siamo distanti anni luce dalle raffinatissime e complesse stampe del *Polifilo* o dalle eleganti edizioni post-savonaroliane fiorentine di quel tempo. Eppure nelle edizioni a stampa senesi della prima metà del Cinquecento, si trovano pressoché le uniche messe in scena artistiche di immagini di genere, di scorie di realtà spesso escluse dall’arte pubblica. Si trovano allora nella stampa gli aspetti buffi, di costume, di contingenza temporale che di rado si ravvisano in un’arte che tendeva a ripetere, fino allora con successo, moduli di virtù civica e religiosa nel tentativo di perpetuare un ordine politico e sociale mettendo un freno alle correnti più radicali (e dunque naturalistiche) dell’arte del tempo<sup>133</sup>.

Se poi le raffigurazioni di commedie e testi popolari nella stampa fiorentina rimangono pur sempre “alte”, rifacendosi a modelli botticelliani e ghirlandaieschi,

---

<sup>131</sup> Sul soggiorno senese di Liberale v. Hans-Joachim EBERHARDT, *Sull’attività senese di Liberale da Verona, Girolamo da Cremona, Venturino da Milano, Giovanni da Udine e Prete Carlo da Venezia*, in *La miniatura italiana tra gotico e Rinascimento*, atti del convegno di Cortona, Firenze 1985, pp. 415-434 e *Liberale da Verona*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di Milvia BOLLATI, Milano 2004, pp. 378-387.

<sup>132</sup> Sulle xilografie ed alcune importanti derivazioni v. GIOVANNI MARDERSTEIG, *Liberale ritrovato nell’Esopo Veronese del 1479*, Verona 1973 e RODOLFO SIGNORINI, *Le favole di Esopo nel “giardino segreto” della villa del Te*, in «Quaderni di Palazzo Te», 8 (1988), pp. 21-36.

<sup>133</sup> Su questo si veda GABRIELE FATTORINI, *La lezione trecentesca e le immagini dell’identità civica*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello: le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra di Siena, a cura di Max Seidel, Milano 2010, pp. 142-147.

a Siena tale natura testuale necessariamente “bassa” informa anche lo stile delle immagini tipografiche, secondo le teorie di Aristotele sull’imitazione che a Siena avevano gran successo<sup>134</sup>: «la commedia è, come abbiamo detto, imitazione di persone più spregevoli, non però riguardo ad ogni male, ma rispetto a quella parte del brutto che è il comico. Ed infatti il comico è in qualche errore o colpa, ma che non provoca né dolore né danno, come, per prendere il primo esempio che ci si presenta, la maschera comica, che è sì brutta e stravolta, ma non causa dolore» (Aristotele, *Poetica*, V). E ancora: «In questa differenza sta anche il divario tra la tragedia e la commedia, giacché l’una tende ad imitare persone migliori, l’altra peggiori di quelle esistenti» (Ivi, II).

Proseguendo questa breve rassegna di incisori senesi della prima metà del secolo, troviamo una serie di immagini piuttosto omogenee che afferiscono a un classicismo di matrice peruzziana – e raffaellesca vista la presenza dell’urbinate in città ai suoi esordi<sup>135</sup> – che in quegli anni praticavano Giorgio di Giovanni e Bartolomeo di David (ho ricordato un Bartolomeo pittore tra i fondatori dei Rozzi del 1531). Si tratta di una serie di incisioni dalla qualità più alta, che riciclano l’inesauribile serie di motivi mitologici che i senesi potevano vedere nei fregi della volta e nei monocromi dei pennacchi della Libreria Piccolomini<sup>136</sup>. Questi illustratori si rifanno anche allo stile narrativo che Baldassarre mise a punto nella “Sala delle Prospettive”, declinandolo però in chiave popolaresca in commedie come il *Pulicane*<sup>137</sup> (fig. 34) (un animale domestico metà pollo e metà cane) e in testi infarciti di doppi sensi come i *Diversi Appetiti*<sup>138</sup> (fig. 35) e la *Vallera*<sup>139</sup> (fig. 36).

<sup>134</sup> Per un contributo recente sull’aristotelismo di Alessandro Piccolomini e le sue origini: MARCO SGARBI, *The Italian Mind. Vernacular Logic in Renaissance Italy (1540-1551)*, Leiden 2014, pp. 175-211. Si veda anche CARLO DEL BRAVO, *Domenico Beccafumi e i redentori*, in CARLO DEL BRAVO, *Intese sull’arte*, Firenze 2008, pp. 161-174 e GIANFRANCO FIORAVANTI, *Pietro de’ Rossi. Bibbia ed Aristotele nella Siena del ’400*, in «Rinascimento», 20 (1980), pp. 87-103.

<sup>135</sup> TOM HENRY, *Raphael and Siena*, in «Apollo», 512 (2004), pp. 50-56; CAROL PLAZZOTTA – TOM HENRY, *Raphael: From Urbino to Rome*, in *Raphael: From Urbino to Rome*, catalogo della mostra di Londra, a cura di Hugo Chapman – Tom Henry – Carol Plazzotta, London 2004, pp. 21-26.

<sup>136</sup> DONATELLA TARACCA, *La Libreria Piccolomini e l’apoteosi della Luna a Siena*, in *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, a cura di Salvatore Settis – Donatella Toracca, Modena 1998, pp. 269-276.

<sup>137</sup> PIERANTONIO LEGACCI DELLO STRICCA, *Ecloga pastorale intitolata Pulicane. Composta per lo faceto homo Pierantonio Legacci. Interlocutori. Corinto, Iustino frategli, Grinza, Grisio, Pulicane, Clitia, Vicentio, Pan Dio de pastori*, presso Giovanni di Alessandro, Siena 1524, CNCE 63019.

<sup>138</sup> ANONIMO, *Diuersi appetiti, commedia di maggio composta da un gentilhuomo sanese per passa tempo*, senza tipografo, Siena 1525 circa, CNCE 38769.

Si tratta, insomma, di illustratori didascalici che però condividono con Peruzzi il tono abbreviato ma colmo di citazioni dall'antico e le composizioni a fregio dall'alta comunicatività. Tra essi spicca l'immagine, più seria, per la tragedia l'*Aman*<sup>140</sup>(fig. 37) (unica nel suo genere a Siena), dove il rimando al fregio con "Alcione vede Ceice morto in mare"<sup>141</sup> (fig. 38) si fa più consistente tanto da alimentare la suggestione di un coinvolgimento diretto di Baldassarre.

Pure l'arte di Domenico Beccafumi non è esente da riverberi librari, al di là del suo impegno come miniatore<sup>142</sup> e della sua attività tra i libri veneziani che tratterò più avanti, c'è un'immagine fortemente beccafumiana per il frontespizio della *Gloriosa Vittoria delli Senesi*<sup>143</sup>(fig. 39), un libello che celebrava la vittoria di Porta Camollia contro i fiorentini del 1526<sup>144</sup> che ho trattato in un altro contesto<sup>145</sup>. Si tratta di un episodio marginale che forse testimonia il tentativo di Domenico di accordarsi di nuovo allo spirito dei suoi concittadini con l'illustrazione di

<sup>139</sup> BASTIANO DI FRANCESCO, *Vallera, commedia nuona pastorale, et rusticale molto sententiosa, et copiosa di esempli et istorie poetiche. Composta per il faceto homo Bastiano di Francesco linaiuolo sanese, nuouamente posta in luce*, senza tipografo, Siena 1546, CNCE 4621.

<sup>140</sup> ANONIMO, *Tragedia nuona intitulata Aman*, presso Simone Nardi, Siena 1526, CNCE 37890.

<sup>141</sup> C. L. FROMMEL, *La Villa Farnesina* (2014)...cit., p. 241; IDEM, in *La Villa Farnesina* (2003)...cit., I, p. 189 e II, n. 228.

<sup>142</sup> Mi riferisco alle quattro iniziali miniate del codice dello Spedale di Santa Maria della Scala scoperte nel 1974 dalla Gallavotti Cavallero in un cassone v. DANIELA GALLAVOTTI CAVALLERO, *Mecherino miniatore: precisazioni sull'esordio senese*, in «Storia dell'arte», 38-40 (1980), pp. 225-232; ALESSANDRO ANGELINI, *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra di Siena, a cura di Alessandro Bagnoli - Roberto Bartalini - Michele Maccherini, Milano 1990, n. 17.

<sup>143</sup> ANONIMO, *Vittoria gloriosissima delli sanesi contro alli fiorentini, nel piano di Camollia a di XXV di luglio nel anno MDXXVI. Et con breue narratione di alcuni notabili fatti di guerre successi in Siena: & in altre parti de Italia, al proposito di questa opera*, presso Simone Nardi, Siena 1526 circa, CNCE 63115.

<sup>144</sup> Per un riassunto di questa complicata fase politica a Siena v. FAUSTO LANDI, *Gli ultimi anni della Repubblica di Siena 1525-1555*, Siena 1994, pp. 11-20; ARNALDO D'ADDARIO, *Il problema senese nella storia italiana della prima metà del Cinquecento*, Firenze 1958; MICHAEL MALLETT, *Siena e le guerre d'Italia*, in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena, Politica e istituzioni, economia e società*, a cura di Mario Ascheri - Fabrizio Nevola, Siena 2007, pp. 95-107; MARIA CALLEGARI, *Il fatto d'armi di Porta Camollia nel 1526*, in «Bullettino senese di storia patria», 15 (1908), pp. 350-356.

<sup>145</sup> RAFFAELE NICCOLI VALLESI, "A' Fiorentin ammazza, ammazza", *Beccafumi a Porta Camollia*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 107 (2012), pp. 65-74. Anche Tomoo Matsubara, prima di me, ha accostato l'immagine di Camollia a Beccafumi cfr. TOMOO MATSUBARA, *Battle, controversy, and two polemical images by Sodoma*, in «Res: Anthropology and Aesthetics», 46 (2004), pp. 59-66. Mentre Mauro Mussolin ha avvicinato l'inventor della xilografia a Giovanni di Lorenzo per il suo ruolo a Siena in quegli anni cfr. MAURO MUSSOLIN, *Il culto dell'Immacolata Concezione nella cultura senese del Rinascimento. Tradizione e iconografia*, in «Quaderni dell'Opera», 7-8-9 (2005), pp. 131-269; Più in generale su Porta Camollia v. ETTORE PELLEGRINI, *Porta Camollia nel Cinquecento*, in *Porta Camollia da baluardo di difesa a simbolo di accoglienza*, Siena 2004, pp. 53-58; JOHN KOENIG, *Mary, sovereign of Siena, Jesus, King of Florence: siege religion and the ritual submission (1260-1637) I*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», 115 (2008), pp. 43-163. Su internet è consultabile un'edizione digitale della *Vittoria Gloriosissima* nella Boston Public Library (<https://archive.org/details/vittoriagloriosi00tord>) che presenta una xilografia sul frontespizio diversa da quella beccafumiana e più vicina a Giovanni di Lorenzo.

un'operetta filospagnola ed anti-tirannica, dopo un decennio in cui doveva le sue fortune ai vecchi tiranni della città: coloro che, favorendo le sue artificiose e pirotecniche invenzioni, avevano contribuito a far evolvere lo stile figurativo senese<sup>146</sup>. L'immagine di Camollia si rivela, a mio avviso, cruciale per affermare un coinvolgimento di Beccafumi nell'industria tipografica senese e ha confortato i miei affondi nell'editoria illustrata del tempo. Così, al grande artista senese si può avvicinare – almeno come ispiratore – il frontespizio della *Comedia di Magrino*<sup>147</sup> (fig. 40), di Niccolò Campani alias Strascino. Si tratta di un testo che non dovette avere diffusione soltanto locale, come testimonia la ripresa, mai riferita dagli studi, dell'immagine nel frontespizio de *Il glorioso triumpho et bellissimo apparato ne la felicissima entrata di la maestà cesarea in la nobilissima città di Parthenope*<sup>148</sup> (fig. 41): «singolare contrasto tra la magnificenza degli apparati descritti e la nuda semplicità del medium tipografico, che tradisce la sua modesta natura di bollettino delle “ultime notizie”»<sup>149</sup>.

La trama del *Magrino* è piuttosto canonica e si compone del giovane nobile Lattanzio, del suo servo Magrino e della sua amata Emilia. Lattanzio è costretto a lasciare la fanciulla per il timore che i fratelli di lei lo uccidano alla notizia del suo ingravidamento. La raffigurazione si riferisce al momento in cui Lattanzio decide di fuggire dalla città con il suo servo Magrino; il giovane cerca di giustificare la sua fuga con argomentazioni piuttosto lontane dai nostri canoni moderni: «gliè pur ver, ch'ogni dritto ha il suo riverso,\ e presso al dolce è sempre qualche amaro,\ dunque il più d'ogni nostro operar è perso\ di questi frutti ci dà i mondo avaro\ senza ostacol nissun ci mostra un bene,\ poi cel toglie senza esservi riparo». E ancora: «qui ci sta vita, robba, fama, e honore,\ dunque meglio è lassarla,

<sup>146</sup> Si tratterebbe di «una committenza particolarmente esigente e in grado di apprezzare quanto merita questo di distillato di sottigliezza pittorica, di colte ed eleganti evocazioni letterarie, che aprono [...] a una fase [...] legata a un giro di famiglie novesche solidali con le fortune del Petrucci e con lui travolte nell'esilio pochi anni dopo» (FIORELLA SRICCHIA SANTORO, *La vita*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo...*cit., p. 63).

<sup>147</sup> NICCOLÒ CAMPANI DETTO STRASCINO, *Commedia di Magrino. Composta in Roma per Strascino senese*, presso Giovanni di Alessandro, Siena 1524, CNCE 8791.

<sup>148</sup> GIOVANNI DOMENICO LEGA, *Il glorioso triumpho et bellissimo apparato ne la felicissima entrata di la maestà cesarea in la nobilissima città di Parthenope fatto con lo particolare ingresso di essa maestà ordinatissimamente descritto*, presso Mattia Cancer, Napoli 1535, CNCE 23660.

<sup>149</sup> TOBIA R. TOSCANO, *Le Muse e i Colossi: apogeo e tramonto dell'umanesimo politico napoletano nel 'trionfo' di Carlo V (1535)*, in *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, atti del convegno di Madrid, a cura di José Martínez Millán, Madrid 2001, III, pp. 303-304.

patientia, \ lontano dagli occhi, e non lontano dal core»<sup>150</sup> (c. A3r). L'intreccio è pressoché inesistente, visto che dopo l'invio di due lettere la situazione si risolve sbrigativamente con l'intervento di Magrino e soprattutto della madre della fanciulla che perdona il ragazzo. Come detto, l'immagine raffigura il momento della fuga dalla città, e non mi pare affatto insignificante; anzi, è vivace, riconoscibile: il servo che incede voltandosi verso il padrone con la lunghissima alabarda poggiata sulla spalla s'imprime bene nella memoria dell'osservatore, mentre la quinta botanica con il solito alberello scheletrico e i ciuffi d'erba che sorgono da crepacci e rocce prive di vita completa con discrezione l'immagine. L'alabarda possiede poi un uncino vero e proprio che, non banalmente, si sovrappone alla decorazione della cornice, intervenendo così nello spazio del lettore: è lo stesso espediente dei canterini che introducono le scene cercando di catturare l'attenzione del pubblico rompendo la quarta parete. Così Cerere, sicura della presa sul pubblico della sua storia, intima agli spettatori: «siletio non vel voglio domandare,/ perché quando saremo a qualche passo,/ saria forte potermelo osservare,/ dunque in pristina libertà vi lasso» (c. A2r).

Lattanzio mette invece in luce i suoi aspetti di nobiltà avanzando sul suo cavallo – un Turco apprendiamo nel testo – agile ed energico, e mostrandosi raffinato nell'abbigliamento, con il suo cappello piumato, la veste lussureggiante e i capelli lunghi. A sinistra dei personaggi che avanzano verso destra, una casetta su una collina ci informa che i due stanno uscendo dalla città: non è quindi la raffigurazione dell'epilogo felice. Poi l'artista mette in luce le sue abilità nella resa atmosferica inondando il paesaggio di ombre lunghe che fanno pensare alle ore meridiane. Si tratta di espedienti che Beccafumi metterà a punto con la prima serie ariostesca (fig. 42), dove abbondano i cavallini al trotto e le atmosfere stralunate, ma che sono un riverbero – in piccolo – di alcune invenzioni di quegli anni già

---

<sup>150</sup> Già allora doveva risultare ridicolo il linguaggio petrarchesco di Lattanzio:

«Lat: si che gliè forza pur ch'io me ne vada,\e ch'io la lassi, o mio unico sole.\Come non m'ammazz'io con questa spada\ Mi parto senza dirli due parole,\guarda che ingratitudine è la mia,\mio gran timore tanta crudeltà vuole.\Mag: signore ordin è l cavallo, andiam via.\Lat: andiam che altro contento io non ne porto,\d'Emilia el nome nostra scorta sia,\Mag: non dubitare signor datti conforto,\meglio è lontan da se lei t'habbi vivo,\che da presso sospetti averti morto» (c. A4r). Sul tema si veda PATRIZIA BETTELLA, *Discourse of Resistance: The Parody of Feminine Beauty in Berni, Doni and Firenzuola*, in «MLN», 113 (1998), pp. 192-203.

sperimentate in Palazzo Venturi<sup>151</sup> e che dovettero colpire un pittore come Bartolomeo di David, che potremmo identificare nell'*inventor* di quest'immagine libraria guardando, ad esempio, al suo "Corteo di soldati" della Galleria Colonna a Roma<sup>152</sup> (fig. 43).

Dopo questa "fronda" di immagini peruzziane e beccafumiane, va citato un illustratore che si occupa esclusivamente di immagini di Beati locali: la Beata Aldobrandesca<sup>153</sup> (fig. 44), il Beato Andrea Gallerani<sup>154</sup> (fig. 45) e il Beato Francho<sup>155</sup> (fig. 46). Ho parlato prima del coinvolgimento di Girolamo del Pacchia tra i Rozzi, ebbene questo illustratore mostri tangenze forti con una figura a lui vicina, quel Giacomo Pacchiarotti che si legò in gioventù con lui<sup>156</sup>. Emergono anche contatti con certi scultori lignei come il Marrina<sup>157</sup>, ad esempio l'*Annunciata* di Santa Caterina al Paradiso<sup>158</sup> (fig. 47), ma il nome del Pacchiarotti mi sembra più centrato guardando, ad esempio, al polittico con la Madonna e il Bambino e i Santi Paolo e Antonio Abate dell'Oratorio della Misericordia di Siena (fig. 48) ed alla Madonna della Johnson Collection di Philadelphia<sup>159</sup> (fig. 49). Si rivedono, infatti, gli influssi umbro-romani e un certo modo schematico di rendere le mani che fuoriescono da avvolgenti panneggi ancora perugineschi anche se nel Beato Franco c'è qualche riverbero del Sodoma a Monteoliveto per il modo di emergere

<sup>151</sup> Per palazzo Venturi, oggi Casini Casuccini v. ANTONIO PINELLI, *La bellezza impura, Arte e politica nell'Italia del Rinascimento*, Roma 2004, pp. 73-122; FRIEDHELM SCHARF, *Beccafumi e la decorazione del Palazzo Venturi. Arte dell'abitare come identità politico-sociale*, in *Le Dimore di Siena, l'arte dell'abitare nei territori dell'antica Repubblica dal Medioevo all'Unità d'Italia*, atti del convegno, a cura di Gabriele Morolli, Firenze 2002, pp. 25-31.

<sup>152</sup> PHILIPPE COSTAMAGNA, *La collection de peintures d'une famille florentine établie à Rome: l'inventaire après décès du duc Anton Maria Salviati dressé en 1704*, in «Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna», 8 (2001), p. 183; ALESSANDRO BAGNOLI, *Bartolomeo di David (Siena, 1482 - 1545/46)*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo...cit.*, p. 315; FIORELLA SRICCHIA SANTORO, 'Ricerche senesi': *Bartolomeo di David?*, in «Prospettiva», 29 (1982), pp. 35-36.

<sup>153</sup> ANONIMO, *La vita di beata Aldobrandesca di casa Pontij da Siena*, presso Simone Nardi, Siena 1529, CNCE 48578 (ROSANNA DE BENEDICTIS, *Santi e Beati Senesi: testi e immagini a stampa*, catalogo della mostra di Siena, a cura di Fabio Bisogni – Mario De Gregorio, Siena 2000, p. 54).

<sup>154</sup> ANONIMO, *Vita di beato Andrea de Gallerani da Siena*, presso Simone Nardi, Siena 1528, CNCE 48309 (R. DE BENEDICTIS, *Santi e Beati Senesi...cit.*, p. 69).

<sup>155</sup> ANONIMO, *Vita di beato Francho da Siena*, presso Simone Nardi, Siena 1528, CNCE 48579 (R. DE BENEDICTIS, *Santi e Beati Senesi...cit.*, p. 70).

<sup>156</sup> FIORELLA SRICCHIA SANTORO, 'Ricerche senesi': *Pacchiarotto e Pacchia*, in «Prospettiva», 29 (1982), pp. 14-23; ALESSANDRO ANGELINI, *Da Giacomo Pacchiarotti a Pietro Orioli*, in «Prospettiva», 29 (1982), pp. 72-78; IDEM, *Girolamo del Pacchia (Siena, 1477 - 1530 circa)*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo...cit.*, p. 276.

<sup>157</sup> CARLO SISI, *Lorenzo di Mariano detto il "Marrina": (Siena, 1476 - 1534)*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo...cit.*, pp. 554-565.

<sup>158</sup> ALESSANDRO ANGELINI, *I Marrini e gli inizi di Michele Angelo senese*, in «Prospettiva», 91-92 (1998), pp. 127-138.

<sup>159</sup> F. SRICCHIA SANTORO, *Pacchiarotto e Pacchia...cit.*, pp. 16-17.

dalla spelonca di San Benedetto<sup>160</sup> (fig. 50). Le immagini di questo illustratore sopravvissero fino al Seicento inoltrato, riutilizzate però come Santi ufficiali della Chiesa (Caterina e Venanzio), seguendo le proibizioni di culti locali che si ebbero in città dopo l'arrivo dei fiorentini e che culminarono con i divieti conciliari sanciti da Urbano VIII<sup>161</sup>.

Questi interventi ci mostrano la varietà di correnti figurative nei libri illustrati a Siena, in pratica una sorta di “Storia dell’arte senese” in miniatura, secondo una modalità molto diversa da Venezia, dove sono stati i forestieri a vivificare una tradizione ormai declinante. A testimonianza del fatto che immagini tipografiche e correnti figurative vadano a braccetto a Siena, a un certo punto tra i libri riaffiorano pure delle immagini pollaiolesche per una *Rappresentazione di Abramo e Isacco*<sup>162</sup> del 1545 (fig. 51), a ricordarci lo sfondamento dei fratelli fiorentini anche tra i libri stampati senesi: una fortuna che dunque non si limita ad episodi già indagati dagli studiosi come l’“Ercole e Anteo” di Matteo di Giovanni<sup>163</sup>, il frontespizio del *De Animalibus* di Francesco di Giorgio<sup>164</sup> e l’incredibile scudo della famiglia Landucci di Siena di Antonio del Pollaiuolo<sup>165</sup>, ma arriva anche, inaspettatamente e molto più tardi, in tipografia. Per una *Istoria et favola di Orfeo*<sup>166</sup> del 1520 (fig. 52) emerge invece una xilografia che Rava aveva accostato intelligentemente a Francesco di Giorgio Martini<sup>167</sup>, notando le somiglianze con la

<sup>160</sup> FIORELLA SRICCHIA SANTORO, *Ricerche senesi: Il giovane Sodoma*, in «Prospettiva», 30 (1982), pp. 43-58; ALESSANDRO BAGNOLI, *Un ‘Compianto sul Cristo’ e alcune osservazioni per il Sodoma di Monteoliveto*, in «Prospettiva», 52 (1988), pp. 68-74; ROBERTO BARTALINI, *Le occasioni del Sodoma: dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma 1996, pp. 108-109; ROBERTO BARTALINI – ALESSIA ZOMBARDO, *Giovanni Antonio Bazzi, Il Sodoma: fonti documentarie e letterarie*, Vercelli 2012, pp. 12-14; ALESSANDRO BATISTINI, *Il Sodoma e gli affreschi di Monteoliveto Maggiore*, Firenze 2014, pp. 99-131.

<sup>161</sup> R. DE BENEDICTIS, *Santi e Beati Senesi...*cit., p. 107.

<sup>162</sup> FEO BELCARI, *La rappresentazione di Abraam et di Ysaac*, presso Giovanni di Alessandro, Siena 1545, CNCE 42738. La stessa immagine si ritrova utilizzata nelle rappresentazioni omonime almeno fino al 1575 con Luca Bonetti (CNCE 77249).

<sup>163</sup> Mi riferisco alla piccola tavola alla Yale University Art Gallery raffigurante *Ercole e Anteo* restituita da Andrea De Marchi a Matteo di Giovanni e che riflette palesemente le idee del Pollaiuolo v. ANDREA DE MARCHI, *Matteo di Giovanni ai suoi esordi e il polittico di San Giovanni in Val d’Afra*, in *Matteo di Giovanni e la pala d’altare nel senese e nell’aretino 1450-1500*, atti del convegno di Sansepolcro, a cura di Davide Gasparotto – Serena Magnani, Montepulciano 2002, p. 67.

<sup>164</sup> Si veda ALESSANDRO ANGELINI, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento...*cit., n. 10, pp. 142-145.

<sup>165</sup> ALDO GALLI, in *Antonio e Piero del Pollaiuolo. “Nell’argento e nell’oro, in pittura e nel bronzo...”*, catalogo della mostra di Milano, a cura di Andrea Di Lorenzo – Aldo Galli, Milano 2014, n. 7, pp. 168-173.

<sup>166</sup> ANONIMO, *La istoria & favola di Orfeo: il quale per la morte di Euridice volse andare nel Inferno*, senza tipografo, Siena 1520, CNCE 68251 (per la data di stampa si veda M. SANDER, *Le livre à figures...*cit., n. 5220).

<sup>167</sup> C. E. RAVA, *Arte dell’illustrazione...*cit., pp. 64-65.

figura di Orfeo oppure Adamo del pavimento della Cappella di Caterina in San Domenico a Siena<sup>168</sup> (fig. 53). Ad ogni modo, per tutti questi esempi che ho citato, si tratta, tutto sommato, di interventi coerenti con l'apparato testuale, al contrario buona parte dell'editoria cinquecentesca italiana si muove per via di manomissioni e riusi spesso brutali. Così non mi risulta sia stato notato che per tutto il secolo (e oltre) a Siena si stampano Sacre Rappresentazioni con immagini di santi nei frontespizi che sono ricavati (in controparte), dalla serie dei "Piccoli Santi" di Marcantonio Raimondi. Così è per le rappresentazioni di San Giovanni Battista<sup>169</sup> (figg. 54-55), Sebastiano<sup>170</sup> (figg. 46-57) e per lo *Specchio di Verità e via di Vita*<sup>171</sup> (figg. 58-59), mentre San Rocco viene trasformato in San Giacomo maggiore (figg. 60-61) per la *Rappresentazione di un miracolo di due pellegrini che andarono a San Giacomo di Galizia*<sup>172</sup>.

Con l'avanzare del secolo e soprattutto con l'assedio di Camollia del 1526 le tipografie senesi si fermano e pure negli anni di tregua pubblicano quasi esclusivamente ristampe di commedie rusticali, sacre rappresentazioni, e libelli che celebrano la vittoria sui fiorentini. Il tracollo tipografico avviene con la resa del 1555 e bisogna attendere almeno quindici anni prima che lo stampatore veneto Luca Bonetti<sup>173</sup> installi la sua tipografia in città nel 1571. Egli compì un tirocinio presso i Torrentino a Firenze nel 1563 ed a seguito del fallimento di questi e della saturazione del mercato fiorentino ad opera dei Giunti decise, per «richiesta e persuasione di più Gentilhuominj Sanesi Litterati»<sup>174</sup>, di trasferirsi nella città dove

<sup>168</sup> Secondo Gioachino Chiarini la figura nuda rappresenta l'anima asessuata secondo il pensiero di Santa Caterina cfr. GIOACHINO CHIARINI, *L'enigma dell'Orfeo: Immagini e simboli cateriniani nel pavimento della 'Cappella della Testa' in San Domenico di Siena*, in «Progressus. Rivista di Storia Scrittura e Società», 2 (2015), pp. 2-28. Si veda anche GIOVANNI AGOSTI, *Su Siena nell'Italia artistica del secondo Quattrocento (desiderata, scherzi, cartoline)*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento...cit.*, pp. 496-498.

<sup>169</sup> FEO BELCARI, *La rappresentazione di san Giovanni Battista quando ando nel deserto*, presso Luca Bonetti, Siena 1585, CNCE 52652; A. BARTSCH, XIV, 131, 150.

<sup>170</sup> ANONIMO, *Oratione di santo Sebastiano*, (senza tipografo) Siena 1577, CNCE 63424; A. BARTSCH, XIV, 140, 166.

<sup>171</sup> ANONIMO, *Specchio di verita, & via di vita. Nel quale si contiene alcune stanze spirituali in contemplatione della morte, & vn capitolo che esorta ciascuno a lasciare i vitij*, (senza tipografo), Siena 1578, CNCE 63553; A. BARTSCH, XIV, 151, 184.

<sup>172</sup> ANONIMO, *La rappresentatione di vn miracolo di due pellegrini, che andorno a S. Jacomo di Galitia*, presso Luca Bonetti, Siena 1600 circa, CNCE 61922; A. BARTSCH, XIV, 139, 164.

<sup>173</sup> FLORINDO CERRETA, *Luca Bonetti e l'arte della stampa a Siena nel Cinquecento*, in «La Bibliofilia», 3 (1969), p. 269-279.

<sup>174</sup> Così si legge nella supplica del 1568 a Cosimo I per l'autorizzazione ad aprire una tipografia a Siena cfr. CURZIO BASTIANONI, *Bonetti, Luca* (ad vocem), in *Dizionario dei tipografi e degli editori*

lavorò fino al 1623, servendosi in massima parte delle rimanenze delle vecchie tipografie: caratteri, frontespizi e illustrazioni dell'epoca d'oro della stampa senese rivivono malinconicamente nelle sue (spesso scadenti) ristampe.

È dunque questo *l'humus* creativo che vede sorgere le illustrazioni veneziane di Baldassarre Peruzzi e Domenico Beccafumi, un ambiente tipografico vivace e aggiornato ma ancora non di grande livello iconografico, un'offerta diversificata ma incapace di incidere sul piano nazionale anche per le traversie politiche che Siena stava per attraversare con l'assedio di Porta Camollia. Così dopo la definitiva caduta della città nel 1555 la situazione tipografica si immalinconì con la profonda crisi senese della seconda metà del secolo. Mario De Gregorio ha parlato per ciò che riguarda il contesto culturale che segue la caduta della città nel 1555 di «letteratura senza tipografia», per testimoniare come «a fronte degli ostacoli di mercato e carenze di carattere economico e culturale crescenti negli operatori del settore librario a partire dalla seconda metà del secolo XVI, la classe erudita si sia vista costretta nel tempo ad una sorta di scelta obbligata fra la tradizionale circolazione manoscritta ed un dispendioso e comunque arrischiato accesso alla stampa, ottenuto spesso ricorrendo a strutture tipografiche lontane dai propri luoghi di residenza abituale, a inedite forme di finanziamento, a proprie spese o addirittura con torchi propri»<sup>175</sup>. Così come scrive sconcolato lo stampatore Luca Bonetti nella prefazione dell'*Hortensio* di Alessandro Piccolomini, tante opere pur di valore non vedranno mai luce, anche per una certa ritrosia dei senesi:

«Quando io venni l'anno passato ad aprire la Stamperia in Siena, mio proposito fu, con tal'occasione, di fare spesso vedere alli studiosi qualche nuova opera, ò qualche ingegnosa inventione, percioche, l'essere questa città di studio, e di Accademie, et l'esser sempre stata piena di belli ingegni, mi dava una ferma speranza d'havere ogni giorno à raccorvi qualche frutto degno d'esser partecipato col mondo. Ma io posso dire, che cotal disegno auasi mi sia fallito, havendo trovati questi Sanesi così alieni dalla stampa, che sono cagione che molti libri loro di scientie, d'arti liberali, d'histoire, e si poesie si stieno parte sepolti, et parte sieno del tutto perduti. Hora acciò che quel mio pensiero non resti vano del tutto; poi che fin qui non ho potuto impretrare alcuna opera,

---

*italiani. Il Cinquecento*, a cura di Marco Menato – Ennio Sandal – Giuseppina Zappella, Milano 1997, pp. 171-173.

<sup>175</sup> MARIO DI GREGORIO, *La Balìa al torchio. Stampatori e aziende tipografiche a Siena dopo la Repubblica*, Città di Castello 1990, pp. 25-26.

che sotto il dominio di persona particolare si trovi, mi son dato a cercar quelle, che quasi senza padrone sieno havute per derelitte»<sup>176</sup>.

Certamente la chiusura forzata delle accademie senesi nel 1568 da parte di Cosimo I fu cruciale, ma anche prima di questo avvenimento Scipione Bargagli scriveva che «a Siena non mancano anchora quelle sostanze, et facultà, che in servizio dei letterali studi sieno utili, et necessarie. Anzi di gran lunga la sovrabbonderebbono appresso, se da suoi si ponesse in quelle la dovuta opera, e cura»<sup>177</sup>.

Nel solco di questa fase di crisi s'inserisce un bel "Sant'Ansano" (fig. 62) che nasce per una *Vita di Sant'Ansano*<sup>178</sup> di Giovanni Battista Gori del 1576 (60 x 90 mm) e viene riciclata per delle Rappresentazioni di San Giovanni e Sant'Eustachio. Dal testo si apprende che i propositi del Gori erano ben altri: «E benché l'intention nostra fusse stata di mandarla la fuore insieme con le vite di molti Santi e Beati, che ha havuto la Città nostra, già da noi raccolte e ridotte a buon termine; nientedimeno per compiacere a molti de i nostri fratelli, mi son lassato persuadere a lasciarne stampar questa sola, accio che nella prossima solennità del detto glorioso Santo la potessi presentare a le carità vostre»<sup>179</sup>.

Nella sua prima stampa, la xilografia è presente due volte, su un foglio prima del frontespizio e sul retro di questo. Date le modalità distributive di questi fascicoli (in 8° per 26 carte) l'immagine nel foglio iniziale poteva, a mio avviso, fungere da coperta oppure essere liberamente utilizzata come decorazione dal compratore per incollarla su sportelli, piccole scatole o addirittura vestiti, come si usava allora<sup>180</sup>. La xilografia sembra fondere modi di Sodoma e Beccafumi. Innanzitutto questa è

<sup>176</sup> LUCA BONETTI, *Lo Stampatore à lettori*, in ALESSANDRO PICCOLOMINI, *L'Hortensio*, Siena 1571, pp. 3-4. Sui venditori di libri a Siena in tempo di crisi v. PAUL GEHL, *The 1615 Statutes of the Siennese Guild of Stationers and Booksellers: Provincial Publishing in Early Modern Tuscany*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 6 (1995), pp. 215-253.

<sup>177</sup> SCIPIONE BARGAGLI, *Delle lodi dell'ademie. Oratione di Scipion Bargagli da lui recitata nell'Academia degli Accesi in Siena*, Siena 1569, CNCE 4203, pp. 44.

<sup>178</sup> GIOVANNI BATTISTA GORI, *Vita del gloriosissimo s. Ansano vno de li quattro anuocati e battezzatore de la città di Siena, descritta Gio. Battista Gori senese*, presso Luca Bonetti, Siena 1576, CNCE 21468 (R. DE BENEDICTIS, *Santi e Beati Senesi...* cit., p. 49).

<sup>179</sup> L'intento più monumentale di una vita dei santi senesi non fu mai realizzato, nella Biblioteca Comunale di Siena sopravvive un manoscritto intitolato "Notizie su vite di santi, beati e venerabili" a lui attribuito v. GINO GAROSI, *Inventario dei manoscritti della Biblioteca Comunale di Siena*, Firenze 1978 – 1986, pp. 43-45.

<sup>180</sup> Sull'uso delle immagini librarie fuori contesto, si veda SUZANNE KARR SCHMIDT, *Altered and Adorned. Using Renaissance Prints in Daily Life*, catalogo della mostra di Chicago, New Haven 2011.

impensabile senza il *Sant'Ansano* del Sodoma in Palazzo Pubblico<sup>181</sup> (fig. 63). Ma la torsione dell'anca, il tratteggio nervoso rimanda direttamente a Mecherino (fig. 64) e alle sue numerose xilografie che, come spiegherò nel capitolo su Beccafumi illustratore librario, erano ben note e copiate a Siena nella seconda metà del secolo. Se rispetto al maestro senese l'immagine risulta un po' piatta, certamente l'effetto a «bolle e rifrazioni»<sup>182</sup> sulla veste del santo è piuttosto sofisticato, richiamandosi ai chiaroscuri degli Apostoli<sup>183</sup> e al “Sacrificio di Isacco”<sup>184</sup> nel Pavimento del Duomo. L'immagine si ritroverà poi in varie *Rappresentazioni del Battista* senesi che arriveranno fino al 1614, mentre nell'*Eustachio* l'immagine è significativamente collocata – a testimonianza di un barlume di progetto editoriale – nella pagina nella quale il santo, dopo la visione nel bosco, con la famiglia si fa battezzare dal sacerdote<sup>185</sup>.

---

<sup>181</sup> ENZO CARLI, *Il Sodoma*, Vercelli 1979, p. 66; R. BARTALINI – A. ZOMBARDO, *Giovanni Antonio Bazzi*...cit., pp. 110-111.

<sup>182</sup> ANDREA DE MARCHI, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*...cit., n. 161, pp. 492-493.

<sup>183</sup> IDEM, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*...cit., nn. 164-171, pp. 495-499; ELISABETTA TENDUCCI, in PIERO TORRITI, *Beccafumi*, Milano 1998, nn. D162-166 e D169-173, pp. 333-339; ACHIM GNANN, *Domenico Beccafumi*, in *Chiaroscuro Woodcuts: Masterpieces of Renaissance Printmaking from the Collection of Georg Baselitz and the Albertina*, catalogo della mostra di Londra, a cura di Achim Gnann – David Ekserdjian – Michael Foster, London 2014, pp. 112-122.

<sup>184</sup> MARCO COLLARETA, *Pittura commessa di bianco e nero'. Domenico Beccafumi nel pavimento del Duomo di Siena*...cit., pp. 662-663; BRUNO SANTI, *Il Beccafumi nel pavimento del duomo di Siena*, in P. TORRITI, *Beccafumi*...cit., pp. 211-215.

<sup>185</sup> «O reverendo santo Sarcedote\Con humiltà a te c'inginocchiamo,\quattro anime a Iesu fatte devote\il batesimo santo adomandiamo,\Padre non ci negar si degne dote\Con molti preghi a te le suplichiamo\Illumina pastore e nostri ingegni\Che di vedere Iesu diventian degni» (c. A3r).

## II. Galassia tipografica senese

## 6. Maniera a Venezia prima del 1539

È noto il *topos* storico-artistico che vuole l'*akmé* dello scontro tra cultura figurativa Toscana e Veneziana con il lavoro di Salviati e Vasari in Laguna nel triennio 1539-42. Se Rodolfo Pallucchini nella sua seminale mostra “Da Tiziano a el Greco”, poneva come arco cronologico quello da 1540 a 1590<sup>186</sup>, facendo scorrere senza soluzione di continuità la tendenza portata in Laguna dai toscani fino a fine secolo, i contributi di Giuliano Briganti<sup>187</sup>, John Shearman<sup>188</sup>, Antonio Pinelli<sup>189</sup> e più recentemente Michel Hochmann e, in modo più equilibrato, Vittoria Romani<sup>190</sup>, in realtà tendevano a minimizzare scetticamente il ruolo di Salviati e Vasari e circoscrivere molto limitatamente il loro influsso in un più generale contesto di correnti artistiche parallele e viaggi di formazione. Così a Venezia già da prima di quel 1539-1542 vi erano germi di Maniera che proseguivano la fruttuosa storia dei rapporti artistici tra Toscana e Veneto del secolo precedente.

<sup>186</sup> RODOLFO PALLUCCHINI, *Per la storia del Manierismo a Venezia*, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di Rodolfo Pallucchini, Milano 1981, pp. 11-68.

<sup>187</sup> «Da questa vicenda [la maniera], in Italia, solo Venezia rimase quasi del tutto separata» (GIULIANO BRIGANTI, *La maniera italiana*, Firenze 1985, p. 14). Celebre un suo articolo su “la Repubblica” sulla mostra di Pallucchini che titolava «Signori, il Manierismo non esiste» (GIULIANO BRIGANTI, *Signori, il Manierismo non esiste. La bella mostra veneziana intitolata "Da Tiziano a El Greco" è una ulteriore anche se involontaria conferma di quanto siano inconsistenti certe classificazioni*, in *la Repubblica*, 29 settembre 1981).

<sup>188</sup> «Ci fu, è vero, un'invasione proveniente dall'Italia centrale intorno al 1540, guidata da Francesco Salviati, e Tiziano stesso sperimentò forme manieristiche in modo inconcludente intorno a quello stesso tempo; ma l'effetto non fu duraturo, eccetto forse in un caso, quello di Andrea Schiavone» (J. SHEARMAN, *Il Manierismo...cit.*, p. 16).

<sup>189</sup> «Quando, negli anni Trenta, si affaccerà alla ribalta la generazione nata intorno al '10 – artisti come Giorgio Vasari, Francesco Salviati [...] – la Maniera entrerà nella sua fase matura istituzionalizzandosi, ma le prime basi della sua irradiazione erano ormai state gettate da qualche tempo con la diaspora causata dal pontificato di Adriano VI e poi dal Sacco» (A. PINELLI, *La bella Maniera...cit.*, pp. 82-83).

<sup>190</sup> Così ha scritto Hochmann: «Je ne crois pas, cependant, quel es Vénétiens aient été très influencés par Salviati» e «même si le traitement de l'allégorie ou de l'histoire, la conception des décors et des plafonds, ont pu intéresser les artistes vénitiens, le style des œuvres de leurs confrères toscans devait leur déplaire. Vasari ne pouvait rivaliser avec Titien ou même avec Pordenone ou Bonifacio» (MICHEL HOCHMANN, *Venise et Rome 1500-1600: deux écoles de peinture et leurs échanges*, Geneve 2004, p. 267 e 281). La Romani pare più incline al dialogo: «i pittori veneziani intesero perfettamente la provocazione di una cultura pittorica diversa dalla propria [...], compresero la lezione di stile raffinata, aderente agli ideali di una società sofisticata e ipercolta che tra 1539 e 1541 raggiunse la città» (VITTORIA ROMANI, *Tiziano e il tardo Rinascimento a Venezia. Jacopo Bassano, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese*, Firenze 2007, p. 44). Questi rapporti dovettero essere consistenti anche nel disegno con «autentici esempi di “sprezzatura” grafica» (VITTORIA ROMANI, *Tra tecnica e stile: osservazioni sul disegno veneziano del Rinascimento*, in *Dal Pordenone a Palma il Giovane. Devozione e pietà nel disegno veneziano del Cinquecento*, catalogo della mostra di Pordenone, a cura di Caterina Furlan, Milano 2000, pp. 76-77).

Va perlomeno citato il lavoro di Jacopo Sansovino<sup>191</sup>, presente a Venezia dal 1527, forse in compagnia di Silvio Cosini o il Montorsoli, e raggiunto probabilmente da Bartolomeo Ammannati attorno al 1530<sup>192</sup> (che vi rimarrà fino al 1535 circa per poi tornare intorno al 1543 e lavorare anche a Padova tra il 1545-46). Bisogna anche citare la breve sosta di Michelangelo e del Rosso nel 1529-1530<sup>193</sup>, purtroppo quasi del tutto priva di documenti figurativi, in un periodo in cui Tiziano aggiornava il suo bagaglio figurativo sulla scorta di Parmigianino e di Giulio Romano a Mantova ed artisti inquieti come Schiavone, Paris Bordon e Lambert Sustris si affacciavano sulla scena artistica sul finire del quarto decennio con un atteggiamento ricettivo verso l'arte toscana, grazie anche alla mediazione ed al carisma di Pietro Aretino, anch'egli presente in città dal 1527. Vi sono poi artisti girovaghi, su cui tornerò, come Girolamo da Treviso<sup>194</sup>, che alternò incisione, scultura e pittura e che con le sue partecipazioni ad alcuni cantieri cruciali del nord fa da cerniera tra maniere ritenute antitetiche, tra il Veneto e la Mantova di Giulio Romano, tra la Genova di Perin del Vaga, Beccafumi e Pordenone ed una Bologna appena risvegliata dalle opere di Michelangelo,

<sup>191</sup> ADRIANA AUGUSTI, *Sansovino tra Classicismo e Manierismo nelle opere veneziane*, in *Da Donatello a Sansovino. L'altra scultura del Rinascimento a Venezia nel Veneto*, a cura di Adriana Augusti – Enrico Noè – Emanuela Zucchetta, Roma 2013, pp. 155-172; LISA PON, *La Vita di Jacopo Sansovino, tra Firenze e Venezia*, in «Miscellanea marciiana», *The Books of Venice. Il libro veneziano*, 20 (2005-2007), pp. 327-344.

<sup>192</sup> Non si conosce questo «giovine et molto valente, unico et solo discipulo di Michelagnolo» di cui scriveva in una lettera Lorenzo Lotto cfr. PIETRO ZAMPETTI, *Lorenzo Lotto. "Il Libro di spese diverse" [1538 - 1556], con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, Venezia 1969, pp. 275-276; FERNANDO LOFFREDO, *La giovinezza di Bartolomeo Ammannati all'ombra della Tomba Nari*, in *L'acqua. La pietra...cit.*, p. 96; MICHEL HOCHMANN, *Venise et Rome... cit.*, pp. 247-250; LORENZO PRINCIPI, *Un altare a Portovenere e altre novità per il secondo soggiorno genovese di Silvio Cosini, tra Padova e Milano*, in «Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna», 20 (2014), pp. 105-144; BIRGIT LASCHKE, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli: ein florentiner bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1993, pp. 12-13. NICOLETTA PONS, *Cosini, Montorsoli* (ad vocem), in *Repertorio della scultura fiorentina del Cinquecento*, a cura di Giovanni Pratesi, Torino 2003, I, pp. 42-43 e 58. Sull'Ammannati v. ALESSANDRO CHERUBINI, *Su Bartolomeo Ammannati. Scultore fiorentino e architetto*, in *L'acqua. La pietra. Il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi – Dimitrios Zikos, Firenze 2011, pp. 60-62.

<sup>193</sup> Michelangelo rimase poche settimane, mentre il Rosso a Venezia eseguì un'opera per lui cruciale: il "presentation drawing" di "Marte e Venere" che l'Aretino girò a Francesco I (DAVID FRANKLIN, *Rosso in Italy. The italian career of Rosso Fiorentino*, New Haven 1994, pp. 263-264; MASSIMO FIRPO, *Pontormo, Rosso e i Medici. Le divergenti vie della politica*, in *Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della "maniera"*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Carlo Falciani – Antonio Natali, Firenze 2014, pp. 280-281).

<sup>194</sup> MARCO CAMPIGLI, *Girolamo da Treviso, Perin del Vaga, Pordenone e Beccafumi. Quattro artisti per un ciclo di affreschi genovese*, in «Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna», 17 (2011), pp. 37-50; STEFANO PIERGUIDI, *Perin del Vaga versus Pordenone, Beccafumi e Girolamo da Treviso nella decorazione delle facciate della villa di Andrea Doria a Genova*, in «Arte documento», 26 (2010), 166-175.

Raffaello e Peruzzi. Anche il ruolo di Francesco Menzocchi da Forlì dovette essere rilevante, impegnato nei primi anni Trenta alla Villa Imperiale Vecchia di Pesaro<sup>195</sup> venne a contatto con artisti del calibro di Girolamo Genga, Dosso Dossi, il giovane Agnolo Bronzino<sup>196</sup>, Raffaellino del Colle<sup>197</sup> e Camillo Mantovano, più altri non meglio identificati<sup>198</sup>, e più avanti nel 1540 fu a Venezia accanto a Salviati per la Sala di Psiche in Palazzo Grimani e nel gran cantiere librario delle *Sorti* di Francesco Marcolini. Non va poi sottovalutato il ruolo delle arti applicate, degli oggetti trasportabili, della mania “manierista” per l’infinitamente piccolo (e il gigante) che porta ad una circolazione anche di opere d’arte come i bronzetti mitologici toscani che iniziano a riversarsi in Laguna attorno al 1530, rinverdendo la tradizione tardo quattrocentesca del Riccio<sup>199</sup>, come quelli, assai fortunati, di Baccio Bandinelli, concepiti per esser replicati in gran numero anche come «strumento di astuta propaganda personale»<sup>200</sup> e copiati, tra i tanti, anche dal veronese Brusasorci<sup>201</sup>.

Un primo robusto assaggio di Maniera si ebbe già nel 1527 con le xilografie dei *Sonetti Lussuriosi* dell’Aretino, derivati dalle stampe perdute de *I Modi* di Giulio Romano (fig. 65), incise nel 1524 da Marcantonio Raimondi, e fatte bruciare da

<sup>195</sup> PAOLO DAL POGGETTO, *Francesco Maria I, Eleonora Gonzaga e il cantiere pittorico dell’Imperiale Vecchia*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, catalogo della mostra di Senigallia, Pesaro, Urbino, Urbana, a cura di Paolo Dal Poggetto, Milano 2004, pp. 136-142; IDEM, *Le ampie vedute del duca. Villa Imperiale a Pesaro*, in «FMR», 162 (2004), pp. 17-48; ANNA COLOMBI FERRETTI, *Percorso di Francesco Menzocchi*, in *Francesco Menzocchi. Forlì 1502 – 1574*, catalogo della mostra di Forlì, a cura di Anna Colombi Ferretti – Luciana Prati, Forlì 2004, pp. 42-54.

<sup>196</sup> ANTONIO NATALI, *Percorso iniziale d’Agnolo Bronzino: Firenze, e poi Pesaro*, in *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Carlo Falciani – Antonio Natali, Firenze 2010, pp. 37-55; LEATRICE MENDELSON, *Bronzino in Pesaro and after: the impact of Raphael and Raphaelism on Bronzino’s Florentine manner*, in *The translation of Raphael’s roman style*, a cura di Henk van Veen, Leuven 2007, pp. 81-104.

<sup>197</sup> PAOLO DAL POGGETTO, *La diffusione del verbo raffaellesco: la Villa Imperiale; l’attività di Raffaellino del Colle*, in *Pesaro nell’età dei Della Rovere*, 2, a cura di Guido Arbizzoni – Antonio Brancati, Venezia 1998-2001, pp. 203-246.

<sup>198</sup> È possibile che Cristofano Gherardi detto il Doceno vi lavorasse quando ancora era allievo di Raffaellino del Colle, prima di legarsi a Vasari cfr. ALESSANDRO NESI, *Il Doceno all’Imperiale e altri appunti sulla bottega di Raffaellino del Colle*, in «Pesaro, città e contà», 23 (2006), pp. 16-26.

<sup>199</sup> DAVIDE GASPAROTTO, *Andrea Riccio e il bronzetto all’antica*, in *Rinascimento e passione per l’antico: Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra di Trento, a cura di Andrea Bacchi e Luciana Giacomelli, Trento 2008, pp. 77-95; CHARLES AVERY, *Andrea Briosco detto il Riccio (Trento 1470 – Padova 1532)*, in *Donatello e il suo tempo. Il bronzetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, catalogo della mostra di Padova, a cura di Adriana Augusti Ruggeri – Monica De Vincenti, Milano 2001, pp. 93-129.

<sup>200</sup> VOLKER KRAHN, *I bronzetti di Bandinelli*, in *Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493-1560)*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Detlef Heikamp – Beatrice Paolozzi Strozzi, Firenze 2014, pp. 325-331.

<sup>201</sup> V. KRAHN, in *IVI*, n. 29, pp. 360-363.

Clemente VII. L'edizione più antica giunta a noi grazie a Walter Toscanini, seppur incompleta, contiene quattordici xilografie e si tratta, quasi sicuramente, di un'edizione contraffatta, priva cioè di data ed editore, che tentava di sfruttare il successo dell'opera dell'Aretino. Stampe erotiche ve n'erano anche nel Quattrocento, ma «fu una geniale intuizione dell'Aretino a unirli in un unico prodotto ottenendo così una miscela esplosiva che ebbe conseguenze incalcolabili sulla futura storia del genere sino ai nostri giorni»<sup>202</sup>. Come è stato scritto, «we must rightfully credit Giulio Romano with the typically Raphaellesque composition of these designs that lie only on the borders of Mannerism and hark back to primarily classical forms»<sup>203</sup> ed il fascino che queste immagini eserciteranno anche su Francesco Salviati, con il tramite della serie incisa da Caraglio su disegno di Perino degli «Amori degli dei»<sup>204</sup> è cosa nota<sup>205</sup>. Restando in ambito raffaellesco, non va poi dimenticato il ruolo a Venezia del cartone dagli arazzi per la Sistina della «Conversione di Saulo» presente nella collezione di Domenico Grimani almeno dal 1521, stando alle parole di Michiel<sup>206</sup>, e la presenza nel 1528 in casa di Zuanantonio Venier della «Santa Margherita» di Raffaello oggi a Vienna<sup>207</sup> e di «dui pezzi de razzo de seda et doro»<sup>208</sup> raffiguranti la «Conversione» e la «Predica» di San Paolo trafugati a Roma durante il Sacco. È probabile che in Laguna fosse anche il disegno della «Pesca miracolosa» del Windsor Castle (fig. 66), sempre dalla serie degli arazzi, ricopiato da Schiavone (fig. 67) e Jacopo Bassano<sup>209</sup> (fig. 68).

<sup>202</sup> A. NOVA, *Erotismo...* cit., p. 151.

<sup>203</sup> L. LAWNER, *I Modi. The sixteen pleasures...* cit., p. 18. Per un'edizione italiana v. G. ROMANO E P. ARETINO, *I Modi ed i Sonetti Lussuriosi...* cit.

<sup>204</sup> B. TALVACCHIA, *Taking positions...* cit., pp. 125-160.

<sup>205</sup> A. NOVA, *Erotismo...* cit., pp. 153-157.

<sup>206</sup> Si veda MARCANTONIO MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno con un Saggio di Cristina De Benedictis*, a cura Theodor Frimmel, Firenze 2000, pp. 55-56; JOHN SHEARMAN, *Raphael's Cartoons in the Collection of her Majesty the Queen and the tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972, p. 139; MARK EVANS, *The impact of the Cartoons*, in *Raphael: Cartoons and Tapestry for the Sistine Chapel*, a cura di Mark Evans – Clare Browne – Arnold Nesselrath, London 2010, pp. 48-53. Per alcune questioni riguardanti Michiel con bibliografia aggiornata v. ROSELLA LAUBER, «Opera perfettissima»: Marcantonio Michiel e la «Notizia d'opere di disegno», in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di Bernard Aikema, Venezia 2005, pp. 77-116.

<sup>207</sup> SYLVIA FERINO PAGDEN, *Raphael's Vienna Saint Margaret*, in *Late Raphael*, atti del convegno di Madrid, a cura di Miguel Falomir, Madrid 2013, pp. 68-79; YVONNE ZU DOHNA, *La Margherita di Raffaello tra spiritualità e sensualità*, in «Ikön», 2 (2009), pp. 287-296.

<sup>208</sup> MARCANTONIO MICHIEL, *Notizia...* cit., p. 55.

<sup>209</sup> CLAUDIA CARAMANNA, *La "Pesca miracolosa" di Jacopo Bassano e il suo modello raffaellesco*, in *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, a cura di Claudia Caramanna – Novella Macola – Laura Nazzi, Padova 2011, pp. 295-303.

Ma l'artista che funse da battistrada per i fiorentini e che contribuì a far uscire la pittura veneta da quel "giorgionismo estenuato" di cui scrive Pallucchini, fu Giovanni Antonio Pordenone, cruciale nelle sue opere maggiori trevigiane e cremonesi e tanto affermato nelle sue commissioni ufficiali da riuscire persino a scalzare Tiziano nella Sala del Maggior Consiglio. Pure nel campo dell'illustrazione libraria, l'unico intervento di Pordenone per l'editoria che annoveriamo, sembra preparare il terreno all'arrivo dei toscani Vasari e Salviati in Laguna. Si tratta del disegno per il frontespizio in 4° de *Il primo libro di Sacripante*<sup>210</sup> del 1536 del poligrafo Ludovico Dolce<sup>211</sup> (fig. 69). Pordenone era, infatti, la figura chiave a Venezia per quel suo situarsi tra robusta maniera toscana e colorismo nordico, tanto da ricevere lodi da Pietro Aretino che lo mise al pari di Tiziano e Michelangelo nella seconda redazione della "Cortigiana" (Venezia, presso Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, 1534):

«Et (crepino i plebei et i maligni), ci è il glorioso, mirabile e gran Titiano, il colorito del quale respira, non altrimenti che le carni che hanno il polso e la lena. E lo stupendo Michelagnolo lodò con istupore il ritratto del duca di Ferrara translato dallo imperadore apresso di se stesso. Ecco il Pordonone, le cui opre fan dubitare se la natura dà il rilievo a l'arte, o l'arte a la natura»<sup>212</sup>.

Aretino creò un paradigma che sarà ripreso quindici anni dopo dal Vasari: «costui si mostrò nella pittura sì valoroso, che le sue figure appariscono tonde e spiccate dal muro. Laonde per avere egli dato forza, terribilità e rilievo nel dipignere, si mette fra quelli che hanno fatto augumento alla arte e beneficio allo universale»<sup>213</sup>. Tutti conosciamo il *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (Venezia, presso Gabriele Giolito, 1557), in cui il Dolce mise in discussione il primato michelangiolesco espresso nell'edizione torrentiniana delle *Vite* vasariane proponendo un canone

<sup>210</sup> LUDOVICO DOLCE, *Il primo libro di Sacripante di messer Lodouico Dolce*, presso Francesco Bindoni & Maffeo Pasini, Venezia 1536, CNCE 38637.

<sup>211</sup> Per una panoramica sull'intensa attività tipografica di Ludovico si veda RONNIE TERPENING, *Lodovico Dolce: Renaissance man of letter*, Toronto 1997. Su Pordenone e il contesto letterario veneziano si veda inoltre CHARLES COHEN, *The art of Giovanni Antonio da Pordenone: between dialect and language*, Cambridge 1996, I, pp. 391-461.

<sup>212</sup> PIETRO ARETINO, *Cortigiana (1525 e 1534)*, a cura di Federico Della Corte – Paolo Trovato, Roma 2010, p. 288.

<sup>213</sup> G. VASARI, *Le Vite* (1550)...cit., IV, p. 437. Sulla *Vita* di Vasari di Pordenone e i suoi pareri sugli artisti veneziani v. VITTORIA ROMANI, *Su Vasari e i pittori veneziani*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno di Firenze, a cura di Barbara Agosti – Silvia Ginzburg – Alessandro Nova, Venezia 2013, pp. 105-119.

pittorico basato su Raffaello e soprattutto Tiziano<sup>214</sup>. Ebbene circa vent'anni prima, nel prologo del *Sacripante* le idee esposte paiono più inclini al dialogo con la Toscana:

«Ma veggiamo medesimamente: che fin qui nessuno artefice o dipintore ha saputo spregar quella grandezza e divinità del disegno, che a nostri tempo è proprio e solo dono di Michele Agnolo: et pochi o quasi niun pare in Italia fanno trovare i pittori al tanto mirabile, quanto gentile M. Giovan Antonio da Pordenone. Nondimeno quelli che più si accostano a questi due, sono anche più degli altri lodati et tenuti in prezzo».

Tale atteggiamento sembra ben disporre all'arrivo a Venezia dei due celebri artisti toscani ed evidenzia il clima d'apertura del quarto decennio del secolo.

Ma venendo alla xilografia, essa è stata accostata con successo da Caterina Furlan ad un disegno dell'Ambrosiana che Berenson aveva attribuito a Pordenone<sup>215</sup>. I primi versi corrispondono puntualmente all'immagine: «E seguirò i martir, le pene tante \ le fatiche, gli affanni e 'lungo errore \ che gran tempo sofferse Sacripante \ allhor ch'ei visse in servitù d'Amore». Il testo si rifà sostanzialmente al primo canto del *Furioso*: «se mi domanda alcun chi costui sia, \ che versa sopra il rio lacrime tante, \ io dirò ch'egli è il re di Circassia, \ quel d'amor travagliato Sacripante; \ io dirò ancor, che di sua pena ria \ sia prima e sola causa essere amante, \ è pur un degli amanti di costei: \ e ben riconosciuto fu da lei» (*Orlando Furioso*, I, 45).

A testimonianza del clima favorevole all'arte toscana, già in quell'anno fanno la loro comparsa due marche tipografiche dell'editore Francesco Marcolini<sup>216</sup> che sono state attribuite nel loro disegno da Enrico Parlato<sup>217</sup> a Francesco Salviati e

---

<sup>214</sup> «...Chi vede una sola figura di Michelangelo, le vede tutte» (LODOVICO DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, in *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, a cura di Paola Barocchi, Bari 1960, I, p. 193). Su Dolce e i rapporti con Raffaello, Michelangelo e Tiziano si veda CHARLES HOPE, *Dolce, Titian and a fake Raphael letter*, in *Mantova e il Rinascimento italiano. Studi in onore di David Chambers*, a cura di Philippa Jackson – Guido Rebecchini, Mantova 2011, pp. 213-221.

<sup>215</sup> CATERINA FURLAN, *Il Pordenone e Lodovico Dolce*, in «Il Noncello», 45 (1977), pp. 119-128 e IDEM, *Il Pordenone*, Milano 1988, D80. Ma già lo Williamson aveva identificato nel pittore friulano la possibile fonte figurativa per il frontespizio cfr. EDWARD WILLIAMSON, *A possible Pordenone*, in «Italice», 26 (1949), pp. 239-241.

<sup>216</sup> Per gli annali dell'editore si veda SCIPIONE CASALI, *Gli annali di Francesco Marcolini*, Bologna 1953; FERNANDA ASCARELLI – MARCO MENATO, *La tipografia del '500 in Italia*, Firenze 1989, pp. 369-370.

<sup>217</sup> ENRICO PARLATO, *Le allegorie nel giardino delle «Sorti»*, in *Studi per le «Sorti». Gioco, immagini, poesia oracolare a Venezia nel Cinquecento*, a cura di Paolo Procaccioli, Treviso 2007, p. 121; IDEM, *Francesco Marcolini stampatore di Musica*, in *Un giardino per le arti: «Francesco Marcolino da Forlì». La vita, l'opera, il catalogo*, atti del convegno di Forlì, a cura di Paolo Procaccioli – Paolo Temeroli – Vanni Tesei, Bologna 2009, pp. 256-257.

che testimonierebbero la rete di rapporti dell'editore forlivese che va oltre alla congiuntura del 1540 ed agli studiati rapporti con artisti toscani per le sue edizioni delle *Sorti* e di Pietro Aretino che a breve riassumerò. Si tratta della nota "Veritas filia temporis" (fig. 70) e della "Veritas odium parit"<sup>218</sup> (fig. 71) che compaiono nelle messe di Adrian Willaert del *Liber quinque missarum* del 1536<sup>219</sup>. Parlato, per rafforzare la sua ipotesi ha scritto che «da un punto di vista stilistico, agganciare la marca tipografica all'Annunciazione dipinta per San Francesco a Ripa potrebbe dare conto della "solidità" di matrice raffaellesca che contrassegna la Veritas filia temporis». Sono immagini studiate ed importanti perché chiariscono, continua Parlato, che «il carattere così poco veneziano delle illustrazioni delle "Sorti" non sembra allora essere un dato casuale, il risultato dell'imprevista disponibilità a Venezia di un gruppo di artisti che si muovevano all'ombra di Francesco Salviati. Questa scelta assume un carattere, per così dire, persistente, e sembra indicare un orientamento di gusto assai più meditato e una vera e propria intenzionalità nella scelta degli illustratori»<sup>220</sup>. La rilevanza di queste due marche tipografiche sta, insomma, nel fatto che chiariscono che non sia necessaria la presenza di un *inventor* di xilografie librarie nel luogo in cui poi queste vedranno la luce, come è avvenuto nei casi di Baldassarre Peruzzi e Beccafumi: la rete di scambi e relazioni di poligrafi, librai, editori, stampatori e cartolai sembra insomma garantire la circolazione di disegni e matrici.

<sup>218</sup> Cito le tappe chiave del percorso critico sulle immagini demandando ai contributi più recenti altri arricchimenti bibliografici v. FRITZ SAXL, *Veritas filia temporis*, in *Philosophy & History: essays presented to Ernst Cassirer*, a cura di Raymond Klibansky, Oxford 1936, pp. 197-222; CARLO GINZBURG, *In margine al motto "Veritas filia temporis"*, «Rivista storica italiana», 78 (1966), pp. 969-973; AMEDEO QUONDAM, *Nel giardino di Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Doni*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 97 (1980), pp. 75-116. Più recentemente Stefano Pierguidi ha cercato di legare le imprese all'"Allegoria" di Bronzino alla National Gallery di Londra v. STEFANO PIERGUIDI, *Dalla "Veritas filia temporis" di Francesco Marcolini all'Allegoria di Londra del Bronzino: il contributo di Francesco Salviati*, in «Artibus et historiae», 26 (2005), pp. 159-172. Lo stesso studioso ha poi approfondito i rapporti tra l'Aretino e il Marcolini nella genesi delle due marche v. STEFANO PIERGUIDI, *Verità e Menzogna: i moti e le marche tipografiche di Aretino, Marcolini e Doni*, in «Venezia Cinquecento», 17 (2008), pp. 5-21.

<sup>219</sup> Su questa edizione si veda MARIO ARMELLINI, *Francesco Marcolini stampatore di Musica*, in *Un giardino per le arti...*cit., pp. 196-197.

<sup>220</sup> ENRICO PARLATO, *Abecedario iconografico marcoliniano*, in IVI, p. 257. Pensieri comuni in ANNALISA BRISTOT – MATTEO CERIANA, *"In Venetia ricetta di tutto il ben humano et divino": Francesco Menzocchi e il Veneto*, in *Francesco Menzocchi...*cit., pp. 91-145.



## 7. Stampa a Firenze nel Cinquecento: «un po' alla volta si scioglie qualche piccolo problema»

Ma intanto cosa avveniva a Firenze? Per quanto il capoluogo toscano abbia senz'altro il predominio in Toscana per numero delle edizioni a stampa nel Cinquecento (960 fino al 1550<sup>221</sup>), per ciò che riguarda la prima metà del secolo la quantità di immagini non è paragonabile a Venezia. A Firenze ci si esprimeva «attraverso la somma di singoli interventi di raffinata eleganza, piuttosto che con il respiro del grande complesso reperibile all'interno di una stessa opera come a Venezia»<sup>222</sup>. È difficile perciò trovare edizioni con illustrazioni oltre il frontespizio e la marca. Soprattutto a pesare è ancora l'influsso savonaroliano<sup>223</sup>, per i primi quattro decenni si succedono quindi per la maggior parte testi religiosi e sacre rappresentazioni illustrate con le belle e anacronistiche xilografie che riprendono i moduli di trent'anni prima di Pollaiuolo, Botticelli, Ghirlandaio e Bartolomeo di Giovanni<sup>224</sup> (figg. 224-225 e 311-314). Contrariamente a ciò che avveniva in pittura, tra i legni da stampare non si stava verificando alcuna apertura verso nord, come avveniva a Venezia<sup>225</sup>. Oltretutto, il florilegio di commedie, ecloghe e letteratura da muricciolo senese che faceva delle immagini il veicolo di

---

<sup>221</sup> La fonte è il *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo (EDIT16)* <http://edit16.iccu.sbn.it/web/iccu/ihome.htm>

<sup>222</sup> PAOLA PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna 1988, p. 45. Ma la migliore "Storia dell'illustrazione fiorentina" che conosco rimane ancora quella di Rava: C. E. RAVA, *Arte dell'illustrazione...*cit., pp. 54-64.

<sup>223</sup> Rimando ad alcuni contributi recenti e alla relativa bibliografia PAOLA BENIGNI, *Firenze al tempo di Girolamo Savonarola e di Pier Soderini*, in *Nello splendore mediceo: Papa Leone X e Firenze*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Nicoletta Baldini – Monica Bietti, Livorno 2013, pp. 119-125. Sugli indirizzi artistici di questa ricchissima fase fiorentina che vedeva in città Leonardo, Michelangelo e Raffaello v. MONICA BIETTI, *Dal Savonarola al pontificato di Leone X: artisti e patroni in San Pier Maggiore a Firenze*, in *IVI*, pp. 127-137.

<sup>224</sup> Per *La rappresentazione di sancto Venantio martyre* (presso Francesco Benvenuto, Firenze 1514) v. COLOMB DE BATINES, *Bibliografia delle antiche rappresentazioni Italiane sacre e profane stampate nei secoli XV e XVI*, Milano 1958, p. 44. Per *La Rappresentatione di Teophilo che sidecte al diauolo* (Firenze 1520) v. C. DE BATINES, *Bibliografia delle antiche rappresentazioni...*cit., p. 42; P. KRISTELLER, *Early Florentine Woodcuts...*cit., n. 415b; A. CIONI, *Bibliografia delle sacre rappresentazioni...*cit., p. 291. Per *La Rappresentatione di sancta Catherina* (presso Francesco di Giovanni Benvenuto, Firenze 1534) v. C. DE BATINES, *Bibliografia delle antiche rappresentazioni...*cit., p. 25; P. KRISTELLER, *Early Florentine Woodcuts...*cit., n. 94d; A. CIONI, *Bibliografia delle sacre rappresentazioni...*cit., p. 98. Per *La deuotissima representatione di santa Barbara* (Firenze 1554) v. P. KRISTELLER, *Early Florentine Woodcuts...*cit., n. 44b; C. DE BATINES, *Bibliografia delle antiche rappresentazioni...*cit., p. 48; A. CIONI...cit., *Bibliografia delle sacre rappresentazioni...*cit., p. 92.

<sup>225</sup> GIOVANNI MARIA FARA, *La fortuna di Albrecht Dürer nell'arte fiorentina del XVI secolo*, in *Metodo della ricerca e ricerca del metodo: storia, arte, musica a confronto*, atti del convegno di Lecce, a cura di Benedetto Vetere, Galatina 2009, pp. 185-201.

un'attrattiva anche commerciale, non si trova da nessuna parte a Firenze, dove la produzione di testi religiosi non richiedeva immagini aggiornate e specialmente nei testi eruditi le scoraggiava. A Firenze, poi, «lo spettacolo è un fondamentale instrumentum regni, che accompagna il farsi della signoria medicea fra il principato occulto di Cosimo il Vecchio e gli irradamenti europei del granducato seicentesco, ma è anche il sensore delle relazioni che questa signoria di volta in volta stabilisce con il corpo vivo della società municipale di artigiani, popolani, artisti e intellettuali, entro una trama fittissima di simbolismi che, letteralmente, 'spiegano' la città e il suo mito»<sup>226</sup>.

Ha scritto Dennis Rhodes che «Firenze è di gran lunga la più complicata, la più difficile, fra tutte le città d'Italia per chi si vuole occupare degli annali tipografici [...] dal 1471 al 1550. Centinaia di edizioni fiorentine stampate senza data non si possono datare con certezza; altrettante sono quelle che non portano il nome del tipografo, che spesso rimane inidentificabile. E i tipografi di Firenze erano molto conservatori nell'uso del materiale. Tantissimi, quindi, i libri stampati a Firenze che potrebbero essere degli ultimi anni del Quattrocento o del primo ventennio (trentennio?) del Cinquecento»<sup>227</sup>. Così molto resta da fare, «un po' alla volta si scioglie qualche piccolo problema»<sup>228</sup>, scrive Rhodes, ma il carattere “conservatore” e poco incline alla conquista di mercati stranieri della stampa fiorentina è stato riconosciuto dagli studi dei bibliologi. Infatti, i libri fiorentini di fine Quattrocento mantennero più a lungo i caratteri ereditati dal manoscritto, con la conseguenza di risultare più preziosi ma meno esportabili delle loro controparti veneziane: «nei grandi empori commerciali di Venezia e di oltralpe, la necessità di diminuire il prezzo e quindi il costo del libro per esitare tirature sempre più numerose fra sempre più numerose e più popolari categorie di lettori, insomma per adeguare meglio il libro a stampa ai suoi fini, aveva già indotto gli stampatori a diminuire l'ampiezza dei margini, la grandezza dei tipi, gli spazi delle interlinee, a usare largamente gli economici caratteri gotici, ad adottare carta più scadente»<sup>229</sup>.

---

<sup>226</sup> MARZIA PIERI, *Spettacolo di corte e di accademia nell'Italia cinquecentesca*, in *Le virtuose adunanze: la cultura accademica tra XVI e XVIII*, a cura di Clizia Gurreri – Ilaria Bianchi, Avellino 2015, p. 53.

<sup>227</sup> DENNIS RHODES, *La stampa a Firenze 1471-1550. Omaggio a Roberto Ridolfi*, catalogo della mostra di Firenze, Firenze 1984, p. 22.

<sup>228</sup> IBIDEM.

<sup>229</sup> ROBERTO RIDOLFI, *La stampa in Firenze nel secolo XV*, Firenze 1958, pp. 21-22.

Non è pertanto casuale che gli interventi illustrativi di grandi artisti toscani non si manifestino a Firenze ma a Venezia, con la collaborazione di Francesco Salviati con Pietro Aretino, Anton Francesco Doni e lo stampatore Francesco Marcolini degli anni '40. La situazione sembra ridestarsi alla metà del secolo grazie al lavoro di Giorgio Vasari<sup>230</sup>: il frontespizio della *Torrentiniana* (1550) e dell'*Architettura* di Leon Battista Alberti tradotta da Cosimo Bartoli<sup>231</sup> (1550) e soprattutto la *Giuntina* (1568) adornata dei ritratti dei pittori e di svariate xilografie<sup>232</sup>, ma questa è un'altra storia, gloriosa e già ampiamente indagata, che mi porta lontano dal mio proposito.

---

<sup>230</sup> Sui contributi di Vasari all'illustrazione libraria tra Venezia e Firenze si veda il recente e aggiornato contributo SHARON GREGORY, *Vasari and the Renaissance Print*, Furnham 2012, pp. 63-131.

<sup>231</sup> CHARLES DAVIS, *La fortuna di Giorgio Vasari nell'incisione: «L'Architettura di Leon Battista Alberti» del 1565 e altre vicende*, in *Gedenkschrift für Richard Harprath*, a cura di Wolfgang Liebenwein – Anchise Tempestini, München 1998, pp. 105-118.

<sup>232</sup> Mi limito a citare alcuni contributi recenti e la loro relativa aggiornata bibliografia: SHARON GREGORY, *"The outer man tends to be a guide to the inner": the woodcut portraits in Vasari's "Lives" as parallel texts*, in *The rise of the image: essays on the history of the illustrated art book*, a cura di Rodney Palmer – Thomas Frangenberg, Aldershot 2003, pp. 51-85; TOMMASO CASINI, *Ritratti parlanti: collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze 2004, pp. 69-72; LIANA DE GIROLAMI CHENEY, *Giorgio Vasari's Fine Arts: Neoplatonic Visualization of Invention, Imitation and Beauty*, in «Figura. Studi sull'immagine nella tradizione classica», 1 (2013), n. 3 (<http://figura.art.br>).

II. Stampa a Firenze nel Cinquecento: «un po' alla volta si scioglie qualche piccolo problema»

## 8. Immagini filo-toscane per gli editori veneziani Pasini & Bindoni: La regina Ancroia e due marche tipografiche (1537-39)

Dunque, tornando a percorrere i miei materiali tipografici veneziani, quest'apertura alla metà degli anni trenta verso la maniera tosco-romana che precede l'effettivo arrivo di Salviati e Vasari in città si ravvisa pure in una bella e inedita illustrazione per il *Libro della regina Ancroia*<sup>232</sup> (fig. 72). L'immagine introduce un misconosciuto cantare in ottava rima di autore ignoto che narra dello scontro tra l'omonimo personaggio saracino e i paladini cristiani. Stampato da Maffeo Pasini assieme al figliastro Francesco Bindoni a Venezia nel 1537, si tratta in realtà di un testo risalente alla seconda metà del Quattrocento. Pasini & Bindoni erano due tipografi consorziati e specializzati in «libretti popolari e di devozione, romanzi di cavalleria, raccolte di poesia e letteratura contemporanea»<sup>233</sup>. Il *Libro della regina Ancroia* si colloca in questa produzione in 8° e sebbene si connoti per il *format* tipografico scarno e del tutto privo di presentazioni e dediche, è adornato di minuscole illustrazioni con paladini riciclate dall'*Innamorato*<sup>234</sup> (figg. 73-74) e soprattutto introdotto da una sontuosa xilografia d'impronta tosco-romana (fig. 75). Pochi si sono addentrati nello studio di «quella produzione seriale di stretta pertinenza canterina, insomma di quei romanzacci d'impianto carolingio che in seguito, previa frettolosa cosmesi e impavidi “racconciamenti” ad opera dei rampanti tipografi dell'ultimo trentennio del Quattrocento, ebbero l'onore della stampa e un notevole, duraturo successo»<sup>235</sup>. Non si tratta però di uno “snobismo” moderno, tali pregiudizi si ravvisano già da Petrarca e formano una lunga catena di giudizi portata avanti almeno da

---

<sup>232</sup> ANONIMO, *Libro della regina Ancroia. Novamente ristampato e con somma diligentia revisto e corretto*, presso Francesco Bindoni & Maffeo Pasini, Venezia 1537, CNCE 23323. Sull'Ancroia si veda GAETANO MELZI – PAOLO ANTONIO TOSI, *Bibliografia dei romanzi di cavalleria in versi e in prosa italiani, opera pubblicata nel 1820 da G. Melzi rifatta nella edizione del 1838 da P. A. Tosi ed ora dal medesimo riformata ed ampliata con appendice di varietà bibliografiche*, Milano 1865, pp. 14-17; ANNA MONTANARI, *Il «Libro de l'Ancroia»*, in «Libri & Documenti», 3 (1993), pp. 1-15; IDEM, «*Il Libro de l'Ancroia*» e il *Boiardo*, in «Rivista di Letteratura Italiana», 13 (1995), pp. 225-243.

<sup>233</sup> ILDE MENIS, *Bindoni, Francesco* (ad vocem), in *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, a cura di Marco Menato – Ennio Sandal – Giuseppina Zappella, Milano 1997, pp. 138-139. Si veda anche F. ASCARELLI – M. MENATO, *La tipografia del '500...*cit., II, pp. 360-361.

<sup>234</sup> N. HARRIS, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»...*cit., II, pp. 93-94.

<sup>235</sup> MARCO VILLORESI, *La Fabbrica dei Cavalieri: cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma 2005, p. 40.

Boccaccio, Cristoforo Landino e Ludovico Dolce. Nel “Trionfo d’Amore” così ha scritto infatti il Petrarca<sup>236</sup>:

«Ecco quei che le carte empion di sogni,  
Lancilotto, Tristano e gli altri erranti,  
ove conven che 'l vulgo errante agogni.  
Vedi Ginevra, Isolda e l'altre amanti,  
e la coppia d'Arimino che 'nseme  
vanno facendo dolorosi pianti» (vv. 79-84)

A questi, oramai assodati, pareri sui cantari cavallereschi, ne aggiungo due cinquecenteschi che riguardano proprio l’*Ancroia* e che fino ad oggi sono sfuggiti alle fonti. Questi se da un lato testimoniano la scarsa considerazione per tali testi – che di conseguenza ha portato al disinteresse per le illustrazioni che contenevano – dall’altro rafforzano l’idea che anche episodi letterari poco fortunati potessero godere di un apparato iconografico di rilievo. Il primo di questi, poco favorevoli, giudizi è inserito in un confronto tra *Morgante* e *Furioso* contenuto nell’*Hercolano* di Benedetto Varchi del 1570:

«A me pare che il *Morgante*, se si paragona con *Buovo*, col *Danese*, colla *Spagna*, con l’*Ancroia*, e con altre così fatte, non so se debba dire composizioni o maladizioni, sia qualche cosa; ma agguagliato al *Furioso* rimanga poco meno che nulla, sebbene vi sono per entro alcune sentenze non del tutto indegne, e molti proverbii e riboboli fiorentini assai proprii, e non affatto spiacevoli»<sup>237</sup>.

E tredici anni più tardi Tommaso Garzoni non fu più tenero nel suo *Il teatro de’ vari e diversi cervelli mondani* nel capitolo sui “Cervelletti gloriosi”, dedicato cioè a coloro che si compiacciono della propria gloria e a «chi si reputa assai gentil poeta, facendo risuonare, e le caverne, e gli antri d’un echo stroppiato, e l’aria d’un lamento, c’ha più presto dell’*Ancroia*, che dell’*Ariosto*»<sup>238</sup>. Ecco forse spiegata la

---

<sup>236</sup> Sulla pervasività di questa frase nella letteratura successiva cfr. MICHELANGELO PICONE, “Ecco quei che le carte empion di sogni”: Petrarca e la civiltà cavalleresca, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 31 (2008), pp. 11-28.

<sup>237</sup> BENEDETTO VARCHI, *L’Hercolano*, edizione critica a cura di Antonio Sorella, Pescara 1995, p. 392.

<sup>238</sup> TOMMASO GARZONI, *Il teatro de’ vari e diversi cervelli mondani*, presso Paolo Zanfretti, Venezia 1583, CNCE 30379, p. 48v. L’anno successivo Giordano Bruno riabilitava la regina: «non ti dirò di vantaggio di quel ch’è su la Pippa, la Nanna, l’Antonia, il Burchiello, l’*Ancroia* [...], non è lezione

ragione dell'oscurità dell'iconografia della regina saracina, per la quale è stato studiato uno sporadico episodio di quattrocentesca polifunzionalità<sup>239</sup> dei legni silografici, ma non gli esempi più tardi come questo che sto esaminando.

Nel frontespizio del *Libro della regina Ancroia* vediamo la protagonista che ha disarcionato un suo avversario, mettendo così in luce la differente inclinazione che veniva attribuita alle donne saracine rispetto a quelle della tradizione carolingia come Alda la bella, Clarice ed Ermelinda, ovvero figure che esistono soltanto nell'ambito della corte, pronte ad accogliere i loro sposi impegnati in lunghi viaggi, rinunciando però a costituire un elemento attivo delle vicende narrate. Infatti, semplificando molto, al contrario della nostra accezione moderna che considera, generalmente, le donne musulmane ai margini della società, le donne di Paganica per il fatto di professare la fede in Maometto e di vivere in luoghi lontani, erano confuse con le amazzoni ed erano ritenute più libere e pronte a seguire le inclinazioni del cuore giungendo al punto di tentare i cavalieri erranti con cui dovevano confrontarsi<sup>240</sup>. La nostra Ancroia dunque non ha ancora subito quel passaggio da temibile "termagante" ad "odalisca" che si verifica un paio di secoli più tardi e che disinnesci la pericolosità tentatrice delle donne arabe<sup>241</sup>. Essa è, al contrario, portatrice di una misteriosa quanto attraente carica vitale, tanto che, per giustificare il suo carattere insolitamente attivo, viene da Orlando scambiata per un cavaliere<sup>242</sup> fino al momento del suo disvelamento alla conclusione del loro primo scontro:

---

non è libro che non è esaminato da dèi, e che se non è a fatto senza sale non è maneggiato da dèi; e che, se non è tutto balordesco non sia approdato, e messo con le catene nella biblioteca commune; perché pigliano piacere nella moltiforme rappresentazione di tutte le cose, e frutti moltiformi de tutti ingegni; perché loro si compiaciono di tutte le cose che sono, e tutte le rappresentazioni che si fanno» (GIORDANO BRUNO, *Spaccio de la bestia trionfante*, in GIORDANO BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di Michele Ciliberto, Milano 2000, II, pp. 554). Sul tema si veda anche ELISABETH BLUM, "Qua Giordano parla per volgare": Bruno's Choice of Vernacular Language, as a Clue to a Heterodox Cultural Background, in «Bruniana & Campanelliana», 11 (2005), pp. 179-181.

<sup>239</sup> NEIL HARRIS, *Il Guerino o l'Ancroia a scelta in una silografia quattrocentesca*, in «La Bibliofilia», 91 (1989), pp. 95-100.

<sup>240</sup> ROSANNA ALHAIQUE PETTINELLI, "Ne lo apparir dello angelico aspetto". Figure femminili nella tradizione cavalleresca tra Quattro e Cinquecento, in *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria da Boiardo a Brusantino*, a cura di Rosanna Alhaique Pettinelli, Roma 2004, pp. 147-148.

<sup>241</sup> Cfr. MOHJA KAHF, *Western Representations of the Muslim Woman: From Termagant to Odalisque*, Austin 2010, pp. 55-110.

<sup>242</sup> Sul "travestitismo" delle donne guerriere nella letteratura si veda TIZIANA PLEBANI, *Nascita e caratteristiche del pubblico di lettrici tra Medioevo e prima Età moderna*, in *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo*, a cura di Gabriella Zarri, Roma 1996, pp. 35-37.

A la regina Ancoira disse Orlando  
Mille mercede franco cavaliere  
Allhor l'Ancoira remisse el suo brando  
Di testa si cavò lo suo cimiere  
El conte Orlando l'andava mirando  
Vide che l'era rosa d'un verzero  
Da la battaglia fatta el ver m'agogna  
El conte Orlando molto se vergogna

Fra si medemo Orlando si dicea  
Con ch'io aggio topin combattuto  
Da tutti quanti i baron de Romea  
Codardo e vile ne sarò tenuto  
Ma la sua forza per me si è rea  
Per li suoi colpi son quasi smarruto (*Il libro della regina Ancoira*, XXI, 59-60)

Di essa non v'è traccia nel *Furioso* e nell'*Innamorato*, in cantari minori come la *Schiatta de' Reali di Francia* (1491 circa) se ne ravvisa però la fama di gran "disarcionatrice" come si vede nella stampa, a conferma dunque della pericolosa emancipazione – anche sessuale, non è ovviamente necessario approfondire le metafore erotiche legate al mondo equino ed al cavalcare\disarcionare<sup>243</sup> – delle esotiche donne orientali:

Leggi quel libro di quella Regina  
chiamata Ancoira, dama di Guidone,  
quale ebbe tanta forza e fu si fina  
che tutti i paladin prese in arcione,  
salvo che Orlando, di virtù divina<sup>244</sup>

---

<sup>243</sup> A tal riguardo cito soltanto alcuni esempi come la prima novella della terza giornata del *Decameron* nella quale sono raccontati gli incontri amorosi di Masetto da Lamporecchio con le monache: «ciascuna provar volle come il mutolo sapea cavalcare» e poco sotto: «ultimamente la badessa, che ancora di queste cose non s'accorgea, andando un dì tutta sola per lo giardino, essendo il caldo grande, trovò Masetto (il qual di poca fatica il dì, per lo troppo cavalcar della notte, aveva assai) tutto disteso al l'ombra d'un mandorlo dormirsi, e avendogli il vento i panni dinanzi levati indietro, tutto stava scoperto» (21,16). Nelle *Cento Novelle Antiche* l'espressione ritorna: «quell'altro poi cavalcò più volte, tanto che udì il padre, e la madre far romor nell'agio» (97,5). Ma pure nelle sue *Rime*, Michelangelo sembra far sua l'espressione nell'ambiguo sonetto «chi di notte cavalca,/ el dì conviene c'alcuna volta si riposi e dorma» (53).

<sup>244</sup> MICHELANGELO DI CRISTOFANO DA VOLTERRA, *La schiatta de Reali di Francia & de Nerbonesi discesi del sangue di Chiaramonte & di Mongrana*, in GIORGIO BARINI, *Cantari cavallereschi dei secoli XV e XVI raccolti e pubblicati da Giorgio Barini*, Bologna 1905, 64, p. 24.

Più avanti la regina viene menzionata da due scrittori “indecenti” come Lorenzo Venier e Pietro Aretino. Il primo paragona l’ardore della sua *Puttana errante* (1530) a quello, tra le tante, dell’Ancroia:

Questa invitta gaglioffa un dì sentendo,  
Che l’Ancroia, Marphisa e Brandamante  
Andâr pel mondo gran prove facendo  
A onta di Macone e Trivigante,  
Grand’animo in la potta e in cul avendo,  
Deliberò farsi Puttana errante<sup>245</sup>

Il secondo nelle sue parodie dei romanzi cavallereschi l’*Orlandino* e l’*Astolfeide* non si dimentica certo della regina: nel primo ci informa, senza mezze misure, che «l’Ancroia errante anche essa era putana»<sup>246</sup>, mentre nel secondo:

L’Ancroia fu tanto gran carovana  
che non l’avrien tirata cento buoi;  
col suo brocchiero era spesso in quintana,  
straccando cento giganti par suoi<sup>247</sup>

E pure nel *Dialogo in cui la Nanna insegna alla sua figliuola Pippa l’arte puttanesca*, si cita la regina per le sue “disarmanti” qualità contro gli “spadaccini”: «o non sarai tu da più che l’Ancroia se gli fai stare fin del vestitello di maglia e de la spada che portano senza proposito a lato?»<sup>248</sup>. L’immagine del nostro frontespizio potrebbe

---

<sup>245</sup> LORENZO VENIER, “*La puttana errante*” (1530), ed. a cura di Nicola Catelli, Milano 2005, I, 18, 1-6, p. 42; NICOLA CATELLI, *Fra uncini e uncinati. Una parodia del “Furioso”*, in «Parole Rubate/Purloined Letters», 1 (2010), pp. 113-123.

<sup>246</sup> PIETRO ARETINO, *Orlandino* (1540), in PIETRO ARETINO, *Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino*, 2. *Poemi cavallereschi*, a cura di Danilo Romei, Roma 1992-2004, I, 8, 7. Sull’*Orlandino* si veda FEDERICA CAPOFERRI, *De’ gesti antiqui una chimera: i Poemi Cavallereschi di Pietro Aretino*, in «Rivista di studi italiani», 2 (2000), pp. 44-67

<sup>247</sup> PIETRO ARETINO, *Astolfeide*, in PIETRO ARETINO, *Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino*, 2. *Poemi cavallereschi*...cit., III, 24, 1-4.

<sup>248</sup> PIETRO ARETINO, *Sei giornate: Ragionamento della Nanna e della Antonia (1534); Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa (1536)*, ed. a cura di Giovanni Aquilecchia, Bari 1969, p. 196; NICOLA CATELLI, *Guardando il mondo dalla serratura. Appunti sulla pornografia cinquecentesca*, in *Verba tremula. Letteratura, erotismo, pornografia*, a cura di Giulio Iacoli – Paolo Rinoldi, Bologna, 2010, pp. 149- 171.

allora riferirsi al duello di Ancroia con i paladini Danese, Lionello, Guglielmo ed Oliviero:

In su l'arengo metteva el cavallo  
Verso el Danese l'Ancroia broccava  
Con forte scrido la dama scridallo  
Sopra lo scudo del scaglion li dava  
Che volselo o no costei el scavalcallo  
Del grande arzone in terra el traballava  
L'Ancroia el lassa star con molto scemo  
Tanto andò innanzi che scontrò Guielmo

Ancroia col ferro de la lanza el percotea  
Si per tal modo me dice l'autore  
Col bon cavallo a forza sel volgea  
Poi tosto cade sul prato de fiore  
Allhor Guielmo a forza si stendea  
La mane stende per cotal tenore  
Sopra quel herbe mirandoli fisse  
Poi fra se stesso el bon Guielmo disse

Come po esser questo che sia vero  
Son lor fuor di senno o son smarrito  
Ch'a quel chio veggo del mio destriero  
In piana terra me par esser caduto  
Questo che tocco me mostra el sentiero  
Lionel cortese corse per donarli aiuto  
Ancroia con la lanza rescontrollo  
Lui el ronzone in terra tramazollo

Lui el ronzone cade a la riversa  
Presso a Guielmo franco cavallieri  
Poi si levò con la spada diversa  
E cominciò la zuffa manieri  
L'Ancroia brocca el destrier a traversa  
E riscontrò el marchese Olivieri  
L'Ancroia el ferì sul suo scudo isnello  
Sul prato el getta lui el bon rondello

Come falcon Olivier se drizzava  
Del fodro trasse la spada altachiara  
Ai compagni caduti s'accostava  
L'Ancoira s'affolta per darli amara  
Allhora el conte Orlando recri dava  
Questa tal fata te costerà cara  
L'Ancoira quando remira el quartieri  
Verso lui revolta el suo destrieri

La si pensò de fare simel modo  
Del conte Orlando cavallier giocondo  
El qual si come per versi io v'aprodo  
El fu el fior de cavallier del mondo  
L'Ancoira si chinò per fin al sodo  
E prese un hasta per si fatto pondo  
Pocia se misse verso el suo nemico  
Orlando punse el destrier vaientico (*Il Libro della Ancoira*, XXI, 30-36)

Lo scontro che segue è più equilibrato, prima di trionfare, Ancoira non riesce a disarcionare con l'asta il conte Orlando e viene da lui ferita con la spada:

Con durindana andò verso l'Ancoira  
L'Ancoira el mira e parava con lo scudo  
El conte Orlando molto furioso  
Con la testa alta e con lo brando nudo  
Sopra lo scudo il colpo cadenzoso  
Lo scudo spezza quel colpo si crudo  
Su l'elmo cade el colpo tenebroso  
L'Ancoira per la pena ch'a lei tocca  
Su la testiera al caval si rimbocca

Crida L'Ancoira Macone e Trivigante  
Sia maledetto tua forza e possanza  
Come dai a costui forza cotante  
Per certo ch'io abbondo in codardanza  
Poi se dirizza in cotale sembante  
Verso del conte va con allegranza  
Dicendo traditor non camperai  
Del colpo dato te ne pentirai (*Il Libro della Ancoira*, XI, 42-44)

Venendo agli aspetti stilistici della xilografia, bisogna ammettere che vi sono forti caratteri di maniera toско-romana: l'immagine si distacca in modo netto dalle immagini librerie veneziane coeve. Certo è vero che a Venezia si poteva ammirare la "Conversione di Saulo" di Raffaello da almeno quindici anni, ma non molte opere avevano colto i suoi stimoli. In quell'epoca solo Pordenone era giunto a raffigurazioni del genere, ma i suoi cavalli, come il celeberrimo Marco Curzio di Palazzo d'Anna, tendono sempre a forzare lo spazio della figurazione<sup>249</sup>. Questo poderoso destriero della *Regina Ancoira*, per quanto in un momento di concitazione, è invece presentato parallelamente al lettore, forzando la naturale dimensione verticale della pagina. Esso ha catturato la mia attenzione con quest'innaturale torsione del collo e gli enormi zoccoli, tanto da farmi correre alla mente i cavalli salviateschi del corteo di Furio Camillo in Palazzo Vecchio<sup>250</sup> (fig. 76) di qualche anno più avanti. Pure l'altro grande esempio veneziano di concitazione formale di quegli anni, il perduto affresco della "Battaglia del Cadore" di Tiziano era ancora di lì a venire essendo stato completato attorno al 1538-39<sup>251</sup>.

Certo è che nel 1536, come scritto sopra, per gli stessi Pasini & Bindoni, il Pordenone aveva eseguito il disegno per il "Sacripante" (fig. 69) ed anche gli affreschi di Santa Maria di Campagna a Piacenza di quegli anni possono portare a loro favore qualche consonanza con l'incisione (ad esempio negli sbuffi di pannello delle balie della "Nascita della Vergine"<sup>252</sup> nell'omonima cappella, fig.

---

<sup>249</sup> Per i perduti affreschi di Palazzo d'Anna a Venezia cfr. BLAKE DE MARIA, *The patron for Pordenone's frescoes on Palazzo Talenti d'Anna, Venice*, in «The Burlington Magazine», (146) 2004, pp. 548-549; C. COHEN, *The art of...cit.*, II parte II, n. 79. Grande fu la fortuna di questi temi del Pordenone, da Rubens a Van Dyck cfr. GUNTER SCHWEIKHART, *Influsso del Pordenone nei paesi del Nord*, in *Il Pordenone*, atti del convegno di Pordenone, a cura di Caterina Furlan, Pordenone 1985, pp. 171-175 e GIUSEPPE MARIA PILO, *Rubens e il Pordenone: la prova di un soggiorno precoce del pittore fiammingo a Venezia*, in «Arte documento», 2 (1988), pp. 116-123. Per altre immagini concitate di cavalli basti osservare, tra le tante, il disegno per la "Conversione di San Paolo" della Pierpont Library di New York (C. COHEN, *The art of...cit.*, I, 70; C. FURLAN, *Il Pordenone...cit.*, n. D61).

<sup>250</sup> STEFANO PIERGUIDI, *Le allegorie di Francesco Salviati nella sala dell'Udienza di Palazzo Vecchio*, in «Paragone. Arte», 57 (2006), pp. 4-13; LAURA CARSILO, *Gli affreschi del Salviati nella Sala dell'Udienza*, in *Palazzo Vecchio. Officina di opere e di ingegni*, a cura di Carlo Francini, Milano 2009, pp. 126-129; CAROLINE HILLARD, *The conquest of Etruria in Francesco Salviati's Triumph of Camillus*, in «Athanos», 26 (2008), pp. 36-43.

<sup>251</sup> LIONELLO PUPPI, *Una "bataglia" per Tiziano*, in *La Battaglia di Cadore 2 marzo 1508*, atti del convegno di Pieve di Cadore, a cura di Lionello Puppi – Monia Franzolin, Milano 2010, pp. 192-201.

<sup>252</sup> C. COHEN, *The art of...cit.*, II parte I, n. 69; C. FURLAN, *Il Pordenone...cit.*, n. 85.

77, o nella Giuditta di profilo negli ovali della cupola<sup>253</sup>, fig. 78). Ma la distanza con l'Ancroia è notevole: basta confrontare il diverso modo di trattare il tema del frontespizio librario, pur nella differenza di formato, attuato nel *Sacripante*. Infatti, in esso la sensibilità per il paesaggio atmosferico e lo scorcio sbocato in primo piano con quelle figure “tonde e spiccate” poco hanno a che vedere con la monumentale regina che catalizza l'attenzione del lettore ingombrando tutto lo spazio disponibile sul foglio.

Ma tornando alla mia idea salviatesca, in quell'epoca Francesco si trovava a Roma (1531-1539) a servizio del cardinal Salviati, ma sfortunatamente la gran parte delle opere citate da Vasari non è sopravvissuta ai giorni nostri: una cappella decorata per il cardinal Salviati (forse nel palazzo dei Penitenzieri), pitture per Filippo Sergardi in S. Maria della Pace e soprattutto alcune “storie di chiaroscuro” della “Campagna di Tunisia di Carlo V” sull'arco di S. Marco (dipinte per l'entrata dell'imperatore a Roma nell'aprile 1536), «le migliori che fussero in tutto quell'apparato»<sup>254</sup>. Vi è però un segno tangibile della figura femminile che introduce di profilo la scena della “Visitazione” dall'Oratorio di San Giovanni decollato a Roma (fig. 79), dipinta non oltre il 1538, ovvero non molto prima dell'affine “Allegoria della Carità”<sup>255</sup> e soprattutto della Santa Caterina incisa a bulino da Mario Cartaro datata 1563<sup>256</sup>, ma probabilmente derivante da disegni assai precedenti (fig. 80). Infatti, nella scena di martirio la santa che si rivolge di profilo verso la luce salvifica è piuttosto vicina alla saracina Ancroia a cavallo, con il ciuffo di capelli mossi dietro le spalle, il rigonfiamento di panneggio sulla spalla da cui fuoriesce il braccio destro tornito mentre il sinistro si tende in avanti. Queste figure dal profilo stilizzato sono una “sigla” tipica del pittore che viene fuori direttamente da quelle figure “cerniera” di Raffaello, che serrano le composizioni presenti già nella Villa Farnesina (fig. 81) e nella “Trasfigurazione” e

---

<sup>253</sup> C. COHEN, *The art of...* cit., II parte I, n. 58; C. FURLAN, *Il Pordenone...* cit., n. 72.

<sup>254</sup> G. VASARI, *Le Vite* (1568)...cit., V, p. 516.

<sup>255</sup> Sull'Oratorio si veda ELISABETTA DIANA VALENTE, *Nuovi documenti per l'oratorio di San Giovanni Decollato a Roma (Jacopino del Conte, Francesco Salviati, Battista Franco, Pirro Ligorio)*, in «Bollettino d'arte», 19/20 (2013), 51-72; CLAUDIA TEMPESTA, *Oratorio di San Giovanni Decollato*, in *Il Rinascimento a Roma: nel segno di Michelangelo e Raffaello*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Maria Grazia Bernardini – Marco Bussagli, Milano 2011, pp. 116-125. Per l'Allegoria della Carità v. ANTONIO PINELLI, “Per uscir del modo ordinario e far cosa ch'avesse del nuovo”: una singolare Carità di Francesco Salviati, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 26 (1985), pp. 40-49.

<sup>256</sup> A. BARTSCH, XV, 526.13; ANNALISA CATTANEO, M. Cartaro. *Catalogo delle incisioni. I parte*, in «Grafica d'arte», 41 (2000), n. 36.I.

che Francesco poteva ammirare in quell'epoca in cui risiedeva a Roma. Non sarebbe poi un'immagine libraria che esce dal nulla, viste le marche tipografiche per Francesco Marcolini dell'anno precedente (figg. 70-71), che pure hanno caratteri di similitudine con l'Ancroia, specie nella "Veritas Odium Parit" per via della Verità nuda di profilo, il cielo sereno screziato da un'unica nuvoletta che sembra come "proiettare" sul fondo un'ombra fatta di intagli paralleli e orizzontali. Andando più a fondo, a quell'epoca iniziava a muovere i suoi primi passi pure Schiavone, affascinato com'era da Parmigianino da un lato e dalla pittura centro-italiana<sup>257</sup> dall'altro. È infatti possibile riscontrare delle affinità, come nelle acqueforti e nei disegni della "Giuditta"<sup>258</sup> (1540-1543) (fig. 83), della "Bellona"<sup>259</sup> (1540 circa) (fig. 82) e del San Matteo<sup>260</sup> (1548-50) o nel "Matrimonio di Cupido e Psiche" del MET<sup>261</sup> (1549-1550) (fig. 84). Ma le poche xilografie che di lui si conoscono come il "Matrimonio mistico di Santa Caterina"<sup>262</sup> sono assai più tarde (attorno al 1550) e differiscono grandemente dall'Ancroia per un trattamento assai più libero delle ombre che paiono colare dalle figure allungate e sinuose. Anche le sue acqueforti sono comunque opere leggermente più tarde che semmai complicano con pose scoordinate e caracollanti e panneggi iperbolici modelli toscani e, soprattutto, parmigianeschi. A tal proposito è sufficiente

<sup>257</sup> «Personalità curiosa, caratterizzata dalla manifestata inclinazione ad accostarsi ad esperienze anche molto diverse e a rielaborarle con grande autonomia, deve aver accolto con immediato entusiasmo le novità introdotte da Francesco Salviati e da Giuseppe Porta al loro arrivo a Venezia nel luglio del 1539» (SARA DELL'ANTONIO, *Per Andrea Schiavone disegnatore*, in *Studi sul disegno Padano del Rinascimento*, a cura di Vittoria Romani, Verona 2010, p. 228).

<sup>258</sup> FRANCESCA COCCHIARA, in *Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano. Splendori del Rinascimento a Venezia*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo – Lionello Puppi, Milano 2015, n. V.8, pp. 336-337; S. DELL'ANTONIO, *Per Andrea Schiavone disegnatore...cit.*, n. 21, pp. 264-265 e CHIARA CALLEGARI, *Andrea Schiavone incisore*, tesi di dottorato di ricerca Università degli studi di Udine (a. a. 2004-2005), n. 45; FRANCIS LEE RICHARDSON, *Andrea Schiavone*, Oxford 1980, n. 177, p. 126.

<sup>259</sup> C. CALLEGARI, *Andrea Schiavone incisore...cit.*, n. 26. Per un aggiornamento dell'autrice sulle stampe di Schiavone si veda CHIARA CALLEGARI, *Andrea Schiavone e l'incisione: dal pregiudizio alla modernità*, in *Schiavone tra Parmigianino...cit.*, pp. 103-110.

<sup>260</sup> Non a caso la Callegari riferisce: «l'estremizzata manipolazione formale dell'apostolo dello Schiavone, infatti, sbocca in una risoluzione stilistica totalmente deviata dal supposto prototipo raimondiano, che avvicina semmai la figura alle invenzioni del Salviati. In effetti, tra tutte le immagini della serie, questa è senza dubbio la più vicina al gusto "bizzarro" di Cecchino» cfr. IVI, n. 102, p. 463.

<sup>261</sup> ANDREA BAYER, in *Schiavone tra Parmigianino...cit.*, n. VII.4, pp. 348-349; EADEM, *North of the Apennines: Sixteenth-Century Italian Painting in Venice and the Veneto*, in «Metropolitan Museum of Art Bulletin», 63 (2005), pp. 36-37; BENJAMIN COUILLEAUX, in *Titien, Tintoret, Véronèse: rivalités à Venise* (catalogo della mostra di Parigi), a cura di Vincent Delieuvin - Jean Habert, Paris 2009, p. 338; F. L. RICHARDSON, *Andrea Schiavone...cit.*, n. 280, pp. 168-169.

<sup>262</sup> C. CALLEGARI, in *Schiavone tra Parmigianino...cit.*, n. XIV.2, pp. 383-384.

citare la “Giuditta”<sup>263</sup> (fig. 85) o la “Figura femminile con due bambini”<sup>264</sup> (fig. 86) attribuita all’incisore bolognese Girolamo Fagioli da un perduto disegno del Mazzola di cui si conserva una copia di Camillo Boccaccino<sup>265</sup> alla British Library<sup>266</sup>. Sul Fagioli tornerò più avanti: si tratta però di una figura importante nella disseminazione della Maniera nell’Italia settentrionale visto che, secondo quanto scrive Vasari, egli a Bologna ricevette da Salviati, in partenza per Venezia nel 1539, vari disegni da incidere su rame<sup>267</sup>.

Pure Lambert Sustris presenta qualche affinità con la maniera di Francesco Salviati, avendo conosciuto lui e l’allievo Giuseppe Porta qualche tempo prima, a Roma nel 1535-36 mentre erano entrambi alle prese con gli apparati sopracitati per Carlo V<sup>268</sup>, e nel quale gli stilemi salviateschi sono filtrati da un Classicismo<sup>269</sup> corroborato dai post-raffaelleschi Perin del Vaga e Polidoro e da un interesse per il paesaggio che gli viene dalla formazione olandese in seno a Jan Van Scorel e Marten Van Heemskerck<sup>270</sup>. Così il disegno del Louvre per la *Fama* (fig. 87) delle *Sorti* di Francesco Marcolini non può certo essere considerato un modello per Salviati: «la cadenza da balletto della figura si trasmette alla dinamica della veste che fluisce con pieghe sbattenti tra le gambe e, fluttuando, si espande sul piano in un elaborato disegno di onde e vortici secondo un acuto senso decorativo e vezzi ritmici tipici dell’assunto stilistico di Francesco»<sup>271</sup>. Al contrario, il disegno per la

<sup>263</sup> GRAZIA MARIA DE RUBEIS, in *Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l’Ottocento*, catalogo della mostra di Parma, a cura di Massimo Mussini – Grazia Maria De Rubeis, Milano 2003, n. 19, pp. 51-52; ACHIM GNANN, *Parmigianino und sein Kreis: Druckgraphik aus der Sammlung Baselitz*, catalogo della mostra di Monaco, Ostfildern 2007, n. 14, pp. 58-62.

<sup>264</sup> Nel Bartsch è ascritta alla scuola di Marcantonio Raimondi mentre nel catalogo della British Library dubitativamente al Mazzola v. *The illustrated Bartsch...*cit., XV, 47, 3.

<sup>265</sup> MARIO DI GIAMPAOLO – ANDREA MUZZI, *Il Parmigianino e il fascino di Parma*, catalogo della mostra di Firenze, Firenze 2003, n. 78, p. 144. Sull’eccentrico Camillo Boccaccino, pittore inserito in un contesto vibrante tra Parmigianino, Pordenone, Giulio Romano, Giovan Francesco Bembo, Bernardino Gatti ed Altobello Melone si veda MARCO TANZI, *Il crepuscolo degli eccentrici a Cremona*, in «Prospettiva», 134-135 (2009), pp. 25-51.

<sup>266</sup> ARTHUR EWART POPHAM, *Catalogue of the drawings of Parmigianino*, I, New Haven-London 1971, n. 3, p. 234.

<sup>267</sup> G. VASARI, *Le Vite* (1568)...cit., V, p. 518.

<sup>268</sup> Sui rapporti tra Sustris, Salviati e Porta cfr. BERT MEIJER, *À propos de quelques dessins de Lambert Sustris*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera...*cit., pp. 245-665.

<sup>269</sup> NICOLE DACOS, *Roma quanta fuit: tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma 1995, pp. 55-65; VINCENZO MANCINI, *Sulle tracce di Lambert Sustris tra Padova e l’Europa*, in *Villa dei vescovi*, a cura di Lucia Borromeo Dina, Vicenza 2012, pp. 54-61.

<sup>270</sup> NICOLE DACOS, *Lambert Sustris e Jan Van Scorel*, in «Arte veneta», 56 (2000), pp. 38-51. SÖREN FISCHER, *Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts: Sustris, Padovano, Veronese, Palladio und die illusionistische Landschaftsmalerei*, Petersberg 2014.

<sup>271</sup> VINCENZO MANCINI, *Lambert Sustris a Padova. La Villa Bigolin a Selvazzano*, Cittadella 1993, p. 5.

*Virilità* ancora dalle *Sorti* (fig. 88), attribuita dal McTavish<sup>272</sup> al Salviati e simile ad un disegno del Louvre attribuito a Prospero Fontana (fig. 89), sembra proprio riprendere (in controparte) il modello dell'*Ancroia*.

Se Schiavone va visto come un artista che approfondisce (ed esagera) in modo altalenante alcuni aspetti dell'arte veneta, emiliana e toscana senza mai giungere ad una sintesi vera e propria, Sustris con le sue tante commissioni nel territorio padovano, la Sala dei Giganti<sup>273</sup> nel palazzo del Capitano di Padova con Giuseppe Porta (1541), parte della decorazione dell'Odeo Cornaro<sup>274</sup> (1541-42) e la Villa dei Vescovi di Luvigliano<sup>275</sup> (1542-43), è piuttosto da vedere come un pittore rilevante nella diffusione della "Maniera" nella Terraferma veneta<sup>276</sup>. Dobbiamo allora rivolgerci altrove: se non Salviati, c'è un altro artista nel quale ho ritrovato affinità con il frontespizio, quel Girolamo da Treviso citato poco sopra dapprima folgorato dal cartone bolognese dell'"Adorazione dei Magi" di Peruzzi (fig. 23), poi presente a Palazzo Te con Giulio Romano e a Villa Doria a Genova con Perin del Vaga. Artista curioso e girovago – morì ucciso da una cannonata in Francia mentre era a servizio del re d'Inghilterra come ingegnere bellico<sup>277</sup> – era amico di Pietro Aretino<sup>278</sup> e oltre alla pittura si dilettò nella scultura e nell'incisione tanto che la xilografia, marcatamente dureriana, di "Susanna e i vecchioni" è ritenuta la sua prima opera (1515). La sua formazione composita ed il suo interesse per la xilografia lo potrebbero avvicinare all'*Ancroia*. Non sarebbe allora necessario

---

<sup>272</sup> «The distinctive morphology of the figure and the rhythm of the composition is unmistakably Salviati's nonetheless» (DAVID MCTAVISH, *Giuseppe Porta called Giuseppe Salviati*, Ph. D. Courtauld Institute of Art, University of London, London 1981, pp. 105-106).

<sup>273</sup> GIULIO BODON, *Heroum imagines: la Sala dei Giganti a Padova; un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, Venezia 2009, pp. 25-50.

<sup>274</sup> SÖREN FISCHER, *Das Odeo Cornaro, die Villa Farnesina und der Oecus kyzikenos: Wandmalerei und Architektur im Spannungsfeld zwischen vitruvianischer Textexegese und Interpretation*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 77 (2014), pp. 199-220.

<sup>275</sup> ELISABETTA SACCOMANI, *Il ciclo pittorico della Villa: una decorazione "all'antica"*, in *Villa dei Vescovi...cit.*, pp. 62-82; BERT W. MEIJER, *Lambert Sustris in Padua: fresco's en tekeningen*, in «Oud Holland», 107 (1993), pp. 3-16; ALESSANDRO BALLARIN, *La decorazione ad affresco della villa veneta nel quinto decennio del cinquecento: la villa di Luvigliano*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 10 (1968), pp. 115-126.

<sup>276</sup> A tal riguardo si veda anche LINDA BOREAN, *I cardinali Francesco e Alvise Pisani: ascesa al potere, magnificenza e vanagloria*, in *I cardinali della Serenissima: arte e committenza tra Venezia e Roma (1523 - 1605)*, a cura di Caterina Furlan – Patrizia Tosini, Milano 2014, pp. 105-127.

<sup>277</sup> MAURICE HOWARD, *Craftsmen and courtiers: italian military expertise at the Court of Henry VIII*, in *The Anglo-Florentine Renaissance: art for the early Tudors*, atti del convegno di Firenze, a cura di Cinzia Maria Sicca – Louis Waldman, New Haven 2012, pp. 265-280.

<sup>278</sup> Varie lettere testimoniano i loro contatti e ci informano di alcuni fatti della vita di Girolamo cfr. PIETRO ARETINO, *Lettere*, ed. a cura di Paolo Procaccioli, I, Roma 1997, p. 195 (1537); II, ibidem 1998, pp. 81 (1538), 379 (1542); III, ibidem 1999, p. 235 (1546).

passare per Roma o Firenze per giustificare gli aspetti tosco-romani della stampa della regina araba: Bologna, Genova e Mantova nel 1525-1530 sono più che sufficienti a guardare l'“Adorazione dei Pastori” del Christ Church Museum di Oxford<sup>279</sup> (fig. 90), il “Matrimonio mistico di Caterina” di Burghley (fig. 91), gli angeli dipinti dal cartone peruzziano<sup>280</sup> (fig. 92) e la xilografia dell'“Annunciazione” dalle “Storie dell'infanzia e della Passione di Cristo”<sup>281</sup> (fig. 93). Avvicinare il frontespizio dell'*Ancroia* ad un artista veneto affascinato dall'arte centroitaliana, come pure ve n'erano, comporterebbe l'ammissione di una realtà più complessa rispetto a quella che generalmente si ravvisa nei rapporti tra Maniera centroitaliana e settentrione. Come già detto nei contributi che ho menzionato sopra, Vasari e Salviati non soltanto arricchirono le culture figurative bolognesi e veneziane, ma lasciarono Venezia profondamente cambiata. Insomma, non furono soltanto loro a portare una ventata di novità in queste aree ma, al contrario, in esse trovarono un territorio già impregnato di sensibilità manieriste con artisti che avevano appreso la lezione di Baldassarre, Perino e Giulio con il filtro, diretto o mediato dalle stampe, di Parmigianino. Si tratta insomma di artisti come Girolamo da Treviso, oppure i comparati di Salviati nell'impresa di Palazzo Grimani, Giovanni da Udine, Lambert Sustris, Camillo e Francesco Menzocchi e ancora il giovane Schiavone, ai quali dovremmo forse tributare più onori nell'educazione artistica dei toscani in visita a nord. Devo però ammettere che in questo caso i confronti salviateschi mi sembrano più centrati. Innanzitutto vi è la datazione molto precoce (1537), poi la somiglianza con la “Veritas Odium Parit” dell'anno prima, gli affreschi di San Giovanni Decollato e i cavalli del corteo di Furio Camillo: tutti elementi che formano un nucleo abbastanza forte che scredita, a mio avviso, l'ipotesi di un *inventor* settentrionale per l'*Ancroia*.

A riprova della circolazione di idee tosco-romane, vi sono anche due marche tipografiche della coppia Pasini & Bindoni con il loro, identificativo, “Arcangelo Raffaele e Tobiolo”<sup>282</sup> (figg. 94 e 103) tra le tante (figg. 95-98) che la coppia fece incidere e che iniziarono ad usare rispettivamente dal 1537 e dal 1539. Queste si

---

<sup>279</sup> PAOLO ERVAS, *Girolamo da Treviso*, Prato 2014, n. 24, pp. 96-97.

<sup>280</sup> IVI, n. 11, pp. 85-86.

<sup>281</sup> IVI, n. 16, pp. 90-91.

<sup>282</sup> GIUSEPPINA ZAPPELLA, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento. Repertorio di figure, di simboli e soggetti e dei relativi motti. Testo*, Milano 1986, n. XII, p. 57; EMERENZIANA VACCARO, *Le marche dei tipografi ed editori italiani del secolo XVI nella Biblioteca Angelica di Roma*, Firenze 1983, p. 237.

rivelano, se non ancora decisamente filo-toscane, perlomeno estranee alla cultura figurativa veneziana. Se provare ad identificare l'autore di queste immagini può sembrare un esercizio sterile (specie per la prima), anche queste due xilografie possono ben testimoniare l'influenza di modi tosco-romani in Laguna prima dell'arrivo vero e proprio di Salviati e Vasari. Nella prima, più convenzionale, immagine si può ravvisare un'eco del disegno al GDSU attribuito in passato a Salviati con la "Madonna con il Bambino e San Giovannino"<sup>283</sup> (fig. 99), che analogamente incede in avanti scoprendo il ginocchio e tenendo il bambino. Forse ancora maggiori appaiono i legami con l'angelo dell'"Annunciazione" Thyssen di Sansovino<sup>284</sup> (fig. 100), datata attorno al 1536 per certi elementi neo-quattrocenteschi e quelli reggicandelabro (1528-1530) di Silvio Cosini per il Duomo pisano<sup>285</sup> (fig. 101). Non molto lontana appare poi un'altra "Giuditta"<sup>286</sup> (1542-1545) incisa da Schiavone (fig. 102), analoga per posa anche se molto più squilibrata, intrisa come appare di umori parmigianeschi, che mostra ancora che il pittore dalmata doveva essersi aggiornato sull'arte toscana anche mediante immagini librarie.

Nella seconda, più compiuta, marca per Pasini & Bindoni (fig. 103), sembra di cogliere un riverbero dell'"Omaggio a Psiche" (fig. 104) perduto di Palazzo Grimani cui stava lavorando Francesco. La camminata dell'Arcangelo ritorna l'anno seguente per la "Servitù" dalle *Sorti* del Marcolini, xilografia attribuita all'allievo Giuseppe Porta (fig. 105) e, soprattutto, nelle miniature del Pontificale

---

<sup>283</sup> LUISA MORTARI, *Francesco Salviati*, Roma 1992, n. 200; IRIS CHENEY, *Francesco Salviati: (1510 - 1563)*, New York 1963, I, p. 587; GALLERIA DEGLI UFFIZI, *Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal prof. Emilio Santarelli alla Reale Galleria di Firenze*, Firenze 1870, p. 92 ("Scuola del Salviati").

<sup>284</sup> BRUCE BOUCHER, *The sculpture of Jacopo Sansovino...cit.*, II, n. 15, pp. 324-325.

<sup>285</sup> GIGETTA DALLI REGOLI, *Silvius Magister. Silvio Cosini e il suo ruolo nella scultura toscana del primo Cinquecento*, Lecce 1991, pp. 37-39; PELEO BACCI, *Gli "Angeli" di Silvio Cosini nel Duomo di Pisa (1528 - 1530) con documenti inediti e commenti relativi alla sua vita*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 11 (1917), pp. 11-132. Sull'attività giovanile di Silvio che precede gli "Angeli" pisani e il soggiorno a Venezia v. MARCO CAMPIGLI, *Silvio Cosini e Michelangelo. II Oltre la Sagrestia Nuova*, in «Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna», 14 (2009), pp. 69-90.

<sup>286</sup> C. CALLEGARI, *Andrea Schiavone incisore...cit.*, n. 46.

Grimani<sup>287</sup> (fig. 106), ma si tratta di un *topos* salviatesco, come è evidente dal fortunato disegno della “Resurrezione” a Washington<sup>288</sup>.

È poi interessante notare che nel 1537 la prima marca esordisce in testi toscani, *La Calandria* di Bernardo Dovizi, *Il Vizio Muliebre* di Mariano Trinci, *Le Historie* di Machiavelli e pure la seconda nel 1539 si lega unicamente all’*Opusculo de trenta documenti* di Pietro da Lucca forse a ribadire un parallelo tra la lingua “toscha” dei testi e l’immagine dal mercato indirizzato forestiero sul frontespizio. In conclusione, aggiungo che la datazione di quest’ultima edizione di Pietro da Lucca che cita: «Stampato in Vinegia: per Francesco Bindoni & Mapheo Pasini, 1539 adi II decembrio», sarebbe anche coerente con l’arrivo a Venezia di Salviati nel luglio di quell’anno e quindi con la richiesta di un aggiornamento iconografico dell’impresa tipografica della coppia Pasini & Bindoni sull’onda di quanto visto in Palazzo Grimani (non lontano dalla stamperia che si trovava «a Santo Moyses nelle case nove Iustiniane appresso il Bastione»).

Questi interventi sono sporadici ma significativi, se non altro, della penetrazione di modi toscani in Laguna attraverso i libri stampati anche prima dell’effettivo arrivo di artisti toscani: le due marche con la “Veritas” per Francesco Marcolini sopravvissero (variamente re-intagliate) fino al 1559 ma le edizioni che precedono l’arrivo effettivo di Salviati in città sono ventidue. Ponendo una tiratura di circa un migliaio scarso di copie ad edizione, possiamo immaginare che fossero in circolazione almeno 20.000 libri con una marca salviatesca a cui si aggiungono quelli contenenti la marca pseudo-salviatesca di Pasini & Bindoni del ’37<sup>289</sup> – un totale di 11 edizioni fino al 1539 per circa 10.000 libri – per un insieme di 30.000 libri in commercio. I generi, come abbiamo visto, spaziano negli argomenti e nel pubblico di destinazione, dunque possiamo parlare di un impatto certamente non

---

<sup>287</sup> ANNALISA BRISTOT, *Francesco Salviati Miniature. Il pontificale di Giovanni Grimani al capitolo di Cividale*, in *Francesco Salviati miniatore. Il pontificale di Giovanni Grimani*, a cura di Maria Chiara Cadore – Annalisa Bristot, Milano 2010, pp. 14-33.

<sup>288</sup> Fortunato perché tradotto in bulino, cristallo e smalto cfr. CATHERINE MOMBEIG GOGUEL, in *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Catherine Monbeig Goguel, Milano 1998, nn. 101-103.

<sup>289</sup> Come scritto sopra, il “San Raffaele” del ’39 potrebbe essere stato eseguito dopo l’arrivo di Francesco in Laguna, pertanto non è stato conteggiato. Ad ogni modo, le due marche, prima di essere sostituite da delle rielaborazioni venete, furono utilizzate la prima fino al 1551 in almeno venticinque edizioni, mentre la seconda cessò il suo utilizzo nel 1550 e fu utilizzata in trentaquattro edizioni.

trascurabile e probabilmente molto maggiore di quello avuto a Venezia dagli affreschi privati dei Palazzi Grimani e Cornero.

## 9. Una foglia di Platano toscano-romana per l'editore Nicolini del Sabbio

Sembra delinearci uno sperimentalismo non soltanto figurativo, ma anche un non meno graffiante sperimentalismo “anticlassico” tra generi letterari ed editoriali diversi. Vi è allora un altro intervento “esotico” – assai più della regina Ancroia che pure fotografa l’apice dello scontro tra Cristianità e Oriente – che non va trascurato e che sembra anticipare persino Pordenone e questi esordi toscano-romani a Venezia. Si trovano infatti alcune immagini dal piglio toscano nel *Libro secondo delle Indie occidentali* (Venezia, presso Stefano Nicolini del Sabbio, 1534) una summa dei testi di Pietro Martire d’Anghiera<sup>290</sup> sulle Americhe tradotta dal diplomatico della Serenissima ed umanista Giovanni Battista Ramusio<sup>291</sup> sulla scorta del *Sumario de La Natural Y General Historia de Las Indias* di Gonzalo Fernandez de Oviedo<sup>292</sup> (Toledo 1526). Il libro ebbe un ruolo importante nella divulgazione delle conquiste spagnole essendo la prima edizione in Italia del testo spagnolo dell’Oviedo. Le immagini sarebbero diventate elemento portante di questo genere soltanto con la *Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierrafirme del Mar Océano*<sup>293</sup> (Siviglia, 1535) che presenta ben ventotto xilografie a fungere da essenziale appiglio documentario visivo, mentre nel *Libro Secondo* si rivedono le medesime quattro immagini del *Sumario*, declinate però da un abile incisore secondo le esigenze dell’industria tipografica veneziana. Due di queste del

---

<sup>290</sup> ROBERTO CICALA, *Le prime stampe del «Nuovo Mondo». Per un’antologia e una bibliografia dell’umanista Pietro Martire d’Anghiera*, in *Inchiostri indelebili. Itinerari di carta tra bibliografie, archivi ed editoria. 25 anni di scritti 1986-2011*, Milano 2014, p. 47; LORENZO CARPANÉ, *I Nicolini da Sabbio. Catalogo breve delle edizioni a stampa Venezia 1521 – 1551*, in *Il mestier de le stamperie de i libri. Le vicende e i percorsi dei tipografi di Sabbio Chiese tra Cinque e Seicento e l’opera dei Nicolini*, a cura di Ennio Sandal, Brescia 2002, n. 1534.3, p. 168-169.

<sup>291</sup> FABIO ROMANINI, “*Se fussero più ordinate, e meglio scritte ...*”. *Giovanni Battista Ramusio correttore ed editore delle “Navigationi et viaggi”*, Roma 2007; ANTONELLO GERBI, *Nature in the New World: From Christopher Columbus to Gonzalo Fernández de Oviedo*, Pittsburgh 2010, pp. 165-170.

<sup>292</sup> JESUS MARIA CARRILLO CASTILLO, “*The eyes of the new Pliny*”. *The use of images in Gonzalo Fernández de Oviedo’s ‘Historia general y natural de las Indias’*, in *The art of natural history. illustrated treatises and botanical paintings, 1400 – 1850*, atti del convegno di Washington, a cura di Therese O’Malley - Amy R.W. Meyers, New Haven 2008, pp. 108-125; JOSÈ PARDO TOMÀS, *Le immagini delle piante americane nell’opera di Gonzalo Fernandez de Oviedo (1478 - 1557)*, in *Natura-cultura: l’interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*, atti del convegno di Mantova, a cura di Giuseppe Olmi – Lucia Tongiorgi Tomasi, Firenze 2000, pp. 163-188.

<sup>293</sup> ANTONIO KRAPOVICKAS, *Las ilustraciones de la «Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierrafirme del mar océano» de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdéz*, in «Bonplandia», 19 (2010), pp. 91-96.

*Sumario* si riferiscono alle usanze degli *indios*: l'“Amaca” (fig. 107) ed i “Legni per accendere il fuoco” (fig. 112), mentre le altre mostrano un “Albero gigante a tre tronchi di radice” (fig. 109) e la “Foglia di un platano” (fig. 115). I temi delle immagini del *Secondo libro* sono gli stessi, dunque non mostrano in alcun modo ciò che poteva colpire l'editore e l'immaginazione del lettore veneziano rispetto a quello spagnolo<sup>294</sup>, mettono però in luce il diverso ruolo di concepire l'immagine in relazione al testo e più in generale: «we can be certain only that European representations of the New World tell us something about the European practice of representation»<sup>295</sup>.

Il ruolo dei testi geografici non è infatti meramente “scientifico”, come scrive il geografo Giovanni Antonio Magini:

«...lascio a ciascuno intelligente da considerare quanto porti diletto a curiosi l'intendere la varietà dei luoghi, de' popoli, de gli animali, de gli uccelli, dell'herbe, delle pietre, e l'istoria di molte altre maravigliose cose, che in molti luoghi si scorgono, ritrovandosi molti, che da curiosità presi camminerebbero per diversi luoghi, ma si intertengono in casa, contentandosi dell'istoria delle cose, pur, ch'ella sia accompagnata dalla cognitione della Geografia»<sup>296</sup>.

Meglio allora si comprende una scelta d'immagini quantomeno eterogenea e bizzarra: se evidentemente l'“Hamaca” del *Secondo libro* (150 x 100 mm), a differenza delle altre tre, è realizzata da un intagliatore mediocre (fig. 108), la descrizione nel testo è però colma di meraviglia: «e resta il letto in aere quattro o cinque palmi alzato da terra, in modo di fromba, et è molto buon dormire in tali letti, e sono molto netti, e per esser l'aere temperato non bisogna tener altra coperta di sopra»<sup>297</sup>. Già qui, rispetto al testo spagnolo in cui l'illustrazione era scontornata per meglio farne apprezzare la resa “tecnica” (fig. 107), l'immagine viene racchiusa in una cornice e le viene fornito un contesto paesaggistico, per quanto semplice ed allusivo.

---

<sup>294</sup> AUGUSTUS PALLOTTA, *The New World and Italian Readers of the Spanish Historie in the Sixteenth Century*, in «Italice», 3 (1992), *Discoveries: A Special Issue for the Columbian Quincentennial*, pp. 345-358.

<sup>295</sup> STEPHEN GREENBLATT, *Marvelous Possessions: the Wonder of the New World*, Chicago 1997, p. 7.

<sup>296</sup> GIOVANNI ANTONIO MAGINI, *Commentarii et annotationi dell'eccellentissimo Giovanni Antonio Magini nel primo libro della Geografia di Claudio Tolomeo*, in IDEM, *Geografia cioè descrizione vniuersale della terra partita in due volumi*, presso Giovanni Battista e Giorgio Galignani, Venezia 1598, CNCE 47523 p. 3r.

<sup>297</sup> PIETRO MARTIRE D'ANGHIERA, *Libro secondo delle Indie occidentali* [di Gonzalo Fernàndez de Oviedo], presso Stefano Nicolini del Sabbio, Venezia 1534, CNCE 1885, p. 22r.

La xilografia che segue è quella per un “Albero gigante” (15 x 9 cm), di nuovo la descrizione doveva colpire l’immaginazione degli europei (fig. 110):

«...il maggiore arbore che io abbi veduto in quelle parti, o in altre, fu nella provincia di Guaturo, [...] teneva tre radici, over parti in triangolo, a modo di un trepiedi, et era tra ciascuno di questi trepiedi aperto per spatio di venti piedi [...] e dove si mettevano insieme questi tre legni o piedi, si riducevano in un arbore o tronco, il quale montava molto più alto in un pezzo solo, avanti che spargesse rami, che non è nella torre di san Roman di questa città di Toledo. [...] Alcuni Spagnuoli montorono sopra il detto arbore, et io fui uno di quelli, e quando io fui arrivato sopra il detto, dove cominciava a gettar fuori li rami, era cosa maravigliosa a vedersi, il gran paese che di li si discopriva»<sup>298</sup>.

Pure qui l’illustratore ha cercato di dare un’impronta narrativa, inserendo delle figurette sotto le radici, a rendere per contrasto la grandezza dell’albero ed un paesaggio incontaminato.

La terza illustrazione (9,5 x 7,5 cm), quella che si riferisce al modo di accendere il fuoco degli indigeni, è la prima che presenta caratteri precipuamente forestieri (fig. 111), con i tre striminziti legnetti per accendere il fuoco (fig. 112) che diventano dei rami, oltre ad essere arricchiti da un nerboruto selvaggio vestito solo di una conchiglia che copre le sue parti intime. Questi si presenta a noi come una statua antica, appoggiato su un lungo ramo con il quale non potrà mai accendere un fuoco, poiché:

«...prendono un legno lungo duoi palmi, grosso come il minor dito della mano, over come una freccia, molto ben rimondo, et liscio d’una sorte di legno molto forte, che lo tengono solo per questo servitio, et dove si trovano che vogliano accendere il fuoco, prendon duoi legni di più secchi et più leggeri che trovano, et leganli insieme, uno appresso l’altro, coe le dita congiunte, nel mezzo delli quali legni mettono la punta di quella bacchetta dura, quale fra le palme delle mani, tenendola la voltan forte, fregando molto continuamente la parte da basso di questa bacchetta intorno fra quelli duoi legni che stanno distesi in terra, li quali si accendono infra poco spatio di tempo, et a questo modo fanno fuoco»<sup>299</sup>.

Dunque a costo di forzare il senso stesso del documento figurativo, l’illustratore ha decisamente irrobustito l’immagine per creare una figurazione più gradevole e

---

<sup>298</sup> IVI, p. 48r.

<sup>299</sup> IVI, p. 49r.

d'effetto rispetto ai poveri legni dell'edizione spagnola. Così il selvaggio presenta una lieve torsione del busto ed il braccio piegato che regge il ramo che possono ricordare il "Laocoonte". A quell'epoca operava, come scritto sopra, tra Padova e Venezia Jacopo Sansovino, un artista che conosceva quell'opera molto bene: infatti, come narra Vasari,<sup>300</sup> egli sarebbe stato premiato nientemeno che da Raffaello nel concorso del 1507-08 per la realizzazione del miglior modello in cera a dimensioni naturali per completare le parti mancanti del complesso scultoreo da poco rinvenuto a Roma nel 1506.<sup>301</sup> Sopravvivono alcuni bronzetti del Laocoonte del Sansovino<sup>302</sup>, ma a ricordare la figura tarchiata ma viva del selvaggio c'è anche una sua opera coeva, "Il miracolo della ragazza annegata risuscitata" per la cappella dell'Arca del Santo a Padova<sup>303</sup>, per quel modo di stare con le gambe ben piantate a terra ed il tono abbreviato (fig. 113).

Ma è la quarta immagine quella di maggior impatto (fig. 114): nel *Sumario* si trattava dell'illustrazione della "Foglia di platano" (15 x 9 cm):

«...sonvi anchora alcune piante che li Christiani chiamano platani, li quali sono alti come arbori, et diventano grossi nel tronco come un grosso ginocchio d'un huomo o più, et dal piede alla cima getta certe foglie longhissime e molto larghe, tanto che tre palmi o più sono larghe, et più di dieci o dodici lunghe»<sup>304</sup>.

Ancora una volta l'illustratore ha lavorato dall'immagine spagnola (fig. 115), non avendo, presumibilmente, mai visto una foglia di platano. Ma attorno alla ripresa quasi letterale della rappresentazione botanica, vi ha costruito un'indigena che incede portando sulla spalla una foglia, nuda e nobile come una Venere, abbellita di braccialetti a mani e caviglie e dal volto appena increspato da una bocca carnosa e dei capelli sciolti a renderne l'alterità esotica. Il traduttore dell'opera di Pietro Martire d'Anghiera, Giovanni Battista Ramusio, avrà fortuna in proprio con il suo

---

<sup>300</sup> G. VASARI, *Le Vite* (1568)...cit., VI, p. 178.

<sup>301</sup> Ludovico Rebaudo ha recentemente negato i restauri sansoviniani v. LUDOVICO REBAUDO, *Il braccio mancante: i restauri del Laocoonte*, 1506 – 1957, Trieste 2007, pp. 16-22.

<sup>302</sup> Si veda *Laocoonte: alle origini dei Musei Vaticani, Quinto Centenario dei Musei Vaticani, 1506 – 2006*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Paolo Liverani – Francesco Buranelli, Roma 2006, nn. 24-25.

<sup>303</sup> BRUCE BOUCHER, *The sculpture of Jacopo Sansovino*...cit., I, pp. 89-99.

<sup>304</sup> IVI, p. 53r.

*Delle Navigazioni et Viaggi*<sup>305</sup> (1550-1606); per primo egli: «enabled Italians and Europeans to study, analyze, or simply leaf through the history of travel and exploration in one seemingly complete collection, publishing texts that until then had been difficult to obtain. Most significantly he gave travel literature the same attention and respect previously reserved only for the texts of classical antiquity by systematically subjecting travel accounts to the rigorous critical methods of humanist scrutiny, the likes of which had only been done before by Poggio Bracciolini»<sup>306</sup>. Questa dignificazione si esplica anche nelle descrizioni esotiche di donne, che paiono Veneri tatuate, anticipando certe questioni sugli ideali di bellezza femminile che si vedranno solo due secoli più tardi, come nel caso di Anacaona la «più bella donna dell'isola spagnola, e alla bellezza si aggiungeva lo ingegno e la piacevolezza», moglie del Cacique Caunaboa, ucciso dagli spagnoli:

«...era costei nuda tutto il corpo, il quale haveva tutto dipinto a fiori rossi e bianchi, le parti vergognose haveva coperte con un telo sottilissimo di cotone di varii colori, in testa e al collo e braccia haveva ghirlande di fiori rossi e bianchi odoratissimi, e nello aspetto veramente, come dicono, mostrava esser signora»<sup>307</sup>.

Lo storico Michael Householder ha scritto che:

«Martire seasons his narrative not only with the familiar *topoi* of classical mythology, like Amazons and cannibals, but also with allusions to figures from Roman history. This shift from mythology to history recontextualizes the reader's conception of indigenous culture. Rather than view the people of the Americas as vestiges of a lost mythical world, readers could imagine their place within a common history of humanity. Martire's works exemplify strategies for adapting rhetorical models and resources to the task of viewing the New World»<sup>308</sup>.

Da qui anche l'«elevazione» iconografica tramite gli il «bagaglio figurativo» toscano-romano, con la selvaggia trasformata in Venere e l'esatta rappresentazione della

---

<sup>305</sup> Sull'influsso di quest'opera anche nell'Europa dell'est v. SANJAM SUBRAHMANYAM, *On World Historians in the Sixteenth Century*, in «Representations», 1 (2005), pp. 43-45.

<sup>306</sup> LIZ HORODOWIC, *Armchair Travelers and the Venetian Discovery of the New World*, in «The Sixteenth Century Journal», 4 (2005), p. 1043.

<sup>307</sup> PIETRO MARTIRE D'ANGHIERA, *Libro secondo* cit..., p. 19r.

<sup>308</sup> MICHAEL HOUSEHOLDER, *Eden's Translations: Women and Temptation in Early America*, in «Huntington Library Quarterly», 1 (2007), p. 24.

foglia di platano passata in secondo piano. Anche dai racconti di Colombo traspare lo stesso intento, con le donne delle Antille coperte di foglie o di sottili veli di seta<sup>309</sup>, la cui iconografia è frutto di contaminazioni non solo classiche ma anche bibliche: «l'arcaicità dei selvaggi guadagnava così il *decoro* che il classicismo poteva conferirle, giungendo presto a essere integrata, nonostante la sua *difformità* culturale, nei parametri dell'antico»<sup>310</sup>. È difficile, vista la rarità iconografica dell'immagine del platano, trovare riscontri puntuali con artisti toscani di quel periodo. Entrambe le marche Pasini & Bindoni (1537 e 1539) che ho analizzato poco sopra (figg. 94 e 103) presentano caratteri concomitanti: l'incedere, la figura ancora rotondeggiante, il braccio scorciato. Per l'illustrazione del platano, a cercare tra le più tarde opere ancora in orbita salviatesca qualche appiglio si trova nelle balie tornite della “Nascita del Battista” dell'Oratorio di San Giovanni Decollato (fig. 116) e nell'“Allegoria della Carità” degli eredi Getty (fig. 118): due lavori che – come queste stampe – si mostrano ancora impermeabili all'influsso di Parmigianino che si manifesta in lui sul finire del decennio con il soggiorno bolognese. Andando ancora più avanti, si potrebbe scorgere qualcosa dell'incedere sicuro della Diana della Sala delle Udienze di Firenze (fig. 117), delle donne della “Betsabea al bagno”<sup>311</sup> e della “Psiche” di Palazzo Grimani (fig. 104). Bisogna poi ricordare che Francesco dipinse proprio in quegli anni qualche ritrovato “esotico”, come nella “Madonna del pappagallo” del Prado<sup>312</sup> (1539-40) e, soprattutto, collaborò pure agli apparati che celebravano le vittorie di Carlo V in Nord Africa a Firenze con «turchi e mori prigionieri»<sup>313</sup> (1536) e a quelli per le nozze di Cosimo I ed Eleonora di Toledo con le personificazioni del Messico e del Perù<sup>314</sup> (1539).

<sup>309</sup> FERNANDO COLOMBO, *Le Historie di Cristoforo Colombo scritte dal figlio Fernando*, a cura di Rinaldo Caddeo, Bolsena 2006, p. 25.

<sup>310</sup> NICOLETTA LEPRI, *Cultura visiva e Nuovo Mondo. Immagini occidentali e colonie americane tra XVI secolo e XVII secolo*, Firenze 2015, p. 90.

<sup>311</sup> JAN L. DE JONG, *Spying and Speculating: Francesco Salviati's Painting of King David and Bathsheba in the Palazzo Ricci-Sacchetti in Rome*, in «Konsthistorisk tidskrift», 79 (2010), pp. 91-126; PASCAL GRIENER, *L' énonciation rhétorique: les fresques de Francesco Salviati au Palazzo Ricci-Sacchetti (1553 - 1554)*, in *Anamorphosen der Rhetorik: die Wahrheitsspiele der Renaissance*, a cura di Gerhart Schröder – Barbara Cassin, München 1997, pp. 207-230; ALESSANDRO NOVA, *Occasio pars virtutis: considerazioni sugli affreschi di Francesco Salviati per il cardinale Ricci*, in «Paragone. Arte», 365 (1980), pp. 29-63.

<sup>312</sup> JOSÉ MARÍA RUIZ MANERO, *Salviati en el Museo del Prado*, in «Boletín del Museo del Prado», 19 (2001), pp. 180-187.

<sup>313</sup> N. LEPRI, *Cultura visiva...cit.*, pp. 76-77.

<sup>314</sup> IVI, pp. 175-76; PIERFRANCESCO GIAMBULLARI, *Apparato et feste nelle nozze dello illustrissimo signor duca di Firenze, & della duchessa Sua consorte con le sue stanze, madriali, comedia, & intermedij, in quelle recitati*, Firenze 1539, CNCE 20908, pp. 13-14.

L'intermediazione tra questo artista e lo stampatore forse si dovette all'Aretino che in quell'anno proprio per i Nicolini del Sabbio stampò la *Cortigiana*, *La Passione di Giesù* ed *I sette salmi della penitencia di David*, e mantenne i rapporti con la famiglia di stampatori veneziani almeno fino al 1538, cioè quando si legò in modo continuativo a Francesco Marcolini. Pure con quest'ultimo il Nicolini ebbe rapporti, imprimendogli varie opere quando ancora il forlivese non era stampatore ma soltanto editore, cioè prima del 1535<sup>315</sup>.

Infine, a testimonianza del fatto che queste illustrazioni non ci dicono molto sul Nuovo Mondo bensì ci mostrano ancora una volta le pratiche rappresentative europee (e più precisamente tosco-romane) e la trasmigrazione iconografica delle immagini librarie, le medesime quattro immagini del *Sumario* e del *Secondo Libro* si ritrovano nell'opera del Ramusio il *Delle Navigazioni et viaggi*<sup>316</sup> del 1556 (figg. 119-122). Ormai del tutto mondate da influssi toscani, nelle immagini vediamo paesaggi bassaneschi (l'albero a tre radici), un selvaggio non più in posa laocoontesca ma allungato alla Tintoretto e finalmente alle prese con l'accensione del fuoco ed una fanciulla corpulenta che regge la foglia di platano in modo più composto: nulla insomma ci farebbe pensare all'origine toscana (e ancor prima spagnola) di queste iconografie. Si tratta ormai di immagini del tutto anonime, che si confondono tra le migliaia di quelle prodotte a Venezia ma che, aiutate anche da un formato meno verticale, lasciano trasparire dettagli botanici piacevoli e sottigliezze atmosferiche aliene agli illustratori toscani.

---

<sup>315</sup> LUIGI SERVOLINI, *Introduzione*, in S. CASALI, *Gli annali...*cit., p. 4.

<sup>316</sup> GIOVANNI BATTISTA RAMUSIO, *Terzo volume delle nauigationi et viaggi nel quale si contengono le nauigationi al mondo nuovo, alli antichi incognito, fatte da don Christoforo Colombo genouese, che fu il primo a scoprirlo a i re catholici, detto hora le Indie occidentali...*, presso gli eredi di Lucantonio Giunta, Venezia 1556, CNCE 27226.

## II. Una foglia di Platano tosco-romana

### III. La “congiuntura” tosco-veneta del 1539-1542

#### 1. Salviati tra Bologna e Venezia

Dopo questi interventi che testimoniano la precoce penetrazione di modi toscoromani in Laguna attraverso i libri stampati, Francesco Salviati non tardò molto a giungere in nord Italia<sup>317</sup>. Il suo viaggio tra 1539-1540 lo condusse a Bologna, Venezia, Verona, Mantova e, come recentemente emerso, Genova e non va inteso soltanto come un'occasione legata ad opportunità lavorative che certo non gli mancavano a Roma ma, come ha scritto Michela Corso: «sembra lecito ipotizzare che lasciando Roma nel 1539 Francesco fosse partito con l'intenzione di fare un viaggio di aggiornamento al Nord. A guidarlo, credibilmente, la voglia di conoscere la pittura moderna degli allievi di Raffaello: di Giovanni da Udine a Venezia, di Giulio Romano a Mantova e di Perino del Vaga a Genova»<sup>318</sup>.

Il suo arrivo si data al luglio 1539, ma prima dovette essere importante un breve soggiorno di qualche settimana a Bologna, il tempo di vedere le opere di Parmigianino (che comunque aveva già avuto modo di conoscere a Roma) ed incontrare Vasari che, accompagnato dai suoi assistenti Cristofano Gherardi<sup>319</sup>, Giovanni Battista Cungi<sup>320</sup> e Sebastiano Flori<sup>321</sup>, aveva incominciato a lavorare alle tre tavole per il refettorio di San Michele in Bosco e stava completando quella per

<sup>317</sup> IRIS CHENEY, *Francesco Salviati's north Italian journey*, in «The art bulletin», 45 (1963), pp. 337-349; MICHEL HOCHMANN, *Francesco Salviati a Venezia*, in *Francesco Salviati (1510-1563)*...cit., pp. 56-60; IDEM, *Venise et Rome*...cit., pp. 255-268.

<sup>318</sup> MICHELA CORSO – ANTONIO GEREMICCA, *Nei dintorni di Perino: Francesco Salviati a Genova in un documento inedito*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 55 (2013), 2, p. 295.

<sup>319</sup> Sulla vita di Cristofano Gherardi detto Doceno, grande amico di Vasari si veda CATHERINE MONBEIG-GOGUEL, *Gherardi senza Vasari*, in «Arte illustrata», 5 (1972), pp. 130-141; MARTINA MANFREDI, *Elementi di autobiografia vasariana nella "Vita di Cristofano Gherardi detto Doceno"*, in *Arezzo e Vasari: vite e postille*, atti del convegno di Arezzo, a cura di Antonino Caleca, Arezzo 2005, pp. 139-152.

<sup>320</sup> Su Giovanni Battista Cungi allievo di Raffaellino del Colle a Borgo Sansepolcro e già collaboratore di Vasari a San Michele in Bosco a Bologna si veda JESSICA CORSI, *Precisazioni sulla biografia di Giovan Battista Cungi: pittore di Borgo Sansepolcro*, in «Bollettino d'informazione / Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti», 71 (2000), pp. 61-64; CHRISTOPHER WITCOMBE, *An 'Annunciation' by Giovanni Battista Cungi*, in «The Burlington magazine», 131 (1989), pp. 849-851.

<sup>321</sup> Per uno scavo sulle uniche tracce della attività di Sebastiano Flori v. MARIA LAURA MORONI, *La Decorazione*, in MARIA LAURA MORONI – PAOLO LEONELLI, *Il Palazzo di Michelangelo Spada in Terni*, Terni 1997, pp. 89-108.

l'altare maggiore<sup>322</sup>. È probabile che Salviati avrebbe anche prolungato il suo soggiorno, se non fosse che, come racconta Vasari:

«...nel qual tempo fecero opera alcuni amici suoi che gli fusse allogata una tavola che avevano da far fare gl'uomini dello Spedale della Morte; ma con tutto che il Salviati ne facesse un bellissimo disegno, quegl'uomini, come poco intendenti, non seppono conoscere l'occasione che loro aveva mandata messer Domenedio di potere avere un'opera di mano d'un valent'uomo in Bologna. Per che partendosi Francesco quasi sdegnato, lasciò in mano di Girolamo Fagioli alcuni disegni molto begli perché gl'intagliasse in rame e gli facesse stampare»<sup>323</sup>.

Quello delle incisioni del Fagioli su disegno di Salviati rimane una questione aperta, visto che ne sono state identificate tre da Suzanne Boorsch<sup>324</sup>, “La Crocifissione”, “Il massacro dei figli di Niobe” (fig. 123) e la “Morte di Mereagro”, pubblicate a Roma nel 1541 le prime due e nel 1543 la terza. La studiosa ha scritto che è possibile che Vasari abbia scritto un'impresione e che i disegni fossero eseguiti a Roma, al ritorno in città nel 1540 dopo il soggiorno veneziano, anche se il loro ruolo sulla pittura padana, ravvisabile in artisti come Prospero Fontana, Nicolò dell'Abate, Andrea Schiavone e Lambert Sustris, resta ancora da approfondire. Da Venezia inviò a Bologna una pala raffigurante la Madonna col Bambino e Santi per la chiesa di Santa Cristina alla Fondazza<sup>325</sup> (fig. 124) che lo mostra già aggiornato e ricettivo su Parmigianino (la “Madonna della Rosa”<sup>326</sup>) e soprattutto la pittura veneziana, con certe accensioni improvvise di colori ed il tipico accordo blu-rosso tizianesco<sup>327</sup> del San Filippo sulla destra. Il disegno preparatorio della tela è sopravvissuto<sup>328</sup> (fig. 125), così ricco di “sigle” graffianti e pose serpentinate, per testimoniare un certo “conservatorismo” del

<sup>322</sup> RENATO ROLI, *Quattro secoli di pittura*, in *San Michele in Bosco*, a cura di Renzo Renzi, Bologna 1971, pp. 209-214.

<sup>323</sup> G. VASARI, *Le Vite* (1568)...cit., V, p. 518.

<sup>324</sup> SUZANNE BOORSCH, *Salviati and prints: the question of Fagioli*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*...cit., pp. 499-518.

<sup>325</sup> MICHEL HOCHMANN, *Francesco Salviati (1510-1563)*...cit., n. 21, pp. 120-121; DAVID MCTAVISH, *Da Tiziano*...cit., n. 7, pp. 84-85.

<sup>326</sup> Come notato da Iris Cheney cfr. I. CHENEY, *Francesco Salviati's north*...cit., p. 345; M. HOCHMANN, *Venise et Rome*...cit., p. 268; ACHIM GNANN, *Parmigianino. Die Zeichnungen, texte*, Petersburg 2007, pp. 236-245; DAVID EKSERDJIAN, *Parmigianino*, London 2006, p. 78.

<sup>327</sup> «Poneva volentieri ne' panni il rosso e l'azzurro, che giamai sconciano le figure» (CARLO RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'Arte Orvero Le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato* (1648), ed. a cura di Detlev Freiherrn von Hadeln, Berlino 1914-1924, I, p. 209); ERWIN PANOFSKY, *Tiziano. Problemi di iconografia* (1990), ed. a cura di Augusto Gentili, Venezia 2009, p. 19.

<sup>328</sup> IDEM, *Francesco Salviati (1510-1563)*...cit., n. 22, pp. 122-123.

dipinto finale che nel suo “addolcimento” tradisce forse le idee non aggiornate di quella committenza che gli aveva preferito il Bagnacavallo. Sembrano gli stessi problemi con cui dovrà confrontarsi più avanti, nel 1548, anche Girolamo Siciolante da Sermoneta per la grande pala per San Martino (fig. 126), dove le citazioni michelangiolesche si armonizzano in una composizione che si rifà al Classicismo bolognese di Innocenzo da Imola e Girolamo da Carpi<sup>329</sup>.

Al suo arrivo a Venezia Salviati poté contare della protezione della potente famiglia Grimani<sup>330</sup>. Si legò, infatti, a Giovanni e Vettor Grimani, entrambi facenti parte del patriziato filopapale e desiderosi di imprimere un'impronta decisamente romana alle loro commissioni artistiche. Per uno dei soffitti di Palazzo Grimani in Santa Maria Formosa<sup>331</sup> Salviati dipinse una tavola ottagonale con l'Adorazione di Psiche. L'opera era completata da quattro tavole di Francesco Menzocchi e dai motivi decorativi di Camillo Mantovano. Il complesso fu smembrato nell'Ottocento e i suoi componenti dispersi<sup>332</sup>, ad oggi è stato reperito con certezza uno dei pannelli del Menzocchi mentre è ancora in dubbio la “Psiche” ritrovata recentemente e che forse si tratta di una copia più tarda. Dall'opera è stato poi tratto un chiaroscuro attribuito alternativamente Niccolò Vicentino e Antonio da Trento<sup>333</sup> (fig. 127) che mostra la ripresa di alcune figure della “Visitazione” dell'oratorio di San Giovanni Decollato<sup>334</sup> ma, contrariamente alle affermazioni vasariane<sup>335</sup>, non doveva rappresentare un evento rivoluzionario a Venezia. Non vi si trovano, infatti, complesse ricerche sugli scorci e i contrapposti che i veneziani potevano già riscontrare nelle tele dipinte (e perdute nell'incendio del 1577) dal Pordenone nella Sala della Libreria di Palazzo Ducale<sup>336</sup>, ma anzi il

<sup>329</sup> Cfr. MARZIA FAIETTI, *Il Cinquecento a Bologna...*cit., pp. 221-223.

<sup>330</sup> Sul soggiorno di Francesco Salviati in Laguna cfr. MICHEL HOCHMANN, *Francesco Salviati a Venezia...*cit., pp. 56-60. Sui Grimani cfr. CATERINA FURLAN, *Domenico, Marino e Giovanni Grimani, tra passione per l'antico, gusto del collezionismo e mecenatismo artistico*, in *I cardinali della Serenissima...*cit., pp. 31-73.

<sup>331</sup> ANNALISA BRISTOT, «*Saloni, portici e stanze splendidamente ornati*», in *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restauri*, a cura di Annalisa Bristot, Verona 2008, pp. 61-125.

<sup>332</sup> Del complesso si conserva un disegno a Budapest v. MICHEL HOCHMANN, in *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera...*cit., n. 176.

<sup>333</sup> Secondo il Bartsch si tratterebbe di Antonio da Trento v. ADAM BARTSCH (1803-1821), XII, p. 125, n. 26. Nel contributo più recente si parla di Niccolò Vicentino v. ACHIM GNANN, *Ugo da Carpi's Pupils and Followers*, in *Chiaroscuro Woodcuts...*cit., p. 87.

<sup>334</sup> CLAUDIA TEMPESTA, *Oratorio di San Giovanni Decollato*, in *Il Rinascimento a Roma...*cit., pp. 116-125.

<sup>335</sup> L'aretino non esitò a scriverne come «la più bell'opera di pittura che sia in tutta Vinezia» (G. VASARI, *Le Vite* (1568)...cit., V, p. 519).

<sup>336</sup> C. FURLAN, *Il Pordenone...*cit., pp. 33-34; C. COHEN, *The art of...*cit., II parte I, pp. 746-747.

soffitto viene trattato alla stregua di un fregio, con le figure disposte in primo piano a stagliarsi su uno sfondo classicheggiante.

Si rivelò di maggior impatto la volta della Stanza di Apollo, dipinta da Salviati l'anno successivo con la collaborazione di Giovanni da Udine e Lambert Sustris (fig. 128) e dove emerge, pur infittendosi di riferimenti a Michelangelo e Raffaello, tutta la passione antiquaria di Giovanni Grimani che aveva esposto nel palazzo la sua collezione di reperti archeologici ritrovati a Roma dal nonno Domenico imitando la moda dei patrizi romani<sup>337</sup>. In quest'opera, ha scritto Vittoria Romani, «Salviati dà sfogo al suo senso squisitamente ornamentale della forma, annodando in pose impossibili figure campite contro un fondo rosso pompeiano, condotte con una pennellata vivacissima, ricca di preziosi effetti di luce. In una disinvolta ostentazione di bravura il pittore atteggia le membra dei suoi personaggi in sigle a girandola, a serpentina, a zeta, con la stessa facilità con cui rigonfia capricciosamente i panneggi»<sup>338</sup>.

Per quanto riguarda la committenza religiosa nel 1540 eseguì per la chiesa del Corpus Domini la “Deposizione” oggi a Brera<sup>339</sup> (fig. 129), un'opera che denuncia un pesante distacco rispetto alla pala della Fondazza e che rimase fino al 1811 in città. Pur restando i debiti verso Parmigianino (la composizione deriva infatti dalla sua acquaforte della “Deposizione”<sup>340</sup>, fig. 130) e Tiziano per la ricerca dell'unità tonale, il ruolo di quest'opera non va sopravvalutato per lo sviluppo successivo della pittura veneziana: solo Schiavone riprese l'immagine per una sua “Deposizione” in collezione privata nel vaso e nella posa della Maddalena<sup>341</sup>.

<sup>337</sup> MARCELLA DE PAOLI, *Le collezioni archeologiche dei Grimani. Raccolte d'arte per un palazzo del Rinascimento*, in *Palazzo Grimani*...cit., pp. 127-133.

<sup>338</sup> VITTORIA ROMANI, *Tiziano e il tardo Rinascimento*...cit., p. 35.

<sup>339</sup> ANTONIO CARRADORE, in *Schiavone tra Parmigianino*...cit., n. VI.3, p. 340; M. HOCHMANN, *Venise et Rome*...cit., pp. 264-265; DAVID MCTAVISH, in *Da Tiziano*...cit., n. 6, p. 83.

<sup>340</sup> GRAZIA MARIA DE RUBEIS, in *Parmigianino tradotto*...cit., n. 3, pp. 45-46; ACHIM GNANN, *Parmigianino und sein krein*...cit., nn. 1-5, pp. 30-41; IDEM, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, catalogo della mostra di Parma, a cura di Lucia Fornari Schianchi – Sylvia Ferino-Pagden, Milano 2003, nn. 2.4.2-2.4.3, pp. 331-332.

<sup>341</sup> ENRICO MARIA DAL POZZOLO, in *Schiavone tra Parmigianino*...cit., n. XIII.7, pp. 380-381; PAOLA ROSSI, in *Da Tiziano*...cit., n. 31, p.133; MICHEL HOCHMANN, in *Francesco Salviati (1510-1563)*...cit., n. 23, pp. 124-125.

## 2. Salviati a Venezia: il problema della *Vita di Maria* (1539) di Pietro Aretino

Ad avvicinare Francesco Salviati – ancora una volta – ai libri ci fu l'illustrazione miniata del Pontificale Grimani di Cividale del Friuli<sup>342</sup>, manoscritto in pergamena che contiene ben 254 iniziali miniate di cui 51 figurate (fig. 106). Quest'ultime sono inserite a monocromo nelle lettere, secondo una tecnica tradizionale che qui viene reinterpretata in una chiave «per nulla archeologizzante o nostalgica. Egli, mettendo a frutto l'esperienza del gusto per il monocromo maturata da Raffaello e Michelangelo, piegò quel metodo alla forza della sua arte fantastica e diede vita alla povera gamma cromatica attraverso cangianze sorprendenti segnate da contratture e guizzi d'oro improvvisi»<sup>343</sup>. Non si trattò però di un episodio isolato visto che Vasari riferisce di un manoscritto illustrato (oggi perduto) per Giulio Camillo<sup>344</sup> e ci restano due manoscritti eseguiti dopo il ritorno a Roma nel 1541 e ornati di immagini chirurgiche eseguite per esser donate a Francesco I dal cardinale Niccolò Ridolfi con la sovrintendenza del medico fiorentino Guido Guidi. Questi nel 1544 servendosi dei disegni (non tutti salviateschi) dei manoscritti, diede alla stampa il “Chirurgia è Graeco in Latinum conversa” (presso Robert Estienne a Parigi)<sup>345</sup>.

Ma l'incontro cruciale per il reclutamento nelle tipografie veneziane<sup>346</sup> dovette essere quello con il solito Pietro Aretino che ne annunciava l'arrivo a Venezia in una lettera del luglio 1539 a Leone Leoni: «il suo disegnar dotto e regolato mi rapresenta il Giudizio, con la cui discrezione Michelagnolo distende e tondeggia l'artificioso delle linee, e in somma le promesse, che ci fa il suo fare, sono tanto certe quanto grandi»<sup>347</sup>. A Francesco sono tradizionalmente attribuiti i quattro

<sup>342</sup> ANNALISA BRISTOT, *Francesco Salviati Miniatore...*cit., pp. 14-33.

<sup>343</sup> Ivi, p. 20.

<sup>344</sup> «Avendo ne' medesimi tempi Giulio Camillo, che allora si trovava in Roma, fatto un libro di sue composizioni per mandarlo al re Francesco di Francia, lo fece tutto storiare a Francesco Salviati, che vi mise quanta più diligenza è possibile mettere in simile opera» (G. VASARI, *Le Vite* (1568)...cit., V, p. 517)

<sup>345</sup> Allo Hirst si deve l'attribuzione cfr. MICHAEL HIRST, *Salviati illustrateur de Vidus Viduus*, in «Revue de l'art», 6 (1969), pp. 19-28; *Francesco Salviati (1510-1563)*...cit., nn. 133-134.

<sup>346</sup> Per la ricostruzione dell'attività tipografica di Salviati cfr. ALESSANDRO CECCHI, *Francesco Salviati e gli editori 2. I libri*, in *Francesco Salviati (1510-1563)*...cit., pp. 71-73.

<sup>347</sup> P. ARETINO, *Lettere*...cit., I, pp. 130-131. Per i rapporti tra Aretino e Marcolini v. BRIAN RICHARDSON, *Stampatori, autori e lettori*...cit., 125-131.

disegni per la *Vita di Maria Vergine*<sup>348</sup> dell'Aretino (presso Francesco Marcolini, Venezia 1539). Con i suoi libri religiosi di quel periodo (*Vita di Maria*, *Vita di Caterina* e *Vita di San Tommaso d'Aquino*), scritti su commissione del Marchese del Vasto Alfonso d'Avalos, l'Aretino cercava di seguire le orme del Bembo nel tentativo di ricostruirsi (invano) un'immagine di devozione santa per ottenere la carica ecclesiastica del cardinalato ed assicurarsi, intanto, la pensione imperiale<sup>349</sup>. Il testo della *Vita di Maria* «se constitue par rapport à un ensemble de textes apocryphes et en fonction d'une traditio de textes, d'images et de pratiques de dévotion, qui ont accompagné toute l'histoire de la dévotion mariale au Moyen Age»<sup>350</sup>. Le immagini sono “Nascita di Maria” (100 x 76 mm per il frontespizio) (fig. 132), “Annunciazione” (98 x 73 mm) (fig. 133), “Assunzione” (98 x 73) (fig. 134) e il “Ritratto di Pietro Aretino” (98 x 73mm) (fig. 131). Il ricco apparato iconografico è in linea con il proposito di questi testi religiosi «di riscrivere il fatto sacro con nuove vesti formali che lo rendano più attuale e vivo, in accordo col gusto del fedele-destinatario, committente altolocato o lettore comune che sia. Tutto ciò in nome di un cristianesimo “naturale”, che si professa frutto di una devozione semplice, lontana dalle elucubrazioni di predicatori e teologi che vengono indistintamente bollati di perverso pedantismo»<sup>351</sup>. Queste immagini toscano-romane sono poi perfettamente funzionali nel non limitarsi a «comunicare solo un'informazione documentaria, [ma rendere] possibile un'esperienza reale, che è attraente e seducente proprio in quanto è esperienza di qualcosa che reale, in senso storico, non è»<sup>352</sup>. E questa seduttività delle immagini, come ha notato Alessandro Nova, è una delle novità che i toscani portarono in Laguna<sup>353</sup>. Non si

<sup>348</sup> PIETRO ARETINO, *La vita di Maria Vergine di messer Pietro Aretino*, presso Francesco Marcolini, Venezia 1539, CNCE 2420.

<sup>349</sup> PAOLO MARINI, *Introduzione*, in PIETRO ARETINO, *Opere Religiose. Tomo II Vita di Maria Vergine, Vita di Santa Caterina, Vita di San Tommaso*, a cura di Paolo Marini, Roma 2011, pp. 9-11.

<sup>350</sup> ELISE BOILLET, *L'Arétin et la Bible*, Genève, 2007, p. 43. Il testo si trova riprodotto nella sua interezza in PIETRO ARETINO, *Le Vite dei Santi. Santa Caterina Vergine, San Tommaso d'Aquino 1540-1543*, a cura di Flavia Santin, Roma 1977.

<sup>351</sup> P. MARINI, *Introduzione*, in P. ARETINO, *Opere religiose...cit.*, p. 59.

<sup>352</sup> MICHELE DI MONTE, *La morte bella: il martirio nella pittura di Tiziano*, in «Venezia Cinquecento», 17 (1999), p. 150.

<sup>353</sup> «Indipendentemente dal giudizio soggettivo che ognuno di noi può dare su questo fenomeno, non è possibile separare l'immaginario erotico-pornografico da una nuova rappresentazione dello spirituale nell'arte e non si colgono tutte le implicazioni del nuovo paradigma estatico-onirico nelle pale d'altare del primo Cinquecento se non si analizzano contemporaneamente le espressioni più intime degli artisti insieme alla produzione erotica, per così dire, “di massa”» (A. NOVA, *Erotismo...cit.*, p. 12).

tratta però di un testo semplice e comunicativo: «in order to communicate in a simple way Aretino deliberately adopted a difficult and complex style»<sup>354</sup>. Così le immagini – ricche di pose complesse, panneggi elaborati ed ornamenti bizzarri – non sono, in assoluto, un paradigma di chiarezza, sono altresì funzionali ad accattivarsi il pubblico allargato a cui si rivolgeva l'Aretino. Come ha spiegato Harald Hendrix, la comunicazione di un linguaggio artistico immediato «does not necessarily stands for an art that communicates by way of a 'simple' expression; it stands for an art that communicates to the simple regardless of the expression. [Aretino] did not choose to write in a simple way but experimented with a complex and difficult style, abundant with rich vocabulary and extreme rhetorical ornamentation. [...] It was his opinion that the ineducated are attracted by a highly rhetorical language and by exaggerated narrative, not by simple stories and plain vocabulary»<sup>355</sup>.

Venendo alle immagini nel dettaglio, si deve al McTavish la restituzione di queste belle xilografie alla mano di Francesco: «common features are the twisted poses, sharp profiles, elaborate coiffures, abnormally long fingers, and peculiar swell and contraction of the drapery»<sup>356</sup>. A ciò si aggiunge il gusto per l'ornamento bizzarro (nel leggio della Vergine e nelle artificiose brocche e caraffe<sup>357</sup>) del tutto estraneo alla cultura veneziana e la costruzione in verticale che allunga le figure, per sfruttare appieno le dimensioni ridotte del foglio. Anche l'effigie dello scrittore si distingue nettamente dai suoi precedenti ritratti librari apparsi dapprima presso i Nicolini del Sabbio nel 1534 poi presso il Marcolini nelle opere dal 1535 al 1538. Si è scritto che questi ultimi deriverebbero da quello di Tiziano alla Frick Collection, ma «se il dipinto toccava un pubblico scelto e riservato, come anche ma in modo meno ristretto la medaglia, il libro era invece il veicolo di una molto

---

<sup>354</sup> HARALD HENDRIX, *Pietro Aretino's Humanity of Christ and the Rhetoric of horror*, in *Il Rinascimento italiano di fronte alla Riforma: letteratura e arte/Sixteenth-Century Italian Art and Literature and the Reformation*, atti del convegno di Londra, a cura di Paolo Procaccioli – Angelo Romano – Chrysa Damianaki, p. 107.

<sup>355</sup> IBIDEM, pp. 107-108.

<sup>356</sup> DAVID MCTAVISH, *Giuseppe Porta...cit.*, pp. 35-36.

<sup>357</sup> Per tale aspetto dell'attività artistica di Francesco si veda CATHERINE MOMBEIG GOGUEL – CHRISTINA RIEBESELL – PHILIPPE COSTAMAGNA, *Il Mondo dell'ornamento*, in *Francesco Salviati (1510-1563)...cit.*, pp. 244-279 e SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, «*Officina Farnesiana*»: *disegni per oreficerie*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera...cit.*, pp. 405-428.

più ampia diffusione dell'effigie aretiniana»<sup>358</sup>. Così il ritratto librario dell'Aretino diventa alla fine degli anni trenta «una specie di marca d'autore, immediatamente riconoscibile al lettore»<sup>359</sup>.

Guardando queste belle xilografie ho sempre trovato che qualcosa non tornasse: il riferimento a Salviati per l'«Annunciazione» e la «Nascita della Vergine» sembra ineludibile, tuttavia mi pare che con l'«Assunzione» l'insieme non tenga. Se le prime due testimoniano, al massimo livello, l'ascendente su di lui di Parmigianino visto durante il passaggio bolognese – in misura anche maggiore delle due pale religiose (Fondazza e Corpus Domini) – unito a certe bizzarrie toscane come il «mascherone ghignante» ed i vasi antropomorfi, la terza ha più a che vedere con certe opere vasariane, per via delle caratteristiche che ha individuato Catherine Monbeig-Goguel nel descrivere questi lavori librari: «la maniera del Vasari si riconosce dalle pieghe spezzate, assenti nei disegni di Salviati, dove predomina una linea curva e flessuosa»<sup>360</sup>. Così mi sembra che la stampa stia meglio se appaiata all'«Assunzione» della Badia Fiorentina (fig. 135) (ben più che all'«Assunzione», ancora sartesca, di Monte San Savino terminata in pochi mesi dal dicembre 1538, probabilmente con l'aiuto del cugino Stefano Veltroni<sup>361</sup> fig. 137) ed alla «Incoronazione della Vergine» della Badia delle Sante Flora e Lucilla ad Arezzo (fig. 136), per via della composizione serrata, delle figure inginocchiate in primo piano, di quelle variamente atteggiate dietro al sepolcro e della posa delle gambe della Vergine. È certo che, come ha notato Paola Barocchi, questi dipinti tardi (si datano tra il 1567 e il 1568) testimoniano «il bagaglio di una cultura enciclopedica» ed il modo di costruire le immagini «montando» assieme motivi decontestualizzati di Vasari e Salviati è ben noto<sup>362</sup>. Non è dunque strano immaginare che l'aretino sia anche potuto tornare ad un'idea salviatesca di ventotto anni prima, compiendo

<sup>358</sup> ELISE BOILLET, *L'autore e il suo editore. I ritratti di Pietro Aretino nelle stampe di Francesco Marcolini (1534-1553)*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del convegno di Utrecht, a cura di Harald Hendrix – Paolo Procaccioli, Roma 2008, p. 181.

<sup>359</sup> IVI, p. 201. Sui riutilizzi più tardi dell'effigie dell'Aretino, anche in testi secenteschi v. CRISTOPHER CAIRNS, *Pietro Aretino: the distorted frame*, in *Officine del nuovo...cit.*, pp. 203-216.

<sup>360</sup> CATHERINE MONBEIG-GOGUEL, in *Francesco Salviati o la Bella Maniera...cit.*, n. 136, p. 327.

<sup>361</sup> ALESSANDRO CECCHI, *Vasari e la maniera moderna*, in *Arte in terra d'Arezzo: il Cinquecento*, a cura di Liletta Fornasari – Alessandra Giannotti, Firenze 2004, pp. 126-127.

<sup>362</sup> PAOLA BAROCCHI, *Vasari Pittore*, Milano 1964, p. 65. Sul modo di comporre le immagini di Salviati e Vasari v. ALESSANDRO NOVA, *Salviati, Vasari, and the reuse of drawings in their working practice*, in «Master drawings», 30 (1992), pp. 83-108; LEATRICE MENDELSON, *The Sum of the Parts: Recycling Antiquities in the Maniera Workshops of Salviati and his Colleagues*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera...cit.*, pp. 107-148.

una sorta di “omaggio” al vecchio compagno, tuttavia fatico a vedere la mano di Francesco in questa xilografia, specie considerando la fase parmigianinesca che stava vivendo e che è testimoniata dalle altre sue stampe dalla *Vita di Maria*. Più evidente pare il bagaglio della cultura raffaellesca: si vedono infatti tracce dell’“Assunzione”<sup>363</sup> (derivata dalla Madonna di Monteluca terminata dal Penni e Giulio Romano) del Maestro B nel Dado (fig. 138). Ma allora, avendo escluso Salviati, siamo proprio sicuri di trovarci di fronte al Vasari che in quel momento viveva una fase artistica egualmente divisa tra il Sarto e Parmigianino? Ho scritto sopra che Vasari a quel tempo lavorava con Doceno, Cungi e Flori. Il primo, a Sansepolcro entrò sedicenne nella bottega di Raffaellino del Colle, formatosi a sua volta con Raffaello e Giulio Romano<sup>364</sup>. Un’opera come la sua “Assunzione e incoronazione della Vergine” (fig. 139) del Museo Civico di Sansepolcro<sup>365</sup> (1527) è stata messa in relazione da Catherine Monbeig-Goguel ad un disegno del Gherardi (fig. 141) di una “Assunzione” al GDSU<sup>366</sup>, per evidenziare l’eredità raffaellesca che è giunta al Doceno dal suo maestro Raffaellino e che egli seppe rinnovare grazie a un disegno più fluido e raffinato ed un addolcimento di certe asprezze nei panneggi. Riconoscendo gli influssi del Doceno sulle pitture religiose di Vasari, la studiosa ha poi notato le somiglianze di questo disegno con la tavola per la Badia Fiorentina (fig. 135): «sensiblement différente mais dans la même veine, laisse pressentir que Gherardi tient une place intermédiaire, dans son œuvre religieuse, entre deux stades de la peinture en Italie centrale au XVIe siècle»<sup>367</sup>. Insomma, si può ipotizzare che questo aspetto così marcatamente raffaellesco dell’“Assunzione” della *Vita di Maria* provenga dal Doceno? Effettivamente nel 1539 egli si trovava con il Vasari a San Michele in Bosco e nel 1541 parteciperà agli apparati scenici per la *Talanta* di Pietro Aretino. Abbiamo poi visto come le matrici lignee e i disegni librari possano viaggiare anche molti chilometri e infine, a testimonianza di idee di Raffaellino del Colle e Doceno tra i libri di Francesco

<sup>363</sup> STEFANIA MASSARI, in *Raphael Invenit...*cit., n. V, pp. 214-215.

<sup>364</sup> DAVID FRANKLIN, *Raffaellino del Colle and Giulio Romano*, in *Late Raphael...*cit., pp. 100-105. Per queste convergenze aretine su Raffaello si veda ALESSANDRA GIANNOTTI, *Arezzo e Roma*, in *Arte in terra d'Arezzo...*cit., pp. 49-73.

<sup>365</sup> MARCO DROGHINI, *Raffaellino del Colle*, Sant’Angelo in Vado, 2001, p. 53-55; ANNA MARIA MAETZKE – DANIELA GALOPPI NAPPINI, *Il Museo Civico di Sansepolcro*, Firenze 1988, pp. 80-82.

<sup>366</sup> CATHERINE MONBEIG-GOGUEL, *Un tableau d'autel de Cristofano Gherardi à Recanatì*, in «Paragone. Arte», 327 (1977), pp. 111-112.

<sup>367</sup> C. MONBEIG-GOGUEL, *Un tableau d'autel...*cit., p. 112.

Marcolini, c'è un piccolo legno (48 x 55 mm) che raffigura un “Cristo risorto” (fig. 140) che riverbera in pieno quello della Cattedrale di Sansepolcro. Si tratta di un legno proveniente dai *Mondi* di Anton Francesco Doni, stampati da Francesco Marcolini nel 1552<sup>368</sup>, un'opera che ricicla buona parte del materiale tipografico presente nei magazzini dello stampatore da più di dieci anni e lo usa come elemento di partenza per l'elaborazione testuale. Vi si ritrovano, infatti, molte immagini delle *Sorti*, vari ritratti delle edizioni stampate dal Doni a Firenze e l'“Annunciazione” dalla *Vita di Maria* dell'Aretino. La piccola xilografia riprende un motivo che Raffaellino aveva copiato da un disegno del Louvre del maestro Giulio Romano<sup>369</sup> (fig. 141b) e che, oltre alla “Resurrezione” della Cattedrale<sup>370</sup> (fig. 142), riutilizzerà per la “Resurrezione” dell'Oratorio della Compagnia del Crocifisso (1559) e per la “Resurrezione” del 1545 in collaborazione con Vasari nel Museo di Capodimonte<sup>371</sup> (fig. 143). Attorno al 1539-40 Raffaellino era tornato nelle sue terre e stava lavorando tra Sansepolcro, Città di Castello, Gubbio e Perugia<sup>372</sup>: è difficile pensare che fosse lui, da *outsider*, a fornire illustrazioni al Marcolini e non un personaggio legato all'editore attraverso l'Aretino. Oltretutto dalla *Vita* del Doceno si apprende che era appassionato di stampe, infatti: «si dilettava d'andare il dì delle feste dove si vendevano leggende e pitture stampate et ivi si stava tutto il giorno; e, se ne comperava alcuna, mentre andava l'altre guardando le più volte le lasciava in qualche luogo, dove si fusse appoggiato»<sup>373</sup>. Sappiamo poi che il maestro era solito fornire suoi disegni ai maiolicari, quindi doveva esserci anche una certa consuetudine con commissioni legate alle “arti minori”<sup>374</sup>.

<sup>368</sup> ANTON FRANCESCO DONI, *I Mondi del Doni. Libro primo*, Venezia 1552, CNCE 17693. Sul testo doniano si veda GIOVANNA RIZZARELLI, «Se le parole si potessero scorgere»: *I Mondi di Doni tra Italia e Francia*, Roma 2007. Per le schede dettagliate e aggiornate sulle illustrazioni si veda il catalogo digitale delle opere illustrate del Doni: “L'Officina scrittoria di Anton Francesco Doni” (<http://www.ctl.sns.it/doni/frontend.html>).

<sup>369</sup> D. FRANKLIN, *Raffaellino del Colle and Giulio Romano...*cit., pp. 100-105.

<sup>370</sup> M. DROGHINI, *Raffaellino del Colle...*cit., n. 3

<sup>371</sup> PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo: le collezioni borboniche e post-unitarie*, a cura di Nicola Spinosa, Napoli 1999, n. 232; IDEM, *Vasari a Napoli, in Vasari a Napoli. I dipinti della sacrestia di San Giovanni a Carbonara: il restauro, gli studi, le indagini*, catalogo della mostra di Napoli, a cura di Ida Maietta – Anna Pisani, Pozzuoli 2010, p. 24.

<sup>372</sup> M. DROGHINI, *Raffaellino del Colle...*cit., pp. 27-28.

<sup>373</sup> G. VASARI, *Le Vite* (1568)...cit., V, p. 304.

<sup>374</sup> CLAUDIO PAOLINELLI, *Raffaellino del Colle: Fama costante è qui, che questo grand'uomo molto lavorasse per le Majoliche*, in «Quaderni dell'Accademia Fanestrese», 7 (2008), pp. 299-308. Si tratta di un'attività che praticarono anche Timoteo Viti e Girolamo Genga cfr. IDEM, *Di “quel carattere Raffaellesco” nelle*

Si è poi sempre visto l'omaggio a Salviati nel finale del libro della *Vita di Maria* come una dimostrazione di paternità indubbia delle xilografie<sup>375</sup>:

«...la stupenda, la meravigliosa, e la ineffabil visione haveva rapiti in modo le fronti, le ciglia, le luci, le bocche, le braccia, e le menti di Pietro, di Mathia, di Giovanni, e de gli altri fratelli in Christo Giesu; che astratti nel miracolo parevano gli Apostoli commossi da quei gesti ammirativi, che dopo il grandissimo Michelangelo Buonaroti et il singular Titiano Veccellio sapria fare lo illustre stile del chiaro Francesco Salviati giovane celeberrimo»<sup>376</sup>.

Ma non mi pare sia stato notato che nell'edizione del 1552 della *Vita di Maria* al nome di Salviati si sostituisce quello di Giorgio Vasari<sup>377</sup>. Questo fatto mi sembra che testimoni bene la sostanziale interscambiabilità di queste immagini tipografiche tosco-romane, e conforta una genesi allargata per queste xilografie librarie. È pur vero che il 1539 segna per Salviati e Vasari un momento di rovente creatività nutrita dalla visione delle opere bolognesi come testimoniano le parole di Vasari sulla sua "Deposizione" per Camaldoli, abbozzata prima del viaggio a Bologna e completamente rimaneggiata al ritorno nel 1540 al suo ritorno nel monastero:

«Nella quale [Camaldoli] feci un Cristo che è deposto di croce, con tutto quello studio e fatica che maggiore mi fu possibile; e perché col fare e col tempo mi pareva pur migliorare qualche cosa, né mi sodisfacendo della prima bozza, gli ridetti di mestica e la rifeci quale la si vede di nuovo tutta»<sup>378</sup>.

In quella temperie culturale, anche pochi mesi potevano segnare uno scarto stilistico notevole, ma a mio avviso non giustificano queste oscillazioni che si vedono nell'"Assunzione" per la *Vita di Maria* che per il suo raffaellismo irrobustito dagli apporti biturgensi di Raffaellino e Doceno si distacca notevolmente dalle altre illustrazioni più parmigianesche e senza dubbio

---

*maioliche del ducato di Urbino*, in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra di Urbino, a cura di Lorenza Mochi Onori, Milano 2009, pp. 244-248.

<sup>375</sup> M. HOCHMANN, *Venise et Rome...*cit., p. 257.

<sup>376</sup> P. ARETINO, *La Vita di Maria Vergine...*cit., p. 252v.

<sup>377</sup> «...che dopo il grandissimo Michelangelo Buonaroti et il singular Titiano Veccellio sapria fare lo illustre stile del chiaro Francesco Salviati giovane celeberrimo» (PIETRO ARETINO, *La vita di Maria Vergine, di Caterina santa, e di Tomaso Aquinate, beato*, presso gli eredi di Aldo Manuzio, Venezia 1552, CNCE 2479, p. 105r).

<sup>378</sup> G. VASARI, *Le Vite* (1568)...cit., V, pp. 379-380.

salvatesche. Che quello delle immagini per le opere sacre di Aretino sia dunque un problema, a parte questa disomogeneità stilistica, lo conferma il fatto che vi sono altre illustrazioni che vengono fuori nei libri marcoliniani degli anni seguenti che si possono ben accostare a questa impresa. La prima che ho incontrato è una strana immagine di “Natività” (fig. 144), con una partoriente le cui preghiere vengono soccorse da un angelo come si evince dal neonato che, senza difficoltà, fuoriesce dalla coperta accolto dalle due nutrici. A guardare meglio, sembra di trovarsi di fronte ad un'altra versione del frontespizio di Salviati con la “Natività della Vergine” (fig. 93), ma l'immagine si trova ancora ne *I Mondi* di Anton Francesco Doni e nel catalogo digitale delle opere del Doni è identificata, a mio avviso erroneamente, come una “Natività di Cristo”. Nel testo è inserita per illustrare un dialogo tra Momo e Giove sulle anime che infondono i corpi: «e par che tu non sappi, che dopo quaranta dì, la diventa femina, et dopo i cinquanta maschio»<sup>379</sup>. L'immagine si rifà attentamente al testo della *Vita di Maria* relativo alla “Natività della Vergine”:

«...sentendo la gloriosa Anna fare disusato movimento al ventre suo si gittò tutta humile, e tutta fervida sopra il sacratissimo letto matrimoniale in quello atto che la seppe acconciare l'honestà. E' standosi così, con la lingua del core, e' con l'occhio della mente orava, e guardava colui al quale si dirizzava la sua oratione. In quel mentre il Sonno intinse un ramuscello di ulivo nel mele de la sua oblivione, e spruzzandogniele nel viso con le dolcezze de lo a poco a poco, mandandole giuso le palpebre, le chiuse quei felici lumi, che ne lo aprirsi viddero in che modo, e con qual gratia rifulgeva la figlia eterna partorita da lei, con singulare istupore delle brigate circostanti»<sup>380</sup>.

Le dimensioni della xilografia (80 x 98 mm) sono del tutto analoghe a quelle della *Vita di Maria*; viene raffigurato il parto senza fatica di Anna, che addormentandosi viene sorretta da una nutrice: un tema che non si trova nella *Legenda Aurea*, nel *Protovangelo di Giacomo* e neppure nel *Vangelo dello pseudo-Matteo*. L'Aretino ha qui compiuto un notevole *collage* visto che il passo ricalca il celebre passo virgiliano in cui Palinuro, il timoniere di Enea, viene addormentato da Hypnos e scivola in mare: «ecce deus ramum Lethaeo rore madentem/ uique soporatum Stygia super

<sup>379</sup> A. F. DONI, *I Mondi del Doni*...cit., p. 55.

<sup>380</sup> P. ARETINO, *La vita di Maria Vergine*...cit., p. 16v.

utraque quassat/ tempora, cunctantique natantia lumina soluit»<sup>381</sup> (Virgilio, *Eneide*, V, vv. 854-856). Non mi sembra si tratti di un'operazione già tentata: credo possa trattarsi di un *unicum* visto che di questo “addormentamento di Anna” tacciono i repertori, pur rammentando le nutrici, il bagno e gli angeli che omaggiano la Vergine<sup>382</sup>. Le figure angeliche che infondono un alone di santità alla scena si ritrovano in certe immagini che prefigurano l'immagine più tarda dell'“Immacolata Concezione”<sup>383</sup>, a significare la purezza di Maria sin dalla nascita, per esempio nella “Natività della Vergine” di Lotto a San Michele al Pozzo Bianco<sup>384</sup>, ma credo che Aretino “anestetizzando” Anna abbia in realtà messo in evidenza la carnalità del parto ed il suo dolore<sup>385</sup>, pur trattandosi della nascita di Maria. È possibile che l'Aretino avesse ricamato sopra la *Vita della gloriosa Vergine Maria* di Antonio Cornazzano, dove si scrive – senza aggiungere altro – che Anna «parturì senza sentir dolore»<sup>386</sup>, ma il testo aretiniano va ben oltre questa semplice notazione. Posso ipotizzare che vista l'insolitezza di quest'iconografia, questa xilografia finita nei *Mondi* sia stata scartata a favore della (più riuscita) immagine di Salviati che prende sì le mosse dal passo aretiniano ma ne fornisce una redazione più indeterminata e sfumata con una “Natività della Vergine” vera e propria. Oppure si può immaginare che si riferisca ad un'edizione più riccamente illustrata del testo dell'Aretino, dove poteva costituire anche una sorta di “doppione” di quella salviatesca del frontespizio visto che questa non ha funzione di mera illustrazione del testo ma soltanto di invito promozionale ai lettori nella prima carta.

<sup>381</sup> Qui il passo in una traduzione coeva (1540) ad opera del senese Aldobrando Cerretani dalla miscellanea de *I sei primi libri del Eneide di Vergilio, tradotti à piu illustre & honorate donne* (Venezia presso Nicolò Zoppino): «Ecco Dio che ne Leteo fiume intinto/ un mortal ramo a luna e l'altra tempia/ sovra li scuote, e a lui che molto indugia/ e' l sonno schaccia, i dubi lumi chiude» (p. 26v). Per un'edizione recente con bibliografia aggiornata v. PUBLIO MARONE VIRGILIO, *I sei primi libri de l'Eneide di Vergilio tradotti a più illustre et honorate donne/ L'Eneida in toscano del generoso et illustre giovine il signor cavalier Cerretani*, ed. a cura di Luciana Borsetto, Bologna 2002.

<sup>382</sup> LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien. Tome second. Iconographie de la Bible: Nouveau Testament*, Paris 1957, II 2, pp. 162-164; IVI, III 1 (Iconographie des Saints A-F), pp. 90-96.

<sup>383</sup> VINCENZO FRANCA, *L'Immacolata Concezione: alla ricerca di un modello iconografico*, in *Una donna vestita di sole: l'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Giovanni Morello – Vincenzo Francia – Roberto Fusco, Roma 2005, pp. 36-37.

<sup>384</sup> COSTANZA BARBIERI, *Specchio di virtù. Il consorzio della Vergine e gli affreschi di Lorenzo Lotto in San Michele al Pozzo Bianco*, Bergamo 2000, pp. 47-71.

<sup>385</sup> Si tratta di aspetti che renderanno l'Aretino un anticipatore della poesia barocca di Giovanni Battista Marino cfr. H. HENDRIX, *Pietro Aretino's Humanity di Christo...* cit., pp. 89-114.

<sup>386</sup> ANTONIO CORNAZZANO, *Vita della gloriosa Vergine Maria*, presso Nicolò di Aristotele di Zoppino, Venezia 1531, CNCE 15282, c. A3v.

Pure la disomogeneità stilistica rispetto alle immagini di Salviati e all'“Assunzione” pseudo-vasariana non è in contrasto con quanto ho sopra affermato: questa strana “Natività” mi ha ricordato, per questo Raffaellismo un po' incrinato di Maniera, certe cose di Francesco Menzocchi – come il Polittico di San Marino<sup>387</sup> (figg. 145-146) – che a quell'epoca trafficava con Salviati a Palazzo Grimani e con varie illustrazioni delle *Sorti* di Marcolini. Trovo, insomma, che l'idea della *Vita della Vergine* tutta salviatesca, contrapposta alla *Vita di Catherina* tutta vasariana, come vedremo più avanti, vada smontata in favore di un lavoro più corale i cui i confini sono assai meno netti.

A favore della mia idea c'è un'illustrazione proveniente dalle *Foglie della Zucca* del solito Anton Francesco Doni<sup>388</sup> (per Francesco Marcolini, Venezia 1552). Il libro, di nuovo, macina tra i torchi varie xilografie dalle *Sorti*, assieme ad un'illustrazione la cui impronta vasariana è stata notata dal McTavish che l'ha identificata come “Nascita della Vergine”<sup>389</sup> (fig. 147). Ritengo con Elena Pierazzo che si tratti, piuttosto, di una “Natività del Battista” e che dunque provenga da questa “virtuale” *Vita di Maria*, dove pure il tema è trattato (p. 68v). Non si tratterebbe pertanto di un'opera di fine anni quaranta come ha affermato McTavish che ha scritto che: «non è assurdo trarre la conclusione che il Doni, durante gli anni trascorsi a Firenze come stampatore, si fosse procurato un disegno della *Nascita della Vergine* del Vasari e che questo disegno gli servisse come base per la xilografia che fu pubblicata a Venezia in uno dei migliori esempi degli scritti fantasiosi e talvolta bizzarri del Doni». Mi pare, invece, che l'opera si situi molto bene nel clima marcoliniano del 1539-1540, al di là delle dimensioni analoghe (75 x 98 mm), per quel suo tratto eccitato dalle scoperte veneziane e bolognesi, e che vi sia

<sup>387</sup> ANNA COLOMBI FERRETTI, *Percorso di Francesco Menzocchi*, in *Francesco Menzocchi...cit.*, pp. 39-40.

<sup>388</sup> ANTON FRANCESCO DONI, *La Zucca del Doni*, presso Francesco Marcolini, Venezia 1551, CNCE 17687.

<sup>389</sup> DAVID MCTAVISH, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari, Casa Vasari: pittura vasariana dal 1532 al 1554*, catalogo della mostra di Arezzo, a cura di Laura Corti – Margaret Daly Davis, Firenze 1981, n. 11, p. 199. Anche per la Monbeig-Goguel si tratterebbe di una “Nascita della Vergine” cfr. CATHERINE MONBEIG-GOGUEL, *Francesco Salviati o la Bella Maniera...cit.*, n. 136, p. 327. Sul catalogo doniano viene identificata come una generica “Natività” (<http://www.ctl.sns.it/doni/frontend.html>). Elena Pierazzo ha identificato l'immagine come una “Natività del Battista” pur definendola, in modo incomprensibile, «opera, indubbiamente, di un meno abile incisore» (ELENA PIERAZZO, *Iconografia della «Zucca» del Doni: emblematica, ekfrasis e variantistica*, in «Italianistica», 27 (1998), p. 424). Sulla Zucca si veda ancora ELENA PIERAZZO, *Dalle Nuove Pitture al Seme della Zucca: problemi editoriali e ipotesi critiche. Con una nota sulla datazione delle Ville*, in *Una soma di libri...cit.*, pp. 271-297. Per l'edizione moderna v. ANTON FRANCESCO DONI, *Le novelle 2*, a cura di Elena Pierazzo, Roma 2003.

oltretutto un riverbero delle figure femminili del soffitto di Palazzo Cornaro come la “Giustizia” (fig. 148), senza dunque dover scomodare la più tarda Salomè di San Giovanni a Carbonara<sup>390</sup> come scritto dallo stesso studioso.

A testimonianza finale della problematicità di quest’opera troppo facilmente liquidata dagli studi, c’è una xilografia di dimensioni analoghe alla *Vita della Vergine* (98 x 73 mm) al British Museum, che nel catalogo digitalizzato del museo<sup>391</sup> è stata accostata all’edizione dell’Aretino pur non facendo parte di alcuna edizione a mia conoscenza (fig. 149). Segnata come «after Francesco Salviati», non si fa fatica a riconoscerla, per certe esagerazioni un po’ grossolane e quelle figure allungate e sconvolte dalla visione di Parmigianino, alcuni “Filosofi” delle *Sorti* del Porta (in particolare *Euclide* ed *Epicuro*, figg. 150-151) oppure la “Giunone” attribuita a Lambert Sustris recentemente passata sul mercato antiquario<sup>392</sup> (fig. 152). L’immagine raffigura “Tommaso che prende la Cintola di Maria” e sarebbe stata a meraviglia con le frasi con cui si chiude il testo dell’Aretino:

«...e giunto ne la sua valle si certificò de la assuntione di lei col testimonio de la cintola, che egli, che dubitava de la resurrezione di Maria, si vidde cadere in mano con molto applauso de gli altri del collegio di Giesù, i quali pur compresero cioche fusse il lume serpeggiante» (p. 153v).

Cercando allora di riassumere, secondo la mia ricostruzione *La Vita di Maria* dell’Aretino doveva fregiarsi di più illustrazioni: a parte la “Natività della Vergine” o forse meglio il “Parto indolore di Anna” (Salviati) (fig. 132), l’“Annunciazione” (Salviati) (fig. 133) e l’“Assunzione” (Vasari o Doceno?) (fig. 134), vi doveva essere anche la “Nascita del Battista” (Vasari?) (fig. 147), il “San Tommaso che prende la Cintola di Maria” (Porta o Sustris?) (fig. 149) e forse l’altra redazione del “Parto indolore di Anna” (Menzocchi?) (fig. 144). L’opera si configurerebbe, insomma, in modo meno monolitico di quello che si è creduto, al pari di altre opere coeve come le *Sorti*, anche se rimane salda l’idea di una cerchia di “artisti

---

<sup>390</sup> In particolare la figura di Salomè per la “Decollazione del Battista” (IDA MAIETTA, *I dipinti di Giorgio Vasari per la sagrestia di San Giovanni a Carbonara*, in *Vasari a Napoli...*cit., p. 37).

<sup>391</sup> Inv. W.2.14 (<http://www.britishmuseum.org/research.aspx>).

<sup>392</sup> Old Master Paintings, lotto n. 583, (Wien, Palais Dorotheum, 13/10/2010). Scheda a cura di Peter Wolf.

Grimani”<sup>393</sup>. Le ragioni della contrazione finale dell’opera a soltanto quattro illustrazioni sono ignote, probabilmente si trattò di problemi tecnici. Forse L’Aretino aveva ipotizzato un’opera in più libri, poi ridotti a tre per ragioni di costi dal tipografo, oppure in origine il progetto editoriale aveva previsto una stampa in 4° che avrebbe dunque lasciato sul foglio lo spazio necessario per il testo cui faceva riferimento la xilografia. Può darsi, inoltre, che a scoraggiare un’impresa più riccamente illustrata vi fosse l’utilizzo di carta di scarsa qualità: infatti, l’inchiostro delle illustrazioni trapassa senza difficoltà i fogli ed ha forse imposto che il verso di queste venisse lasciato senza testo.

---

<sup>393</sup> Credo sia invece improbabile che Marcolini e Doni volessero, come scritto da McTavish, ristampare l’Aretino più avanti negli anni cinquanta con immagini nuove visto che avevano ancora integro tutto il *set* della *Vita di Maria* riutilizzato nei *Mondi* e nella *Zucca*.

### 3. Vasari, Prospero Fontana e *La Vita di Catherina* (1540) di Pietro Aretino

A parte queste difficoltà, Pietro Aretino dovette apprezzare il lavoro per la sua *Vita di Maria* tanto che nel dicembre 1540 decise di replicare ancora con Francesco Marcolini il *format* editoriale per la sua *Vita di Santa Catherina Vergine e Martire*, servendosi però di un *set* di immagini a prima vista più omogeneo, attribuito un po' semplicisticamente a Giorgio Vasari che sarebbe giunto a Venezia nel dicembre 1541<sup>394</sup> accompagnato dai suoi assistenti Cristofano Gherardi<sup>395</sup>, Giovanni Battista Cungi<sup>396</sup> e Sebastiano Flori<sup>397</sup>. Le relazioni tra l'Aretino e Vasari sono ben documentate<sup>398</sup>: è il primo ad annunciare a Venezia il talento del suo conterraneo nelle Lettere del 1538 (presso il solito Francesco Marcolini) con i titoli di «storico, poeta, filosofo e pittore»<sup>399</sup> e i rapporti furono amichevoli (e di lavoro con l'apparato scenico per la sua *Talanta* del 1542) almeno fino al 1545, cioè alla lettera dell'Aretino a Michelangelo sul Giudizio. Vi sono poi tracce dei rapporti di Vasari con Marcolini<sup>400</sup>. Infatti, in una lettera di Vasari scritta all'Aretino da Bologna nel 1541 si legge: «venni in Bologna per venire a Venetia [...] havevo certe pitture per costì, parte per donare a messer Francesco Marcolini

<sup>394</sup> JUERGEN SCHULZ, *Vasari at Venice*, in «The Burlington Magazine», 705 (1961), pp. 500-509; LUISA VERTOVA, *Vasari at Venice: An Addendum*, in «The Burlington Magazine», 1151 (1999), pp. 105-106.

<sup>395</sup> Sulla vita di Cristofano Gherardi detto Doceno, grande amico di Vasari si veda CATHERINE MONBEIG-GOGUEL, *Gherardi senza Vasari*, in «Arte illustrata», 5 (1972), pp. 130-141; MARTINA MANFREDI, *Elementi di autobiografia vasariana...cit.*, pp. 139-152.

<sup>396</sup> Su Giovanni Battista Cungi allievo di Raffaellino del Colle a Borgo Sansepolcro e già collaboratore di Vasari a San Michele in Bosco a Bologna si veda JESSICA CORSI, *Precisazioni sulla biografia di Giovan Battista Cungi: pittore di Borgo Sansepolcro*, in «Bollettino d'informazione / Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti», 71 (2000), 61-64; CHRISTOPHER WITCOMBE, *An 'Annunciation' by Giovanni Battista Cungi*, in «The Burlington magazine», 131 (1989), pp. 849-851.

<sup>397</sup> Per uno scavo sulle uniche tracce della attività di Sebastiano Flori v. MARIA LAURA MORONI, *La Decorazione*, in MARIA LAURA MORONI – PAOLO LEONELLI, *Il Palazzo di Michelangelo Spada in Terni*, Terni 1997, pp. 89-108.

<sup>398</sup> Sulla questione si veda ENRICO MATTIODA, *Giorgio Vasari e Pietro Aretino*, in *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, atti del convegno di Firenze e Roma, a cura di Alessandro Masi – Chiara Barbato, Roma 2014, pp. 135-148.

<sup>399</sup> P. ARETINO, *Lettere...cit.*, I, p. 429.

<sup>400</sup> SHARON GREGORY, *Giorgio Vasari and Francesco Marcolini*, in *'una insalata di più erbe': a Festschrift for Patricia Lee Rubin*, a cura di Jim Harris – Scott Nethersole – Peter Rumberg, London 2011, pp. 21-30. Per un contributo che metta insieme tutti gli studi su Vasari e l'illustrazione libraria tra Venezia e Firenze si veda il recente volume SHARON GREGORY, *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham 2012, pp. 63-131.

e parte per donarle a voi»<sup>401</sup>. È possibile che, come ha scritto Sharon Gregory, «Vasari and Salviati may have made these design as gestures of friendship with Aretino himself, or as part of an exchange involving Aretino's patronage and the publicity he could provide»<sup>402</sup>, anche se, a parte la menzione relativa all'«Assunzione» nel finale della *Vita di Maria*, dei due artisti non v'è traccia alcuna nei testi. In misura maggiore di quanto fatto per la *Vita di Maria*, per la *Vita di Catherina*, l'Aretino si mostrò abile nell'arte di creare l'avvenimento letterario dell'anno e scoprì «bien avant le marketing moderne, le principe du produit dérivé: en décembre 1540, il envoie au marquis du Guast une figure en bronze de la ainte réalisée par Jacopo Sansovino et au sculpteur Luigi Anichini un sonnet célébrant sainte Catherine; en janvier 1541, il envoie à Jacopo Sansovino un autre sonnet sur la figure en bronze de la sainte réalisée par le sculpteur»<sup>403</sup>. Pertanto, l'Aretino si servì dell'opera del più esperto Sansovino e non del lavoro dei giovani toscani Vasari e Salviati nella realizzazione di questi oggetti collaterali alla sua impresa tipografica.

L'opera è dunque ornata di quattro xilografie, le «Nozze mistiche di Santa Caterina» (fig. 153) (75 x 98 mm circa), il «Martirio di Santa Caterina» (fig. 154) (75 x 99 mm circa), «Santa Caterina trasportata in cielo dagli angeli» (fig. 155) (73 x 98 mm circa) più lo stesso ritratto dell'autore che già decorava la «Vita di Maria» (fig. 131). Attribuite da Gianvittorio Dillon<sup>404</sup> a Salviati sono state poi accostate a Giorgio Vasari<sup>405</sup> da Alessandro Cecchi che ha insistito con più forza nell'evidenziare il legame del «Martirio di Santa Caterina» con «L'Immacolata Concezione» di S. Apostoli a Firenze (fig. 158). A rafforzare l'ipotesi di un coinvolgimento vasariano nella *Vita di Catherina*, non è stato notato finora che vi è anche il disegno di Vasari oggi al GDSU raffigurante il «Matrimonio mistico di Santa Caterina e San Paolo» (fig. 156) che l'aretino dovette dare a Prospero Fontana mentre si trovava a Bologna per Venezia nel 1540<sup>406</sup>. Nell'opera del

<sup>401</sup> K. FREY, *Der literarische...* cit., n. XLV.

<sup>402</sup> S. GREGORY, *Vasari and the Renaissance Print...* cit., p. 70.

<sup>403</sup> E. BOILLET, *L'Arétin et la Bible...* cit., p. 42.

<sup>404</sup> GIANVITTORIO DILLON, *Da Tiziano a El Greco...* cit., n. 178.

<sup>405</sup> Sulle inclinazioni religiose di Vasari, sempre lontane da polarizzazioni troppo marcate si veda MASSIMO FIRPO, *Giorgio Vasari e la crisi religiosa del Cinquecento*, in *I Mondi di Vasari. Accademia, lingua, religione, storia, teatro*, a cura di Alessandro Nova – Luigi Zangheri, Venezia 2013, pp. 43-65.

<sup>406</sup> Sui rapporti tra Prospero Fontana e Giorgio Vasari v. GIOVANNI SASSU, *Percorsi della Maniera: tra Giorgio Vasari e Prospero Fontana*, in «Arte a Bologna», 5 (1999), pp. 151-165; v. FLORIAN HARB,

pittore bolognese che doveva stare nel monastero di San Giovanni Battista (fig. 157), è presente pure Sant'Agostino ma la ripresa è letterale, come del resto in altre opere sue che derivano puntualmente da prototipi vasariani (cito almeno gli esempi lampanti di Palazzo Vitelli a Sant'Egidio a Città di Castello e la Cappella del Legato nel Palazzo Comunale di Bologna). La stampa (fig. 153) è certo una semplificazione del disegno, comprimendo le figure ed appianando il panneggio in alto, ma pur con una decisa patina parmigianinesca, condensa gli elementi che dovevano apparire più interessanti agli occhi veneziani: le figure allungate e scheggiate, il trono che si complica compiaciutamente di cariatidi e zampe leonine, la ruota dentata scorciata in primo piano ed i puttini ancora pontormeschi del disegno che si irrobustiscono dovendo reggere gli attributi iconografici della Santa.

Se queste immagini mi pare stiano assieme meglio di quelle per la *Vita di Maria*, non posso far a meno di notare che vi sono degli scarti qualitativi notevoli. Infatti, le “Nozze mistiche” paiono fresche delle opere del Parmigianino appena ammirate a Bologna – e di cui Vasari volle tenersi un ricordo comprando la non finita Madonna col Bambino al Courtauld Institute of Art<sup>407</sup> – eppure, se accostate a quei goffi e rotondi angeli che si sbracciano per trasportare Caterina in cielo (fig. 159), denunciano una marcata alterità. Ho scritto poco sopra dei rapporti intercorsi tra Vasari e Fontana, quest'ultimo nel 1539 si era sposato con Antonia de Bonardis<sup>408</sup>, «che apparteneva ad una delle più importanti famiglie di tipografi bolognesi, iniziando un contatto fecondo con l'universo poliedrico dell'illustrazione dei testi (disegni, incisioni, stampe), che alimenterà nel tempo il suo metodo di lavoro»<sup>409</sup> e che lo porterà a fornire i disegni per le *Symbolicarum quaestionum* di Achille Bocchi<sup>410</sup> (1555). Il rapporto tra Vasari e Fontana è tutt'ora controverso, specie per gli esordi della loro amicizia: prendendo le mosse da un

---

*Prospero Fontana alias Giorgio Vasari: collaboration and the limits of authorship*, in Francesco Salviati et al. *Bella Maniera...cit.*, pp. 578-608 e GIOVANNI SASSU, *Giorgio Aretin invent: osservazioni su Vasari "designer" per Prospero Fontana*, in «Artibus et historiae», 64 (2011), pp. 129-151.

<sup>407</sup> CECIL GOULD, *A Parmigianino "Madonna and Child" and his uncommissioned paintings*, in «Apollo», 361 (1992), pp. 151-156; MARY VACCARO, *Parmigianino. I dipinti*, Torino 2002, n. 19, pp. 158-159.

<sup>408</sup> ALBANO SORBELLI, *Storia della stampa in Bologna*, Bologna 1929, p. 98.

<sup>409</sup> VERA FORTUNATI, *Prospero Fontana* (ad vocem), in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1960-2015, XLVIII, 1997.

<sup>410</sup> SARA ZAMBONI, *L'artista e il filosofo: un episodio inedito del rapporto fra Prospero Fontana e Achille Bocchi*, in *Intersezioni di forme letterarie e artistiche*, a cura di Elena Sala Di Felice – Laura Sanna – Roberto Puggioni, Roma 2001, 23-32.

intervento di Elisabetta Sambo e Daniele Benati<sup>411</sup>, anche a me pare che a volte si è stati tentati di giudicarlo in modo squilibrato, supponendo una totale subordinazione del secondo sul primo, sulla base del grande successo vasariano degli anni seguenti. Non bisogna però scordarci che Prospero si formò a Genova con Perino e Pordenone, e nel 1534 il cardinal Del Monte (futuro papa Giulio III) lo definì suo “famigliare”, mentre Vasari all’epoca nonostante una formazione tra Firenze, Arezzo e Roma si trovava privo del suo protettore, Alessandro de’ Medici<sup>412</sup>, ucciso nel 1537. Così, mi sembra che nella “Caterina trasportata in cielo dagli angeli” si possa mettere in campo anche il nome di Prospero – dunque proponendo l’idea di una *Vita di Catherina* meno compatta – per quella posa della santa che ricalca quella del Cristo della “Deposizione” in Pinacoteca di Bologna (fig. 160) e degli angeli nella “Resurrezione” in collezione privata (fig. 161). Giovanni Sassu<sup>413</sup> ha collegato alla “Deposizione” un disegno della “Pietà” di Vasari (162), ma non è necessario Vasari per un’immagine del genere: è più che sufficiente Parmigianino con le sue Deposizioni incise (fig. 130). Non credo che Prospero avesse bisogno di Giorgio per rileggere Parmigianino, oltretutto dalla corrispondenza tra i due emerge un rapporto nient’affatto unilaterale. Infatti, in una lettera del 1566 di Vasari a Borghini, dove si tratta di modelli iconografici, l’aretino si esprime in questo modo:

«...delle stampe, come voi sapete, io n’ho assai, ma non tutte: però se v’abbattessi a qualcosa di buono ch’io non avessi, ricordatevene; et alla tornata vostra per Bologna salutate messer Prospero con dirgli, che ho a ordine per mandargli quel disegno di Raffaello, et è quel proprio che e’ voleva. E perché io ho inteso, che mette a ordine certi disegni per mandarmeli, vedete, di grazia, s’egli ha speso cosa alcuna di rimborsarlo, et io rimborserò poi voi»<sup>414</sup>.

<sup>411</sup> Riprendo alcune considerazioni di Elisabetta Sambo, Daniele Benati e Vera Fortunati – una vera e propria “fronda anti-Harb” bolognese – che nell’intervento dal titolo “Cercando le fatiche ed il difficile nell’arte: Vasari e i bolognesi” nel corso di formazione specialistica *La Maniera toscoromana e l’Italia settentrionale* (Bologna, Fondazione Federico Zeri, 14-16 ottobre 2015, a cura di Vittoria Romani ed Elisabetta Sambo), cercavano di ricostruire i rapporti tra Fontana e Vasari in modo più complesso e bilaterale.

<sup>412</sup> MICHEL PLAISANCE, *Vasari e Alessandro de’ Medici: arte e ideologia*, in *I mondi di Vasari...*cit., pp. 17-42.

<sup>413</sup> G. SASSU, *Giorgio Aretin invenit...*cit., pp. 140-141. Per la “Resurrezione” si veda ancora GIOVANNI SASSU, in *Il Cinquecento a Bologna: disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, catalogo della mostra di Bologna, a cura di Marzia Faietti – Dominique Cordellier, Milano 2002, pp. 235-237.

<sup>414</sup> K. FREY, *Der literarische...*cit., n. CXVII.

E pure per il “Martirio” (fig. 154) resta qualche riserva: è vero, la Santa ricorda la Vergine dell’“Immacolata Concezione”, ma le figure dei soldati sbattuti in primo piano non hanno niente delle danzanti figure vasariane di quel periodo, quanto piuttosto si apparentano alla “Caduta dei Giganti” di Perino a Genova (fig. 163), un’opera su cui si era formato Prospero qualche anno prima. Si potrebbe allora pensare che il “Matrimonio mistico” sia allora indubabilmente opera di Fontana, visto il disegno del GDSU per il monastero di San Giovanni Battista ma, come ha notato Charles Davis, sul verso di questo ci sono varie note manoscritte che riguardano la *Vita torrentiniana*<sup>415</sup>. Insomma, giungere ad affermazioni definitive mi pare avventato, qui intendo tuttavia precisare che queste stampe per la *Vita di Catherina* non si possono dire del tutto “vasariane”: gli intrecci con gli altri artisti sono ineludibili, così come l’eterogeneità stilistica. Quello che poi stride nel complesso di queste illustrazioni aretiniane e fa propendere per una genesi “allargata” delle immagini per la *Catherina* è il fatto che Vasari nelle *Vite* taccia di questo episodio nonostante nel testo sia presente una menzione d’onore all’attività tipografica del Marcolini ed alla sua opera di maggior rilievo iconografico, *Le Sorti*:

«E chi non vede senza maraviglia l’opere di Francesco Marcolini da Forlì? Il qual oltre all’altre cose stampò il libro del Giardino de’ Pensieri, in legno, ponendo nel principio una sfera d’astrologi, e la sua testa col disegno di Giuseppe Porta da Castelnuovo della Garfagnana; nel qual libro sono figurate varie fantasie: il Fato, l’Invidia, la Calamità, la Timidità, la Laude, e molte altre cose simili, che furono tenute bellissime»<sup>416</sup>.

Se recentemente, come ho scritto sopra, si è tentato di minimizzare l’apporto di Vasari sulla cultura figurativa veneziana, ponendo invece l’accento sull’importanza del soggiorno in Veneto per la sua formazione; una menzione per le opere principali eseguite fino alla partenza dell’agosto 1542 è tuttavia necessaria. In primo luogo dovettero essere apprezzate le tavole per il soffitto di palazzo Cornaro sul Canal grande raffiguranti la “Carità”, la “Speranza”, la “Fede” (fig.

---

<sup>415</sup> CHARLES DAVIS, *La fortuna di Giorgio Vasari nell’incisione...*cit., p. 114.

<sup>416</sup> GIORGIO VASARI, *Le Vite* (1568)...cit., V, p. 21.

327), la “Giustizia” (fig. 148) e la “Pazienza”<sup>417</sup>. Si tratta di un’opera di “compromesso”, che temperava gli eccessi del Pordenone rivelandosi fruttuosa in vista del futuro incarico di decorare il soffitto di Santo Spirito a Isola, poi portato a termine da Tiziano. Nella volta di Palazzo Cornaro, ha scritto Vittoria Romani, «gli episodi figurativi sono finti contro uno sfondo di cielo, che costituisce l’elemento di unificazione, ma non accolgono le convenzioni illusionistiche, né trasmettono un reale senso di sfondamento dello spazio. Le allegorie, presentate con un lieve angolo di scorcio, per evitare effetti sgraziati, sono legate l’una all’altra in forza di un disegno elegante e astratto che le aggancia alla bidimensionalità del piano»<sup>418</sup>. A testimonianza del lungo riutilizzo di questi modelli da parte di Vasari, va notato che molte di queste invenzioni si ritroveranno declinate in modo diverso, a seconda dei contesti, per il soffitto di Abramo di Casa Vasari ad Arezzo, per le figure della “Fede” e della “Speranza” nella Sala dei Cento Giorni a Roma e pure a Venezia queste immagini avranno fortuna con Veronese e Tintoretto, rispettivamente per il soffitto della sagrestia di San Sebastiano e quello dell’Albergo della scuola di San Rocco<sup>419</sup>. Alloggiato presso il banchiere Francesco Leoni, anch’egli un protetto di Ottaviano de’ Medici (per il quale a quel tempo fece le “Tentazioni di San Gerolamo”<sup>420</sup>, fig. 187), per lui eseguì una “Sacra Famiglia con San Francesco”<sup>421</sup> che ci mostra al massimo il grado di fascinazione dei motivi veneziani nella sua arte e trovò il tempo di omaggiare l’ambasciatore spagnolo Diego Hurtado de Mendoza con due dipinti raffiguranti Leda e Venere dal celebre cartone michelangiolesco<sup>422</sup>.

<sup>417</sup> J. SCHULZ, *Vasari at Venice*...cit., pp. 500-509; L. VERTOVA, *Vasari at Venice: An Addendum*...cit., pp. 105-106.

DAVID MCTAVISH, in *Da Tiziano*...cit., nn. 8-9, pp. 86-87; GIULIO MANIERI ELIA, *La "Fede" di Giorgio Vasari e il soffitto della "Camera nova" in Palazzo Corner Spinelli*, in «Ricche miniere», 1 (2014), pp. 71-79.

<sup>418</sup> V. ROMANI, *Tiziano e il tardo Rinascimento*...cit., pp. 38-40.

<sup>419</sup> LIANA DE GIROLAMO CHENEY, *Vasari's early decorative cycles: the venetian commissions – part II*, in «Explorations in Renaissance culture», 29 (2003), pp. 23-58.

<sup>420</sup> ANTONIO CARRADORE, in *Schiavone tra Parmigianino*...cit., n. VI.5, pp. 341-342; ALESSANDRO CECCHI, in *Giorgio Vasari: disegnatore e pittore. "Istudio, diligenza et amorevole fatica"*, catalogo della mostra di Arezzo, a cura di Alessandro Cecchi – Alessandra Baroni – Liletta Fornasari, Firenze 2011, pp. 68-78.

<sup>421</sup> PHILIPPE CONISBEE, in PHILIPPE CONISBEE – MARY LEVKOV – RICHARD RAND, *The Ahmanson gifts: European masterpieces in the collection of the Los Angeles County Museum of Art*, Los Angeles 1991, n. 45, pp. 173-176; FEDERICO BERTI, in *La Bella Maniera in Toscana. Dipinti dalla collezione Luzzetti e altre raccolte private*, catalogo della mostra di Grosseto, a cura di Federico Berti – Gianfranco Luzzetti, Firenze 2008, p. 52.

<sup>422</sup> M. HOCHMANN, *Venise et Rome*...cit., p. 270.

Forse l'opera che ebbe maggior risonanza dovette essere l'allestimento scenico de *La Talanta* di Pietro Aretino per il Carnevale del 1542<sup>423</sup>, dove erano riprodotti i maggiori monumenti romani secondo una moda che deriva da Baldassarre Peruzzi, con una veduta a prospettiva centrale ed una serie di pannelli dove figuravano le Virtù, le allegorie dei fiumi e dei territori della Repubblica veneziana ed un soffitto con i quattro momenti della giornata e ventitré personificazioni delle ore: «c'était la première fois qu'on voyait à Venise un théâtre entièrement peint avec un système décoratif aussi élaboré»<sup>424</sup>. Le immagini vasariane mettevano in relazione Roma e Venezia<sup>425</sup>, declinando il tema nel senso della «supremacy of Venice through the personification of Air and Water that presented the cosmological relation between the elements of Air and Water through Time»<sup>426</sup>, sviluppando così alcune idee messe in atto per gli apparati effimere per le nozze di Cosimo I ed Eleonora di Toledo, nei quali «la représentation du territoire était alors l'occasion de souligner la prospérité engendrée par le gouvernement du bon prince»<sup>427</sup>.

Forse non esagero a dire che mai dei libri stampati veneziani erano riusciti a coniugare monumentalità e condensazione simbolica in modo così alto come in queste illustrazioni per Pietro Aretino: gli artisti tosco-romani erano ampiamente rodati dai precetti albertiani e dalle complesse allegorie umanistiche e riuscivano così ad unire istanze narrative, celebrative e devozionali secondo una maniera che poi maturerà vent'anni più tardi nello stile delle razionalizzazioni controriformiste degli altari vasariani nelle chiese fiorentine, dove all'insegna delle istanze del Concilio di Trento e del *decorum* si mise fine agli eccessi dei politici e delle stratificazioni ormai illeggibili del passato<sup>428</sup>. Così scrive Giorgio nella sua autobiografia sul compito che Cosimo gli affidò nel 1565 di:

<sup>423</sup> ANTONELLA FENECH KROKE, *Un théâtre pour 'La Talanta': Giorgio Vasari, Pietro Aretino et 'l'apparato' de 1542*, in «Revue de l'art», 168 (2010), pp. 53-64; LIANA DE GIROLAMO CHENEY, *Vasari's early decorative cycles: the venetian commissions – part I*, in «Explorations in Renaissance culture», 28 (2002), pp. 239-279; CHRISTOPHER CAIRNS, *Theatre as festival: the staging of Aretino's Talanta (1542) and the influence of Vasari*, in *Italian Renaissance festivals and their European influence*, a cura di J. R. Mulryne, Lewiston 1992, pp. 105-118.

<sup>424</sup> M. HOCHMANN, *Venise et Rome...*cit., p. 275.

<sup>425</sup> Non si tratta certo di una novità per Venezia cfr. CRAIG KALLENDORF, *Virgil and the Myth of Venice: Books and Readers in the Italian Renaissance*, Oxford 1999.

<sup>426</sup> L. DE GIROLAMO CHENEY, *Vasari's early part I...*cit., p. 270.

<sup>427</sup> A. FENECH KROKE, *Un théâtre...*cit., p. 56.

<sup>428</sup> CLAUDIA CONFORTI, *Vasari architetto*, Milano 1993, pp. 209-223; LEON SATKOWSKI, *Giorgio Vasari. Architect and Courtier*, Princeton 1993, pp. 92-97.

«...ridurre a miglior forma e più bellezza, come catolico prencipe, i tempii e le sante chiese di Dio, a imitazione del gran re Salamone, ultimamente ha fattomi levare il tramezzo della chiesa di Santa Maria Novella, che gli toglieva tutta la sua bellezza, e fatto un nuovo coro e ricchissimo dietro l'altare maggiore, per levar quello che occupava nel mezzo gran parte di quella chiesa; il che fa parere quella una nuova chiesa bellissima, come è veramente. E perché le cose, che non hanno fra loro ordine e proporzione, non possono eziandio essere belle interamente, ha ordinato che nelle navate minori si facciano, in guisa che corrispondano al mezzo degl'archi, e fra colonna e colonna, ricchi ornamenti di pietre con nuova foggia, che servino con i loro altari in mezzo per cappelle e sieno tutte d'una o due maniere. E che poi nelle tavole che vanno dentro a' detti ornamenti, alte braccia sette e larghe cinque, si facciano le pitture a volontà e piacimento de' padroni di esse cappelle»<sup>429</sup>.

Chi meglio di Giorgio Vasari (e i suoi compari) poteva, insomma, tentare di normalizzare il mondo dei libri? Sembra di trovarsi in un piccolo laboratorio in cui Giorgio sperimenterà più avanti – e più in grande – soluzioni innovative nella rappresentazione di un testo all'interno di limitazioni strutturali e concettuali (che per i libri sono l'impaginazione tipografica e la messa in forme figurative del testo dello scrittore). Senza voler dare a queste immagini librerie un peso eccessivo, ma cercando di riconoscerne i meriti e l'importanza nella divulgazione della Maniera centroitaliana, mi sembra che queste xilografie siano state considerate delle “figlie minori” dell'opera di Salviati e Vasari. Un po' perché stampe librerie, un po' perché contenute in un testo insolito per l'Aretino, storici dell'arte e della letteratura hanno finito per sottovalutarne l'impatto e le novità. Eppure, cosa c'è di più perverso<sup>430</sup> e “cortigiano” di un testo religioso scritto su commissione che cerca in tutti i modi di attrarre lettori con una veste tipografica lussureggiante eppure economica, con il brillante lavoro di illustratori “esotici” e con un formato tascabile ed assai contenuto nei costi. In qualche modo, in questo “laboratorio tipografico” in cui si è avuta questa sorta di “razionalizzazione libraria”, si idearono soluzioni fortunate: in particolare, con la messa a punto di questo stile

---

<sup>429</sup> G. VASARI, *Le Vite* (1568)...cit., IV, p. 407.

<sup>430</sup> Credo che questi testi dell'Aretino sarebbero piaciuti a Roger Caillois, alla ricerca di un fantastico “altro”, rispetto al “canonico” fantastico che si pone come obiettivo lo sbigottimento del fruitore dell'opera: «invece di un fantastico dichiarato, io cerco decisamente un fantastico insidioso che accade di incontrare nel cuore stesso del fantastico istituzionalizzato come elemento estraneo o fuori posto. Un fantastico secondo, un fantastico, per così dire, rispetto al fantastico» (ROGER CAILLOIS, *Nel cuore del fantastico* (1965), Milano 1984, p. 13).

“complesso ma rivolto ad un pubblico illetterato” che ricercava l’Aretino e che prelude grandi sviluppi come negli esempi, già citati, delle Badie di Arezzo (fig. 136) e Firenze (fig. 135) e pure nella “Sconfitta dei Pisani a San Vincenzo”<sup>431</sup> di Palazzo Vecchio (fig. 164), tutte opere di più di un ventennio più tarde. Ma di queste invenzioni non si avvantaggiò soltanto Giorgio, riverberi di queste opere aretinarie si colgono, come vedremo poco più avanti, disparati tra Milano e Venezia a testimonianza della riuscita di questa impresa tipografica.

---

<sup>431</sup> HENK VAN VEEN, *Cosimo I e il suo messaggio militare nel Salone de' Cinquecento*, in «Prospettiva», 27 (1981), pp. 86-90; IDEM, *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture*, New York 2006, pp. 67-73. Più recentemente sul programma iconografico e il ruolo di rilievo delle istituzioni della Firenze repubblicana a scapito di quella medicea v. ELIANA CARRARA, *Il ciclo pittorico vasariano nel Salone dei Cinquecento e il carteggio Mei-Borghini*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, atti del convegno di Pisa, a cura di Eliana Carrara – Silvia Ginzburg, Pisa 2007, pp. 317-396.



#### 4. La fortuna figurativa della *Vita di Caterina* e della *Vita di Maria* tra Venezia e Milano

Alessandro Nova ha evidenziato il divario qualitativo tra Salviati e Vasari alle prese con due testi simili per concezione e formato anche se, a guardare l'impatto che esse ebbero, certamente quelle vasariane – o pseudo tali – hanno più riverberi nell'arte del tempo, anche fuori dai libri<sup>432</sup> (fig. 165). In special modo è la scena del “Martirio” ad aver avuto più fortuna, forse importante per plasmare una certa sensibilità religiosa intrisa di sensualità che fiorirà in modo spettacolare con i martiri di Tiziano, Tintoretto e Veronese<sup>433</sup>. Innanzitutto c'è la ripresa puntuale del “Martirio di Santa Caterina” nell'opera dello stesso soggetto di Jacopo Bassano oggi al Museo Civico<sup>434</sup> (1544) che già aveva rilevato Dillon (fig. 166). Non mi risulta, invece, sia stata notata la fedele corrispondenza tra la sua “Madonna in trono con il Bambino tra i santi Bassiano e Francesco”<sup>435</sup> (fig. 168) con il frontespizio della medesima opera dell'aretino. Mi riferisco, in special modo, al velo che ricade di lato al volto di Maria, alle vesti scheggiate, alla posa sgucciante del Bambino ed al modo di interagire con il San Francesco di profilo. Un altro pittore affascinato dai tosco-romani, Lambert Sustris, per un suo disegno alla Kunsthalle raffigurante il “Matrimonio mistico di Santa Caterina ed i Santi Daniele e Prosdocimo”<sup>436</sup> (fig. 169), riprese il prototipo vasariano, forse non la stampa dell'aretino ma l'opera di Prospero Fontana oppure un disegno di quella visto che questo è in controparte rispetto alla xilografia. Si tratta di un'immagine ormai del tutto trasfigurata: la patina veneziana ha ormai preso il sopravvento sulla

---

<sup>432</sup> ALESSANDRO NOVA, *Francesco Salviati e gli editori 1. Le incisioni*, in *Francesco Salviati (1510-1563)*...cit., p. 66. L'immagine che riprende il “Martirio di Caterina” aretiniano si trova in MARCO FILIPPI, *Vita di Santa Caterina Vergine e Martire*, presso Lorenzo Pegolo, Venezia 1580, CNCE 19024. Per notizie sull'autore v. PASQUINO CRUPI, in MARCO FILIPPI, *Rime spirituali et alcune stanze della Maddalena a Christo*, a cura di Pasquino Crupi, Soveria Mannelli 2003, p. VII; VIRGINIA COX, *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore 2011, p. 142.

<sup>433</sup> MICHELE DI MONTE, *La morte bella*...cit., pp. 166-167.

<sup>434</sup> GIULIANA ERICANI, *Jacopo Bassano e lo stupendo inganno dell'occhio*, catalogo della mostra di Bassano del Grappa, a cura di Alessandro Ballarin – Giulia Ericani, Milano 2010, n. 13.

<sup>435</sup> PAOLA MARINI, in *Ivi*, n. 12.

<sup>436</sup> B. MEIJER, *à propos*...cit., p. 663-664.

vigorosa immagine vasariana, eppure l'ossatura toscana rimane, come nelle coeve opere sue e di Domenico Campagnola in Santa Maria in Vanzo a Padova<sup>437</sup>.

Forse questa immagine del "Martirio di Caterina" ha avuto un qualche peso sulla cultura artistica milanese del secondo Cinquecento, ancora impantanata in una cultura leonardesca propugnata dalla bottega di Bernardino Luini. Infatti, la *Vita di Caterina* era stata dedicata dall'Aretino proprio ad Alfonso d'Avalos governatore di Milano come testimonia la dedica al marchese che introduce il libro, consuetamente smielata ma al contempo traboccante di timorosa reverenza: «voi che sete una cosa sublime, un soggetto magnanimo, et uno atto fatale»<sup>438</sup>. Gli omaggi non finiscono qui: in modo quasi virgiliano, grazie alle doti profetiche di Caterina, Aretino pronuncia una lunga sentenza di gloria per Alfonso e la sua casa:

«Era Caterina, oltre le sante santa, dotata in modo dello spirito profetico [...] prevedendo come nei secoli futuri doveva essere più che altrove venerata la memoria del suo martirio in Ischia, isola fortunata non per averci abitato parte dei popoli Euboei e molte delle genti Eritree, non per la copia delle minere auree, non per la vaghezza del sito, non per l'abondanza delle cose e non per i miracoli dei fuochi nascenti, ma per le virtù innate e per l'armi invitte del sopraumano Marchese del Vasto, colonna della prudenza, arco della immortalità, colosso della fortezza, meta della cortesia, piramide della lode, mole de l'onore, anfiteatro della fama, arca della gloria, imagine della giustizia e tempio della clemenza»<sup>439</sup>.

In qualche modo queste immagini dovevano risultare gradite al Marchese e costituire un piccolo manuale iconografico per pittori desiderosi di conformarsi ai gusti spagnoli di quegli anni. Così, addentrandoci in una breve ricognizione milanese – che non ha ovviamente l'obiettivo di andare a fondo nella questione ma spero possa offrire gli stimoli ad un futuro approfondimento – mi pare che un primo riverbero di queste xilografie si possa già scorgere nel "Martirio di Caterina" di Bernardino Lanino (fig. 170) in San Nazaro (1546-48). Molto diversa dal lavoro omologo di Gaudenzio Ferrari oggi a Brera (1539-40) – dove ancora dominava un sentimento d'attesa per l'arrivo dell'angelo che spezzasse la ruota

---

<sup>437</sup> ANNA MARIA SPIAZZI, *I dipinti della chiesa e della sacrestia*, in *Il Seminario di Gregorio Barbarigo. Trecento anni di arte, cultura e fede*, a cura di Pierantonio Gios – Anna Maria Spiazzi, Padova 1997, pp. 66-67.

<sup>438</sup> PIETRO ARETINO, *La Vita di Caterina Vergine*, Venezia 1540, CNCE 2440, f. A2r.

<sup>439</sup> IVI, f. O5r-v.

dentata – l'opera fu menzionata con onore da Lomazzo nel suo capitolo sulle “Composizioni di spaventi”:

«...perché i soldati hanno da fuggir chinati, con gli scudi imbracciati sopra il capo, et in diversi modi mostrar la tema d'esser ocisi, et altri cader morti chi di qua chi di là, secondo il caso. Così voglion mostrarsi quelle genti che stavano intorno alla ruota di santa Caterina, e quelli ch'erano colà per straziarla, quando sopra di loro discese l'angelo di dio che tanti ne occise; facendo che in diverse parti si spezzassero le ruote, le quali poi con furor grandissimo in mille luoghi uccisero diversi di quelli, fracassandogli teste, gambe e braccie, cacciandogli nelle membra quei ramponi et acuti chiodi; onde si vedano quelli sventurati fuggire spaventati, chi in una parte chi in un'altra chinati e coperti chi di panni, chi d'armi, sì come espresse Bernardino Lanino da Vercelli nella capella di santa Caterina in Santo Nazaro a Miano»<sup>440</sup>.

L'affresco si mostra ricettivo verso le novità centroitaliane con il suo fondale serliano e le figure dei soldati dagli «evidenti richiami michelangioteschi (desunti dalla diffusione delle stampe)»<sup>441</sup>. Tale influenza dovette essere duratura: a guardare sia la “Resurrezione” di Aurelio Luini di San Maurizio<sup>442</sup> (1555) (fig. 171), il primo artista della famiglia a mostrare segnali di aggiornamento sulle novità da nord-est (passando per i Campi<sup>443</sup>), sia il “Martirio di Santa Caterina” di Enea Salmeggia detto Talpino<sup>444</sup> (fig. 174), sia le ante d'organo nella sagrestia di San Nazaro di Giovanni da Monte<sup>445</sup> (1560) (fig. 172) si percepiscono, infatti, segnali di maniera tosco-romana filtrati dalle sottigliezze coloristiche venete<sup>446</sup>. L'aggiornamento figurativo di questi artisti non avvenne su reperti di prima mano,

<sup>440</sup> GIAN PAOLO LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, Firenze 1974, II, p. 325.

<sup>441</sup> ROSSANA SACCHI, *Bernardino Lanino in Lombardia*, in *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, a cura di Giovanni Romano, Torino 1986, p. 131.

<sup>442</sup> CHIARA BATTEZZATI, *Milano. San Maurizio al Monastero Maggiore*, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari, catalogo della mostra di Milano*, a cura di Giovanni Agosti – Rossana Sacchi – Jacopo Stoppa, Milano 2014, pp. 137-147.

<sup>443</sup> Anche dei Campi si scorgono riverberi librari nell'editoria cremonese degli anni cinquanta come mostrato cfr. RITA BARBISOTTI, *Libri illustrati, intagliatori e incisori a Cremona nel Cinquecento*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra di Cremona, a cura di Mina Gregori, Milano 1985, pp. 333-346.

<sup>444</sup> UGO RUGGERI, *Enea Salmeggia detto Talpino. Rassegna e studio dell'opera pittorica e grafica con 186 disegni inediti*, Bergamo 1966, p. 72.

<sup>445</sup> CESARE ALPINI, *Giovanni da Monte. Un pittore da Crema all'Europa*, Crema 1996, pp. 187-201.

<sup>446</sup> Su questa problematica fase della pittura milanese cfr. GIOVANNI AGOSTI – JACOPO STOPPA, *Una complicata eredità*, in *Bernardino Luini e i suoi figli...cit.*, pp. 295-303.

quanto, piuttosto, a seguito dei loro contatti con Venezia<sup>447</sup>: il Talpino forse fu allievo di Simone Peterzano<sup>448</sup>, formatosi a sua volta con Tiziano, mentre Luini e Da Monte vi fecero viaggi negli anni Quaranta dove poterono osservare pittori come Sustris, Porta e, più avanti, Tintoretto. Di minor impatto dovette rivelarsi quel poco che di Maniera si poteva vedere a Milano: su tutto, l'«Incoronazione di spine» dal «gusto anticlassico e barbarico» di Tiziano del 1543<sup>449</sup>, ma anche le opere di Moretto e Paris Bordon<sup>450</sup> (1548-51) in Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, dove, specie per il secondo, gli aggiornamenti figurativi sulle novità centroitaliane avvengono sulla scorta delle incisioni del Caraglio e del Raimondi<sup>451</sup>. Vi sono poi altri episodi che contribuirono ad arricchire la cultura artistica milanese: la Cappella Sauli (1541-45) in Santa Maria delle Grazie di Giovanni Demio con il suo «Michelangiologismo, probabilmente d'accatto sulle molte incisioni che circolavano»<sup>452</sup>, la «Disputa nel Tempio» del giovane Tintoretto<sup>453</sup> (1541) oggi al Museo del Duomo e, ovviamente, le opere del Pordenone a Cremona e Piacenza.

Guardando queste figure che si ribaltano sul primo piano nel disegno del Salmeggia (fig. 174), un pensiero alla *Vita di Catherina* non mi pare fuori dal seminato: «la composizione è fortemente radiale, impostata su un insieme di scorci di una difficoltà inedita per il Salmeggia [...] quasi soffocante nel suo

<sup>447</sup> Sulle opere veneziane a Milano cfr. GIORGIO FOSSALUZZA, *Pittori veneti a Milano nel Cinquecento*, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, a cura di Mina Gregori, Milano 1998, pp. 44-52.

<sup>448</sup> Il pittore dovette nascere attorno al 1565-70, si è scritto di un giovanile viaggio a Roma anche se non vi è traccia di questo episodio almeno in gioventù, essendo più vistoso un Raffaellismo filtrato da Savoldo, Moretto, Moroni e Luini cfr. UGO RUGGERI, *Enea Salmeggia*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, Bergamo 1975, IV, pp. 247-266; PAOLO PLEBANI, *Enea Salmeggia detto il Talpino*, Bergamo 2009, p. 9; GIOVANNI VALAGUSSA, *Enea Salmeggia: profilo biografico*, in SIMONE FACCHINETTI, *Salmeggia profano: Diana e Callisto*, Bergamo 2007.

<sup>449</sup> R. PALLUCCHINI, *Per la storia...*cit., p. 19; MARSEL GROSSO, *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica dell'Italia spagnola. Da Milano al vicereame*, Udine 2010, p. 30.

<sup>450</sup> Sul periodo milanese di Paris Bordon e i rapporti con i committenti Carlo da Rho, Angelo Candiano e Tommaso Marino cfr. ANDREA DONATI, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, Soncino 2014, pp. 49-51; RODOLFO PALLUCCHINI, *Paris Bordone e la cultura pittorica del suo tempo*, in *Paris Bordone*, catalogo della mostra di Treviso, a cura di Eugenio Manzato, Milano 1984, pp. 21-23.

<sup>451</sup> LUCIANA LARCHER CROSATO, *Le origini grafiche di un gruppo di dipinti del Bordon*, in *Paris Bordone e il suo tempo*, atti del convegno di Treviso, a cura di Rodolfo Pallucchini, Treviso 1987, pp. 65-69.

<sup>452</sup> MAURO LUCCO, *Profilo di Giovanni Demio*, in *Giovanni Demio: "huomo di bellissimo ingegno". Un artista girovago nell'Italia del Cinquecento*, catalogo della mostra di Vicenza, a cura di Maria Elisa Avagnina – Giovanni Carlo Federico Villa, Vicenza 2006, p. 24.

<sup>453</sup> RODOLFO PALLUCCHINI – PAOLA ROSSI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano 1994, I, pp. 17-20; MARGARET BINOTTO, in *Tintoretto*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Vittorio Sgarbi, Milano 2012, n. 1, pp. 72-74.

calcolo esplicito, di iterazioni, di chiasmi e di contrapposti»<sup>454</sup>. Del resto è stato già scritto<sup>455</sup> che il dipinto appare influenzato da stampe come il bulino del “Martirio di Caterina” di Mario Cartaro<sup>456</sup> del 1567 (fig. 175) che però a me paiono semmai una derivazione dall’opera di Aretino. A quanto ne sappiamo, Salviati non arrivò mai in città, dunque il peso delle stampe dovette essere consistente, tanto che Lomazzo qualche anno più avanti ne criticò l’abuso che vedeva negli artisti a lui prossimi:

«...[questa] maledizione che confonde e leva le forze allo spirito; io dico di quella gran quantità d’invenzioni, disegnate sopra le carte poste in stampa, ritrovate modernamente in Germania da Israel Metro et in Italia da Andrea Mantegna; le quali son propriamente una confusione de gl’animi nostri, i quali senza dubbio, se fossero privi di questi esempli, più sottilmente investigerebbero e, non risparmiando fatiche, produrrebbero da sé sempre alcuna bella invenzione secondo la natura e genio loro»<sup>457</sup>.

Ma i milanesi non dovettero guardare solo alla *Vita di Caterina* ma anche alla *Vita di Maria*. Infatti, in un disegno attribuito al genovese “naturalizzato” milanese Ottavio Semino<sup>458</sup> (fig. 176) si scorge senza difficoltà l’“Assunzione della Vergine” pseudo-salviatesca. Già il Soprani ci informa della passione del Semino e del suo amico Luca Cambiasio per le stampe:

«Havendo dunque una mattina i due giovani studiosi finita la loro accademia, uscirono di casa, e avidi di veder qualcosa di nuovo attorno al disegno, si condussero sotto la Ripa, dove ne’ giorni di festa si solevano vendere le carte stampate in rame, e in legno, e v’accorrevano molti sì per vedere in esse la perfettion dell’intaglio che in quei tempi per l’industria di Marc’Antonio Bolognese era giunta al colmo: come anche per contemplarvi di molte nobili fatiche d’Huomini celebri, quali erano Raffaelle d’Urbino, Michel’Angelo, Francesco Parmeggiano, Andrea del Sarto, e altri gloriosi fondatori del buon disegno. Gionsero per tanto Ottavio, e Luca, alla vista di esse, e havendo

<sup>454</sup> U. RUGGERI, *Enea Salmeggia*...cit., p. 18.

<sup>455</sup> LAURA LANZENI, *Enea Salmeggia detto il Talpino: l’attività giovanile*, in «Paragone. Arte», 49 (2003), p. 18.

<sup>456</sup> A. BARTSCH, *The illustrated Bartsch*...cit., 31, p. 414.

<sup>457</sup> GIAN PAOLO LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, Firenze 1974, II, p. 416.

<sup>458</sup> STEFANO BRUZZESE, “*Dor gran penciò dra Vallada de Bregna*”: sulle tracce di Ottavio Semino pittore genovese, naturalizzato milanese, in «Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna», 15 (2009), nota 13, p. 174. Il disegno è passato all’asta come opera di Andrea Mainardi detto Chiaveghino, (Christie’s New York, Old Master Drawings, 30 gennaio 1998, sale 8812, lot 24) per la vicinanza con l’Assunzione del Duomo di Fidenza. Sugli inizi della sua attività v. FRANCO RENZO PRESENTI, *Gli inizi di Ottavio Semino*, in *Studi di storia delle arti; Numero speciale*, Genova 2003, pp. 93-102.

trovato nell'istesso luogo Perino del Vaga, doppo vicendevoli, e cortesi saluti s'accostarono a lui, e con quella curiosità, che suol' esser propria de' giovani, l'interrogarono di molte cose spettanti al disegno, secondo che le stampe istesse in quell'istante ne porgevano loro l'occasione: ricevendone mai sempre adequate le risposte. Successe adonque che havendo essi osservato qualche difetto in una stampa di legno, cavata dalle opere di Titiano, eccitarono Perino a discutere sopra di quella, interrogandolo s'egli ancora vi giudicava ma disegnato un certo contorno: ma il prudente vecchio, il quale tuttoche conoscesse l'errore, non perciò voleva biasmar l'autore della stampa suddetta, saviamente rispondendo, disse loro. Figliuoli miei cari nelle opere di questa sorte, lodate sempre il bene, e tacetene il male»<sup>459</sup>.

Si tratta di un passo dal gusto anedddotico; Perino partì da Genova attorno al 1537 mentre Luca aveva dieci anni e Ottavio appena sette: è difficile che questo dialogo abbia avuto realmente luogo, ma ci rende conto dell'importanza delle stampe per la circolazione di idee figurative centro-italiane in realtà meno aggiornate<sup>460</sup>.

Pure a Firenze ho trovato una traccia del "Martirio" dalla *Vita di Catherina* per la Resurrezione in SS. Annunziata a Firenze<sup>461</sup> di Agnolo Bronzino (firmata e datata 1552), per la figura del soldato riverso a terra in primo piano (fig. 177). Della pala sopravvive anche un disegno assai rifinito, forse un "presentation drawing"<sup>462</sup>, con lo stesso motivo del nudo in primo piano che è stato giustamente messo in rilievo come "prova di bravura" e accostato al poema "Delle Scuse" dello stesso Agnolo e riguardante le immagini complesse e seducenti rivolte a un pubblico di non-intenditori (in modo non lontano dalla prosa aretiniana): «un'altra scusa e che non men ci aiuta/ dell'altre, si vuol sempre aver fra mano/ dai non dell'arte poco conosciuta, / che se storpiato o gamba o braccio o mano/ vien altrui fatto o torso o testa o piede/ o qualch'atto dal ver tronco o lontano,/ se la ragion di ciò qualcun ti chiede, / ch' e' sono scorci dire, intesi solo/ da quei dell'arte e che l'arte concede»<sup>463</sup>. Se è vero che il retroterra più strettamente afferente allo "stylish style" definito da Sherman non va tolto di mezzo, la citazione puntuale (ma in

<sup>459</sup> RAFFAELLO SOPRANI, *Le vite de pittori scoltori, et architetti genovesi. E de' forastieri, che in Genona operarono con alcuni ritratti de gli stessi*, Genova 1674, pp. 62-63.

<sup>460</sup> Gli anni quaranta furono per Genova «un decennio spento e di attesa» v. LAURO MAGNANI, *Luca Cambiaso: da Genova all'Escorial*, Genova 1995, pp. 9-11.

<sup>461</sup> LIALA MORINI, in *Bronzino: pittore...*cit., n. VI.6.

<sup>462</sup> CARMEN C. BAMBACH – GEORGE R. GOLDNER, *The drawings of Bronzino*, catalogo della mostra di New York, a cura di Carmen C. Bambach – Janet Cox Rearick – George R. Goldner, New York 2010, n. 50.

<sup>463</sup> AGNOLO BRONZINO, *Rime in burla*, a cura di Franca Petrucci Nardelli, Roma 1988, vv. 73-81, p. 194.

controparte) di un'illustrazione per una stampa di Aretino aggiunge un altro tassello alla complessa ricostruzione delle inclinazioni religiose del Bronzino<sup>464</sup>. Infatti, già nel 1545 l'Aretino scriveva a Paolo Giovio dell'intenzione di tre uomini di chiesa (non nominati direttamente) di chiedere a Paolo III di bruciare «le mie cristiane, religiose e cattoliche scritture; cosa di più mia reputazione, che atto di lor vituperio»<sup>465</sup>, ma è solo con Paolo IV che i libri religiosi dell'Aretino sono inseriti nell'*Index Librorum Prohibitorum*<sup>466</sup> del 1559.

Insomma, in definitiva, alla luce di questi episodi diversi, bisogna accordarsi con quanto scritto da Sharon Gregory: «it is now possible to recognise that, like Salviati, Vasari also played a considerable role in disseminating the Mannerist style through the more widespread and accessible medium of the printed book»<sup>467</sup>.

---

<sup>464</sup> CARLO FALCIANI, *Della pittura sacra, ma anche di «fianchi, stomachi ec.»*, in *Bronzino...cit.*, pp. 277-293.

<sup>465</sup> P. ARETINO, *Lettere...cit.*, III, p. 159.

<sup>466</sup> Sull'Aretino scrittore religioso cfr. ROBERTO ZAPPERI, *Pietro Aretino scrittore devoto*, in «Studi Veneziani», 68 (2014), pp. 135-144.

<sup>467</sup> S. GREGORY, *Giorgio Vasari and Francesco Marcolini...cit.*, p. 30.



## 5. Michele Tramezzino e le sue marche tipografiche tosco-romane (1539-1540)

Al di là della natura composita di questi testi aretiniani, si trattava di elementi che in Laguna dovevano apparire innovativi, tanto che quell'anno Francesco Salviati dovette riprendere il discorso iniziato gli anni precedenti con le marche tipografiche della "Veritas" per Francesco Marcolini e del "San Raffaele" per Maffeo Pasini e Francesco Bindoni, realizzando il disegno per la marca tipografica della "Sibilla" per Michele Tramezzino<sup>468</sup>, amico dei Grimani e dei Cornaro<sup>469</sup>, (fig. 178) che venne utilizzata (e reincisa) almeno fino al 1571<sup>470</sup>. A rafforzare l'ipotesi di una collaborazione perdurante con Salviati va evidenziato che Salviati nel 1553 fornì al Tramezzino, che aveva anche una fiorente attività di stampatore di carte geografiche e incisioni sciolte, il disegno per "Il Sacrificio di Ifigenia", poi inciso dal Beatrizet e provvisto di privilegio papale<sup>471</sup>.

Il Tramezzino nelle sue scelte tipografiche dimostrò insomma un certo interesse per artisti toscani: per quanto non si trovino sue edizioni copiosamente illustrate al pari di alcuni suoi competitori, nelle sue marche tipografiche si ravvisano decise predilezioni tosco-romane. L'anno precedente, nel 1539, comparve infatti un'interessante xilografia (poi ricopiata in controparte, ormai assimilata in un linguaggio figurativo veneto, almeno fino al 1598) raffigurante la sua identificativa "Sibilla"<sup>472</sup> (figg. 179-181). L'immagine fu pubblicata la prima volta in un libro di Pandolfo Collenuccio, il *Compendio delle historie del Regno di Napoli composto da messer Pandolpho Collenutio iuriconsulto in Pesaro*. I caratteri tosco-romani sono piuttosto accentuati. Innanzitutto il panneggio della figura mitologica denuncia conoscenze romane di prima mano: dall'antico, da Raffaello e dalla solita "Sala delle Prospettive", in particolare per le muse negli strombi delle finestre della sala<sup>473</sup>. Si

<sup>468</sup> ALESSANDRO CECCHI, *Il Manoscritto, il libro e la stampa*, in *Francesco Salviati o la Bella Maniera...*cit., n. 140.

<sup>469</sup> M. HOCHMANN, *Venise et Rome...*cit., p. 258.

<sup>470</sup> Per gli annali degli editori e la biografia della famiglia Tramezzino cfr. ALBERTO TINTO, *Annali tipografici dei Tramezzino*, Venezia 1568.

<sup>471</sup> M. HOCHMANN, *Venise et Rome...*cit., pp. 286-287; CHRISTOPHER WITCOMBE, *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Leiden 2004, p. 122; CATHERINE MOMBEIG GOGUEL, *Francesco Salviati o La Bella Maniera...*cit., n. 129.

<sup>472</sup> G. ZAPPELLA, *Le marche...*cit., n. CCXXIII, p. 343; E. VACCARO, *Le Marche...*cit., p. 356.

<sup>473</sup> Ad esempio le ninfe Thalia, Euterpe e Melpomene: C. L. FROMMEL, in *La Villa Farnesina* (2003)...cit., II, n. 246-48.

rivede poi in piccolo la posa variata e sottilmente bilanciata, il panneggio all'antica, le braccia tornite e un tipo di fisionomia che si ritrova in numerosi disegni peruzziani (fig. 182). Il modo di reggere la veste è poi significativamente simile a quello della "Sibilla Tiburtina" di Santa Maria di Fontegiusta a Siena (fig. 183) tradizionalmente attribuito al Peruzzi ma restituito al Giovane Daniele da Volterra da Fiorella Sricchia Santoro<sup>474</sup>. Questi aspetti romani possono giustificarsi col fatto che il Tramezzino stampò a Roma, in collaborazione con il fratello Francesco ed Antonio Blado, almeno ventuno edizioni, ottenendo numerosi privilegi da Paolo III visto il ruolo di stampatore camerale di Antonio<sup>475</sup>. Credo che come per i casi del *Lamento* di Strascino e per l'*Acerba* di Cecco d'Ascoli sia possibile che ci si trovi innanzi a uno di quei personaggi affascinati da Baldassarre, come Girolamo da Treviso, che per l'abside della chiesa della Commenda di Faenza affrescò nel 1533 una Madonna in trono con Santa Caterina e Santa Maria Maddalena che ricordano da vicino la marca Tramezzino (figg. 184-185). Ritornano, infatti, le pieghe che ricadono sulla cinta in vita, le fisionomie, i panneggi e pure, in piccolo, lo squarcio paesaggistico, anche se Girolamo nell'agosto 1538 scriveva già da Londra all'Aretino<sup>476</sup>. Ma pure certe figure di Lambert Sustris a Luvigliano (fig. 186) ricordano il marchio Tramezzino (le pieghe, i panneggi e il suo raffaellismo irrobustito) e in più c'è la sua vicinanza con Salviati nei cantieri romani e tra i libri illustrati con le *Sorti*.

A testimonianza poi dell'alterità della marca peruzziana va detto che essa fu presente in massima parte in testi storici come *Le historie del Biondo, da la declinatione de l'imperio di Roma, insino al tempo suo (che vi corsero circa mille anni)* di Flavio Biondo, il già citato *Compendio delle historie del Regno di Napoli* e le *Guerre di Napoli* del Pontano, in volgarizzamenti di autori classici come Plutarco, Columella, Procopio e in

---

<sup>474</sup> FIORELLA SRICCHIA SANTORO, *Il Peruzzi e la pittura senese del suo tempo, in Baldassarre Peruzzi: pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di Marcello Fagiolo – Maria Luisa Madonna, Roma 1987, pp. 443-449. Ad ogni modo «la prova appartiene ad un momento in cui l'ambiente pittorico senese mostra di rispondere, a vario livello, al rientro di Peruzzi in città, negli anni del Sacco, con incombenze soprattutto di architetto» (VITTORIA ROMANI, *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, in *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Vittoria Romani, Firenze 2003, p. 20). Sull'importanza di Augusto e di quest'opera nell'ottica politica senese si veda Roberto Guerrini – Marilena Caciorgna, *La virtù figurata. Eroi ed eroine dell'antichità nell'arte senese tra Medioevo e Rinascimento*, Siena 2003, pp. 55-57.

<sup>475</sup> Ivi, p. XXI. Sui differenti indirizzi tipografici romani e veneziani del Tramezzino si veda GENNARO TALINI, *Tradizione familiare e politiche editoriali nella produzione a stampa dei Tramezzino Editori a Venezia (1536 - 1592)*, in «Studi Veneziani», 60 (2010), pp. 53-78.

<sup>476</sup> P. ARETINO, *Lettere...* cit., II, p. 81.

opere sulle antichità romane come la *Roma Instaurata* e le *Antichità della città di Roma* di Flavio Biondo<sup>477</sup> tradotte in volgare dall'antichista Lucio Fauno alias Giovanni Tarcagnota<sup>478</sup>, secondo la modalità editoriale che accoppia testi e immagine del medesimo contesto culturale che abbiamo visto per le insegne tipografiche della coppia Pasini & Bindoni (figg. 94-103).

---

<sup>477</sup> SERGIO ROSSETTI, *Rome: a bibliography from the invention of printing through 1899*, Firenze 2000-2004, II, nn. 1124-1131. Le opere di Flavio Biondo sono brevemente menzionate in AMY MARSHALL, *Mirabilia Urbis Romae. Five Centuries of Guidebooks and Views* (catalogo della mostra di Toronto 2002), a cura di Amy Marshall – Mary Garvie Yohn, Toronto 2002, pp. 14-16. Sulla Roma instaurata si veda con relativa bibliografia RUTH ELISABETH KRITZER, *Renaissance Rome descriptions in comparison*, in «Bibliothèque d'humanisme et renaissance», 72 (2010), pp. 113-125; HUBERTUS GÜNTHER, *L'idea di Roma antica nella "Roma instaurata" di Flavio Biondo*, in *Le due Rome del Quattrocento: Melozzo, Antoniazzi e la cultura artistica del'400 romano*, atti del convegno di Roma, a cura di Sergio Rossi – Stefano Valeri, Roma 1997, pp. 380-393; CLAUDIO GREPPI, *Paesaggi archeologici: la Roma Instaurata di Biondo Flavio*, in *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, a cura di Patrizia Castelli, Firenze 1998, pp. 97-107.

<sup>478</sup> GENNARO TALLINI, *Tra studio e bottega. Coordinate bio-bibliografiche per Giovanni Tarcagnota da Gaeta (1508-1566)*, in «La Bibliologia», 6 (2011), pp. 15-42.



## 6. Salviati ritrattista librario

Un'altra attività nella quale si distinse Salviati a Venezia fu quella di ritrattista librario. Nel corso della prima metà del Cinquecento, il ritratto talvolta si abbinava ad un frontespizio introduttivo vero e proprio ma più facilmente era l'unico elemento iconografico di edizioni che non richiedevano un corredo d'immagini. Pur traendo le sue origini dal ritratto miniato quattrocentesco, il ritratto xilografico del secolo successivo «si arricchisce di un accurato studio psicologico giungendo anche ad una determinazione dell'ambiente culturale e sociale attraverso la potenza espressiva del gesto, della posa, dell'attributo, che enfatizza la professione, la posizione, la rilevanza del personaggio rappresentato. [...] Punto nodale di quel processo di dignificazione dell'uomo tipico della civiltà rinascimentale, l'immagine dell'autore rivela un preciso interesse antropocentrico per l'opera intellettuale che si vuole magnificare ed esaltare»<sup>479</sup>. Così a differenza di quanto visto a Siena, con i coloriti frontespizi a riassumere la trama delle commedie in un contesto vivace ma decisamente provinciale, le commedie ariostesche riflettevano il ricco contesto culturale veneziano ed il prestigio dei letterati, fregiandosi dell'effigie del poeta ferrarese tratta da un disegno di Tiziano. Come scritto sopra, l'edizione della *Vita di Maria* del 1539 dell'Aretino presenta un bel ritratto del poligrafo (fig. 131), attribuito senza dubbio a Francesco Salviati dal MacTavish e la cui alterità rispetto agli altri ritratti librari dell'Aretino è notevole: «il viso, rappresentato di profilo, è insieme ieratico e pieno di una energia che, raccolta nell'espressione concentrata e quasi sdegnata, sembra esprimere l'intransigenza morale del personaggio. Ad animare il ritratto contribuiscono anche la leggera torsione del busto rispetto alla testa e il movimento della tenda che si contrappone al viso nella parte sinistra. La rappresentazione fisica ma anche la scenografia e il vestiario sottolineano l'importanza del personaggio: la tenda evoca una casa nobile; la collana d'oro è particolarmente pesante e vistosa. [...] il ritratto nel suo insieme presenta l'autore proprio come un "auctoritas"»<sup>480</sup>. Dell'anno seguente è pure il ritratto di Francesco Marcolini per le *Sorti* (fig. 188).

<sup>479</sup> GIUSEPPINA ZAPPELLA, *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, Milano 1988, p. 35.

<sup>480</sup> E. BOILLET, *L'autore e il suo editore...*cit., p. 191.

## 7. Un grande artista per un letterato dilettante

L'attività di Salviati di ritrattista librario proseguirà alla metà degli anni '40 con i ritratti per le opere degli accademici fiorentini e la stamperia del Doni di cui tratterò più avanti. C'è però un altro notevole ritratto, sfuggito ai repertori del genere<sup>481</sup> e che merita di essere trattato più in profondità. Questo si trova sul frontespizio in 8° del *Thesoro de sacra scrittura sopra le rime del Petrarca*<sup>482</sup> del milanese Giovanni Giacomo Salvatorino (1540, presso l'editore Comin di Trino a Venezia) (fig. 187) (100 x 78 mm), lavoro che puntava a nobilitare l'opera del poeta toscano mondandola di ogni riferimento autobiografico e passionale, prendendo le mosse dal *Petrarca Spirituale* di Gerolamo Malipiero del 1536 (fig. 189-190). Si tratta di un filone assai importante per la poetica cinquecentesca e che testimonia «una radicale mutazione di forme e di lingua (cioè, di assetto e sistema comunicativo) della poesia religiosa [...] e di una sua annessione alla più generale economia del Petrarchismo classicistico»<sup>483</sup>, negando tutti i suoi aspetti profani e finendo per risemantizzare i versi petrarcheschi con esiti al limite della parodia<sup>484</sup>. Non dovettero mancare i detrattori già piuttosto precocemente come il poligrafo Niccolò Franco che nelle sue *Pistole volgari* delineò ferocemente il fenomeno editoriale del momento:

«Ma credete M. Francesco che i comentatori, e gli Imitatori con i rubbatori insieme, vi sieno solamente saltati addosso? Il male è, che ci sono stati di quegli, che v'han voluto far Christiano ducento anni dopo la morte, e di prete v'han fatto frate, ponendovi e cordone, e zoccoli, e scappolare, chiamandovi il Petrarca spirituale. Ne è bastato l'esser gli state mostre per testimonianza de la catholica vostra vita, le prose de i sette Salmi che componeste: e la divina canzone in lode de la Madonna. Ma così va, e così nel mondo sua ventura ha ciascun dal di che nasce. Già nasceste per essere e battezzato, e sbattezzato»<sup>485</sup>.

<sup>481</sup> Pure la Zappella nonostante abbia privilegiato «la funzione etica e storica – e non meramente estetica – del ritratto» librario non trattò l'immagine nel suo importante repertorio sul ritratto librario del Cinquecento v. G. ZAPPELLA, *Il ritratto...*, p. 5.

<sup>482</sup> GIOVANNI GIACOMO SALVATORINO, *Thesoro de Sacra Scrittura di Gioan. Giac. Salvatorino sopra rime del Petrarca*, presso Comin da Trino, Venezia 1540, CNCE 24512.

<sup>483</sup> AMEDEO QUONDAM, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa*, in «Studi e Testi italiani», 16 (2005), p. 166.

<sup>484</sup> IDEM, *Riscrittura, citazione, parodia. Il Petrarca di Gerolamo Malipiero*, in *Il Naso di Laura: lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara 1991, pp. 203-262.

<sup>485</sup> NICOLÒ FRANCO, *Le Pistole volgari*, Venezia 1542, CNCE 19822, c. 240r.

Si trattava, innanzitutto, di una geniale iniziativa editoriale volta ad accattivarsi un pubblico diverso da quello abituato alla lirica profana, voluta dal solito, tutt'altro che devoto, Francesco Marcolini che ristampò ben sei volte il *Petrarca Spirituale* del Malipiero<sup>486</sup>.

Attorno al 1539 dovette uscire il *Thesoro*, unica opera a stampa del letterato milanese Giacomo Salvatorino. Il testo si presenta senza data ma dalla prefazione si capisce che il concepimento avvenne prima ed il lavoro di scrittura impiegò due anni, poiché «el lume [...] fece due volte intiero il suo camino»:

Nel mille cinque cento trenta sette,  
 Essendo gionto il Sol' al primo segno,  
 Et io di nostra vita già al bel segno,  
 Che non passò chi capo, e fin' le mette;  
 Si cominciaro queste benedette  
 Rime, Dio usando del mio vil'ingegno,  
 Per instromento suo, ch'inerte, e'ndegno,  
 Per me, non l'haverai mai, pur' concette;  
 E'l lume, il qual' se contra haylon non mosse,  
 Fece due volte intiero il suo camino;  
 Quand'Ei volse, ch'un fin' posto le fosse,  
 Dopo altre ne vidi, per Divino  
 Voler' simili quasi; a cui si mosse  
 Maripietro, di me via più festino. (c. AIIIIr)

Saremmo in un periodo ovviamente compatibile con la presenza di Francesco Salviati a Venezia e con gli altri suoi ritratti librari. Effettivamente – per mia fortuna – questo della datazione sembra essere stato l'unico elemento d'interesse per i bibliofili che sono parsi più interessati all'aspetto delle legature piuttosto che all'immagine sul frontespizio. Adams ha addirittura datato l'opera al 1555<sup>487</sup>, Pantani al 1550<sup>488</sup>, De Marinis a circa il 1541<sup>489</sup>, mentre Rhodes non si sbilancia,

<sup>486</sup> ANTONIO CORSARO, *Michelangelo e la lirica spirituale del Cinquecento*, in Ludovico Castelvetro. *Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, atti del convegno di Torino, a cura di Massimo Firpo – Guido Mongini, Firenze 2008, p. 270.

<sup>487</sup> HERBERT MAYOW ADAMS, *Catalogue of books printed on the continent of Europe, 1501-1600 in Cambridge libraries*, Cambridge 1967, II, p. 174, n. 188.

<sup>488</sup> ITALO PANTANI, *La Biblioteca volgare. 1 Libri di Poesia*, in *Biblia. Biblioteca del libro italiano antico*, a cura di Amedeo Quondam, Milano 1996, p. 257.

<sup>489</sup> TAMMARO DE MARINIS, *Il castello di Monselice...cit.*, p. 106.

citando però l'esemplare della British Library<sup>490</sup> con “la data 1537 scritta subito dopo il colophon in una mano (contemporanea?) che imitava le cifre dell'originale, ma questa non è una prova che la vera data sia 1537”.<sup>491</sup> Il prof. Marsand se non altro rilevava nella sua *Biblioteca petrarchesca* che sotto il titolo sta «una stampa di fino e grazioso intaglio in legno, rappresentante un vecchio uomo a lunga barba, in atto di volgersi verso un cranio, e verso un libro, su cui sta scritto: Liber Vitae» e che «il libro è di qualche rarità». Giancarlo Petrella in un contributo recente, pur non trattando l'immagine (ma riproducendola) ha invece colto il riferimento temporale del 1537 del primo sonetto ma non la gestazione di due anni che ho mostrato poco sopra ed ha brevemente approfondito i rapporti con il Petrarca Spirituale e sulla corrente letteraria secondo cui «Amore assume i connotati del 'Nemico' per eccellenza che tende agguati e confonde l'animo dell'uomo, che solo più trovar rifugio all'ombra della croce»<sup>492</sup>.

In realtà, pur trattandosi di un'attività letteraria del tutto sporadica, l'opera del Salvatorino non doveva nascere nel nulla così come il coinvolgimento di un grande artista per il frontespizio. Infatti, è passata del tutto inosservata una lettera del Salvatorino a Pietro Aretino, nella quale il milanese si esprime «contro le lungaggini e le insidie del mondo editoriale; ha impiegato sei mesi per la stampa di una sua operetta, e ora non ha più soldi per “fare imprimere un'altra [...] operetta d'Enigmi?”; invia un capitolo da premettere agli enigmi e chiede un sonetto d'accompagnamento»<sup>493</sup>. Dalla lettera emerge un temperamento puntiglioso quanto inquieto, che trovava nelle carte l'unico conforto in un periodo difficile in cui si barcamenava tra editori e burocrazia della Serenissima in attesa di veder pubblicata la sua opera a stampa con tanto di privilegio:

Allo eccellentissimo e Divino Signor, il  
Signor Pietro Aretino mio sempre colendissimo.

---

<sup>490</sup> *Short-title catalogue of books printed in Italy and of Italian books printed in other countries from 1465 to 1600 now in the British Museum*, a cura di F. C. Francis, London 1958, p. 600.

<sup>491</sup> DENNIS RHODES, *Catalogo del fondo librario antico della Fondazione Giorgio Cini*, Firenze 2011, pp. 232-233, n. S12.

<sup>492</sup> GIANCARLO PETRELLA, 'Libri mei peculiare'. *Petrarca e le sue letture nella biblioteca di via Senato*, Milano 2005, p. 29-30, n. 14.

<sup>493</sup> PAOLO PROCACCIOLI, *Lettere scritte a Pietro Aretino 2*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma 2004, p. 488.

Eccellentissimo e divino signor Pietro, signor mio sempre colendissimo etc. Ora si fa il sesto mese, ch'io venni da Milano a Vinegia, per l'impressione d'una mia operetta e per mia sciagura, quello ch'io deuea fare in uno, apena ho potuto in questi mesi sei, che tanto ho aspettato la grazia da questa Illustrissima Signoria non parendomi bene senza essa di farla imprimere, per dubbio che se fusse ristampata da altri, non se gli giongesse, o levasse cosa, che mi fosse poi a qualche carico, specialmente trattando di molte cose sacre, le quali ora ogniuno tira a modo suo. Sì che essendo qui già tanto tempo, mi ritrovo molto male in arnese, come in parte è informato messer Francesco Marcolino, lo qual so essere tutto di vostra Eccellenza, di maniera che non posso fare imprimere un'altra mia operetta d'Enigmi, similmente compresa in ditta grazia; ma ch'è peggio, non trovo modo di poter ritornare alla Patria per mancamento de soldi e di sodisfare ad alcuni debituizzi fatti in questa cosa mia; et ancor che la sorte maligna m'abbia condotto a sì estremo passo e mi minacci di peggio assai, per causa de detti debiti, non mi torrà però questo poco di trastullo, di scrivere, o leggere ogni giorno qualche cosa; così in questi tre giorni ho fatto lo presente Capitolo sopra lo soggetto de detti Enigmi, con animo se mai li potrò far stampare, che vi sia posto in fronte, sperando quello deverli essere a grandissimo favore et onore, per lo divino nome di quella e tanto più s'ella si degnasse accompagnarlo d'uno suo Sonetto, come spero in la cortesia e umanità sua; ma per osservanza che son tenuto averle, non prenderia ardire di lei scrivere pubblicamente senza saputa e licenza sua; la supplico dunque se degni veder detto Capitolo e quello correggere e cancellare a piacer suo, che persona del mondo non ha da vedere se non quanto da quella mi sarà comandato; per ora non le do detti Enigmi, perchè ogni giorno in qualche membro li vado lambendo, ma sempre saranno al comando suo; la se degnerà fra tanto accettare, tal quale è una de dette mie operette già impressa, la qual da l'impressore certo è sta mal trattata e quanto alla politezza sua, confesso non averli saputo usare quella diligenza, che forse farei al presente, ma sia come si voglia, né in questo, né in altro me curo di lodi umane; dimane tornerò da vostra Eccellenza, per farle in ora più commoda riverenza, se quella degnerà di farmene grazia e questo desidero con grandissima affezione, oltra ch'io abbia da salutarla in nome d' uno suo svisceratissimo. Et in sua bona grazia mi raccomando etc.

In Vinegia alli XXIX d'Aprile

MDXLI.

Di vostra eccellenza umil servitore

Gio. Iacomo Salvatorino.<sup>494</sup>

La lettera testimonia di un periodo di contrasti religiosi, il Salvatorino preferì infatti attendere la pubblicazione «per dubbio che se fusse ristampata da altri, non se gli giongesse, o levasse cosa, che mi fosse poi a qualche carico, specialmente trattando di molte cose sacre, le quali ora ogniuno tira a modo suo» e non giudicò

---

<sup>494</sup> *Lettere scritte a Pietro Aretino 2...*cit., II, n. 154, pp. 164-165.

male visto i problemi con il Sant'Uffizio del suo stampatore<sup>495</sup>. Inoltre il testo ci rende conto del giro di frequentazioni del Salvatorino; dopo il destinatario è citato infatti almeno l'editore Marcolini (con cui Comin da Trino collaborò in quanto maggior stampatore a Venezia in quegli anni), è importante per capire la datazione del *Thesoro* che, al di là delle indicazioni dell'introduzione, possiamo collocare nei primi mesi del 1541. Pure nell'introduzione del *Thesoro*, almeno due letterati omaggiano l'autore milanese con i loro versi. Il primo è il conte Federico Scotti, giureconsulto piacentino che pubblicò otto testi giuridici dal 1547 al 1589 e che offrì all'amico un carme in latino di venti versi, in cui si legge «tu breviter celebras Iacobe, cadentibus ultrò\servatis eius, cui sua Laura canit» (c. A3v). Il secondo è il più conosciuto cavalier Luigi Cassola<sup>496</sup> anch'egli piacentino, autore di due libri di madrigali nel 1544 e 1545<sup>497</sup> che nelle dediche e nelle lettere finali testimoniano una rete non comune di contatti letterari con Pietro Aretino<sup>498</sup>, Anton Francesco Doni<sup>499</sup>, Giuseppe Betussi, Francesca Baffa e Ludovico Domenichi. Al Salvatorino il Cassola dedica delle rime iniziali: «Salvatorino mio vostro lavoro\ Tanto più honor vi fa, quanto più vale\ una impresa celeste, che mortale», e non è impensabile pensare che tramite lui il Salvatorino sia potuto giungere all'Aretino e dunque ad un artista come Francesco Salviati. Infatti, il Cassola conosceva Pietro da almeno il 1526, quando cioè il toscano era di passaggio per Piacenza con Giovanni delle Bande Nere e probabilmente ne tenne a battesimo il figlio. Le relazioni furono durature tanto che in una lettera del 1539 pregò il Conte Agostino Landi di salutargli «l'onorato e splendido cavalier Cassola, mio maggior fratello e onorando compare». Infine, in un suo manoscritto (il Codice

<sup>495</sup> «Il trinese fu uno dei non numerosi tipografi o editori impegnati a Venezia nella produzione eterodossa [...] ma è difficile stabilire se nelle sue scelte imprenditoriali si manifestasse una precisa volontà confessionale o piuttosto solo mozioni economico-commerciali» cfr. VINCENZA DONVITO, *Comin da Trino* (ad vocem), in *Dizionario dei tipografi...*cit., pp. 307-314; F. ASCARELLI – M. MENATO, *La tipografia del '500...*cit., pp. 377-378.

<sup>496</sup> GIULIANO BELLORINI, *Luigi Cassola Madrigalista*, in «Aevum», 3 (1995), pp. 593-615; GIUSEPPE GANGEMI, *Luigi Cassola* (ad vocem), in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1978, XXI.

<sup>497</sup> GIULIANO BELLORINI, *Il magnifico signor cavallier Luigi Cassola piacentino. Edizione critica dei Madrigali. Censimento e indice dei capoversi di tutte le rime*, Firenze 2012.

<sup>498</sup> La dedica dei *Madrigali* è scritta all'Aretino per intercessione del letterato Giuseppe Betussi: «et se non gli ha letti gli legga che questo forse gli sarà alquanto di refrigerio allo smisurato ardore della crudel febre, che la tormenta, et me tenga nella sua buona gratia, che altro non desidero» (LUIGI CASSOLA, *Madrigali del magnifico signor cavallier Luigi Cassola Piacentino*, Venezia 1544, CNCE 9896, pp. 5-6).

<sup>499</sup> Così il Doni nella lettera che conclude i *Madrigali*: «Cassola mio, tanti et sì cari amici\ Di lode et di memoria eterna degni\ E col vostro divin molti altri ingegni\ Han fatto i giorni miei chiari et felici» (L. CASSOLA, *Madrigali...*, L4r).

Capponiano 74 della Biblioteca Apostolica Vaticana<sup>500</sup>) vi sono alcuni suoi componimenti poetici che non vennero pubblicati a Venezia e dove è «esplicitata una sorta di poetica del naturalismo, che pone l'imitazione del reale al centro del fatto artistico»<sup>501</sup>, come nel sonetto:

«Qual buon pittor che con l'ingegno e l'arte\  
s'aguaglia alla natura e col pennello\  
forma un disegno tanto vago e bello\  
che presso al natural tutto il comparte\  
tal io madonna ombreggio in  
queste carte» (XXXV, c. 25v)

Dal passo si comprende meglio da un lato l'adozione di un'immagine così vivida e naturalistica e dall'altro le predilezioni artistiche di questa cerchia lombarda di poeti dilettanti in contatto con alcuni grandi nomi dell'editoria veneziana.

Certo sul testo del *Thesoro*, come in molti casi in cui mi sono imbattuto nella mia ricerca, hanno pesato giudizi severi che hanno inevitabilmente trascinato in basso anche le immagini sui loro frontespizi. Si parlerebbe insomma di «libri da poco, di autori devoti piuttosto che di poeti, travolti a breve termine da una poesia religiosa ben più agguerrita sul piano delle forme, in ogni caso testimoni eloquenti di quella speciale urgenza di ripensare il Petrarca in chiave sacra»<sup>502</sup>. Ancor più severo nel suo giudizio fu Arturo Graf: «queste sue rime, sien esse pur benedette fin che si vuole, non potrebbero essere più sciagurate. I sonetti del Petrarca ci sono rifatti quando una, quando due, quando tre volte, e sono uno, due, tre assassinamenti. L'autore fa come un sonatore che ripeta più volte, variandola in più modi, e guastandola sempre più, una stessa frase musicale»<sup>503</sup>.

Il livello della proposta editoriale non dovette sfuggire nemmeno ai lettori antichi vista la nota manoscritta (di non molto successiva) contenuta nel volume della Biblioteca Nazionale di Firenze da me consultato che segue il pezzo sopracitato del *Thesoro*: «Voler' simili quasi; a cui si mosse\  
Maripietro, di me via più festino», in cui si legge: «intende di frate Girolamo Maripietro che spiritualizzò il Petrarca nel 1536 con molto miglior metodo di questo» (c. AIIIIr).

<sup>500</sup> LUIGI CASSOLA, *Il Canzoniere del Codice Vaticano Capponiano 74*, a cura di Giuliano Bellorini, Piacenza 2002.

<sup>501</sup> G. BELLORINI, *Luigi Cassola...* cit., p. 602.

<sup>502</sup> Ivi, pp. 270-271.

<sup>503</sup> ARTURO GRAF, *Petrarchismo ed antipetrarchismo*, in *Attraverso il Cinquecento*, Torino 1888, p. 81.

Avendo accertato la mediocrità dell'opera, non bisogna meravigliarsi che sia passato quasi del tutto inosservato il ritratto dell'autore di profilo che si staglia su un teschio su cui poggia un libro. Sopra di questo è scritto "LIBER VITAE", un riferimento al Libro dell'Ecclesiastico che viene esplicitato dalla scritta sopra la xilografia «Haec Omnia Liber Vitae, et Testamentum Altissimi. Eccli. 24».

## 8. Salviati, Salvatorino ed alcuni letterati lombardi

L'immagine si rifà palesemente ai ritratti salviateschi sui libri Marcolini (figg. 131 e 188) – l'editore che aveva lanciato la moda del "Petrarca spirituale" – e che a loro volta riprendevano il prototipo tizianesco del ritratto di profilo dell'Ariosto per l'*Orlando Furioso* del 1532. Questo aspetto è stato notato anche da Maria Cristina Misiti, che ha sì riprodotto il frontespizio del *Thesoro*, ma senza alcuna analisi storico-artistica si è limitata ad accostarla ai ritratti "marcoliniani" ed a sostenerne la «datazione discussa, verosimilmente successiva alla *princeps* delle *Sorti*».<sup>504</sup> In realtà come ho mostrato, il ritratto del Salvatorino è coevo o di poco successivo a quello delle *Sorti* (uscite nell'ottobre del 1540) ed ai ritratti delle edizioni religiose di Aretino (la *Vita di Catherina* uscì nel dicembre 1540) ma la qualità dell'intaglio è decisamente troppo elevata per limitarsi a parlare di derivazione. Certo rispetto al modello tizianesco, i ritratti toscani parevano assai meno modulati sul piano del chiaroscuro, ma finivano per imporsi per una forza disegnativa marcata, per il vigore dei caratteri fisiognomici e per la resa dettagliata, quanto estrosa, degli aspetti di costume.

Questo profilo del Salvatorino non si discosta dalla prassi dei ritratti librari salviateschi ma mette semmai in luce un atteggiamento decisamente più contemplativo. Ciò si evidenzia nello sguardo assorto, ben marcato dalle profonde occhiaie, e nel volto solcato di rughe e tratteggi d'ombra che illuminano la fronte stempiata e corruciata, il naso curvo ed i ciuffi disordinati di barba e capelli. Ai modelli sopracitati, cioè i ritratti di Ariosto, Marcolini ed Aretino, si aggiunge il

---

<sup>504</sup> MARIA CRISTINA MISITI, *La «diligenza» e i fogli «gentili»*. Per una lettura bibliologica delle edizioni cinquecentesche delle «Sorti», in *Studi per le «Sorti»*...cit., pp. 49-50.

trattamento delle pieghe del giubbone che sembra complicarsi e frastagliarsi per evocare i diversi materiali della veste. Già il McTavish aveva rilevato per il ritratto librario dell'Areino che certe «peculiarities of form – such as the puckered drapery at the upper right – which are generally characteristic of Francesco's work and would no doubt withstand the personal idiosyncrasies of an individual cutter»<sup>505</sup>. Così a parte il drappo sullo sfondo, ha attratto la mia attenzione il brano di pelliccia spelacchiata sul colletto e soprattutto il lungo e spiegazzato bavero di tessuto che scende giù dalla veste proiettando su questa un'ombra altrettanto raggrinzita. L'attributo simbolico del teschio, un'ovvia allusione alla caducità dei beni terreni, presenta poi una correttezza anatomica che si rivedrà a Venezia solo due anni più tardi con il *De humani corporis fabrica* di Andrea Vesalio che anch'esso presenta un bel ritratto dell'autore<sup>506</sup>, pur mostrando tutte le differenze dei veneziani con i fiorentini nel trattamento più squisitamente pittorico dei rilievi, delle ciocche e delle ombre (fig. 191).

Ricordano il nostro frontespizio perlomeno due ritratti salviateschi degli anni 1540-1550. Il primo è il cosiddetto “Ritratto di gentiluomo con cammeo”<sup>507</sup> (fig. 192), ritenuto in passato l'autoritratto del pittore oppure l'umanista Poggio Bracciolini, che ricorda il Salvatorino per il piglio introverso, «la sottile ricerca psicologica»<sup>508</sup> nonché il tipo fisiognomico salviatesco, che trasuda vigore e concentrazione da ogni capricciosissimo ricciolo e ciuffo di barba. Il secondo è invece il bel “Ritratto virile”<sup>509</sup> (fig. 193) della Galleria Corsini a Firenze, ritenuto in passato la stessa persona del precedente, dove si rivede la stessa sapiente modulazione del volto con le ombre a costruire i rilievi degli zigomi, la bombatura della fronte, le irregolarità del naso e le occhiaie scavate. Per il suo aspetto così naturalistico Adolfo Venturi fu tentato di fare un paragone con Moroni, un artista che ben si adatta ai versi del cavalier Cassola sul «buon pittor che con l'ingegno e

<sup>505</sup> D. MAC TAVISH, *Giuseppe Porta...cit.*, p. 36.

<sup>506</sup> Muraro e Rosand hanno notato, in modo forse un po' duro, «l'inesperienza spaziale e compositiva, la povertà di disegno della mano e le sproporzioni della figura», avvicinando pertanto l'ideazione dell'immagine al Calcar cfr. M. MURARO – D. ROSAND, *Tiziano e la silografia...cit.*, n. 62, p. 126. Più in generale sul testo del Vesalio rimando al recente ANDREA CARLINO, *Vesalio e la cultura visiva delle anatomie a stampa del Rinascimento*, in *Rappresentare il corpo: arte e anatomia da Leonardo all'Illuminismo*, catalogo della mostra di Bologna, a cura di Fulvio Simoni – Giuseppe Olmi, Bologna 2004, pp. 75-91.

<sup>507</sup> EDUARD A. SAFARIK, *Galleria Colonna in Roma. Dipinti*, Roma 1998, n. 170, p. 121.

<sup>508</sup> LUISA MORTARI, *Francesco Salviati...cit.*, pp. 150-151.

<sup>509</sup> IVI, n. 101, pp. 142-143.

l'arte\ s'aguaglia alla natura» e che sarebbe certo piaciuto a questa cerchia di lombardi appassionati di lettere. Salviati si trovava ancora in una fase in cui prevalevano «gli aspetti «naturalistici» di quella cultura figurativa nata a Firenze nella prima metà del Quattrocento», ben prima di avvicinarsi «ad un irrazionalismo spaziale ed a una libertà espressiva volutamente ignara di canoni e leggi “veristiche”»<sup>510</sup> che si vedrà in lui in Santa Maria dell'Anima<sup>511</sup> e San Marcello al Corso<sup>512</sup>. E forse non a caso qualche anno più tardi, nel 1547, proprio uno di questi, il piacentino Ludovico Domenichi, dedicò a Francesco Salviati la sua traduzione del *De Pictura* di Alberti<sup>513</sup>, non certo per fargli apprendere ciò di cui egli era maestro, ma per riconoscere in se stesso il massimo raggiungimento dei precetti albertiani: «et benchè in quello non siate per trovare la perfettion sua, vi potrete però humilmente in voi stesso allegrare, veggendovi compito in quello che l'auttore forse trovare non seppe»<sup>514</sup>. Il Domenichi pure ci informa delle doti non strettamente pittoriche di Francesco, e che l'Alberti caldeggiava nel III libro, «che vi fanno anco eloquente amabile et discreto et vi danno giudicio et cognitione più che mediocre delle buone lettere»<sup>515</sup> e rafforzano l'idea di un Salviati inserito in ambienti letterari e tipografici.

Ed effettivamente il suo nome non suona poi così strano appaiato ad un milanese come il Salvatorino, visto che proprio nel 1540 il pittore si trovava ad essere in contatto con ambienti lombardi: infatti Paolo Giovio aveva cercato (invano come si apprende dalle sconsolate lettere di quest'ultimo) di ottenere i suoi servigi a Milano per il suo museo grazie al tramite dell'amico Aretino<sup>516</sup>. L'intento dei due

<sup>510</sup> FEDERICO ZERI, *Pittura e Controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta* (1957), Venezia 2001, p. 28.

<sup>511</sup> ALESSANDRO NOVA, *Francesco Salviati and the "Markgrafen" Chapel in S. Maria dell'Anima*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 25 (1981), pp. 355-372; NICOLE HOGHENER, *"Vivit post funera virtus". Albrecht von Brandenburg, seine römischen Prokuratoren und Francesco Salviati in der Markgrafenkapelle von S. Maria dell'Anima*, in MATHEUS MICHAEL, *S. Maria dell'Anima. zur Geschichte einer "deutschen Stiftung" in Rom*, Berlin 2010, pp. 137-213.

<sup>512</sup> LUISA MORTARI, *Gli affreschi di Francesco Salviati nella chiesa romana di San Marcello*, in «Paragone. Arte», 401\403 (1983), pp. 100-106; JOHN MOFFITT, *An anomalous episode from the Marian cycle by il Salviati*, in «Arte Cristiana», 77 (1989), pp. 57-62.

<sup>513</sup> BARBARA AGOSTI, *Paolo Giovio: uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008, p. 126-127.

<sup>514</sup> LEON BATTISTA ALBERTI, *La pittura di Leonbattista Alberti tradotta per Lodovico Domenichi*, Venezia 1547, CNCE 722, c. A3r.

<sup>515</sup> IVI, c. A3r-v.

<sup>516</sup> PRICE ZIMMERMANN, *Paolo Giovio. uno storico e la crisi italiana del XVI secolo*, a cura di Franco Minonzo, Milano 2012, p. 214. A testimoniare la vicinanza di Salviati e Giovio è rimasto il magnifico Totila di Salviati al Museo Civico di Como (ROBERTO BARTALINI, *Paolo Giovio, Francesco*

era in realtà di rendere Francesco l'artista di corte del Marchese del Vasto, allora governatore della città lombarda e che l'Aretino puntava ad accattivarsi per ottenere il cardinalato, sulla scia del Bembo, come testimonia la dedica, che ho citato poco sopra, al marchese che introduce la *Vita di Catherina*<sup>517</sup>. Anche Vasari condivideva gli ambienti di Salviati, era in contatto con i piacentini Domenichi e Doni, Paolo Giovio<sup>518</sup> e, ovviamente, Aretino. In effetti, guardando alle sue "Tentazioni di San Girolamo" (fig. 187) alla Galleria Palatina, il profilo affilato del santo non può che ricordarci, in modo meno fine, questo del Salvatorino. Ma i tentativi, frustrati, di condurlo a Milano con «una cosa non più veduta in queste nostre parti»<sup>519</sup> risalgono, come ha scritto Vittoria Romani, al 1545 e all'intermediazione di Don Ippolito Olivetano. Il "San Gerolamo" può confermare una genesi toscano-romana per il ritratto del Salvatorino, anche se rimarrei in orbita salviatesca per l'estrema ricercatezza dell'immagine, il piglio bizzarro e malinconico, ed i rapporti con gli altri ritratti librari attribuiti a Francesco che non mi sento di espungere dal suo catalogo.

### 9. «Così lodato hor sia l'amor'divino\chel toscho dall'antico amar rimosse»

Pur non avendo goduto di buona stampa, perlomeno qualcuno dei 431 sonetti del Salvatorino merita un approfondimento per rendere conto di questo «amor'divino\chel toscho dall'antico amar rimosse» (c. AIIIIv) che si afferma nella prefazione. È allora utile mostrare la rielaborazione del brano sul cavallo imbizzarrito che più avanti riprenderò per certe, torbide, questioni beccafumiane anche per rendere conto del livello di riscrittura presente nel testo:

---

*Salviati, il Museo degli uomini illustri*, in «Prospettiva», 91/92 (1998), pp. 186-196) e i ritratti passati sul mercato antiquario come "bottega di Salviati" di Selim I e Barbarossa (BARBARA AGOSTI, *Paolo Giovio...cit.*, p. 88).

<sup>517</sup> P. ARETINO, *La Vita di Catherina Vergine...cit.*, f. A2r.

<sup>518</sup> V. ROMANI, *Su Vasari...cit.*, pp. 112-113.

<sup>519</sup> K. FREY, *Der literarische...cit.*, n. LXXIX.

Si travagliato è'l folle mio desio  
A seguir il van'Mondo, che m'ha involta  
L'alma nel fango, che libera, e sciolta  
Da Dio fu infusa pur, nel corpo mio;  
Che quanto più gridando al ciel'l'envio,  
Per la strada di Christo, men m'ascolta,  
Ne con ragion spronarlo, o darli volta  
Mi val, che l'appetito il fa restio;  
E se t'hor' il freno à se raccoglie,  
Mi rimarrei in signoria di lui,  
Che da peccati à morte mi trasporta,  
Se non ch' al'arbor corro, onde si coglie  
Di vita il frutto; e nelle piaghe altrui  
Temprando i sensi miei, mi riconforta.<sup>520</sup> (n. XIII)

La ritrattazione (o forse incomprensione?) petrarchesca è totale, Salvatorino non rivolgerà più il suo cuore all'amore terreno che, evidentemente, l'autore vedeva soltanto nelle sue componenti più corporee e senza cogliere gli slanci spirituali del Petrarca:

Quella, che'l giovenil mio cor vinse,  
Adunque, quando van sentimmo amore,  
Mai più del fido cor, m'è uscita fore;  
Ne dal suo nodo, anch'Ella mai mi scinse:  
E'l santo anel sempre ambedui si strinse,  
Che d'altri mai, non provaremo ardore: (n. CCCCXXIX)

Non mancano neppure le bordate contro la coeva letteratura fantastica, solo un cumulo di «fallaci ombre, danni e sogni»:

Voi, se d'un stil, forse salubre, il suono  
Desiate udir, levate, prego, il core

---

<sup>520</sup> «Sì traviato è 'l folle mi' desio\ a seguir costei che 'n fuga è volta,\ et de' lacci d'Amor leggiera et sciolta\ vola dinanzi al lento correr mio,\ che quanto richiamando più l'envio\ per la sicura strada, men m'ascolta:\ né mi vale spronarlo, o dargli volta,\ ch'Amor per sua natura il fa restio.\ Et poi che 'l fren per forza a sé raccoglie,\ i' mi rimango in signoria di lui,\ che mal mio grado a morte mi trasporta:\ sol per venir al lauro onde si coglie\ acerbo frutto, che le piaghe altrui\ gustando afflige più che non confortà» (Petrarca, *Canzoniere*, VI).

Da favole, e fittioni, che d'errore  
A vostra perdition si colme sono;  
Delle proposition prime ragiono (n. I)

Non che Salvatorino si consideri un gran che: pur seppellite da un coacervo di retorica sui suoi cattivi versi, s'intravede un elemento autobiografico ed un senso di redenzione per essersi abbandonato in passato ai piaceri terreni:

Sono un' vil verme, il qual vosco ragiono  
Dolente del mio fallo, che'l timore  
De pene eterne, insiema con l'amore  
Del sommo Dio, chieder mi fa perdono  
Ne a tanto sarei gionto, s'a lui tutto  
Non havessi il mio mal mostro sovente  
Con gran dolor', et ancho men' vergogno;  
Ma prima fu sua gratia in me à far frutto;  
Che senza lei invano chiaramente  
L'huom s'affatica, e questo non è sogno (n. II)

E sebbene si definisca “vil verme”, la sua vanità non gli impedì di lasciare una sua effigie ai posteri, finendo per essere più “marcoliniano” del suo modello, il *Petrarca Spirituale* del Malipiero stampato dal Marcolini nel 1536, che si fregiava sì di un ritratto (fig. 189), ma era quello del Petrarca, incorniciato di una corona di ulivo e sotto la scritta «Francisci vera effigies, et imago Petrarcae». Solo sul verso del frontespizio il Malipiero ebbe l'ardire di farsi rappresentare in una bella xilografia (10 x 7,5), dove è presente il monogramma di Giovanni Britto<sup>521</sup>, a dialogo con il suo idolo Petrarca (fig. 190) in un bosco fatato che ricorda le immagini dell'*Hypnerotomachia Poliphili*. Così, adottando gli ideali di individualismo, talvolta spietato, delle opere dell'officina Marcolini, il Salvatorino rinnegò Petrarca non solo spiritualmente ma anche visivamente, rappresentandosi in modo pur tradizionale con il libro, «l'oggetto-simbolo dell'attività intellettuale, della creazione poetica, della dolce fatica dello studio, [...] paradigma e idolo del mondo rinascimentale»<sup>522</sup>, sfruttando però la «possibilità di glorificazione e

<sup>521</sup> M. MURARO – D. ROSAND, *Tiziano e la silografia...*cit., nn. 54ab, p. 118.

<sup>522</sup> G. ZAPPELLA, *Il ritratto...*cit., p. 54.

dignificazione, propria del genere, e l'intrinseca capacità di propaganda e diffusione del prodotto libro»<sup>523</sup>. E la scelta di un pittore come Salviati, così stimato da questi lombardi attorno a lui da godere persino di un'edizione albertiana in suo onore, non poteva che stuzzicare il suo malcelato orgoglio perché grazie alla pittura, i personaggi ritratti «in un certo modo vivono una vita molto lunga»<sup>524</sup>.

È però certo che l'iniziativa editoriale non ebbe seguito: gli *Enigmi* citati nella lettera all'Aretino non vennero alla luce ed a differenza dei ritratti di Marcolini ed Ariosto, a quanto pare, la sua effigie non fu mai riutilizzata. Questi ultimi furono massicciamente riciclati circa dieci anni dopo da Anton Francesco Doni che divenne il punto di riferimento di Francesco Marcolini dopo il suo periodo di permanenza a Cipro dal 1545 – 1550 e la ripresa dell'attività editoriale, ereditando le tante xilografie marcoliniane e portando con sé quelle della sua breve esperienza fiorentina (essenzialmente le marche con la “Veritas” e i ritratti degli Accademici fiorentini). In particolare è possibile rinvenire un'autentica galleria di ritratti nei suoi, più volte citati, *Mondi* del 1552 nei quali compaiono ben dodici medaglie «trasformate in altrettanti emblemi tramite l'accostamento di versi tratti dal Canzoniere e dai Trionfi, la cui selezione sembra prescindere dal contenuto, ed essere determinata da ragioni che fanno prevalere l'importanza del significante verbale più che del significato»<sup>525</sup>. I personaggi raffigurati con tutte le loro differenze di cornice, dimensione e stile, sono Gelli (fig. 194), Doni (fig. 195), Aretino (con due ritratti diversi), Marcolini (anche lui con due ritratti diversi), Simeoni, Francesco Sansovino, Alunno, Tartaglia, Burchiello e Machiavelli. Per rendere conto della spregiudicatezza del Doni basta rilevare che ad accompagnare i ritratti di Aretino e Marcolini ci sono le scritte «*svegliando* gli animali in ogni selva»<sup>526</sup> (fig. 196) e «*ma pur sì aspre vie e sì selvagge*»<sup>527</sup> (fig. 197), anticipando il dialogo tra lo *Svegliato* e il *Selvaggio*, «inutile porre l'accento sul gioco fonico e verbale che Doni costruisce mettendo insieme i versi petrarcheschi, svuotati del

---

<sup>523</sup> Ivi, p. 6.

<sup>524</sup> L. B. ALBERTI, *La pittura di Leonbattista Alberti tradotta per Lodouico...*cit., c. C2r-v.

<sup>525</sup> G. RIZZARELLI, «*Se le parole...*cit., p. 51.

<sup>526</sup> A. F. DONI, *I Mondi del Doni...*cit., p. 32v.

<sup>527</sup> Ivi, p. 33r.

loro significato, e le preziose tavole contenenti ei ritratti dei suoi contemporanei»<sup>528</sup>.

---

<sup>528</sup> G. RIZZARELLI, «*Se le parole...* cit., p. 51.



## 10. Giuseppe Porta Salviati

Accanto a Francesco operò anche Giuseppe Porta Salviati, suo allievo, giunto in Laguna con lui nel 1539 ed impegnato assieme a Lambert Sustris e Giovanni da Udine ad affrescare Palazzo Grimani. Al contrario del suo maestro, decise di restare a Venezia, dove la sua fama è riverberata in numerosi testi di Vincenzo Brusantino, Bernardo e Torquato Tasso, Francesco Patrizi e Leonardo Fioravanti<sup>529</sup>. Fuori dai libri fu più sfortunato poiché alcune delle sue opere maggiori, cioè gli affreschi mitologici della Villa Priuli a Treville e un soffitto di Palazzo Ducale a Venezia andarono distrutti. Ciononostante lavorò al fianco di Tiziano in Santo Spirito a Isola e autonomamente a Santa Maria dei Frari con la Pala della Purificazione<sup>530</sup>, all'organo di Santa Maria del Giglio<sup>531</sup> a San Francesco della Vigna, a San Zaccaria, ai SS Giovanni e Paolo e realizzò tre tondi nel salone sansoviniano della Libreria Marciana<sup>532</sup>. Fu anche teorico matematico<sup>533</sup> e scrisse un trattato sulla *Regola di far perfettamente col compasso la voluta et del capitello ionico et d'ogn'altra sorte* per il solito Francesco Marcolini nel 1552. Rodolfo Pallucchini ne ha delineato con grande lucidità l'apporto alla cultura figurativa veneziana: «Il Salviati fu il protagonista di una conciliazione tra termini a prima vista inconciliabili: un volgarizzatore che faceva intendere anche agli sbadati le stesse novità manieristiche ormai fluite nel gusto di Tiziano, del Tintoretto e del Veronese»<sup>534</sup>. Contrariamente al suo maestro ed a Vasari, le sue opere tipografiche maggiori appaiono fortunatamente firmate: il frontespizio delle *Sorti* (fig. 198) di Francesco Marcolini (1540), la *Lucrezia* (fig. 200) per il trattato di Giovanni Ostaus

<sup>529</sup> RODOLFO PALLUCCHINI, *Per gli inizi veneziani di Giuseppe Porta*, in «Arte veneta», 29 (1976), pp. 159-166; ROSA MARIA GALLENÌ PELLEGRINI, *Il castelnuovese Giuseppe Porta Salviati e il carrarese Danese Cattaneo: storia di una singolare consonanza artistica e culturale*, in *La Garfagnana, storia, cultura, arte II: nuove ricerche, approfondimenti e riflessioni dopo un ventennio di studi su una regione storica italiana*, atti del convegno di Castelnuovo di Garfagnana, a cura di Giordano Bertuzzi, Modena 2014, pp. 201-228.

<sup>530</sup> ANDREA MARONESE, *La "Pala della Purificazione" di Giuseppe Salviati: devozione, celebrazione familiare, propaganda politica*, in «Venezia Cinquecento», 44 (2013), pp. 71-111.

<sup>531</sup> MASSIMO BISSON, *Precisazioni sulla decorazione dell'organo cinquecentesco di Santa Maria del Giglio a Venezia*, in «AFAT», 31 (2013), pp. 31-40.

<sup>532</sup> DAVIDE SCIUTO, *L'arte della "Prudenza": l'idea aristotelica della Prudenza, esemplificata attraverso il mito, nel ciclo pittorico della Libreria sansoviniana di Venezia*, in «Critica d'arte», 65 (2002), pp. 43-56.

<sup>533</sup> BRUCE BOUCHER, *Giuseppe Salviati, pittore e matematico*, in «Arte veneta», 30 (1977), pp. 219-224.

<sup>534</sup> RODOLFO PALLUCCHINI, *La Giovinezza di Tintoretto*, Milano 1950, p. 46.

*La vera perfezione del disegno di varie sorti di ricami*<sup>535</sup> (1567) e pure una *Crocifissione* (fig. 199) (1556 circa) che riproduce quella del Porta in SS Giovanni e Paolo. Al Porta è stato restituito in tempi recenti anche il corredo iconografico delle *Immagini de gli Dei de gli Antichi* (1571) di Vincenzo Cartari<sup>536</sup> ed il frontespizio più alcune immagini del “Vitruvio” di Daniele Barbaro, trattatista di architettura, astronomo e filosofo nonché amico di Paolo Veronese al quale commissionò il proprio ritratto, gli affreschi a Maser e per il quale fu “consigliere iconografico”<sup>537</sup> per alcuni soffitti a Palazzo Ducale<sup>538</sup>.

Le più volte citate *Sorti* furono un avvenimento importante per l'editoria veneziana del tempo, tanto da meritarsi una menzione d'onore nelle *Vite* vasariane che ho citato poco sopra. Si trattava di un gioco di società, del medesimo spirito del *Triumpho di Fortuna* di Sigismondo Fanti di cui si è parlato sopra, ed il cui ricco apparato iconografico ebbe una fortuna notevole<sup>539</sup>, anche decontestualizzato, almeno fino a che l'iscrizione nel 1559 nell'Indice dei libri proibiti<sup>540</sup> e la condanna nella Bolla *Coeli et terrae* di Sisto V<sup>541</sup> non ne causò la sfortuna tipografica. Tramite il libro si poteva rispondere a cinquanta domande iniziali, rivolte alternativamente a uomini, donne o entrambi i sessi, passando attraverso le immagini delle allegorie, l'estrazione delle carte ed infine il responso dei filosofi, il cui testo si deve a

<sup>535</sup> GIOVANNI OSTAUS, *La vera perfezione del disegno di uarie sorti di ricami, & di cucire ogni sorte di punti à fogliami, punti tagliati, punti à fili, & rimessi, punti incrociati, punti a stnora, & ogn'altra arte che dia opera à disegni. Fatto nuouamente per Gioianni Ostaus*, presso Giovanni Ostaus, Venezia 1567, CNCE 73770 (M. MURARO – D.ROSAND, *Tiziano e la silografia...*cit., p. 142 e nn. 91 e 92, pp. 145-46; D. MCTAVISH, *Giuseppe Porta...*cit., nn. 4 e 5, pp. 369-71).

<sup>536</sup> STEFANO PIERGUIDI, *Porta's illustrations for Cartari*, in «Print quarterly», 4 (2005), pp. 431-434.

<sup>537</sup> Sulla definizione di questo termine cfr. ANTONIO PINELLI, *Intenzione, invenzione, artificio: spunti per una teoria della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale*, in *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, a cura di Michel Hochmann – Julian Klieman, Paris 2008, pp. 27-79.

<sup>538</sup> Cfr. VITTORIA ROMANI, *Una stagione del giovane Paolo Veronese: 1551-1554*, in *Quattro Veronese venuti da lontano. Le Allegorie ritrovate*, catalogo della mostra di Vicenza, a cura di Vittoria Romani – Giovanni Agosti – Guido Beltramini, Milano 2014, pp. 21-24; LOUIS CELLAURO, *Giuseppe Salvati's allegory of architecture for Daniele Barbaro's 1556 edition of Vitruvius*, in «Storia dell'arte», 129 (2011), pp. 5-18.

<sup>539</sup> Per una ricognizione sulle *Sorti* all'interno della letteratura emblematica, da Alciati al Ripa v. MICHEL HOCHMANN, *L' allégorie à Venise en 1540: "Le Sorti" de Francesco Marcolini*, in *Le noyau et l'écorce: les arts de l'allégorie, XVe - XVIIe siècles*, atti del convegno di Roma, a cura di Colette Nativel – Antonella Fenech Kroke – Èlinor Myara Kelif, Paris 2009, pp. 323-337 e ANTONELLA FENECH KROKE, *Giorgio Vasari: la fabrique de l'allégorie. Culture et fonction de la personnification au Cinquecento*, Firenze 2011, pp. 51-64.

<sup>540</sup> JESÙS MARTINEZ DE BUJANDA, *Index de Rome, 1557, 1559, 1564. Les premiers index romains et l'index du Concile de Trente*, Genève 1990, n. 72, p. 295.

<sup>541</sup> PIER LUIGI PIZZAMIGLIO, *L'astrologia in Italia all'epoca di Galileo Galilei, 1550-1650: rassegna storico-critica dei documenti librari custoditi nella Biblioteca Carlo Viganò*, Milano 2004, pp. 112-114; DONATO VERARDI, *"Gli astri, gl'angeli e li vescovi". Le fonti patristiche e medievali del pensiero astrologico di Sisto V*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», 47 (2011), pp. 147-156.

Ludovico Dolce<sup>542</sup>: «il volume marcoliniano deve essere compulsato seguendo un ordine, sempre diverso, stabilito dal caso, dall'estrazione della carte che, di volta in volta, indicano quale percorso seguire per approdare, alla fine, al responso»<sup>543</sup>. Dolce qualche anno prima aveva lodato il Pordenone nel suo *Sacripante* ed ora si ritrova a lavorare per un'opera capitale per la Maniera a Venezia. La ricostruzione degli interventi illustrativi è stata già tentata in tempi recenti<sup>544</sup>. Si è arrivati a circoscrivere gli interventi di Salviati ad alcune allegorie, il "Sapere" (fig. 201), la "Fraude", la "Virilità", la "Verità" e forse come avanzato da Stefano Pierguidi il "Peccato"<sup>545</sup>, al Porta la "Fortuna", il "Beneficio", il "Difetto" e il "Consiglio" oltre ai filosofi (fig. 202), e si sono avanzati i nomi di Lambert Sustris<sup>546</sup> e Francesco Menzocchi<sup>547</sup> per altre allegorie chiamando in causa puntali confronti iconografici e la comune partecipazione al cantiere di Palazzo Grimani con Salviati. Al primo spetterebbero "Matrimonio", "Fato", "Frode", "Sorte", "Punizione", "Fama", "Malinconia", "Industria", "Vanità", "Ozio", "Infingardo", "Pertinacia", "Ignoranza" (fig. 203), "Tempo", "Virtù", "Nobiltà", "Dolore", "Furto", "Disperazione", "Pace", "Discordia", "Esilio", "Desiderio", "Vanità" mentre al secondo "Calamità", "Povertà", "Corruttela" (fig. 204). Vi sono poi altri sette filosofi, "Cebete", "Crono", "Cleobulo", "Euclide", "Diogene", "Clitomaco" e "Momino" che compaiono nella ristampa delle *Sorti* del 1550 che Chiara Callegari ha attribuito convincentemente ad Andrea Schiavone<sup>548</sup>. Il frontespizio, che Rodolfo Pallucchini aveva definito il «manifesto grafico del manierismo»<sup>549</sup>, confermando la sua idea su una congiuntura "speciale" attorno al 1540, ha rappresentato una questione problematica. Infatti, la presenza di alcune

<sup>542</sup> PAOLO PROCACCIOLI, in LUDOVICO DOLCE – PAOLO PROCACCIOLI, *Terzetti per le "Sorti": poesia oracolare nell'officina di Francesco Marcolini*, Treviso 2006, pp. 9-27.

<sup>543</sup> ENRICO PARLATO, *Abecedario iconografico marcoliniano...*cit., p. 249.

<sup>544</sup> ENRICO PARLATO, *Le allegorie nel giardino delle «Sorti»...*cit., pp. 113-137. Sui ricicli dalle immagini delle *Sorti* v. GIORGIO MASI, *Le magnifiche sorti delle immagini*, in *Studi per le «Sorti»...*cit., pp. 139-156.

<sup>545</sup> STEFANO PIERGUIDI, *Salviati as book illustrator: a new attribution*, in «Print quarterly», 3 (2009), pp. 254-257.

<sup>546</sup> VINCENZO MANCINI, *Lambert Sustris a Padova...*cit., pp. 4-8.

<sup>547</sup> ANNALISA BRISTOT – MATTEO CERIANA, *In Venetia ricetta...*cit., pp. 120-121.

<sup>548</sup> CHIARA CALLEGARI, *Per Pietro Aretino iconografo e Andrea Schiavone silografo*, in *Gli affanni del collezionista: studi di storia dell'arte in onore di Feliciano Benvenuti*, a cura di Chiara Callegari, Padova 2005, pp. 131-132.

<sup>549</sup> RODOLFO PALLUCHINI, *Introduzione, Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, a cura di Michelangelo Muraro – David Rosand, Vicenza 1976, p. XV; IDEM, *La Giovinezza di Tintoretto...*cit., pp. 41-46; ALESSANDRO BALLARIN, *Jacopo Bassano e lo studio di Raffaello e dei Salviati*, in «Arte Veneta», 21 (1967), pp. 77-101, p. 97.

copie più tarde a bulino ma attribuite a Marco Dente da Ravenna hanno fatto propendere per una genesi raffaellesca precedente al 1527 (anno della morte dell'incisore), ma è stata Antonella Imolesi Pozzi a ricondurre giustamente l'immagine all'allievo di Salviati<sup>550</sup>. Ma più del frontespizio sono le immagini delle allegorie ad aver riscosso successo specialmente nella Libreria Marciana e negli affreschi a Maser di Veronese<sup>551</sup>.

---

<sup>550</sup> CHRISTOPHER WITCOMBE, *Giuseppe Porta's frontispiece for Francesco Marcolini's Sorti*, in «Arte veneta», 37 (1983/84), pp. 170-174; ANTONELLA IMOLESI POZZI, *L'attribuzione del frontespizio de Le Sorti: una questione aperta o un falso problema?*, in *Un giardino per le arti...cit.*, pp. 269-298.

<sup>551</sup> CHARLES HOPE, *Veronese and the Venetian tradition of allegory*, London 1986, pp. 389-428; IDEM, *The ceiling paintings in the Libreria Marciana*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di Massimo Gemin, Venezia 1990, pp. 290-298.

## 11. Breve intermezzo fiorentino: Salviati e il Doni e le *Fatiche di Ercole* vasariane

Ma l'interesse per l'illustrazione libraria non terminò per Salviati con il soggiorno veneziano, infatti durante il soggiorno fiorentino negli anni dal 1543 al 1548 egli non disdegnò collaborazioni tipografiche legandosi al poligrafo Anton Francesco Doni. Questi, tornato a Firenze nel 1545 dopo un soggiorno a Piacenza e Venezia, aveva conseguito l'accesso all'Accademia Fiorentina e con l'aiuto finanziario di Cosimo I aveva istituito una stamperia con il compito di pubblicare i testi degli accademici e far concorrenza ai Giunti di Venezia<sup>552</sup>.

È in questo contesto che Salviati dovette concepire il disegno per due marche tipografiche (figg. 205-206) che il Doni usò nel biennio 1546-47 (e riutilizzò a Venezia almeno fino al 1552 anche combinate tra loro in testi compositi come i *Marmi*, i *Mondi* e la *Moral Filosofia*). La prima raffigura una donna che con una torcia incendia una maschera che talvolta si accompagna ai motti «Quel che più mi molesta ascondo et taccio» o, in latino, «Quod molestius patior taceo». L'immagine introdusse testi dell'Accademia Fiorentina come le *Lettoni supra Dante*, *Il Gello*<sup>553</sup> di Pierfrancesco Giambullari e l'*Orazione funebre sopra la morte del reuerendissimo cardinal Bembo* di Benedetto Varchi. A questa si affianca l'altra marca, analoga per dimensioni e stile, che il Doni usò nello stesso periodo: una donna coperta di stracci che si copre il volto con una maschera talvolta con il motto «quel che mi molestava accendo et ardo». Questa si ritrova nei libri di *Lettere* del Doni, nei «Capricci» del Giambullari ed in altri testi dell'Accademia. Entrambe le immagini furono attribuite a Salviati dal Cecchi<sup>554</sup> e sebbene si tratti di una questione accettata, sull'interpretazione vi sono state delle divergenze. La due

<sup>552</sup> MICHEL PLAISANCE, *L'Accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Roma 2005, pp. 170-171; IDEM, *Le retour à Florence de Doni: d'Alexandre à Côme*, in *Una soma di libri...cit.*, pp. 155-166.

<sup>553</sup> ALESSANDRO CECCHI, *Il Manoscritto, il libro e la stampa*, in *Francesco Salviati...cit.*, n. 330. Per il catalogo digitale delle opere illustrate del Doni (*Marmi*, *Mondi*, *Moral Filosofia* e *Zucca*) si veda l'aggiornato e approfondito database della Scuola Normale Superiore dal titolo «L'Officina scrittoria di Anton Francesco Doni» (<http://www.ctl.sns.it/doni/frontend.html>). Sulla *Moral Filosofia* si veda PATRIZIA PELLIZZARI, *L'edizione de La Moral Filosofia e dei Trattati*, in *Una soma di libri...cit.*, pp. 111-119; EADEM, in ANTON FRANCESCO DONI, *Le novelle 1*, a cura di Patrizia Pellizzari, Roma 2002, pp. IX-LXII.

<sup>554</sup> ALESSANDRO CECCHI, *In margine a una recente monografia sul Salviati*, in «Antichità viva», 32 (1994), pp. 12-22. Sulle marche doniane in genere v. ANNA PAOLA MULINACCI, *Un «labyrinth piacevole»: le 'libere imprese' di Anton Francesco Doni*, in *Una soma di libri...cit.*, pp. 167-235.

stampe sono state interpretate come un'allegoria della verità che trionfa sulla menzogna, collegandole all'altra illustrazione salviatesca descritta poco sopra della "Veritas Filia Temporis" usata da Francesco Marcolini<sup>555</sup>. Più convincentemente Giorgio Masi ha però chiarito la scena come un dittico, che all'occorrenza poteva essere disgiunto, riguardante la "Virtus Patiens" e la "Virtus Triumphans"<sup>556</sup>. La difficoltà nell'interpretazione delle allegorie delle marche non è un fatto moderno: già Alfonso de' Pazzi in una lettera scrisse al Doni circa la sua misteriosa impresa che «la tien la mente a i dotti sospesa, \ dicie il volgo che'll'è una pazzia»<sup>557</sup>.

Nell'edizione compare pure un ritratto del Giambullari, simile al modo in cui è ritratto nel Cristo al Limbo di Bronzino in Santa Croce<sup>558</sup>. Dell'anno successivo è l'effigie del Doni per il suo secondo libro di "Lettere"<sup>559</sup> (presso Anton Francesco Doni, Firenze 1547). Quell'esperienza finì precocemente; le parole amare del Doni a Cosimo non sembrano offrire possibilità di conciliazione con l'ambiente fiorentino:

«Qua io non ho né casa né potere, vivo della poca virtù mia, et se i maligni mi perseguono io cedo come colui che voglio vivere impace, et nel vendere quel poco che io ho et nel soddisfare a Vostra Eccellenza fiorini 200 lascio il campo libero a chi lo vuole, che il mio cervello non contrasta volentieri con questi capi secchi, i quali col farmi stampare hora il Gello del Giambullari, hor forzarmi alle lettere del Martello, et farmi spendere in intagli per l'Accademia, di giorno in giorno mi rovinano et tardi mi sono accorto de' loro inganni, né mai m'hanno dato opera a stampare che vaglia, et mi tasson poi di chiacchiere, così harei stampato le buone»<sup>560</sup>.

<sup>555</sup> Il primo contributo al riguardo è di GERTRUD BING, *Nugae circa veritatem: notes on Anton Francesco Doni*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1 (1937-38), pp. 304-312; l'interpretazione è stata rielaborata in tempi recenti si veda GIANLUCA GENOVESE, *La maschera e l'uomo di legno. Alcune osservazioni su una marca tipografia doniana*, in *L'elmo di Mambrino. Nove saggi di letteratura*, a cura di Andrea Torre – Giovanni Ronchini, Lucca 2006, pp. 19-30 e STEFANO PIERGUIDI, *Verità e Menzogna: i motti e le marche tipografiche di Aretino, Marcolini e Doni*, in «Venezia Cinquecento», 17 (2008), 5-21.

<sup>556</sup> GIORGIO MASI, *Simboli e vicende tipografiche doniane (1546-1549)*, in *Dissonanze concordi...cit.*, pp. 71-98.

<sup>557</sup> IVI, cit. da un ms. a p. 73.

<sup>558</sup> FRANCESCO VITALI, *Giambullari, Gelli e la "Discesa di Cristo al Limbo" di Bronzino: un'ipotesi interpretativa*, in «Archivio Storico Italiano», 171 (2013), pp. 725-750; THOMAS HOWARD MCGRATH, *Facing the text: author portraits in Florentine printed books, 1545 – 1585*, in «Word & Image», 19 (2003), pp. 74-85.

<sup>559</sup> A. CECCHI, *Il manoscritto, il libro e la stampa*, in *Francesco Salviati...*, op. cit., n. 137; GIANLUCA GENOVESE, *La lettera oltre il genere, il libro di lettere, dall'Aretino al Doni, e le origini dell'autobiografia*, Roma 2009.

<sup>560</sup> La lettera è riprodotta per intero in ANTON FRANCESCO DONI, *I Marmi*, a cura di Pietro Fanfani – Salvatore Bongi, Firenze 1863, pp. XXVIII-XXX.

Tornato a Venezia il Doni poté finalmente fiorire come poligrafo, specialmente con le riccamente decorate opere licenziate con Francesco Marcolini: *I Marmi*, *I Mondi*, *La Zucca*, gli *Inferni* e la *Moral Filosofia*.

La situazione della tipografia fiorentina rimarrà malinconica a lungo; sullo scarto tra Firenze e Venezia in quel periodo è utile riprodurre le parole dei Giunti del 1563:

«...che fino ahora havemo hauto a stampare qualche libro d'importanza e di grande spesa, e potuto disporre a cio fare gl'Autori delle opere, noi gli haviamo fatti stampare in Venezia per queste cagioni, prima perche essendo qua grandi e molte le gabelle, et in gran prezzo tutte le cose attinenti a questo esercizio, non si può senza qualche aiuto stampar libri grandi, e d'importanza, se non da chi vuole mettersi a rischio di manifesto danno, come la sperienza puo già haver a molti infino a hoggi dimostrato»<sup>561</sup>.

Certamente si tratta di una stagnazione tipografica diffusa che riguarda buona parte d'Italia dalla seconda metà del secolo in poi e che vede spostare verso l'Europa del nord il nuovo centro dell'economia libraria, ma il passo testimonia l'impossibilità di stampare opere nuove e di pregio senza l'aiuto economico di quell'autorità che pure minava l'autonomia della stampa.

Così ho ritrovato un'edizione fiorentina di quegli anni che nel *format* e nell'abbondanza di immagini dalla natura "collegiale" imita i testi aretiniani licenziati dal Marcolini qualche anno prima ma li declina in senso filomediceo. L'opera si sforza di rappresentare un'eccezione di rilievo a questo clima stagnante fiorentino e si intitola le *Dodici fatiche di Hercole*<sup>562</sup> (alle Scalee di Badia, Firenze 1550-55 circa) (figg. 207-223). Si tratta di un cantare anonimo che riuniva in ottave testi destinati alla recitazione. Il libro si fregia di quindici xilografie (82 x 120 mm circa) che introducono le Fatiche ed è stato pressoché ignorato dagli storici dell'arte nonostante l'alta qualità e copiosità delle immagini<sup>563</sup>. Il nome dell'editore sul colophon non è tanto una specificazione del tipografo quanto

---

<sup>561</sup> Pubblicato in BERTA MARACCHI BIAGIARELLI, *Il privilegio di stampatore ducale nella Firenze Medicea*, in «Archivio storico italiano», 123 (1965), pp. 347-348.

<sup>562</sup> P. KRISTELLER, *Early florentine woodcuts...*cit., p. 45, n.136

<sup>563</sup> La Mortimer si è limitata a definire le incisioni «the work of an accomplished mid-century artist» (R. MORTIMER, *Harvard College Library ...*cit., pp. 220-221, n. 154).

un'indicazione dell'indirizzo a Firenze comune a molti tipografi, editori e librai<sup>564</sup>. La Badia era infatti il convento di S. Maria dei Benedettini nell'area compresa tra via della Condotta, piazza San Apollinare, via dei librai e via San Martino; in questa parte della città si concentravano librai, cartolai e tipografi. Nel 1561 risultavano censite 22 botteghe; per il XVI secolo erano domiciliati alle Scalee di Badia o alla Badia o alle Badie, Paolo Bigio, Francesco Tosi, Carlino Saltamacchie, Santi Cesarini, Bartolomeo Anichini, Girolamo Mancini<sup>565</sup>. La qualità delle edizioni (principalmente testi di devozione popolare e opuscoli profani come almanacchi e frottole) e delle immagini è perciò estremamente altalenante, con xilografie riciclate da edizioni tardo-quattrocentesche ormai logorate e altre, più moderne ma rozze, create *ad hoc*: «la produzione tipografica ascrivibile alla Badia sembrerebbe testimoniare il peso della letteratura popolare nell'economia della stampa fiorentina del Cinquecento, così lontana dalle imprese editoriali veneziane, ma attiva a livello di piccola produzione di facile e rapido smercio»<sup>566</sup>. Salta dunque all'occhio la qualità delle xilografie erculee, il cui rimando più vicino è l'arazzo con “Ercole vince i centauri alle Nozze di Ippodamia”<sup>567</sup> (fig. 218), l'unico sopravvissuto dei sei della serie delle “Storie di Ercole” eseguite su cartone di Francesco Macchietti per la Sala di Ercole in Palazzo Vecchio. Il pittore è ricordato in un pagamento del 1558<sup>568</sup> come creditore per i cartoni raffiguranti “quando Erhole amaza il porcho”, “quando gli amaza i centauri”, “quando e porto le colonne”, “Mercurio”, “quando e porta il mondo”, “quando e fila e che gli speza l'archo” e “quando Erhole abrucia”. La Meoni ha però avanzato l'ipotesi che Vasari potesse aver affidato al Macchietti l'esecuzione di quest'opera sotto la sua supervisione, mentre Cecchi ha aggiunto l'opera al catalogo di Marco da Faenza e Collareta<sup>569</sup> ha avanzato l'idea di una collaborazione tra quest'ultimo e

<sup>564</sup> Per notizie sull'editore cfr. FABIO MASSIMO BERTOLO, *Badia, alle Scalee di* (ad vocem), in *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani...*cit., Milano 1997, pp. 53-54.

<sup>565</sup> F. ASCARELLI – M. MENATO, *La tipografia...*cit., p. 179-180).

<sup>566</sup> F. M. BERTOLO, *Badia...*cit., p. 54.

<sup>567</sup> LUCIA MEONI, *Gli arazzi nei musei fiorentini: la collezione medicea. Catalogo completo I. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Livorno 1998, n. 37; MARTA PRIVITERA, *Girolamo Macchietti. Un pittore nello Studiolo di Francesco I (Firenze 1535-1592)*, Milano 1996, n. 5.

<sup>568</sup> Riportato alla luce da DETLEF HEIKAMP, *La manufacture de tapisserie des Medicis*, in *L'Oeil*, 164/165 (1968), pp. 22-31.

<sup>569</sup> ALESSANDRO CECCHI, *Pratica, ferezza e terribilità nelle grottesche di M. da Faenza in palazzo Vecchio a Firenze*, in «Paragone», 327 (1977), pp. 24-54 e MARCO COLLARETA, *Tecniche, generi ed autografia, sondaggi sui rapporti tra storiografia e pratica artistica nella decorazione vasariana di Palazzo Vecchio*, in *Giorgio*

il Macchietti come del resto già era avvenuto a Palazzo Pitti poco prima. Effettivamente Vasari nelle *Vite* ascrive l'arazzo allo Stradano e sembra chiarire il *modus operandi* di questi pittori che agivano sotto la sua direzione:

«ma oggi la principal cura di costui [Stradano] si è fare cartoni per diversi panni d'arazzo, che fa fare pur con l'ordine del Vasari il Duca et il Principe di diverse sorte, secondo le storie che hanno in alto di pittura le camere e stanze dipinte dal Vasari in palazzo, per ornamento delle quali si fanno, acciò corrisponda il parato da basso d'arazzi con le pitture di sopra. Per le stanze di Saturno, d'Opi, di Cerere, di Giove e d'Ercole ha fatto vaghissimi cartoni per circa trenta pezzi d'arazzi»<sup>570</sup>.

Marco Collareta ha notato la sostanziale omogeneità degli interventi di questi pittori, ed ha affermato che «è possibile pertanto che Marco, l'artista più anziano, abbia fornito gli schizzi sia della scena figurata che dei fregi, e che il Macchietti, più giovane ma non ancora definitivamente legato ad una specialità rapida e limitata nelle dimensioni come la grottesca, li abbia tradotti in grande e coloriti con la diligenza necessaria in un cartone per arazzo»<sup>571</sup>. Insomma il pagamento al Macchietti potrebbe essere non del tutto legato all'effettiva ideazione del lavoro e pure le xilografie delle *Fatiche di Ercole* potrebbero porsi sulla scia di questi lavori di *équipe* di difficile collocazione (figg. 17-20), in cui «il principio dell'unità stilistica è fatto salvo dall'evidente rinunzia ad ogni dimostrazione di estro personale cui si sottomettono anche ingegni fortemente caratterizzati»<sup>572</sup>. Così, a parte l'arazzo, nelle illustrazioni viene riverberato l'«Ercole e Anteo di Marco da Faenza» (figg. 215-216) e l'«Ercole e il Dragone a guardia del Giardino delle Esperidi» (fig. 222) nell'«Ercole che trasporta le colonne» (fig. 221). Bisogna poi ricordare che Macchietti dovette avere contatti con l'editoria, avendo fornito a Lorenzo Sirigatti il frontespizio ad acquaforte per il suo *La pratica di Prospettiva* del 1596<sup>573</sup> e

---

*Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno di Arezzo, a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze 1985, pp. 57-71.

<sup>570</sup> G. VASARI, op. cit., VI, p. 243.

<sup>571</sup> M. COLLARETA, *Tecniche, generi ed autografia...*cit., p. 63. Sui collaboratori di Vasari a Palazzo Vecchio si veda anche il recente ÉMILIE PASSIGNAT, *Des frises, des emblèmes, des festons, des grotesques: Giorgio Vasari et le cycle décoratif du Palazzo Vecchio à Florence*, in *Questions d'ornements: XV-XVIII siècles*, a cura di Raphaël Dekoninck – Caroline Heering – Michel Lefftz, Turnhout 2013, pp. 253-265.

<sup>572</sup> M. COLLARETA, *Tecniche, generi ed autografia...*cit., p. 68.

<sup>573</sup> Sul Sirigatti v. DONATELLA PEGAZZANO, *Lorenzo Sirigatti: gli svaghi eruditi di un dilettante del Cinquecento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 42 (1998), pp. 144-175; M. PRIVITERA, *Girolamo Macchietti...*cit., pp. 84-85 e n. 83.

trovandosi nella *Descrizione del regale apparato per le nozze della serenissima Madama Cristina di Loreno, moglie del serenissimo don Ferdinando Medici III Granduca di Toscana* di Raffaello Gualterotti del 1589 la riproduzione della sua Battaglia di Lepanto<sup>574</sup> per l'apparato decorativo delle nozze. Di certo il tema erculeo si presta a notevoli interpretazioni in chiave politica come testimoniano le parole di Vasari nel suo terzo *Ragionamento* nel Quartiere degli Elementi:

«Io ho dipinto, Signor Principe mio, la vita d'Ercole in queste camere, come cosa illustre e celebrata dalli scrittori antichi e moderni [...] e mi sono sempre ito immaginando che questi onorati pensieri e fatiche naschino, e tutto il giorno accaggino ai principi grandi, i quali si affaticano a ogni ora, mentre vivono, governando, per combattere co' vizi della invidia e della avarizia e lussuria, e molti altri, ma ancora con le contrarietà de' giuochi della fortuna, che non son pochi; dove infinitamente sono lodati coloro che con la virtù e valor dell'animo loro gli vincono; che ciò causa a questo mio pensiero un altro intendimento, il quale in questa mia opera è utilissimo e necessario, atteso che la vita di questo Dio terrestre, e i suoi gran fatti e le battaglie, e le avversità che egli ebbe, sono in queste mie pitture come uno specchio, che serviranno a chi le guarda, a imparare a vivere, e massime ai principi, che tali storie non hanno a essere specchio da privati».<sup>575</sup>

In conclusione, l'edizione delle Scatee di Badia, pur riproponendo un popolare *format* veneziano nel carattere e nella copia delle illustrazioni, si rivelava essere ancora parte di quel progetto di controllo della stampa in atto a Firenze, che è stato anche la causa della sua limitatezza e scarso rilievo sul piano nazionale. Le immagini, pur di pregio, sottendono dunque allegorie politiche e la volontà di affermare lo stile della cerchia vasariana che stava ottenendo tutte le maggiori commissioni in città. Si trattò comunque di un'esperienza limitata, le edizioni seguenti delle "Fatiche" presentano un *set* di stampe tardo-quattrocentesche assai

<sup>574</sup> IVI, n. 80. Su Gualterotti e gli apparati delle nozze di Ferdinando I v. NADIA BASTOGI, *Episodi salienti della fortuna della Gerusalemme liberata nella grafica fiorentina tra Cinque e Seicento*, in *L'Arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Elena Fumagalli – Massimiliano Rossi – Riccardo Spinelli, Livorno 2001, p. 85-96; SILVIA CASTELLI, *Un' affascinante vicenda: l'insuccesso editoriale di Raffaello Gualterotti*, in *Ferdinando I de' Medici, 1549 - 1609 : maiestate tantum*, Livorno 2009, pp. 60-62; STEFANIA VASETTI, *Gli apparati decorativi in Duomo per li nozze di Ferdinando I: un censimento degli artisti e delle maestranze*, «Medicea», 2 (2009), pp. 34-57.

<sup>575</sup> GIORGIO VASARI, *Ragionamenti di Giorgio Vasari pittore ed architetto aretino sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel palazzo di loro Altezze Serenissime con lo Illustrissimo ed Eccellentissimo Don Francesco Medici allora Principe di Firenze*, in *Le opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*, a cura di David Passigli, Firenze 1832-1838, p. 1352.

pollaiolesche<sup>576</sup>, in linea con l'anacronismo tipografico fiorentino del tempo (fig. 224-225).

---

<sup>576</sup> R. MORTIMER, *Italian 16th Century Books...*cit., I, pp. 221-224, n. 155.

### III. Breve intermezzo fiorentino

## IV.

## “Sacche di resistenza” alla Maniera: un artista lombardo-veneto per un frontespizio del 1540

Lo stile anticipato nella *Vita di Maria* e messo a punto nelle *Sorti*, sembra diventare dominante tra i libri veneziani. Pure un artista come Domenico Campagnola pare adeguarsi ai tempi attenuando gli influssi dureriani, tizianeschi e pordenoniani in un funzionale classicismo toscano-romano con i suoi frontespizi per il medico e collezionista padovano Marco Mantova Benavides del 1540-41<sup>577</sup> (figg. 323-325). Lo stesso anno dell'uscita del libro del Marcolini viene però pubblicata a Venezia un'immagine che testimonia che ancora erano presenti delle “resistenze”. Quest'immagine che intendo descrivere (figg. 226-227) è stata quasi del tutto ignorata dagli studi, tranne che per una breve nota di Silvia Urbini a margine del convegno sullo stampatore Francesco Marcolini<sup>578</sup>. La studiosa ne collegava l'*inventor* all'officina marcoliniana che, come spero di essere riuscito a chiarire, attorno al 1540 era la più ricettiva di idee centroitaliane, ospitando presso i suoi torchi immagini di Francesco Salviati, Giuseppe Porta, Lambert Sustris e Francesco Menzocchi. Tornerò sulla questione più avanti, prima è necessario precisare che si tratta di una xilografia libraria pubblicata da uno stampatore assai noto e che ho citato in precedenza circa il sifilitico che ho accostato a Baldassarre Peruzzi: Niccolò di Aristotile de' Rossi detto lo Zoppino, ormai giunto alla fine della sua lunga attività tipografica che terminerà nel 1544. Come ho scritto sopra, presso i suoi torchi si stamparono prevalentemente fascicoli a carattere popolare e di genere cavalleresco, ovvero una produzione in volgare rivolta a un pubblico non umanista di quelli che sono stati definiti “libri da bisaccia”, «dove per

<sup>577</sup> ELISABETTA SACCOMANI, *Domenico Campagnola: gli anni della maturità*, in «Arte veneta», 34 (1980), pp. 68-69; SILVIA URBINI, *Arte italiana e arte tedesca fra le pagine dei libri*, in «I quaderni della Fondazione», 4 (2001/2002), pp. 49-51. Grande è la differenza con immagini come l'“Evangelista” dal *Quator Evangeliorum Consonantia* (presso Bernardino de Vitali, Venezia 1527) che riprende, in piccolo, la fisionomia dei santi già in Santa Maria del Parto a Padova del 1531. Per questo importante episodio giovanile del Campagnola v. FRANCESCO FRANGI, *Un recupero per Domenico Campagnola*, in «Arte Veneta», 43 (1989/1990), pp. 20-29. Su Dürer e Campagnola tra i libri v. GIOVANNI MARIA FARA, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze 2007, pp. 22-26.

<sup>578</sup> SILVIA URBINI, in *Tavola rotonda finalizzata alla discussione delle relazioni svolte e alla presentazione delle “Sorti” e degli “Studi per le Sorti”*, in *Un Giardino per le arti...cit.*, pp. 468-471.

bisaccia si intende la sacca del frate predicatore, del mercante, del pellegrino, del girovago, dell’artigiano ambulante, e di analoga gente, scarsa spesso più di cultura che di danaro»<sup>579</sup>. Paradossalmente, proprio per queste caratteristiche, questo genere di opere più facilmente conteneva illustrazioni: «il libro popolare, insomma, per rispondere alle esigenze del suo pubblico doveva essere piccolo, maneggevole, illustrato in modo suggestivo, ma semplice»<sup>580</sup>. Ancora una volta, non deve perciò sorprendere di trovarsi di fronte a un’immagine piuttosto elaborata per un testo quasi del tutto sconosciuto come questa misteriosa xilografia (75 x 95 mm) raffigurante una scena di “Tentazione diabolica”, che troviamo unicamente nel frontespizio di due edizioni in 8° pubblicate nel 1540 dallo Zoppino.

La prima di queste, già segnalata dalla Urbini, è una misconosciuta *Consolatoria in la morte de la sua cara nepote Giovannina*<sup>581</sup> di un certo Bernardino Fattori notaio pesarese<sup>582</sup> (fig. 226). A lungo cancelliere della città, la sua unica opera a stampa fu questa, mentre vi sono notizie di ecloghe drammatiche e sonetti in lode al Valentino e alla città di Ravenna. Dai suoi archivi notarili sappiamo che rogò fino alla fine degli anni quaranta, mentre il collegamento con lo Zoppino potrebbe essere garantito dal fatto che questi pubblicò nel 1510 a Pesaro alcuni libri con la collaborazione di Pietro Cafa e l’ausilio dei torchi dell’importante tipografo ebreo Girolamo Soncino<sup>583</sup> per il quale il notaio redasse alcuni importanti atti<sup>584</sup>.

<sup>579</sup> ARMANDO PETRUCCI, *Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, “Italia medioevale e umanistica”, XII, 1969, p. 299.

<sup>580</sup> *IVI*, p. 302.

<sup>581</sup> LUIGI SEVERI, *Sitibondo...*cit., p. 455 n. 384; LORENZO BALDACCHINI, *Alle origini...*cit., p. 315 n. 402; DENNIS RHODES, *Catalogo del fondo librario antico della Fondazione Giorgio Cini*, Firenze 2011, F8, p. 116; T. DE MARINIS, *Il Castello di Monselice...*cit., p. 50, CNCE 18617. Le biblioteche dove il testo è reperibile sono: Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Biblioteca comunale Forteguerriana di Pistoia e Biblioteche della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

<sup>582</sup> Per le poche notizie sulla vita del Fattori si veda GUIDO ARBIZZONI, *L’attività letteraria in età roveresca*, in *Pesaro nell’età dei Della Rovere...*cit., vol. III 2, p. 40; MARCELLO LUCHETTI, *Storia del notariato a Pesaro e Urbino dall’alto Medioevo al XVII secolo*, Bologna 1993, p. 135; FILIPPO VECCHIETTI, TOMMASO MORO, *Biblioteca picena, o sia notizie istoriche delle opere e degli scrittori piceni*, Osimo 1795, IV, p. 84-85.

<sup>583</sup> ENNIO SANDAL, *Indice cronologico delle edizioni latine e volgari di Girolamo Soncino (1502-1527)*, in *L’attività editoriale di Gershom Soncino 1502-1527*, atti del convegno di Soncino, a cura di G. Tamani, Cremona 1997, n. 49, p. 142. Su Pietro Cafa, formatosi nell’officina di Aldo Manuzio si veda NANDO CECINI, *Pietro Cafa* (ad vocem), in *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani*, a cura di Marco Menato – Ennio Sandal – Giuseppina Zappella, Milano 1997, pp. 228-229; IDEM, *Gershom, Girolamo, Hieronymus, le edizioni del Soncino nelle città adriatiche 1502-1527*, catalogo della mostra di Soncino, Soncino 2001, p. 113.

È stato scritto che «a giudicare dai pochi testi accessibili, il Fattori appare soprattutto attratto da un gusto di enfaticizzazione retorica, nei modi ingegnosi della lirica cortigiana»<sup>585</sup>, eppure a sfogliare le carte che lo riguardano capita di imbattersi in brandelli di testo che testimoniano una rete di rapporti umani nutrita da passioni letterarie. Così in un foglio sciolto, nel retro di una pratica notarile del 1536, si trova un epitaffio in carattere lapidario romano che reca la scritta: "VINCENTIO/ OPTIME/ INDOLIS/ PUERO/ UNICO/ PATER/ NICOLAUS/ BLANCUTIUS/ LACHRIMANS/ MONUMEN(TUM)/ DARI/ CURAVIT"<sup>586</sup>, che ci testimonia la sua dimestichezza con temi funebri e morti premature, mentre nel verso di un'altra pratica del 1538 compare un sonetto, dal tono curioso<sup>587</sup>, a lui dedicato del poeta dilettante Almerico Fedeli, della famiglia dei celebri maiolicari di cui curava gli interessi<sup>588</sup>. Tali inclinazioni dovettero pure essere riconosciute pubblicamente se per il carnevale del 1527 il Fattori ebbe l'onore di avere inscenata un sua ecloga "assai dilettevole" da Girolamo Genga<sup>589</sup>. La sua *Consolatoria* è un breve componimento di quattro carte in terzine del tutto privo di introduzioni o dediche. Dietro al frontespizio vi è però una "Crocifissione" (fig. 228) sormontata dalla scritta "Verbum Dei manet in eternum" che, pur in modo zoppicante, mostra segni di apertura verso l'arte toscana che in Laguna si iniziava a vedere. Nel testo si legge la supplica commovente di un nonno che ha perso la nipote, secondo un filone inaugurato da Sant'Ambrogio in cui «il pianto dei cristiani viene ammesso in quanto irrorato

<sup>584</sup> Cito almeno il contratto del 1522 per la stampa degli statuti di Pesaro cfr. GIAN GALEAZZO SCORZA, *Gli Statuti di Pesaro. La struttura costituzionale del comune di Pesaro nella sua normativa statutaria*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Maria Rosaria Valazzi, Venezia 1989, p. 179.

<sup>585</sup> G. ARBIZZONI, *L'attività letteraria...*cit., III 2, p. 40.

<sup>586</sup> Archivio di Stato di Pesaro, Notarile, Bernardino Fattori, n. 201, f. 14.

<sup>587</sup> Dopo essersi scusato per il suo «zottico dir», Almerico sembra richiedere un altro sonetto a Bernardino: «ma l'ornato parlar' docto e benigno, \bagnato nel Parnaso e poi rimollo \che all'armi di Daphne indigno \L'alto furor di cui non mi satollo, \fa che chiedervi m'ardisce un caro pegno \quel' ch'i vi dissi dell'onorato Apollo» (Archivio di Stato di Pesaro, Notarile, Bernardino Fattori, n. 201, f. 1).

<sup>588</sup> G. ARBIZZONI, *L'attività letteraria...*cit., III 2, p. 40. Non si tratterebbe del suo omonimo, pittore, maiolicaro ed ingegnere che dovette morire attorno al 1506, anche se Bernardino fu notaio dei Fedeli in varie occasioni dal 1500 al 1518 cfr. ANDREA CIARONI, *Appendici*, in ANDREA CIARONI, *Maioliche del Quattrocento a Pesaro: frammenti di storia dell'arte ceramica dalla bottega dei Fedeli*, Firenze 2004, pp. 230-238. Sull'attività artistica della famiglia si veda IDEM, *I Fedeli di Pesaro: artisti e letterati dal XV al XVI secolo*, in A. CIARONI, *Maioliche del Quattrocento...*cit., pp. 97-111; LEON LORENZI LORETO, *L'attività di Almerico Fedeli: pittore, maiolicaro, ingegnere pesarese del XV secolo*, in «Studia Oliveriana», 4 (1984), pp. 7-18.

<sup>589</sup> GUIDO ARBIZZONI, *La magnificenza del principe, la festa, la corte e la città*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere...*cit. p. 407.

dalla speranza della vita futura e valutato nella sua efficacia terapeutica in riferimento alla cristiana percezione della morte»<sup>590</sup>:

Levami Signor mio tanto dolore  
Ch'io pato per la morte di colei  
Che fu l'anima mia: che fu il mio core:  
Ch'era il mio refrigerio in tanti homei  
Che mentre visse fur le sue parole  
Consolatrici ne gli affanni miei:  
O sorte, o fato, o Stelle, o Luna, o Sole  
Che vedete il mio danno: giudicate  
Sel cuore ha in se ragion quando si duole:  
Dove son più quelle accoglienze grate? (c. A2r)

A queste preghiere risponde l'angelo custode che intrattiene con l'autore un primo dialogo sulla Divina Provvidenza:

Io son l'angel de Dio, che per custode  
Dato ti fui alhor quand'ei te infuse  
L'alma che vien dal ciel dove si gode:  
Perché le menti di mortai, confuse.  
Son tutte per il senso: hoggi ti voglio,  
Mostrar, le vie più aperte, e le più chiuse:  
Talche potrai da te smorzar lorgoglio,  
Che talhor spenge a dir perché cagione  
Dio questo a me? Perché tanto mi doglio? (c. A2r-v)

Dopo essersi occupato di confortare i vivi per la scomparsa dei cari, nel successivo “Dialogo del medesimo Autore: de l'Anima, e de l'Angelo”, questi procede a rassicurarli di fronte alle tentazioni diaboliche che inevitabilmente dovranno affrontare:

---

<sup>590</sup> GIUSEPPE CHIECCHI, *La parola del dolore. Primi studi sulla letteratura consolatoria tra Medioevo e Umanesimo*, Roma, Padova 2005, pp. 11-12. Sul ruolo di questo genere tra Medioevo e Rinascimento si veda più in generale GEORGE W. MCCLURE, *Sorrow and Consolation in Italian Humanism*, Princeton 1991. Sulle consolatorie del Petrarca si veda SABRINA STROPPA, *La consolatoria nelle Familiari: per la definizione di un “corpus”*, in «Petrarchesca», 1 (2013), pp. 121-134; per un percorso dall'antichità classica alla modernità si veda PAOLO ASSO, *Il genere consolatorio da Stazio alle letterature europee*, in «Vichiana», 10 (2008), pp. 176-196.

**Ang:** Di questo non temer: ch'ogni possanza:

Tolta gli fu, dal mio signor supremo,

Per far l'huomo cader fa grande istanza

Con ogni cura, e se costante il truova

Tentar lo può ben sì: ma poco avanza:

Perché Dio non permette mai, che prova:

Al tentar faccia, più di quel che possa:

Sustiner l'huomo, che natura approva:

Ad ogni infermo duol la carne: e lossa

Però ogni puoco, ch'altri lo percuota:

Fassi maggior il duol che la percossa:

(...)

Questa sola: & è in lui si ardente sete:

Ch'altro non vuol se non veder che in tutto:

Ruini l'huomo e dia ne la sua rete:

Vederlo in summa a tal punto redutto,

Che in la fede di Christo più non creda:

Accio di quella non receva il frutto:

A sue false parol veder che ceda:

E con millarti il perfido se sforza:

Indurlo sì, che se gli doni in Preda:

Ma un sol remedio tante insidie amorza:

Et è sol questo, star costante in fede:

Ch'ogni virtù ne l'Anima rinforza:

Percioche quel che sanamente crede,

Del inimico resta vincitore:

E le spoglie del vuto al fin possede:

Dunque in la fede sol sia tutto il cuore

Sta pur costante: e non temer: che in fine,

Se ben la carne mor: l'alma non more: (c. A3r-v)

A chiusura del dialogo, l'angelo pronuncia le parole con cui aveva esordito: "Alma non dubitar: passa sicura", mentre l'anima conclude rinfrancata: «Che rose coglio fra pungenti spine:\Che me dolce il patir: dolce la Morte».

Il secondo libro che contiene l'immagine – che invece è stato ignorato dalla Urbini – è una *Ars Moriendi* del più noto canonico lateranense Pietro Ritta detto da

Lucca, intitolata *Dottrina del bel morire* (fig. 227)<sup>591</sup>. Il libro fa da ponte tra i testi sulla morte di fine XV secolo e quelli di metà Cinquecento, anche se «paragonato al dissidio drammatico di un Petrarca o di un Villon, all'impeto di un Savonarola e anche alla calma forza di Erasmo, Pietro da Lucca e i suoi successori appaiono sbiaditi e privi di originalità. Il grande conflitto tra terra e cielo, che il senso acuto del destino fisico aveva intorbidato nel cuore dell'uomo, sembra perdere ora la sua tensione e disseccarsi in precetti: le grida si smorzano, l'ironia si scolora e lo slancio morale sta per assumere una fisionomia didattica»<sup>592</sup>.

Il testo fu stampato per la prima volta a Venezia nel 1515 (presso Simone de Luere) con un'immagine raffigurante i protagonisti (fig. 229), cioè un mercante che si intrattiene con un eremita e, dopo la morte del Ritta avvenuta nel 1522, ancora nel 1529 (presso Comin de Luere) con «la Mort, à cheval, foulant aux pieds des personnages de toutes conditions» ripresa dalla *Meditatione della Morte* di Castellano Castellani<sup>593</sup>. Non si tratta di un tema che godette di grande fortuna in Italia: nato da un testo di Jean Gerson, cancelliere dell'Università di Parigi<sup>594</sup> che venne presentato al Concilio di Costanza (1414-1418) nel difficile periodo segnato dalla Guerra dei Cent'anni e dalla Peste, il suo scopo era di fornire al fedele tutta la prassi ecclesiastica secolare applicata al quotidiano, testimoniando l'intento di porre l'accento sulla salvezza individuale piuttosto che su quella collettiva. L'*Ars Moriendi* è dunque la raffigurazione che descrive quel momento della storia dell'uomo che è stato definito "the death of self", in cui «the individual insisted on assembling the molecules of his own biography, but only the spark of death enabled him to fuse them into a whole»<sup>595</sup>.

Il nome di Pietro da Lucca non è nuovo agli storici dell'arte. Si sono fatti studi sui rapporti tra Pietro e Lorenzo Lotto in riferimento al raro e apocrifo tema del

<sup>591</sup> L. SEVERI, *Sitibondo nel stampar de' libri...*cit., p. 456 n. 389; L. BALDACCHINI, *Alle origini dell'editoria in volgare...*cit., p. 317 n. 405. D. RHODES, *Il catalogo...*cit., P77, p. 207; CNCE 41215. Le biblioteche dove il testo è reperibile sono: Biblioteca Forteguerriana di Pistoia, Biblioteche della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

<sup>592</sup> ALBERTO TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino 1957, p. 329.

<sup>593</sup> Cfr. V. M. ESSLING, *Les livres à figures vénitiens* cit..., part. 2, II, n. 1856 e M. SANDER, *Le livre à figures...*cit., II, n. 5700-5701. De Marinis riferisce erroneamente che la xilografia del 1540 sia la stessa della Morte del 1529 v. T. DE MARINIS, *Il Castello...*cit., p. 93.

<sup>594</sup> BRIGITTE DEKEYZER, *Ars Moriendi, l'Art de Mourir*, in *Entre Paradis et Enfer. Mourir au Moyen Âge*, catalogo della mostra di Bruxelles, a cura di Sophie Balace – Alexandra De Poorter, Antwerpen 2010, pp. 213-225.

<sup>595</sup> PHILIPPE ARIÈS, *The Hour of Our Death*, in *Death, Mourning, and Burial. A Cross-Cultural Reader*, a cura di Antonius C. G. M. Robben, Malden 2006, p. 42.

*Congedo di Cristo dalla Madre* di Berlino e alla sua *Arte nova del ben pensare e contemplare la Passione del nostro signore Jesu Christo*<sup>596</sup> del 1525. Oltre ai riferimenti testuali (che comunque rimandano piuttosto a Savonarola<sup>597</sup>), a fornire un indizio sui loro rapporti c'è il soggiorno del canonico a Bergamo per le prediche quaresimali del 1520 – cioè in un periodo in cui il Lotto era in città – e l'amicizia in comune con Bernardo de' Rossi, protettore del pittore nei suoi giovanili anni trevigiani<sup>598</sup>.

Il suo libro sul “ben morire” non è però stato analizzato in profondità dagli studi, che tuttavia hanno evidenziato che le sue opere erano rivolte a laici desiderosi di apprendere pratiche di meditazione e preghiera. Così si comprende meglio il ricorso a un personaggio della borghesia come il “Mercatante”, le cui speculazioni pratiche sono paragonate alle transazioni infinitamente generose di Dio:

«L'arte del Mercatante è voler vendere le sue merce care e comprare le altre a buon mercato, però desideri fare una dignissima mercantia e comprare uno incomparabile e inenarrabile thesauro con puoco precio, riguarda il cielo che è tanto grande, e compra quello con la tua tempora le sustantia dandola a poveri per l'amore di Dio» (p. 2v).

<sup>596</sup> FRANCESCO COLALUCCI, *Lorenzo Lotto, don Pietro da Lucca, Elisabetta Rota e il tema del Congedo di Cristo dalla Madre*, in «Venezia Cinquecento», 1 (1991), pp. 27-61; NORIYUKI KAI, *Un lucchese e Lorenzo Lotto*, in «Artista. Critica dell'arte in Toscana», 8 (1996), pp. 162-175.

<sup>597</sup> La studiosa ha parlato di “riscrittura” del *Trattato dell'amore di Gesù Cristo* di Savonarola per certi brani dell'*Arte di pensare e meditare la Passione del nostro Signor Gesù Cristo* di Pietro da Lucca cfr. ELISE BOILLET CARAVAGLIOS, *Il Congedo di Cristo dalla madre dipinto da Lorenzo Lotto e narrato da Pietro Aretino*, in «Venezia Cinquecento», 25 (2003), pp. 110-111.

<sup>598</sup> È bene poi ricordare che Pietro nel 1511 fu inquisito, come altre figure vicine al Lotto, anche se va precisato, come ha scritto Collareta, «che il grande pittore non è rinchiudibile in nessuno dei recinti confessionali in cui venne a sboccare la crisi religiosa del suo tempo» (MARCO COLLARETA, *In spirito e verità*, in *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Giovanni Carlo Federico Villa, Milano 2011, p. 154). A tal riguardo cfr. RENZO FONTANA, “Solo, senza fidel governo et molto inquieto de la mente”: testimonianze archivistiche su alcuni amici di Lotto processati per eresia, in *Lorenzo Lotto: atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita*, a cura di P. Zampetti, Treviso 1981, pp. 279-297 e soprattutto MASSIMO FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici: il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma 2001. I guai per il canonico lucchese si devono al fatto che aveva affermato, sulla base delle rivelazioni di Chiara Bugno, che Cristo era stato concepito con tre gocce di sangue del cuore di Maria cfr. DELIO CANTIMORI, *Eretici italiani del Cinquecento e altri scritti*, Torino 1992, pp. 591-594; GABRIELLA ZARRI, *Dalla profezia alla disciplina (1450-1659)*, in *Donne e Fede: santità e vita religiosa in Italia*, a cura di Lucetta Scaraffia, Gabriella Zarri, Roma 2009, p. 180. Pure Raffaello dovette leggere le sue *Regule de la vita spirituale et secreta theologia* del 1504 per l'iconografia della “Santa Cecilia” bolognese, commissionata da Elena Dall'Olio per la chiesa dei Canonici Regolari di San Giovanni in Monte, dove Pietro da Lucca operò a inizio secolo. Gabriella Zarri ha messo in relazione la posa della Santa Cecilia con alcuni passi del Ritta tra cui «contemplando de la gloria del paradiso si convien stare con la faccia volta al cielo» e «piace lo stare dritto appoggiato a la mano sinistra perché così el cuore si riposa» cfr. GABRIELLA ZARRI, *L'altra Cecilia: Elena Duglioli Dall'Olio (1472-1520)*, in *La Santa Cecilia di Raffaello. Indagini per un dipinto*, a cura di Andrea Emiliani, Bologna 1983, pp. 88-89; THOMAS CONNOLLY, *Mourning into joy. Music, Raphael, and Saint Cecilia*, New Haven 1994, pp. 119-132.

L'opera si suddivide in tre capitoli, “le regule de la sanità”, “le regule de la infirmità”, “le regule de la estremità”, introdotti ciascuno da una vignetta che ne anticipa il contenuto (fig. 230). Rispetto al frontespizio, però, queste scene sono evidentemente intagliate da una mano diversa, assai meno abile, che ricorda piuttosto gli altri illustratori identificati da Giorgia Atzeni di cui si serviva lo Zoppino in quegli anni: i monogrammistici Z.A (probabilmente Giovanni Andrea Valvassore), IBP o IB (forse i misconosciuti Ioanni Battista Palumba, Giovanni Battista del Porto, il cosiddetto “maestro I.B con l'uccellino” oppure Jacopo Ripanda), G.B (forse Girolamo Bellarmato) e M.P.F. (Matteo Pagano da Treviso)<sup>599</sup>.

L'immagine del frontespizio si riferisce, più in particolare, alla terza parte del secondo capitolo, che è sostanzialmente una riscrittura della *Predica dell'arte del ben morire* di Savonarola e dei suoi passi relativi alle tentazioni diaboliche (pp. 15v-16v):

«La terza regula de la infirmità è, che tu ti prepari ad esser costante, e forte contra le molte tentationi che ti daranno li demoni. Onde è da sapere secondo la dottrina de theologi, che il demonio più diligentia pone in tentare al tempo de la morte, che nel tempo de la sanità, perché pensando lui la infirmità essere mortale, fra se stesso dice, se io perdo in questo posto quest'anima, io la perdo per sempre, però non voglio lasciare a fare niente per guadagnarla e così chiamando la moltitudine de diavoli in vari modi procurano di farlo dannare, insidiando, al calcaneo del transito suo»<sup>600</sup>.

<sup>599</sup> GIORGIA ATZENI, *Gli incisori alla corte di Zoppino*, in «ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte», 2 (2013), pp. 299-308. L'edizione più nota dello Zoppino è quella del Furioso del 1532 v. G. AGNELLI – G. RAVEGNANI, *Annali delle edizioni ariostee...* cit, I, pp. 45-47; GIORGIO CAGNOLATI, *Mostra di edizioni ariostesche*, catalogo della mostra di Reggio Emilia, a cura di Giorgio Cagnolati, Reggio Emilia 1974, n. 17; FEDERICA CANEPARO, *Il Furioso in bianco e nero. L'edizione illustrata pubblicata da Nicolò Zoppino nel 1530*, in «Schifanoia», 34-35 (2008), pp. 165-172. L'edizione è consultabile (assieme alle edizioni Giolito, Valvassori e Valgrisi) su internet nell'ambito della collezione digitale della Scuola Normale Superiore di Pisa “L'Orlando Furioso e la sua traduzione in immagini” ([www.orlandofurioso.org](http://www.orlandofurioso.org)), a cura di Lina Bolzoni, Alessandro Benassi, Serena Pezzini.

<sup>600</sup> Questo il livello della riscrittura savonaroliana: «sappi che il diavolo è molto sollicito a questo punto della morte, sì come è scritto: - insidiatur calcaneo eius – e però, come il diavolo ti vede infirmato, e non sa se tu hai a morire o no di quella infirmità, ma per non essere colto, dice – questa potrebbe essere la sua -, e apparecchia tutte le insidie ch'el sa e può per còrti sprovveduto a questo punto, e cerca ongi arte, s'el potesse farti perdere per inavvertenza, sì come lui perdette se stesso in Paradiso» (GEROLAMO SAVONAROLA, *Prediche sopra Ruth e Michea*, a cura di Vincenzo Romano, Firenze 1962, II, p. 386).

Le tentazioni sono un subdolo e contorto crescendo di vessazioni, con quelle fisiche che stanno, in modo prevedibile, al primo gradino di una scala di insopportabili dolori interiori: prima, dunque, l'uomo è tentato dall'impazienza per i molti mali. Poi il diavolo sceglie la via più sotterranea della superbia, cercando di solleticare la vanità del moriente attraverso l'esaltazione delle sue opere buone: «da questa tentatione sono massimamente infestati gli devoti». Si passa poi alle maniere forti: «e così con falsi argomenti cominciano futilmente a rivotarti da la verità de la christiana fede: da questa tentatione sono più dotti infestati che li idioti». Infine i diavoli cercano di sottomettere il malato per disperazione: e «per rimuoverti da ogni speranza, ti ridurranno a memoria tutti li difetti e mancamenti tuoi, dandoti ad intendere che le tue confessioni non sono state bone, né tue comunioni sono state meritorie, e che ogni cosa hai fatto non per amor di Dio, ma per timore de l'inferno, e per utilità tua». L'unica risposta possibile è la preghiera e l'invocazione alla croce di Cristo:

«Così dicendo rimanneranno confusi come bestie infernali, non sapendo più che fare contra la salute tua, eccetto che permettendo il Signore Dio ti appariranno in forme molto horrible e spaventose per darti pena e per farti paura, acciocché occupato in tal affanno meglio possino nelle loro maligne insidie pigliarti. Ma se ricorrerai per rifugio a l'ausilio di Maria vergine e del tuo angelo e de li tuoi celeri avvocati, essi benignamente ti prestaranno celere soccorso, e forse apprendoti loro in benigne e gratiose forme, subito la presenza loro fugherà via ogni sathanica malitia».

### **1. «Un sol remedio tante insidie amorza\ et è sol questo, star constante in fede»**

Il tema del frontespizio è dunque la "temptatio diaboli", superata grazie alle prescrizioni di Pietro da Lucca e alle rassicurazioni dell'angelo della *Consolatoria* di Fattori. L'immagine sembra fondere due illustrazioni della "Predica dell'arte del ben morire" di Savonarola, le "Tentazioni diaboliche" e la "Buona Morte"<sup>601</sup>.

---

<sup>601</sup> ELISABETTA TURELLI, *Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunaboli Savonaroliani nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Elisabetta Turelli – Timothy Verdon, Firenze 1985, nn. 2-3. Sull'importanza per Savonarola delle immagini a stampa e delle "carte dipinte" per giocare "una partita a scacchi con il demonio" si veda NICOLETTA LEPRI – ANTONIO PALESATI, *Prolegomeni allo studio delle xilografie negli incunaboli savonaroliani dal Convento di S. Marco di Firenze a quello di S. Domenico di Quito*, in «Memorie Domenicane», 31 (2001), pp. 99-101.

Tradizionalmente si tratta di un’immagine affollata, dove abbondano i dettagli nella raffigurazione della camera:

«La chambre devait cependant prendre un sens nouveau dans l’iconographie macabre... Elle devenait le théâtre d’un drame où le destin du mourant se jouait une dernière fois, où toute sa vie, ses passions et ses attachements étaient remis en cause. Le malade va mourir. Du moins le savons-nous par le texte où il est dit qu’il est crucifié par la souffrance. Il n’y paraît guère sur les images où son corps n’est pas très amaigri, où il garde encore de la force. Selon la coutume, la chambre est pleine de monde, car on meurt toujours en public. Mais les assistants ne voient rien de ce qui se passe, et, de son côté, le mourant ne les voit pas. Non qu’il ait perdu connaissance: son regard fixe avec une attention farouche le spectacle extraordinaire qu’il est seul à percevoir, des êtres surnaturel sont envahi la chambre et se pressent à son chevet»<sup>602</sup>.

La nostra xilografia, però, si mostra assai diversa non soltanto rispetto agli esempi nordeuropei, come l’*Ars Moriendi* del British Museum (1450)<sup>603</sup> che brulica di figure allegoriche e cartigli attorno al malato, ma anche rispetto agli incunaboli savonaroliani (fig. 231), dove l’illustratore fiorentino ha contenuto i toni drammatici «nella squisitezza degli interni di un signorile appartamento fiorentino, nei suoi ben costruiti mobili, nella sontuosità del letto, nella riposata geometria delle mattonelle dell’impiantito»<sup>604</sup>.

Innanzitutto, la stanza è spoglia ma costellata di piccoli dettagli che s’imprimono nella mente dell’osservatore e conferiscono dignità alla figurazione. Scomparsa poi tutta la selva di astanti e personificazioni allegoriche, la figura distesa si ritrova in solitudine a fronteggiare il demonio, potendo contare solo sull’ausilio dell’angelo per intercessione della croce. Questi emerge dal buio della camera, circondato di una luce che frantuma il muro (e gli intagli orizzontali della matrice lignea) e pare risucchiare il moribondo verso l’infinito, mentre al contrario il diavolo è perfettamente a fuoco in primo piano, evidenziando così i suoi tratti più mostruosamente repulsivi. I quattro seni flaccidi, il becco adunco e il pelo ispido offrono un sapiente dosaggio di elementi ripugnanti e categorie ossimoriche come il “floscio”, il “secco”, l’“irsuto”, l’“ispido”, il “glabro” e il “viscido”, che trae

---

<sup>602</sup> PHIPPE ARIÈS, *L’homme devant la mort*, Paris 1985, I, pp. 110-111.

<sup>603</sup> JOHN DECKER, *Between conversion and apostasy, "moriens"'s struggle and the fate of the soul*, in *The Turn of the Soul: representations of religious conversion in early modern art and literature*, a cura di Lieke Stelling, Harald Hendrix, Todd M. Richardson, Leiden 2012, pp. 249-280.

<sup>604</sup> SERGIO SAMEK LUDOVICI, *Girolamo Savonarola e la stampa*, in «Linea grafica», 11-12 (1960).

ispirazione dai demoni zoomorfi nordici fatti di corna, unghie, peli e bava, piuttosto che dai carismatici e antropomorfici diavoli italiani del Signorelli e di Michelangelo<sup>605</sup>.

Come ha scritto David Freedberg, questo tipo di illustrazioni è concepito con lo «scopo primario di facilitare il passaggio dall'immaginazione visualizzatrice alla ricostituzione, all'empatia e all'imitazione»<sup>606</sup>, presupponendo un pubblico capace di tradurre la contemplazione «in un che di utile, di terapeutico, di edificante, di consolatorio e di terrificante»<sup>607</sup>. Siamo dunque posti di fronte a un tipo di personificazione satanica descritta da Enrico Castelli nel memorabile *incipit* del suo saggio sul "demoniaco" in arte: «è definitivamente perduto l'essere di cui è impossibile rintracciare il principio e la fine. Il demoniaco è questo *non essere* che si manifesta come aggressione pura: lo stravolto»<sup>608</sup>. Il lettore, proprio come il trapassante, deve allora letteralmente "scansare" con l'occhio il demone per giungere alla croce e dunque alla salvezza per la sua anima. Ma il ruolo dell'osservatore non si limita a questo: nel testo di Fattori, in modo ancora più concreto, egli deve anche voltare pagina per trovare nella xilografia della "Crocifissione" (fig. 228) il rimedio indicato dal testo per non soccombere alle tentazioni diaboliche. Questo è infatti il consiglio dell'angelo custode della *Consolatoria*: «un sol remedio tante insidie amorza:/ Et è sol questo, star costante in fede» (c. A3v), mentre come dichiara l'eremita, «regularmente e ordinariamente li demonii appariscano a tutti nel fine de la vita» (p. 22r) e soltanto «se ricorrerai per rifugio a l'ausilio di Maria vergine e del tuo angelo e de li tuoi celeri avvocati, essi benignamente ti prestaranno celere soccorso, e forse apparendoti loro in benigne e gratiose forme, subito la presenza loro fugherà via ogni sathanica malitia» (p. 16v). Siamo dunque di fronte a una di quelle immagini che Shearman

---

<sup>605</sup> Questa umanizzazione del demoniaco, con la figura orribile «che non deve più far orrore all'osservatore devoto, ma far onore all'artista che l'ha immaginata» si conclude con la relegazione di questa nelle grottesche cfr. DANIEL ARASSE, *Le portrait du Diable*, Paris 2010, pp. 81-82. Si veda anche LUTHER LINK, *The Devil. A Mask without a Face*, London 1995, pp. 121-165. Per una serie di saggi più recenti sul demoniaco si veda *The Devil in Society in Premodern Europe*, a cura di Richard Raiswell – Peter Dendle, Toronto 2012.

<sup>606</sup> DAVID FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (1989), Torino, 2009, p. 269.

<sup>607</sup> *IVI*, p. 246.

<sup>608</sup> ENRICO CASTELLI, *Il Demoniaci nell'Arte: il significato filosofico del Demoniaci nell'Arte*, Milano 1952, p. 11.

ha chiamato “transitive”<sup>609</sup>, cioè che si completano soltanto con la presenza attiva dello spettatore: a differenza dei sopracitati esempi, nordici e savonaroliani, che rappresentavano «un punto di vista fortemente esterno e psicologicamente disimpegnato»<sup>610</sup> in figurazioni del tutto autosufficienti, il senso del frontespizio della *Consolatoria* si compie in uno spazio esterno ad esso. Il verdetto dello scontro con il diavolo è dunque, materialmente, nelle mani del lettore, che solo voltando pagina può giungere alla risoluzione dei suoi assillanti interrogativi: «Ma dimmi angel de Dio: per la bontade\Del tuo e mio signor: qual cosa appete\Più egli nel tentar senza pietade?» (c. A3r). Non si tratta, dunque, soltanto di raffigurare “l’image della curiositè”<sup>611</sup>, la bizzarria ripugnante che cattura lo sguardo: a parte un intento che si può anche definire “promozionale” per via delle modalità distributive dei libri che generalmente non erano venduti rilegati<sup>612</sup>, vi è una strutturazione dell’immagine che partecipa puntualmente ai concetti del testo ed impone all’osservatore un ruolo attivo, oltre che empatico.

## 2. Alcuni pensieri «all’attenzione degli uomini di gusto, come cibo delicatissimo e sostanzioso ad un tempo»<sup>613</sup>

Per provare ad avvicinarci all’ambito dell’ideatore di quest’immagine è giusto, innanzitutto, guardare alla produzione xilografica coeva: Silvia Urbini ha avanzato l’ipotesi che questo «diavolaccio con la testa a uccello e le zinne vizzate»<sup>614</sup> venga fuori dalle *Sorti* di Francesco Marcolini – pubblicate lo stesso anno – dove rappresenta l’“Odio” (fig. 233), e l’anno dopo si ritrovi nel *Sogno* di Alessandro Caravia<sup>615</sup> (fig. 232). Si tratterebbe di un «artista potente e originale» che «osserva,

<sup>609</sup> JOHN SHEARMAN, «Only connect...». *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano* (1992), Foligno 2008, p. 33.

<sup>610</sup> IVI, p. 36.

<sup>611</sup> PIERRE MARTIN, *Au seuil des livres, l’image de la curiositè*, in *La licorne et le bézoard. Une histoire des cabinets de curiosités*, catalogo della mostra di Poitiers a cura di Dominique Moncond’huy, Montreuil 2013, pp. 113-117.

<sup>612</sup> ANGELA NUOVO, *Il commercio librario nell’Italia del Rinascimento*, Milano 2003, pp. 151-164. Talvolta queste immagini librarie erano stampate anche singolarmente, si veda S. KARR SCHMIDT, *Altered and Adorned...*cit., New Haven 2011, pp. 57-59.

<sup>613</sup> ROBERTO LONGHI, *Cose bresciane del Cinquecento*, in «l’Arte», 20 (1917), pp. 99.

<sup>614</sup> S. URBINI, *Tavola rotonda...*cit., p. 471.

<sup>615</sup> Per notizie sulla vita del Caravia v. ENRICA BENINI CLEMENTI, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento: Alessandro Caravia*, Firenze 2000, pp. 35-41. Il testo del *Sogno* è interamente riprodotto nel volume sopracitato. Egli era parte di quella cerchia di «gioiellieri, orefici e artisti che si occupavano dei loro traffici e dei loro quattrini, ma trovavano anche il tempo di leggere la

seleziona e rimonta le idee figurative che circolavano in Laguna, sa modulare lo stile a seconda del soggetto e del contesto, sovverte, sperimenta, gioca. Uno specialista del settore illustrazione a stretto contatto con artisti operanti su altri fronti. Siamo sicuri che Giuseppe Porta Salviati – ormai esautorato da cariche significative all'interno delle Sorti marcoliniane – , non stia rivoltandosi nella tomba, magari in compagnia del diavolaccio?»<sup>616</sup>. Si tratta di confronti assai lucidi, che circoscrivono un nucleo tematico prima ancora che iconografico: l'"Odio" delle *Sorti* ricorda nella posa e nella sua natura composita quello dello Zoppino, ma si rivedono, forse ancor di più, le xilografie del *Sogno*<sup>617</sup>, non tanto per il mostro, ormai un benevolo diavoleto, quanto per la struttura dell'immagine con il letto raffigurato nella sua lunghezza e la faccia del dormiente rivolta al lettore.

Vi sono, certo, delle affinità – si tratta di immagini che trattano di demoni notturni e tentazioni – ma a parte le questioni compositive, che a mio avviso si riallacciano alle xilografie savonaroliane, trovo che nel *Sogno* siano più forti i segnali di ricezione delle novità toscane. La protome leonina, il ricco vaso salviatesco ai piedi del letto nonché un tratto sciolto e corsivo rendono davvero queste xilografie «la degna descrizione del sogno di un orafo»<sup>618</sup> e paiono lontane anni luce da quel muro sbreccato, dal quel boccale di giunchi e da quel desco senz'ornamento. Oltretutto, a mancare è proprio l'intelligente orchestrazione della profondità. Pur tenendo a mente il diverso formato (le immagini del *Sogno* sono circa 120 x 75 mm), non si ritrova quel modo di rendere l'angolo rientrante della stanza annerendo quasi completamente la metà destra della matrice, facendo così risaltare il bagliore dell'angelo nella penombra (un espediente che ricorda il ritratto di Aspertini di Alessandro Achillini, fig. VII). Pure l'"Odio", a guardar bene, ha sì delle zampe d'uccello, ma s'innestano su dei bei polpacci torniti dalle linee della

---

Bibbia nella traduzione del Bruccioli, di scambiarsi e diffondere libri eterodossi, di riunirsi per discutere dottrine teologiche, di ascoltare per ore il frate agostiniano che commentava le lettere di san Paolo o parlava loro di predestinazione, libero arbitrio e purgatorio, di cercare precari equilibri tra proselitismo eterodosso e nicodemismo, tra coscienza religiosa e prassi istituzionale» (M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri...*cit., p. 235).

<sup>616</sup> IBIDEM.

<sup>617</sup> Massimo Firpo non si è spinto oltre all'affermazione che questi «rivelano se non altro la frequentazione dell'autore con artisti e incisori» (M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri...*cit., pp. 188-189.), mentre la Benini Clementi notando perlomeno l'aderenza tra testo e immagini, ha scritto che «il carattere popolare dell'operetta dunque non ha condizionato l'apparato iconografico, che risulta coerente e abbastanza curato nei particolari» (E. BENINI CLEMENTI, *Riforma religiosa...*cit., p. 264).

<sup>618</sup> ILARIA ANDREOLI, *Ex Officina Erasmiana: Vincenzo Valgrisi e l'illustrazione del libro tra Venezia e Lione alla metà del '500*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte, 17° ciclo Università Ca' Foscari Venezia e Université Lumière Lyon 2, 2006, p. 156.

sgorbia. Il suo ventre, poi, è glabro e incurvato a formare una "sigla" toscoromana; mancano del tutto le ali di pipistrello e il volto uncinato qui pare piuttosto un satiro beffardo. Ho l'impressione, insomma, che ci troviamo di fronte ad un artista di una generazione precedente e in qualche modo "declinante": quanto il mostro dello Zoppino pareva spaventosamente caracollare appoggiato all'asta, tanto questo del Porta sembra a suo agio mentre solca ad ampie falcate il suo ambiente infernale.

Quindi ho cercato di rivolgere altrove il mio sguardo: non dunque Porta, Sustris, Menzocchi e gli artisti affascinati dai modi centroitaliani e neppure un veneto con il suo repertorio di vaghezze pastorali e malinconiche sospensioni giorgionesche e tizianesche. Questo modo di comporre la figurazione in profondità mi ha allora ricordato un passo di Longhi sui bresciani riguardo «una nuova idea dell'azione che s'inaugura; un modo nuovo di adorare, di stupirsi, di dimostrare in gesti pronti, emergenti, che sfiorano il quadro in profondità e rinserrano la forma in scorti nuovi»<sup>619</sup>. In effetti, Savoldo esplorò territori analoghi nelle sue "Tentazioni di Sant'Antonio"<sup>620</sup> e "Tentazioni di San Gerolamo"<sup>621</sup>. Specie in quest'ultima opera, tra le figure mostruose e traslucide che tormentano il santo, le somiglianze si fanno più stringenti, in un gioco di citazioni nordiche imbevuto di ripugnanti cartilagini, rostri adunchi e pellicce viscosi (fig. 235). La fascinazione di Savoldo per i temi nordici – e per Bosch in particolare – è cosa nota<sup>622</sup>. È possibile che egli abbia visto le sue "Visioni dell'Aldilà" di Palazzo Ducale, mentre il suo soggiorno fiorentino all'inizio del secolo gli garantirebbe almeno la conoscenza del Trittico

<sup>619</sup> ROBERTO LONGHI, *Quesiti caravaggeschi: i precedenti – 1929*, in *Me pinxit' e Quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Firenze 1968, p. 120.

<sup>620</sup> BEVERLY LOUISE BROWN, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di Bernhard Aikema – Beverly Louise Brown, Milano 1999, n. 116, pp. 444-445; FRANCESCO FRANGI, *Savoldo. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1992, n. 6, pp. 38-39.

<sup>621</sup> PIER VIRGILIO BEGNI REDONA, in *Giovanni Gerolamo Savoldo: tra Foppa Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra di Brescia a cura di B. Passamani, Milano 1990, n. I 22; F. FRANGI, *Savoldo...cit.*, n. 5, pp. 36-37.

<sup>622</sup> Già il suo allievo Paolo Pino nel 1548 ci informa che «Messer Gierolemo bresciano in questa parte era dottissimo, della cui mano vidi già alcune aurore con rifletti del sole, certe oscurità con mille descrizioni ingeniosissime e rare, le qual cose hanno più vera imagine del proprio che li Fiamenghi» (PAOLO PINO, *Dialogo di pittura*, ed. a cura di S. Falabella, Roma 2000, p. 64). Pure sua moglie era fiamminga, sull'argomento si veda BERNARD AIKEMA, "Stravaganze e bizarie di chimere, de mostri, e d'animali": Hieronymus Bosch nella cultura italiana del Rinascimento, in «Venezia Cinquecento», 22 (2001), pp. 111-112; BEVERLY LOUISE BROWN, *Dall'inferno al paradiso: paesaggio e figure a Venezia agli inizi del XVI secolo*, in *Il Rinascimento a Venezia...cit.*, pp. 424-431.

Portinari di Hugo Van Der Goes<sup>623</sup>, del Trittico Pagagnotti di Memling<sup>624</sup> e di certe “bizzarrie” di Piero di Cosimo<sup>625</sup>. Ma anche senza viaggiare lontano, egli poté confrontarsi con le stampe di Albrecht Altdorfer, Hans Baldung Grien, Albrecht Dürer e, soprattutto, con le xilografie de “Le Tentazioni di Sant’Antonio abate” di Lucas Cranach il Vecchio e Jan Wellens de Cock<sup>626</sup>. Pure Lorenzo Lotto possedeva diversi “disegni a stampa”, come testimonia il *Libro di Spese Diverse*<sup>627</sup> e la pratica di ispirarsi alle stampe nordiche doveva riguardare anche Romanino, che copiava Georg Pencz per il suo “Buon Samaritano”<sup>628</sup> e guardava le stampe profane tedesche e olandesi per il suo ciclo al castello del Buonconsiglio di Trento<sup>629</sup>. Persino Moretto non dovette restare insensibile al fascino dell’arte nordica, visto il demonio schiacciato dall’Arcangelo Michele della sua “Incoronazione della Vergine” per i Santi Nazaro e Celso, che si presenta assai simile al nostro diavolo con ali sfrangiate, corna e artigli, per quanto assai meno ributtante<sup>630</sup>.

<sup>623</sup> BERNHARD RIDDERBOS, *Il trittico con il Giudizio Universale di Hans Memling e il Trittico Portinari di Hugo van der Goes*, in *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430-1530: dialoghi tra artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Bert W. Meijer – Serena Padovani, Firenze 2008, pp. 38-65.

<sup>624</sup> PAULA NUTTALL, *Memling e la pittura italiana*, in *Memling. Rinascimento Fiammingo*, catalogo della mostra di Roma a cura di Till Holger Borchert, Milano 2014 in pp. 39-51.

<sup>625</sup> BERT W. MEIJER, *Piero di Cosimo e l’arte del Nord*, in *Piero di Cosimo. Pittore “fiorentino” eccentrico fra Rinascimento e Maniera*, catalogo della mostra di Firenze a cura di Serena Padovani – Elena Capretti, Firenze 2015, pp. 135-147. DENNIS GERONIMUS, *Piero di Cosimo. Visions Beautiful and Strange*, New Haven-London 2006, pp. 77-121.

<sup>626</sup> GIANVITTORIO DILLON, *Savoldo e l’incisione*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo...cit.*, pp. 220-241. Per le derivazioni dureriane v. G. M. FARA, *Albrecht Dürer...cit.*, nn. 42, 45, 94, 105.

<sup>627</sup> Nel giugno 1549, prima di lasciare Venezia per Ancona, Lotto scrive: «Et lasso ch’el veda de farsi pagar pezi 19 de disegni a stampa che prestat a Bernardo mio garzon et quelli denari li donasse in nome mio a Menega sua massara, per servito che la mi fece ne la mia infermità» (*Lorenzo Lotto 1480 – 1556. Libro di spese diverse*, a cura di Floriano Grimaldi – Katy Sordi, Loreto 2003, I, c. 152v. Qualche anno prima annota delle spese per “3 pezi de disegni a stampa”. Ringrazio Francesco De Carolis per avermi illuminato su questo aspetto. Sui rapporti di Lotto con le stampe v. TERISIO PIGNATTI, *Dürer e Lotto*, in *Lorenzo Lotto: atti del convegno...cit.*, pp. 93-97; B. AIKEMA, in *Il Rinascimento a Venezia...cit.*, n. 99, p. 400-401; IDEM, *Incroci transalpini: Burgkmair, Lotto, Altdorfer e Giorgione*, in *Opere e giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di Max Seidel – Giorgio Bonsanti – Klaus Bergoldt, Venezia 2001, pp. 427-436; G. M. FARA, *Albrecht Dürer...cit.*, nn. 43, 44, 67, 96o, 96r, 96u.

<sup>628</sup> EZIO CHINI, in *Romanino: un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra di Trento a cura di Lia Camerlengo – Ezio Chini, Milano 2006, n. 47, pp. 208-209; G. M. FARA, *Albrecht Dürer...cit.*, nn. 48, 49, 51, 89b, 89g, 90v, 96f, 96g, 106, 121.

<sup>629</sup> FRANCESCA DE GRAMATICA, *Un “pazzo piacevole”, i “gran progenitori” e le giovani bagnanti: note sulla pittura profana di Romanino al Buonconsiglio*, in *Romanino...cit.*, pp. 242-257.

<sup>630</sup> MINA GREGORI, *Riflessioni sulla pittura bresciana della prima metà del Cinquecento*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, a cura di M. Gregori, Milano 1986, p. 16; PIER VIRGILIO BEGNI REDONA, in *Il Moretto: Alessandro Bonvicino*, catalogo della mostra di Brescia a cura di Gian Alberto Dell’Acqua – Mina Gregori – Bruno Passamani – Pier Virgilio Begni Redona, Brescia 1988, n. 35; IDEM, in *La*

Tornando a Savoldo, oltre alle due “Tentazioni”, dell’artista bresciano si colgono le mura sbreccate e, pur semplificato nei panneggi, l’arcangelo Raffaele del “Tobiolo” della Galleria Borghese<sup>631</sup>. Nelle membra inerti del morente si ravvisa il tipo fisico del “Compianto su Cristo morto” di Berkeley<sup>632</sup>, mentre nel volto, che ben si accorda con la “dolce morte” invocata dai testi, si percepisce lo splendido disegno di “Testa femminile addormentata”<sup>633</sup> (fig. 234). Ma a parte questi confronti non del tutto risolutivi, a favore di Savoldo *inventor* di questa immagine libraria c’è, soprattutto, un’affascinante tangenza biografica. Ho scritto poco sopra che Bernardino, il poeta dilettante autore della *Consolatoria*, è stato funzionario del comune di Pesaro; ebbene, a stipulare il contratto del 15 giugno 1524 tra i frati di San Domenico e il pittore bresciano per la “Pala Pesaro” oggi a Brera c’è proprio Bernardino Fattori<sup>634</sup>. Si può ipotizzare che, memore dello splendido lavoro per San Domenico, il cancelliere volesse ricordare la nipote scomparsa con un inusuale ritratto librario del pittore bresciano che tanto fu apprezzato nelle Marche<sup>635</sup> ed era, oltretutto, un abilissimo “cripto-ritrattista”<sup>636</sup>.

Ma forse si scorgono tracce ancora maggiori di Lorenzo Lotto che, com’è risaputo, dialogò in modo proficuo e bilaterale con Savoldo e la sua scuola. Ho

*Collegiata Insigne dei Santi Nazaro e Celso in Brescia*, a cura di Valentino Volta, Brescia 1992, pp. 107-112. Per altre derivazioni dureriane v. G. M. FARA, *Albrecht Dürer...cit.*, nn. 90v, 96c, 109.

<sup>631</sup> P. V. BEGNI REDONA, in *Giovanni Gerolamo Savoldo...cit.*, n. I 24, pp. 160-161; F. FRANGI, *Savoldo...cit.*, n. 48, pp. 48-51.

<sup>632</sup> E. LUCCHESI RAGNI, in *Giovanni Gerolamo Savoldo...cit.*, I 10, pp. 122-125; F. FRANGI, *Savoldo...cit.*, n. 36, pp. 116-117.

<sup>633</sup> G. DILLON, *IVI*, n. II 2; W. REARICK, *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo*, catalogo della mostra di Firenze a cura di W. Rearick – A. M. Petrioli, Firenze 1976, p. 79.

<sup>634</sup> Il contratto si trova in Archivio di Stato di Pesaro, Notarile, Bernardino Fattori, n. 20, busta n. 35, 1523-25 ed è stato pubblicato per intero in PIERO BONALI, *La “polizza” di magistro Hieronymo de Savoldi*, in «Studia Oliveriana», 8/9 (1989), pp. 7-20. Sulle questioni di committenza si veda MARIOLINA OLIVARI, “*Vnam chonam pingendam ad altare maius ecclesie Sancti Dominici*”: la pala di Savoldo attraverso il contratto, in *Giovanni Gerolamo Savoldo: la pala di Pesaro*, a cura di Mariolina Olivari, Milano 2008, pp. 10-39.

<sup>635</sup> A Savoldo andarono duecento ducati e furono pagate le spese legate a trasporti e materiali lignei; una cifra piuttosto alta e superiore ad opere coeve di dimensioni analoghe di Lotto e Palma il Vecchio cfr. *IVI*, p. 20.

<sup>636</sup> Già Francesco Frangi aveva scritto che «i contatti [di Savoldo] con una nobiltà sorretta da un’intensa propensione religiosa appaiono confermati dai numerosi ritratti in veste di santi che costellano il suo catalogo» (F. FRANGI, *Savoldo...cit.*, pp. 20-21). Circa i “ritratti criptati” savoldeschi, il “Cristo morto sorretto da Giuseppe d’Arimatea” di Cleveland, forse la cimasa della Pala Pesaro, è un caso emblematico, come pure i quattro santi della pala che probabilmente raffigurano, seppur «depurati rispetto allo studio dal vero», personaggi locali e benefattori legati al contratto cfr. M. Olivari, “*Vnam chonam...cit.*, pp. 18-20. Sul tema declinato però in ambito privato si veda AUGUSTO GENTILI, *Savoldo, il ritratto e l’allegoria musicale*, in *Savoldo...cit.*, pp. 65-70; ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Un libro, undici corde e un pennello, Giorgione e la nascita del ‘ritratto d’amore’ a Venezia nel primo ‘500*, in *Giorgione e Savoldo: note di un ritratto amoroso*, catalogo della mostra di Brescia a cura di Paolo Bolpagni – Elena Lucchesi Ragni, Brescia 2014, pp. 13-33.

scritto dei possibili rapporti con Pietro da Lucca – che però era morto nel 1522 – mentre i legami di Lotto con le Marche sono arcinoti, dal Polittico di Recanati del 1506 fino agli ultimi anni di vita spesi da oblatore a Loreto<sup>637</sup>. Oltretutto il pittore si trovava a Venezia dal gennaio del 1540<sup>638</sup>. È sufficiente però guardare il “Compianto sul Cristo morto” di Brera<sup>639</sup>, per notare quanto il volto di Maria svenuta e di Giovanni che la sorregge siano simili (e in controparte) alla xilografia (fig. 236). L’angelo ricorda, poi, quello di Recanati<sup>640</sup> (fig. 237) per la luce innaturale e i gesti misurati e benevoli, al pari dell’Annunciata del polittico di Ponteranica (fig. 238) e del San Giovanni della “Trasfigurazione” di Recanati<sup>641</sup> (fig. 239). L’atmosfera raccolta ricorda la “Natività” (più correttamente “Il bagno di Gesù bambino”) della Pinacoteca di Siena, mentre la costruzione del letto, con il gradino che fa da diaframma con l’osservatore e su cui poggiano oggetti comuni, fa poi pensare all’affresco con la “Nascita della Vergine” di San Michele al Pozzo Bianco a Bergamo<sup>642</sup>. Di quell’opera si rivedono anche le lenzuola e le coperte non rimboccate ma poco rilevate e quasi “adipose” (fig. 241).

È invece difficile riscontrare nella carriera del pittore veneziano mostruosità paragonabili al nostro diavolo tentatore. Per il suo incedere e per il modo di reggere l’asta può sembrare una versione malignamente “trasfigurata” del San

<sup>637</sup> Per i rapporti tra il pittore veneziano e le Marche si veda GABRIELE BARUCCA, *Biografia e percorso artistico*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche: un maestro del Rinascimento*, catalogo della mostra di Torino, a cura di Gabriele Barucca, Roma 2013, pp. 31-35; GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, “*Andar a lavorar in la Marcha*”, in *Lorenzo Lotto nelle Marche*, catalogo della mostra di Roma a cura di Vittoria Garibaldi – Marta Paraventi – Giovanni Carlo Federico Villa, Milano 2011, pp. 15-19.

<sup>638</sup> Sull’attività di Lotto a Venezia attorno al 1540 v. GIULIA ALTISSIMO, *Elemosina di Sant’Antonino*, in *Lotto in Veneto*, catalogo della mostra di Roma a cura di Gianluca Poldi – Giovanni Carlo Federico Villa, Milano 2011, pp. 94-105.

<sup>639</sup> ELSA DEZUANNI, *Lorenzo Lotto da Venezia a Treviso. Ritratti e committenti 1542-1545*, Treviso 2005, p. 22.

<sup>640</sup> MAURO LUCCO, *Della “Cona Sancti Dominici”: o della felicità del vedere*, in *Il Polittico di Lorenzo Lotto a Recanati: storia, documenti e restauro*, a cura di Vittoria Garibaldi – Marta Paraventi – Giovanni Carlo Federico Villa, Crocetta del Montello 2013, pp. 47-78. Caratteri simili si ritrovano anche nell’Annunciata del polittico di Ponteranica (PAOLA BIANCHI PATTI, *Lorenzo Lotto...cit.*, n. 8).

<sup>641</sup> Sull’Annunciata del polittico di Ponteranica v. PAOLA BIANCHI PATTI, *Lorenzo Lotto...cit.*, n. 8. Sulla “Trasfigurazione” per la chiesa di Santa Maria di Castelnuovo a Recanati v. DAVID FRAPICCINI, *Sul tema della Trasfigurazione: Lorenzo Lotto e dintorni*, in *I monti di Dio*, a cura di Serenella Castri – Marco Bussagli, Torino 2014, pp. 94-107.

<sup>642</sup> Per la “Natività” di Siena si veda con relativa bibliografia SERGIO MANUSSO, in *Omaggio a Lorenzo Lotto: i dipinti dell’Ermitage alle Gallerie dell’Accademia*, catalogo della mostra di Venezia a cura di Matteo Ceriana, Venezia 2011, n. 8, pp. 110-113. Sugli affreschi bergamaschi v. COSTANZA BARBIERI, *Specchio di virtù. Il consorzio della Vergine e gli affreschi di Lorenzo Lotto in San Michele al Pozzo Bianco*, Bergamo 2000, pp. 47-86. PAOLO PLEBANI, *Lorenzo Lotto a Bergamo. Appunti per un registro dei tempi, delle opere e dei committenti*, in *Omaggio a Lorenzo Lotto...cit.*, p. 28.

Rocco della pala con “San Cristoforo tra i santi Rocco e Sebastiano”<sup>643</sup> di Loreto (fig. 240). In quella stessa città fece “San Michele che scaccia Lucifero”, un giovane bello ma triste e, come si è scritto, bisogna forse riaffermare il privilegio degli artisti sui poeti circa l’umanizzazione del diavolo cui accennavo prima<sup>644</sup>. Ma raramente egli si cimentò, come Savoldo, in bizzarrie sul genere della *Consolatoria*: soltanto nei geroglifici delle tarsie bergamasche<sup>645</sup> e nella coperta allegorica per il Ritratto del vescovo Bernardo De’ Rossi<sup>646</sup>. Quando entrò in territori sinistri preferì sempre modi allusivi, come nell’indecifrabile “San Gerolamo” della Galleria Borghese<sup>647</sup>.

A differenza di Savoldo<sup>648</sup>, il suo nome è poi stato già accostato ad imprese editoriali per il dibattuto frontespizio per la “Bibbia” di Antonio Brucioli (stampata a Venezia dai Giunti nel 1532), un’opera problematica ma generalmente ormai ascritta, pur con qualche remora, al catalogo del pittore veneziano<sup>649</sup>, non solo per ragioni stilistiche e di presunta affinità culturale, ma anche per le relazioni con i Giunti che emergono dal *Libro di spese diverse*<sup>650</sup>. Pur trattandosi di un’immagine di

<sup>643</sup> DAVID FRAPICCINI, *Lorenzo Lotto sulla via di Loreto*, in *Lorenzo Lotto e i Tesori Artistici di Loreto*, catalogo della mostra di Roma a cura di Giovanni Morello, Roma 2014, pp. 31-38; DEBORA TOSATO, in *Lorenzo Lotto...cit.*, n. 12.

<sup>644</sup> «Forse è stato un pittore italiano a vedere in Satana, ancor prima dei grandi poeti moderni, l’eroe sconfitto invece del drago contraffatto e digrignante» (GIOVANNI PAPINI, *Il Diavolo: appunti per una futura Diabologia*, Firenze 1954, p. 261). Papini intendeva rispondere a Mario Praz, che individuava in Gian Battista Marino l’artefice di questo processo si veda MARIO PRAZ, *La Carne, la Morte e il Diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1948, p. 58.

<sup>645</sup> MAURO ZANCHI, *La Bibbia secondo Lorenzo Lotto: il coro ligneo della Basilica di Bergamo intarsiato da Capoferri*, Bergamo 2003 e *Lorenzo Lotto e le Marche: per una geografia dell’anima*, atti del convegno di Recanati, Jesi, Monte S. Giusto, Cingoli, Mogliano, Ancona, Loreto, a cura di Loretta Mozzoni, Recanati 2009.

<sup>646</sup> M. BINOTTO – L. SABBADIN, *Lorenzo Lotto nelle Marche...cit.*, n. 50.

<sup>647</sup> Per l’iconografia del dipinto si vedano i saggi MARCO LATTANZI, *Il tema del San Girolamo nell’eremo e Lorenzo Lotto* e M. LATTANZI, M. MERCALLI, *Il tema del San Girolamo nell’eremo nella cultura veneta tra Quattro e Cinquecento*, in *Il San Girolamo di Lorenzo Lotto a Castel S. Angelo*, catalogo della mostra di Roma a cura di Augusto Gentili, Roma 1983, pp. 55-116. Per una bibliografia più aggiornata v. FAUSTO FRACASSI, *Lorenzo Lotto nelle Marche...cit.*, n. 20.

<sup>648</sup> Pure Romanino è stato accostato all’editoria veneziana per quanto riguarda gli splendidi ritratti del matematico bresciano Niccolò Tartaglia cfr. ALESSANDRO NOVA, *Girolamo Romanino*, Torino 1994, p. 333-334; FRANCESCO FRANGI, *Romanino: un pittore in rivolta...cit.*, n. 95. La questione è ancora da indagare più a fondo ma «non è esclusa una sua attività come fornitore di disegni per incisioni» (GIOVANNI AGOSTI, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, catalogo della mostra di Firenze a cura di Giovanni Agosti, Firenze 2001, p. 469).

<sup>649</sup> L’attribuzione si deve a GIOVANNI ROMANO, *La Bibbia di Lotto*, in «Paragone Arte», 317/319 (1976), pp. 82-91. Per una bibliografia più aggiornata si veda CHIARA CALLEGARI, in *Omaggio a Lorenzo Lotto...cit.*, n. 13, pp. 124-129 e GENOVEFFA PALUMBO, *Le porte della storia. L’età moderna attraverso antiposte e frontespizi figurati*, Roma 2012, pp. 28-38.

<sup>650</sup> I rapporti (1542-1548) riguardano piccole somme di denaro per prestiti e cauzioni v. *Lorenzo Lotto 1480 – 1556. Libro di spese diverse...cit.*, I, cc. 57r, 64r, 125r. Sui complessi intrecci con Brucioli si veda M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici...cit.*, pp. 100-116. Nella *Dottrina* e nella *Consolatoria* è

otto anni precedente e di un intagliatore probabilmente diverso, specie nella scena della "Natività di Cristo" (fig. 242) emergono assonanze notevoli. In primo luogo è quasi identico il modo di costruire i bagliori divini, con un tratteggio di brevi segni a semicerchio da cui si dipanano a raggera gli intagli, poi vi è la costruzione spaziale resa accostando mura chiare e mura annerite per conferire profondità alla figurazione e far emergere le forme dalla penombra.

In conclusione, nonostante abbia tentato di circoscrivere quanto più possibile il campo, il tema, di per sé scivoloso, dell'attribuzione, si complica con le immagini librerie ed è difficile raggiungere considerazioni definitive. Convergenze biografiche e iconografiche porterebbero dalle parti di Savoldo, ma da un punto di vista strettamente stilistico il nome di Lotto mi sembra più convincente, anche per i suoi presunti rapporti con l'editoria veneziana. Certo è che l'immagine, a mio avviso, si presenta come un contrappunto ideale alla voga tosco-romana che s'intravedeva a Venezia anche tra i libri. Con le sue idiosincrasie nordiche così pronunciate e la spiritualità stravolta di un genere che non avrebbe goduto di lunga vita ("arte del ben morire" o consolatoria che sia), questa xilografia mi sembra il tramonto di un mondo che sta declinando con le sue titubanze e i suoi dubbi in favore di una trionfale Maniera perfettamente a suo agio nell'asservire i suoi compiti rappresentativi.

---

lampante, come nella vita di Lotto, la centralità del tema della Croce, elemento che compare in molte sue opere e nel caso del Crocifisso della Collezione Berenson, ci apre uno squarcio sulle pratiche di meditazione privata di quel tempo: «[Questo quadro] è facto [di mano di messer] Lorenzo Lotto, omo molto divoto, et per sua divotione il fece la septimana santa et fu finito il Venerdì santo a l'ora de la passione de nostro signore Iesù Cristo. Io Zanetto del Coro ò scritto a ciò si sappia e sia tenuta cum quella venerazione che merita essa figura» (cit. in FRANCESCO DE CAROLIS, *Il Crocifisso Berenson nel Libro di Spese Diverse di Lorenzo Lotto*, in «Nuovi Studi», 19 (2013), pp. 103-108). Per il tema si veda. M. COLLARETA, *In spirito e verità...cit.*, pp. 145-155.

#### IV. “Sacche di resistenza” alla Maniera

## V.

### Sottotraccia: Beccafumi tra i libri veneziani

Parallelamente a questi campioni della Maniera opera, defilato e lontano dalle luci dei Poligrafi, Domenico Beccafumi. La sua attività di illustratore librario è stata fino a poco tempo fa totalmente sconosciuta<sup>651</sup>, ma dovette essere in verità piuttosto consistente (e certamente molto più prolifica di quella di Salviati e Vasari). Essa pare seguire gli sviluppi dell'industria libraria cinquecentesca, dall'ormai declinante realtà della miniatura di codici, all'illustrazione di libretti a stampa dal carattere strettamente locale fino all'approdo alla ricca e multiforme industria editoriale veneziana. Gli impegni di illustratore del pittore senese sono le tappe di un percorso non soltanto artistico ma anche economico e tecnologico e mostrano che le innovazioni tecniche venivano considerate da artisti che si sono cimentati con l'illustrazione più un'opportunità che una degradazione del proprio lavoro.

Possiamo dunque collocare agli esordi di tale attività le già citate quattro iniziali miniate del codice dello Spedale di Santa Maria della Scala giustamente attribuite a Beccafumi<sup>652</sup> (1520 circa) (fig. 243). Queste si presentano come un estremo e

---

<sup>651</sup> A Massimiliano Rossi dobbiamo la restituzione a Beccafumi di un bel frontespizio riutilizzato per il libro di madrigali *Il Lamento di Olimpia* (JAMES HAAR, *From "Cantimbanco" to Court: The Musical Fortunes of Ariosto in Florentine Society*, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, atti del convegno di Firenze, a cura di Massimiliano Rossi - Fiorella Gioffredi Superbi, Firenze, 2004, II, pp. 179-197), mentre a Luca Degl'Innocenti la riscoperta delle due serie ariostesche, che per comodità ha chiamato la "piccola" e la "grande" (LUCA DEGL'INNOCENTI, *Il Furioso del Beccafumi, due cicli xilografici ariosteschi*, in «Paragone. Letteratura», 84-85-86 (2009), pp. 73-101) e la riconsegna all'orbita ariostesca (precisamente un'edizione del *Furioso* stampata a Venezia da Francesco Rampazetto nel 1549) del frontespizio sopra menzionato. Parte delle xilografie della prima serie e tutte quelle della seconda si trovano riprodotte in JANE EVERSON, *Bibliografia del «Mambriano» di Francesco Cieco da Ferrara*, Alessandria 1994, tavv. 303-344. La studiosa pur non avanzando alcuna attribuzione per le immagini beccafumiane riciclate nel Mambriano ne rileva le innovazioni e le definisce «veri e propri quadri, illustrazioni curate se non artistiche» (p. 225). Inoltre sulle stampe ariostesche ed i riutilizzi delle matrici nell'*Orlando Innamorato*, nei *Marmi* del Doni, nell'*Angelica Innamorata* del Brusantino e nel *Floridoro* di Moderata Fonte v. *Donne Cavalieri Incanti Follia, Viaggio attraverso le immagini dell'Orlando Furioso*, catalogo della mostra di Pisa, a cura di Lina Bolzoni - Carlo Alberto Girotto, Lucca 2012, catt. 5, 8, 10, 11, 12, 16. Le quindici xilografie virgiliane da me ritrovate (Luca Degl'Innocenti nel suo saggio riconobbe alcune immagini virgiliane tra le xilografie ariostesche senza tuttavia reperire un'edizione di riferimento) rappresentano un ulteriore passo avanti nella ricostruzione dell'attività di illustratore di Beccafumi v. RAFFAELE NICCOLI VALLESI, *Virgilio illustrato. Domenico Beccafumi, l'editoria veneziana e una serie misconosciuta di xilografie*, in «Nuovi Studi. Rivista di Arte Antica e Moderna», 17 (2012), pp. 51-77.

<sup>652</sup> Le miniature furono scoperte nel 1974 dalla Gallavotti Cavallero in un cassone dell'Ospedale di Santa Maria della Scala v. D. GALLAVOTTI CAVALLERO, *Mecherino miniatore: precisazioni sull'esordio*

prezioso prodotto di una pratica ormai in via d'estinzione, che però a Siena, città tipograficamente più arretrata rispetto ad altre realtà italiane per la complessa situazione politica e la resistenza delle corporazioni amanuensi, ancora godeva di qualche favore. Ciò si deve anche a una tradizione notevole<sup>653</sup> (da Simone Martini a Niccolò di Ser Sozzo a Lippo Vanni e Andrea di Bartolo), vivificata dall'arrivo in città di forestieri come Liberale da Verona e Girolamo da Cremona che lasciarono nella Biblioteca Piccolomini i loro magnifici corali miniati (1467 – 1476 circa). Pure Liberale dovette adattarsi ai tempi che cambiavano fornendo 68 disegni per lo splendido ed assai influente *Aesopus moralisatus* stampato a Verona nel 1479<sup>654</sup> (fig. 244) e così, più avanti, dovette fare Beccafumi eseguendo il disegno per la piccola xilografia che raffigura la battaglia di Porta Camollia del 1526 per il libello la *Vittoria Gloriosissima delli Sanesi* (fig. 245). Come ho scritto sopra, la stampa si configurerebbe come un primo avvicinamento di Beccafumi all'industria tipografica locale, mentre le tre serie di stampe librarie pubblicate a Venezia circa 15 anni più tardi ci mostrano un artista costantemente più a suo agio come illustratore, in parallelo all'attività di incisore in proprio di xilografie policrome e geniale orchestratore della decorazione del pavimento del Duomo di Siena<sup>655</sup>.

## 1. Qualche precisazione su Beccafumi illustratore librario

La serie virgiliana che ho ricostruito non è firmata né datata come, del resto, le due problematiche serie ariostesche, la “piccola” e la “grande”, riscoperte da Luca Degl'Innocenti. Al pari di queste, essa viene brevemente ricordata da Giulio Mancini nelle *Considerazioni sulla pittura* in mezzo ad «alcune cose basse che

---

senese...cit., pp. 225-232; ALESSANDRO ANGELINI, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo...*cit., 1990, n. 17.

<sup>653</sup> Sulla miniatura a Siena v. ADA LABRIOLA – CRISTINA DE BENEDICTIS – GAUDENZ FREULER, *La miniatura senese 1270-1420*, Milano 2002.

<sup>654</sup> Sulle xilografie di Liberale si veda v. G. MARDERSTEIG, *Liberale ritrovato...*cit. e R. SIGNORINI, *Le favole di Esopo...*cit., pp. 21-36.

<sup>655</sup> Per una trattazione complessiva dell'opera incisa di Beccafumi v. ANDREA DE MARCHI, *Beccafumi e la sua “maniera”: difficoltà del disegno senese*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo...*cit., pp. 412-518; per le tarsie del Duomo senese v. MARCO COLLARETA, *“Pittura commessa di bianco e nero”...*cit., pp. 652-676 e *Il Pavimento del Duomo di Siena, l'arte della tarsia marmorea dal XIV al XIX secolo, fonti e simbologia*, a cura di Marilena Caciorgna – Roberto Guerrini, Siena 2004.

mostrano la modestia di quest'huomo»<sup>656</sup>. L'attribuzione delle tre serie di stampe a Beccafumi si fonda essenzialmente su questa considerevole menzione del Mancini e su importanti confronti figurativi. Sono infatti innumerevoli i rimandi all'opera del pittore senese, con una predilezione netta per le *historie* affrescate di Palazzo Venturi (1521) e Palazzo Pubblico (1529-1534), e riferimenti che spaziano da opere giovanili come i *Lupercali* e il *Deucalione e Pirra* fino alle tavole per il coro del Duomo di Pisa (1537) e i commessi marmorei del Duomo senese degli anni quaranta<sup>657</sup>.

Eppure ho l'impressione che queste recenti scoperte siano state, talvolta, accettate fin troppo tiepidamente, spesso proprio dai filologi che le hanno avute a lungo davanti agli occhi. La Rizzarelli ha parlato di «ipotesi degna di nota, anche se non supportata da riscontri documentali incontrovertibili»<sup>658</sup>, Pedullà ha timidamente asserito che «pare che al catalogo degli illustratori del *Furioso* si debba oggi aggiungere anche il nome di Domenico Beccafumi, se sono giuste le ipotesi avanzate da Luca Degl'Innocenti»<sup>659</sup> e la Villari ha scritto del «possibile coinvolgimento del pittore senese nei progetti editoriali del *Furioso* illustrato»<sup>660</sup>. Se permane questa diffidenza deve esser stato anche per colpa mia, vorrei cercare dunque di sgomberare il campo da dubbi ed incertezze circa l'attribuzione a Beccafumi delle immagini per Ariosto e Virgilio.

---

<sup>656</sup> Mancini ci informa delle «tante stampe che ha fatto per il Vergilio, Furioso, et altre per il suo cognato Pietro Catanei per il libro suo di architettura» (GIULIO MANCINI, *Considerazioni sulla pittura* (1617-1621), a cura di Adriana Marucchi - Luigi Salerno, Roma 1957, I, p. 77), mentre un secolo e mezzo dopo di tali stampe si era persa ogni traccia, come ci riferisce Guglielmo Della Valle: «il Mancini dice che quest'artefice intagliò delle stampe per il Virgilio, per il Furioso, e altre per il suo cognato Pietro Catanei; ma io non le ho vedute» (GUGLIELMO DELLA VALLE, *Lettere Sanesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le Belle Arti*, Venezia 1782-1786, III, p. 227). Giorgio Vasari, che pur stimò molto il pittore senese e ne fece un'ampia trattazione nelle sue *Vite*, non considerò tale aspetto della sua produzione artistica pur menzionando brevemente la sua attività di incisore (G. VASARI, *Le Vite* (1568)...cit., V, p. 176).

<sup>657</sup> Per i cicli profani di Beccafumi v. A. PINELLI, *La bellezza impura*...cit., pp. 73-122; per i *Lupercali* v. LISA BARBAGLI, *I "Lupercalia" di Domenico Beccafumi tra Ovidio e Plutarco*, in «Fontes», 1/2 (1998), pp. 207-219; per *Deucalione e Pirra* e le tavole del Duomo di Pisa v. P. TORRITI, *Beccafumi*...cit., n. P33 e P72a-b. Per un esame figurativo più approfondito delle incisioni beccafumiane ed una serie di confronti con l'attività artistica del pittore v. R. NICCOLI VALLESI, *Virgilio illustrato*...cit., pp. 56-64 e L. DEGL'INNOCENTI, *Il Furioso del Beccafumi*...cit., pp. 76-90.

<sup>658</sup> GIOVANNA RIZZARELLI, «O che belle figurette»: la struttura del dialogo e la funzione delle immagini nei *Marmi*, in *I marmi di Anton Francesco Doni*...cit., p. 298.

<sup>659</sup> GABRIELE PEDULLÀ, *Paladini d'argilla: Ariosto sulle ceramiche*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. II, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di Sergio Luzzatto - Gabriele Pedullà, Torino 2011, pp. 27.

<sup>660</sup> SUSANNA VILLARI, *L'"Ercole al bivio" di Domenico Beccafumi (1486-1551) e l'"Ercole" giraldiano*, in «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», 1 (2015), pp. 69-110.

Prima di tutto, una notazione topografica che è sfuggita a me e Luca Degl'Innocenti: nella xilografia dalla serie “piccola” ariostesca, “Rodomonte sfila davanti ad Agramante” (canto XIV, 17-25) (fig. 246), s'intravede piuttosto bene una veduta di Siena, analoga a quella della Battaglia di Camollia (fig. 245), con il Torrizzo cannoneggiato dai fiorentini e la città inerpicata su un colle. Quale illustratore veneziano avrebbe potuto compiere un omaggio così aperto alla città toscana? Ma a parte questa non trascurabile precisazione, vi è soprattutto un aspetto, che finora è stato sottovalutato, per rafforzare l'attribuzione beccafumiana. Mi riferisco a due problematici taccuini di disegni attribuiti in passato allo stesso Beccafumi, che contengono, insieme a vari studi d'anatomia, grottesche, volti e paesaggi, degli schizzi raffiguranti alcune xilografie ariostesche del pittore. Il primo è il cosiddetto taccuino di disegni Liphart. Venduto ad Amsterdam nel 1658 come opera di Michelangelo, fu in seguito accostato nel 1935 da Rinaldo De Liphart Rathshoff a Domenico Beccafumi, più avanti a Marco Pino dal Sanminiatielli ed infine definito da De Marchi una serie di «repertori ed esercitazioni più tarde, derivazioni dai disegni stessi prima ancora che dalle opere del maestro», insomma delle «riprese letterali al limite del facsimile»<sup>661</sup>. Quest'ultimo riferiva quindi il taccuino all'ultimo quarto del Cinquecento e più precisamente all'accademia privata sorta attorno a Ippolito Agostini, e frequentata pure dal Mancini<sup>662</sup>, proprio nel palazzo che fu dei Venturi. Accanto ai letterati senesi Bellisario Bulgarini e Scipione Bargagli, intenti a difendere la parlata senese, artisti come Arcangelo Salimbeni, Cristoforo Roncalli, Prospero Antichi e Alessandro Casolani avevano rigettato il passato recente, incarnato da Bartolomeo Neroni detto il Riccio, per misurarsi con le estrose invenzioni di Beccafumi nel segno di un'adesione cieca ai modi del maestro e di una rassicurante fuga nel glorioso passato senese in contrapposizione al misero presente di una città che aveva perduto la libertà. Nelle immagini riprodotte da

<sup>661</sup> A. DE MARCHI, *Beccafumi e la sua “maniera”*...cit., p. 414. Il taccuino è stato smembrato e venduto all'asta presso Agnew a Londra nel 1965, per una lista dell'ubicazione di molti dei fogli v. p. 423, nota 14. Il Liphart nel suo saggio diviso in due parti riprodusse 63 degli 83 o 84 complessivi. Un terza parte sarebbe dovuta seguire ma non fu pubblicata v. RINALDO DE LIPHART RATHSHOFF, *Un libro di schizzi di Domenico Beccafumi*, in «Rivista d'Arte», 1 (1935), pp. 33-70 e 161-200; DONATO SANMINIATELLI, *Domenico Beccafumi*, Milano 1967, p. 189, nota 8.

<sup>662</sup> Numerose lettere tra Giulio Mancini e Ippolito Agostini testimoniano questo fatto v. Roberto BARTALINI, *Siena medicea: l'accademia di Ippolito Agostini*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 4 (1995), pp. 1475-1530; IDEM, *Su Alessandro Casolani e ancora sull' “accademia” di Ippolito Agostini*, in «Prospettiva», 87-88 (1997), pp. 146-156.

Liphart, due fogli raffigurano brani della serie “grande” ariostesca, entrambi si riferiscono al canto X (fig. 247). Nel primo la figura di Ruggero che insegue Angelica (che nel foglio è assente) si sovrappone a una veduta di Siena (fig. 248) e nel secondo viene riprodotta la parte restante dell’illustrazione: da un lato la figurina di Angelica che sfugge al paladino dall’altro la dama ancora imprigionata<sup>663</sup> (fig. 249). Questi non vanno intesi in alcun modo come disegni preparatori: non sono in controparte rispetto alla xilografia ariostesca che imitano ed il loro carattere estremamente fedele all’immagine beccafumiana, fin nelle pieghe più insignificanti, pur nel segno della riproduzione forzata di una maniera sciolta, fa pensare, come già supposto dal De Marchi, ad un esercizio di imitazione delle opere del maestro senese, del quale ostentatamente si cercava la cifra stilistica fin quasi alla perdita di ogni contenuto autografo. Il fatto poi che l’attribuzione del taccuino a Beccafumi sia svanita nel tempo e si sia avvicinata ad una cerchia insistentemente “devota”<sup>664</sup> nel ricopiare le sue opere, non è spia di un suo mancato coinvolgimento nelle illustrazioni qui in esame ma, al contrario, ne rafforza l’ipotesi. Ciò permette di rilevare una fortuna delle sue stampe librarie perlomeno a livello locale dato che Giulio Mancini, unico scrittore che ci informi delle illustrazioni beccafumiane, aveva confidenza con l’Agostini ed è estremamente improbabile che in un libro di disegni concepito in quell’ambiente si ricopiassero xilografie ariostesche di altri autori.

Il secondo album di disegni è forse ancor più significativo per avvalorare l’attribuzione beccafumiana. Passato all’asta come “Florentine School, late 16th Century” e presentato recentemente agli studiosi da Catherine Mombeig Goguel<sup>665</sup>, esso presenta, oltre a studi di vario genere, ancora delle copie dalle

<sup>663</sup> R. DE LIPHART RATHSHOFF, *Un libro di schizzi di Domenico Beccafumi...* cit., n. II e XXXVIII.

<sup>664</sup> Il senese Alfonso Landi nel 1655 letteralmente parla di *devozione*, mentre descrive un’opera di Cristoforo Roncalli per il Duomo di Siena, la quale «non è opera eccellente, ma il luogo, e il prezzo alla pittura lo meritò la devozione che l’Autore hebbe a Mecarino nostro compatriota, e, suo maestro» (ALFONSO LANDI, *Racconto di pitture, statue e d’altre opere eccellenti, che si trovano nel Tempio della Cattedrale di Siena*, edizione a cura di Enzo Carli, Firenze 1992, trascrizione a cura della Fondazione Memofonte <[http://www.memofonte.it/home/files/pdf/MS\\_Landi.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/MS_Landi.pdf)>), p. 41.

<sup>665</sup> CATHERINE MOMBEIG GOGUEL, *L’Œil et la Passion, Dessins italiens de la Renaissance dans les collections privées françaises*, catalogo della mostra di Caen, a cura di Catherine Mombeig Goguel – Jean Christophe Baudequin – Christophe Marcheteau de Quinçay, Paris 2011, n. 66. Il taccuino, passato all’asta presso Christie’s (New York, 28 gennaio 2000, n°13), si compone di 74 disegni di soggetto vario: oltre alle scenette beccafumiane vi compaiono ritratti, paesaggi, copie di statue antiche e moderne (il *David* del Verrocchio) e studi di figure al naturale. Nel taccuino sono presenti altre iscrizioni di artisti, *Caravaggio* e *Pocetti*, ma l’identificazione non pare convincente, al contrario

xilografie ariostesche, questa volta dalla serie piccola. Queste talvolta si trovano assemblate in più episodi in un foglio oppure incorniciate da grottesche e figure di uccelli. A queste derivazioni è stata apposta l'iscrizione a penna *Dom.<sup>o</sup> Beccafumi* oppure semplicemente *Beccafumi*, come appare in questa copia a matita dal *Bradamante vede il mago Atlante in groppa all'Ippogrifo* della serie "piccola" ariostesca (OF, IV, 4) (figg. 250-251), con una grafia giustamente identificata dalla Mombeig-Goguel con quella del grande erudito Giovanni Gaetano Bottari<sup>666</sup> (1689-1775). Possiamo dunque supporre, come scrive lei stessa: «que l'auteur des annotations à la plume [...] était informé de l'origine "beccafumienne" de ces images», e perlomeno notare l'interpretazione che di queste veniva fatta nei leggeri ed estrosi disegni a matita (vicini ai modi di Cristofano Allori, Andrea Comodi, Santi di Tito e Federico Zuccari). Effettivamente essi ci dicono molto della fama di Beccafumi di inesauribile e fantasioso inventore di storie, eseguite, secondo le parole di Vasari, «con fierezza e vivacità incredibile, e con tanta facilità di disegno, che non possono aver maggior grazia e nondimeno paiono fatte senza una fatica al mondo»<sup>667</sup>.

## 2. Immagini senza contesto

Il problema delle immagini beccafumiane è che queste si trovano polverizzate in una miriade di edizioni eterogenee ed il suo autore non viene mai citato dai Poligrafi veneziani che pure se ne servirono. Infatti il Doni, commentando le immagini che gli servivano come spunto creativo nei suoi *Marmi* così definiva alcune scene di paladini guerreggianti di Beccafumi:

«Oh che belle figurette! oh e' sono i begli intagli! La cosa de' libri comincia oggi ad arrivare tanto alla grandezza che poco tempo ci andrà ch'ella arriverà alla perfezione: i fregi ben disegnati, gli

---

la studiosa ha citato in modo più persuasivo Andrea Comodi, Cristofano Allori e la bottega di Santi di Tito.

<sup>666</sup> Sul Bottari si veda INGRID VERMEULEN, *Picturing Art History: the rise of the illustrated history of art in the eighteenth century*, Amsterdam 2010, pp. 19-90 e THOMAS FRANGENBORG, *The limits of a genre: Giovanni Gaetano Bottari's edition of Vasari's "Lives" (1759 - 1760)*, in *Le Vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione*, atti del convegno di Firenze, a cura di Katja Burzer – Charles Davis – Sabine Feser, Venezia 2010, pp. 293-300.

<sup>667</sup> G. VASARI, *Le Vite* (1568)...cit., V, p. 167.

intagli ben condotti, le miniature bene intese, tutto ha invenzione, e sopra tutto i caratteri sono diversi, variati e nuovi: sì che dei libri sene cava mille piaceri oltre all'utile»<sup>668</sup>.

Ma a parte questa lode a queste immagini anonime, mancano menzioni al pittore da parte dell'Areino, a differenza di quanto visto con Salviati e Vasari. La sfortuna tipografica di Beccafumi dovette riguardare anche le sue splendide dieci xilografie alchemiche (figg. 319-322), probabilmente eseguite per la *Pirotechnia*<sup>669</sup> (stampata a Venezia nel 1540) del senese Vannoccio Biringucci ma sostituite in sede di stampa postuma – Vannoccio era morto nel 1539 – da ottantaquattro immagini iper-didascaliche quanto mediocri. Le xilografie beccafumiane si raccordano per temi, dimensioni e formato (180 x 115 mm circa) all'edizione in 4° dell'importante trattato sulle virtù e gli usi del fuoco, fungendo da contraltare allegorico alle indicazioni tecniche del Biringucci, ma non furono mai impresse sui libri. È possibile che visto il naufragare del progetto editoriale di Vannoccio (che mai riuscì a vedere pubblicata la sua opera), Beccafumi o chi fosse venuto in possesso delle matrici decidesse di imprimerle su carta indipendentemente dal testo. E forse così si giustifica la firma (un *hapax* della produzione incisoria dell'artista senese, fig. 321) che oltretutto non è apposta alla prima immagine della serie ma alla quarta, a testimoniare, a mio avviso, un'operazione che tentava di salvare quel prezioso materiale tipografico da un oblio assicurato. Ad ogni modo quest'iniziativa garantì a queste immagini una certa fama se Vasari le menzionò nella vita di Beccafumi, pur confondendo stampa su rame e xilografia:

«Intagliò similmente col bulino stampe di rame, e stampò con acqua forte alcune storiette molto capricciose d'archimia, dove Giove e gl'altri dèi volendo congelare Mercurio, lo mettono in un

---

<sup>668</sup> ANTON FRANCESCO DONI, *I Marmi*, ed. a cura di Ezio Chiòrboli, Bari 1928, I, p. 258. Sull'utilizzo delle immagini nei *Marmi* si veda GIOVANNA RIZZARELLI, "O che belle figurette": la struttura del dialogo e la funzione delle illustrazioni nei *Marmi*, in *I marmi di Anton Francesco Doni...*, pp. 263-309.

<sup>669</sup> Vannoccio Biringucci, *De la pirotechnia Libri X...*, presso Venturino Roffinello, Venezia 1540, CNCE 6156. Per notizie biografiche v. ADRIANO CARUGO in VANNOCCIO BIRINGUCCI, *De La Pirotechnia* (1540), a cura di Adriano Carugo, Milano 1977, pp. XI-XIII; GIUSEPPE CHIRONI, *Cultura tecnica e gruppo dirigente: la famiglia Vannocci Biringucci*, in *Una tradizione senese: dalla Pirotechnia di Vannoccio Biringucci al Museo del Mercurio*, a cura di Ivan Tognarini, Napoli 2000, pp. 99-130 e ANDREA BERNARDONI, *La conoscenza del fare, Ingegneria, arte, scienza nel De la Pirotechnia di Vannoccio Biringuccio*, Roma 2011. Sulla serie alchemica v. MINO GABRIELE, *Le incisioni alchemico-metallurgiche di Domenico Beccafumi*, Siena, Giannini, 1988.

correggiuolo legato e facendogli fuoco attorno Vulcano e Plutone, quando pensarono che dovesse fermarsi, Mercurio volò via e se n'andò in fumo»<sup>670</sup>.

Tornando all'Ariosto, Luca Degl'Innocenti<sup>671</sup> ha rimesso assieme trentaquattro xilografie dalla serie “piccola” ariostesca e venti dalla “grande” setacciando tra le opere degli editori Scotto, Imperatore, Marcolini e Rampazetto in opere diverse come l'*Angelica Innamorata* (1553), i *Marmi* (1552), il *Mambriano* (1549), l'*Orlando Innamorato* (1545) e il *Ricciardetto* (1589) ed un esordio nel 1545. In realtà, nel mio contributo avevo spostato questo esordio veneziano alle *Heroides* dello Scotto del 1543 e cercato di ricostruire la serie virgiliana brevemente menzionata dallo studioso. Questa consta, ad oggi, di quindici xilografie ed è strettamente collegata alle due ariostesche sopradette non solo per il fatto che spesso vi è mischiata, ma anche poiché ci appare incompleta. Le due edizioni che contengono il maggior numero di incisioni virgiliane di Beccafumi sono entrambe *in folio* e pubblicate dall'editore veneziano Girolamo Scotto, più noto come stampatore di opere musicali, filosofiche e teologiche. La prima fu pubblicata a Venezia nel 1544 con dodici immagini beccafumiane, mentre la seconda nel 1555, a quattro anni dalla morte del pittore senese, ne contiene tredici<sup>672</sup>. Combinando le immagini contenute in queste due edizioni con un'altra proveniente da quella in 8° del 1549 otteniamo le quindici immagini che idealmente rappresentano la serie virgiliana di Beccafumi.

<sup>670</sup> G. VASARI, *Le Vite*, V, pp. 176-177.

<sup>671</sup> L. DEGL'INNOCENTI, *Il Furioso del Beccafumi*...cit., pp. 74-75.

<sup>672</sup> Publio VIRGILIO MARONE, *Publii Virgilio Maronis poetae Mantuani Universum poema exactissime castigatum*..., Venezia, Girolamo Scotto, 1544; Publio VIRGILIO MARONE, *Pub. Virgilio Maronis poetae Mantuani Opera omnia*..., Venezia, Girolamo Scotto, 1555. Tra queste due opere maggiori lo Scotto pubblicò nel 1549 e nel 1553 due edizioni in 8° che però contengono solo pochi originali di Beccafumi e soprattutto numerose derivazioni dalle sue stampe (volte in controparte e grandi 35 x 50 mm invece di 55 x 75), alcune xilografie ariostesche e molte ripetizioni ed imperfezioni. Sulle quattro edizioni virgiliane dello Scotto v. CRAIG KALLENDORF, *A bibliography of Venetian editions of Virgil, 1470-1599*, Firenze 1991, n. 75, 80, 84, 87; WERNER SUERBAUM, *Handbuch der illustrierten Vergil – Ausgaben 1502 – 1840*, Hildesheim, Olms, 2008, pp. 244, 247, 252, 253-254. Per notizie sulla famiglia Scotto v. CLAUDIO SARTORI, *La famiglia degli Editori Scotto*, in «Acta Musicologica», 36 (1964), pp. 19-30 e F. ASCARELLI – M. MENATO, *La tipografia del '500 in Italia*...cit., pp. 330-332. Quella di Girolamo era una «fra le officine veneziane più importanti dell'epoca, rivale delle imprese dei Manuzio e dei Giolito, sebbene meno prestigiosa sul piano culturale e letterario» (N. HARRIS, *Bibliografia dell'“Orlando Innamorato”*...cit., II, p. 143). Per un approfondimento sulle edizioni musicali, vera specialità degli editori Scotto v. J. BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice*...cit.

Le minute illustrazioni (appena 55 x 75 mm circa) erano sovrastate da un corredo testuale imponente: un commentario di undici autori tutt'attorno, titolo e sottotitolo sopra di esse, argomento e testo latino sotto. Esse introducevano i libri virgiliani e ne anticipavano il contenuto, secondo una pratica messa a punto nei romanzi cavallereschi illustrati, che pure avevano preso a prestito dall'epica numerosi episodi ma da par loro ripagavano i classici offrendo loro una veste editoriale più aggiornata ed agile che andava incontro all'allargamento del pubblico dei lettori. La serie è dunque incompleta<sup>673</sup>: mancano ancora il libro II delle *Georgiche* e XI dell'*Eneide*. Possiamo allora supporre da ciò che queste dello Scotto non fossero le edizioni di riferimento per le stampe di Beccafumi e che esse siano state intagliate per un'altra impresa tipografica che oggi non conosciamo. Tale convinzione mi pare rafforzata anche dalla minutezza delle illustrazioni in rapporto al formato *in folio* dei libri che le accolgono. Infatti rispetto alle più note illustrazioni a tutta pagina del Virgilio di Sebastian Brandt del 1502<sup>674</sup>, l'edizione cinquecentesca virgiliana più fortunata, con immagini assai gremite e piatte in uno stile ancora tardogotico che sembra ignorare del tutto le conquiste dell'arte italiana, quelle di Beccafumi paiono davvero un esercizio di virtuosismo nel registro minuto e stanno decisamente più a loro agio nelle edizioni in 4° e in 8° dove sono riutilizzate.

Certo è pur vero che, aldilà di ragioni di praticità e riciclabilità delle piccole immagini incise<sup>675</sup>, in Italia erano i tempi di Benvenuto Cellini e Giulio Clovio: Michelangelo regalava sue opere su carta a Tommaso de' Cavalieri e Vittoria

<sup>673</sup> Questo è l'elenco completo della serie: *Titiro e Melibeo* (*Buc.* I) per le *Bucoliche*, *l'Influsso degli astri sul lavoro nei campi* (*Geo.* I), gli *Animali al pascolo* (*Geo.* III), la *Generazione delle api dal sangue dei giovenchi morti* (*Geo.* IV) per le *Georgiche*, il *Quos Ego* (*Aen.* I), *l'Ingresso del Cavallo di Troia in città* (*Aen.* II), *Enea incontra Andromaca mentre prega davanti al sepolcro vuoto di Ettore* (*Aen.* III), il *Suicidio di Didone* (*Aen.* IV), *Beroe posseduta da Iride incendia le navi troiane durante la commemorazione di Anchise* (*Aen.* V), il *Rituale funebre in onore di Miseno* (*Aen.* VI), *Ascanio uccide il cervo di Silvia* (*Aen.* VII), *Venere alla fucina di Vulcano* (*Aen.* VIII), *Turno si getta nel Tevere per sfuggire ai troiani* (*Aen.* IX), gli *Dèi assistono allo scontro fra Rutuli e Troiani* (*Aen.* X) ed *Enea uccide Turno* (*Aen.* XII) per l'*Eneide*. La serie si trova interamente riprodotta in R. NICCOLI VALLESI, *Virgilio illustrato*, cit..

<sup>674</sup> VINCENZO FARINELLA, *Virgilio. Volti ed immagini del poeta*, catalogo della mostra di Mantova, a cura di Vincenzo Farinella, Milano 2011, n. 6,7.

<sup>675</sup> Su un piano pratico, l'utilizzo di legni di piccole dimensioni riusciva a garantire all'editore maggiore agilità, costi ridotti ed un grado maggiore di riciclabilità delle immagini, contribuendo così senz'altro alla grande fortuna dei volumi veneziani di metà Cinquecento, più fruibili e meno costosi delle loro controparti tedesche. A tal riguardo riferisco però che il Virgilio di Sebastian Brant fu stampato a Venezia, evidentemente con legni ricopiati dalle prime edizioni, fino al 1586, ma a differenza della serie beccafumiana, quella di Brandt non fu mai utilizzata per illustrare edizioni che non fossero virgiliane.

Colonna e qualche anno prima Raffaello aveva eseguito il piccolo dipinto raffigurante la *Visione di Ezechiele*, che come riferisce Vasari era «non meno raro e bello nella sua piccolezza che sieno l'altre cose sue nelle grandezze loro»<sup>676</sup>. Il cuoco papale Bartolomeo Scappi consigliava di imbandire le tavole di statue di zucchero e di burro raffiguranti ninfe suonatrici ed elefanti con castelli sulla schiena<sup>677</sup> e più avanti lo stesso Vasari si trovò a lodare la «pittura molto simile al vero e fatta con tanta diligenza che par miniata»<sup>678</sup> del Bronzino. Il «picciol vezzo» di disegnare in «picciole tavolelle»<sup>679</sup> non era più screditato come ai tempi dell'Alberti, ma quella «maniera grande alla maniera piccolissima»<sup>680</sup> stava diventando un genere a sé. Ciò si deve anche alla riscoperta di classici come Plinio che citava gli artisti greci Timante, Callicrate e Mirmecide che erano stati grandi pur nelle dimensioni microscopiche delle loro opere che raffiguravano quadrighe grandi come mosche e navi che stavano sotto ali di ape (Plinio, *Naturalis Historia*, VII, 85; XXXVI, 43). È possibile che tutto questo abbia rappresentato uno stimolo ed una sfida per Beccafumi, che certamente doveva conoscere almeno l'ambiente dell'Accademia degli Intronati: per Alessandro Piccolomini, «lo Stordito», disegnò la scenografia con la veduta di Pisa dell'*Amor Costante* del 1536,

<sup>676</sup> G. VASARI, *Le Vite* (1568)...cit., IV, p. 187. Per la Saliera di Cellini v. MARINA BELOZERSKAYA, *Cellini's "Saliera": the salt of the earth at the table of the king*, in *Benvenuto Cellini: Sculptor, Goldsmith, Writer*, a cura di Margaret Gallucci – Paolo Rossi, Cambridge 2004, pp. 71-96. Circa i disegni di Michelangelo offerti in dono a Tommaso de' Cavalieri e Vittoria Colonna v. MARIA CATHERINE RUVOLDT, *Michelangelo's dream*, in «The Art Bulletin», 85 (2003), pp. 86-113. Sulla *Visione di Ezechiele* v. DANIEL ARASSE, *Les Visions de Raphael*, Paris 2003, pp. 44-73.

<sup>677</sup> BARTOLOMEO SCAPPI, *Opera: dell'arte del cucinare* (1570), a cura di Giancarlo Roversi, Bologna 1981, f. 192r-193v; TERENCE SCULLY, *The Opera of Bartolomeo Scappi (1570): l'arte et prudenza d'un maestro cuoco*, Toronto 2008, pp. 45-46; GIOVANNA GIUSTI, *Figurar zuccheri. Ingegno e convivialità sulle mense regali*, in *Dolci trionfi e finissime piegature. Sculture in zucchero e tovaglioli per le nozze fiorentine di Maria de' Medici*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Giovanna Giusti – Riccardo Spinelli, Livorno 2015, pp. 25-35.

<sup>678</sup> G. VASARI, *Le Vite* (1568)...cit., VI, p. 237.

<sup>679</sup> Leon Battista ALBERTI, *De pictura: redazione volgare*, a cura di Lucia Bertolini, Firenze 2011, pp. 310-311.

<sup>680</sup> Così si esprimeva Webster Smith in un suo sempre valido saggio circa la pittura di piccolo formato v. WEBSTER SMITH, *Giulio Clovio and the "Maniera di Figure Piccole"*, in «The Art Bulletin», 3 (1964), pp. 395-401. Ancora sul tema dell'arte in miniatura v. JOY KENSETH, *The virtue of littleness: small-scale sculptures of the Italian Renaissance*, in *Looking at Italian Renaissance sculpture*, a cura di SARAH BLAKE MCHAM, Cambridge, 1998, pp. 128-148 e MASSIMILIANO ROSSI, *"Ad imitazione de gli antichi e secondo la strada ch'insegna Aristotile": Danese Cataneo e la scultura colossale alla metà del Cinquecento*, in *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, atti del convegno di Udine, a cura di Lorenzo Finocchi Ghersi, Udine 2001, pp. 107-110.

mentre un altro accademico, Bartolomeo Carli Piccolomini, detto “l’Attaccato”, fu il consigliere iconografico dei suoi affreschi in Palazzo Pubblico<sup>681</sup>.

---

<sup>681</sup> MICHELE MACCHERINI, *Domenico Beccafumi e “L’Amor Costante” di Alessandro Piccolomini*, in «Prospettiva», 65 (1992), pp. 63-65 e A. PINELLI, *La bellezza impura...cit.*, pp. 120-122.

V. Qualche precisazione su Beccafumi illustratore librario

### 3. Diomede divorato dalle cavalle: un'enigmatica marca tipografica di Beccafumi

Dopo queste precisazioni sull'attività di illustratore del pittore senese, sembrerebbe che non ci sia più spazio per novità che lo riguardano, ed invece ancora una volta Beccafumi mi stupisce con un'immagine enigmatica e potente, forse la più bella che egli abbia inciso. La stampa che intendo analizzare<sup>682</sup>, rispetto alle altre beccafumiane è un'anomalia: essa fu impressa su carta soltanto una volta<sup>683</sup>. Identificata da Jane Bernstein non nell'autore, ma nel soggetto, *Diomede divorato dalle cavalle*, essa compare nel *cantus* di un libro di madrigali del poco noto compositore fiammingo Anselmo Reulx<sup>684</sup>. L'immagine è collocata nel frontespizio in luogo della marca tipografica a sormontare la scritta "Venetijs apud Hieronymum Scotum 1543" (figg. 252-253), anche se la sua eccezionalità e scarsa immediatezza possono far pensare, nonostante la scontornatura e le dimensioni microscopiche (appena 30 x 40 mm circa), ad un'illustrazione introduttiva, come avveniva talvolta per i libri musicali, e non ad un marchio dal carattere strettamente commerciale.

A rafforzare quest'ultima ipotesi va notato che la xilografia non è presente in alcun repertorio di marche tipografiche odierno e la Bernstein è arrivata a definirla «the most enigmatic» tra quelle utilizzate dallo Scotto. Infatti, inaspettatamente,

<sup>682</sup> Ho brevemente anticipato questo argomento in un intervento in una giornata di studio dell'Università degli studi di Lecce v. RAFFAELE NICCOLI VALLESI, "Un liquore, che chiuso in picciol vetro mantiene la virtù sua": Ariosto e Virgilio nelle xilografie librarie di Domenico Beccafumi, in *Le sorti d'Orlando: illustrazioni e riscritture del Furioso*, a cura di Massimiliano Rossi – Daniela Caracciolo, Lucca 2013, pp. 163-182.

<sup>683</sup> In questo senso ha qualche aspetto in comune con alcuni interventi isolati di Beccafumi per l'editoria cioè il frontespizio per il *Lamento di Olimpia* ritrovato da Massimiliano Rossi (J. HAAR, *From "Cantimbanco"...*cit., pp. 179-197) e la xilografia della *Battaglia di Porta Camollia* (R. NICCOLI VALLESI, "A' Fiorentin ammazza, ammazza"...)cit., pp. 65-74).

<sup>684</sup> ANSELMO REULX, *Madrigali a quattro voci nuovamente dal proprio autor composti et mandati in luce*, presso Girolamo Scotto, Venezia 1543, CNCE 45273. L'edizione dovette avere una certa fortuna se in un manoscritto di Lorenzo Corsini della metà del Cinquecento compaiono alcune composizioni del fiammingo (PHILIPPE CANGUILHEM, *Lorenzo Corsini's 'Libri di canzone' and the Madrigal in Mid-Sixteenth-Century Florence*, in «Early Music History», 25 (2006), p. 29n) e pure il Doni nella sua *Libreria* inserì i *Madrigali* di Reulx (ANTON FRANCESCO DONI, *La libreria del Doni fiorentino*, presso Girolamo Scotto, Venezia 1550, CNCE 17682, p. 64r). Per un eccellente studio sulle immagini tipografiche usate dallo Scotto v. J. BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice...*cit., pp. 79-94. Di Anselmo Reulx oltre a possedere le tre edizioni italiane che contengono la sua musica, sappiamo che fu alla corte di Carlo V nel 1524 (ivi, n. 35). La Bernstein è poi tornata su Diomede qualche anno più tardi v. Jane BERNSTEIN, *Print Culture and Music in Sixteenth-century Venice*, New York 2001, p. 51.

per il *tenor* degli stessi madrigali, lo stampatore ha usato la marca tipografica prediletta dallo Scotto: l'ancora<sup>685</sup> (fig. 262), con l'aggiunta in basso della sigla “S O S” (*Signum Octaviani Scoti*, che si riferisce all'antenato Ottaviano) e in alto di un cartiglio con la scritta “*In Tenebris Fulget*” che allude all'assonanza del cognome dello stampatore con il greco *σκότος*, tenebra appunto. Per l'immagine possiamo effettivamente parlare di una certa decifrabilità, pur nel gioco compiaciuto del rimando al significato greco del cognome dello stampatore tipico di numerose “marche parlanti” del tempo e nell'utilizzo dell'ancora che allude alle insegne tipografiche di Aldo Manuzio. Al contrario, il povero *Diomede* viene abbandonato a sé, privo di sigle e scritte esplicative, lasciando alla figurazione, un uomo riverso a terra divorato da due cavalli, il compito di comunicare silenziosamente al lettore tutta la sua truce espressività.

L'episodio mitico relativo a Diomede<sup>686</sup>, crudele re di Tracia che nutriva le sue cavalle con gli ospiti che soggiornavano alla sua corte, rappresenta l'ottava fatica di Ercole e così viene descritto nelle *Metamorphoseos Vulgare*, importante volgarizzamento di Ovidio stampato nel 1497 a Venezia:

«Questo Diomedes ero uno tiranno de Thracia et havea costume di fare amazare tuti li forastieri che li andavano a casa: e nel suo territorio esso li gitava e davali amanziare ali soi cavalli: et Hercule ando in quelle parte: et insieme con lui ando Euristeo et puosese agiacer in terra et infinsese de dormire. Diomede lo volse amazare: ma Hercule se levo su e amazo lui et fecelo mangiare dali soi medesimi cavalli»<sup>687</sup>.

Nell'allegoria si spiega che Diomede «era uno pessimo homo tiranno el quale facea vendere e robare ogni gente: che nella sua forza capitava. E di quello guadagno governava li soi cavalli. Costui fu morto da Hercule e roboli tuto el suo thesoro: con el quale poi Hercule governava li soi cavalli» (IX, 33).

<sup>685</sup> G. ZAPPELLA, *Le marche...* cit., n. IX.

<sup>686</sup> Niente a che vedere con il Diomede omerico. Del mito riferiscono più lungamente Diodoro Siculo (*Biblioteca storica*, IV, 15, 3-4), lo Pseudo-Apollodoro (*Biblioteca*, 2, 5, 8) e Boccaccio (*Genealogie deorum gentilium*, XIV, 1), per una lista completa v. JANE DAVIDSON REID, *The Oxford guide to classical mythology in the arts, 1300 - 1990s*, New York 1993, I, p. 557 e DAVID BRUMBLE, *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance*, 1998, p. 158.

<sup>687</sup> GIOVANNI BONSIGNORI, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, presso Lucantonio Giunta, Venezia 1497, IX, 32. Per un'edizione moderna dei manoscritti dell'autore v. GIOVANNI BONSIGNORI, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, a cura di Erminia Ardissino, Bologna 2001. Per un saggio v. BODO GUTHMÜLLER, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Rhein, 1981.

Un'illustrazione proveniente da quest'edizione ispirò Beccafumi nella composizione complessiva del suo *Deucalione e Pirra*<sup>688</sup>, dal tempietto circolare alla figura femminile in primo piano a sinistra. Del resto il pittore senese non doveva aver conosciuto le fonti greche quanto piuttosto i volgarizzamenti e i cantari come quello che ho descritto poco sopra sulle *Dodici fatiche di Ercole*, dove gli stessi motivi riecheggiano nell'ottava rima: «atroce e crudelissimo tiranno,/ ingrato, disleale : senza fede,/ e s'ingrassava sol dell'altrui danno»<sup>689</sup> e gli aspetti fantastici prendono il sopravvento su quelli più complessi descritti da Diodoro Siculo relativi al re che aveva violato le leggi degli uomini<sup>690</sup>. L'eroe greco «sembra agire all'insegna della violenza più spietata, ma la sua ferocia è volta comunque alla soppressione di componenti “anomiche”, quali la barbarie di Diomede e la bestialità delle cavalle antropofaghe, inconciliabili con la legge della cultura che egli viene affermando. Eracle si identifica [...] col *nomos* inteso come “norma culturale”, laddove Diomede [...] è colui che aveva insegnato alle cavalle a violare il *nomos*»<sup>691</sup>.

Vi sono almeno due personaggi mitologici che condividono con il re tracio questo orribile destino: in primo luogo Abdero, giovane amato da Ercole e divorato dalle stesse cavalle di Diomede, descritto da Filostrato in un quadro della sua *Pinacoteca*, “Le esequie di Abdero”<sup>692</sup> e Glauco di Potnia<sup>693</sup>, che rifiutava di far accoppiare le

<sup>688</sup> Non mi risulta che questo aspetto sia stato notato v. A. ANGELINI, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo...*cit., n. 16; MONICA FOLCHI, in P. TORRITI, *Beccafumi...*cit., n. P33. L'edizione fu presa a modello a Siena pure dal Sodoma per le favole sul soffitto di Palazzo Chigi alla Bocca del Casato a Siena v. Roberto BARTALINI, *Sodoma, il soffitto di Palazzo Chigi e i volgarizzamenti di Ovidio. Una postilla*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di Mario di Giampaolo – Elisabetta Saccomani, Napoli 2001, pp. 157-165.

<sup>689</sup> *Le dodici fatiche di Ercole...*cit., f. B2v. Si veda anche BODO GUTHMÜLLER, *Mito, poesia, arte: saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma 1997, p. 199. L'edizione che soppiantò le *Metamorphoseos* del Bonsignori fu quella in ottava rima dello Zoppino del 1522 nella quale l'episodio diomedeo è raccontato in prima persona da Ercole: «et presto lo piglia senza intervalli/ et lo diedi a mangiar a i suoi cavalli» (OVIDIO, *Metamorphoseos composto per Niccolò degli Agostini*, Venezia, Niccolò Zoppino, 1522, f. O3r).

<sup>690</sup> «Eracle, volendo soggiogarle, ne catturò il padrone Diomede, e con le carni di chi aveva insegnato a violare le leggi saziò il bisogno degli animali e li ebbe docili» DIODORO SICULO, *Biblioteca storica* (libri I – V), a cura di Luciano Canfora, Palermo 1986, p. 200 (traduzione di Isabella Labriola).

<sup>691</sup> GIUSEPPE MARIOTTA – ADALBERTO MAGNELLI, *Diodoro siculo: Biblioteca storica IV: Commento storico*, Milano, V&P, 2012, p. 68. Sul tema si veda anche FRANÇOISE BADER, *Héraclès et le cheval*, in *Le Bestiaire d'Héraklès*, a cura di Corinne Bonnet – Colette Jourdain-Annequin – Vinciane Pirenne-Delforge, Liège 1998, pp. 151-172.

<sup>692</sup> Nel quadro Ercole affronta una prova ben più gravosa dell'uccisione delle bestie di Diomede: egli, infatti «sta portando il corpo semidivorato di Abdero, dopo averlo strappato alle cavalle, intente a sbranare questo giovinetto ancora tenero» (FILOSTRATO MAGGIORE, *La Pinacoteca*, a cura di Giuseppe Pucci, traduzione di Giovanni Lombardo, Palermo 2010, p. 79).

sue vincenti cavalle da corsa che finirono però per divorarlo per punizione di Afrodite. Spesso gli episodi mitologici che riguardano le morti violente causate dai cavalli implicano circostanze estremamente innaturali, con gli abituali compagni dell'uomo trasfigurati in feroci assassini per rappresentare forze incontrollabili ed oscure che ristabiliscono un ordine violato<sup>694</sup>. Così è per Ippolito amato incestuosamente da Fedra, mentre nella storia antica la pena è riservata a traditori come Mezio Fufezio, re degli Albani, che con il suo «supplizio insegna al genere umano a mantenere i sacri vincoli violati» (Tito Livio, *Ab Urbe Condita*, I, 28).

Il tema diomedeo, nonostante una limitata fortuna nelle decorazioni delle bardature dei cavalli da parata<sup>695</sup>, è un'assoluta rarità iconografica nel panorama cinquecentesco (al contrario delle più consuete raffigurazioni di Ercole tra Vizio e Virtù<sup>696</sup>) e nessuno stampatore del tempo utilizzò dei cavalli antropofagi per le sue marche tipografiche<sup>697</sup>. Eppure le immagini legate ad Ercole hanno goduto di una certa fortuna nelle marche cinquecentesche<sup>698</sup>. Cito per tutte il caso dell'Idra di

<sup>693</sup> Su Glauco v. BERNARD COOK, *Glaukos III* (ad vocem), in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich- München, 1981-1999, IV-1.

<sup>694</sup> È interessante notare, circa gli episodi tragici legati ai cavalli, una lettera di Ortensio Lando delle sue *Lettere di molte valorose donne, nelle quali chiaramente appare esser né di eloquentia né di dottrina alli huomini inferiori* (Venezia, Gabriele Giolito, 1548), in cui il poligrafo, impersonando una dama, racconta di aver veduto uno di questi «spettacoli crudeli dove altro non si impara che ad incrudelire» e passa in rassegna numerosi episodi sul tema (pp. 150v-151r).

<sup>695</sup> AMEDEO QUONDAM, *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma 2003, pp. 36-37 e fig. 24.

<sup>696</sup> Sul tema si veda il classico ERWIN PANOFSKY, *Ercole al bivio* (1930), a cura di Monica Ferrando, Macerata 2010.

<sup>697</sup> Non ritroviamo nemmeno l'insolita immagine riutilizzata in tirature più tarde da altri stampatori, come spesso avveniva per le marche in disuso che finivano sul mercato, né vi sono derivazioni o peggio, copie fraudolente in altre edizioni italiane del tempo v. PAOLO VENEZIANI, *Riutilizzo di marche tipografiche*, in «Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma», 8 (2000), pp. 5-23.

<sup>698</sup> E. VACCARO, *Le marche...*cit., p. 106. I temi erculei ebbero larga diffusione presso le tipografie italiane (Bologna, Cremona, Genova, Roma, Napoli ecc.) v. G. ZAPPELLA, *Ercole, Idra, Cerbero, Centauro* (ad vocem), in *Le Marche...*cit., 1998 e per alcuni aggiornamenti v. *Inter omnes: contributo allo studio delle marche dei tipografi e degli editori italiani del XVI secolo* (Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche), Roma 2006. Tuttavia il catalogo di gran lunga più aggiornato per le marche tipografiche italiane è consultabile su EDIT16 (Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo <<http://edit16.iccu.sbn.it>>) dal quale deriva il volume sopracitato. Anche in un campo che ha delle attinenze con quello delle marche, cioè quello dell'emblematica, il tema diomedeo non è mai presente, né nei *Geroglifici* di Orapollo, né negli *Emblemata* di Andrea Alciati che pure presentano due emblemi erculei, "In eos qui supra vires quicquam audent" (per quanti osano al di sopra delle loro forze) e "Eloquentia fortitudine prestantior" (l'eloquenza è più efficace della forza) v. ANDREA ALCIATI, *Il libro degli Emblemi* (secondo le edizioni del 1531 e 1534), a cura di Mino Gabriele, Milano 2009, pp. 131-133 e 473-476. In particolare v. EGON VERHEYEN, *Alciato's Hercules emblem (no. 138) and related scenes*, in *Andrea Alciato and the emblem tradition, essays in honor of Virginia Woods Callaban*, a cura di Peter Daly – Virginia Callahan, New York 1989, pp. 47-57. Nell'edizione postuma degli *Emblemata* del 1546 vi sono altri due emblemi erculei: *XII Certamina Herculis* e *In nothos* che si tingono di rimandi alla vita

Lerna sconfitta da Ercole, da intendere in negativo come personificazione dell'invidia, spesso accoppiata al motto "Invidia Virtute Superatur", in positivo come virtù che rinasce e si rafforza dalle offese ricevute come le teste recise del mostro si rigenerano e qui il motto diventa "Virescit Vulnere Virtus"<sup>699</sup>.

#### 4. Sotto la lente d'ingrandimento

Ma prima di proseguire ad analizzare l'immagine credo sia giusto approfondire i motivi della mia attribuzione a Domenico Beccafumi: in primo luogo l'editore dei *Madrigali* di Reulx, Girolamo Scotto, utilizzò ampiamente negli anni quaranta e oltre i legni ariosteschi e virgiliani eseguiti dal pittore senese. Come ho scritto sopra, li impiegò spesso mescolati tra loro nelle varie edizioni che pubblicò dell'*Orlando Innamorato*, del *Morgante*, dell'*Opera* di Virgilio e delle *Metamorfosi*.

In secondo luogo la stampa ben si colloca nell'ormai nutrito gruppo di immagini librerie del pittore: il segno vibrante ma profondo che disegna gli scorbutici cavalli e la figurina abbattuta ma ancora vivace sono l'inconfondibile cifra illustrativa del pittore senese assieme ai bruschi tratteggi d'ombra che graffiano la superficie chiara del foglio. Qui l'incanto è forse ancor maggiore rispetto alle consuete immagini tipografiche del pittore senese che talvolta paiono appesantite da vincolanti rapporti testuali. Così, veniamo rapiti da un'immagine che, per quanto agghiacciante, sembra celare la sua violenza in modo impercettibile tra queste pagine musicali pur nel suo ruolo di stampa introduttiva del libro.

Venendo a confronti più puntuali, la data "1543" del frontespizio è coerente con l'attività di illustratore di Beccafumi, esattamente tra la serie "piccola" ariostesca

---

di Erasmo da Rotterdam (v. VIRGINIA CALLAHAN, *The Erasmus-Hercules Equation in the Emblems of Alciati*, in *The verbal and the visual: Essays in honor of William Sebastian Heckscher*, New York 1990, pp. 41-57) e solo nell'epigramma del primo si allude a Diomede (*Barbaries feritasque dat impiadenique poenam*). Valeriano nei suoi *Hieroglyphica* inserì il racconto di Diomede per introdurre la "Meretricia Procacitas" ma senza darne illustrazione visiva (GIOVANNI PIERO VALERIANO, *Hieroglyphica: sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*, rist. anastatica dell'edizione di Basilea del 1556 a cura di Dietmar Peil, Hildesheim 2005, p. 36a). Secondo Marcello Fagiolo è possibile che Valeriano si sia servito di Francesco Salviati come consulente iconografico per le xilografie dell'opera v. MARCELLO FAGIOLO, *Cultura dell'antico e "geroglifici": Francesco Salviati, Michelangelo e Pierio Valeriano*, in *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa: studi in onore di Luisa Mortari*, a cura di Domenica Pasculli Ferrara – Luisa Mortari, Roma 2004, pp. 214-227.

<sup>699</sup> Anche Cerbero nelle imprese ha questa natura ambivalente: da un lato è raffigurato come fedele custode, dall'altro come mostruosità vinta dall'astuzia e allora compare una piccola mano che getta un'offa alla bestia.

(fig. 254), che troviamo per la prima volta nelle *Heroïdes* dello Scotto del 1543 e quella virgiliana pubblicata nel 1544: l'immediatezza proviene dalla prima, mentre la ricerca luministica più avanzata è mutuata dalla seconda (figg. 255-256). Il rapporto con gli *Animali al Pascolo* delle stampe delle *Georgiche* è evidente, mentre pur in miniatura, si possono richiamare alcune opere sedimentate nella memoria del pittore senese. In primo luogo, il riferimento più ovvio paiono i cavalli contorti e imbizzarriti della *Battaglia di Anghiari*<sup>700</sup>, anche se il piglio leggero può ricordare i disegni leonardiani di carri falcianti da guerra<sup>701</sup>, nei quali le pulsioni aggressive si nascondevano tra le pieghe di brulicanti fogli animati da figurine abbozzate ma ferocemente vivaci. Tuttavia anche a Siena non mancavano esempi di concitazione espressiva molto marcata, come la *Strage degli Innocenti* di Matteo di Giovanni<sup>702</sup> per il pavimento del Duomo di Siena (fig. 257), che suggerì a Beccafumi l'uso di marmi policromi e con il suo fregio con scene di battaglia che la incornicia, può aver rappresentato un'ispirazione locale non trascurabile.

Dal punto di vista dei precedenti iconografici a Siena, il raro tema diomedeo non è presente in importanti cicli erculei come il frontespizio, ispirato dal Pollaiuolo, del *De Animalibus* di Francesco di Giorgio e il basamento del fonte battesimale di Antonio Federighi della cappella di San Giovanni Battista nel Duomo di Siena<sup>703</sup>. Al contrario, vi è una premessa importante nel ciclo di Baldassarre Peruzzi della Sala del Fregio alla Farnesina, nel quale è raffigurato proprio un *Diomede divorato dalle cavalle*<sup>704</sup> (fig. 258), replicato nella rocca di Ostia pochi anni dopo<sup>705</sup> (fig. 260). Nella xilografia è presente il medesimo cavallo che torce repentinamente l'incollatura (in controparte rispetto agli affreschi peruzziani), mentre il re steso a terra, tornito e scorciato con forza alla Farnesina, sembra venir ingracilito ed allungato da Domenico per meglio renderne il violento sfinimento e far risaltare il volto scurito dall'ombra del cavallo incombente. L'immagine testimonierebbe

<sup>700</sup> Leatrice MENDELSON, *Mortal Combat: the afterlife of a battle motif from Leonardo to Vasari*, in *The Historian's Eye: essays on italian art in honor of Andrew Ladis*, a cura di Hayden B. J. Maginnis – Shelley E. Zuraw, Athens, 2006, pp. 177-193.

<sup>701</sup> *Leonardo da Vinci, l'uomo universale*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di Annalisa Perrissa Torrini – Daniela Amadei, Firenze 2013.

<sup>702</sup> ANNALISA PEZZO, in *Matteo di Giovanni: Cronaca di una strage dipinta*, catalogo della mostra di Siena, a cura di Cecilia Alessi – Alessandro Bagnoli, Siena 2006, pp. 146-156.

<sup>703</sup> ALESSANDRO ANGELINI, *Antonio Federighi e il mito di Ercole, in Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di Alessandro Angelini, Siena 2005, pp. 116-132.

<sup>704</sup> C. L. FROMMEL – G. CANEVA, *La villa Farnesina* (2003)...cit., I, pp. 70-79, 175-177.

<sup>705</sup> S. PANNUNZI, *Gli affreschi del castello di Ostia Antica*, in *Il castello di Giulio II ad Ostia Antica*, a cura di Simona Pannunzi, Firenze 2009, pp. 79-106.

dunque, la perdurante influenza del Peruzzi farnesiano su Beccafumi<sup>706</sup>, anche se il piglio stravolto ed allungato ricorda maggiormente il disegno del Louvre con una “Figura distesa” (fig. 261) collegato al progetto della “Morte di Meleagro” di cui sopravvivono i disegni dell’Ashmolean e del British Museum<sup>707</sup>.

## 5. Strategie editoriali: la marca “carnivora”

Per quanto riguarda la motivazione dell’insolito tema è necessario andare per esclusione e valutare in quale corrente di strategia tipografica si colloca l’immagine qui in esame<sup>708</sup>. Innanzitutto è bene precisare che gli Scotto tradizionalmente erano avvezzi a sofisticati giochi tipografici: oltre alla marca sopramenzionata, Ottaviano fu il primo editore italiano a servirsi di iniziali “parlanti” e pure Girolamo ne utilizzò in gran quantità<sup>709</sup>. Se dunque è possibile che la stampa diomedeica si riferisca ad un personaggio dallo stesso nome del re di Tracia, purtroppo in data vicina al 1543 non troviamo a Venezia stampatori, scrittori e neppure dedicatari così chiamati<sup>710</sup>.

---

<sup>706</sup> Vanno comunque esclusi interventi diretti di Beccafumi alla Farnesina (ROSALIA VAROLI PIAZZA, *Peruzzi e Beccafumi alla Farnesina*, in «Quaderni di Palazzo Venezia», 1 (1981), pp. 57-68) e Ostia (GABRIELE BORGHINI, *Baldassarre Peruzzi, Cesare da Sesto e altre presenze nell’Episcopio di Raffaele Riario ad Ostia*, in «Quaderni di Palazzo Venezia», 1 (1981), pp. 11-50) come riferito più recentemente dagli studi di Vincenzo Farinella che a Ostia ha intravisto la mano di un artista bolognese vicino ad Amico Aspertini (forse Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo) cfr. VINCENZO FARINELLA, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento: il caso Jacopo Ripanda*, Torino 1992, pp. 150-152.

<sup>707</sup> GEORGE R. GOLDNER, in *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle*, catalogo della mostra di New York, a cura di George R. Goldner – Carmen Bambach, New York 1997, nn. 45-47, pp. 196-201; JONATHAN KATZ NELSON, *La rinascita dell’antichità: forme, formule e miti*, in PATRIZIA ZAMBRANO – JONATHAN KATZ NELSON, *Filippino Lippi*, Milano 2004, pp. 434-437.

<sup>708</sup> Sulle tipologie di marche tipografiche v. ANGELA NUOVO, *Il commercio librario nell’Italia del Rinascimento*, Milano 2003, pp. 182-191. Per una breve rassegna di frontespizi musicali v. CORINNA RICASOLI, *La musica in figura. Frontespizi ad incisione dei secoli XVI e XVII nella collezione speciale della biblioteca del conservatorio di S. Cecilia*, in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», 7 (2007), pp. 269-317.

<sup>709</sup> Franca PETRUCCI NARDELLI, *La lettera e l’immagine: le iniziali “parlanti” nella tipografia italiana (secc. XVI-XVIII)*, Firenze 1991, p. 15 e pp. 37-39.

<sup>710</sup> Nel corso del Cinquecento verranno stampate opere (non dallo Scotto) di Diomede Carafa (morto nel 1487) – che tra le altre cose possedeva a Napoli la gigantesca testa di cavallo di Donatello a lui donata da Lorenzo il Magnifico (Ilaria CISERI, *La primavera del Rinascimento*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi – Marc Bormand, Firenze 2013, n. V-2) – del letterato bolognese Diomede Guidalotti (morto nel 1505) e infine di Diomede Borghesi, senese e anch’egli uomo di lettere ma nato nel 1540. Nessun personaggio chiamato Glauco o Abdero pare legato all’editoria cinquecentesca. Per il catalogo degli stampatori cinquecenteschi v.

Escludendo quindi l'ipotesi della "marca parlante" e la natura di impresa strettamente commerciale, visto che la stampa fu usata soltanto in quest'occasione dall'editore, si può supporre un riferimento alla difficile concorrenza fra stampatori veneziani, come ha già notato Jane Bernstein<sup>711</sup>. È noto il caso del contrasto circa alcuni mottetti tra Antonio Gardano<sup>712</sup>, editore principe di madrigali nel Cinquecento, e Johannes de Buglhat stampatore residente a Ferrara. Il primo pubblicò infatti nel 1538 i suoi *Mottetti del frutto*<sup>713</sup>, dal bellissimo frontespizio figurato con una natura morta (fig. 263) (in passato accostato a Dosso Dossi<sup>714</sup>), ed il secondo sfruttando la notorietà dell'edizione del Gardano nel 1539 fece uscire i *Moteti de la simia*<sup>715</sup>, introdotti da un'illustrazione con una scimmia intenta, in evidente polemica editoriale, a mangiare della frutta (fig. 264). La risposta del Gardano non tardò: bastò per i suoi *Mottetti del frutto a sei voci* una marca raffigurante un leone e un orso, emblemi del suo protettore Leone Orsini, che divorano una scimmia riversa a terra tra i frutti che cercava di mangiare<sup>716</sup> (fig. 265).

Dando fede all'interpretazione in chiave polemica dell'immagine diomedeica, dovremmo dunque pensare ai cavalli come *avatars* dello Scotto e alla sventurata figura come la rappresentazione di un avversario, ma i cavalli non furono mai da lui utilizzati nelle sue marche ed il bersaglio dell'immagine è troppo vago rispetto alla scimmia del Gardano. Sembra però che l'immagine andasse completata, come spesso avveniva<sup>717</sup>, da un motto posto sotto di essa, visto che Diomede sembra

---

F. ASCARELLI – M. MENATO, *La tipografia...cit.*. Sul sistema delle dediche v. MARCO PAOLI, *La Dedica: storia di una strategia editoriale*, Lucca 2009.

<sup>711</sup> J. BERNSTEIN, *Print Culture and Music in Sixteenth-century Venice...cit.*, p. 51.

<sup>712</sup> Sul Gardano v. MARY S. LEWIS, *Antonio Gardano, Venetian Music Printer, 1538-1569: A Descriptive Bibliography and Historical Study*, New York 1997.

<sup>713</sup> Per un'antologia dei vari *Mottetti del Frutto* a quattro, cinque e sei voci v. Sixteenth-Century MOTET, XIII (*The Gardane motet anthologies*), a cura di Mary S. Lewis, New York – Londra 1993.

<sup>714</sup> Lionello Puppi fece il nome di Dosso e pure Caravaggio si ispirò all'immagine durante la sua attività iniziale v. JOHN T. SPIKE, *Caravaggio e i Mottetti del Frutto di Antonio Gardano*, in *Natura morta: rappresentazione dell'oggetto, oggetto come rappresentazione*, atti del convegno di Napoli, a cura di Costanza Barbieri – Dalma Frascarelli – Giovanna Cassese, Napoli 2010, pp. 57-63.

<sup>715</sup> Sixteenth-Century MOTET, XIV (*The Gardane motet anthologies*), a cura di Mary S. Lewis, New York – Londra 1995.

<sup>716</sup> È stato ipotizzato che il contrasto sia dovuto all'impiego da parte del Buglhat del procedimento a stampa dell'impressione singola brevettato da Antonio, oppure all'utilizzo dei medesimi caratteri tipografici. Sulla questione v. JAMES HAAR – IAN FENLON, *L'invenzione del madrigale italiano*, Torino 1992, pp. 117-118.

<sup>717</sup> È noto ad esempio il caso dell'impresa di Ludovico Ariosto per la prima edizione dell'*Orlando Furioso* (1516), le api che volano via da un tronco dato alle fiamme con il motto "PRO BONO

indicare verso il basso con la mano destra. L'iscrizione, ammesso che fosse prevista, avrebbe ovviamente facilitato il mio compito molto di più della scritta che identifica editore e luogo di stampa. È difficile dunque rintracciare il bersaglio di questa "marca carnivora", ma se «anima omnis carnis in sanguine est» (*Levitico* 17, 11), possiamo dire che l'anima di uno stampatore è il suo marchio e nell'immagine beccafumiana si esprimerebbe efficacemente il processo di annientamento dell'avversario in un bagno di sangue. Il significato della xilografia potrebbe essere ben espresso dalle parole del napoletano Pasquale Caracciolo, autore de *La gloria del cavallo*, autentica miniera cinquecentesca di notizie sull'arte equestre:

«...[Ercole] fece a lui [Diomede] quel ch'egli faceva ad altri; nel che volsero dinotare i Poeti, che la virtù supera la macchia di tutti, e quasi col Taglione punisce il vizio con quella medesima pena, in che delinque»<sup>718</sup>.

Tra i poeti che hanno scritto sul tema c'è Coluccio Salutati che nella sua interpretazione allegorica del mito di Ercole, il *De laboribus Herculis*, identificava Diomede con l'invidia, analizzando l'etimologia del suo nome:

«Erit igitur Dyomedes typus invidie. Dicitur enim a "dya", quod est "duo", et "odos", quod est "via". Nam cum per visum contrahatur ista labes invidie (unde et "invidere" dictum est), et hic duobus oculis quasi viis explicetur, duoque sint obiecta talis vitii, proximi scilicet prosperitas, per consequens et erumna, duoque sint actus eius, tristitia propter felicitatem alterius et que huius sequax est, leticia propter adversa, non incongrue tale vitium duplex instrumentis, duplex obiectis, duplex et actibus per Dyomedis vocabulum designatur»<sup>719</sup>.

Anche Giambattista Giraldi nel suo *Ercole* del 1557 parla di Diomede come di colui che «sotto un chiaro viso, abbia il cor fosco,/ e mostrandoci il mel, ci appresti il tosc»<sup>720</sup>. Ed in effetti nelle marche tipografiche non sono rari i motti

---

MALUM" v. GIORGIO MASI, *I segni dell'ingratitudine: ascendenze classiche e medievali delle imprese ariostesche nel Furioso*, in «Albertiana», 5 (2002), pp. 141-164.

<sup>718</sup> PASQUALE CARACCILO, *La gloria del cavallo*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1566, CNCE 9303, p. 234.

<sup>719</sup> Coluccio SALUTATI, *De laboribus Herculis*, a cura di Bert L. Ullman, Turici 1951, III, 21, pp. 285-286.

<sup>720</sup> GIOVAN BATTISTA GIRALDI, *Dell'Ercole di m. Giovanbattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese, segretario dell'illustrissimo et eccellentissimo signore il signore Ercole Secondo da Este, duca quarto di Ferrara. Canti*

sull'invidia, come “Invidia virtute superatur” e “Fortitudine invidia superatur” dettati dall'allargamento del mercato librario e l'editoria musicale non faceva eccezione. La musica non si praticava più soltanto nel ristretto ambito delle accademie dedite alla poesia e all'arte, gli strumenti musicali incominciarono ad essere disponibili per fasce più ampie della popolazione<sup>721</sup>, tanto che Anton Francesco Doni dedicò il suo *Dialogo della musica* del 1544 a coloro «che molte volte cantano, et belle, et brutte, da chiesa, et da mercato»<sup>722</sup>. Non si trattava di pratica insolita nemmeno per gli artisti, Vasari sosteneva e lodava la pratica musicale in pittori come Parmigianino, Pordenone e Sebastiano del Piombo come giusto complemento dell'artista “cortigiano” ma non esitava a scoraggiarla quando questa sottraeva troppo tempo alla pittura come per Giovanni Antonio Lappoli.<sup>723</sup> In detto dialogo, stampato dal solito Girolamo Scotto, il Doni manifestò la mentalità editoriale di quegli anni, con le nuove esigenze tipografiche di stampare di continuo opere aggiornate o presunte tali, per non farsi sommergere dalla concorrenza: «vedete che si può fare della musica quel che l'uom vuole: e vi farò vedere che, tolto via il volere far bene una cosa, si può rimestare per tutto. Eccovi un canto tutto rabbaruffato con altre parole sotto. Eccone un altro, che le parole erano d'un altro canto, e'l canto aveva sotto altre parole, e vedrete, che gli stan meglio queste che quelle»<sup>724</sup>. Da tale apertura spregiudicata deriva dunque, anche per le opere musicali, il florilegio di marche e motti spesso più o meno ipocriti

---

*ventisei*, Modena 1557, CNCE 21268, p. 246. Susanna Villari ha analizzato l'Ercole al bivio di Beccafumi anche sulla scorta del testo del Giraldi si veda SUSANNA VILLARI, *L'Ercole al bivio" di Domenico Beccafumi...*cit., pp. 69-110.

<sup>721</sup> FLORA DENNIS, *Unlocking the gates of chastity: music and the erotic in the domestic sphere in fifteenth and sixteenth-century Italy*, in *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, a cura di Sara F. Matthews-Grieco, Farnham 2010, p. 223 in part. nota 3.

<sup>722</sup> Su questi aspetti v. J. HAAR, *Madrigal*, in *European Music 1520-1640*, Woodbridge 2006, pp. 225-245; “*The Courtier as Musician: Castiglione's View of the Science and Art of Music*”, in Richard W. Hanning – David Rosand, *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, New Haven – London 1983, 165-189. I. FENLON, *Music, print and society...*cit., pp. 280-303. TIM CARTER, *The Music Trade in Late Sixteenth-Century Florence*, in TIM CARTER, *Music, Patronage and Printing in Late Renaissance Florence*, Aldershot 2000, pp. 288-294.

<sup>723</sup> Per la lista completa dei pittori-musicisti delle *Vite* vasariane che comprende un ampio intervallo di tempo e “scuole” anche piuttosto divergenti: da Lorenzo Monaco al Sodoma, da Rosso Fiorentino a Giorgione cfr. KATHERINE MCIVER, *Maniera, Music and Vasari*, in «The Sixteenth Century Journal», 28 (1997), pp. 45-55.

<sup>724</sup> ANTON FRANCESCO DONI, *Dialogo della Musica* (1544), a cura di Giovan Francesco Malipiero – Virginio Fagotto, Milano 1965, p. 46. Quanto lontane queste parole da quelle del Castiglione di vent'anni prima il quale considerava un'educazione musicale pratica, «doversi necessariamente imparar da puerizia; non tanto per quella superficial melodia che si sente, ma per esser sufficiente ad indur in noi un novo abito bono ed un costume tendente alla virtù, il qual fa l'animo più capace di felicità, secondo che lo esercizio corporale fa il corpo più gagliardo» (*Cortegiano*, 1,47).

sulla virtù delle opere “nuovamente ristampate et diligentemente corrette” dagli stampatori.

Tale interpretazione può sembrare molto insoddisfacente principalmente per un motivo: a mancare è proprio la figura virtuosa, la personificazione del bene e la raffigurazione è tutta incentrata su Diomede o semplicemente, un uomo crudamente divorato da due cavalli. Si può allora ipotizzare che la nostra stampa sia una sorta di illustrazione introduttiva, come pure i *Mottetti del frutto*, che presentavano un'illustrazione allusiva al titolo o perlomeno non discordante con il contenuto sacro dei mottetti: «se prendete un albero buono, anche il suo frutto sarà buono se prendete un albero cattivo, anche il suo frutto sarà cattivo: dal frutto infatti si conosce l'albero» (Matteo, 12, 33). L'immagine introduttiva doveva rivestire anche una funzione promozionale, poiché i libri erano venduti non rilegati e impilati l'uno sull'altro e dunque l'illustrazione iniziale ricopriva un ruolo importante nel successo di un'edizione<sup>725</sup>. Lo stesso Scotto per i suoi *Motetti del Laberinto*<sup>726</sup> riutilizzò, a sostituire l'insegna tipografica, in evidente assonanza visiva con il titolo dell'edizione, il “Labirinto di Cnosso” (fig. 266), illustrazione presa dalle sue *Heroides* del 1543, ancora secondo questa modalità tipografica a metà tra l'illustrazione libraria e il marchio promozionale. Quest'immagine, al pari della frutta del Gardano, è al contempo evocativa sia del titolo, sia del contenuto del libro: il labirinto ha un retroterra simbolico notoriamente consistente, dai pavimenti delle cattedrali, alle iniziali miniate e il tema del viaggio iniziatico si inaugura con l'immagine virgiliana del Labirinto di Cnosso scolpita sulle porte dell'Inferno: «sed revocare gradum superasque evadere ad auras,/ hoc opus, hic labor est» (*Aen*, IV, vv. 128-130). Oltre all'andamento rigorosamente lineare e tortuoso della musica dei mottetti, pure il testo dell'edizione, come ha dimostrato Craig Wright, presenta numerosi riferimenti al tema del percorso difficile ma fortunato, dalla discesa di Cristo e Santa Cristina negli Inferi a Daniele nella fossa dei leoni<sup>727</sup>. Non si tratta di esempi isolati ma, come ha notato Jane Bernstein, «descriptive titles accompanied by a woodcut illustration sometimes appeared in

<sup>725</sup> Sul funzionamento di una bottega libraria v. A. Nuovo, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*...cit., pp. 151-164.

<sup>726</sup> Sixteenth-Century MOTET, XXIV (GIROLAMO CARLI, *Motetti del Laberinto: Libro primo a cinque Voci*, Venezia, Girolamo Scotto, 1554), a cura di R. Sherr, New York – London 1995.

<sup>727</sup> CRAIG WRIGHT, *The Maze and the Warrior: Symbols in Architecture, Theology and Music*, London 2001, pp. 243-246.

music publications»<sup>728</sup>, dai *Motetti de la corona* (Fossombrone, Ottaviano Petrucci, 1514), al *Libro primo de la croce* (Roma, Valerio Dorico, 1526), al *Fior de mottetti* (Roma, Iacopo Giunta il vecchio, 1526), con i primi che alluderebbero alla corona di Anna di Bretagna, moglie di Luigi XII, contenendo la musica dei maestri di corte francesi Jean Mouton e Antoine Fevin<sup>729</sup>. È allora possibile che *Diomede* alluda al retroterra musicale dell'edizione dei madrigali di Reulx in un modo che doveva risultare più comprensibile per un musicista di metà Cinquecento di quanto non lo sia per noi.

Lo sviluppo dei madrigali è infatti legato indissolubilmente alla lirica petrarchesca in voga dal secondo decennio del secolo. Ciò si deve anche ad una motivazione musicale: i compositori fiamminghi degli anni venti stavano cercando di accentuare la vena descrittiva nei loro mottetti, adattando la musica al testo sacro ed in parallelo Pietro Bembo nelle sue *Prose della volgar lingua* del 1525 pose il suono, inteso come «concento e quell'armonia», che nelle prose dal componimento si genera delle voci, nel verso oltre acciò dal componimento eziandio delle rime», accanto a numero e variazione come condizione essenziale per raggiungere gravità e piacevolezza<sup>730</sup>. Petrarca per queste ragioni risultava il modello più indicato per la messa in musica: ad esempio, dei 29 *Madrigali* di Reulx ben 22 liriche provengono dall'opera del poeta aretino. Di conseguenza ebbero diffusione i suoi tipici motivi ossimorici, tra cui il tema dell'amante divorato dall'amato o, perlomeno, cibo per la sua anima. Nella lirica petrarchesca troviamo infatti i morsi d'amore: «Di quanto per amor già mai sofferarsi,/ Ed aggio a soffrir anco/ Fin che mi sani 'l cor colei che 'l morse» e la sofferenza intesa come nutrimento, «Pascomi di dolor; piangendo rido;/ Egualmente mi piace morte e

---

<sup>728</sup> J. BERNSTEIN, *Print Culture and Music* ...cit., p. 199. Anche in Francia compaiono illustrazioni introduttive che alludono al contenuto musicale del libro. Ad esempio l'Apollo che suona il liuto (invece della lira) circondato dalle muse usato dall'editore Pierre Phalèse di Louvain per i suoi spartiti per liuto v. HENRI VANHULST, *Catalogue des Editions de musique publiées à Louvain par Pierre Phalèse et ses fils 1545-1578*, Bruxelles 1984, pp. XV-XVII.

<sup>729</sup> STEFANO CAMPAGNOLO, n. 28, in *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di Ian Fenlon – Patrizia Dalla Vecchia, Venezia 2001.

<sup>730</sup> PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua*, ed. critica a cura di Claudio Vela, Bologna 2001, p. 72. Non entro nella complessa e dibattuta questione della nascita del madrigale. Per un esaustiva rassegna interpretativa v. GIUSEPPE GERBINO, *Petrarchismo e madrigale musicale: alcune riflessioni sulla teoria delle origini*, in *Petrarca, canoni, esemplarietà*, a cura di Valeria Finucci, Roma 2006, pp. 187-208. Sulle *Prose* e il rapporto tra Bembo e Petrarca v. *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*, atti del convegno di Gargnano del Garda, a cura di Silvia Morgana, Bologna 2001.

vita»<sup>731</sup>. Si tratta di *topoi* che saranno ripresi costantemente nei secoli seguenti, da Lorenzo de' Medici: «Vo drieto a quel ch'io fuggo e che mi sface,/e 'l mio nimico assai più di me amo,/e d'uno amaro cibo non mi sfamo» (*Rime*, XV) a Michelangelo: «e 'l sangue a libra a libra mi svena, e sfibra e 'l corpo all'alma sconcia»<sup>732</sup> (*Rime*, 172), passando per le metafore carnivore della consunzione materiale provocata dall'ossessione amorosa contenute nell'*Hypnerotomachia Poliphili*:

«...patisco dolorosamente per i morsi di questa passione, una pena così ininterrotta che mi tormenta dentro, consumandomi più della tigna che rode la lana dei panni, più del bruco assetato degli umori della pallida fronda di Minerva, più del tarlo che rosicchia la trave tagliata [...], più del carbonchio sugli alberi e i tronchi corrosi, più della marmeggia che divora la carne di porco, più della ruggine rossastra il duro acciaio, più delle biancheggianti onde spumose che impetuosamente demoliscono i litorali petrosi»<sup>733</sup>.

Nel discorso di Perottino contenuto negli *Asolani* del Bembo si fa preciso riferimento all'amante infelice lacerato da cavalli. Il passo è degno di nota, come ha notato Lina Bolzoni, anche per «il carattere visivo ed esemplare delle immagini dei dannati, che rimedia all'inadeguatezza delle parole»<sup>734</sup>:

«Ma gli amanti miseri, da febbre continua sollecitati, né riposo, né intramissione, né alleggiamento hanno alcuno de' lor mali: ad ogni ora si dogliono, in ogni tempo sono dalle discordanti lor cure, quasi Mezii da' cavalli distraenti, lacerati»<sup>735</sup>.

Il tema sembra prendere le mosse dal motivo letterario del “cuore mangiato”, un episodio presente a più riprese nella letteratura provenzale, francese, tedesca e

---

<sup>731</sup> Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, “*Rerum vulgarium fragmenta*”, a cura di Rosanna Bettarini, Torino 2005, I, XXIX, vv. 15-17 e CXXXIV, vv. 13-14.

<sup>732</sup> Su questi aspetti della poesia michelangiotesca v. MARIA CHIARA TARSÌ, *Per il commento delle rime di Michelangelo: il madrigale “Gli sguardi che tu strazi”*, in «Kunsttexte.de», 1 (2013) ([www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de)).

<sup>733</sup> FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di Mino Gabriele – Marco Ariani, Milano 1998, II, p. 404.

<sup>734</sup> LINA BOLZONI, *Il cuore di cristallo: ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010, pp. 59-60.

<sup>735</sup> PIETRO BEMBO, *Gli Asolani*, ed. critica a cura di Giorgio Dilemmi, Firenze 1991, pp. 255-256.

italiana dal XII al XIV secolo<sup>736</sup>. Esso si caratterizza per il carattere trasgressivo, con storie di gelosia e vendetta nelle quali un marito, scoperto il tradimento della moglie, uccide l'amante e ne fa mangiare con l'inganno il cuore alla moglie, come nella *Novella del cuore mangiato* di Boccaccio (*Decameron*, IV, 9). La sfumatura del tema che però più si avvicina all'immagine diomedeica è quella del sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core* della *Vita nuova* di Dante, con l'apparizione in sogno di amore che offre il cuore del poeta a Beatrice<sup>737</sup>. Ma l'immagine dantesca, per quanto spaventosa, esprime nel contesto onirico l'unione mistica degli innamorati al di fuori della vita terrena ed è decisamente diversa dal tormento dei cavalli di Diomede che si riallacciano con più precisione a certi brani petrarcheschi sul "folle desio" del poeta personificato da un cavallo insoggiogabile (che ho citato in precedenza nel Petrarca moralizzato dal Salvatorino, p. 144):

Si traviato è 'l *folle mio desio*

A seguir costei che 'n fuga è volta,

E de' lacci d'Amor leggiera e sciolta

Vola dinanzi al lento correr mio;

Che, quanto richiamando più l'invio

Per la sicura strada, men m'ascolta;

*Né mi vale spronarlo o dargli volta,*

Ch'Amor per sua natura il fa restio.

E poi che 'l fren per forza a sè raccoglie,

I' mi rimango in signoria di lui,

Che mal mio grado a morte mi trasporta (Petrarca, *Canzoniere*, VI)

Il paradigma deriva com'è ovvio dal mito dell'auriga di Platone, dal cavallo concupiscente che alla vista dell'amato «non cura più né i pungoli dell'auriga né la frusta, ma imbizzarrisce e si lancia al galoppo con violenza» (Platone, *Fedro*, 254a). Fu però Virgilio a evidenziare nelle *Georgiche* che il *furor* equino supera quello di tutti gli esseri viventi citando le cavalle impazzite d'amore che divorarono Glauco:

---

<sup>736</sup> Sul tema si veda MARIELLA DI MAIO, *Il cuore mangiato: storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Milano 1996.

<sup>737</sup> «Allegro mi sembrava Amor tenendo/ meo core in mano, e ne le braccia avea/ madonna involta in un drappo dormendo./ Poi la svegliava, e d'esto core ardendo/ lei paventosa umilmente pascea» (DANTE, *Vita nuova*, III,1).

«Scilicet ante omnis furor est insignis equarum,  
Et mentem Venus ipsa dedit, quo tempore Glauci  
Potniades malis membra absumpsere quadrigae» (Virgilio, *Geo.*, III, vv. 266-268)

Dalle cavalle le incantatrici ricavano poi un veleno, detto “hippomane”, in grado, stando alle parole di Virgilio (*Geo.*, III, vv. 280-283) e del Columella (*De Re Rustica*, VI, 27), di accendere il desiderio degli uomini. Ancora il citato Pasquale Caracciolo ci riferisce, citando la *Natura degli animali* di Eliano, della fontana di Potnia che rendeva furiosi i cavalli che se ne abbeveravano e del “limite di Diomede” dove «nascono certe herbe, che mangiandone i cavalli, incontanente s'arrabbiano»<sup>738</sup> e, a tal proposito, propone un parallelo interessante tra cavalli impazziti e donne furiosamente innamorate:

«Altri per le cavalle di Diomede intendono le sue figlie, le quali erano meretrici tanto libidinose, che per l'uso forzato di Venere pareano divorare i loro hospiti, e ne soleano poscia alcuni far ammazzare. Il che certamente assai quadra potendosi drittamente [...] le lussuose donne chiamar cavalle, considerata la somma libidine di questi animali» (*ibidem*)

Tali pensieri godranno di considerazione per tutto il Cinquecento: Pietro Valeriano tra «quelle cose, che per il Cavallo sono significate, cavate dalle lettere de gl'Egiziani» identificava la “Lussuria di meretrice”, citando ancora il parallelo cavalle/figlie di Diomede, e chiamando hippobino e hippoporno l'uomo «smisuratamente dato alla libidine e agli atti lussuriosi e veneri»<sup>739</sup>. Infine pure Achille Bocchi nelle sue *Symbolicae Quaestiones* utilizzò un emblema con un domatore di cavalli imbizzarriti a significare «Semper libidini imperat prudentia»<sup>740</sup>. Il tema equino è dunque ben collegato ad oscure forze erotiche di natura ferina e all'amore che sfibra gli animi e macera le carni, che è precisamente il filo che lega i testi dei madrigali di Reulx, che di tormenti amorosi sono assai ricchi: «questa piaga mi sia sempre nel core» (n. 10), «son giunt'a tal che mi par dolce morte» (n.

<sup>738</sup> P. CARACCILO, *La gloria del cavallo...*cit., p. 234.

<sup>739</sup> G. P. VALERIANO, *Hieroglyphica...*cit., p. 36a.

<sup>740</sup> ACHILLE BOCCHI, *Symbolicarum quaestionum de vniuerso genere quas serio ludebat libri quinque*, Bologna 1555, CNCE 6484, CXVII. Gli emblemi sono invenzioni di Giulio Bonasone, Prospero Fontana e Niccolò dell'Abate v. ANNE ROLET, *Achille Bocchi's Symbolicae quaestiones*, in *Achille Bocchi's Symbolicae quaestiones*, in *Mundus Emblematicus: studies in Neo-Latin emblem books*, Brepols 2003, pp. 101-130 e Ilaria BIANCHI, *Iconografie accademiche: un percorso attraverso il cantiere editoriale delle Symbolicae Quaestiones di Achille Bocchi*, Bologna 2012.

27, di autore ancora anonimo come il precedente), «o felice quel di che del terreno carcere uscendo, lasci rotta e sparta questa mia grave et frale et mortal gonna» (n. 12, dal *Canzoniere* di Petrarca n. CCCXLIX, vv. 9-11) e, su tutti, «esca son fatto de la donna mia, che tal cibo convien a donna tale»<sup>741</sup> (n. 19, ancora di anonimo), sono solo alcuni tra i tanti esempi possibili che compongono un quadro omogeneo almeno quanto quello, imperniato sulla tematica sacra, dei *Motetti del Laberinto*. L'immagine potrebbe dunque illustrare il potere distruttivo dell'amore – e un parallelo non distante si ravvisa nel mito di Atteone, che pure fu vittima del suo desiderio<sup>742</sup> – e in particolare i pericoli della passione che nasce «come il desiderio di cibo, per saziarsi; come i lupi amano gli agnelli, così gli innamorati hanno caro l'amato» (Platone, *Fedro*, 241d). Tali temi sono riverberati anche nel classico di Enea Silvio Piccolomini, la *Historia de duobus amantibus*, dove l'insegnamento finale è che «né punto si studi voler bere alla tazza degli amanti, nella quale è più l'amaro che 'l dolce»<sup>743</sup>. *Diomede* potrebbe fare riferimento a quell'"ombra d'amante", così lo chiamava Gismondo negli *Asolani*, incapace di amare con temperanza e «finito in un sentiero, per lo quale caminando, in quelle tante noie si venne incontrato, in quelle pene, in que' giorni tristi, in quelle notti così dolorose, in quelli scorni, in quelle gelosie, in coloro che uccidono altrui e talora per avventura se stessi, in que' Mezii, in que' Tizii, in que' Tantalii, in quelli Isioni»<sup>744</sup>. Se nel divino furore l'auriga del mito alla «mangiatoia, cioè alla divina bellezza, ferma i cavalli, cioè accomoda tutte le parti dell'Anima a sé subiecte, e pone loro innanzi ambrosia da mangiare e da bere el nectare, cioè porge loro la

<sup>741</sup> «Esca son fatto de la donna mia,/ che tal cibo convien à donna tale,/ ma l'esca e l'amo e lei che mi disvia,/ a prender cibo in avertent'al male,/ così l'esca me tira, hor l'esca sia mia vita di costei,/ cibo ineguale così son esca et esca et l'amo e lei, io pesce e cibo e tu pur l'esca sei» (f. 11).

<sup>742</sup> Senza scomodare Giordano Bruno: «vedde il gran cacciator: comprese, quanto è possibile e dovenne caccia: andava per predare e rimase preda questo cacciator per l'operazion de l'intelletto con cui converte le cose apprese in sé» (GIORDANO BRUNO, *Gli eroici furori* (1585), in *Opere italiane di Giordano Bruno*, a cura di Giovanni Aquilecchia, Torino 2004, p. 577; sugli emblemi di Bruno v. Claudia LO RITO, *Le immagini emblematiche degli "Eroici furori" di Giordano Bruno*, in *Con parola brieve e con figura': emblemi e imprese fra antico e moderno, atti del convegno*, a cura di Lina Bolzoni, Lucca 2004, pp. 319-369), il mito di Atteone è presente in Petrarca (*Canzoniere*, XXIII e LII) a tal proposito v. CYNTHIA NAZARIAN, *Actaeon Ego Sum: Ovidian dismemberment and lyric voice in Petrarch and Maurice Scève*, in *Metamorphosis. The changing face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe*, a cura di Alison Keith – Stephen Rupp, Toronto 2007, pp. 199-222.

<sup>743</sup> ENEA SILVIO PICCOLOMINI, *Historia de duobus amantibus* (1444 nella versione in volgare di Alessandro Braccesi del 1489), Palermo 1991, p. 96. Su questi temi si veda anche GABRIELLA ZARRI, *Testi e immagini di amore e matrimonio: 1443-1530*, in *La vita nei libri: edizioni illustrate a stampa del Quattro e Cinquecento dalla Fondazione Giorgio Cini*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di Marino Zorzi, Venezia 2003, pp. 89-101 e nn. III1-10.

<sup>744</sup> P. BEMBO, *Gli Asolani...cit.*, p. 283.

visione della Bellezza divina» (Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, orazione VII, capitolo XIV), il protagonista della nostra immagine, al contrario, è diventato il più turpe dei pasti, egli stesso “mangiatoia” in balia della furia bestiale dei suoi istinti autodistruttivi.

Tale strategia tipografica autodifensiva può essere giustificata dal genere profano del madrigale, che dovette subire varie critiche<sup>745</sup>, come quella di Tommaso Garzoni sui musicisti che «si dilettono di cantar più presto lascivi madrigali [...] che mottetti di chiesa e cose spirituali, le quali potrebbon arrear loro la salute dell'anima e il contento della mente»<sup>746</sup> e quella ancor più severa di Antonio Brucioli, circa l'apporto educativo della musica cantata: «senza che quando le delicate voci e voluttuosi accenti con moderamento di concerto toccano gl'orecchi, intenerendo l'animo, o inducano alle libidini i giovinili animi, o gli fanno languidi ne' dolori, o precipitosi a' subiti moti dell'animo, le quali cose non poco contaminano la virtù»<sup>747</sup>. Il testo era considerato l'anima immortale della musica, ospitata nel “corpo” effimero dell'armonia secondo le indicazioni di Lattanzio e Sant'Agostino, pertanto i compositori «dovriano pur considerare, che il corpo della musica son le note, et le parole son l'anima, e si come l'anima per essere più degna del corpo deve da quello essere sequita, et imitata, cosi ancho le note devono seguire, et imitare le parole»<sup>748</sup>.

In conclusione, restringendo il campo delle interpretazioni di questa difficile immagine che ogni momento mi pare tanto più esplicita quanto sfuggente e impenetrabile, da un lato l'ipotesi polemica sembra giustificata dagli esempi del Gardano e dall'assoluta estemporaneità della marca, che fa pensare a una strategia, letteralmente, “mordi e fuggi” in risposta ad un concorrente scorretto, dall'altro la tematica petrarchesca dei madrigali non è affatto in disaccordo con il tema

<sup>745</sup> F. DENNIS, *Unlocking the gates of chastity...cit.*, pp. 230-237.

<sup>746</sup> TOMMASO GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585), a cura di Paolo Cherchi – Beatrice Collina, Torino 1996, I, p. 716.

<sup>747</sup> ANTONIO BRUCIOLI, *Dialogi* (1526), a cura di Aldo Landi, Napoli 1982, pp. 89-90. Sul tema v. ANTHONY M. CUMMINGS, *Musical References in Brucioli's Dialogi and Their Classical and Medieval Antecedents*, in «Journal of the History of Ideas», 71 (2010), pp. 169-190. Anche Giorgio Vasari considerò talvolta la passione per la musica una distrazione alla pratica artistica, a tal proposito v. JANA GRAUL, *Pittori non con tutto il cuore: artisti-musicisti nelle Vite di Vasari*, in *Il dolce potere delle corde: Orfeo, Apollo, Arione e Davide nella grafica tra Quattro e Cinquecento*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Susanne Pollack, Firenze 2012, pp. 81-83.

<sup>748</sup> Così Marcantonio Mazzone da Miglionico nella prefazione del suo primo libro di madrigali cit. in ROB C. WEGMAN, *The Crisis of Music in early modern Europe 1470-1530*, New York 2005, p. 200. Su questi temi si veda il medesimo volume alle pp. 30-39 e 174-180.

violento della xilografia. Se le due interpretazioni possono apparire discordanti, bisogna ricordare che spesso tali emblemi presentavano significati necessariamente molteplici e talvolta vaghi, da un lato per tutelarsi contro gli avversari dall'altro per permettere riutilizzi e decontestualizzazioni. Inoltre, come mi ha gentilmente suggerito la dott.ssa Kathryn Bosi, potremmo trovarci di fronte a una sorta di "in joke", scherzo tra intenditori di musica che si riferisca all'iconografia della marca del Gardano con la scimmia divorata viva e ne declini al contempo il significato in senso petrarchesco. Del resto pure il Doni, che utilizzò (e apprezzò molto<sup>749</sup>, pur ignorandone l'autore) le stampe beccafumiane della serie ariostesca "piccola", come ho scritto sopra, fu criticato per il significato criptico della sua marca identificata con la *Virtus patiens* perché «da tien la mente a i dotti sospesa,/ dice il volgo che ll'è una pazzia»<sup>750</sup>.

Resta tuttavia il potere di un'immagine cruda e unica, che atterrisce pur nella ridotta dimensione o forse proprio in virtù di essa. Un esempio vertiginoso di quella riduzione dalla "maniera grande alla maniera piccolissima"<sup>751</sup> che stava diventando un genere autonomo. E se Giulio Clovio era impegnato a realizzare "un'enciclopedia miniata della maniera moderna"<sup>752</sup>, il "capricciosissimo"<sup>753</sup> Beccafumi è invece da ascrivere tra coloro che, come Benvenuto Cellini, solevano "fare medaglie e figure piccole" e, all'occorrenza "condur colossi ora e giganti"<sup>754</sup>.

<sup>749</sup> «Oh che belle figurette! oh e' sono i begli intagli!», (A. F. DONI, *I Marmi* (1928), I, p. 258). Ho citato il passo per esteso in precedenza circa il rapporto tra Beccafumi e i poligrafi.

<sup>750</sup> Così Alfonso de' Pazzi detto l'Etrusco in un sonetto scritto al Doni cit. da G. MASI, *Simboli e vicende tipografiche doniane...*cit., pp. 71-98.

<sup>751</sup> W. SMITH, *Giulio Clovio...*cit., p. 401. Ancora sul tema dell'arte in miniatura cfr. J. KENSETH, *The virtue of littleness...*cit., pp. 128-148.

<sup>752</sup> Andrea DE MARCHI, "Per che, cresciutogli l'animo...": il Cristo e l'adultera da Tiziano e il tirocinio di Giulio Clovio verso la maniera moderna, in «Nuovi Studi. Rivista di Arte Antica e Moderna», 17 (2012), pp. 29-36; JONATHAN J. G. ALEXANDER, Giulio Clovio "pictor nulli secundus", in *Il Lezionario Farnese. Commentario al codice*, a cura di di Jonathan J. G. Alexander, Modena 2008, pp. 9-60.

<sup>753</sup> «Perché era quest'uomo capricciosissimo, e gli riusciva ogni cosa», così scriveva Vasari che conobbe personalmente Beccafumi (G. VASARI, *Le Vite* (1568)...cit., V, p. 276).

<sup>754</sup> IVI, V, p. 268. Sulle opere di piccole dimensioni di Benvenuto Cellini cfr. M. BELOZERSKAYA, *Cellini's "Saliera"...*cit., pp. 71-96.

## 6. Una “Giustizia” senese per uno stampatore inquisito ed altri episodi minori

C'è poi un'altra marca tipografica che presenta caratteri estranei alla cultura veneziana. Si tratta di una Giustizia<sup>755</sup> che emerge da un tabernacolo oscuro (fig. 267) utilizzata dallo stampatore Agostino Bindoni. Enorme pare la distanza con le altre marche di Agostino (figg. 315-317), mentre forti sono le tangenze con il mondo di Marcantonio Raimondi: corrono alla mente la “Madonna del pesce”<sup>756</sup> (fig. 268) e la “Madonna delle nuvole”<sup>757</sup> (fig. 269), lavori di devozione popolare, esemplati su Raffaello<sup>758</sup>. Eppure vi è qualcosa di leggermente stravolto rispetto a questo paradigma di ordine raffaellesco. L'illustratore ha fatto scivolare il piede della figura giù dallo scalino trapezoidale, conferendo così instabilità e movimento alla personificazione e pure il trattamento delle luci ed ombre non è così scontato pur nella marcata semplificazione dettata da un formato ridotto (70 x 60 mm circa). Mi sembra allora di vedere qualche riverbero senese – in un clima molto diverso dal “Diomede” beccafumiano – con un ricordo delle Sibille incise<sup>759</sup> (1548-49) (fig. 272) e di Sarteano<sup>760</sup> (1546) (fig. 273) per la figura e del “Progetto per la decorazione di un altare”<sup>761</sup> per il fondo (fig. 274), per quanto nel tema della Giustizia il pittore si fosse già cimentato nel Concistoro, ottenendo anche notevoli riconoscimenti vasariani. Ma non è lì che bisogna guardare, piuttosto alla personificazione dell’“Amor Patriae” (fig. 270), anch'essa arrampicata su un gradone e con le mani inarcate innaturalmente come uncini.

<sup>755</sup> G. ZAPPELLA, *Le marche...*cit., n. CXVII, pp. 203-204; E. VACCARO, *Le marche...*cit., p. 234.

<sup>756</sup> STEFANIA MASSARI, in *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Grazia Maria Pezzini – Stefania Massari – Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma 1985, n. XVII, p. 199.

<sup>757</sup> STEFANIA MASSARI, in *Raphael Invenit...*cit., n. XXIV, pp. 193-194.

<sup>758</sup> Per alcuni contributi recenti sul rapporto tra Raffaello e Marcantonio v. ANNA CERBONI BAIARDI, *La democrazia della stampa. Raffaello e la divulgazione prima della fotografia*, in *Raffaello pittore del segno e del colore*, a cura di Claudio Strinati, Roma 2014, pp. 117-141 e BETTE TALVACCHIA, *When Marcantonio met Raphael*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, a cura di Machtelt Israëls – Louis A. Waldman, Milano 2013, pp. 305-310.

<sup>759</sup> ANDREA DE MARCHI, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo...*cit., nn. 172-173, pp. 500-501; ELISABETTA TENDUCCI, in P. TORRITI, *Beccafumi...*cit., n. D174-175, pp. 339-341; ACHIM GNANN, *Domenico Beccafumi...*cit., pp. 112-114.

<sup>760</sup> CECILIA ALESSI, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo...*cit., n. 38, pp. 214-15; EADEM, in P. TORRITI, *Beccafumi...*cit., n. P87, pp. 191-194.

<sup>761</sup> ANDREA DE MARCHI, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo...*cit., n. 115, pp. 450-451; PAOLO GIANNATTASIO, in P. TORRITI, *Beccafumi...*cit., n. D70, pp. 275-276

Ritroviamo questa Giustizia utilizzata da Alessandro Piccolomini e gli Intronati a Venezia presso lo stampatore Agostino Bindoni ma la sua prima incarnazione è per delle *Compositioni Volgari e Latine di Messer Iacopo Tiepolo* del 1549 in cui si fa espressamente richiamo all'immagine nella dedica a Stefano Bindoni, figlio di Agostino:

«Quella, ch'adopra le bilancie uguali,  
et giusti premi a buon'opre comparte,  
debito segno all'honorate carte,  
ch'oggi son, e seran più ch'immortali,  
poi che sferrati i crudi e empi strali,  
con ch'el tempo, e fortuna in ogni parte  
del corpo la'mpiagaro, per vostr'arte  
risorge, e i colpi lor già tien per frali».

La dedica e l'immagine non sono soltanto simbolicamente un buon augurio per Stefano, pare che egli ricevesse attenzioni dall'Inquisizione: la sua attività fu piuttosto limitata (1548 - 1551) e nel 1579 gli Esecutori contro la Bestemmia<sup>762</sup>, organo della Repubblica veneziana con il compito di vigilare sulla stampa, lo processarono con l'accusa di aver copiato *I Ragionamenti* di Pietro Aretino per farne un'edizione a stampa. Stefano si giustificò dicendo di aver comprato i libri in blocco da un francese e di aver voluto copiare l'Aretino solo per farlo leggere a degli amici suoi. La condanna fu mite: «che digioni ogni venerdì a pane ed acqua, et ogni giorno dichi 7 salmi penitentiali per un anno et ogni sabato la novena in zenchioni davanti la s. Vergine». Ma i guai non finirono per lui, visto che l'anno successivo nel suo magazzino furono trovate altre edizioni proibite, dal trattato sulla *Nobiltà cristiana della Nazione tedesca* di Lutero, all'*Elogio della Follia* di Erasmo, alle prediche di Bernardino Ochino<sup>763</sup>. Non bisogna poi dimenticare che

<sup>762</sup> Per gli Esecutori conto la Bestemmia si veda VITTORIO FRAJESE, *L'evoluzione degli 'Esecutori contro la bestemmia' a Venezia in età moderna*, in *Il vincolo del giuramento e il tribunale della coscienza*, a cura di Nestore Pirillo, in «Annali dell'Istituto storico-germanico», 47 (1997), p. 171-211 e RENZO DEROSAS, *Moralità e giustizia a Venezia nel 1500-1600. Gli Esecutori contro la Bestemmia*, in *Stato, società e giustizia nella Repubblica veneta (sec. XV-XVIII)*, I, a cura di Gaetano Cozzi, Roma 1981, pp. 431-528.

<sup>763</sup> ALFREDO CIONI, *Agostino Bindoni* (ad vocem), in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1960-2015, X, 1968; CLAUDIO SARTORI, *Una dinastia di editori musicali*, in *La Bibliofilia*, LVIII (1956), pp. 177-178; GIULIO PESENTI, *Libri censurati a Venezia, nei secoli XV e XVI*, in «La Bibliofilia», 58 (1956) pp. 17-18; PAUL GRENDLER, *The Circulation of Protestant Books in Italy*, in *Peter Martyr Vermigli*

Francesco Bindoni, zio di Stefano stampò con il patrigno Maffeo Pasini due edizioni della famosa Bibbia in volgare di Antonio Brucioli (1538 e 1539, messe all'indice dei libri proibiti nel 1559) e il fratello Bernardino una nel 1541. Tra le produzioni di Stefano compaiono soltanto barzellette e canzoni dai toni scherzosi ed erotici, che certo non devono aver contribuito alla sua reputazione.

La fascinazione per rime aretiniane risale, infatti, almeno all'*Infortunio* di Iacopo Filippo Pellenegra<sup>764</sup>, medico e umanista pugliese che forte di un'educazione padovana, componeva rime petrarchesche folli quanto spietate, in linea con quell'Antipetrarchismo che in Toscana incominciava a farsi strada. Si tratta del piccante racconto di un deludente incontro sessuale tra l'anziano Pellenegra e una giovane che si snoda tra mancamenti senili, visioni paradisiache, vergogne e filtri medicinali dallo scarso potere: «il genital tornato come spogna\ bagnata, e mai non puote in campo uscire\ quello piangea, e io di me disperava\ ma più la donna che cotanto amava» (c. A3r). Fino all'amara conclusione: «nessun ardisca a entrare in simil danza\ se non chi non ha pelo anchor in guanza» (c. B2r). È questo il tipo di letteratura prediletto da Stefano Bindoni, in cui la donna prima è sprezzante e disperatamente alla ricerca del piacere, poi viene così apostrofata dal respinto: «spero vedere la tua faccia bella\ disforme, torta, longa, negra, e asciutta\ gli occhi incavati, e questa tua mascella\ del natural colore suo destrutta\ tal che tu stessa dirai non son quella\ vedendote nel specchio così brutta\ e li biondi capelli che tu porti saranno come lana bianchi e corti» (c. B3v). Non meraviglia pertanto la dedica di questa Giustizia filo-senese a Stefano Bindoni, L'immagine è comunque importante perché testimonierebbe il perdurante rapporto di Domenico con l'illustrazione libraria, mostrando tangenze evidenti con l'ultima fase del pittore, quella più decisamente michelangiolesca che motivo di grande critica fu per lui.

Infatti, secondo un ostinato pregiudizio che dobbiamo a Guglielmo Della Valle e Luigi Lanzi, il registro minuto sarebbe quello in cui il pittore senese si esprime al meglio, poiché, come scrive il primo, «nel fare le figure in grande, egli si può paragonare a una boccetta di liquore spiritoso, che vuotato in una bottiglia grande,

---

*and Italian Reform*, a cura di Joseph C. McLelland, Waterloo 1980, p. 9; CHRISTOPHER WITCOMBE, *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilege in Sixteenth-Century Venice and Rome*, 2004, p. 67.

<sup>764</sup> IACOPO FILIPPO PELLENEGRA, *Infortunio del Pelle Negra da Troia. Nuouamente stampato, con alcuni sonetti aggiuntoui di varij auttori. Et corretto per Benedetto Clario*, presso Stefano Bindoni, Venezia 1548, CNCE 77423. Sul Pellenegra si veda A. ROMANO, *L'officina degli irregolari...cit.*, pp. 65-68; S. VALERIO, *Iacopo Filippo Pellenegra e la "crisi"...cit.*, pp. 81-92.

perde in buona parte la sua forza ed energia»<sup>765</sup>, mentre il Lanzi pochi anni più tardi scriverà che lo stile di Mecherino era «come un liquore, che chiuso in picciol vetro mantiene la virtù sua»<sup>766</sup>. E ancora il Della Valle, riferendosi alle figurine della predella della Santa Caterina ora alla Pinacoteca di Siena, «in queste figure piccine il pittore fa miglior comparsa: tanto è facile nascondere i difetti, o scansarli nella picciolezza delle membra; quando massimamente il colorito, e la poesia reggono un mediocre disegnatore»<sup>767</sup> (p. 221). Ma tali pensieri che tendono a mettere in luce l'influenza negativa dell'arte michelangiotesca sul pittore senese verranno accettati in modo pressoché unanime da ogni studioso di Beccafumi fino al Novecento inoltrato: dal Milanese, alla Gibellino Krasceninnicowa, dalla Becherucci, al Carli, fino al Sanminiatielli<sup>768</sup>. È dunque incredibile che proprio le illustrazioni librarie, le opere più minute del pittore senese – peraltro citate dall'autorevole fonte del Mancini – quelle che avrebbero dovuto condensare al meglio le sue virtù, siano rimaste del tutto ignote fino ai giorni nostri.

Questa “Giustizia” “tarda” non fu un episodio isolato: altri tipografi negli anni quaranta e cinquanta amarono distinguersi dai competitori utilizzando marchi dallo spiccato carattere forestiero, sulla scia di stampatori di successo come Marcolini, Pasini&Bindoni, Tramezzino e Doni. Così è per la rara marca dello stampatore Matteo Pagano (utilizzata in 3 edizioni dal 1542 al 1554), una

<sup>765</sup> G. DELLA VALLE, *Lettere Sanesi...*cit., III, p. 224.

<sup>766</sup> LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia* (1795-1796), a cura di Martino Capucci, Firenze, 1968-1974, I, p. 237.

<sup>767</sup> Tali considerazioni di Della Valle, fortemente imbevute del clima neoclassico del tempo, sottendono l'interesse acclamare il Classicismo del Sodoma e ridimensionare il Beccafumi «tutto costumato e da bene» esaltato da Vasari. Sulla questione critica intorno al primato di Beccafumi sul Sodoma e viceversa v. R. BARTALINI – A. ZOMBARDO, *Giovanni Antonio Bazzani...*cit., cat. 125 e R. BARTALINI, *Le occasioni del Sodoma...*cit., pp. 5-38.

<sup>768</sup> Per fare qualche esempio, il Milanese preferì agli affreschi di Beccafumi ispirati da Michelangelo di Palazzo Pubblico quelli più raffaelleschi di Palazzo Venturi (GAETANO MILANESI, *Sulla Storia Civile Ed Artistica Senese: Due Discorsi*, Siena 1862, pp. 102-103), ugualmente fecero il Carli (ALDO CAIROLA – ENZO CARLI, *Il Palazzo Pubblico di Siena*, Roma 1963, p. 221) e il Sanminiatielli (D. SANMINIATELLI, *Domenico Beccafumi...*cit., p. 94-95). La Gibellino Krasceninnicowa scrisse che «lo spazio troppo grande lo distraeva, e diluiva le sue qualità artistiche» (MARIA GIBELLINO KRASCENINNIKOWA, *Il Beccafumi*, Firenze 1932, p. 61) e la Becherucci parlò circa la fase finale dell'attività del pittore senese di «continuo suo cedere al gigantismo» (LUISA BECHERUCCI, *Manieristi toscani*, Bergamo 1944, p. 40). Una notevole eccezione è però rappresentata da Adolfo Venturi che notò «quanto in lui il disegnatore superi il pittore» descrivendo il ciclo di Palazzo Venturi «ove il Beccafumi passa dalle forme di un accademismo romano di pessima lega ai più smorfiosi vezzi sentimentali» (ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana: la pittura del Cinquecento*, Milano 1932, IX-5, p. 453).

“Fede”<sup>769</sup> (fig. 326) che riverbera quella vasariana di Palazzo Cornero (fig. 327) e per l’altrettanto rara marca del “Segno della Cognitione”<sup>770</sup> (utilizzata in due edizioni nel biennio 1544-1545 come insegna di una libreria che collaborava con il già citato stampatore Comin di Trino) che presenta caratteri maggiormente salviateschi, vicini alla “Madonna del Pappagallo” al Prado e l’“Allegoria della Carità” (fig. 328). L’immagine si apparenta bene con un’impresa raffigurante una pila di libri sormontati da una lucerna che compare per la prima volta nelle *Lettoni d’Accademici fiorentini* del 1547 (fig. 329) e che il Cecchi accostò a Salviati<sup>771</sup>. Tuttavia, da un manoscritto del 1561 del Doni studiato da Anna Paola Mulinacci si evince che questa fu commissionata dall’abate scrittore Francesco Campana a Ridolfo del Ghirlandaio<sup>772</sup>. Effettivamente emerge qualche carattere affine guardando l’angelo dell’“Annunciazione” di Figline (fig. 330) e quelli delle due tavole della Galleria dell’Accademia a Firenze<sup>773</sup>, opere debitorie di Fra Bartolomeo e Granacci che mostrano lo stile che porterà avanti nel corso della sua lunga attività. Bisogna però non fare troppo affidamento alle parole del Doni e, visti gli apporti salviateschi e vasariani della marca, sarebbe forse meglio mettere in campo – con molta cautela – il nome dell’allievo Michele Tosini<sup>774</sup> (fig. 331) che, se quest’ipotesi è fondata, si manifestò in Laguna esclusivamente tra i libri stampati.

<sup>769</sup> Su Matteo Pagano si veda F. ASCARELLI – M. MENATO, *La Tipografia...*cit., p. 383. Per la marca v. G. ZAPPELLA, *Le marche...*cit., pp. 170-171.

<sup>770</sup> Sull’“Insegna della Cognitione” v. ALESSANDRO SCARSELLA, *Cognitione, al segno di* (ad vocem), in *Dizionario dei tipografi...*cit., p. 300. Sull’immagine v. G. ZAPPELLA, *Le marche...*cit., pp. 118-119; E. VACCCARO, *Le marche...*cit., pp. 252-253.

<sup>771</sup> ACCADEMIA FIORENTINA, *Lettoni d’Accademici Fiorentini sopra Dante. Libro primo*, presso Anton Francesco Doni, Firenze 1547, CNCE 69 (A. CECCHI, *Francesco Salviati e gli editori...*cit., p. 72).

<sup>772</sup> A. P. MULINACCI, *Un «labyrinth piacevole»...*cit., pp. 220-223.

<sup>773</sup> Sull’Annunciazione v. LUCIA BENCISTÀ, in *Arte a Figline. Da Paolo Uccello a Vasari*, catalogo della mostra di Figline, a cura di Nicoletta Pons, Firenze 2013, n. 17, pp. 132-135. Per le tavole di Firenze v. ELENA CAPRETTI, in *Ghirlandaio. Una famiglia di pittori del Rinascimento tra Firenze e Scandicci*, catalogo della mostra di Scandicci, a cura di Annamaria Bernacchioni, Firenze 2010, n. 6, pp. 110-113.

<sup>774</sup> HEIDI J. HORNIK, *Michele Tosini and the Ghirlandaio Workshop in Cinquecento Florence*, Eastbourne 2009, pp. 1-18; ALESSANDRO NESI, *Ridolfo del Ghirlandaio, Michele Tosini e i loro allievi, tra committenze mediche e riforma savonaroliana*, in «Medicea», 10 (2011), 14-23. L’opera che ho riprodotto è passata all’asta a Vienna (Palais Dorotheum 14 ottobre 2008, lotto 116) come Michele Tosini con un’attribuzione di Mina Gregori.



## VI. Immagini di repertorio: fine della parabola delle immagini tosco-romane a Venezia

Queste marche tipografiche, “Giustizia”, “Fede” e “Cognitione”, dimostrano, a mio avviso, che con la partenza di Salviati e Vasari da Venezia non si interrompe del tutto il flusso di nuove immagini toscane a Venezia. Innanzitutto vi furono le già citate immagini di Domenico Beccafumi, disseminate negli anni '40 ed oltre, ma la “Maniera”, come ad esempio nel libro di Pietro Martire d’Anghiera, sopravviveva metabolizzata in un’efficace sintesi (che è solo libresca) tra raffinatezze atmosferiche e capacità narrative toscane, trasfigurata ora da accenti bassaneschi, ora da qualche robusto inserto alla Tintoretto, come testimoniano le tante serie di immagini per l’*Orlando Furioso*, a partire da quella stampata da Gabriele Giolito<sup>775</sup> nel 1542. Quelli del *Furioso* sono i libri più massicciamente illustrati dalla seconda metà del secolo in poi, con edizioni riccamente decorate che si susseguono da quella che Federica Caneparo ha chiamato «l’onda lunga dell’esplosione giolitina»<sup>776</sup>, cioè quella licenziata da Gabriele Giolito (fig. 275) nel 1542 e che passa per la Valvassori<sup>777</sup> (fig. 276) (Venezia 1553), la Valgrisi<sup>778</sup> (fig. 277) (Venezia 1556), la Varisco (Venezia 1568), la De Franceschi<sup>779</sup> (Venezia 1584) e la Prati (Venezia 1595) e riflessi non esclusivamente librari, come la studiosa ha mirabilmente mostrato. La Caneparo ha infatti rinvenuto la fonte iconografica di numerosi cicli d’affreschi (specialmente, ma non esclusivamente, al

<sup>775</sup> ANGELA NUOVO – CHRISTIAN COPPENS, *I Giolito e la stampa nell’Italia del XVI secolo*, Genève 2005.

<sup>776</sup> FEDERICA CANEPARO, «Di molte figure adornato»: *L’Orlando Furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento*, Milano 2015, p. 231.

<sup>777</sup> GIUSEPPE IORIO, “*Inventio*” e “*dispositio*” nelle allegorie delle edizioni Giolito (1542) e Valvassori (1553), in *Le sorti d’Orlando: illustrazioni e riscritture del Furioso*, a cura di Massimiliano Rossi – Daniela Caracciolo, Lucca 2013, pp. 39-53; ENID FALASCHI, *Valvassori’s 1553 illustrations of “Orlando furioso”: the development of multi-narrative technique in Venice and its links with cartography*, in «La Bibliofilia», 77 (1976), pp. 227-251.

<sup>778</sup> CRISTINA ACUCELLA, “*Le perfezioni di un autor profano*”: Ruscelli e le allegorie dell’edizione Valgrisi (1556) del “*Furioso*”, in *Le sorti d’Orlando...cit.*, pp. 55-73; ALESSANDRO BENASSI, *Gli inserti efrastici del “Furioso” e la loro rappresentazione nelle illustrazioni dell’edizione Valgrisi (1556)*, in *Le sorti d’Orlando...cit.*, pp. 87-116; SERENA PEZZINI, *Il disegno dell’opera: “entrelacement” e riprese nelle illustrazioni dell’“Orlando Furioso” edito da Valgrisi (1556)*, in *Le sorti d’Orlando...cit.*, pp. 117-142; PAOLA COCCIA, *Le illustrazioni dell’“Orlando Furioso” (Valgrisi 1556) già attribuite a Dosso Dossi*, in «La Bibliofilia», 93 (1991), pp. 279-309.

<sup>779</sup> ILARIA ANDREOLI, *Exercices furieux: à partir de l’édition de l’Orlando furioso De Franceschi (Venise, 1584)*, Bern 2013.

nord) che riprendono parte delle xilografie delle edizioni sopracitate. È pur vero che è soprattutto la Giolito ad aver avuto fortuna iconografica data la crescente complessità delle immagini librarie alla seconda metà del secolo con «immagini pensate per accompagnare il testo passo dopo passo, condensando nello spazio di una pagina fino a dieci o quindici momenti narrativi e coinvolgendo così il lettore in un esercizio di memoria e di attenzione volto a identificare le numerose scene e le sofisticate sintesi di quasi tutti i fili della complessa trama del poema; un divertimento certosino da assaporare libro alla mano, capace di rinnovarsi a ogni canto, ma che poco si prestava a una fruizione autonoma e lontana dalla pagina stampata»<sup>780</sup>.

Vi sono poi alcuni esempi isolati di illustrazioni toscano-romane: sono state studiate brillantemente da Charles Davis le tre immagini vasariane «nascoste e quasi segrete»<sup>781</sup> contenute nell'*Architettura* di Leon Battista Alberti tradotta da Cosimo Bartoli ristampata a Venezia nel 1565 da Francesco de' Franceschi<sup>782</sup> (figg. 279-281). Come per le immagini "americane" del libro di Pietro Martire d'Anghiera sopracitato, anche qui le immagini vasariane s'innestano su quelle dell'edizione del 1550 (figg. 282-284) della medesima opera che si fregiava del frontespizio dell'artista aretino<sup>783</sup>. Si tratta di tre xilografie relative a cinghie e pulegge utilizzate per sollevare altrettante statue: una personificazione dell'"Estate" (fig. 281), un "Cupido" (fig. 279) e un "Amorino" (fig. 280), figure dense di rimandi al soffitto della Sistina e alle figure allegoriche di Casa Vasari, come notato da Davis. Fortunatamente di queste immagini è rimasta traccia nel carteggio vasariano; così scrive il Bartoli da Venezia a Vasari: «e se mi mantiene il fermo, ristamperemo Leombatista, talmente che sarà più desiderato che la prima volta, perché sarà molto più bello. Et io ancora vedrò, si ristampi più corretto et di non manco bella lettera che il primo; e forse mi risolverò a stamparlo in 4»<sup>784</sup>. Bartoli è consapevole

<sup>780</sup> F. CANEPARO, «Di molte figure adornato»...cit., p. 231.

<sup>781</sup> CHARLES DAVIS, *La fortuna di Giorgio Vasari nell'incisione*...cit., p. 112.

<sup>782</sup> LEON BATTISTA ALBERTI, *L'architettura di Leon Batista Alberti tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli gentiluomo & academico fiorentino. Con la aggiunta de' disegni*, presso Francesco de' Franceschi, Venezia 1565, CNCE 725.

<sup>783</sup> Giorgio e Cosimo erano amici stretti. Sul loro rapporto si veda THOMAS FRANGENBERG, *Bartoli, Giambullari and the prefaces to Vasari's Lives (1550)*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 65 (2003), pp. 244-258; NICOLA ARICÒ, *Il De Re Edificatoria secondo Cosimo Bartoli*, in *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, atti del convegno, a cura di Francesco Paolo Fiore – Daniela Lamberini, Firenze 2011, pp. 3-40.

<sup>784</sup> K. FREY, *Der literarische*...cit., n. CCCCXXIV.

che il formato *in folio* dell'edizione del 1550 ha costituito un insuccesso per la sua opera e desidera, pertanto, ristamparla in 4°: si tratta, insomma, di una metafora della fortuna tipografica veneziana rispetto a quella sì più prestigiosa (e amata dai bibliofili) ma, in definitiva, priva di sbocchi di Firenze. È possibile poi che l'opera dovesse fregiarsi di più immagini, come già notato da Davis, visto i problemi che si riscontrarono con i corrieri incaricati di trasportare a Venezia le tavole di legno di pero incise: «ricevei il pero disegnato, tutto bagnato, rispetto alla fortuna che corse il corriere a Malamoco; ma pur è tale che servirà. Mancami l'altro, qual desidero che mi mandiate insieme con i fogli in stampa, vi mandai»<sup>785</sup>. Questi fogli a stampa sarebbero le bozze, inviate dal Bartoli a Vasari in modo che prendesse confidenza con il formato in cui inserire le proprie immagini.

Continuando questa rassegna “tarda”, ho riscontrato in due edizioni di Giovan Battista Bonfadino (attivo dal 1586 al 1619) alcune curiose “rimanenze di magazzino”, reperti di un'epoca passata che però, specie per l'editoria più popolare, potevano finire sotto i torchi senza troppa preoccupazione. Il Bonfadino era parte di una «piccola dinastia operante nel settore del commercio e della produzione del libro»<sup>786</sup>: il padre Vilio fu il primo a tenere una bottega in campo San Moisè, la sua attività di libraio fu però minata da un processo del Sant'Uffizio del 1571 per detenzione di libri all'indice tra cui opere di Erasmo, Aretino, Brucioli, Savonarola e Boccaccio. Giovanni iniziò invece come garzone presso Francesco Sansovino e si mise in proprio solo dopo otto anni nel 1586 stampando principalmente commedie, rime, romanzi cavallereschi, testi di devozione popolari ed opuscoli di poche pagine. Nonostante i giudizi non proprio lusinghieri sulla qualità delle sue edizioni che «non brillano certo per originalità, [...] le illustrazioni e i ritratti sono rari e, qualora presenti, risultano di mediocre fattura»<sup>787</sup>, forse ereditati da Francesco Sansovino ci sono i frontespizi de *Il Lamento di Rodomonte*<sup>788</sup> (1608) (fig. 285) e il *Lamento dell'illustrissimo sig. Galeazzo duca*

<sup>785</sup> IVI, n. CCCCCLIX.

<sup>786</sup> Per notizie su Giovan Battista Bonfadino cfr. MARCELLO BRUSEGAN, *Bonfadini, Vilio, Angelo, Giovanni Battista e Giovanni Francesco* (ad vocem), in *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani...* cit., pp. 174-176; F. ASCARELLI – M. MENATO, *La tipografia del '500...* cit., pp. 437-438.

<sup>787</sup> M. BRUSEGAN, *Bonfadini...* cit., p. 176.

<sup>788</sup> Sembra un testo del tutto sconosciuto agli studi. La copia che ho consultato si trova in British Library: ANONIMO, *Lamento di Rodomonte. Aggiuntovi ... un capitolo sopra la prigione*, presso Giovanni Battista Bonfadino, Venezia 1608 (num. 003130935).

di Milano<sup>789</sup> (1616) (fig. 289). Sono immagini fuori tempo massimo che dicono molto del carattere onnivoro della tipografia veneziana. Il primo sembra riallacciarsi a certe cose del Beccafumi tardo, ricordando il “San Matteo”<sup>790</sup> del Duomo di Pisa (fig. 288) e, in misura maggiore, una versione semplificata delle sue prime xilografie policrome dei *Quattro Evangelisti*<sup>791</sup> (fig. 286) o della serie degli *Apostoli*<sup>792</sup> (fig. 287), tutte giocate su chiaroscuri violenti e figure tozze e corruciate. Si tratterebbe, insomma, di quel Beccafumi tardo affascinato da Michelangelo, caratterizzato da figure tozze ma tremolanti, poco scavate d’ombre, una fase riflessiva che prelude al “Sacrificio di Isacco” nel Pavimento del Duomo di Siena<sup>793</sup>. È possibile che il legno sia una copia in controparte di un originale beccafumiano di molti anni prima, almeno cinquantasette visto che il pittore morì nel 1551. Le proporzioni francamente tozze della figura, con la mano sul petto e lo sguardo rivolto al cielo, vanno ricondotte alla storia del saracino Rodomonte che fu tradito dalla sua amata Doralice (OF, XIV).

Il frontespizio per il *Lamento di Galeazzo Sforza* (80 x 130 mm circa) (fig. 289) invece è una ripresa pressoché letterale della “Creazione di Eva” di Francesco Salviati nel tamburo della cupola della Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo<sup>794</sup> (fig. 290). Se in questo caso il testo non partecipa a questa “degradazione”, essendo una ristampa di materiale di più di un secolo precedente, nel *Lamento di Rodomonte* il testo in ottave è un’inedita rielaborazione ariostesca:

Rodomonte crudel colmo d’orgoglio

Per la ripulsa come tauro mugge,

<sup>789</sup> LORENZO ROTA, *Lamento dell’illustrissimo sig. Galeazzo duca di Milano*, Giovanni Battista Bonfadino, Venezia 1616 (A. SEGARIZZI, *Bibliografia delle stampe popolari*...cit., n. 206, p. 196). Sulla nascita della cronaca “nera” si veda ALBERTO SOBRERO, *Crudeli e compassionevoli casi. La cronaca nera nella letteratura popolare a stampa*, in «La Ricerca Folklorica», 15 (1987), pp. 19-26.

<sup>790</sup> ANDREA DE MARCHI, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*...cit., n. 130, p. 464; ELISABETTA TENDUCCI, in PIERO TORRITI, *Beccafumi*...cit., n. D117, pp. 307-308.

<sup>791</sup> ANDREA DE MARCHI, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*...cit., nn. 159-160, pp. 490-491; ELISABETTA TENDUCCI, in PIERO TORRITI, *Beccafumi*...cit., nn. D153-154, pp. 326-327.

<sup>792</sup> ANDREA DE MARCHI, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*...cit., nn. 164-171, pp. 495-499; ELISABETTA TENDUCCI, in PIERO TORRITI, *Beccafumi*...cit., nn. D162-166 e D169-173, pp. 333-339; A. Gnann, *Domenico Beccafumi, in Chiaroscuro: Renaissance woodcuts*...cit., pp. 112-122.

<sup>793</sup> MARCO COLLARETA, *Pittura commessa di bianco e nero’. Domenico Beccafumi nel pavimento del Duomo di Siena*...cit., pp. 662-663; BRUNO SANTI, *Il Beccafumi nel pavimento del duomo di Siena*...cit., pp. 211-215.

<sup>794</sup> CRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *La Cappella Chigi, in Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, a cura di Ilaria Miarelli Mariani – Maria Richiello, Roma 2009, II, pp. 447-477; ANTONIO PINELLI, *La cappella delle tombe scambiate. Novità sulla cappella Chigi in Santa Maria del Popolo*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*...cit., pp. 253-285.

e da sdegno assalito, e da cordoglio  
scoppia di rabbia, e di dolore si strugge,  
sta tra pensier come tra l'onde scoglio  
si lo percuote Amor, si l'are, e fugge  
e dovunque l'aspetto egli volgea  
**di cocenti sospir l'aria accendea.**

Di cocenti sospir l'aria accendea;  
dove volgea il furibondo sguardo  
sdegno, e Amor con pena atroce, e rea  
li percuotevan il cuor d'occulto dardo,  
l'uno a vendicarsi l'inducea,  
l'altro l'affrena, e caccia innanzi il dardo,  
el ricevuto scorno havea presente  
**dovunque andava il Saracin dolente.**

dovunque andava il Saracin dolente  
se ritrovava imprede al rio dolore,  
dubio, pensier, la travagliata mente  
li scuote, e li raddoppia ogn'hor furore,  
e per isfogar la pena ardente  
talhor voce trahea dal petto fuore,  
ch'al suo fiero gridar sol rispondea  
**ecco per la pietà che gli n'avea.**

La tirata finale sulle donne è degna della reputazione terribile di Rodomonte:

Come ti vogli, e muti facilmente  
O sesso feminil bugiardo, e vano,  
velenoso, rapace, e rio serpente,  
ch'inferno rendi ogni disegno humano,  
e con acuti, e pien di rabbia ardente  
i cuor miseri tronchi a brano a brano,  
ben manifesto, e che tu sei si vede,  
**contrario oggetto della fede.** (cc. A2rv-A3r)

Come i più attenti lettori dell'Ariosto possono notare, i versi in grassetto provengono dalla stessa ottava ariostesca; il testo è dunque una composizione originale che prende le mosse da un passo del *Furioso*:

**Di cocenti sospir l'aria accendea**

**dovunque andava il Saracin dolente:**

**Ecco, per la pietà che gli n'avea,**

Da' cavi sassi rispondea sovente.

Oh femminile ingegno, - egli dicea

Come ti volgi e muti facilmente,

**Contrario oggetto proprio de la fede!**

Oh infelice, oh miser chi ti crede! (*OF*, XXVII, 117)

L'anonimo scrittore, ha concluso ognuna delle sue otto stanze con un verso dell'ottava ariostesca, si tratta insomma di una sorta di "coblas capfinidas" che non si limita a ripetere una parola al termine e all'inizio di una stanza ma replica l'intero verso per creare dei ritornelli orecchiabili. Si tratta di formule proto-barocche che infondono linfa nei decrepiti moduli ariosteschi, facendo del patetismo e dell'enfasi i veicoli di giochi intellettuali sottili quanto ormai vacui<sup>795</sup>.

Ci troviamo davvero dinanzi a delle conchiglie portate a riva dalla corrente: possiamo soltanto ipotizzare che il legno sia una copia di un originale perduto, un fatto assolutamente comune a quel tempo. Eppure pensare che un'immagine dall'impronta marcatamente senese di metà Cinquecento sia sopravvissuta fino a data così avanzata e sia giunta tra mille rivoli a illustrare le piroette proto-barocche di ottave enfatiche e avvitate è qualcosa di inaspettato, ma che conclude degnamente questa parabola di ascesa e degradazione, o meglio "metabolizzazione", delle immagini librarie della Maniera.

---

<sup>795</sup> Circa vent'anni prima compaiono i primi *Lamenti di Rodomonte*, stampati in coppia con quelli di Isabella, che preferì darsi la morte piuttosto che cedere alla seduzione del saracino. Ho trovato un'edizione del 1587 (Venezia, appresso Fabio, & Agostin Zopini fratelli, CNCE 72541) dei suddetti Lamenti, con un frontespizio con ritratto di donna di profilo. L'immagine è ricopiata dalla xilografia usata dal Giolito per le opere di Laura Terracina, poetessa napoletana, ma il lamento di Rodomonte non è lo stesso della nostra edizione. I versi non si ripetono all'inizio delle stanze ma solo alla fine e le ottave sono sette, tanto che la poetessa, per far tornare i conti, inserisce due stanze ariostesche nel finale del Lamento: «Femina che sei peggio si può dire,\il vostro fine altro non è che danno\dogliomi per te debba morire,\per te che oltraggio m'hai fatto, e inganno\questo del cor m'appaga ogni desire,\che donna sei da cui si trova affanno:\bcontrario oggetto della fede,\o infelice, o miser chi ti crede» (A3r).

## 1. Immagini di repertorio: piccolo manuale d'uso (e abuso) delle immagini tipografiche

Il viaggio delle immagini dopo il loro concepimento è sempre affascinante, quello che avviene dopo la loro realizzazione è ovviamente affare che non compete più agli artisti. Nel caso delle immagini librarie i processi di appropriazione, riuso, decontestualizzazione delle matrici sono piuttosto vigorosi, portando spesso alla perdita dei nessi testuali che sono essenziali per comprendere figurazioni spesso gravate da impegni didascalici evidenti.

Per dimostrare i vari tipi di “ingiustizie” che si potevano fare a queste immagini, e talvolta a grandi artisti, ho voluto allora scrivere questo piccolo “prontuario” imperniato su Beccafumi e le sue immagini tipografiche, per mettere in evidenza la sorte avversa di quest’attività artistica e l’oblio secolare cui è stata relegata pur nell’abbondanza di materiale che il pittore senese ci ha lasciato. Mai presente di persona a Venezia negli anni quaranta e mai evocato dai poligrafi veneziani che si dilettavano a citare nomi di artisti, egli delegò mutamente la divulgazione della sua “maniera” alle sue anonime xilografie ariostesche e virgiliane. Il percorso delle sue immagini librarie, frammentate in una miriade di edizioni, copiate, reintagliate e infine metabolizzate dall’arte veneziana del tempo al punto da somigliare a “pastorali” bassanesche è del tutto opposto a quello delle immagini di Salviati e Vasari, utilizzate con parsimonia e, tutto sommato, coerenza dagli stampatori e forse proprio per questo più feconde nei loro sviluppi anche al di fuori dell’editoria.

### Polifunzionalità

In primo luogo, il primo e più diffuso “torto” che possiamo rilevare è che le matrici erano polifunzionali: uno scontro tra rutuli e troiani dell’*Eneide* poteva illustrare un brano di Ovidio o di Boiardo<sup>796</sup> (fig. 291-293). Tale aspetto può

---

<sup>796</sup> Così avviene in due testi coevi al Virgilio beccafumiano che ho ricostruito: PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorphoseon Pub. Ovidii Nasonis libri XV. Raphaelis Regii Volaterrani luculentissima explanatio, cum nouis Jacobi Mycilli uiri eruditissimi additionibus, Lactantii Placidi in singulas fabulas argumenta*

effettivamente allontanare lo studioso di arte dal genere dell'illustrazione e apparentarlo a un archeologo, alle prese con un frammento, secondo un processo ermeneutico al contrario. Inoltre può aver contribuito alla cattiva reputazione delle immagini non più funzionanti come illustrazioni e quindi enigmatiche e scarsamente comprensibili, un aspetto che invece si rivela impensabile per la miniatura. Ciò è avvenuto senza distinzione per le sue xilografie ariostesche e virgiliane, che seppur assai puntuali nel rapporto testuale si prestavano ad illustrare testi diversi forse anche per via della loro maneggevolezza. Talvolta per favorire il processo di assimilazione in un nuovo testo le immagini venivano inquadrate da *cartouches* decorative, che ne garantivano l'omogeneità stilistica e l'aggiornamento anche in epoche molto avanzate<sup>797</sup> (figg. 295-296).

### Copie

Poi, ancora ad un gradino basso di sfruttamento indebito, vi sono le copie vere e proprie<sup>798</sup> (fig. 294): le incisioni furono ritagliate per edizioni in formato minore, e quindi ritroviamo le immagini in controparte, eseguite da un mediocre xilografo e mescolate a immagini ovidiane (*Heroides*<sup>799</sup>) e originali beccafumiane dalla "serie piccola" dell'*Orlando Furioso* ritrovata la Luca Degl'Innocenti.

---

*et variorum adnotationes*, presso Girolamo Scotto, Venezia 1545, CNCE 50855; Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato del signor Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano insieme co i tre libri di Nicolo de gli Agostini, nuouamente riformato per Lodouico Domenichi, con gli argomenti, le figure accomodate al principio d'ogni canto, & la tauola di cio, che nell'opra si contiene*, presso Girolamo Scotto, Venezia 1545, CNCE 6611.

<sup>797</sup> Questi aggiornamenti avvengono con l'editore Francesco Rampazetto (F. ASCARELLI – M. MENATO, *La tipografia del '500...cit.*, 179): LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso ... Con gli argomenti in stanze di Liuio Coraldo*. Con i cinque canti, presso Francesco Rampazetto, Venezia 1570, CNCE 2769; MODERATA FONTE, *Tredici canti del Floridoro*, presso Francesco Rampazetto, Venezia 1581, CNCE 15890.

<sup>798</sup> PUBLIO MARONE VIRGILIO, *Le immagini si trovano in Publii Vergilii Maronis Opera. Nunc demum scholijis paucis sed optimis illustrata, figuris aptissimis ornata, studioque emendata accuratissimo*, presso Girolamo Scotto, Venezia 1549, CNCE 64986 (W. SUERBAUM, *Handbuch der illustrierten Vergil...cit.*, p. 247).

<sup>799</sup> PUBLIO OVIDIO NASONE, *Pub. Ouidii Nasonis poetae Sulmonensis Heroides epistolae cum omnibus commentariis ubique locorum hactenus impressis, sed in pristinam integritatem redactis, atque ad amussim recognitis*, presso Girolamo Scotto, Venezia 1543, CNCE 31674.

## Derivazioni

Curiosamente, la sua serie di stampe meno conosciuta, quella delle quindici immagini virgiliane per *Georgiche*, *Bucoliche* ed *Eneide*, pare aver avuto dei riverberi consistenti nella successiva illustrazione libraria veneziana e non solo. Il caso forse più interessante riguarda un'illustrazione che uscì nel 1549, cioè cinque anni più tardi della più antica edizione di stampe virgiliane di Beccafumi che conosciamo. Si tratta di un volgarizzamento delle *Georgiche* per opera di Bernardino Daniello, un letterato lucchese morto a Padova nel 1565, il cui titolo è *La Georgica di Virgilio, nuouamente di latina in thoscana fauella, per Bernardino Daniello tradotta*<sup>800</sup> (figg. 297). Soltanto quattro anni dopo esce una *Georgica* che nel frontespizio presenta questo singolare assortimento che a prima vista considereremo un riverbero popolare e scadente di certe opere di Campagnola o Bassano mentre invece vengono ripetuti puntualmente i brani delle *Georgiche* affidati alle stampe di Beccafumi (figg. 298-299).

Continuando, vi sono imitazioni banalizzanti di xilografie delle quali non è cambiato il significato ma soltanto il senso (in controparte) e semplificato drasticamente l'intaglio. È questo il caso delle xilografie della fortunata edizione dell'*Opera* virgiliana stampata da Giovanni Maria Bonelli pubblicata nel 1558 a Venezia<sup>801</sup>, con Beccafumi morto nel 1551 (figg. 299-300 e 302-307). Il Bonelli pubblicava opere di pregio il suo catalogo «rispondeva senz'altro alle aspettative di un pubblico di lettori/studiosi attenti ed esigenti, per cui la correttezza dei testi e la forma con cui venivano presentati rispondevano ad esigenze primarie di qualità e funzionalità»<sup>802</sup>. Non parliamo, ovviamente, di capolavori della grafica ma in essi è presente un seme senese, nonostante ancora sembra di trovarci di fronte a immagini del Campagnola o blandamente riprese dal Bassano. Tali immagini si ritrovano addirittura ricopiate, questa volta nello stesso senso delle immagini di Beccafumi, rivelandosi perciò essere “derivazione di derivazione” (Platone non

<sup>800</sup> PUBLIO MARONE VIRGILIO, *La Georgica di Virgilio, nuouamente di latina in thoscana fauella, per Bernardino Daniello tradotta, e commentata*, presso Giovanni Griffio, Venezia 1549, CNCE 35112.

<sup>801</sup> PUBLIO VIRGILIO MARONE, *P. Virgilio Maronis, poetae Mantuani, Vniuersum poema*, presso Giovanni Maria Bonelli, Venezia 1558, CNCE 26214 (W. SUERBAUM, *Handbuch der illustrierten Vergil...*cit., p. 266).

<sup>802</sup> FABIO MASSIMO BERTOLO, *Bonelli, Giovanni Maria ed eredi* (ad vocem), in *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani...*cit., pp. 169-171.

amerebbe questo genere attività artistiche...), fino al 1610 nell'*Opera* virgiliana del Porta<sup>803</sup> (fig. 301).

Vi è poi un diverso genere di derivazioni, o meglio risemantizzazioni. Si tratta, infatti, palesemente di derivazioni iconografiche beccafumiane nelle quali però il senso dell'immagine è adattato alle esigenze del testo da illustrare. Qui avviene l'impensato, perché si ravvisano semi senesi in alcune importanti opere dell'incisore francese Bernard Salomon. La prima è un'illustrazione per il *Libro dei prodigi* di Giulio Ossequente<sup>804</sup> (Lione 1554): il nostro contadino con i buoi sta assistendo ad una scena prodigiosa nella quale un'armata navale solca le nubi e dalla terra appena arata si levano dei pesci (fig. 309). Ancora lui dalle *Metamorfosi*<sup>805</sup> (Lione 1559) si ispira per la scena con *Giunone e le furie* (fig. 310) ad una stampa per il *Furioso* raffigurante *Astolfo suona il corno magico, mettendo in fuga le femmine omicide e i compagni*<sup>806</sup> (canto XX) (fig. 308).

## Conclusione

Non si tratta certamente di episodi maggiori, quanto di un gioco di rifrazioni speculari che da Siena giunge ad influenzare il Manierismo di Francia passando per l'editoria veneziana. Immagini che sono derivazione di derivazione, figurette in controparte di un modello ormai del tutto risemantizzato, una sorta di "gioco del telefono" nel quale ogni volta si declina la fonte figurativa originaria secondo la cultura veneziana e francese fino ad obliterare del tutto l'originario motivo toscano. Il fatto poi che le immagini abbiano varcato i confini non deve destare meraviglia, come ha scritto la Mortimer:

<sup>803</sup> W. SUERBAUM, *Handbuch der illustrierten Vergil...* cit., p. 281.

<sup>804</sup> GIULIO OSSEQUENTE, *De' prodigii. Polidoro Vergilio de' prodigii lib. III. Per Damiano Maraffi, fatti toscani*, presso Jean de Tournes, Lione 1554, CNCE 47134. Su queste immagini di Bernard Salomon si veda PETER SHARRATT, *Bernard Salomon. Illustrateur Lyonnais*, Genève 2005, pp. 91-92. Sul *modus operandi* di Bernard v. MAUD LEJEUNE, *Preparatory drawings for woodcuts by Renaissance Lyonnais artist Bernard Salomon*, in «Master drawings», 52 (2014), pp. 147-180.

<sup>805</sup> GABRIELLO SIMEONI, *La vita et metamorfoseo d'Ouidio, figurato & abbreviato in forma d'epigrammi da m. Gabriello Symeoni. Con altre stanze sopra gl'effetti della luna: il ritratto d'una fontana d'Ouernia: & un'Apologia generale nella fine del libro*, presso Jean de Tournes, Lione 1559, CNCE 35008 (P. SHARRATT, *Bernard Salomon...* cit., pp. 124-125).

<sup>806</sup> L. DEGL'INNOCENTI, *Il Furioso del Beccafumi...* cit., pp. 97-98.

«The reasons for the influence of the Italian book are seen first in quality but then also in quantity, the greater number of illustrated editions of a single work. This multiplicity broadened the dissemination of the illustrations and forced the printer of each new edition to consider the pattern and decide whether it would stay within it or break it»<sup>807</sup>.

Tuttavia questo mio difficile percorso credo possa mostrare, ancora una volta, che tra i libri stampati veneziani della prima metà del Cinquecento si sono espressi ingegni assai ben individualizzati e provenienti dalle più diverse “scuole” pittoriche italiane. La complessità rispetto all’editoria quattrocentesca è che a differenza di allora, dove gli artisti rimanevano relegati all’editoria locale, rendendo più facile il compito degli studiosi ma riducendo l’impatto delle proprie invenzioni, per quanto riguarda il Cinquecento gli artisti si trovavano ad essere completamente risucchiati nell’orbita della tipografia veneziana che, seppur tra riusi e manipolazioni varie, consentiva loro di scavalcare del tutto le più modeste stamperie locali garantendo una visibilità ed un pubblico di lettori molto maggiore. Per il Cinquecento non si può dunque più mettere in pratica un criterio topografico nello studio delle illustrazioni, come avveniva per il secolo precedente in cui appare innegabile l’unità stilistica, poetica e tecnica degli illustratori di Roma, Venezia, Firenze, Napoli e Milano<sup>808</sup>. Così, numerosi tra gli “sperimentatori anticlassici” del tempo, colmate le distanze geografiche e culturali, si ritrovano fianco a fianco sulla piazza veneziana. La rete di scambi di librai, editori e scrittori garantiva alle immagini forestiere una circolazione che nel caso degli artisti toscani arriva ad anticiparne le “coniugture” (Salviati e Vasari) e, talvolta, a costituirne gli unici esempi di opere veneziane (Beccafumi e Peruzzi). Certamente la mia è una possibile ed incompleta storia degli illustratori toscani in Laguna, tuttavia ho scandagliato la maggior parte delle edizioni degli stampatori che hanno licenziato testi di letterati toscani (in particolare coloro che hanno ospitato presso i loro torchi l’Aretino, il Doni e Alessandro Piccolomini) ed i cui rapporti con illustratori stranieri erano già stati messi a fuoco. Questi stampatori – Marcolini, Zoppino, Scotto, Pasini&Bindoni, Comin da Trino, Nicolini del Sabbio, Tramezzino e Rampazetto – formano un nucleo compatto, accumulato dal desiderio di

<sup>807</sup> R. MORTIMER, *Harvard College...*cit., p. VII.

<sup>808</sup> Cfr. SERGIO SAMEK LUDOVICI, *Arte del libro. Tre secoli di storia del libro illustrato, dal Quattrocento al Seicento*, Milano 1974, pp. 43-44.

acquistare nuovi lettori con strategie aggressive perseguite attraverso formati economici, opere letterarie in volgare ed anche un uso spregiudicato di immagini tipografiche che poco o nulla hanno a che fare con il contesto figurativo veneziano. Nel contempo, ho anche cercato di spiegare la fioritura sostanzialmente tutta veneziana degli illustratori librari fiorentini con lo scarso peso nazionale dell'editoria di Firenze, contrapponendola invece alla grande produzione di quella di Siena (in particolare gli stampatori Simone Nardi e Giovanni di Alessandro) prima che le sue crisi, per così dire "terminali", del 1526 e 1555 ne provocassero il declino inarrestabile.

In conclusione, spero che in futuro vi saranno ulteriori studi in materia, magari svolti da gruppi di ricerca che si concentrino su di un fondo librario oppure sulla catalogazione sistematica in digitale delle immagini delle cinquecentine, senza però tralasciare tutte quelle immagini "accessorie" come le marche tipografiche che spesso, nel corso della mia ricerca, si sono rivelate più ricche di tesori rispetto alle illustrazioni del testo vere e proprie. Insomma, vorrei che la mia ricerca non cadesse nel vuoto di uno specialismo miope ma che portasse alla ricognizione di altri artisti coinvolti nella grande novità dell'editoria cinquecentesca e, magari, alla confutazione delle mie ipotesi. Ma intanto, mi auguro di essere riuscito a tracciare un tortuoso percorso tra i libri veneziani del Cinquecento e di non esser caduto anch'io preda di quell'impenetrabile "Will-o'-the-Wisp", fuoco fatuo che confonde e scoraggia gli animi degli studiosi che aprono i libri antichi.



Fig. I Sala della Libreria di Giuseppe Maria Crespi, Bologna, Museo di Storia della Musica



Fig. II Giuseppe Maria Crespi, Libreria part., Bologna, Museo di Storia della Musica, 1740

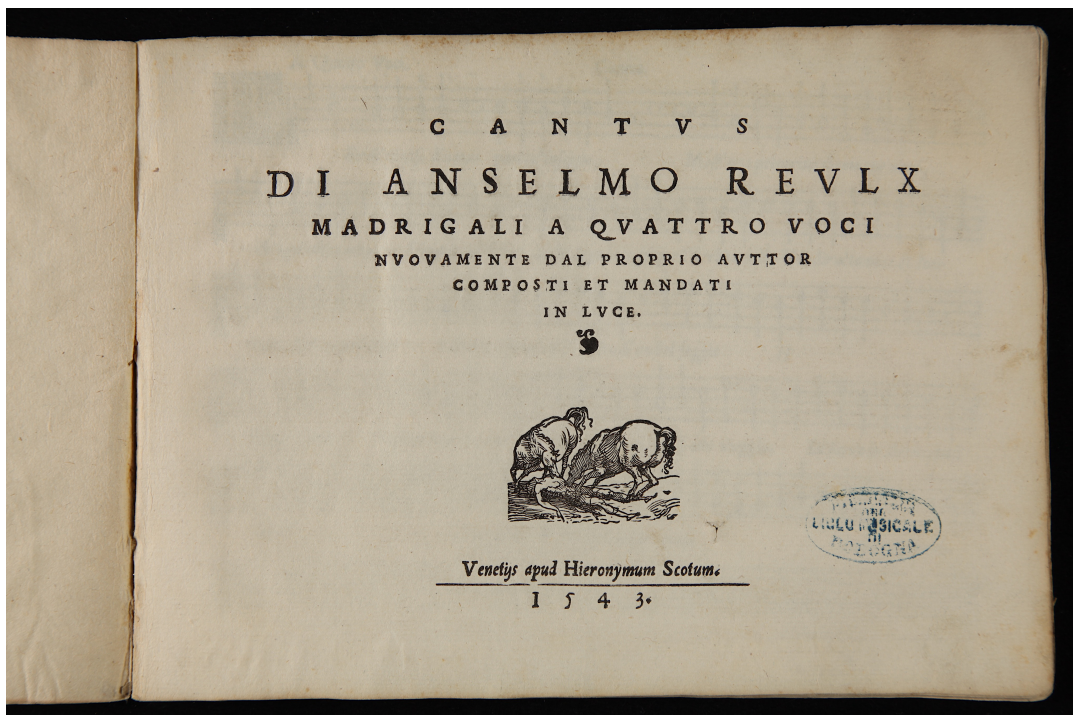


Fig. III Frontespizio dei Madrigali a quattro voci di Anselmo Reulx, Venezia 1543

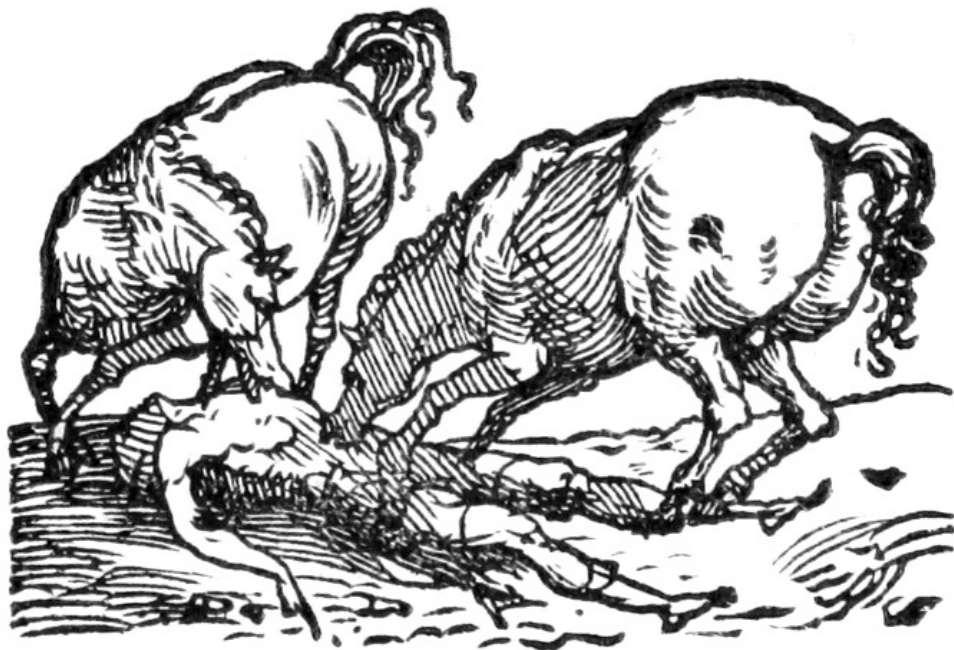


Fig. IV Domenico Beccafumi (?), Diomede (?) dai Madrigali a quattro voci di Anselmo Reulx, Venezia 1543

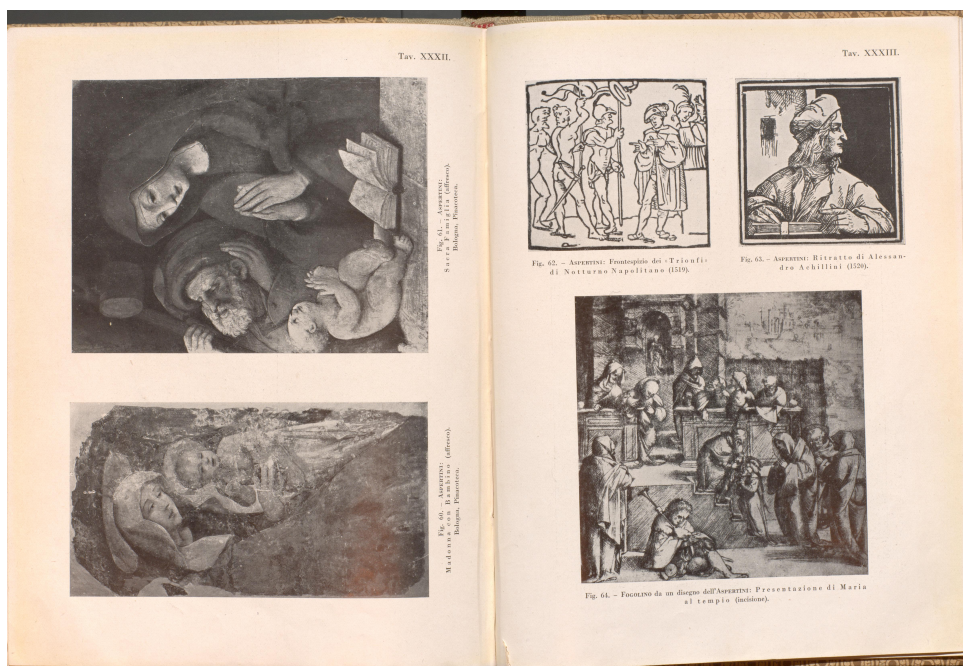


Fig. V Roberto Longhi, Ampliamenti nell'Officina ferrarese, Firenze 1956

The Burlington Magazine Academy (No. 54) ascribed to Fra Filippo. With this painter it has nothing in common, but with his son's style more than a little: the head, for instance, is thoroughly Filippinesque. The attempt at muscular modelling and the opaque greyish colouring are somewhat unusual in Alunno, nevertheless I do not hesitate to ascribe this panel also to him, for, by a curious coincidence, the like modelling occurs in the small St. Jerome in the same gallery (No. 278), and the like colouring characterizes most of Alunno's other paintings in this collection. From the waist down, this figure closely resembles the Jerome in the Deposition. The lion is like the beast in the small St. Jerome. The landscape is but a variation on the Palermo picture. Finally, the small figures in the background are as good as a signature, bearing so clearly as they do Alunno's stamp. ¶ But our little master was scarcely at his best when painting large figures. He is barely tolerable in a *study* at the Uffizi (No. 8), containing the Madonna and the infant John adoring the Christ Child; and he sinks below the threshold in a figure of the size of life and without entertaining accessories. This is a Justice in the Cenacolo di S. Apollonia, ascribed to the School of Pollajuolo although the head

is sufficiently characteristic of Alunno to justify the attribution to him of the entire panel. ¶ An attempt like this last, and even the other larger essays, demonstrate that Alunno di Domenico did well to confine himself chiefly to small figures and to turn finally to illustration. This minor painter, who was apparently incapable of producing on the scale of life a figure that can support inspection, who is feeble if vivacious, and scarcely more than pleasant in *profile* and *causum-frontis*, was a book-illustrator charming as few in vision and interpretation, with scarcely a rival for daintiness and refinement of arrangement, spacing, and distribution of black and white. In Florence, between 1490 and 1500 few, apparently, if any, illustrated books were published without woodcuts, for which Alunno di Domenico furnished the designs. The student who has mastered his manner as revealed in the paintings which I have indicated, and in the drawings of which I speak in my forthcoming book on the Drawings of the Florentine Painters, will not fail to recognise Alunno's touch and style in nine-tenths at least of the reproductions in Dr. Kritteller's *Early Florentine Wood-cuts*<sup>1</sup> or in M. Goussier's *Les Illustrations des Ecrits de Jérôme Savonarole*.<sup>2</sup> Unfortunately I have not the space to demonstrate my statement point by point. But it scarcely needs it. I shall content myself with indicating in the books of Dr. Kritteller and of M. Gruyer those cuts wherein Alunno's hand may be most readily discerned. As obvious examples as one can ask for are S. Antonino in his Cell, Gr. 167, Kr. 18; Ghirlandesque, Landino Lecturing, Botticellian, Gr. 173, Kr. 19; Confession, from S. Antonino's *Somma*, dated 1507, Gr. 95, Kr. 108; Lorenzo di



Fig. VI Bernard Berenson, Alunno di Domenico, Londra 1903



Fig. VII Amico Aspertini, Ritratto di Alessandro Achillini, dalla *Annotationes Anatomicae*, Bologna 1520







Fig. 5 Intagliatore veneziano, Fortuna, marca tipografica di Giacomo Fabriano, Venezia 1548, xilografia

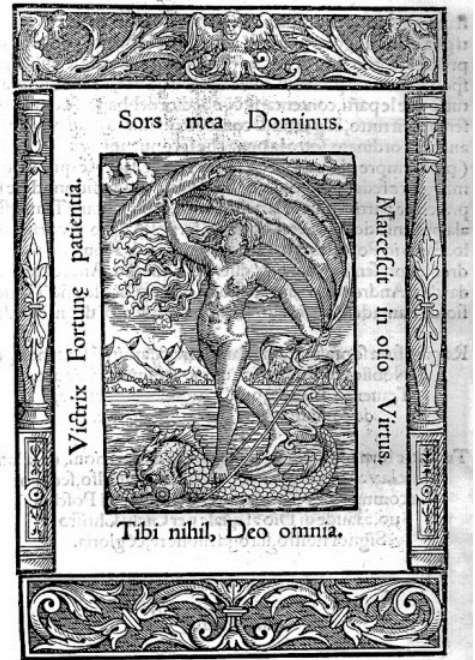


Fig. 6 Intagliatore veneziano, Fortuna, marca tipografica di Dolfino Landolfi, Venezia 1549-50, xilografia



Fig. 7 Intagliatore veneziano, Fortuna, marca tipografica di Francesco Rampazzetto, Venezia 1555-56, xilografia



Fig. 8 Incisore olandese, Fortuna, dal Sinnepoppen di Roemer Visscher, Amsterdam 1614, xilografia



Fig. 9 Incisore veneziano, Pax (copia da Heinrich Aldegrever), dal frontespizio delle Rime di Giuliano Gosellini, Venezia 1586, bulino



Fig. 10 Heinrich Aldegrever, Pax, 1548-49, bulino



Fig. 11 Da Giuseppe Porta Salviati, Occasion, dalle Sorti di Francesco Marcolini, Venezia 1540, xilografia, c.E2r

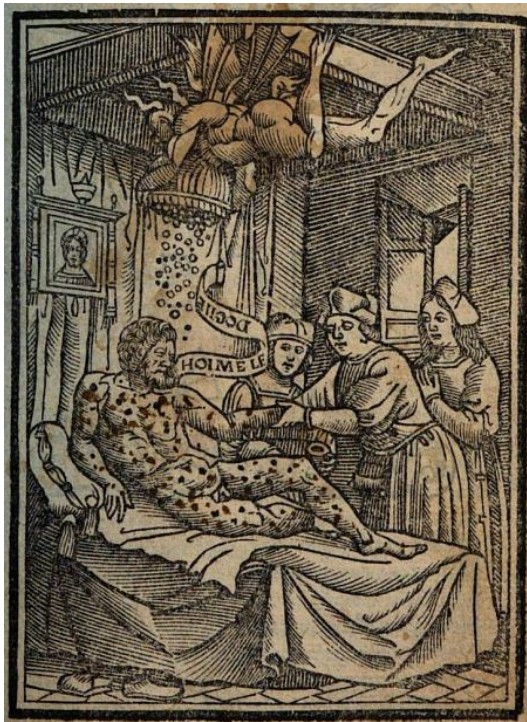


Fig. 12 Da Baldassarre Peruzzi (?), Frontespizio del Lamento di Strascino, Venezia 1521, xilografia



Fig. 13 Da Baldassarre Peruzzi (?), Frontespizio dell'Acerba di Cecco d'Ascoli, Venezia 1524, xilografia

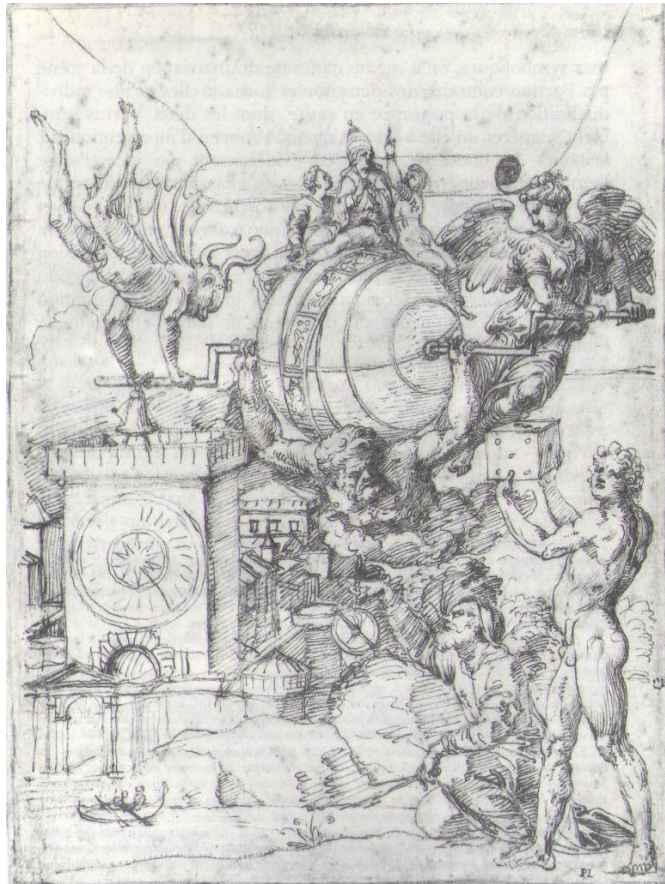


Fig. 14 Baldassarre Peruzzi, Disegno preparatorio per il frontespizio del Triompho di fortuna, 1520 circa, Vienna, Albertina



Fig. 15 Baldassarre Peruzzi, Dio Tevere, 1520 circa, Londra, British Museum, inv. 1946,0713.15



Fig. 16 Zoan Andrea Valvassore, illustrazioni dalle Canzoni e trionfi, Venezia 1521, xilografia

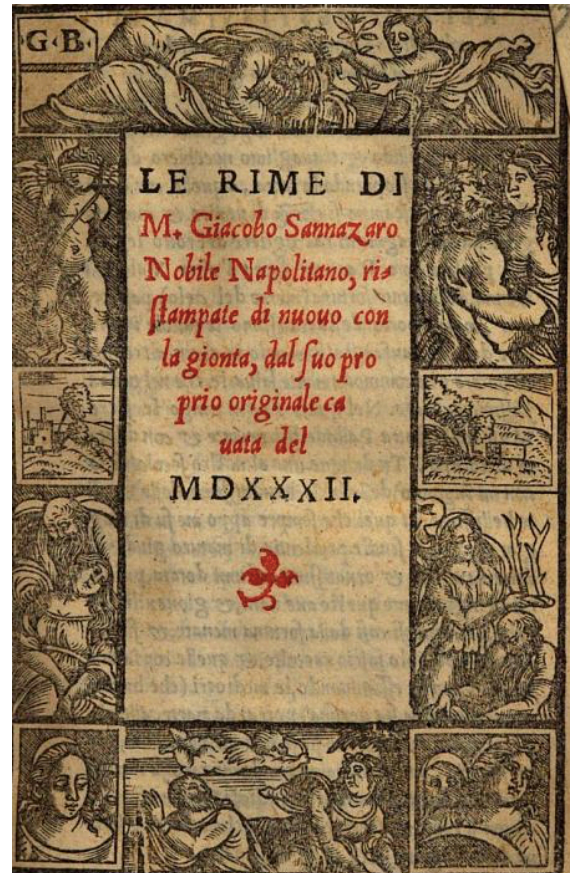


Fig. 17 Monogrammist G.B (Girolamo Bellarmato?), Frontespizio delle Rime di Jacopo Sannazaro, Venezia 1532, xilografia



Fig. 18 Intagliatore veneziano, Illustrazione del libro I dell'Orlando Furioso, Venezia 1532, xilografia, c. A2r



Fig. 19 Intagliatore veneziano, Frontespizio dei Sette dolori del mal franzese, Venezia 1590 circa, xilografia



Fig. 20 Intagliatore senese, Frontespizio del Lamento di Strascino, Siena 1616, xilografia



Fig. 21 Intagliatore senese, Frontespizio della Commedia Spirituale dell'anima, Siena 1590 circa, xilografia



Fig. 22 Baldassarre Peruzzi, Cartone preparatorio per l'Adorazione dei Magi, 1522-23, Londra, British Museum, inv. 1994,0514.49



Fig. 23 Girolamo Da Treviso, Adorazione dei Magi, 1524-25, Londra, National Gallery



Fig. 24 Giorgio Vasari, Cena di San Gregorio Magno, 1539, Bologna, Pinacoteca



Fig. 25 Baldassarre Peruzzi, Presentazione di Maria al Tempio, Roma, Santa Maria della Pace, 1516 circa

## Cōmedia elegantissima

iprofa nuoua mēte cōposta p Melf Bernardo da Biblena,  
Intitulata CALANDRIA.

### INTERLOCVTORI.

Prologo: Argumēto: Fesseno seruo: i olynico preceptore  
Lydio adulescētulo: Calādio: Sanyā serua: Ruffo negro  
māte: Santylla: Fannio seruo: Fulua moghe di Calādio:  
Meretrice: Facchino: Sbirri di doghana.



Fig. 26 Illustratore senese della Calandria, frontespizio della Calandria di Bernardo Bibbiena, Siena 1521, xilografia

## Cōmedia nuouamente

Cōposta: per il docto & industrioso Messer  
Nicholo Alticotio Cortonese.

Intitulata.

### ECINQVE DISPERATI.



### INTERLOCVTORI.

Anthycopio: Lucrino: Theophylo: Thyrintho: &  
Barbino disperati: Diauolo: Leazaro: Loretta:  
& Tamburino.

Fig. 27 Illustratore senese della Calandria, frontespizio de I cinque disperati, Siena 1524, xilografia

## Egloga Pastorale: Cōpo

ita per lo ingentiosissimo homo Maestro Nicholo  
Alticotio Cortonese. Intitulata  
GINETIA.



### INTERLOCVTORI.

Orthenio amante: Fauco fancullo suo fratello:  
Agricola uillano: Syleno patre dOrthenio: Aristarcho  
patre dAgricola: Ginetia Nympha: Mon  
cano compagno dOrthenio.

Fig. 28 Illustratore nerocesca senese, frontespizio della Ginetia, Siena 1524, xilografia

## Cōmedia Nuouamente

Composta per lo ingeniosissimo homo Maestro  
Nicholo Alticotio Cortonese. Intitulata

### Pomona.



### INTERLOCVTORI.

Amphymeno: Cronico: Vettunno: Pomona: Pan:  
Priapo: Pinastro Villano: Syluano: Modesto  
Villano: Pluto: & Simona.

Fig. 29 Illustratore nerocesca senese, frontespizio della Pomona, Siena 1524, xilografia

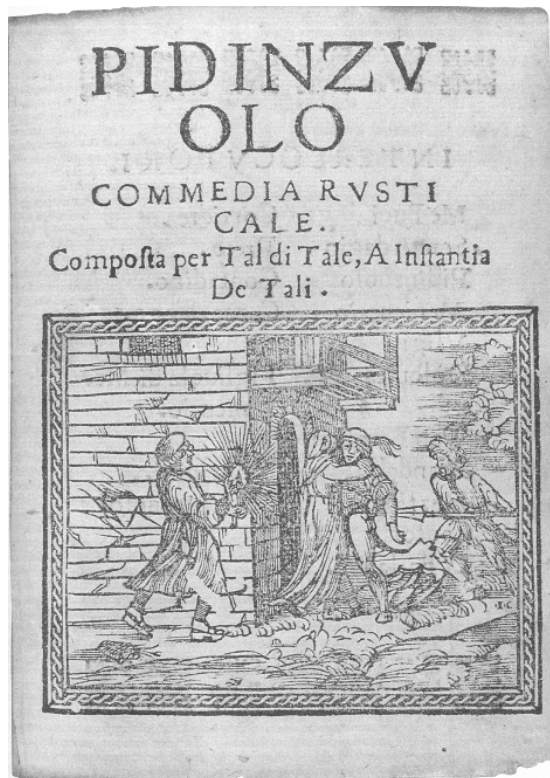


Fig. 30 Illustratore nerocesco senese, frontespizio del Pidinzuolo, Siena 1546, xilografia

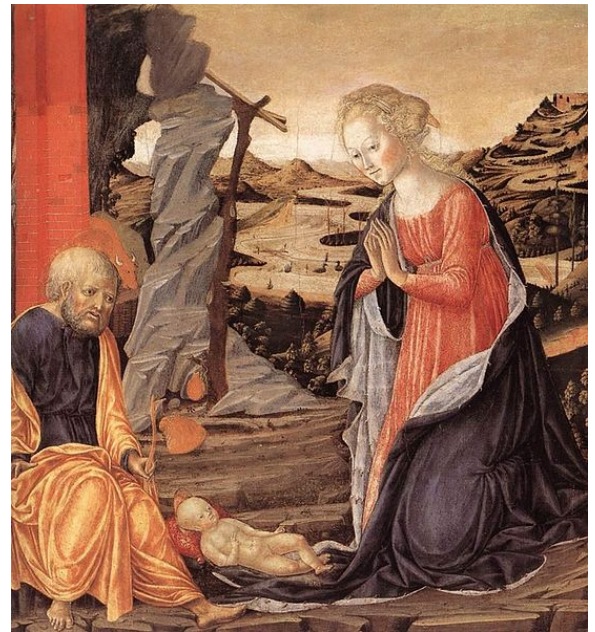


Fig. 31 Francesco di Giorgio Martini, Natività, New York, Metropolitan Museum, 1470 circa

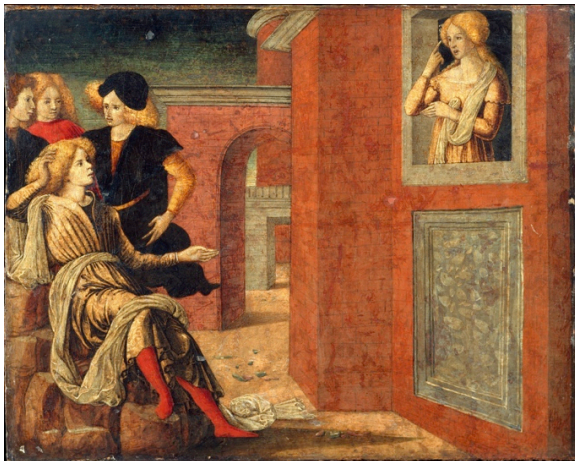


Fig. 32 Liberale da Verona, Scena da una novella, New York, Metropolitan Museum, 1467-1476



Fig. 33 Liberale da Verona, illustrazione dell'Aesopus Moralisatus, Verona 1479, xilografia



Fig. 34 Illustratore peruzziano senese, frontespizio del Pulicane, Siena 1525, xilografia



Fig. 35 Illustratore peruzziano senese, frontespizio dei Diversi Appetiti, Siena 1530 circa, xilografia

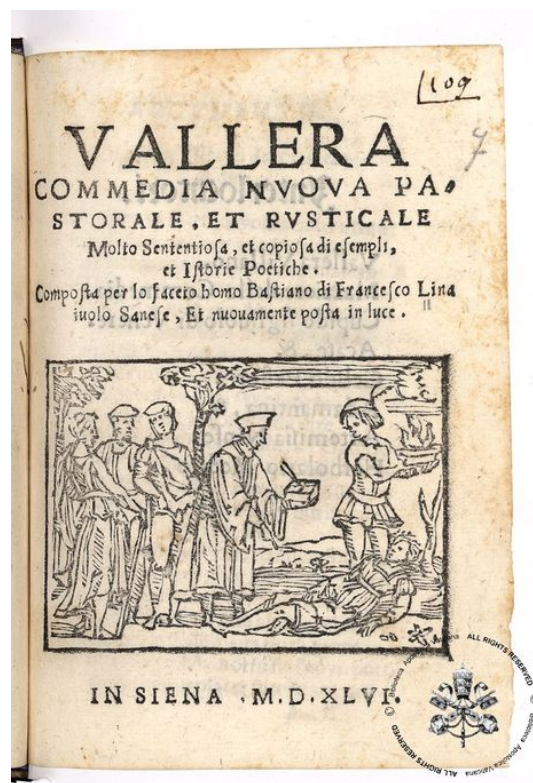


Fig. 36 Illustratore peruzziano senese, frontespizio della Vallera, Siena 1546, xilografia



Fig. 37 Illustratore peruzziano senese, frontespizio della Tragedia di Aman, Siena 1526, xilografia



Fig. 38 Baldassarre Peruzzi, Alcione vede Ceice morto in mare, Roma, Villa Farnesina, 1518-1519

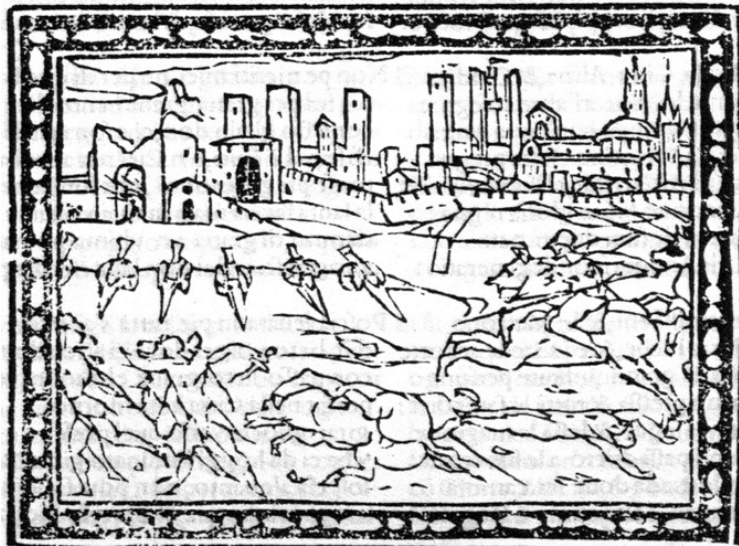


Fig. 39 da Domenico Beccafumi (?), frontespizio della Gloriosa Vittoria delli Senesi, Siena 1526, xilografia



Fig. 40 da Bartolomeo di David (?), frontespizio del Magrino, Siena 1524, xilografia

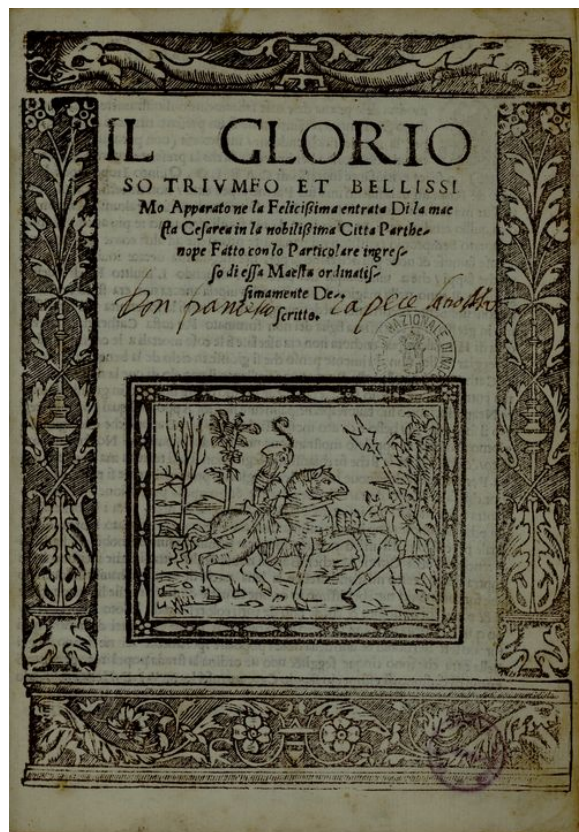


Fig. 41 Illustratore napoletano, frontespizio del Glorioso Triumfo, Napoli 1535, xilografia

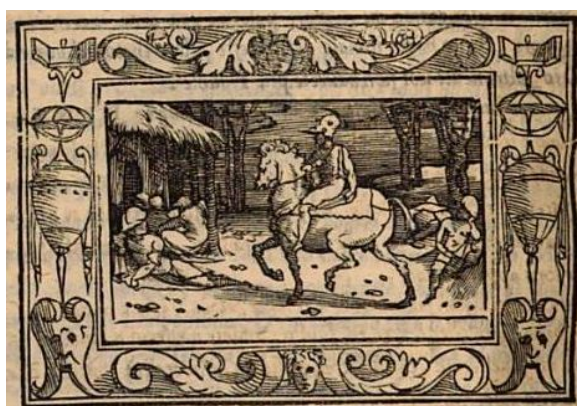


Fig. 42 Domenico Beccafumi, Mandricardo giunge alle tende di Doralice (OF, XIV), Venezia 1543, xilografia



Fig. 43 Bartolomeo di David, Corteo di Soldati, Roma, Galleria Colonna, 1530-40



Fig. 44 illustratore pacchiarottesco senese, frontespizio della Vita di Beata Aldobrandesca, Siena 1529, xilografia



Fig. 45 Illustratore pacchiarottesco senese, frontespizio della Vita del Beato Andrea Gallerani, Siena 1528, xilografia



Fig. 46 Illustratore pacchiarottesco senese, frontespizio della Vita del Beato Francho, Siena 1528, xilografia



Fig. 47 Lorenzo di Mariano detto Marrina, Annunciata, Siena, Santa Caterina al Paradiso, 1521-1524



**Fig. 48** Giacomo Pacchiarotti, *Madonna con il Bambino e i Santi Paolo e Antonio Abate*, Siena, Oratorio della Misericordia, 1500-1510



**Fig. 49** Giacomo Pacchiarotti, *Madonna con il Bambino*, Philadelphia, John G. Johnson Collection, 1500-1510



**Fig. 50** Giovanni Antonio Bazzi detto Sodoma, *Benedetto acconsente a divenire il capo degli eremiti*, Abbazia di Monteoliveto Maggiore, 1505



Fig. 51 Illustratore pollaiolesco senese, frontespizio della Rappresentazione di Abramo e Isacco, Siena 1545, xilografia

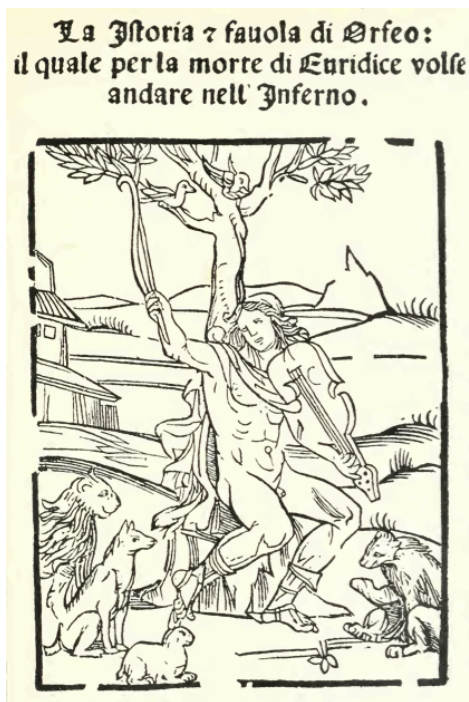


Fig. 52 Illustratore pollaiolesco senese, frontespizio della Istoria et Favola di Orfeo, Siena 1520, xilografia



Fig. 53 Francesco di Giorgio Martini, Orfeo tra gli animali, Siena, Chiesa di San Domenico, Cappella di Santa Caterina

Rappresentazione di San Giovanni Battista quando ando nel Deserto.



In Siena l'anno 1585.

Fig. 54 illustratore senese, frontespizio della Rappresentazione di San Giovanni Battista (copia da Marcantonio Raimondi), Siena 1585, xilografia



Fig. 55 Marcantonio Raimondi, San Giovanni Battista, New York, Metropolitan Museum, inv. 49.97.52, bulino



Fig. 56 Illustratore senese, frontespizio dell'Oratione di San Sebastiano (copia da Marcantonio Raimondi), Siena 1577, xilografia



Fig. 57 Marcantonio Raimondi, San Sebastiano, New York, Metropolitan Museum, inv. 49.97.63, xilografia



Fig. 58 Illustratore senese, frontespizio dello Specchio di Verità (copia da Marcantonio Raimondi), Siena 1578, xilografia

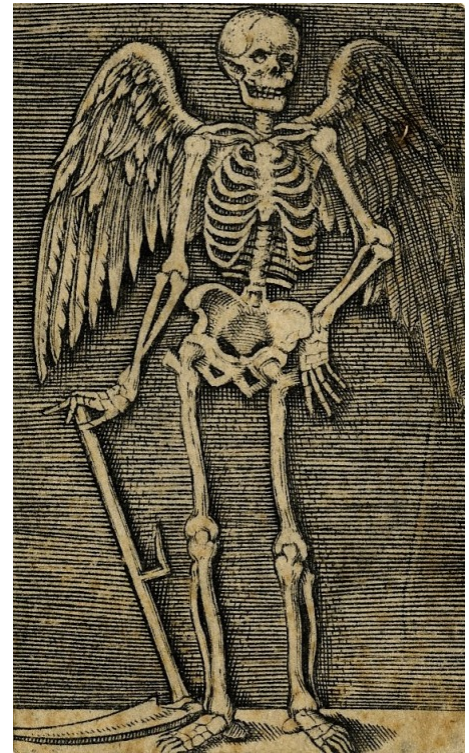


Fig. 59 Marcantonio Raimondi, Morte nera, Londra, British Museum, inv. H,1.140, bulino

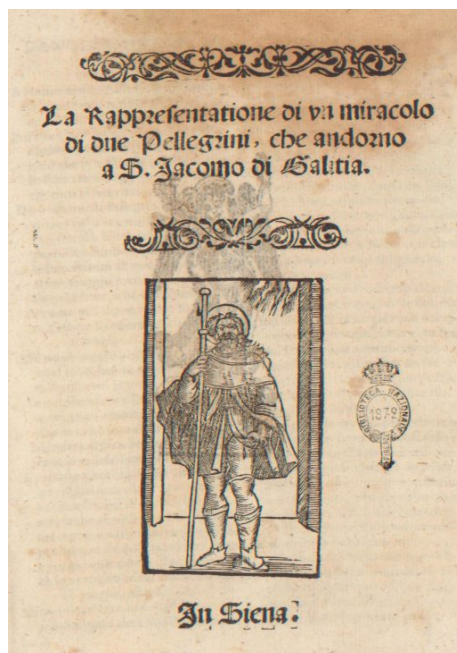


Fig. 60 Illustratore senese, frontespizio della Rappresentazione di un miracolo di due pellegrini (copia da Marcantonio Raimondi), Siena 1600 circa, xilografia



Fig. 61 Marcantonio Raimondi, San Rocco, New York, Metropolitan Museum, inv. 49.97.62, bulino



Fig. 62 Illustratore senese, frontespizio della Vita di Sant'Ansanus, Siena 1576, xilografia



Fig. 63 Giovanni Antonio Bazzi detto Sodoma, Sant'Ansanus battezza i senesi, Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Mappamondo, 1530 circa



Fig. 64 Domenico Beccafumi, Apostolo, Londra, British Museum, inv. W,5.13, 1545, chiaroscuro

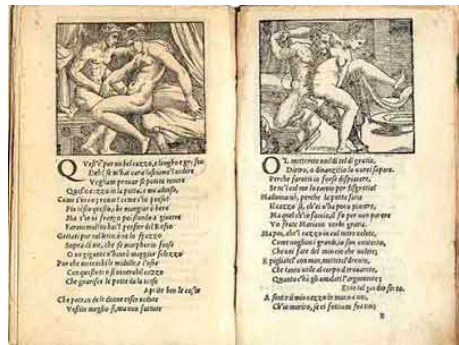


Fig. 65 Intagliatore veneziano da Giulio Romano, Illustrazioni dei Sonetti Lussuriosi di Pietro Aretino, Venezia 1527, xilografia



Fig. 66 Raffaello, Disegno preparatorio per la Pesca miracolosa dagli Arazzi della Sistina, 1514 circa, Windsor, Royal collections, RL 1274



Fig. 67 Andrea Schiavone, La Pesca miracolosa (copia da Raffaello), 1545-50, New York, Metropolitan Museum 26.70.3(154), acquaforte



Fig. 68 Jacopo Bassano, La Pesca miracolosa (copia da Raffaello), 1545, Washington, National Gallery



Fig. 69 Da Giovanni Antonio Pordenone, Frontespizio del Primo libro di Sacripante di Ludovico Dolce, Venezia 1536, xilografia

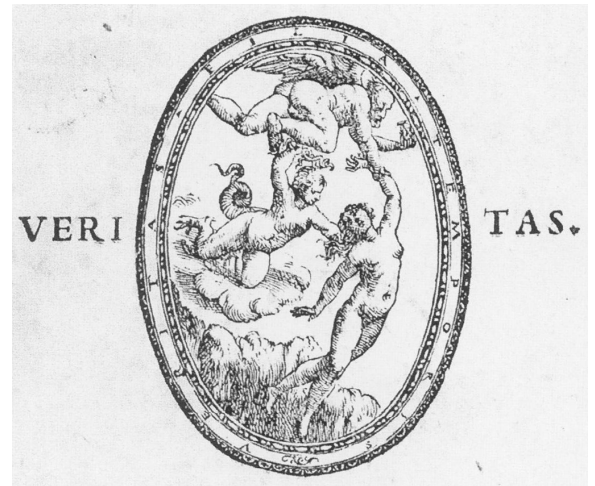


Fig. 70 Da Francesco Salviati, Veritas filia Temporis, marca tipografica di Francesco Marcolini, Venezia 1536, xilografia

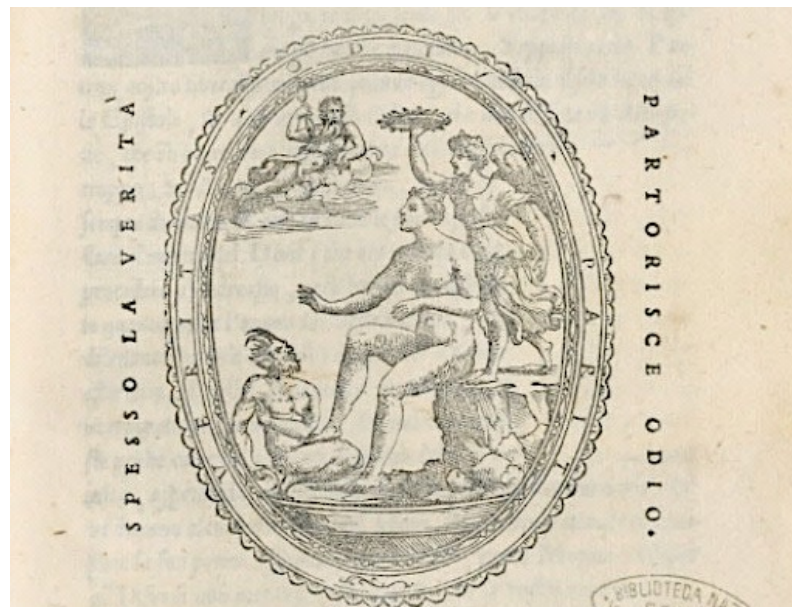


Fig. 71 Da Francesco Salviati, Veritas Odium parit, marca tipografica di Francesco Marcolini, Venezia 1536, xilografia



Fig. 72 Da Francesco Salviati (?), Frontespizio del Libro della Regina Ancroia, Venezia 1537, xilografia



Fig. 73 Intagliatore veneziano, scontro fra cavalieri, illustrazione del Libro della Regina Ancroia, Venezia 1537, c. D1r, xilografia



Fig. 74 Intagliatore veneziano, scontro fra cavalieri, illustrazione del Libro della Regina Ancroia, Venezia 1537, c. B1v, xilografia



Fig. 75 Da Francesco Salviati (?), La regina Anchoia disarciona un paladino, illustrazione dal Libro della Regina Anchoia, Venezia 1537, xilografia



Fig. 76 Francesco Salviati, *Trionfo di Furio Camillo* (part.), 1543-45, Firenze, Palazzo Vecchio, Sala delle Udienze

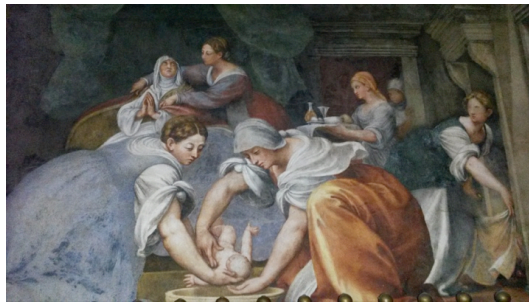


Fig. 77 Giovanni Antonio Pordenone e aiuti, *Nascita della Vergine*, 1535 circa, Piacenza, Santa Maria di Campagna, Cappella della Vergine



Fig. 78 Oliviero Gatti, *Giuditta e Oloferne* (copia dal Pordenone), 1606, inv. X,2.62, acquaforte

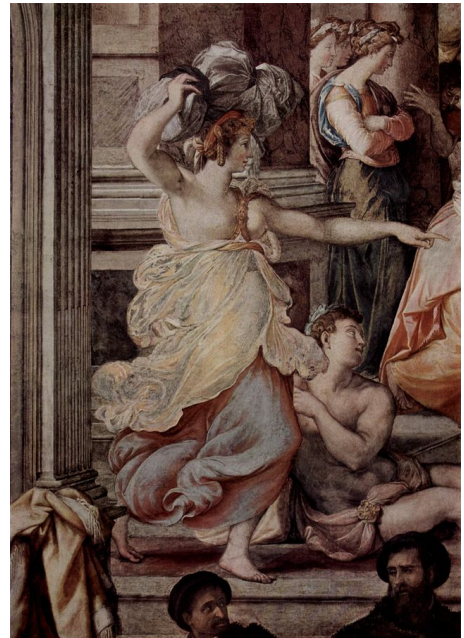


Fig. 79 Francesco Salviati, *La Visitazione* (part.), 1538, Roma, San Giovanni Decollato



Fig. 80 Mario Cartaro, Martirio di Santa Caterina (da Francesco Salviati), 1563, Londra, British Museum, 1874,0613.655, bulino



Fig. 81 Raffaello, Le Nozze di Amore e Psiche, 1519, Roma, Villa Farnesina, Loggia di Amore e Psiche



Fig. 82 Andrea Schiavone, Bellona, 1540-43, Londra, British Museum, 2005, U.13, acquaforte

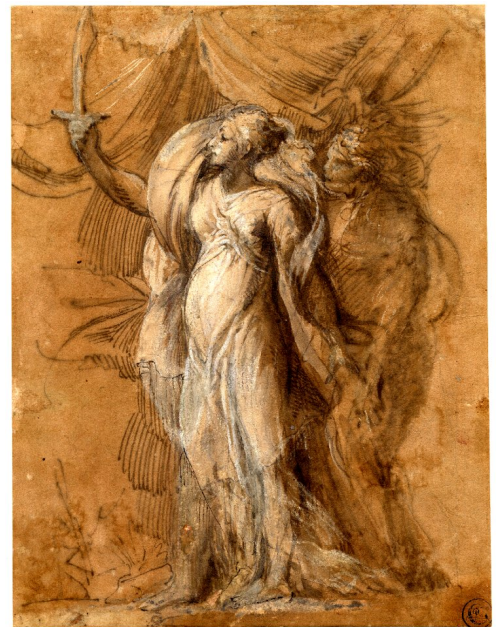


Fig. 83 Andrea Schiavone, Giuditta (copia da Parmigianino), 1540-43, Londra, British Museum, 1895,0915.854



Fig. 84 Andrea Schiavone, *Il Matrimonio di Cupido e Psiche*, 1549-50, New York, Metropolitan Museum



Fig. 85 Francesco Mazzola detto Parmigianino, *Giuditta*, 1530 circa, Londra, British Museum, W,1.16, acquaforte



Fig. 86 Girolamo Fagioli (da Parmigianino?), *Figura femminile con due bambini (la Vergine con Gesù e il Battista?)*, 1530 circa, Londra, British Museum, 1851,0308.993, bulino



Fig. 87 Lambert Sustris, *La Fama* (disegno preparatorio per l'illustrazione delle Sorti di Francesco Marcolini), 1539, Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, INV 10482



Fig. 88 Da Giuseppe Porta Salviati, *Virilità*,  
Illustrazione dalle Sorti di Francesco Marcolini,  
Venezia 1540, c. C2r, xilografia



Fig. 89 Prospero Fontana (?), *Donna che brandisce  
una clava in groppa a un leone (amazzone?)*, 1540-50 circa,  
Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, INV 8762



Fig. 90 Girolamo da Treviso, Adorazione dei pastori, 1535, Oxford, Christ Church Museum



Fig. 91 Girolamo da Treviso, Matrimonio mistico di Santa Caterina, 1530, Stamford, Burghley House



Fig. 92 Girolamo Da Treviso, Adorazione dei Magi (part.), 1524-25, Londra, National Gallery



Fig. 93 Francesco da Nanto (da Girolamo da Treviso), Annunciazione, 1525 circa, Londra, British Museum, 1849,0609.44, xilografia



Fig. 94 Intagliatore veneziano (da artista toscano?),  
L'arcangelo Raffaele e Tobio, marca tipografica  
di Maffeo Pasini & Francesco Bindoni, Venezia 1537, xilografia



Fig. 95 Intagliatore veneziano,  
L'arcangelo Raffaele e Tobio, marca tipografica  
di Maffeo Pasini & Francesco Bindoni,  
Venezia 1538-1550, xilografia



Fig. 96 Intagliatore veneziano,  
L'arcangelo Raffaele e Tobio, marca tipografica  
di Maffeo Pasini & Francesco Bindoni,  
Venezia 1529-1546, xilografia



Fig. 97 Intagliatore veneziano,  
L'arcangelo Raffaele e Tobio, marca tipografica  
di Maffeo Pasini & Francesco Bindoni,  
Venezia 1549-1550, xilografia

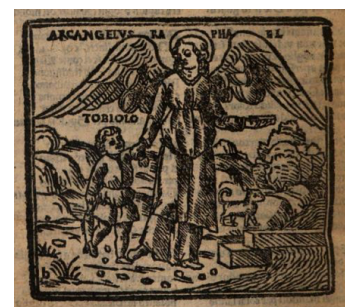


Fig. 98 Intagliatore veneziano,  
L'arcangelo Raffaele e Tobio, marca tipografica  
di Maffeo Pasini & Francesco Bindoni,  
Venezia 1531-1547, xilografia



Fig. 99 Francesco Salviati (attr.), Madonna con il Bambino e San Giovanni, 1535, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1108 S



Fig. 100 Jacopo Sansovino, Angelo annunziante, 1536, Lugano, Thyssen-Bornemisza collection



Fig. 101 Silvio Cosini, Angelo reggicandelabro, Pisa, Duomo, 1528-30



Fig. 102 Andrea Schiavone, Giuditta, 1540 circa, Londra, British Museum, inv. W,1.11, acquaforte



Fig. 103 Intagliatore veneziano (da artista toscano?), L'arcangelo Raffaele e Tobio, marca tipografica di Maffeo Pasini & Francesco Bindoni, Venezia 1539, xilografia



Fig. 104 Francesco Salviati, Disegno preparatorio per la Psiche di Palazzo Grimani, 1539



Fig. 105 Da Giuseppe Porta Salviati, Servitù, Illustrazione dalle Sorti di Francesco Marcolini, Venezia 1540, xilografia, c. N4r, xilografia

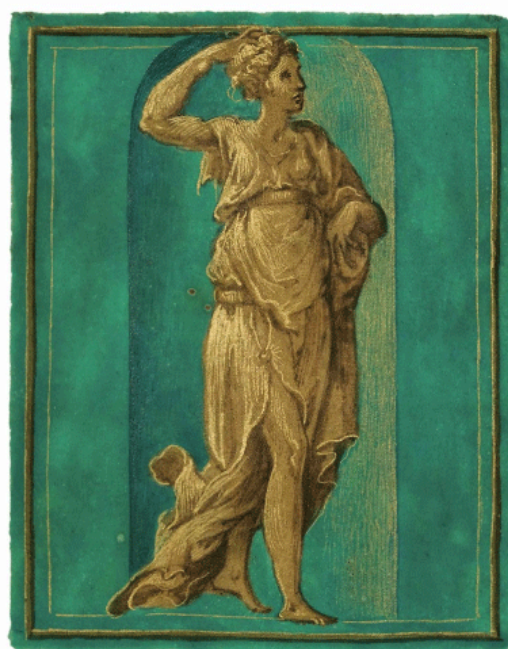


Fig. 106 Francesco Salviati, Illustrazione dal Pontificale Grimani, 1539, Cividale, Biblioteca del capitolo della collegiata di Santa Maria Assunta

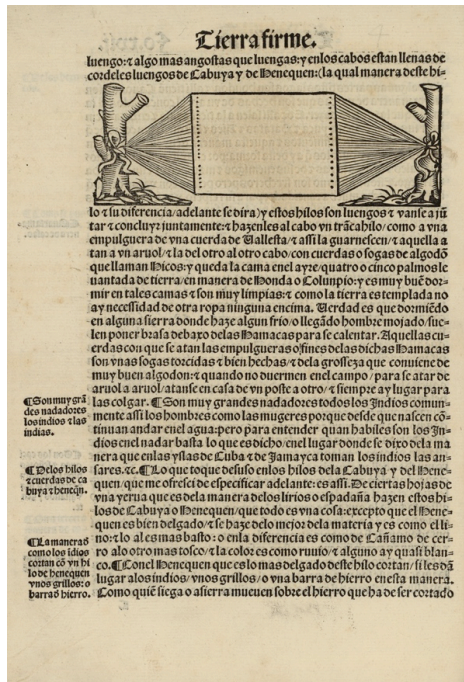


Fig. 107 Intagliatore spagnolo, Amaca dal Sumario de La Natural Y General Historia de Las Indias di Gonzalo Fernandez de Oviedo, Toledo 1526, xilografia



Fig. 108 Intagliatore veneziano, Amaca dal Libro secondo delle Indie occidentali di Pietro Martire d'Anghiera, Venezia 1534, p. 21v, xilografia



Fig. 109 Intagliatore spagnolo, Albero a tre radici dal Sumario de La Natural Y General Historia de Las Indias di Gonzalo Fernandez de Oviedo, Toledo 1526, xilografia



Fig. 110 Intagliatore veneziano, Albero a tre radici dal Libro secondo delle Indie occidentali di Pietro Martire d'Anghiera, Venezia 1534, p. 48v, xilografia



Fig. 111 Intagliatore veneziano (da artista toscano?), Selvaggio che accende il fuoco con i legni dal Libro secondo delle Indie occidentali di Pietro Martire d'Anghiera, Venezia 1534, p. 49r, xilografia

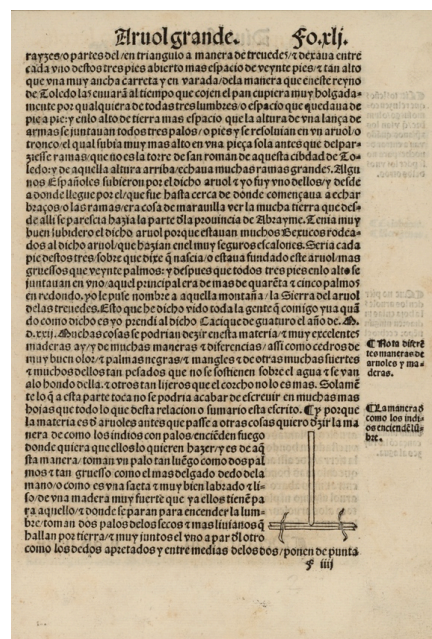


Fig. 112 Intagliatore spagnolo, Legni per accendere il fuoco dal Sumario de La Natural Y General Historia de Las Indias di Gonzalo Fernandez de Oviedo, Toledo 1526, xilografia



Fig. 113 Jacopo Sansovino, Il miracolo della ragazza annegata risuscitata, 1536, Padova, Sant'Antonio



Fig. 114 Intagliatore veneziano (da artista toscano?), Donna che regge foglia di platano dal Libro secondo delle Indie occidentali di Pietro Martire d'Anghiera, Venezia 1534, p. 52v, xilografia

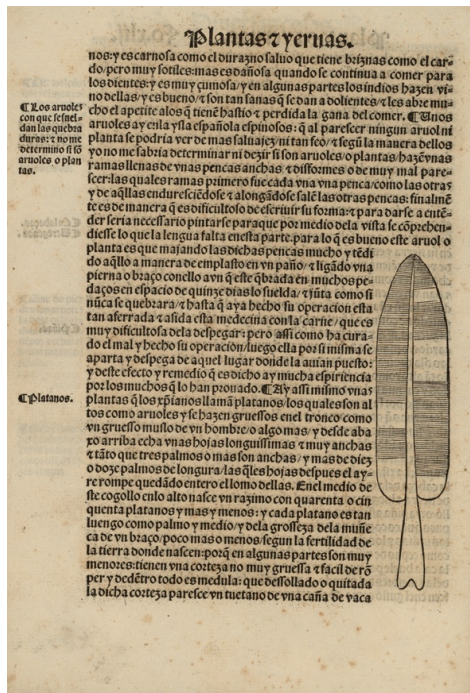


Fig. 115 Intagliatore spagnolo, Foglia di Platano dal Sumario de La Natural Y General Historia de Las Indias de Gonzalo Fernandez de Oviedo, Toledo 1526, xilografia



Fig. 116 Francesco Salviati, Nascita del Battista (part.), 1538, Roma, San Giovanni Decollato



Fig. 117 Francesco Salviati, Diana, 1543-45, Firenze, Palazzo Vecchio, Sala delle Udienze



Fig. 118 Francesco Salviati, Allegoria della Carità, 1539, Roma, in comodato alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini (collezione Getty)



Fig. 119 Intagliatore veneziano, Amaca, dalle Navigazioni et viaggi, Venezia 1556, p. 54r, xilografia



Fig. 120 Intagliatore veneziano, Albero a tre radici, dalle Navigazioni et viaggi, Venezia 1556, p. 66v, xilografia

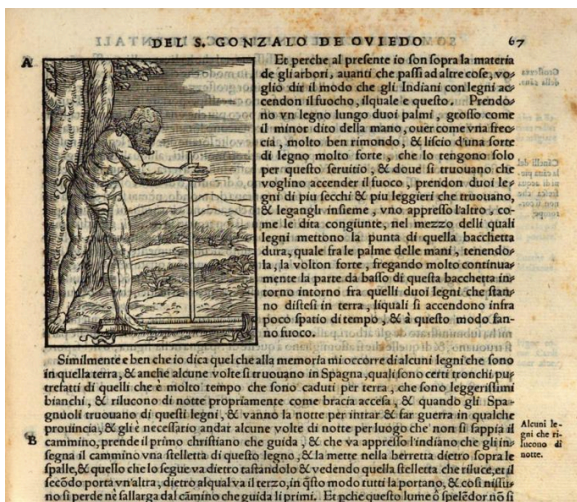


Fig. 121 Intagliatore veneziano, Selvaggio che accende il fuoco, dalle Navigazioni et viaggi, Venezia 1556, p. 67r, xilografia



Fig. 122 Intagliatore veneziano, Donna che porta una foglia di Platano, dalle Navigazioni et viaggi, Venezia 1556, p. 68v, xilografia



Fig. 123 Girolamo Fagioli (da Francesco Salviati),  
Il Massacro dei figli di Niobe, Roma 1541, bulino



Fig. 124 Francesco Salviati, Madonna col Bambino e  
Santi, 1540, Bologna, Santa Cristina alla Fondazza



Fig. 125 Francesco Salviati, Disegno preparatorio per la Pala della  
Fondazza, 1539-40, Linz, Graphische Sammlung des Stadtmuseum  
Nordico, inv. S 70



Fig. 126 Girolamo Siciolante da Sermoneta,  
Madonna col Bambino e Santi, 1548,  
Bologna, Chiesa di San Martino



Fig. 127 Antonio da Trento (?), Omaggio a Psiche (da Francesco Salviati), 1540, chiaroscuro



Fig. 128 Francesco Salviati, Camerino di Apollo, 1540, Venezia, Palazzo Grimani



Fig. 129 Francesco Salviati, Deposizione, 1540, Milano, Pinacoteca di Brera



Fig. 130 Francesco Mazzola detto Parmigianino, La Sepoltura di Cristo, 1528, Londra, British Museum, inv. 1835,0711.28, acquaforte



Fig. 131 Da Francesco Salviati,  
Ritratto di Pietro Aretino dalla Vita  
di Maria Vergine di Pietro Aretino,  
Venezia 1539, xilografia

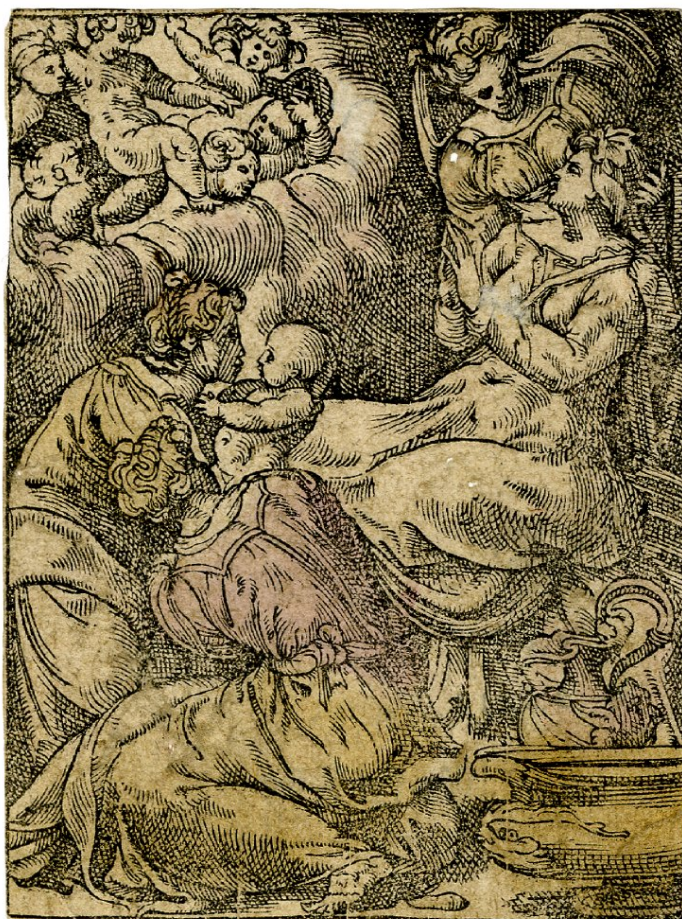


Fig. 132 Da Francesco Salviati, Frontespizio della Natività  
di Maria dalla Vita di Maria Vergine di Pietro Aretino, Venezia 1539, xilografia



Fig. 133 Da Francesco Salviati, Annunciazione dalla Vita di Maria Vergine di Pietro Aretino, Venezia 1539, p. 57r, xilografia



Fig. 134 Da Giorgio Vasari o Doceno?, Assunzione della Vergine dalla Vita di Maria Vergine di Pietro Aretino, Venezia 1539, p. 105r, xilografia



Fig. 135 Giorgio Vasari, Assunzione della Vergine, 1567, Firenze, Badia Fiorentina



Fig. 136 Giorgio Vasari, Incoronazione della Vergine, 1568, Arezzo, Badia delle Sante Flora e Lucilla



Fig. 137 Giorgio Vasari, Assunzione della Vergine, 1539, Monte San Savino, Chiesa di Sant'Agostino



Fig. 138 Maestro B nel Dado, Assunzione della Vergine (da Raffaello), 1530 circa, Londra, British Museum, inv. 1874,0808.264, bulino



Fig. 139 Raffaellino del Colle, Assunzione e Incoronazione della Vergine, 1527, Sansepolcro, Museo Civico



Fig. 140 Cristofano Gherardi detto Doceno, Assunzione della Vergine, 1530 circa, collezione privata

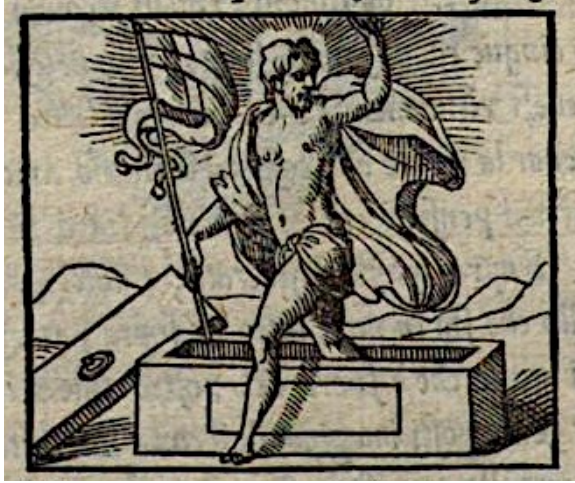


Fig. 141 Da Cristofano Gherardi detto Doceno (?), Cristo risorto, illustrazione dai Mondi di Anton Francesco Doni, Venezia 1552, p. 110r, xilografia

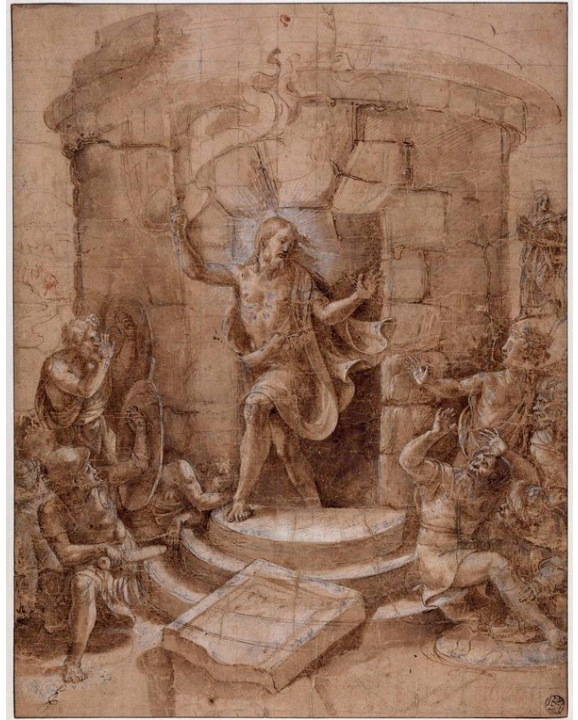


Fig. 141b Giulio Romano, Resurrezione, Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques INV 3468



Fig. 142 Raffaellino del Colle, Resurrezione, 1524, Sansepolcro, Cattedrale



Fig. 143 Raffaellino del Colle, Resurrezione, 1545, Napoli, Museo di Capodimonte



Fig. 144 Da Francesco Menzocchi da Forlì (?), Il Parto indolore di Anna dai Mondi di Anton Francesco Doni, Venezia 1552, p. 55r, xilografia



Fig. 145 Francesco Menzocchi da Forlì, Sacra Famiglia, San Marino, Museo di Stato



Fig. 146 Francesco Menzocchi da Forlì, Circoncisione, San Marino, Museo di Stato



Fig. 147 Da Giorgio Vasari (?), Natività del Battista dalle Foglie della Zucca di Anton Francesco Doni, Venezia 1552, p. 17, xilografia



Fig. 148 Giorgio Vasari, Giustizia, 1542, Venezia, Gallerie dell'Accademia



Fig. 149 Da Giuseppe Porta o Lambert Sustris (?),  
San Tommaso prende la Cintola di Maria,  
Londra, British Museum, W,2.14, xilografia

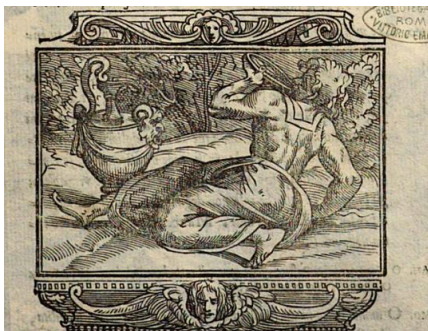


Fig. 150 Da Giuseppe Porta,  
Epicuro dai Mondi di Anton Francesco Doni  
(riutilizzata dalle Sorti di Francesco Marcolini),  
Venezia 1552, p. 70r, xilografia



Fig. 151 Da Giuseppe Porta,  
Euclide dai Mondi di Anton Francesco Doni  
(riutilizzata dalle Sorti di Francesco Marcolini),  
Venezia 1552, p. 43v, xilografia

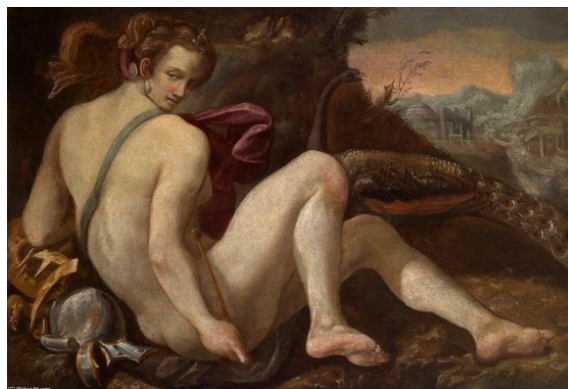


Fig. 152 Lambert Sustris, Giunone, 1540,  
Collezione privata



Fig. 153 Da Giorgio Vasari, Matrimonio mistico di Santa Caterina, frontespizio della Vita di Catherina di Pietro Aretino, Venezia 1540, xilografia



Fig. 154 Da Giorgio Vasari, Martirio di Santa Caterina dalla Vita di Catherina di Pietro Aretino, Venezia 1540, c. E6r, xilografia

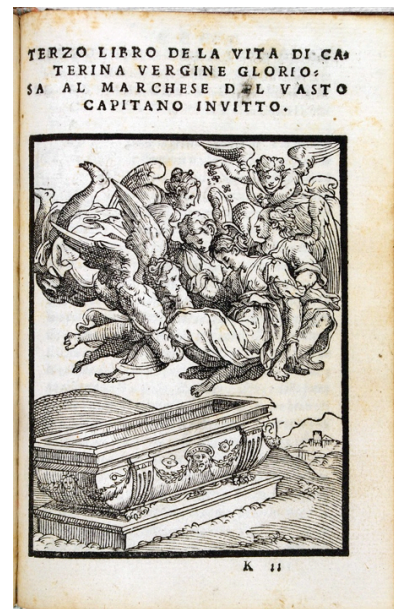


Fig. 155 Da Giorgio Vasari, Santa Caterina viene trasportata in cielo dagli angeli dalla Vita di Catherina di Pietro Aretino, Venezia 1540, c. K2r, xilografia



Fig. 156 Giorgio Vasari, Matrimonio mistico di Santa Caterina, 1540, Firenze, GDSU



Fig. 157 Prospero Fontana, Matrimonio mistico di Santa Caterina, 1540, Berlino, Gemäldegalerie



Fig. 158 Giorgio Vasari, Allegoria dell'Immacolata Concezione, 1540 Firenze, Santi Apostoli



Fig. 159 Da Giorgio Vasari, Santa Caterina viene trasportata in cielo dagli angeli dalla Vita di Catherina di Pietro Aretino, Venezia 1540, c. K2r, xilografia



Fig. 160 Prospero Fontana, Deposizione, 1545 circa, Bologna, Pinacoteca

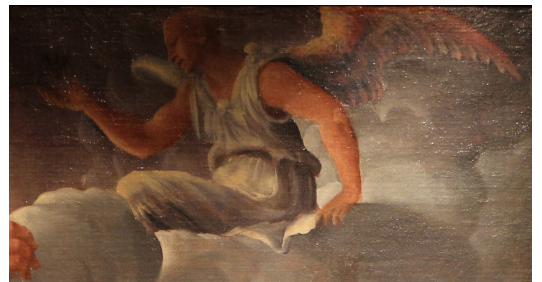


Fig. 161 Prospero Fontana, Resurrezione, 1550, Collezione privata



Fig. 162 Giorgio Vasari, Deposizione, 1545, Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, INV 2096



Fig. 163 Perin del Vaga, Caduta dei Giganti, 1531-33, Genova, Palazzo dei Principi



Fig. 164 Giorgio Vasari, I fiorentini sconfiggono i pisani a San Vincenzo, 1565, Firenze, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento



Fig. 165 Intagliatore veneziano, Martirio di Santa Caterina dalla Vita di Caterina Martire di Marco Filippi, Venezia 1580, p. 168v, xilografia



Fig. 166 Jacopo Bassano, Martirio di Santa Caterina, 1544, Bassano, Museo Civico



Fig. 167 Da Giorgio Vasari, Matrimonio mistico di Santa Caterina, frontespizio della Vita di Catherina di Pietro Aretino, Venezia 1540, xilografia

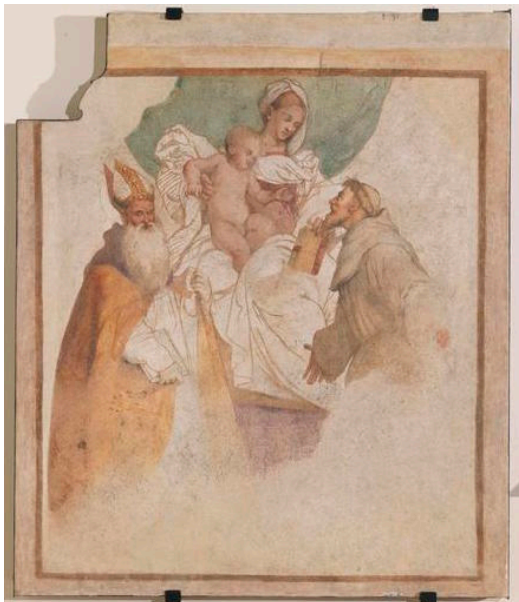


Fig. 168 Jacopo Bassano, Madonna in trono con il Bambino tra i santi Bassiano e Francesco, 1542, Bassano, Museo Civico



Fig. 169 Lambert Sustris, Matrimonio mistico di Caterina, 1542, Brema, Kunsthalle



Fig. 170 Bernardino Lanino, Martirio di Santa Caterina, 1546-1548, Milano, Chiesa di San Nazaro

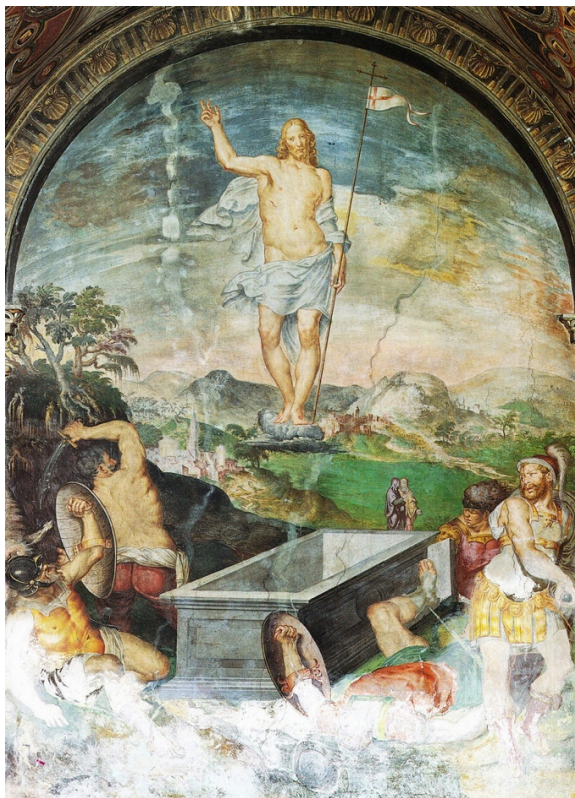


Fig. 171 Aurelio Luini, Resurrezione, 1555, Milano, Chiesa di San Maurizio



Fig. 172 Giovanni da Monte, Conversione di Saulo, 1560, Milano, San Nazaro



Fig. 173 Da Giorgio Vasari, Martirio di Santa Caterina dalla Vita di Catherina di Pietro Aretino, Venezia 1540, c. E6r, xilografia



Fig. 174 Enea Salmeggia detto Talpino, disegno preparatorio del Martirio di Santa Caterina alla Galleria Colonna di Roma, Milano, Biblioteca Ambrosiana



Fig. 175 Mario Cartaro, Martirio di Santa Caterina, Londra, British Museum, 1874,0613.654, bulino



Fig. 176 Ottavio Semino, Assunzione della Vergine, 1560, collezione privata



Fig. 177 Agnolo Bronzino, Resurrezione, 1552, Firenze, SS Annunziata



Fig. 178 Da Francesco Salviati, Sibilla, marca tipografica di Michele Tramezzino, Venezia 1540, xilografia



Fig. 179 Intagliatore veneziano, Sibilla, marca tipografica di Michele Tramezzino, Venezia 1539, xilografia



Fig. 180 Intagliatore veneziano, Sibilla, marca tipografica di Michele Tramezzino, Venezia 1544, xilografia



Fig. 181 Intagliatore Veneziano, Sibilla, marca tipografica di Giovanni Alberti, Venezia 1598, xilografia

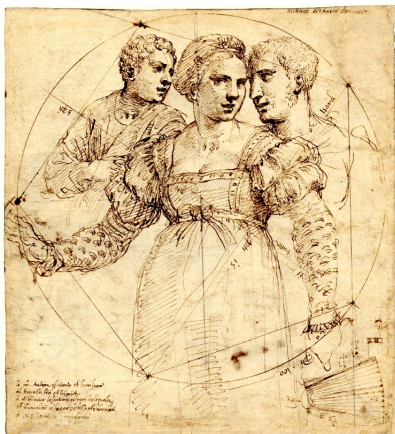


Fig. 182 Baldassarre Peruzzi, Studio di figura femminile, Londra, British Museum, 1874,0808.32



Fig. 183 Daniele da Volterra o Baldassarre Peruzzi, Augusto e la Sibilla, 1529, Siena, Chiesa di Santa Maria di Fontegiusta



Fig. 184 Girolamo da Treviso, Santa Caterina (part.), 1533, Faenza, Chiesa della Commenda



Fig. 185 Girolamo da Treviso, Santa Maria Maddalena e donatore (part.), 1533, Faenza, Chiesa della Commenda



Fig. 186 Lambert Sustris, Figura femminile all'antica, 1542-1545, Luvigliano, Villa dei Vescovi

THESORO DE SACRA SCRITTUR.  
DI GIOAN. GIAC. SALVATORINO  
SOPRA RIME DEL PETRARCHA.

*Hec omnia Liber Vitæ, & Testamentum Altissimi. Eccli. 24.*



Fig. 187 Da Francesco Salviati (?), Ritratto di Giacomo Salvatorino, frontespizio del Tesoro di Sacra Scrittura di Giacomo Salvatorino, Venezia 1540-41, xilografia



Fig. 188 Da Francesco Salviati, Ritratto di Francesco Marcolini dalle Sorti di Francesco Marcolini, Venezia 1540, xilografia



Fig. 189 Intagliatore veneziano, Ritratto di Francesco Petrarca dal Petrarca Spirituale di Gerolamo Malipiero, Venezia 1536, xilografia

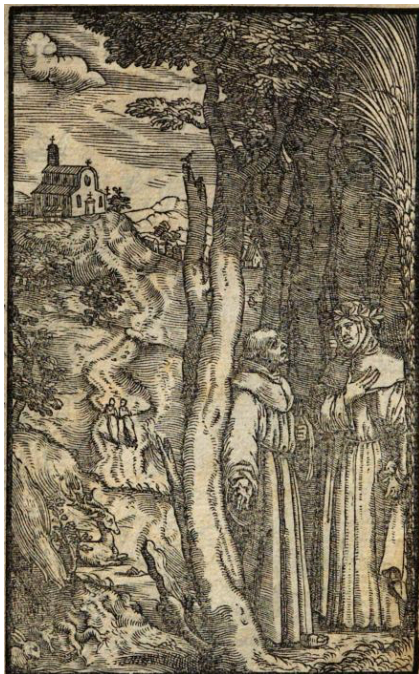


Fig. 190 Giovanni Britto, Petrarca e Malipiero, dal Petrarca Spirituale di Gerolamo Malipiero, Venezia 1536, xilografia

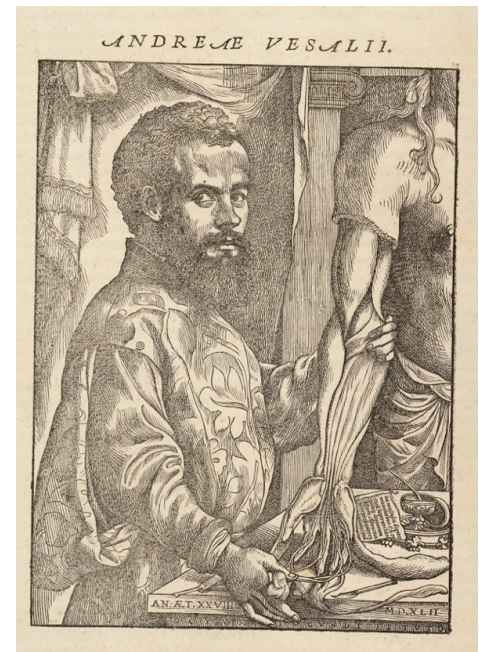


Fig. 191 Johannes van Calcar Ritratto di Andrea Vesalio dal De Humani corporis fabrica, Basilea 1543, xilografia

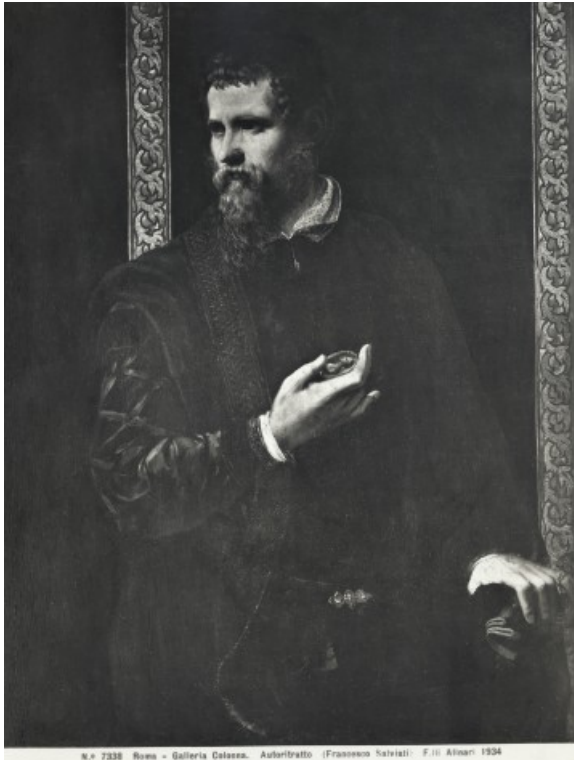


Fig. 192 Francesco Salviati, Ritratto di uomo con Cammeo, 1540-50, Roma, Galleria Colonna

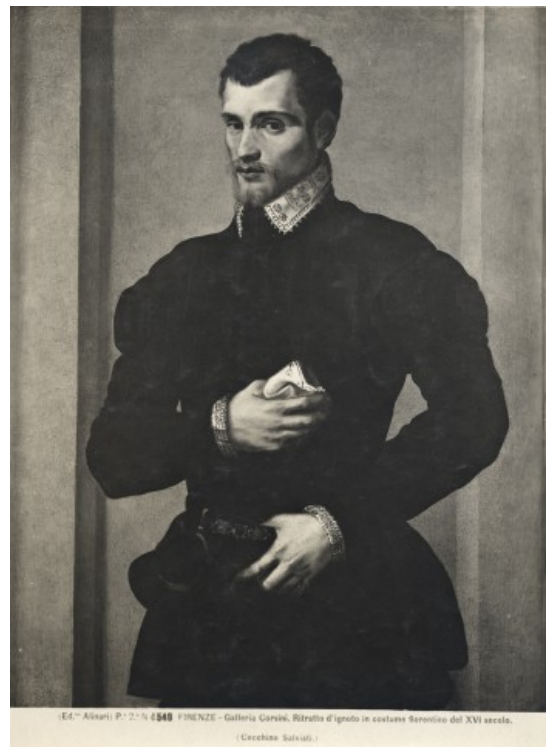


Fig. 193 Francesco Salviati, Ritratto virile, 1540-50, Firenze, Galleria Corsini



Fig. 187 Giorgio Vasari, Tentazioni di San Gerolamo, 1541, Firenze, Galleria Palatina

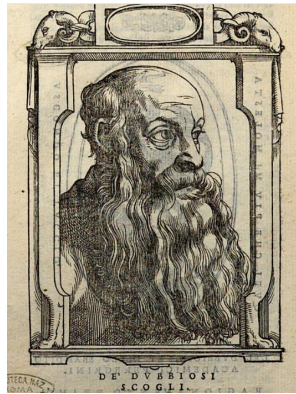


Fig. 194 Da Francesco Salviati, Ritratto di Giovan Battista Gelli dai Mondi di Anton Francesco Doni, Venezia, p. 18v 1552, xilografia

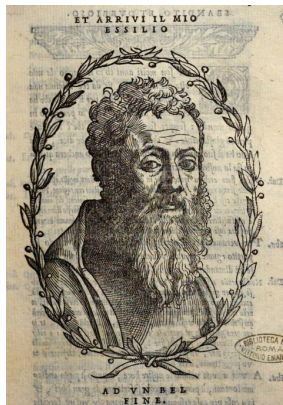


Fig. 195 Da Francesco Salviati, Ritratto di Anton Francesco Doni dai Mondi di Anton Francesco Doni, Venezia 1552, xilografia, p. 19r



Fig. 196 Da Francesco Salviati, Ritratto di Pietro Aretino dai Mondi di Anton Francesco Doni, Venezia 1552, xilografia, p. 32v



Fig. 197 Da Francesco Salviati, Ritratto di Francesco Marcolini dai Mondi di Anton Francesco Doni, Venezia 1552, xilografia, p. 33r

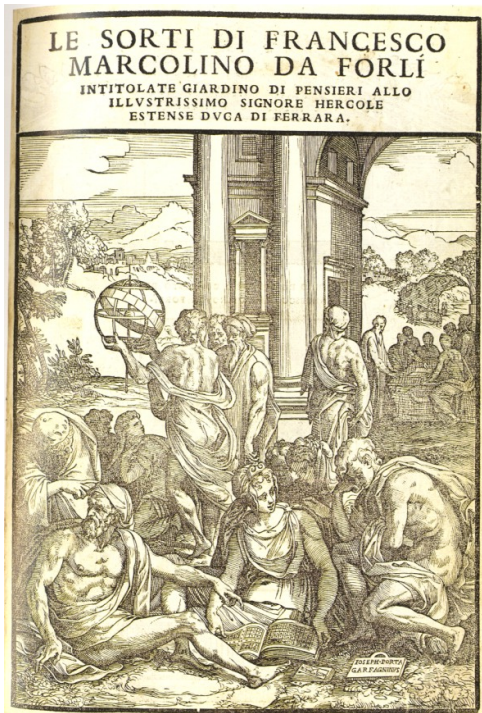


Fig. 198 Da Giuseppe Porta, Frontespizio delle Sorti di Francesco Marcolini, Venezia 1540, xilografia

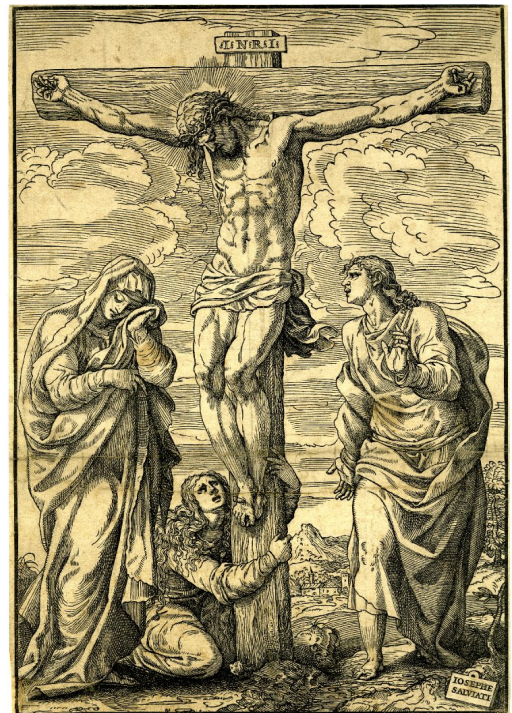


Fig. 199 Da Giuseppe Porta, Crocifissione, 1556, Londra, British Museum, 1917, 1108.7, xilografia



Fig. 200 Da Giuseppe Porta, Lucretia, frontespizio de La vera perfezione del disegno di varie sorti di ricami di Giovanni Ostaus, Venezia 1567, xilografia

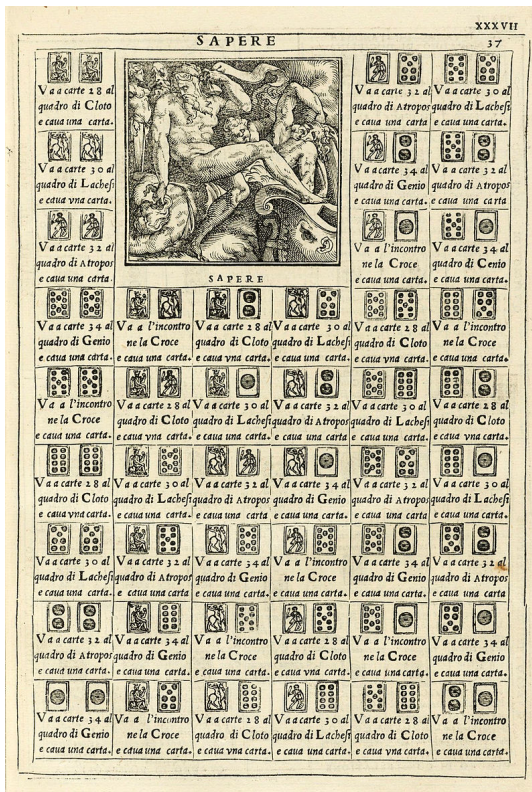


Fig. 201 Da Francesco Salviati, Sapere dalle Sorti di Francesco Marcolini, Venezia 1540, p. E3r, xilografia



Fig. 202 Da Giuseppe Salviati, Socrate, dalle Sorti di Francesco Marcolini, Venezia 1540, p. Q3r, xilografia

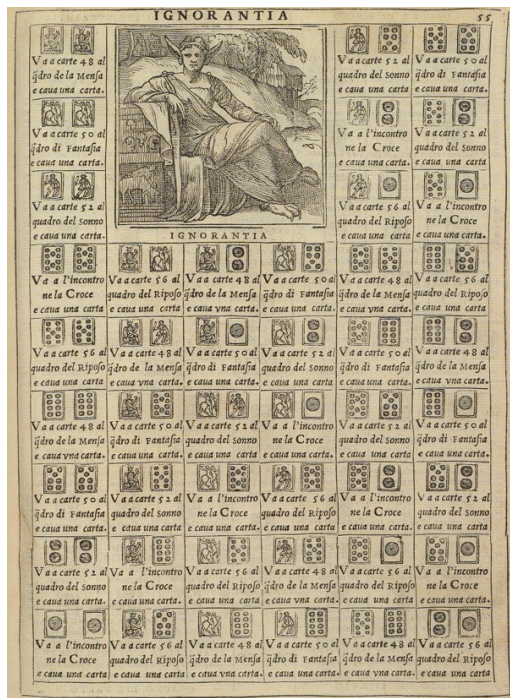


Fig. 203 Da Lambert Sustris, Ignorantia dalle Sorti di Francesco Marcolini, Venezia 1540, p. G4r, xilografia

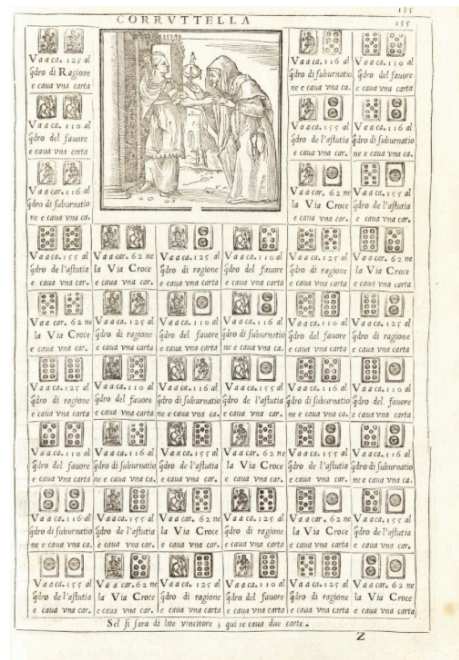


Fig. 204 Da Francesco Menzocchi, Coruttella dalle Sorti di Francesco Marcolini, Venezia 1540, c. M5r, xilografia



Fig. 205 Da Francesco Salviati, Virtus Triumphans, marca tipografica di Anton Francesco Doni, Firenze 1546, xilografia



Fig. 206 Da Francesco Salviati, Virtus Patiens, marca tipografica di Anton Francesco Doni, Firenze 1546, xilografia

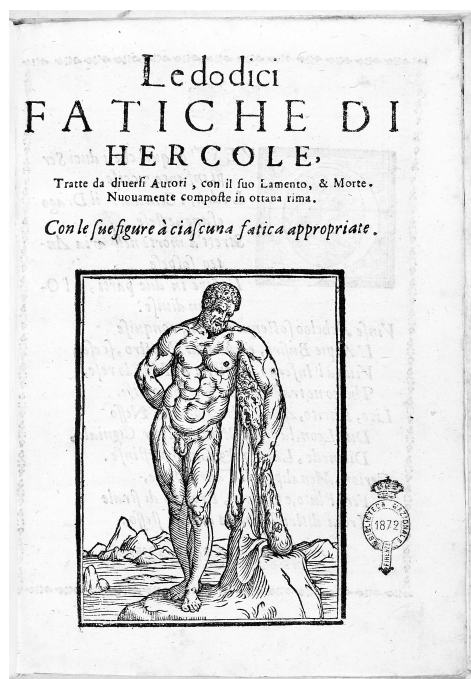


Fig. 207 Intagliatore vasariano fiorentino, frontespizio da Le dodici fatiche di Hecole, Firenze 1550-1555, xilografia



Fig. 208 Intagliatore vasariano fiorentino, Ercole uccide i serpenti in culla, da Le dodici fatiche di Hercole, Firenze 1550-1555, xilografia

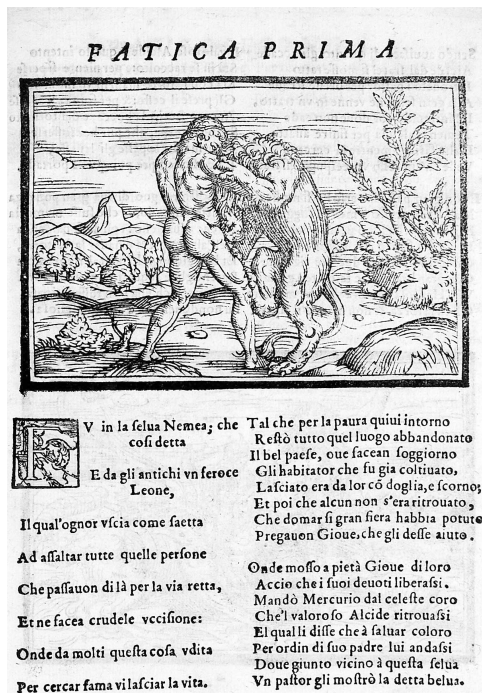


Fig. 209 Intagliatore vasariano fiorentino, Ercole uccide il leone di Nemea, da Le dodici fatiche di Hecole, Firenze 1550-1555, xilografia

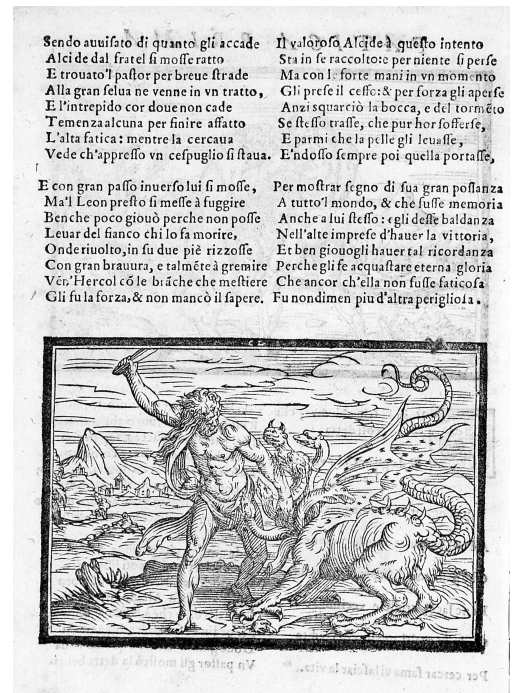


Fig. 210 Intagliatore vasariano fiorentino, Ercole e il Dragone a guardia del giardino delle Esperidi, da Le dodici fatiche di Hecole, Firenze 1550-1555, xilografia



Fig. 211 Intagliatore vasariano fiorentino, Ercole e il centauro Nesso, da Le dodici fatiche di Hecole, Firenze 1550-1555, xilografia

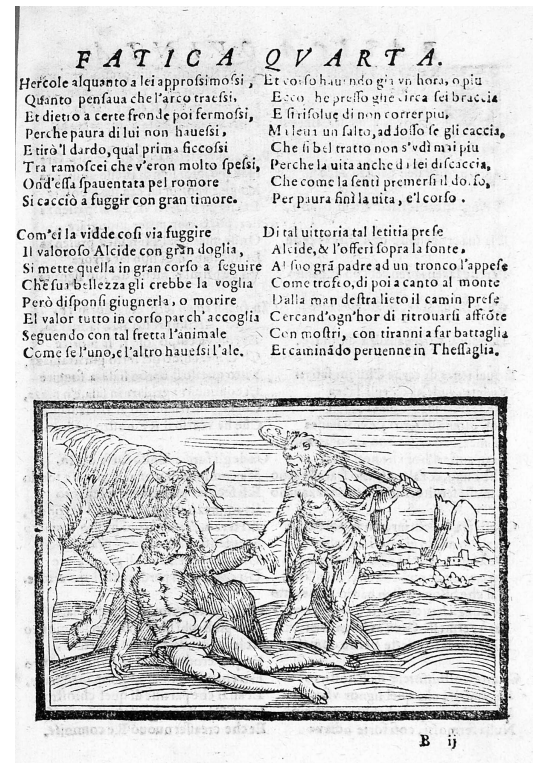


Fig. 212 Intagliatore vasariano fiorentino, Ercole e le cavalle di Diomede, da Le dodici fatiche di Hecole, Firenze 1550-1555, xilografia



Fig. 213 Intagliatore vasariano fiorentino, Ercole cattura la cerva di Cerinea, da Le dodici fatiche di Hecole, Firenze 1550-1555, xilografia

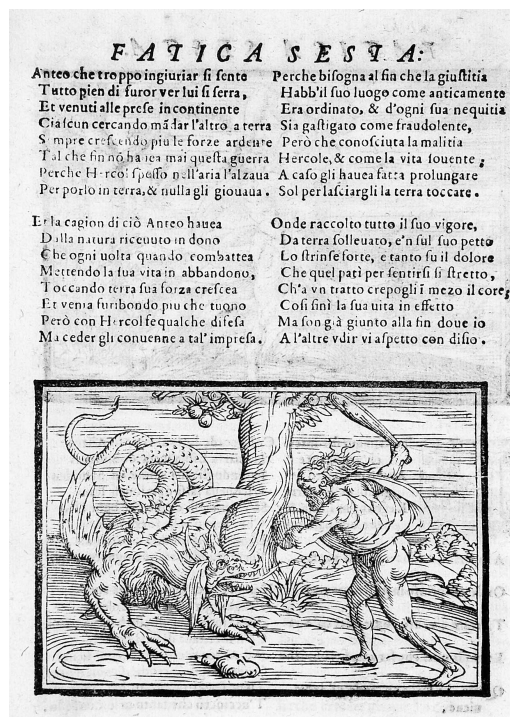


Fig. 214 Intagliatore vasariano fiorentino, Ercole l'Idra di Lerna, da Le dodici fatiche di Hecole, Firenze 1550-1555, xilografia



Fig. 215 Intagliatore vasariano fiorentino, Ercole e Anteo da Le dodici fatiche di Hecole, Firenze 1550-1555, xilografia



Fig. 216 Marco da Faenza, Ercole e Anteo, 1555, Palazzo Vecchio Sala di Ercole



Fig. 217 Intagliatore vasariano fiorentino, Ercole e Caco da Le dodici fatiche di Hecole, Firenze 1550-1555, xilografia

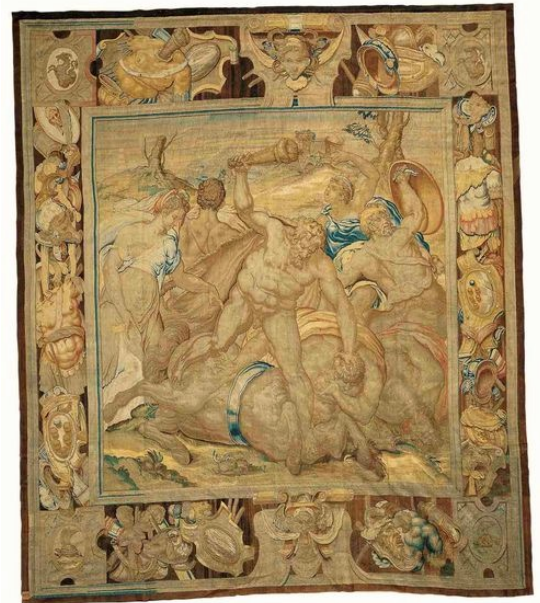


Fig. 218 Girolamo Macchietti, Ercole vince i Centauri alle nozze di Ippodamia, 1558, arazzo per Palazzo Vecchio, Firenze



Fig. 219 Intagliatore vasariano fiorentino, Ercole cattura il toro di Creta, da Le dodici fatiche di Hecole, Firenze 1550-1555, xilografia

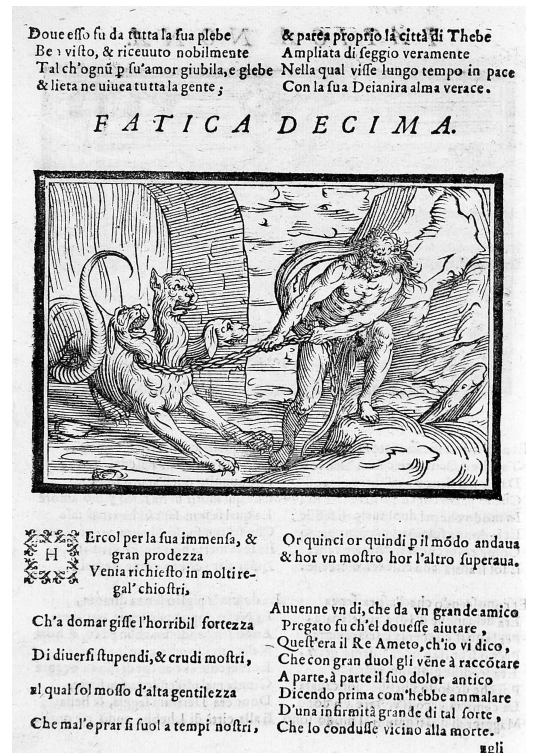


Fig. 220 Intagliatore vasariano fiorentino, Ercole trascina Cerbero, da Le dodici fatiche di Hecole, Firenze 1550-1555, xilografia



Fig. 221 Intagliatore vasariano fiorentino, Ercole trasporta le colonne, da Le dodici fatiche di Hecole, Firenze 1550-1555, xilografia



Fig. 222 Marco da Faenza, Ercole e il Dragone a guardia del giardino delle Esperidi, Firenze Palazzo Vecchio, 1555-60

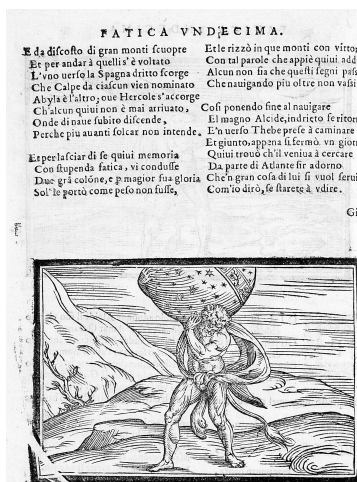


Fig. 223 Intagliatore vasariano fiorentino, Ercole porta sulle spalle la volta celeste di Atlante, da Le dodici fatiche di Hecole, Firenze 1550-1555, xilografia



Fig. 224 Intagliatore pollaiolesco fiorentino, Ercole e l'Idra di Lerna, da Le dodici fatiche di Hercole, Firenze 1567, xilografia



Fig. 225 Intagliatore pollaiolesco fiorentino, Ercole porta sulle spalle la volta celeste di Atlante, da Le dodici Fatiche di Hercole, Firenze 1567, xilografia

**DI MESSER**  
**BERNARDINO FATTO,**  
rto nobile Pesarino consolatoria in  
la morte de la sua cara ne/  
pote Giouannina,



**M, D, X X X.**

Fig. 226 Da artista lombardo-veneto (?), l'Angelo custode soccorre un moribondo tentato dal diavolo, frontespizio della Consolatoria di Bernardino Fattori, Venezia 1540, xilografia

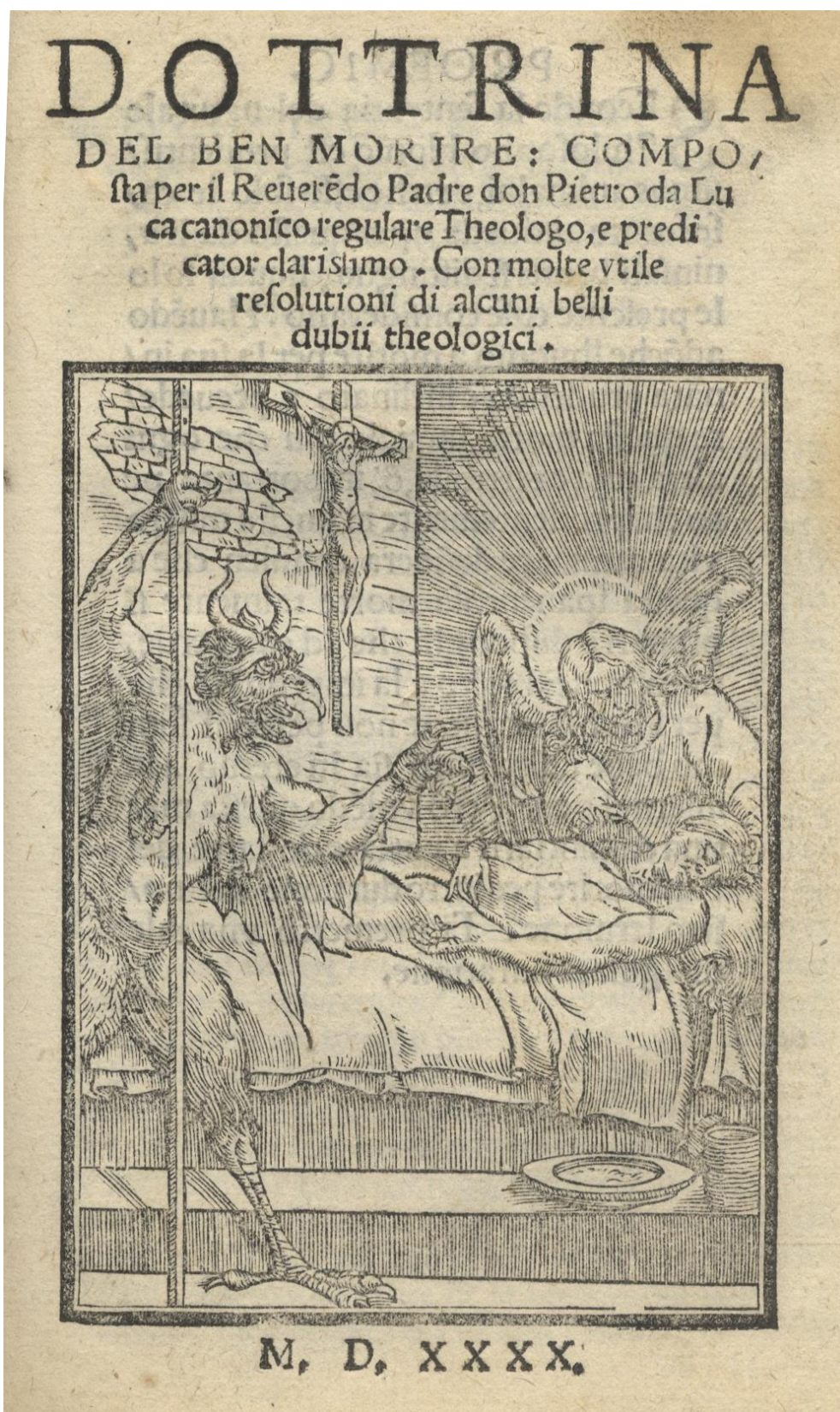


Fig. 227 Da artista lombardo-veneto (?), l'Angelo custode soccorre un moribondo tentato dal diavolo, frontespizio della Dottrina del ben morire di Pietro da Lucca, Venezia 1540, xilografia



Fig. 228 Intagliatore veneziano, Crocifissione dalla Consolatoria di Bernardino Fattori, verso del frontespizio, Venezia 1540, xilografia

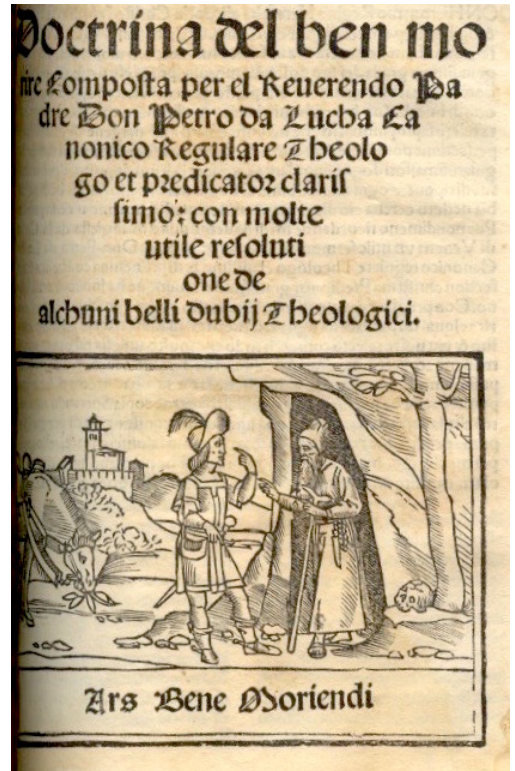


Fig. 229 Intagliatore veneziano, Frontespizio della Dottrina del ben morire, Venezia 1515, xilografia

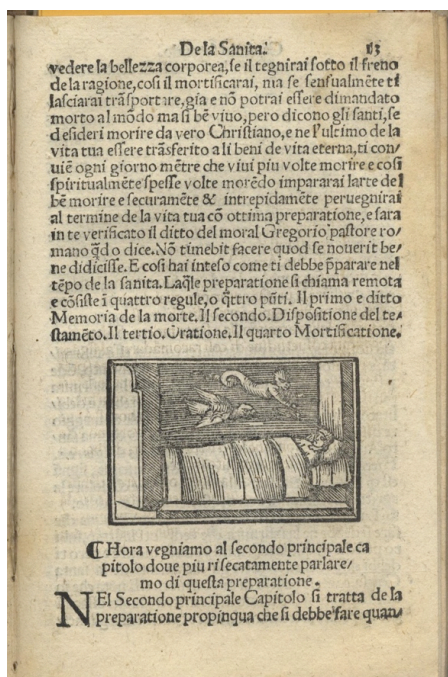


Fig. 230 Intagliatore veneziano, I diavoli tentano un moribondo, illustrazione dalla Dottrina del ben morire di Pietro da Lucca, p. 13r, xilografia

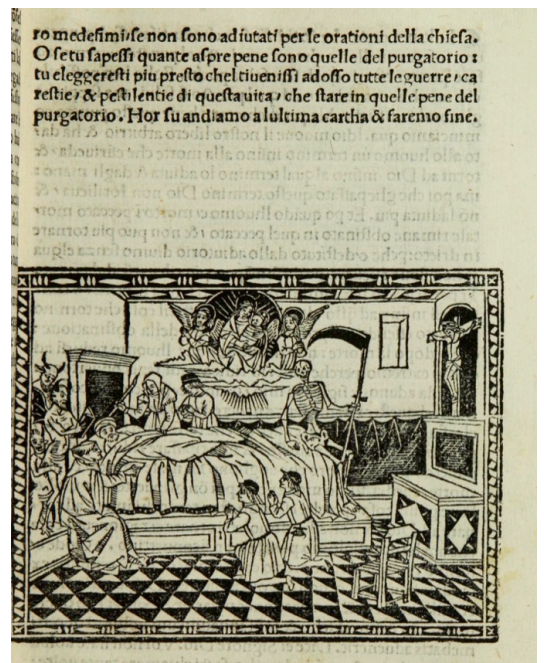


Fig. 231 Intagliatore toscano, I diavoli tentano un malato dalla Predica del arte del ben morire New York, Metropolitan Museum, Harris Brisbane Dick Fund, 1925 (25.30.95), Firenze, 1500 circa, c. B6r, xilografia



Fig. 232 Da Giuseppe Porta (?), Illustrazione dal Sogno di Alessandro Caravia, Venezia 1541, c. G2v, xilografia



Fig. 233 Da Giuseppe Porta, Odio dalle Sorti di Francesco Marcolini, Venezia 1540, c. N3r, xilografia

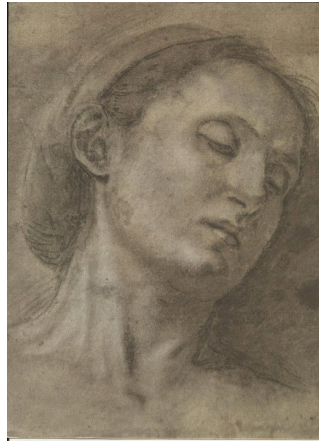


Fig. 234 Giovanni Gerolamo Savoldo, Donna addormentata, 1535 circa, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 12806 F



Fig. 235 Giovanni Gerolamo Savoldo, Le Tentazioni di San Gerolamo (part.), 1525 circa, Mosca, Museo Puškin



Fig. 236 Lorenzo Lotto, Pietà, 1540, Milano, Pinacoteca di Brera

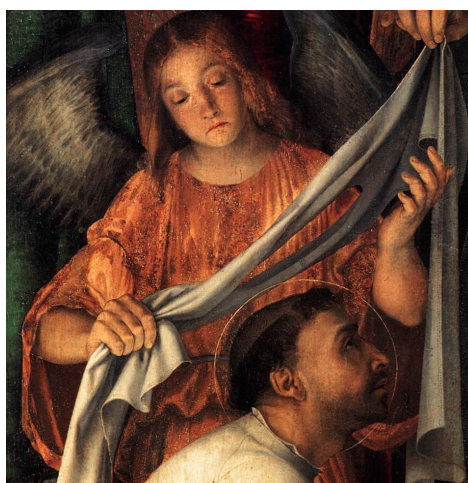


Fig. 237 Lorenzo Lotto, Angelo dal Polittico di Recanati, 1508, Recanati, Pinacoteca Comunale



Fig. 238 Lorenzo Lotto, Annunciata dal Polittico di Ponteranica, 1527, Ponteranica, Chiesa dei Santi Alessandro e Vincenzo



Fig. 239 Lorenzo Lotto, Trasfigurazione, 1512, Recanati, Pinacoteca Comunale



Fig. 240 Lorenzo Lotto, San Rocco, 1532 circa, Loreto, Museo-Antico Tesoro della Santa Casa di Loreto



Fig. 241 Lorenzo Lotto, Natività della Vergine, 1525, Bergamo, San Michele al Pozzo Bianco



Fig. 242 Da Lorenzo Lotto (attr.), Natività di Gesù, part. del frontespizio della Bibbia di Antonio Brucioli, Venezia 1532, xilografia



Fig. 243 Domenico Beccafumi, Fregio del codice dello Spedale di Santa Maria della Scala, Siena 1520 circa



Fig. 244 Da Liberale da Verona, illustrazione dall'*Aesopus Moralisatus*, Verona 1479, xilografia

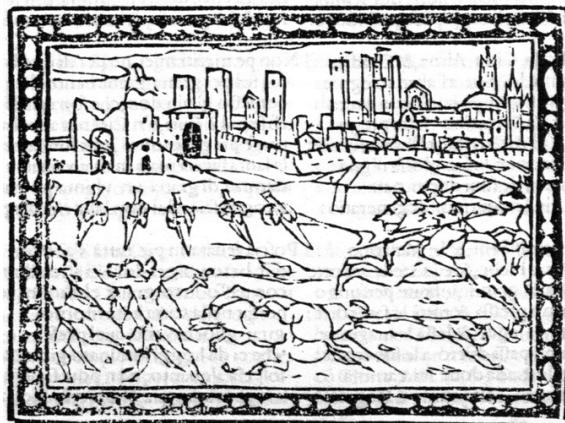


Fig. 245 Da Domenico Beccafumi (?), I Senesi sconfiggono i Fiorentini a Porta Camollia dalla Vittoria Gloriosissima delli Sanesi, Siena 1526, xilografia



Fig. 246 Domenico Beccafumi, Rodomonte sfilava davanti ad Agramante (canto XIV dell'*Orlando Furioso*), Venezia 1543, xilografia



Fig. 247 Domenico Beccafumi, Ruggero e l'Orca\ Ruggero insegue Angelica (canto X dell'Orlando Furioso), Venezia 1548, xilografia



Fig. 248 Da Domenico Beccafumi, Ruggero, ultimo quarto del XVI secolo



Fig. 249 Da Domenico Beccafumi, Angelica, ultimo quarto del XVI secolo



Fig. 250 Domenico Beccafumi, Bradamante vede il mago Atlante in groppa all'Ippogrifo (canto IV dell'Orlando Furioso), da I Marmi di Anton Francesco Doni, p. 14, xilografia



Fig. 251 Da Domenico Beccafumi, Bradamante vede il mago Atlante in groppa all'Ippogrifo (canto IV dell'Orlando Furioso)

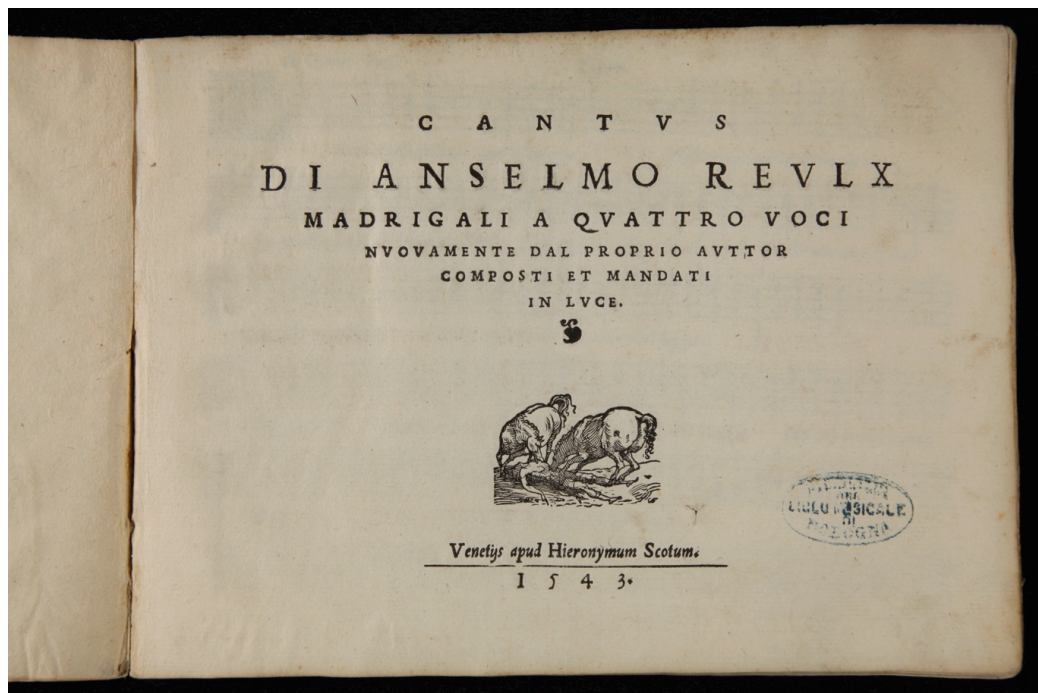


Fig. 252 Frontespizio dei Madrigali a quattro voci di Anselmo Reulx, Venezia 1543

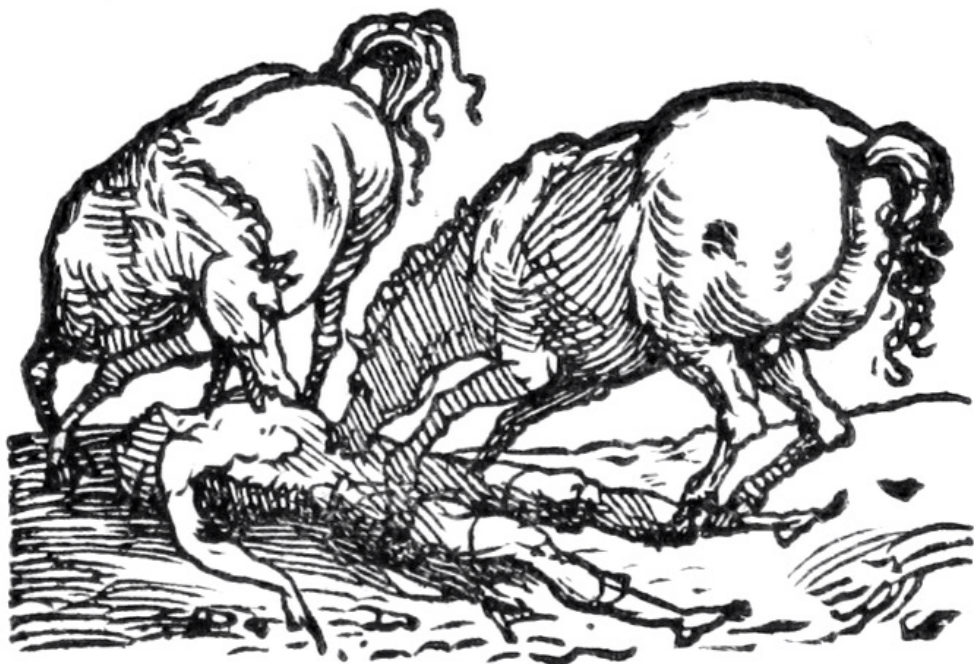


Fig. 253 Domenico Beccafumi (?), Un uomo divorato da due cavalli (Diomede?) dal Frontespizio dei Madrigali a quattro voci di Anselmo Reulx, Venezia 1543, xilografia



Fig. 254 Domenico Beccafumi, Angelica fugge con Baiardo mentre Rinaldo e Ferrau duellano (canto I dell'Orlando Furioso), Venezia 1543, xilografia



Fig. 255 Domenico Beccafumi, Animali al Pascolo, illustrazione dal libro III delle Georgiche, Venezia 1544, p. 113, xilografia



Fig. 256 Domenico Beccafumi, Lo scontro tra Rutuli e Troiani fuori dall'accampamento, illustrazione per il libro X dell'Eneide, p. 395, xilografia



Fig. 257 Matteo di Giovanni, Strage degli Innocenti, 1480 circa, Siena, Pavimento del Duomo



Fig. 258 Baldassarre Peruzzi, Diomede divorato dalle cavalle, 1508-1509, Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio



Fig. 259 Domenico Beccafumi, La tortura del "Tratto di corda", Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, INV 256



Fig. 260 Baldassarre Peruzzi, Diomede divorato dalle cavalle, 1511, Ostia, Rocca



Fig. 261 Filippino Lippi, Figura addormentata, Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 9862



Fig. 262 Intagliatore veneziano, marca tipografica di Gerolamo Scotto, Venezia 1541-1555, xilografia



Fig. 263 Intagliatore veneziano, Frontespizio dei Mottetti del Frutto, Venezia 1538, xilografia



Fig. 264 Intagliatore veneziano, Frontespizio dei Mottetti della Scimmia, Venezia 1539, xilografia



Fig. 265 Intagliatore veneziano, Frontespizio dei Mottetti del Frutto a sei voci, Venezia 1540, xilografia

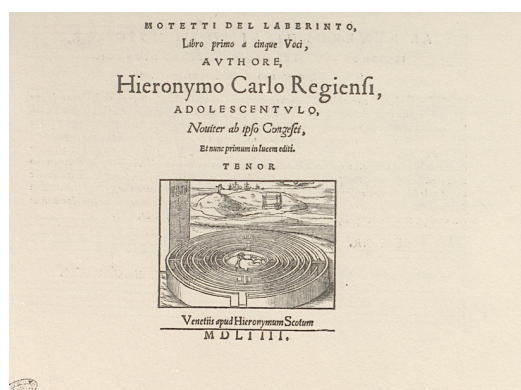


Fig. 266 Frontespizio dei Mottetti del Labirinto, Venezia 1554, xilografia



Fig. 267 Da artista senese (Domenico Beccafumi?), Giustizia, frontespizio delle Composizioni volgari di Giacomo Tiepolo, Venezia 1549, xilografia



Fig. 268 Marcantonio Raimondi (da Raffaello), Madonna del pesce, 1525-1530, New York, Metropolitan Museum, inv. 30.42.4



Fig. 269 Marcantonio Raimondi (da Raffaello), Madonna delle nuvole, 1525-30, New York, Metropolitan Museum, inv. 49.97.17



Fig. 270 Domenico Beccafumi, Amor Patrie, 1532-1535, Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Concistoro

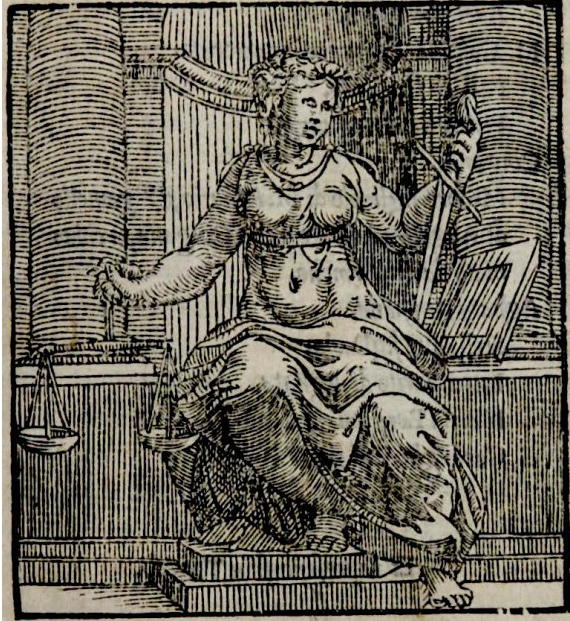


Fig. 271 Da artista senese (Domenico Beccafumi?),  
Giustizia, marca tipografica di Agostino Bindoni,  
Venezia 1549, xilografia



Fig. 272 Domenico Beccafumi, Sibilla, 1545-1550, Londra,  
British Museum, inv. 1895,0617.91, chiaroscuro



Fig. 273 Domenico Beccafumi, Annunciazione, 1546,  
Sarteano, Chiesa di San Martino in Foro



Fig. 274 Domenico Beccafumi,  
Progetto per altare, 1518-1520 circa, Louvre,  
Département des Arts graphiques, inv. 264



Fig. 275 Intagliatore veneziano, La pazzia di Orlando (canto XXIII), illustrazione dall'Orlando Furioso Giolito, Venezia 1542, p. 119r, xilografia



Fig. 276 Intagliatore veneziano, La pazzia di Orlando (canto XXIII), illustrazione dall'Orlando Furioso Valvassori, Venezia 1553, p. 128v, xilografia



Fig. 277 Intagliatore veneziano, La pazzia di Orlando (canto XXIII), illustrazione dall'Orlando Furioso Valgrisi, Venezia 1556, p. 282, xilografia



Fig. 278 Domenico Beccafumi, La pazzia di Orlando (canto XXIII), illustrazione dall'Orlando Innamorato di Girolamo Scotto, Venezia 1548, xilografia



Fig. 279 Da Giorgio Vasari, Cupido dall'Architettura di Cosimo Bartoli, Venezia 1565, p. 176, xilografia



Fig. 280 Da Giorgio Vasari, Amorino dall'Architettura di Cosimo Bartoli, Venezia 1565, p. 178, xilografia

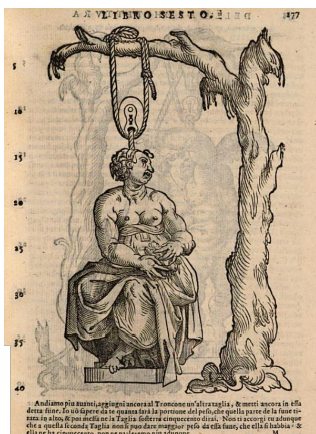


Fig. 281 Da Giorgio Vasari, Estate dall'Architettura di Cosimo Bartoli, Venezia 1565, p. 177, xilografia

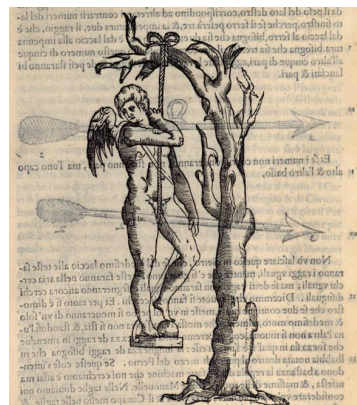


Fig. 282 Intagliatore fiorentino, Cupido dall'Architettura di Cosimo Bartoli, Firenze 1550, p. 176, xilografia



Fig. 283 Intagliatore fiorentino, Tritone dall'Architettura di Cosimo Bartoli, Firenze 1550, p. 177, xilografia

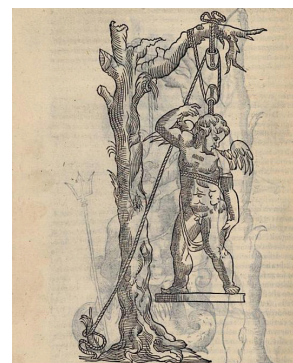


Fig. 284 Intagliatore fiorentino, Amorino dall'Architettura di Cosimo Bartoli, Firenze 1550, p. 179, xilografia



Fig. 285 Copia da Domenico Beccafumi (?), Frontespizio del Lamento di Rodomonte, Venezia 1608, xilografia



Fig. 286 Domenico Beccafumi, I Quattro Evangelisti, Londra, British Museum, 1895,0122.1277, chiaroscuro



Fig. 287 Domenico Beccafumi, 1545-50, San Filippo, Londra, British Museum, 1860,0414.97, chiaroscuro



Fig. 288 Domenico Beccafumi, San Matteo, 1538, New York, Metropolitan Museum, inv. 1975.95



Fig. 289 Copia da Francesco Salviati o Giuseppe Porta (?), Frontespizio del Lamento di Galeazzo Sforza, Venezia 1616, xilografia



Fig. 290 Francesco Salviati, Creazione di Eva, 1552-54, Roma, Santa Maria del Popolo



Fig. 291 Domenico Beccafumi, Lo scontro tra Rutuli e Troiani fuori dall'accampamento, illustrazione per il libro X dell'Eneide, Venezia 1544, p. 395, xilografia



Fig. 292 Domenico Beccafumi, Lo scontro tra Rutuli e Troiani fuori dall'accampamento, illustrazione per il libro X dell'Eneide (dalle Metamorfosi di Ovidio del 1545), p. 239, xilografia



Fig. 293 Domenico Beccafumi, Lo scontro tra Rutuli e Troiani fuori dall'accampamento, illustrazione per il libro X dell'Eneide (dall'Orlando Innamorato del 1545), p. 40, xilografia



Fig. 294 Domenico Beccafumi, Lo scontro tra Rutuli e Troiani fuori dall'accampamento, illustrazione per il libro X dell'Eneide (copia in controparte per Virgilio in 8° del 1549), p. 128v, xilografia



Fig. 295 Domenico Beccafumi, Duello di Paladini (dall'Orlando Furioso del 1570), p. 102, xilografia



Fig. 296 Domenico Beccafumi, Angelica fugge con Baiardo mentre Rinaldo e Ferrau duellano (dal Floridoro di Moderata Fonte del 1581), p. 37v, xilografia



Fig. 297 Intagliatore veneziano, Illustrazione dalle Georgiche di Bernardo Daniello, Venezia 1549, p. 1r, xilografia



Fig. 298 Domenico Beccafumi, Il mito di Aristeo, illustrazione dal libro IV delle Georgiche, Venezia 1544, p. 141, xilografia



Fig. 299 Domenico Beccafumi, L'influsso degli astri sul lavoro agricolo, illustrazione dal libro I delle Georgiche, Venezia 1544, p. 43, xilografia



Fig. 300 Intagliatore veneziano, L'influsso degli astri sul lavoro agricolo, illustrazione dal libro I delle Georgiche, Venezia 1558, p. 43v, xilografia



Fig. 301 Intagliatore veneziano, L'influsso degli astri sul lavoro agricolo, illustrazione dal libro I delle Georgiche, Venezia 1610, p. 48r, xilografia



Fig. 302 Domenico Beccafumi, Animali al Pascolo, illustrazione dal libro III delle Georgiche, Venezia 1544, p. 113, xilografia



Fig. 303 Intagliatore Veneziano, Animali al Pascolo, illustrazione dal libro III delle Georgiche, Venezia 1558, p. 88v, xilografia



Fig. 304 Domenico Beccafumi, Ascanio uccide il cervo di Silvia, Illustrazione del libro VII dell'Eneide, Venezia 1544, p. 335, xilografia



Fig. 305 Intagliatore veneziano, Ascanio uccide il cervo di Silvia, Illustrazione del libro VII dell'Eneide, Venezia 1558, p. 221r, xilografia



Fig. 306 Domenico Beccafumi, Turno si getta nel Tevere per sfuggire ai troiani, illustrazione del libro IX dell'Eneide, Venezia 1544, p. 378, xilografia



Fig. 307 Intagliatore veneziano, Turno si getta nel Tevere per sfuggire ai troiani, illustrazione del libro IX dell'Eneide, Venezia 1558, p. 301v, xilografia



CANTO, XX.



**R E D O S I**  
*gnor, che ben ui ri  
cordiate*

**C H' A L'**  
*altro canto io dissi  
del diletto*

**C H I N S I E**

*me bebbèr quell' alme inamorate,  
Erano al prato sanz' altro sospetto,  
Presso à la fonte giacquero abbracciate,*

*Stava a lor sopra un uecchio maladetto  
Ad una grotta nel monte nascoso,  
Che scoprì tutto q'l boschetto ombroso*

*Era quel uecchio di mala semenza,  
Incantatore, & di malitia pieno,  
Per Macometto faceva penitenza  
Credendo gir con lui nel ciel sereno,  
Sapea di tutte l'herbe la potenza  
Qual pietra ha piu uirtute, & qual n'ha men  
Per arte moue un monte di leggiero, (no,  
Et ferma un fiume quel falso palmitro.*

Fig. 308 Domenico Beccafumi, Astolfo suona il corno magico, mettendo in fuga le femmine omicide e i compagni (canto XX), Venezia 1548, xilografia



Fig. 309 Bernard Salomon, Illustrazione dal Libro dei Prodigii di Giulio Ossequente, Lione 1554, p. 59, xilografia



Fig. 310 Bernard Salomon, Giunone e le Furie dalle Metamorfosi di Ouidio, Lione 1557, p. 28v, xilografia



Fig. 311 Intagliatore fiorentino, frontespizio della Rappresentazione di Sancto Venantio, Firenze 1514, xilografia



Fig. 312 Intagliatore fiorentino, frontespizio della Rappresentazione di Teophilo, Firenze 1520, xilografia



Fig. 313 Intagliatore fiorentino, frontespizio della Rappresentazione di Santa Caterina, Firenze 1534, xilografia



Fig. 314 Intagliatore fiorentino, frontespizio della Rappresentazione di Santa Barbara, Firenze 1554, xilografia



Figure 315 Intagliatore veneziano, Giustizia, marca tipografica di Agostino Bindoni, Venezia 1550, xilografia



Figure 316 Intagliatore veneziano, Giustizia, marca tipografica di Agostino Bindoni, Venezia 1550, xilografia



Figure 317 Intagliatore veneziano, Giustizia, marca tipografica di Agostino Bindoni, Venezia 1555, xilografia



Figure 318 Da artista senese (Domenico Beccafumi?), Giustizia, marca tipografica di Agostino Bindoni, Venezia 1549, xilografia



Figura 319 Domenico Beccafumi, Vulcano e l'artefice si accingono ad estrarre i metalli dalle pietre, 1530-35, Londra, British Museum, inv. 1866,0714.44, xilografia



Figura 320 Domenico Beccafumi, La fuga dei metalli (la sublimazione), 1530-35 circa, Londra, British Museum, inv. 1866,0714.43, xilografia



Figura 321 Domenico Beccafumi, I metalli vengono legati da Vulcano, 1530-35, Londra, British Museum, inv. 1866,0714.38, xilografia



Figura 322 Domenico Beccafumi, Il trionfo di Vulcano e dell'artefice tra le artiglierie e i fuochi artificiali, Londra, British Museum, inv. 1866,0714.39, xilografia



Figura 323 Domenico Campagnola, frontespizio del *Subtilissimum* di Marco Mantova Benavides, Venezia 1540, xilografia

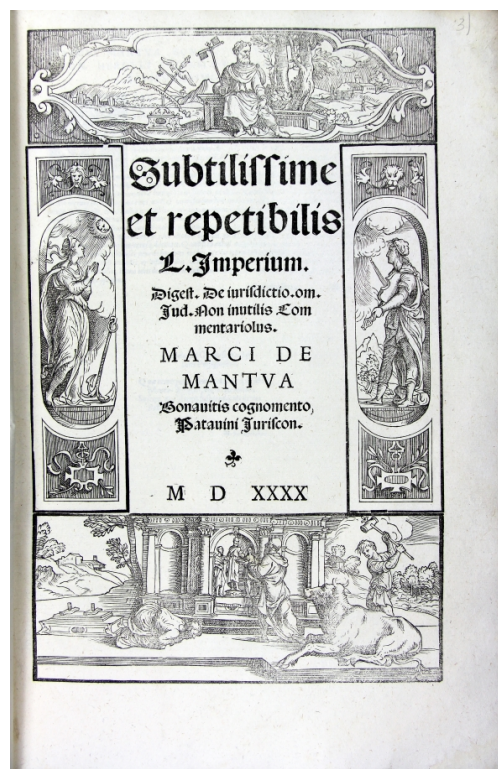


Figura 324 Domenico Campagnola, frontespizio del *Subtilissime et repetibilis Imperium* di Marco Mantova Benavides, Venezia 1540, xilografia



Figura 325 Domenico Campagnola, frontespizio del *Dialogus de concilio* di Marco Mantova Benavides, Venezia 1541, xilografia



Figura 326 Imitatore veneziano di Vasari?, Fede, marca tipografica di Matteo Pagano, Venezia 1542, xilografia

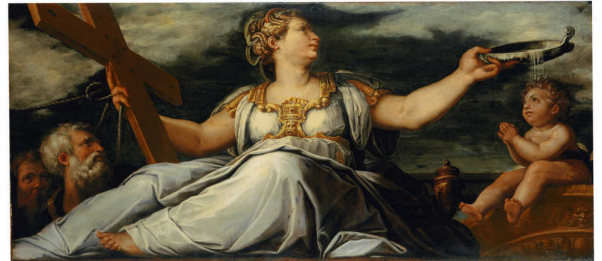


Figura 327 Giorgio Vasari, Fede, 1542, Venezia, Palazzo Grimani



Figura 328 Ridolfo del Ghirlandaio o Michele Tosini?, Cognizione, marca tipografica del "Segno della Cognitione", Venezia 1544, xilografia



Figura 329 Ridolfo del Ghirlandaio?, Marca tipografica dell'Accademia fiorentina, Firenze 1547, xilografia



Figura 330 Ridolfo del Ghirlandaio, Annunciazione, 1515 circa, Reggello, Pieve di San Pietro a Pitiana



Figura 331 Michele Tosini, Annunciazione, 1535-40, collezione privata



## Bibliografia

### A

AA.VV., *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich – München, 1981-1999

**CRISTINA ACUCELLA**, "Le perfezioni di un autor profano": Ruscelli e le allegorie dell'edizione Valgrisi (1556) del "Furioso", in *Le sorti d'Orlando: illustrazioni e riscritture del Furioso*, a cura di Maassimiliano Rossi – Daniela Caracciolo, Lucca 2013, pp. 55-73

**GIUSEPPE AGNELLI – GIUSEPPE RAVEGNANI**, *Annali delle edizioni ariostee*, Bologna 1933

**BARBARA AGOSTI**, *Paolo Giovio: uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008

**BARBARA AGOSTI**, Una notizia del padre Resta sulla "Presentazione di Maria al Tempio" di Baldassarre Peruzzi, in «Bollettino d'arte», 99 (2014), pp. 39-44

**GIOVANNI AGOSTI**, *Su Siena nell'Italia artistica del secondo Quattrocento (desiderata, scherzi, cartoline)*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, catalogo della mostra, a cura di Luciano Bellosi, Milano 1993, pp. 496-498

**GIOVANNI AGOSTI** (a cura di), *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, catalogo della mostra di Firenze, Firenze 2001

**GIOVANNI AGOSTI**, *Su Mantegna. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005

**GIOVANNI AGOSTI – JACOPO STOPPA** (a cura di), *Una complicata eredità*, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra di Milano, Milano 2014

**BERNARD AIKEMA – BEVERLY LOUISE BROWN** (a cura di), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra di Venezia, Milano 1999

**BERNARD AIKEMA** *Incroci transalpini: Burgkmair, Lotto, Altdorfer e Giorgione*, in *Opere e giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di Max Seidel – Giorgio Bonsanti – Klaus Bergoldt – Venezia 2001, pp. 427-436

**BERNARD AIKEMA**, "Stravaganze e bizzarrie de chimere, de mostri, e d'animali": Hieronymus Bosch nella cultura italiana del Rinascimento, in «Venezia Cinquecento», 22 (2001), pp. 111-135

**LEON BATTISTA ALBERTI**, *De pictura: redazione volgare*, a cura di Lucia Bertolini, Firenze 2011

**ANDREA ALCIATI**, *Il libro degli Emblemi* (secondo le edizioni del 1531 e 1534), a cura di Mino Gabriele, Milano 2009

**GIULIA ALTISSIMO**, *Elemosina di Sant'Antonino*, in *Lotto in Veneto*, catalogo della mostra di Roma a cura di Gianluca Poldi – Giovanni Carlo Federico Villa, Milano 2011, pp. 94-105

**JONATHAN J. G. ALEXANDER**, *Giulio Clovio "pictor nulli secundus"*, in *Il Lezionario Farnese. Commentario al codice*, a cura di Jonathan J. G. Alexander, Modena 2008, pp. 9-60

**CESARE ALPINI**, *Giovanni da Monte. Un pittore da Crema all'Europa*, Crema 1996

**ILARIA ANDREOLI**, *Ex Officina Erasmiana: Vincenzo Valgrisi e l'illustrazione del libro tra Venezia e Lione alla metà del '500*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte (tutor: Augusto Gentili), 17° ciclo Università Ca' Foscari Venezia e Université Lumière Lyon 2, 2006

**ILARIA ANDREOLI**, *"Fabulae artificialiter pictae": illustrazione del libro e decorazione ceramica nel Rinascimento*, in *Fabulae pictae: miti e storie nelle maioliche del Rinascimento*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Marino Marini, Firenze 2012, pp. 110-125

**ILARIA ANDREOLI**, *Exercices furieux: à partir de l'édition de l'Orlando furioso De Franceschi (Venise, 1584)*, Bern 2013

**CARLO ANGELERI**, *Bibliografia delle stampe popolari a carattere profano dei secoli XVI e XVII conservate nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Firenze 1953

**ALESSANDRO ANGELINI**, *Da Giacomo Pacchiarotti a Pietro Orioli*, in «Prospettiva», 29 (1982), pp. 72-78

**ALESSANDRO ANGELINI**, *Girolamo del Pacchia (Siena, 1477 - 1530 circa)*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra di Siena, a cura di Alessandro Bagnoli - Roberto Bartolini – Michele Maccherini, Milano 1990, pp. 276-289

**ALESSANDRO ANGELINI**, *I Marrini e gli inizi di Michele Angelo senese*, in «Prospettiva», 91-92 (1998), pp. 127-138

**ALESSANDRO ANGELINI**, *Antonio Federighi e il mito di Ercole*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, Siena 2005

**DANIEL ARASSE**, *Les Visions de Raphael*, Paris 2003

**DANIEL ARASSE**, *Le portrait du Diable*, Paris 2010

**GUIDO ARBIZZONI**, *L'attività letteraria in età roveresca*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere*, a cura di Guido Arbizzoni – Antonio Brancati, Venezia 1998-2001, vol. III 2, p. 37-74

**PIETRO ARETINO**, *Sei giornate: Ragionamento della Nanna e della Antonia (1534); Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa (1536)*, ed. a cura di Giovanni Aquilecchia, Bari 1969

**PIETRO ARETINO**, *Le Vite dei Santi. Santa Caterina Vergine, San Tommaso d'Aquino 1540-1543*, a cura di Flavia Santin, Roma 1977

**PIETRO ARETINO**, *Orlandino (1540)*, in **PIETRO ARETINO**, *Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino, 2. Poemi cavallereschi*, a cura di Danilo Romei, Roma 1992-2004

**PIETRO ARETINO**, *Lettere*, ed. a cura di Paolo Procaccioli, I, Roma 1997

**PIETRO ARETINO**, *Cortigiana (1525 e 1534)*, ed. a cura di Federico Della Corte – Paolo Trovato, Roma 2010

**PIETRO ARETINO**, *Opere Religiose. Tomo II Vita di Maria Vergine, Vita di Santa Caterina, Vita di San Tommaso*, a cura di Paolo Marini, Roma 2011

**NICOLA ARICÒ**, *Il De Re Edificatoria secondo Cosimo Bartoli*, in *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, atti del convegno, a cura di Francesco Paolo Fiore – Daniela Lamberini, Firenze 2011, pp. 3-40

**PHILIPPE ARIÈS**, *L'homme devant la mort*, Paris 1985

**PHILIPPE ARIÈS**, *The Hour of Our Death*, in *Death, Mourning, and Burial. A Cross-Cultural Reader*, a cura di Antonius C. G. M. Robben, Malden 2006, pp. 40-48

**LUDOVICO ARIOSTO**, *La Cassaria in versi*, a cura di Valentina Gritti, Firenze 2005

**MARIO ARMELLINI**, *Francesco Marcolini stampatore di Musica*, in *Un giardino per le arti: «Francesco Marcolino da Forlì». La vita, l'opera, il catalogo*, atti del convegno di Forlì, a cura di Paolo Procaccioli – Paolo Temeroli – Vanni Tesi, Bologna 2009, pp. 183-224

**FERNANDA ASCARELLI – MARCO MENATO**, *La tipografia del '500 in Italia*, Firenze 1989

**MARIO ASCHERI – VICINO SERINO** (a cura di), *Nei giardini di Tbot, cultura ermetica e arti magiche a Siena nel Rinascimento*, atti del convegno di Siena, Siena 2007

**PAOLO ASSO**, *Il genere consolatorio da Stazio alle letterature europee*, in «Vichiana», 10 (2008), pp. 176-196

**GIORGIA ATZENI**, *Gli incisori alla corte di Zoppino*, in «ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte», 2 (2013), pp. 299-308

**ADRIANA AUGUSTI – ENRICO NOÈ-EMANUELA ZUCCHETTA** (a cura di), *Da Donatello a Sansovino. L'altra scultura del Rinascimento a Venezia nel Veneto*, Roma 2013

**MARIA ELISA AVAGNINA - GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA** (a cura di), *Giovanni Demio: "buomo di bellissimo ingegno". Un artista girovago nell'Italia del Cinquecento*, catalogo della mostra di Vicenza, Vicenza 2006

**CHARLES AVERY**, *Andrea Briosco detto il Riccio (Trento 1470 – Padova 1532)*, in *Donatello e il suo tempo. Il bronsetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, catalogo della mostra di Padova, a cura di Adriana Augusti Ruggeri – Monica De Vincenti, Milano 2001, pp. 93-129

## **B**

**PELEO BACCI**, *Gli "Angeli" di Silvio Cosini nel Duomo di Pisa (1528 - 1530) con documenti inediti e commenti relativi alla sua vita*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 11 (1917), pp. 11-132

**FRANÇOISE BADER**, *Héraclès et le cheval*, in *Le Bestiaire d'Héraclès*, a cura di Corinne Bonnet – Colette Jourdain-Annequin – Vinciane Pirenne-Delforge, Liège 1998, pp. 151-172

**ALESSANDRO BAGNOLI**, *Un 'Compianto sul Cristo' e alcune osservazioni per il Sodoma di Monteoliveto*, in «Prospettiva», 52 (1988), pp. 68-74

**ALESSANDRO BAGNOLI - ROBERTO BARTALINI – MICHELE MACCHERINI** (a cura di), *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra di Siena, Milano 1990

**ALESSANDRO BAGNOLI**, *Bartolomeo di David (Siena, 1482 - 1545/46)*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra di Siena, a cura di Alessandro Bagnoli – Roberto Bartalini – Michele Maccherini, Milano 1990, pp. 312-329

**LORENZO BALDACCHINI**, *Alle origini dell'editoria in volgare: Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia. Annali (1503-1544)*, Roma 2011

**ALESSANDRO BALLARIN**, *Jacopo Bassano e lo studio di Raffaello e dei Salviati*, in «Arte Veneta», 21 (1967), pp. 77-101

**ALESSANDRO BALLARIN**, *La decorazione ad affresco della villa veneta nel quinto decennio del cinquecento: la villa di Luvigliano*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 10 (1968), pp. 115-126

**ALESSANDRO BALLARIN – GIULIA ERICANI** (a cura di), *Jacopo Bassano e lo stupendo inganno dell'occhio*, catalogo della mostra di Bassano del Grappa, Milano 2010

**CARMEN C. BAMBACH – JANET COX REARICK – GEORGE R. GOLDNER** (a cura di), *The drawings of Bronzino*, catalogo della mostra di New York, New York 2010

**LISA BARBAGLI**, *I "Lupercalia" di Domenico Beccafumi tra Ovidio e Plutarco*, in «Fontes», 1/2 (1998), pp. 207-219

**COSTANZA BARBIERI**, *Specchio di virtù. Il consorzio della Vergine e gli affreschi di Lorenzo Lotto in San Michele al Pozzo Bianco*, Bergamo 2000

**FRANCESCO BARBERI**, *Il libro a stampa: editoria, tipografia, illustrazione*, Roma 1965

**FRANCESCO BARBERI**, *Il Frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*, Milano 1969

**RITA BARBISOTTI**, *Libri illustrati, intagliatori e incisori a Cremona nel Cinquecento*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra di Cremona, a cura di Mina Gregori, Milano 1985, pp. 333-346

**ROBERTO BARTALINI**, *Siena medicea: l'accademia di Ippolito Agostini*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 4 (1995), pp. 1475-1530

**ROBERTO BARTALINI**, *Le occasioni del Sodoma: dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma 1996

**ROBERTO BARTALINI**, *Su Alessandro Casolani e ancora sull'"accademia" di Ippolito Agostini*, in «Prospettiva», 87-88 (1997), pp. 146-156

**ROBERTO BARTALINI**, *Paolo Giovio, Francesco Salviati, il Museo degli uomini illustri*, in «Prospettiva», 91/92 (1998), pp. 186-196

**ROBERTO BARTALINI**, *Sodoma, il soffitto di Palazzo Chigi e i volgarizzamenti di Ovidio. Una postilla*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di Mario di Giampaolo – Elisabetta Saccomani, Napoli 2001, pp. 157-165

**ROBERTO BARTALINI – ALESSIA ZOMBARDO**, *Giovanni Antonio Bazzi il Sodoma, Fonti documentarie e letterarie*, Vercelli 2012

**PAOLA BAROCCHI**, *Veri Pittore*, Milano 1964

**GABRIELE BARUCCA** (a cura di), *Lorenzo Lotto nelle Marche: un maestro del Rinascimento*, catalogo della mostra di Torino, Roma 2013

**PINA BASILE**, *L'Ariosto a Sibari con La Cassaria in versi*, in *Macramè studi sulla letteratura e le arti*, a cura di Rosa Giulio – Donato Salvatore – Annamaria Sapienza, Napoli 2010, pp. 69-75

**NADIA BASTOGI**, *Episodi salienti della fortuna della Gerusalemme liberata nella grafica fiorentina tra Cinque e Seicento*, in *L'Arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Elena Fumagalli – Massimiliano Rossi – Riccardo Spinelli, Livorno 2001, pp. 85-96

**ALESSANDRO BATISTINI**, *Il Sodoma e gli affreschi di Monteoliveto Maggiore*, Firenze 2014

**ROBERTA BATTAGLIA – MATTEO CERIANA** (a cura di), *Omaggio a Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra di Venezia, Venezia 2011

**CHIARA BATTEZZATI**, *Milano. San Maurizio al Monastero Maggiore*, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, catalogo della mostra di Milano, a cura di Giovanni Agosti – Rossana Sacchi – Jacopo Stoppa, Milano 2014, pp. 137-147

**MICHAEL BAXANDALL**, *Giotto e gli umanisti: gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350 – 1450* (1971), Milano 1994

**ANDREA BAYER**, *North of the Apennines: Sixteenth-Century Italian Painting in Venice and the Veneto*, in «Metropolitan Museum of Art Bulletin», 63 (2005)

**LUISA BECHERUCCI**, *Manieristi toscani*, Bergamo 1944

**MARINA BEER**, *Romanzi di Cavalleria: il "Furioso" e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma 1987

**MARINA BEER – DONATELLA DIAMANTI – CRISTINA IVALDI** (a cura di), *Guerre in ottava rima*, Modena 1988-1989

**PIERVIRGILIO BEGNI REDONA**, *Pitture e sculture in San Nazaro e Celso*, in *La Collegiata Insigne dei Santi Nazaro e Celso in Brescia*, a cura di Valentino Volta, Brescia 1992, pp. 107-112

**GIULIANO BELLORINI**, *Luigi Cassola Madrigalista*, in «Aevum», 3 (1995), pp. 593-615

**GIULIANO BELLORINI**, *Il magnifico signor cavallier Luigi Cassola piacentino. Edizione critica dei Madrigali. Censimento e indice dei capoversi di tutte le rime*, Firenze 2012

**LUCIANO BELLOSI** (a cura di), *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, Milano 1993

**MARINA BELOZERSKAYA**, *Cellini's "Saliera": the salt of the earth at the table of the king*, in *Benvenuto Cellini: Sculptor, Goldsmith, Writer*, a cura di Margaret Gallucci – Paolo Rossi, Cambridge 2004, pp. 71-96

**PIETRO BEMBO**, *Gli Asolani*, ed. critica a cura di Giorgio Dilemmi, Firenze 1991

**PIETRO BEMBO**, *Prose della volgar lingua*, ed. a cura di Claudio Vela, Bologna 2001

**ALESSANDRO BENASSI**, *Gli inserti efrastici del "Furioso" e la loro rappresentazione nelle illustrazioni dell'edizione Valgrisi (1556)*, in *Le sorti d'Orlando: illustrazioni e riscritture del Furioso*, a cura di Massimiliano Rossi – Daniela Caracciolo, Lucca 2013, pp. 87-116

**PAOLA BENIGNI**, *Firenze al tempo di Girolamo Savonarola e di Pier Soderini*, in *Nello splendore mediceo: Papa Leone X e Firenze*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Nicoletta Baldini – Monica Bietti, Livorno 2013, pp. 119-125

**ENRICA BENINI CLEMENTI**, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento: Alessandro Caravia*, Firenze 2000

**BERNARD BERENSON**, *Alunno di Domenico*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 1 (1903), pp. 19-21

**ANNAMARIA BERNACCHIONI** (a cura di), *Ghirlandaio. Una famiglia di pittori del Rinascimento tra Firenze e Scandicci*, catalogo della mostra di Scandicci, Firenze 2010

**ANDREA BERNARDONI**, *La conoscenza del fare, Ingegneria, arte, scienza nel De la Pirotechnia di Vannoccio Biringuccio*, Roma 2011

**JANE BERNSTEIN**, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539-1572)*, New York 1998

**JANE BERNSTEIN**, *Print Culture and Music in Sixteenth-century Venice*, New York 2001

**ACHILLE BERTARELLI**, *L'imagerie populaire italienne*, Paris 1929

**FEDERICO BERTI – GIANFRANCO LUZZETTI**, *La Bella Maniera in Toscana. Dipinti dalla collezione Luzzetti e altre raccolte private*, catalogo della mostra di Grosseto, a cura di Federico Berti – Gianfranco Luzzetti, Firenze 2008

**JAVIER BERZAL DE DIOS**, *Conjuring the Concept of Rome: Alterity and Synecdoche in Peruzzi's Design for La Calandria*, in «Sixteenth Century Journal», 45 (2014), 25-50

**PATRIZIA BETTELLA**, *Discourse of Resistance: The Parody of Feminine Beauty in Berni, Doni and Firenzuola*, in «MLN», 113 (1998), pp. 192-203

**SERGIO BETTINI**, *Baldassarre Peruzzi e la Cappella Ghisilardi: origine, occultamento e recupero di un'opera nella Basilica di San Domenico a Bologna*, Reggio Emilia 2003

**ILARIA BIANCHI**, *Iconografie accademiche: un percorso attraverso il cantiere editoriale delle Symbolicae Quaestiones di Achille Bocchi*, Bologna 2012

**MONICA BIETTI**, *Dal Savonarola al pontificato di Leone X: artisti e patroni in San Pier Maggiore a Firenze*, in *Nello splendore mediceo: Papa Leone X e Firenze*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Nicoletta Baldini – Monica Bietti, Livorno 2013, pp. 127-137

**GERTRUD BING**, *Nugae circa veritatem: notes on Anton Francesco Doni*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1 (1937-38), pp. 304-312

**SIMONETTA BINI**, *Baldassarre Peruzzi a Bologna: un momento dell'originale incontro artistico tra la città e il maestro*, in «Il carrobbio», 11 (1985), pp. 33-43

**MASSIMO BISSON**, *Precisazioni sulla decorazione dell'organo cinquecentesco di Santa Maria del Giglio a Venezia*, in «AFAT», 31 (2013), pp. 31-40

**ELISABETH BLUM**, *"Qua Giordano parla per volgare": Bruno's Choice of Vernacular Language, as a Clue to a Heterodox Cultural Background*, in «Bruniana & Campanelliana», 11 (2005), pp. 167-190

**PHYLLIS PRAY BOBER – RUTH RUBINSTEIN**, *Renaissance artists & antique sculpture: a handbook of sources*, London 1986

**GIULIO BODON**, *Heroum imagines: la Sala dei Giganti a Padova; un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, Venezia 2009

**ELISE BOILLET**, *L'Arétin et la Bible*, Genève, 2007

**ELISE BOILLET**, *L'autore e il suo editore. I ritratti di Pietro Aretino nelle stampe di Francesco Marcolini (1534-1553)*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del convegno di Utrecht, a cura di Harald Hendrix – Paolo Procaccioli, Roma 2008, pp. 181-201

**ELISE BOILLET**, *Il Congedo di Cristo dalla madre dipinto da Lorenzo Lotto e narrato da Pietro Aretino*, in «Venezia Cinquecento», 25 (2003), pp. 99-130

**MILVIA BOLLATI** (a cura di), *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, Milano 2004

**PAOLO BOLPAGNI, ELENA LUCCHESI RAGNI** (a cura di), *Giorgione e Savoldo: note di un ritratto amoroso*, catalogo della mostra di Brescia, Brescia 2014

**LINA BOLZONI**, *Il cuore di cristallo: ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010

**LINA BOLZONI – CARLO ALBERTO GIROTTO** (a cura di), *Donne Cavalieri Incanti Follia, Viaggio attraverso le immagini dell'Orlando Furioso*, catalogo della mostra di Pisa, Lucca 2012

**PIERO BONALI**, *La "polizza" di magistro Hieronymo de Savoldi*, in «Studia Oliveriana», 8/9 (1989), pp. 7-20

**GIOVANNI BONSIGNORI**, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare (1497)*, ed. a cura di Erminia Ardissino, Bologna, 2001

**SUZANNE BOORSCH**, *Salviati and prints: the question of Fagioli*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*,

atti del convegno di Roma e Parigi, a cura di Catherine Monbeig-Goguel – Philippe Costamagna, Roma 2001, pp. 499-518

**TILL HOLGER BORCHERT** (a cura di), *Memling. Rinascimento Fiammingo*, catalogo della mostra di Roma, Milano 2014

**LINDA BOREAN**, *I cardinali Francesco e Alvise Pisani: ascesa al potere, magnificenza e vanagloria*, in *I cardinali della Serenissima: arte e committenza tra Venezia e Roma (1523 - 1605)*, a cura di Caterina Furlan – Patrizia Tosini, Milano 2014, pp. 105-127

**GABRIELE BORGHINI**, *Baldassarre Peruzzi, Cesare da Sesto e altre presenze nell'Episcopio di Raffaele Riario ad Ostia*, in «Quaderni di Palazzo Venezia», 1 (1981), pp. 11-50

**LUCIA BORROMEO DINA** (a cura di), *Villa dei Vesconi*, Vicenza 2012

**LUCIANA BORSETTO** (a cura di), *I sei primi libri de l'Eneide di Vergilio tradotti a più illustre et honorate donne/ L'Eneida in toscano del generoso et illustre giovine il signor cavalier Cerretani*, Bologna 2002

**BRUCE BOUCHER**, *Giuseppe Salviati, pittore e matematico*, in «Arte veneta», 30 (1977), 219-224

**BRUCE BOUCHER**, *The sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven 1991

**CESARE BRANDI**, *Disegni inediti di Domenico Beccafumi*, in «Bollettino d'arte», 27 (1934), pp. 350-369

**MARKUS BRANDIS**, *Ein gotisches St. Peter? Peruzzis Entwürfe für S. Petronio in Bologna*, in «Architectura», 30 (2000), pp. 97-140

**GIULIANO BRIGANTI**, *Signori, il Manierismo non esiste. La bella mostra veneziana intitolata "Da Tiziano a El Greco" è una ulteriore anche se involontaria conferma di quanto siano inconsistenti certe classificazioni*, in «la Repubblica», 29 settembre 1981

**GIULIANO BRIGANTI**, *La maniera italiana*, Firenze 1985

**ANNALISA BRISTOT – MATTEO CERIANA**, *"In Venetia ricetta di tutto il ben humano et divino": Francesco Menzocchi e il Veneto*, in *Francesco Menzocchi. Forlì 1502-1574*, a cura di Anna Colombi Ferretti – Luciana Prati, Forlì 2003, pp. 91-145

**ANNALISA BRISTOT**, *Francesco Salviati Miniatore. Il pontificale di Giovanni Grimani al capitolo di Cividale*, in *Francesco Salviati miniatore. Il pontificale di Giovanni Grimani*, a cura di Maria Chiara Cadore –

Annalisa Bristot, Milano 2010, pp. 14-33

**ANNALISA BRISTOT**, «Saloni, portici e stanze splendidamente ornati», in *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restauri*, a cura di Annalisa Bristot, Verona 2008, pp. 61-125

**AGNOLO BRONZINO**, *Rime in burla*, ed. a cura di Franca Petrucci Nardelli, Roma 1988

**BEVERLY LOUISE BROWN**, *Dall'inferno al paradiso: paesaggio e figure a Venezia agli inizi del XVI secolo*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di Bernard Aikema – Beverly Louise Brown, Milano 1999, pp. 424-431

**ANTONIO BRUCIOLI**, *Dialogi* (1526), ed. a cura di Aldo Landi, Napoli, 1982

**DAVID BRUMBLE**, *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance*, 1998

**GIORDANO BRUNO**, *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di Michele Ciliberto, Milano 2000

**GIORDANO BRUNO**, *Gli eroici furori* (1585), in *Opere italiane di Giordano Bruno*, a cura di Giovanni Aquilecchia, Torino, 2004

**STEFANO BRUZZESE**, "Dor gran penciò dra Vallada de Bregn": sulle tracce di Ottavio Semino pittore genese, naturalizzato milanese, in «Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna», 15 (2009), pp. 165-178

## C

**MARILENA CACIORGNA - ROBERTO GUERRINI** (a cura di), *Il Pavimento del Duomo di Siena, l'arte della tarsia marmorea dal XIV al XIX secolo, fonti e simbologia*, Siena 2004

**GIORGIO CAGNOLATI** (a cura di), *Mostra di edizioni ariostesche*, catalogo della mostra di Reggio Emilia, Reggio Emilia 1974

**ROGER CAILLOIS**, *Nel cuore del fantastico* (1965), Milano 1984

**CHRISTOPHER CAIRNS**, *Theatre as festival: the staging of Aretino's Talanta (1542) and the influence of Vasari*, in *Italian Renaissance festivals and their European influence*, a cura di J. R. Mulryne, Lewiston 1992, pp. 105-118

**CRISTOPHER CAIRNS**, *Pietro Aretino: the distorted frame*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del convegno di Utrecht, a cura di Harald Hendrix – Paolo Procaccioli, Roma 2008, pp. 203-216

**ALDO CAIROLA – ENZO CARLI**, *Il Palazzo Pubblico di Siena*, Roma 1963

**MELISSA CALARESU**, *Costumes and Customs in Print: Travel, Ethnography, and the Representation of Street-Sellers in Early Modern Italy*, in *Not dead things: the dissemination of popular print in England and Wales, Italy, and the Low Countries, 1500 – 1820*, a cura di Roeland Harms – Joad Raymond – Jeroen Salma, Leiden 2013, pp. 181-209

**VIRGINIA CALLAHAN**, *The Erasmus-Hercules Equation in the Emblems of Alciati*, in *The verbal and the visual: Essays in honor of William Sebastian Heckscher*, New York 1990, pp. 41-57

**CHIARA CALLEGARI**, *Andrea Schiavone incisore*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte (tutor: Caterina Furlan), 17° ciclo Università degli studi di Udine, 2005

**CHIARA CALLEGARI**, *Per Pietro Aretino iconografo e Andrea Schiavone silografo*, in *Gli affanni del collezionista: studi di storia dell'arte in onore di Feliciano Benvenuti*, a cura di Chiara Callegari, Padova 2005, pp. 95-132

**MARCO CALLEGARI**, *Dal torchio del tipografo al banco del libraio: stampatori, editori e librai a Padova dal XV al XVIII secolo*, Padova 2002

**MARIA CALLEGARI**, *Il fatto d'armi di Porta Camollia nel 1526*, in «Buletto senese di storia patria», 15 (1908), pp. 350-356

**MAURIZIO CALVESI**, *Arte e alchimia*, Firenze 1998

**LIA CAMERLENGO – EZIO CHINI** (a cura di), *Romanino: un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra di Trento, Milano 2006

**NICCOLÒ CAMPANI DETTO STRASCINO**, *Lo Strascino da Siena e la sua opera poetica e teatrale*, a cura di Marzia Pieri, Pisa 2010

**MARCO CAMPIGLI**, *Silvio Cosini e Michelangelo. II Oltre la Sagrestia Nuova*, in «Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna», 14 (2009), pp. 69-90

**MARCO CAMPIGLI**, *Girolamo da Treviso, Perin del Vaga, Pordenone e Beccafumi. Quattro artisti per un ciclo di affreschi genovese*, in «Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna», 17 (2011), pp. 37-50

**FEDERICA CANEPARO**, *Il Furioso in bianco e nero. L'edizione illustrata pubblicata da Nicolò Zoppino nel*

1530, in «Schifanoia», 34-35 (2008), pp. 165- 172

**FEDERICA CANEPARO**, *«Di molte figure adornato»: L'Orlando Furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento*, Milano 2015

**PHILIPPE CANGUILHEM**, *Lorenzo Corsini's 'Libri di canzone' and the Madrigal in Mid-Sixteenth-Century Florence*, in «Early Music History », 25 (2006), pp. 1-57

**LEANDRO CANTAMESSA ARPINATI**, *Astrologia INS & OUTS opere a stampa, 1468-1930, I A-F*, pp. 550-553

**DELIO CANTIMORI**, *Eretici italiani del Cinquecento e altri scritti*, Torino 1992

**FEDERICA CAPOFERRI**, *De' gesti antiqui una chimera: i Poemi Cavallereschi di Pietro Aretino*, in «Rivista di studi italiani», 2 (2000), pp. 44-67

**CLAUDIA CARAMANNA**, *La "Pesca miracolosa" di Jacopo Bassano e il suo modello raffaellesco*, in *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, a cura di Claudia Caramanna – Novella Macola – Laura Nazzi, Padova 2011, pp. 295-303

**ENZO CARLI**, *Il Sodoma*, Vercelli 1979

**LORENZO CARPANÉ**, *I Nicolini da Sabbio. Catalogo breve delle edizioni a stampa Venezia 1521 – 1551*, in *Il mestier de le stamperie de i libri. Le vicende e i percorsi dei tipografi di Sabbio Chiese tra Cinque e Seicento e l'opera dei Nicolini*, a cura di Ennio Sandal, Brescia 2002, pp. 121-233.

**ELIANA CARRARA**, *Il ciclo pittorico vasariano nel Salone dei Cinquecento e il carteggio Mei-Borghini*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, atti del convegno di Pisa, a cura di Eliana Carrara – Silvia Ginzburg, Pisa 2007, pp. 317-396

**JESUS MARIA CARRILLO CASTILLO**, *"The eyes of the new Pliny". The use of images in Gonzalo Fernández de Oviedo's 'Historia general y natural de las Indias'*, in *The art of natural history. illustrated treatises and botanical paintings, 1400 – 1850*, atti del convegno, a cura di Therese O'Malley - Amy R.W. Meyers, New Haven 2008, pp. 108-125

**LAURA CARSILLO**, *Gli affreschi del Salviati nella Sala dell'Udienza, in Palazzo Vecchio. Officina di opere e di ingegni*, a cura di Carlo Francini, Milano 2009, pp. 126-129

**TIM CARTER**, *Music, Patronage and Printing in Late Renaissance Florence*, Aldershot 2000

**ADRIANO CARUGO** (a cura di), *Vannoccio Biringucci. De La Pirotechnia* (1540), Milano 1977

**SCIPIONE CASALI**, *Gli annali di Francesco Marcolini*, Bologna 1953

**TOMMASO CASINI**, *Ritratti parlanti: collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze 2004

**LUIGI CASSOLA**, *Il Canzoniere del Codice Vaticano Capponiano 74*, ed. a cura di Giuliano Bellorini, Piacenza 2002

**ENRICO CASTELLI**, *Il Demoniaco nell'Arte: il significato filosofico del Demoniaco nell'Arte*, Milano 1952

**SILVIA CASTELLI**, *Un' affascinante vicenda: l' insuccesso editoriale di Raffaello Gualterotti*, in *Ferdinando I de' Medici, 1549 - 1609 : maiestate tantum*, Livorno 2009, pp. 60-62

**NICOLA CATELLI**, *Fra uncini e uncinati. Una parodia del "Furioso"*, in «Parole Rubate/Purloined Letters», 1 (2010), pp. 113-123

**NICOLA CATELLI**, *Guardando il mondo dalla serratura. Appunti sulla pornografia cinquecentesca*, in *Verba tremula. Letteratura, erotismo, pornografia*, a cura di Nicola Catelli – Giulio Iacoli – Paolo Rinoldi, Bologna, 2010, pp. 149- 171

**ANNALISA CATTANEO**, *M.Cartaro. Catalogo delle incisioni*, in «Grafica d'arte», 41 (2000), pp. 6-14

**DIEGO CAUZZI – CLAUDIO SECCARONI** (a cura di), *La Santa Cecilia di Raffaello: studi e indagini*, San Casciano 2015

**ALESSANDRO CECCHI**, *Pratica, fierezza e terribilità nelle grottesche di M. da Faenza in palazzo Vecchio a Firenze*, in «Paragone. Arte», 327 (1977), pp. 24-54

**ALESSANDRO CECCHI**, *In margine a una recente monografia sul Salviati*, in «Antichità viva», 32 (1994), pp. 12-22

**ALESSANDRO CECCHI**, *Francesco Salviati e gli editori 2. I libri*, in *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Catherine Monbeig Goguel, Milano 1998, pp. 71-77

**ALESSANDRO CECCHI**,  *Vasari e la maniera moderna*, in *Arte in terra d'Arezzo: il Cinquecento*, a cura di

Liletta Fornasari – Alessandra Giannotti, Firenze 2004, pp. 121-136

**ALESSANDRO CECCHI – ALESSANDRA BARONI – LILETTA FORNASARI** (a cura di), *Giorgio Vasari: disegnatore e pittore. "Istudio, diligenza et amorevole fatica"*, catalogo della mostra di Arezzo, Firenze 2011

**LOUIS CELLAURO**, *Giuseppe Salviati's allegory of architecture for Daniele Barbaro's 1556 edition of Vitruvius*, in «Storia dell'arte», 129 (2011), 5-18

**ANNA CERBONI BAIARDI**, *La democrazia della stampa. Raffaello e la divulgazione prima della fotografia*, in *Raffaello pittore del segno e del colore*, a cura di Claudio Strinati, Roma 2014, pp. 117-141

**FLORINDO CERRETA**, *Luca Bonetti e l'arte della stampa a Siena nel Cinquecento*, in «La Bibliofilia», 3 (1969), pp. 269-279

**HUGO CHAPMAN – TOM HENRY – CAROL PLAZZOTTA** (a cura di), *Raphael: From Urbino to Rome*, catalogo della mostra di Londra, London 2004

**GIOACHINO CHIARINI**, *L'enigma dell'Orfeo: Immagini e simboli cateriniani nel pavimento della 'Cappella della Testa' in San Domenico di Siena*, in «Progressus. Rivista di Storia Scrittura e Società», 2 (2015), pp. 2-28

**GIUSEPPE CHIECCHI**, *La parola del dolore. Primi studi sulla letteratura consolatoria tra Medioevo e Umanesimo*, Roma, Padova 2005

**IRIS CHENEY**, *Francesco Salviati: (1510 - 1563)*, New York 1963

**IRIS CHENEY**, *Francesco Salviati's north Italian journey*, in «The art bulletin», 45 (1963), pp. 337-349

**GIUSEPPE CHIRONI**, *Cultura tecnica e gruppo dirigente: la famiglia Vannucci Biringucci*, in *Una tradizione senese: dalla Pirotechnia di Vannoccio Biringucci al Museo del Mercurio*, a cura di Ivan Tognarini, Napoli 2000, pp. 99-130

**KEITH CHRISTIANSEN – LAURENCE B. KANTER – CARL BRANDON STREHLKE** (a cura di), *Painting in Renaissance Siena*, catalogo della mostra di New York, New York 1988

**ANDREA CIARONI**, *Maioliche del Quattrocento a Pesaro: frammenti di storia dell'arte ceramica dalla bottega dei Fedeli*, Firenze 2004

**ROBERTO CICALA**, *Le prime stampe del «Nuovo Mondo». Per un'antologia e una bibliografia dell'umanista Pietro Martire d'Anghiera*, in *Inchiostri indelebili, Itinerari di carta tra bibliografie, archivi ed editoria. 25 anni di scritti 1986-2011*, Milano 2014, pp. 27-58

**ALFREDO CIONI**, *Bibliografia delle sacre rappresentazioni*, Firenze 1961

**PAOLA COCCIA**, *Le illustrazioni dell'"Orlando Furioso" (Valgrisi 1556) già attribuite a Dosso Dossi*, in «La Bibliofilia», 93 (1991), pp. 279-309

**CHARLES COHEN**, *Giovanni Antonio da Pordenone: between dialect and language*, Cambridge 1996

**FRANCESCO COLALUCCI**, *Lorenzo Lotto, don Pietro da Lucca, Elisabetta Rota e il tema del Congedo di Cristo dalla Madre*, «Venezia Cinquecento», 1 (1991), pp. 27-61

**FRANCESCO COLONNA**, *Hypnerotomachia Poliphili*, ed. a cura di Mino Gabriele – Marco Ariani, Milano 1998

**MARCO COLLARETA**, *Tecniche, generi ed autografia, sondaggi sui rapporti tra storiografia e pratica artistica nella decorazione vasariana di Palazzo Vecchio*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno di Arezzo, a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze 1985, pp. 57-71

**MARCO COLLARETA**, *"Pittura commessa di bianco e nero". Domenico Beccafumi nel pavimento del Duomo di Siena*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra di Siena, a cura di Alessandro Bagnoli - Roberto Bartolini – Michele Maccherini, Milano 1990, pp. 652-676

**MARCO COLLARETA**, *In spirito e verità*, in *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Giovanni Carlo Federico Villa, Milano 2011, pp. 145-191

**ANNA COLOMBI FERRETTI**, *Percorso di Francesco Menzocchi*, in *Francesco Menzocchi. Forlì 1502 – 1574*, catalogo della mostra di Forlì, a cura di Anna Colombi Ferretti – Luciana Prati, Forlì 2004, pp. 42-54

**FERNANDO COLOMBO**, *Le Historie di Cristoforo Colombo scritte dal figlio Fernando*, a cura di Rinaldo Caddeo, Bolsena 2006

**CLAUDIA CONFORTI**, *Vasari architetto*, Milano 1993

**PHILIPPE CONISBEE – MARY LEVKOV – RICHARD RAND**, *The Abmanson gifts: European masterpieces in the collection of the Los Angeles County Museum of Art*, Los Angeles 1991

**THOMAS CONNOLLY**, *Mourning into joy. Music, Raphael, and Saint Cecilia*, New Haven 1994

**ALEJANDRO COROLEU**, *Printing and reading Italian Latin humanism in Renaissance Europe: (ca. 1470 - ca. 1540)*, Cambridge 2014

**ANTONIO CORSARO**, *Michelangelo e la lirica spirituale del Cinquecento*, in *Ludovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, atti del convegno di Torino, a cura di Massimo Firpo – Guido Mongini, Firenze 2008, p. 261-284

**JESSICA CORSI**, *Precisazioni sulla biografia di Giovan Battista Cungi: pittore di Borgo Sansepolcro*, in «Bollettino d'informazione / Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti», 71 (2000), pp. 61-64

**MICHELA CORSO – ANTONIO GEREMICCA**, *Nei dintorni di Perino: Francesco Salviati a Genova in un documento inedito*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 55 (2013), pp. 286-295

**LAURA CORTI – MARGARET DALY DAVIS** (a cura di), *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari, Casa Vasari: pittura vasariana dal 1532 al 1554*, catalogo della mostra di Arezzo, Firenze 1981

**PHILIPPE COSTAMAGNA**, *La collection de peintures d'une famille florentine établie à Rome: l' inventaire après décès du duc Anton Maria Salviati dressé en 1704*, in «Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna», 8 (2001), pp. 177-233

**SERGIO COSTOLA**, *The Politics of a Theatrical Event: The 1509 Performance of Ariosto's I suppositi*, in «Mediaevalia», 33 (2012), pp. 195-228

**VIRGINIA COX**, *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore 2011

**BENEDETTO CROCE**, *Poesia "popolare" e poesia "d'arte"*, in «La Critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia diretta da B. Croce», 27 (1929), pp. 401-428

**ANTHONY M. CUMMINGS**, *Musical References in Brucioli's Dialogi and Their Classical and Medieval Antecedents*, in «Journal of the History of Ideas», 71 (2010), pp. 169-190

## D

**NICOLE DACOS**, *Roma quanta fuit: tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma 1995

**NICOLE DACOS**, *Lambert Sustris e Jan Van Scorel*, in «Arte veneta», 56 (2000), pp. 38-51

**ARNALDO D'ADDARIO**, *Il problema senese nella storia italiana della prima metà del Cinquecento*, Firenze 1958

**GIGETTA DALLI REGOLI**, *Silvius Magister. Silvio Cosini e il suo ruolo nella scultura toscana del primo Cinquecento*, Lecce 1991

**PAOLO DAL POGGETTO**, *Francesco Maria I, Eleonora Gonzaga e il cantiere pittorico dell'Imperiale Vecchia*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, catalogo della mostra di Senigallia, Pesaro, Urbino, Urbania, a cura di Paolo Dal Poggetto, Milano 2004, pp. 136-142

**PAOLO DAL POGGETTO**, *Le ampie vedute del duca. Villa Imperiale a Pesaro*, in «FMR», 162 (2004), pp. 17-48

**ENRICO MARIA DAL POZZOLO**, *Un libro, undici corde e un pennello, Giorgione e la nascita del 'ritratto d'amore' a Venezia nel primo '500*, in *Giorgione e Savoldo: note di un ritratto amoroso*, catalogo della mostra di Brescia a cura di Paolo Bolpagni – Elena Lucchesi Ragni, Brescia 2014, pp. 13-33

**ENRICO MARIA DAL POZZOLO – LIONELLO PUPPI** (a cura di), *Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano. Splendori del Rinascimento a Venezia*, catalogo della mostra di Venezia, Milano 2015

**CHARLES DAVIS**, *La fortuna di Giorgio Vasari nell'incisione: «L'Architettura di Leon Battista Alberti» del 1565 e altre vicende*, in *Gedenkschrift für Richard Harprath*, a cura di Wolfgang Liebenwein – Anchise Tempestini, München 1998, pp. 105-118

**ALESSANDRO D'ANCONA**, *Le origini del teatro italiano*, Torino 1966

**CECCO D'ASCOLI**, *L'Acerba (Acerba Etas)*, ed. a cura di Marco Albertazzi, Lavis 2002

**Jane DAVIDSON REID**, *The Oxford guide to classical mythology in the arts, 1300 – 1990s*, New York, 1993

**COLOMB DE BATINES**, *Bibliografia delle antiche rappresentazioni Italiane sacre e profane stampate nei secoli XV e XVI*, Milano 1958

**CRISTINA DE BENEDICTIS – ADA LABRIOLA – GAUDENZ FREULER** (a cura di), *La miniatura senese 1270-1420*, Milano 2002

**FABIO BISOGNI – MARIO DE GREGORIO** (a cura di), *Santi e Beati Senesi: testi e immagini a stampa*, catalogo della mostra di Siena, Siena 2000

**JESÙS MARTINEZ DE BUJANDA**, *Index de Rome, 1557, 1559, 1564. Les premiers index romains et l'index du Concile de Trente*, Genève 1990

**FRANCESCO DE CAROLIS**, *Il Crocifisso Berenson nel Libro di Spese Diverse di Lorenzo Lotto*, «Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna», 19 (2013), pp. 103-108

**PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS**, *Vasari a Napoli*, in *Vasari a Napoli. I dipinti della sacrestia di San Giovanni a Carbonara: il restauro, gli studi, le indagini*, catalogo della mostra di Napoli, a cura di Ida Maietta – Anna Pisani, Pozzuoli 2010, pp. 19-29

**JOHN DECKER**, *Between conversion and apostasy, “moriens”’s struggle and the fate of the soul*, in *The Turn of the Soul: representations of religious conversion in early modern art and literature*, a cura di Lieke Stelling – Harald Hendrix, Todd M. Richardson, Leiden 2012, pp. 249-280

**LIANA DE GIROLAMO CHENEY**, *Vasari’s early decorative cycles: the venetian commissions – part I*, in «Explorations in Renaissance culture», 28 (2002), pp. 239-279

**LIANA DE GIROLAMO CHENEY**, *Vasari’s early decorative cycles: the venetian commissions – part II*, in «Explorations in Renaissance culture», 29 (2003), pp. 23-58

**LIANA DE GIROLAMI CHENEY**, *Giorgio Vasari’s Fine Arts: Neoplatonic Visualization of Invention, Imitation and Beauty*, in «Figura. Studi sull’immagine nella tradizione classica», (2013), n. 3 (<http://figura.art.br>)

**LUCA DEGL’INNOCENTI**, *Il Furioso del Beccafumi, due cicli silografici ariosteschi*, in «Paragone. Letteratura», 84-85-86 (2009), pp. 73-101

**FRANCESCA DE GRAMATICA**, *Un “paeszo piacevole”, i “gran progenitori” e le giovani bagnanti: note sulla pittura profana di Romanino al Buonconsiglio*, in *Romanino: un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra di Trento, a cura di Lia Camerlengo – Ezio Chini, Milano 2006, pp. 242-257

**MARIO DE GREGORIO**, *“Ad istantia di Giovanni d’Alessandro libraro”, Percorsi editoriali a Siena nel primo Cinquecento*, in *Siena bibliofila, Collezionismo librario a Siena su Siena*, catalogo della mostra di Siena, a cura di Gabriele Borghini – Daniele Danesi – Mario De Gregorio – Luigi Di Corato, Siena 2009, pp. 29-54

**CARLO DEL BRAVO**, *Domenico Beccafumi e i redentori*, in **CARLO DEL BRAVO**, *Intese sull'arte*, Firenze 2008, pp. 161-174

**BRIGITTE DEKEYZER**, *Ars Moriendi, l'Art de Mourir*, in *Entre Paradis et Enfer. Mourir au Moyen Âge*, catalogo della mostra di Bruxelles a cura di Sophie Balace – Alexandra De Poorter, Antwerpen 2010, pp. 213-225

**JAN L. DE JONG**, *Spying and Speculating: Francesco Salviati's Painting of King David and Bathsheba in the Palazzo Ricci-Sacchetti in Rome*, in «Konsthistorisk tidskrift», 79 (2010), pp. 91-126

**RINALDO DE LIPHART RATHSHOFF**, *Un libro di schizzi di Domenico Beccafumi*, in «Rivista d'Arte», 17 (1935), pp. 33-70 e 161-200

**GIAN ALBERTO DELL'ACQUA – MINA GREGORI – GIOVANNI VEZZOLI – PIER VIRGILIO BEGNI REDONA** (a cura di), *Il Moretto: Alessandro Bonvicino*, catalogo della mostra di Brescia, Brescia 1988

**SARA DELL'ANTONIO**, *Per Andrea Schiavone disegnatore*, in *Studi sul disegno Padano del Rinascimento*, a cura di Vittoria Romani, Verona 2010, pp. 225-320

**GUGLIELMO DELLA VALLE**, *Lettere Sanesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le Belle Arti*, Venezia 1782-1786

**ANDREA DE MARCHI**, *Beccafumi e la sua "maniera": difficoltà del disegno senese*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra di Siena, a cura di Alessandro Bagnoli – Roberto Bartalini – Michele Maccherini, Milano 1990, pp. 412-518

**ANDREA DE MARCHI**, *I miniatori padani a Siena*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena*, catalogo della mostra di Siena, a cura di Luciano Bellosi, Milano 1993, pp. 228-237

**ANDREA DE MARCHI**, *Matteo di Giovanni ai suoi esordi e il polittico di San Giovanni in Val d'Afra*, in *Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel senese e nell'aretino 1450-1500*, atti del convegno di Sansepolcro, a cura di Davide Gasparotto – Serena Magnani, Montepulciano 2002, pp. 57-76

**ANDREA DE MARCHI**, *"Per che, cresciutogli l'animo...": il Cristo e l'adultera da Tiziano e il tirocinio di Giulio Clovio verso la maniera moderna*, in «Nuovi Studi. Rivista di Arte Antica e Moderna», 17 (2012), pp. 29-36

**BLAKE DE MARIA**, *The patron for Pordenone's frescoes on Palazzo Talenti d'Anna, Venice*, in «The

Burlington Magazine», (146) 2004, pp. 548-549

**TAMMARO DE MARINIS**, *Il castello di Monselice raccolta degli antichi libri veneziani figurati descritta da Tammaro De Marinis*, Verona 1941

**MARCELLA DE PAOLI**, *Le collezioni archeologiche dei Grimani. Raccolte d'arte per un palazzo del Rinascimento*, in *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restauri*, a cura di Annalisa Bristot, Verona 2008, pp. 127-133

**FLORA DENNIS**, *Unlocking the gates of chastity: music and the erotic in the domestic sphere in fifteenth and sixteenth-century Italy*, in *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, a cura di Sara F. Matthews-Grieco, Farnham 2010, pp. 223-245

**RENZO DEROSAS**, *Moralità e giustizia a Venezia nel 1500-1600. Gli Esecutori contro la Bestemmia*, in *Stato, società e giustizia nella Repubblica veneta (sec. XV-XVIII)*, I, a cura di Gaetano Cozzi, Roma 1981, pp. 431- 528

**ELSA DEZUANNI**, *Lorenzo Lotto da Venezia a Treviso. Ritratti e committenti 1542-1545*, Treviso 2005

**MICHELANGELO DI CRISTOFANO DA VOLTERRA**, *La schiatta de Reali di Francia & de Nerbonesi discesi del sangue di Chiaramonte & di Mongrana*, in **GIORGIO BARINI**, *Cantari cavallereschi dei secoli XV e XVI raccolti e pubblicati da Giorgio Barini*, Bologna 1905

**MARIO DI GIAMPAOLO – ANDREA MUZZI**, *Il Parmigianino e il fascino di Parma*, catalogo della mostra di Firenze, Firenze 2003

**CRISTINA DIEGHI**, *Ugo e l'illustrazione libraria tra Carpi, Venezia e Roma*, in *Ugo da Carpi, xilografie e chiaroscuri da Tiziano, Raffaello e Parmigianino*, catalogo della mostra di Carpi, a cura di Manuela Rossi, Carpi 2009, pp. 41-49

**MARIO DI GREGORIO**, *La Balia al torchio. Stampatori e aziende tipografiche a Siena dopo la Repubblica*, Città di Castello 1990

**ANDREA DI LORENZO – ALDO GALLI** (a cura di), *Antonio e Piero del Pollaiuolo. "Nell'argento e nell'oro, in pittura e nel bronzo..."*, catalogo della mostra di Milano, Milano 2014

**MARIELLA DI MAIO**, *Il cuore mangiato: storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Milano 1996

**MICHELE DI MONTE**, *La morte bella: il martirio nella pittura di Tiziano*, in «Venezia Cinquecento», 17

(1999), pp. 91-179

**DIODORO SICULO**, *Biblioteca storica* (libri I – V), ed. a cura di Luciano Canfora, Palermo 1986

**YVONNE ZU DOHNA**, *La Margherita di Raffaello tra spiritualità e sensualità*, in «Ikön», 2 (2009), pp. 287-296

**LODOVICO DOLCE**, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, in *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, a cura di Paola Barocchi, Bari 1960

**LUDOVICO DOLCE – PAOLO PROCACCIOLI**, *Terzetti per le "Sorti": poesia oracolare nell'officina di Francesco Marcolini*, Treviso 2006

**ANDREA DONATI**, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, Soncino 2014

**LAMBERTO DONATI**, *Il "non finito" nel libro illustrato antico*, Firenze 1973

**ANTON FRANCESCO DONI**, *I Marmi* (1552), ed. a cura di Pietro Fanfani – Salvatore Bongi, Firenze 1863

**ANTON FRANCESCO DONI**, *I Marmi* (1552), ed. a cura di Ezio Chiòrboli, Bari 1928

**ANTON FRANCESCO DONI**, *Dialogo della Musica* (1544), ed. a cura di Giovanni Francesco Malipiero – Virginio Fagotto, Milano, 1965

**ANTON FRANCESCO DONI**, *Le novelle 1*, a cura di Patrizia Pellizzari, Roma 2002

**ANTON FRANCESCO DONI**, *Le novelle 2*, a cura di Elena Pierazzo, Roma 2003

**BERNARDO DOVIZI**, *La Calandra*, ed. A cura di Giorgio Padoan, Padova 1985

**MARCO DROGHINI**, *Raffaellino del Colle*, Sant'Angelo in Vado 2001

## E

**HANS-JOACHIM EBERHARDT**, *Sull'attività senese di Liberale da Verona, Girolamo da Cremona, Venturino da Milano, Giovanni da Udine e Prete Carlo da Venezia*, in *La miniatura italiana tra gotico e Rinascimento*, atti del convegno di Cortona, a cura di Emanuela Sesti, Firenze 1985, pp. 415-434

**ELIZABETH L. EISENSTEIN**, *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge 1979

**ELIZABETH L. EISENSTEIN**, *An Unacknowledge Revolution Revisited*, in «The American Historical Review», 107 (2002), pp. 87-105

**ROBERT EISLER**, *The frontispiece to Sigismondo Fanti's Triompho di fortuna*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 10 (1947), 155-159

**PAOLO ERVAS**, *Girolamo da Treviso*, Prato 2014

**DAVID EKSERDJIAN**, *Parmigianino*, London 2006

**VICTOR MASSENA ESSLING**, *Études sur l'art de la gravure sur bois à Venise. Les livres à figures vénétiens de la fin du XV siècle et du commencement du XVI*, Firenze-Parigi, 1907-1914

**MARK EVANS**, *The impact of the Cartoons*, in *Raphael: Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel*, a cura di Mark Evans – Clare Browne – Arnold Nesselrath, London 2010, pp. 48-53

**JANE EVERSON**, *Bibliografia del «Mambriano» di Francesco Cieco da Ferrara*, Alessandria 1994

## F

**MARCELLO FAGIOLO**, *Cultura dell'antico e "geroglifici": Francesco Salviati, Michelangelo e Pierio Valeriano*, in *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa: studi in onore di Luisa Mortari*, a cura di Domenica Pasculli Ferrara – Luisa Mortari, Roma 2004, pp. 214-227

**MARZIA FAIETTI** (a cura di), *La Basilica incompiuta. Progetti antichi per la facciata di San Petronio a Bologna*, catalogo della mostra di Bologna, Ferrara 2001

**MARZIA FAIETTI – DOMINIQUE CORDELLIER** (a cura di), *Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, catalogo della mostra di Firenze, Milano 2002

**ENID FALASCHI**, *Valvassori's 1553 illustrations of "Orlando furioso": the development of multi-narrative technique in Venice and its links with cartography*, in «La Bibliofilia», 77 (1976), pp. 227-251

**CARLO FALCIANI – ANTONIO NATALI** (a cura di), *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra di Firenze, Firenze 2010

**CARLO FALCIANI**, *Della pittura sacra, ma anche di «fianchi, stomachi ec.»*, in *Bronzino pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Carlo Falciani- Antonio Natali, Firenze 2010, pp. 277-293

**GIOVANNI MARIA FARA**, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze 2007

**GIOVANNI MARIA FARA**, *La fortuna di Albrecht Dürer nell'arte fiorentina del XVI secolo*, in *Metodo della ricerca e ricerca del metodo: storia, arte, musica a confronto*, atti del convegno di Lecce, a cura di Benedetto Vetere, Galatina 2009, pp. 185-201

**VINCENZO FARINELLA**, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento: il caso Jacopo Ripanda*, Torino 1992

**VINCENZO FARINELLA** (a cura di), *Virgilio. Volti ed immagini del poeta*, catalogo della mostra di Mantova, Milano 2011

**VINCENZO FARINELLA – LIA CAMERLENGO – FRANCESCA DE GRAMATICA** (a cura di), *Dosso Dosso: Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, catalogo della mostra di Trento, Milano 2014

**GABRIELE FATTORINI**, *La lezione trecentesca e le immagini dell'identità civica*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello: le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra di Siena, a cura di Max Seidel, Milano 2010, pp. 142-147

**ANTONELLA FENECH KROKE**, *Un théâtre pour 'La Talanta': Giorgio Vasari, Pietro Aretino et 'l'apparato' de 1542*, in «Revue de l'art», 168 (2010), pp. 53-64

**ANTONELLA FENECH KROKE**, *Giorgio Vasari: la fabrique de l'allégorie. Culture et fonction de la personnification au Cinquecento*, Firenze 2011

**IAN FENLON – PATRIZIA DALLA VECCHIA** (a cura di), *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, catalogo della mostra di Venezia, Venezia, 2001

**IAN FENLON**, *Music, print and society*, in JAMES HAAR, *European Music 1520-1640*, Woodbridge 2006, pp. 280-303

**SYLVIA FERINO PAGDEN**, *Raphael's Vienna Saint Margaret*, in *Late Raphael*, atti del convegno di Madrid, a cura di Miguel Falomir, Madrid 2013, pp. 68-79

**MARCO FILIPPI**, *Vita di Santa Caterina Vergine e Martire*, presso Lorenzo Pegolo, Venezia 1580, CNCE 19024

**MARCO FILIPPI**, *Rime spirituali et alcune stanze della Maddalena a Christo*, ed. a cura di Pasquino Crupi

– Soveria Mannelli 2003

**FILOSTRATO MAGGIORE**, *La Pinacoteca*, a cura di Giuseppe Pucci, traduzione di Giovanni Lombardo, Palermo 2010

**FABIO FINOTTI**, *Perspective and Stage Design, Fiction and Reality in the Italian Renaissance Theatre of the XV Century*, in «Renaissance Drama: Italy in the Drama of Europe», 36/37 (2010), pp. 21-42

**GIANFRANCO FIORAVANTI**, *Pietro de' Rossi. Bibbia ed Aristotele nella Siena del '400*, in «Rinascimento», 20 (1980), pp. 87-103

**FRANCESCO PAOLO FIORE**, *Principi architettonici di Francesco di Giorgio*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, atti del convegno di Urbino, a cura di Francesco Paolo Fiore, Firenze 2004, I, 369-398

**MASSIMO FIRPO**, *Artisti, gioiellieri, eretici: il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma 2001

**MASSIMO FIRPO**, *Giorgio Vasari e la crisi religiosa del Cinquecento*, in *I Mondi di Vasari. Accademia, lingua, religione, storia, teatro*, a cura di Alessandro Nova – Luigi Zangheri, Venezia 2013, pp. 43-65

**MASSIMO FIRPO**, *Pontormo, Rosso e i Medici. Le divergenti vie della politica*, in *Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della "maniera"*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Carlo Falciani – Antonio Natali, Firenze 2014, pp. 277-283

**SÖREN FISCHER**, *Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts: Sustris, Padovano, Veronese, Palladio und die illusionistische Landschaftsmalerei*, Petersberg 2014

**SÖREN FISCHER**, *Das Odeo Cornaro, die Villa Farnesina und der Oecus kyzikenos : Wandmalerei und Architektur im Spannungsfeld zwischen vitruvianischer Textexegese und Interpretation*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 77 (2014), pp. 199-220

**RENZO FONTANA**, «Solo, senza fidel governo et molto inquieto de la mente»: testimonianze archivistiche su alcuni amici di Lotto processati per eresia, in *Lorenzo Lotto: atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita*, a cura di Pietro Zampetti, Treviso 1981, pp. 279-297

**LUCIA FORNARI SCHIANCHI – SYLVIA FERINO-PAGDEN** (a cura di), *Parmigianino e il manierismo europeo*, catalogo della mostra di Parma, Milano 2003

**VERA FORTUNATI**, *Prospero Fontana* (ad vocem), in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1960-2015, XLVIII, 1997

**GIORGIO FOSSALUZZA**, *Pittori veneti a Milano nel Cinquecento*, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, a cura di Mina Gregori, Milano 1998, pp. 44-52

**VITTORIO FRAJESE**, *L'evoluzione degli 'Esecutori contro la bestemmia' a Venezia in età moderna*, in *Il vincolo del giuramento e il tribunale della coscienza*, a cura di Nestore Pirillo, in «Annali dell'Istituto storico-germanico», 47 (1997), pp. 171-211

**FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI**, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, a cura di Corrado Maltese, Milano 1967

**VINCENZO FRANCIA**, *L'Immacolata Concezione: alla ricerca di un modello iconografico*, in *Una donna vestita di sole: l'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Giovanni Morello – Vincenzo Francia – Roberto Fusco, Roma 2005, pp. 32-39

**THOMAS FRANGENBERG**, *Bartoli, Giambullari and the prefaces to Vasari's Lives (1550)*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 65 (2003), pp. 244-258

**THOMAS FRANGENBERG**, *The limits of a genre: Giovanni Gaetano Bottari's edition of Vasari's "Lives" (1759 – 1760)*, in *Le Vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione*, atti del convegno di Firenze, a cura di Katja Burzer – Charles Davis – Sabine Feser, Venezia 2010, pp. 293-300

**FRANCESCO FRANGI**, *Un recupero per Domenico Campagnola*, in «Arte Veneta», 43 (1989/1990), pp. 20-29

**FRANCESCO FRANGI**, *Savoldo. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1992

**DAVID FRANKLIN**, *Rosso in Italy. The italian career of Rosso Fiorentino*, New Haven 1994

**DAVID FRANKLIN**, *Raffaellino del Colle and Giulio Romano*, in *Late Raphael*, atti del convegno di Madrid, a cura di Miguel Falomir, Madrid 2013, pp. 100-105

**DAVID FRAPICCINI**, *Lorenzo Lotto sulla via di Loreto*, in *Lorenzo Lotto e i Tesori Artistici di Loreto*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Giovanni Morello, Roma 2014, pp. 31-38

**DAVID FRAPICCINI**, *Sul tema della Trasfigurazione: Lorenzo Lotto e dintorni*, in *I monti di Dio*, a cura di

Serenella Castri – Marco Bussagli, Torino 2014, pp. 94-107

**DAVID FREEDBERG**, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (1989), Torino 2009

**KARL FREY**, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Munich 1923-1940

**CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL**, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, München 1968

**CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL**, *La porta ionica nel Rinascimento in Studi in onore di Renato Cevese*, a cura di Guido Beltramini – Adriano Ghisetti Giavarina – Paolo Marini, Vicenza 2000, pp. 251-292

**CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL – GIULIA CANEVA**, *La villa Farnesina a Roma*, Modena 2003

**CRISTOPH LUITPOLD FROMMEL**, *La Cappella Chigi*, in *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, a cura di Ilaria Miarelli Mariani – Maria Richiello, Roma 2009, II, pp. 447-477

**CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL**, *La Villa Farnesina a Roma*, Modena 2014

**CATERINA FURLAN**, *Il Pordenone e Lodovico Dolce*, in «Il Noncello», 45 (1977), pp. 119-128

**CATERINA FURLAN**, *Il Pordenone*, Milano 1988

**CATERINA 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 Caterina Furlan – Patrizia Tosini, Milano 2014, pp. 31-73

**FRANCESCO FURLAN – MARTIN MCLAUGHLIN – WŁODZIMIERZ OLSZANIEC – PIOTR SALWA**, *Traductions, Traduzioni, Translations & Volgarizzamenti*, in «HVMANISTICA», 1 (2013), pp. 11-102

## G

**MINO GABRIELE**, *Le incisioni alchemico-metallurgiche di Domenico Beccafumi*, Siena 1988

**CRISTINA GALASSI**, *Con gli occhi di Vasari: Luca Signorelli tra Torrentiniana e Giuntina*, in *Luca Signorelli*, catalogo della mostra di Perugia, a cura di Fabio De Chirico – Vittoria Garibaldi – Tom Henry – Francesco Federico Mancini, Milano 2012, pp. 23-29

**DANIELA GALLAVOTTI CAVALLERO**, *Mecherino miniatore: precisazioni sull'esordio senese*, in «Storia dell'arte», 38-40 (1980), pp. 225-232

**ROSA MARIA GALLENI PELLEGRINI**, *Il castelnuovese Giuseppe Porta Salviati e il carrarese Danese Cattaneo: storia di una singolare consonanza artistica e culturale*, in *La Garfagnana, storia, cultura, arte II: nuove ricerche, approfondimenti e riflessioni dopo un ventennio di studi su una regione storica italiana*, atti del convegno di Castelnuovo di Garfagnana, a cura di Giordano Bertuzzi, Modena 2014, pp. 201-228

**GALLERIA DEGLI UFFIZI**, *Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal prof. Emilio Santarelli alla Reale Galleria di Firenze*, Firenze 1870

**DANIELA GALLINGANI**, *La fortuna del cartone di Baldassarre Peruzzi nella vicenda artistica bolognese tra Cinquecento e Seicento*, tesi di laurea in Storia dell'Arte Moderna presso l'Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1997/98

**GIUSEPPE GANGEMI**, *Luigi Cassola* (ad vocem), in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1960-2015, XXI, 1978

**VITTORIA GARIBALDI – MARTA PARAVENTI – GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA** (a cura di), *Lorenzo Lotto nelle Marche*, catalogo della mostra di Roma, Milano 2011

**GINO GAROSI**, *Inventario dei manoscritti della Biblioteca Comunale di Siena*, Firenze 1978 – 1986

**TOMMASO GARZONI**, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585), ed. a cura di Paolo Cherchi – Beatrice Collina, Torino, 1996

**DAVIDE GASPAROTTO**, *Andrea Riccio e il bronzetto all'antica*, in *Rinascimento e passione per l'antico: Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra di Trento, a cura di Andrea Bacchi – Luciana Giacomelli, Trento 2008, pp. 77-95

**LAURA GAVAZZI**, *La ricostruzione di Frascati voluta da Paolo III, opera di Jacopo Melegghino*, in «Il tesoro delle città», 2 (2004), pp. 296-306

**PAUL GEHL**, *The 1615 Statutes of the Sienese Guild of Stationers and Booksellers: Provincial Publishing in Early Modern Tuscany*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 6 (1995), pp. 215-253

**GIANLUCA GENOVESE**, *La maschera e l'uomo di legno. Alcune osservazioni su una marca tipografica doniana, in L'elmo di Mambrino. Nove saggi di letteratura*, a cura di Andrea Torre – Giovanni Ronchini, Lucca 2006, pp. 19-30

**GIANLUCA GENOVESE**, *La lettera oltre il genere, il libro di lettere, dall'Aretino al Doni, e le origini dell'autobiografia*, Roma 2009

**ANTONELLO GERBI**, *Nature in the New World: From Christopher Columbus to Gonzalo Fernández de Oviedo*, Pittsburgh 2010

**GIUSEPPE GERBINO**, *Petrarchismo e madrigale musicale: alcune riflessioni sulla teoria delle origini*, in *Petrarca, canoni, esemplarietà*, a cura di Valeria Finucci, Roma 2006, pp. 187-208

**DENNIS GERONIMUS**, *Piero di Cosimo. Visions Beautiful and Strange*, New Haven-London 2006

**LUISELLA GIACHINO**, *La lode e la morte. Giuliano Goselini poeta funebre della Milano del secondo Cinquecento*, in «Allegorica», 26 (2009/2010), pp. 102-130

**ALESSANDRA GIANNOTTI**, *Arezzo e Roma*, in *Arte in terra d'Arezzo: il Cinquecento*, a cura di Liletta Fornasari – Alessandra Giannotti, Firenze 2004, pp. 49-73

**MARIA GIBELLINO KRASCENINNIKOWA**, *Il Beccafumi*, Firenze 1932

**CARLO GINZBURG**, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino 1976

**CARLO GINZBURG**, *In margine al motto "Veritas filia temporis"*, «Rivista storica italiana», 78 (1966), pp. 969-973

**GIOVANNA GIUSTI**, *Figurar zuccheri. Ingegno e convivialità sulle mense regali*, in *Dolci trionfi e finissime piegature. Sculture in zucchero e tovaglioli per le nozze fiorentine di Maria de' Medici*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Giovanna Giusti – Riccardo Spinelli, Livorno 2015, pp. 25-35

**ACHIM GNANN**, *Parmigianino. Die Zeichnungen*, Petersburg 2007

**ACHIM GNANN**, *Parmigianino und sein Kreis: Druckgraphik aus der Sammlung Baselitz*, catalogo della mostra di Monaco, Ostfildern 2007

**ACHIM GNANN**, *Domenico Beccafumi*, in *Chiaroscuro Woodcuts: Masterpieces of Renaissance Printmaking from the Collection of Georg Baselitz and the Albertina*, catalogo della mostra di Londra, a cura di Achim Gnann – David Ekserdjian – Michael Foster, London 2014

**ACHIM GNANN – DAVID EKSERDJIAN – MICHAEL FOSTER** (a cura di), *Chiaroscuro Woodcuts:*

*Masterpieces of Renaissance Printmaking from the Collection of Georg Baselitz and the Albertina*, catalogo della mostra di Londra, London 2014

**GEORGE R. GOLDNER – CARMEN BAMBACH** (a cura di), *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle*, catalogo della mostra di New York, New York 1997

**ERNST GOMBRICH**, *Apollonio di Giovanni: una bottega di cassoni fiorentina vista attraverso gli occhi di un poeta umanista*, in *Norma e Forma* (1966), Milano 2003

**GIULIANO GOSELINI**, *Rime* (1588), ed. a cura di Luca Piantoni – Elisabetta Selmi – Achille Olivieri, Padova 2014

**CECIL GOULD**, *A Parmigianino "Madonna and Child" and his uncommissioned paintings*, in «Apollo», 361 (1992), pp. 151-156

**ARTURO GRAF**, *Petrarchismo ed antipetrarchismo*, in ARTURO GRAF, *Attraverso il Cinquecento*, Torino 1888

**JANA GRAUL**, *Pittori non con tutto il cuore: artisti-musicisti nelle Vite di Vasari*, in *Il dolce potere delle corde: Orfeo, Apollo, Arione e Davide nella grafica tra Quattro e Cinquecento*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Susanne Pollack, Firenze 2012, pp. 81-83

**STEPHEN GREENBLATT**, *Marvelous Possessions: the Wonder of the New World*, Chicago 1997

**PAUL GRENDLER**, *The Rejection of learning in mid-Cinquecento Italy*, in «Studies in the Renaissance», 13 (1966), pp. 230-249

**PAUL GRENDLER**, *Critics of the Italian world (1530 – 1560): Anton Francesco Doni, Nicolò Franco & Ortensio Lando*, Madison 1969

**PAUL GRENDLER**, *The Circulation of Protestant Books in Italy*, in *Peter Martyr Vermigli and Italian Reform*, a cura di Joseph C. McLelland, Waterloo 1980, pp. 5-16

**MINA GREGORI**, *Riflessioni sulla pittura bresciana della prima metà del Cinquecento*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, a cura di Mina Gregori, Milano 1986, pp. 7-16

**SHARON GREGORY**, *"The outer man tends to be a guide to the inner": the woodcut portraits in Vasari's "Lives" as parallel texts*, in *The rise of the image: essays on the history of the illustrated art book*, a cura di Rodney Palmer – Thomas Frangenberg, Aldershot 2003, pp. 51-85

**SHARON GREGORY**, *Giorgio Vasari and Francesco Marcolini*, in *'una insalata di più erbe': a Festschrift for Patricia Lee Rubin*, a cura di Jim Harris – Scott Nethersole – Peter Rumberg, London 2011, pp. 21-30

**SHARON GREGORY**, *Vasari and the Renaissance Print*, Furnham 2012

**CLAUDIO GREPPI**, *Paesaggi archeologici: la Roma Instaurata di Biondo Flavio*, in *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, a cura di Patrizia Castelli, Firenze 1998, pp. 97-107

**PASCAL GRIENER**, *L' énonciation rhétorique: les fresques de Francesco Salviati au Palazzo Ricci-Sacchetti (1553 – 1554)*, in *Anamorphosen der Rhetorik: die Wahrheitsspiele der Renaissance*, a cura di Gerhart Schröder – Barbara Cassin, München 1997, pp. 207-230

**FLORIANO GRIMALDI – KATY SORDI** (a cura di), *Lorenzo Lotto 1480 – 1556. Libro di spese diverse*, Loreto 2003

**MARSEL GROSSO**, *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica dell'Italia spagnola. Da Milano al viceregno*, Udine 2010

**ROBERTO GUERRINI – MARILENA CACIORGNA**, *La virtù figurata. Eroi ed eroine dell'antichità nell'arte senese tra Medioevo e Rinascimento*, Siena 2003

**HUBERTUS GÜNTHER**, *L'idea di Roma antica nella "Roma instaurata" di Flavio Biondo*, in *Le due Rome del Quattrocento: Melozzo, Antoniazzi e la cultura artistica del'400 romano*, atti del convegno di Roma, a cura di Sergio Rossi – Stefano Valeri, Roma 1997, pp. 380-393

**BODO GUTHMÜLLER**, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Rhein 1981

**BODO GUTHMÜLLER**, *Mito, poesia, arte: saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma 1997

## H

**JAMES HAAR**, *"The Courtier as Musician: Castiglione's View of the Science and Art of Music"*, in R. W. Hanning – D. Rosand, *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, New Haven – London 1983, pp. 165-189

**JAMES HAAR – IAN FENLON**, *L'invenzione del madrigale italiano*, Torino 1992

**JAMES HAAR**, *From "Cantimbanco" to Court: The Musical Fortunes of Ariosto in Florentine Society*, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, atti del convegno di Firenze, a cura di Massimiliano Rossi – Fiorella Gioffredi Superbi, Firenze 2004, II, pp. 179-197

**JAMES HAAR**, *Madrigal*, in *European Music 1520-1640*, Woodbridge 2006

**FLORIAN HARB**, *Prospero Fontana alias Giorgio Vasari: collaboration and the limits of authorship*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, atti del convegno di Roma e Parigi, a cura di Catherine Monbeig Goguel – Philippe Costamagna, Roma 2001, pp. 578-608

**NEIL HARRIS**, *Bibliografia dell'“Orlando Innamorato”*, Ferrara 1988

**NEIL HARRIS**, *Il Guerino o l'Ancoia a scelta in una silografia quattrocentesca*, in «La Bibliofilia», 91 (1989), pp. 95-100

**BEATRICE PAOLOZZI STROZZI – MARC BORMAND** (a cura di), *La primavera del Rinascimento*, catalogo della mostra di Firenze, Firenze 2013

**DETLEF HEIKAMP**, *La manufacture de tapisserie des Medicis*, in «L'Oeil», 164/165 (1968), pp. 22-31

**DETLEF HEIKAMP – BEATRICE PAOLOZZI STROZZI** (a cura di), *I bronzetti di Bandinelli*, in *Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493-1560)*, catalogo della mostra di Firenze, Firenze 2014

**HARALD HENDRIX – PAOLO PROCACCIOLI** (a cura di), *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del convegno di Utrecht, Roma 2008

**HARALD HENDRIX**, *Pietro Aretino's Humanity di Christo and the Rhetoric of horror*, in *Il Rinascimento italiano di fronte alla Riforma: letteratura e arte/Sixteenth-Century Italian Art and Literature and the Reformation*, atti del convegno di Londra, a cura di Paolo Procaccioli – Angelo Romano – Chrysa Damianaki, Londra 2005, pp. 89 -114

**TOM HENRY**, *Raphael and Siena*, in «Apollo», 512 (2004), pp. 50-56

**TOM HENRY**, *The Life and Art of Luca Signorelli*, New Haven 2012

**CAROLINE HILLARD**, *The conquest of Etruria in Francesco Salviati's Triumph of Camillus*, in «Athanor», 26 (2008), pp. 36-43

**MICHAEL HIRST**, *Salviati illustrateur de Vidus Viduus*, in «Revue de l'art», 6 (1969), pp. 19-28

**MICHEL HOCHMANN**, *Francesco Salviati a Venezia*, in *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Catherine Monbeig Goguel, Milano 1998, pp. 56-60

**MICHEL HOCHMANN**, *Venise et Rome 1500-1600: deux écoles de peinture et leurs échanges*, Geneve 2004

**MICHEL HOCHMANN**, *L'allégorie à Venise en 1540: "Le Sorti" de Francesco Marcolini*, in *Le noyau et l'écorce: les arts de l'allégorie, XVe – XVIIe siècles*, atti del convegno di Roma, a cura di Colette Nativel – Antonella Fenech Kroke – Élinor Myara Kelif, Paris 2009, pp. 323-337

**NICOLE HOGHENER**, *"Vivit post funera virtus". Albrecht von Brandenburg, seine römischen Prokuratoren und Francesco Salviati in der Markgrafenkapelle von S. Maria dell'Anima*, in MATHEUS MICHAEL, *S. Maria dell'Anima. Zur Geschichte einer "deutschen Stiftung" in Rom*, Berlin 2010, pp. 137-213

**CHARLES HOPE**, *Veronese and the Venetian tradition of allegory*, London 1986, pp. 389-428

**CHARLES HOPE**, *The ceiling paintings in the Libreria Marciana*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di Massimo Gemin, Venezia 1990, pp. 290-298

**CHARLES HOPE**, *Dolce, Titian and a fake Raphael letter*, in *Mantova e il Rinascimento italiano. Studi in onore di David Chambers*, a cura di Philippa Jackson – Guido Rebecchini, Mantova 2011, pp. 213-221

**HEIDI J. HORNIK**, *Michele Tosini and the Ghirlandaio Workshop in Cinquecento Florence*, Eastbourne 2009

**LIZ HORODOWIC**, *Armchair Travelers and the Venetian Discovery of the New World*, in «The Sixteenth Century Journal», 4 (2005), pp. 1039-1063

**MICHAEL HOUSEHOLDER**, *Eden's Translations: Women and Temptation in Early America*, in «Huntington Library Quarterly», 1 (2007), pp. 11-36

**MAURICE HOWARD**, *Craftsmen and courtiers: italian military expertise at the Court of Henry VIII*, in *The Anglo-Florentine Renaissance: art for the early Tudors*, atti del convegno di Firenze, a cura di Cinzia Maria Sicca – Louis Waldman, New Haven 2012, pp. 265-280

**CRAIG HUGH SMYTH**, *Mannerism and Maniera* (1962), Wien 1992

**ANTONELLA IMOLES POZZI**, *L'attribuzione del frontespizio de Le Sorti: una questione aperta o un falso problema?*, in *Un giardino per le arti: «Francesco Marcolino da Forlì». La vita, l'opera, il catalogo*, atti del convegno di Forlì, a cura di Paolo Procaccioli – Paolo Temeroli – Vanni Tesei, Bologna 2009, pp. 269-298

**GIUSEPPE IORIO**, *“Inventio” e “dispositio” nelle allegorie delle edizioni Giolito (1542) e Valvassori (1553)*, in *Le sorti d'Orlando: illustrazioni e riscritture del Furioso*, a cura di Massimiliano Rossi – Daniela Caracciolo, Lucca 2013, pp. 39-53

**ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO UNICO DELLE BIBLIOTECHE ITALIANE E PER LE INFORMAZIONI BIBLIOGRAFICHE**, *Inter omnes: contributo allo studio delle marche dei tipografi e degli editori italiani del XVI secolo*, Roma 2006

## J

**FABIO JACOMETTI**, *Il primo stampatore senese. Simone di Niccolò di Nardo*, in «La Diana», 1 (1926), pp. 184-202

**DANIEL JAVITCH**, *Proclaiming a Classic: The Canonization of “Orlando Furioso”*, Princeton 1991

**DANIEL JAVITCH**, *L'innesto dell'Epos virgiliano nell'Orlando Furioso*, in *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'Orlando Furioso*, Lucca 2012, pp. 59-73

**GERALDINE JOHNSON**, *Michelangelo, fortunetelling and the formation of artistic canons in Fanti's “Triumpho di Fortuna”*, in *Coming about...a festschrift for John Shearman*, a cura di Lars Jones – John Shearman, Cambridge 2001, pp. 199-205

**ALFRED FORBES JOHNSON** (a cura di), *Short-title catalogue of books printed in Italy and of Italian books printed in other countries from 1465 to 1600 now in the British Museum*, London 1958

## K

**MOHJA KAHF**, *Western Representations of the Muslim Woman: From Termagant to Odalisque*, Austin 2010

**NORIYUKI KAI**, *Un lucchese e Lorenzo Lotto*, in «Artista. Critica dell'arte in Toscana», 8 (1996), pp. 162-175

**CRAIG KALLENDORF**, *A bibliography of Venetian editions of Virgil, 1470-1599*, Firenze 1991

**CRAIG KALLENDORF**, *Virgil and the Myth of Venice: Books and Readers in the Italian Renaissance*, Oxford 1999

**CAROLINE KARPINSKI**, *Il "Trionfo della Fede": l'"affresco" di Tiziano e la silografia di Lucantonio degli Uberti*, in «Arte veneta», 46 (1994), pp. 7-13

**SUZANNE KARR SCHMIDT**, *Altered and Adorned. Using Renaissance Prints in Daily Life*, catalogo della mostra di Chicago, New Haven 2011

**JOY KENSETH**, *The virtue of littleness: small-scale sculptures of the Italian Renaissance*, in *Looking at Italian Renaissance sculpture*, a cura di Sarah Blake McHam, Cambridge 1998, pp. 128-148

**JOHN KOENIG**, *Mary, sovereign of Siena, Jesus, King of Florence: siege religion and the ritual submission (1260-1637) I*, in «Buletino Senese di Storia Patria», 116 (2009), pp. 43-163

**ANTONIO KRAPOVICKAS**, *Las ilustraciones de la «Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierrafirme del mar oceano» de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdéz*, in «Bonplandia», 1 (2010), pp. 91-96

**PAUL KRISTELLER**, *Early Florentine woodcuts: with an annotated list of Florentine illustrated books*, London 1897

**RUTH ELISABETH KRITZER**, *Renaissance Rome descriptions in comparison*, in «Bibliothèque d'humanisme et renaissance», 72 (2010), pp. 113-125

## L

**ALFONSO LANDI**, *Racconto di pitture, statue e d'altre opere eccellenti, che si trovano nel Tempio della Cattedrale di Siena (1655)*, ed. a cura di Enzo Carli, Firenze 1992

**FAUSTO LANDI**, *Gli ultimi anni della Repubblica di Siena 1525-1555*, Siena 1994

**LAURA LANZENI**, *Enea Salmeggia detto il Talpino: l'attività giovanile*, in «Paragone. Arte», 54 (2003), pp. 3-32

**LUIGI LANZI**, *Storia pittorica della Italia (1795-1796)*, a cura di Martino Capucci, Firenze, 1968-1974

**LUCIANA LARCHER CROSATO**, *Le origini grafiche di un gruppo di dipinti del Bordon*, in *Paris Bordon e il suo tempo*, atti del convegno di Treviso, a cura di Rodolfo Pallucchini, Treviso 1987, pp. 65-69

**BIRGIT LASCHKE**, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli: ein florentiner bildbauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1993

**MARCO LATTANZI – MARICA MERCALLI**, *Il tema del San Girolamo nell'eremo nella cultura veneta tra Quattro e Cinquecento*, in *Il San Girolamo di Lorenzo Lotto a Castel S. Angelo*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Augusto Gentili, Roma 1983, pp. 55-116

**ROSELLA LAUBER**, “*Opera perfettissima*”: *Marcantonio Michiel e la “Notizia d’opere di disegno”*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di Bernard Aikema, Venezia 2005, pp. 77-116

**LYNNE LAWNER**, *I Modi. The sixteen pleasures: an erotic album of the italian Renaissance*, Evanston 1988

**MAUD LEJEUNE**, *Preparatory drawings for woodcuts by Renaissance Lyonnais artist Bernard Salomon*, in «Master drawings», 52 (2014), pp. 147-180

**TIMOTY LEONARDI**, *Principali fonti piemontesi sugli stampatori trinesi del XV e XVI secolo*, in *Trino e l’arte tipografica nel XVI secolo: dal marchesato del Monferrato all’Europa al Mondo*, a cura di Magda Balboni, Novara 2014, pp. 99-114

**NICOLETTA LEPRI**, *Cultura visiva e Nuovo Mondo. Immagini occidentali e colonie americane tra XVI secolo e XVII secolo*, Firenze 2015

**MARY S. LEWIS** (a cura di), *Sixteenth-Century MOTET, XIII (The Gardane motet anthologies)*, New York – Londra, 1993

**Mary S. LEWIS**, *Antonio Gardano, Venetian Music Printer, 1538-1569: A Descriptive Bibliography and Historical Study*, New York 1997

**LUTHER LINK**, *The Devil. A Mask without a Face*, London 1995

**PAOLO LIVERANI – FRANCESCO BURANELLI** (a cura di), *Laocoonte: alle origini dei Musei Vaticani, Quinto Centenario dei Musei Vaticani, 1506 – 2006*, catalogo della mostra di Roma, Roma 2006

**FERNANDO LOFFREDO**, *La giovinezza di Bartolomeo Ammannati all’ombra della Tomba Nari*, in *L’acqua. La pietra. Il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi – Dimitrios Zikos, Firenze 2011, pp. 94-135

**GIAN PAOLO LOMAZZO**, *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, Firenze 1974

**ROBERTO LONGHI**, *Cose bresciane del Cinquecento*, in «L’Arte», 20 (1917), pp. 99-114

**ROBERTO LONGHI**, *Officina Ferrarese: 1934; seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940 – 55*, Firenze 1956

**ROBERTO LONGHI**, *Quesiti caravaggeschi: i precedenti – 1929*, in *'Me pinxit' e Quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Firenze 1968

**ROBERTO LONGHI**, *Disegni stregati agli Uffizi*, in *Critica d'arte e buongoverno*, Firenze 1985

**LEON LORENZO LORETO**, *L'attività di Almerico Fedeli: pittore, maiolicaro, ingegnere pesarese del XV secolo*, in «Studia Oliveriana», 4 (1984), pp. 7-18

**CLAUDIA LO RITO**, *Le immagini emblematiche degli "Eroici furori" di Giordano Bruno*, in *'Con parola breve e con figura': emblemi e imprese fra antico e moderno*, atti del convegno, a cura di Lina Bolzoni, Lucca 2004, pp. 319-369

**MARIO LUCCARELLI**, *Beccafumi alchimista nel Palazzo Pubblico di Siena*, in «Bullettino senese di storia patria», 94 (1987), pp. 31-51

**MAURO LUCCO**, *Della "Cona Sancti Dominici": o della felicità del vedere*, in *Il Politico di Lorenzo Lotto a Recanati: storia, documenti e restauro*, a cura di Vittoria Garibaldi – Marta Paraventi – Giovanni Carlo Federico Villa, Crocetta del Montello 2013, pp. 47-78

**MARCELLO LUCHETTI**, *Storia del notariato a Pesaro e Urbino dall'alto Medioevo al XVII secolo*, Bologna 1993

## M

**MICHELE MACCHERINI**, *Domenico Beccafumi e "L'Amor Costante" di Alessandro Piccolomini*, in «Prospettiva», 65 (1992), pp. 63-65

**ANNA MARIA MAETZKE – DANIELA GALOPPI NAPPINI**, *Il Museo Civico di Sansepolcro*, Firenze 1988

**LAURO MAGNANI**, *Luca Cambiaso: da Genova all'Escorial*, Genova 1995

**MICHAEL MALLETT**, *Siena e le guerre d'Italia*, in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena, Politica e istituzioni, economia e società*, a cura di Mario Ascheri – Fabrizio Nevola, Siena 2007, pp. 95-107

**GIULIO MANCINI**, *Considerazioni sulla pittura (1617-1621)*, a cura di Adriana Marucchi – Luigi

Salerno, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1957

**VINCENZO MANCINI**, *Lambert Sustris a Padova. La Villa Bigolin a Selvazzano*, Cittadella 1993

**VINCENZO MANCINI**, *Sulle tracce di Lambert Sustris tra Padova e l'Europa*, in *Villa dei Vescovi*, a cura di Lucia Borromeo Dina, Vicenza 2012, pp. 54-61

**MARTINA MANFREDI**, *Elementi di autobiografia vasariana nella "Vita di Cristofano Gherardi detto Doceno"*, in *Arezzo e Vasari: vite e postille*, atti del convegno, a cura di Antonino Caleca, Arezzo 2005, pp. 139-152

**GIULIO MANIERI ELIA**, *La "Fede" di Giorgio Vasari e il soffitto della "Camera nova" in Palazzo Corner Spinelli*, in «Ricche miniere», 1 (2014), pp. 71-79

**BERTA MARACCHI BIAGIARELLI**, *Il privilegio di stampatore ducale nella Firenze Medicea*, in «Archivio storico italiano», 123 (1965), pp. 304-370

**MARIELLA MARCIANI**, *La tipografia padovana del XVI secolo: rassegna bibliografica e stato della ricerca*, in «Miscellanea Marciana», 10-11 (1995-1996), pp. 127-151

**GIOVANNI MARDERSTEIG**, *Liberale ritrovato nell'Esopo Veronese del 1479*, Verona 1973

**GIUSEPPE MARIOTTA – ADALBERTO MAGNELLI**, *Diodoro siculo: Biblioteca storica IV: Commento storico*, Milano 2012

**ANDREA MARONESE**, *La "Pala della Purificazione" di Giuseppe Salviati: devozione, celebrazione familiare, propaganda politica*, in «Venezia Cinquecento», 44 (2013), pp. 71-111

**AMY MARSHALL – MARY GARVIE YOHAN**, *Mirabilia Urbis Romae. Five Centuries of Guidebooks and Views*, catalogo della mostra di Toronto, Toronto 2002

**PIERRE MARTIN**, *Au seuil des livres, l'image de la curiosité*, in *La licorne et le bézoard. Une histoire des cabinets de curiosités*, catalogo della mostra di Poitiers, a cura di Dominique Moncond'huy, Montreuil 2013, pp. 113-117

**GIORGIO MASI**, *I segni dell'ingratitudine: ascendenze classiche e medievali delle imprese ariostesche nel Furioso*, in «Albertiana», 5 (2002), pp. 141-164

**GIORGIO MASI** (a cura di), *Una soma di libri l'edizione delle opere di Anton Francesco Doni*, atti del

convegno di Pisa, Firenze 2008

**GIORGIO MASI**, *Simboli e vicende tipografiche doniane (1546-1549)*, in *Dissonanze concordi: temi questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, a cura di Giovanna Rizzarelli, Bologna 2013, pp. 71-98

**TOMOO MATSUBARA**, *Battle, controversy, and two polemical images by Sodoma*, in «Res: Anthropology and Aesthetics», 46 (2004), pp. 59-66

**ENRICO MATTIODA**, *Giorgio Vasari e Pietro Aretino*, in *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, atti del convegno di Firenze e Roma, a cura di Alessandro Masi – Chiara Barbato, Roma 2014, pp. 135-148

**ARTHUR MAYGER HIND**, *Early italian engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described (1938-48)*, Nendeln 1978

**HERBERT MAYOW ADAMS**, *Catalogue of books printed on the continent of Europe, 1501-1600 in Cambridge libraries*, Cambridge 1967

**GEORGE MCCLURE**, *Sorrow and Consolation in Italian Humanism*, Princeton 1991

**THOMAS HOWARD MCGRATH**, *Facing the text: author portraits in Florentine printed books, 1545 – 1585*, in «Word & Image», 19 (2003), pp. 74-85

**SARAH B. MCHAM**, *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance*, New Haven 2013

**KATHERINE MCIVER**, *Maniera, Music and Vasari*, in «The Sixteenth Century Journal», 1 (1997), pp. 45-55

**MARSHALL MCLUHAN**, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto 1962

**DAVID MCTAVISH**, *Giuseppe Porta called Giuseppe Salviati*, Ph. D. Courtauld Institute of Art, University of London, London 1981

**BERT W. MEIJER**, *Lambert Sustris in Padua: fresco's en tekeningen*, in «Oud Holland», 107 (1993), pp. 3-16

**BERT W. MEIJER**, *À propos de quelques dessins de Lambert Sustris*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, atti del convegno di Roma e Parigi, a cura di Catherine Monbeig-Goguel – Philippe Costamagna, Roma 2001, pp. 645-665

**BERT W. MEIJER, SERENA PADOVANI** (a cura di), *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430-1530: dialoghi tra artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello*, catalogo della mostra di Firenze, Firenze 2008

**BERT W. MEIJER**, *Piero di Cosimo e l'arte del Nord*, in *Piero di Cosimo. Pittore "fiorentino" eccentrico fra Rinascimento e Maniera*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Serena Padovani – Elena Capretti, Firenze 2015, pp. 135-147

**GAETANO MELZI – PAOLO ANTONIO TOSI**, *Bibliografia dei romanzi di cavalleria in versi e in prosa italiani, opera pubblicata nel 1820 da G. Melzi rifatta nella edizione del 1838 da P. A. Tosi ed ora dal medesimo riformata ed ampliata con appendice di varietà bibliografiche*, Milano 1865

**LEATRICE MENDELSON**, *The Sum of the Parts: Recycling Antiquities in the Maniera Workshops of Salviati and his Colleagues*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, atti del convegno di Roma e Parigi, a cura di Catherine Monbeig-Goguel – Philippe Costamagna, Roma 2001, pp. 107-148

**LEATRICE MENDELSON**, *Mortal Combat: the afterlife of a battle motif from Leonardo to Vasari*, in *The Historian's Eye: essays on italian art in honor of Andrew Ladis*, a cura di Hayden B. J. Maginnis – Shelley E. Zuraw, Athens 2006, pp. 177-193

**MARCO MENATO – ENNIO SANDAL – GIUSEPPINA ZAPPELLA** (a cura di), *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, Milano 1997

**MARCO MENATO – FERNANDA ASCARELLI**, *la Tipografia del '500 in Italia*, Firenze 1989

**LUCIA MEONI**, *Gli arazzi nei musei fiorentini: la collezione medicea. Catalogo completo I. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Livorno 1998

**MARCANTONIO MICHIEL**, *Notizia d'opere del disegno con un Saggio di Cristina De Benedictis*, ed. a cura Theodor Frimmel, Firenze 2000

**GAETANO MILANESI**, *Sulla Storia Civile Ed Artistica Senese: Due Discorsi*, Siena 1862

**MARIA CRISTINA MISITI**, *La «diligenza» e i fogli «gentili». Per una lettura bibliologica delle edizioni cinquecentesche delle «Sorti»*, in *Studi per le «Sorti». Gioco, immagini, poesia oracolare a Venezia nel Cinquecento*, a cura di Paolo Procaccioli, Treviso 2007, pp. 41-64

**JOHN MOFFITT**, *An anomalous episode from the Marian cycle by il Salviati*, in «Arte Cristiana», 77

(1989), pp. 57-62

**CATHERINE MONBEIG-GOGUEL**, *Gherardi senza Vasari*, in «Arte illustrata», 5 (1972), pp. 130-141

**CATHERINE MONBEIG-GOGUEL**, *Un tableau d'autel de Cristofano Gherardi à Recanati*, in «Paragone. Arte», 327 (1977), pp. 108-116

**CATHERINE MONBEIG GOGUEL** (a cura di), *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, catalogo della mostra di Roma, Milano 1998

**CATHERINE MONBEIG GOGUEL – PHILIPPE COSTAMAGNA** (a cura di), *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, atti del convegno di Roma e Parigi, Roma 2001

**CATHERINE MOMBEIG GOGUEL – JEAN CHRISTOPHE BAUDEQUIN – CHRISTOPHE MARCHETEAU DE QUINÇAY** (cura di), *L'Œil et la Passion, Dessins italiens de la Renaissance dans les collections privées françaises*, catalogo della mostra di Caen, Paris 2011

**ANNA MONTANARI**, *Il «Libro de l'Ancroia»*, in «Libri & Documenti», 3 (1993), pp. 1-15

**ANNA MONTANARI**, *“Il Libro de l'Ancroia” e il Boiardo*, in «Rivista di Letteratura Italiana», 13 (1995), pp. 225-243

**SILVIA MORGANA** (a cura di), *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*, atti del convegno di Gargnano del Garda, Bologna 2001

**MARIA LAURA MORONI – PAOLO LEONELLI**, *Il Palazzo di Michelangelo Spada in Terni*, Terni 1997

**LUISA MORTARI**, *Gli affreschi di Francesco Salviati nella chiesa romana di San Marcello*, in «Paragone. Arte», 401\403 (1983), pp. 100-106

**LUISA MORTARI**, *Francesco Salviati*, Roma 1992

**RUTH MORTIMER**, *Harvard College Library Departement of Printing and Graphic Arts Catalogue of Books and Manuscripts. Part II: Italian 16th Century Books*, Cambridge 1974

**ANNA PAOLA MULINACCI**, *Un «labyrintho piacevole»: le ‘libere imprese’ di Anton Francesco Doni*, in *Una soma di libri l'edizione delle opere di Anton Francesco Doni*, atti del convegno di Pisa, a cura di Giorgio

Masi, Firenze 2008, pp. 167-235

**MICHELANGELO MURARO – DAVID ROSAND** (a cura di), *Tiziano e la xilografia veneziana del Cinquecento*, Vicenza 1976

**MASSIMO MUSSINI – GRAZIA MARIA DE RUBEIS** (a cura di), *Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento*, catalogo della mostra di Parma, Milano 2003

**MAURO MUSSOLIN**, *Il culto dell'Immacolata Concezione nella cultura senese del Rinascimento. Tradizione e iconografia*, in «Quaderni dell'Opera», 7-8-9 (2005), pp. 131-269

## N

**CYNTHIA NAZARIAN**, *Actaeon Ego Sum: Ovidian dismemberment and lyric voice in Petrarch and Maurice Scève*, in *Metamorphosis. The changing face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe*, a cura di Alison Keith – Stephen Rupp, Toronto 2007, pp. 199-222

**ALESSANDRO NESI**, *Il Doceno all'Imperiale e altri appunti sulla bottega di Raffaellino del Colle*, in «Pesaro, città e contà», 23 (2006), 16-26

**ALESSANDRO NESI**, *Ridolfo del Ghirlandaio, Michele Tosini e i loro allievi, tra committenze mediche e riforma savonaroliana*, in «Medicea», 10 (2011), pp. 14-23

**ARNOLD NESSEL RATH**, *Disegni di Francesco di Giorgio Martini*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, atti del convegno di Urbino, a cura di Francesco Paolo Fiore, Firenze, 2004, I, pp. 337-367

**OTTAVIA NICCOLI**, *Gioco, divinazione, livelli di cultura. Il Triomfo di fortuna di Sigismondo Fanti*, in «Rivista storica italiana», 96 (1984), pp. 591-599

**RAFFAELE NICCOLI VALLESI**, *“A’ Fiorentin ammazza, ammazza”, Beccafumi a Porta Camollia*, in «Ricerche di Storia dell’arte», 107 (2012), pp. 65-74

**RAFFAELE NICCOLI VALLESI**, *Virgilio illustrato. Domenico Beccafumi, l’editoria veneziana e una serie misconosciuta di xilografie*, in «Nuovi Studi. Rivista di Arte Antica e Moderna», 17 (2012), pp. 51-77

**RAFFAELE NICCOLI VALLESI**, *“Un liquore, che chiuso in picciol vetro mantiene la virtù sua”: Ariosto e Virgilio nelle xilografie librarie di Domenico Beccafumi*, in *Le sorti d’Orlando: illustrazioni e riscritture del Furioso*, a cura di Massimiliano Rossi – Daniela Caracciolo, Lucca 2013, pp. 163-182

**ALESSANDRO NOVA**, *Occasio pars virtutis: considerazioni sugli affreschi di Francesco Salviati per il cardinale Ricci*, in «Paragone. Arte», 365 (1980), pp. 29-63

**ALESSANDRO NOVA**, *Francesco Salviati and the "Markgrafen" Chapel in S. Maria dell'Anima*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 25 (1981), pp. 355-372

**ALESSANDRO NOVA**, *Salviati, Vasari, and the reuse of drawings in their working practice*, in «Master drawings», 30 (1992), pp. 83-108

**ALESSANDRO NOVA**, *Girolamo Romanino*, Torino 1994

**ALESSANDRO NOVA**, *Francesco Salviati e gli editori 1. Le incisioni*, in *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Catherine Monbeig Goguel, Milano 1998, pp. 66-70

**ALESSANDRO NOVA**, *Erotismo e spiritualità nella pittura romana del Cinquecento*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, atti del convegno di Roma e Parigi, a cura di Catherine Monbeig-Goguel – Philippe Costamagna, Roma 2001, pp. 149-169

**FRANCESCO NOVATI**, *Intorno all'origine e alla diffusione delle stampe popolari*, in **FRANCESCO NOVATI**, *Scritti sull'editoria popolare nell'Italia di antico regime*, a cura di Edoardo Barbieri – Alberto Brambilla, Roma 2004, pp. 121-132

**ANGELA NUOVO**, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Milano 2003

**ANGELA NUOVO – CHRISTIAN COPPENS**, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève 2005

**PAULA NUTTALL**, *Memling e la pittura italiana*, in *Memling. Rinascimento Fiammingo*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Till Holger Borchert, Milano 2014, pp. 39-51

## O

**KONRAD OBERHUBER** (a cura di), *Roma e lo stile classico di Raffaello, 1515 – 1527*, catalogo della mostra di Mantova e Vienna, Milano 1999

**MARIOLINA OLIVARI**, *"Vnam chonam pingendam ad altare mains ecclesie Sancti Dominici": la pala di Pesaro di Savoldo attraverso il contratto*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo: la pala di Pesaro*, a cura di Mariolina Olivari, Milano 2008, pp. 10-39

**LEO S. OLSCHKI**, *Choix de livres anciens rares et curieux en vente à la librairie ancienne Leo S. Olschki*, Firenze 1907

**LEO S. OLSCHKI**, *Incunables illustrés imitant les manuscrits: le passage du manuscrit au livre imprimé*, Firenze 1914

**ANNA MARIA ORAZI**, *Baldassarre Peruzzi in area Padana: il Mausoleo Pio a Carpi, in Il duca Ercole I e il suo architetto Biagio Rossetti: architettura e città nella Padania tra Quattro e Cinquecento*, atti del convegno di Roma, a cura di Luciana Finelli, Roma 1995, pp. 57-76

## **P**

**SERENA PADOVANI – LUCIA AQUINO** (a cura di), *I dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali: le Scuole dell'Italia Centrale 1450 – 1530*, Firenze 2014

**SERENA PADOVANI – ELENA CAPRETTI** (a cura di), *Piero di Cosimo. Pittore "fiorentino" eccentrico fra Rinascimento e Maniera*, catalogo della mostra di Firenze, Firenze 2015

**AUGUSTUS PALLOTTA**, *The New World and Italian Readers of the Spanish Historie in the Sixteenth Century*, in «Italia», 3 (1992), *Discoveries: A Special Issue for the Columbian Quincentennial*, pp. 345-358

**NICOLA PALLECCHI**, *Una tipografia a Siena nel XVI secolo: bibliografia delle edizioni stampate da Simone di Niccolò Nardi (1502-1539)*, in «Bulettno senese di storia patria», 109 (2004), pp. 184-233

**RODOLFO PALLUCCHINI**, *La Giovinetta di Tintoretto*, Milano 1950

**RODOLFO PALLUCCHINI**, *Per gli inizi veneziani di Giuseppe Porta*, in «Arte veneta», 29 (1976), pp. 159-166

**RODOLFO PALLUCCHINI** (a cura di), *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia*, catalogo della mostra di Venezia, Milano 1981

**RODOLFO PALLUCCHINI**, *Paris Bordon e la cultura pittorica del suo tempo*, in *Paris Bordon*, catalogo della mostra di Treviso, a cura di Eugenio Manzano, Milano 1984, pp. 15-27

**RODOLFO PALLUCCHINI – PAOLA ROSSI**, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano 1994

**GENOVEFFA PALUMBO**, *Le porte della storia. L'età moderna attraverso antiporte e frontespizi figurati*, Roma 2012

**ERWIN PANOFSKY**, *Tiziano. Problemi di iconografia* (1990), ed. A cura di Augusto Gentili, Venezia 2009

**ERWIN PANOFSKY**, *Ercole al bivio* (1930), ed. a cura di Monica Ferrando, Macerata 2010

**SIMONA PANNUNZI**, *Gli affreschi del castello di Ostia Antica*, in *Il castello di Giulio II ad Ostia Antica*, a cura di Simona Pannunzi, Firenze 2009, pp. 79-106

**ITALO PANTANI**, *La Biblioteca volgare. 1 Libri di Poesia*, in *Biblia. Biblioteca del libro italiano antico*, a cura di Amedeo Quondam, Milano 1996

**MARCO PAOLI**, *La Dedicca: storia di una strategia editoriale*, Lucca 2009

**CLAUDIO PAOLINELLI**, *Raffaellino del Colle: Fama costante è qui, che questo grand'uomo molto lavorasse per le Majoliche*, in «Quaderni dell'Accademia Fanestrese», 7 (2008), pp. 299-308

**CLAUDIO PAOLINELLI**, *Di "quel carattere Raffaellesco" nelle maioliche del ducato di Urbino*, in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra di Urbino, a cura di Lorenza Mochi Onori, Milano 2009, pp. 244-248

**BEATRICE PAOLOZZI STROZZI – DIMITRIOS ZIKOS** (a cura), *L'acqua. La pietra. Il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra di Firenze, Firenze 2011

**GIOVANNI PAPINI**, *Il Diavolo: appunti per una futura Diabologia*, Firenze 1954

**ENRICO PARLATO**, *Le allegorie nel giardino delle «Sorti»*, in *Studi per le «Sorti». Gioco, immagini, poesia oracolare a Venezia nel Cinquecento*, a cura di Paolo Procaccioli, Treviso 2007, pp. 113-137

**ENRICO PARLATO**, *Abecedario iconografico marcoliniano*, in *Un giardino per le arti: «Francesco Marcolino da Forlì». La vita, l'opera, il catalogo*, atti del convegno di Forlì, a cura di Paolo Procaccioli – Paolo Temeroli – Vanni Tesei, Bologna 2009, pp. 249-263

**BRUNO PASSAMANI** (a cura di), *Giovanni Gerolamo Savoldo: tra Foppa Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra di Brescia Milano 1990

**ÉMILIE PASSIGNAT**, *Des frises, des emblèmes, des festons, des grotesques: Giorgio Vasari et le cycle décoratif du Palazzo Vecchio à Florence*, in *Questions d'ornements: XV-XVIII siècles*, a cura di Raphaël Dekoninck – Caroline Heering – Michel Lefftz, Turnhout 2013, pp. 253-265

**GABRIELE PEDULLÀ**, *Paladini d'argilla: Ariosto sulle ceramiche*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. II, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di Sergio Luzzatto – Gabriele Pedullà, Torino 2011, pp. 16-27.

**ETTORE PELLEGRINI**, *Porta Camollia nel Cinquecento*, in *Porta Camollia da baluardo di difesa a simbolo di accoglienza*, a cura di Stefano Moscadelli e Cecilia Papi, Siena 2004, pp. 53-58

**ETTORE PELLEGRINI**, *Siena e i libri: un primato incompreso?*, in «Accademia dei Rozzi», 32 (2010), pp. 49-68

**PATRIZIA PELLIZZARI**, *L'edizione de La Moral Filosofia e dei Trattati*, in *Una soma di libri l'edizione delle opere di Anton Francesco Doni*, atti del convegno di Pisa, a cura di Giorgio Masi, Firenze 2008, pp. 111-119

**DONATELLA PEGAZZANO**, *Lorenzo Sirigatti: gli svaghi eruditi di un dilettante del Cinquecento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 42 (1998), pp. 144-175

**ANNALISA PERRISSA TORRINI – DANIELA AMADEI** (a cura di), *Leonardo da Vinci, l'uomo universale*, catalogo della mostra di Venezia, Firenze 2013

**FRANCESCO PETRARCA**, *Canzoniere, "Rerum vulgarium fragmenta"*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino 2005

**GIANCARLO PETRELLA**, *'Libri mei peculiare': Petrarca e le sue letture nella biblioteca di via Senato*, Milano 2005

**ARMANDO PETRUCCI**, *Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, in «Italia medioevale e umanistica», 12 (1969), pp. 295-313

**FRANCA PETRUCCI NARDELLI**, *La lettera e l'immagine: le iniziali "parlanti" nella tipografia italiana (secc. XVI-XVIII)*, Firenze 1991

**ROSANNA ALHAIQUE PETTINELLI**, *"Ne lo apparir dello angelico aspetto". Figure femminili nella tradizione cavalleresca tra Quattro e Cinquecento*, in *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria da Boiardo a Brusantino*, a cura di Rosanna Alhaique Pettinelli, Roma 2004, pp. 147-148

**GRAZIA MARIA PEZZINI – STEFANIA MASSARI – SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ** (a cura di), *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, catalogo

della mostra di Roma, Roma 1985

**SERENA PEZZINI**, *Il disegno dell'opera: "entrelacement" e riprese nelle illustrazioni dell'"Orlando Furioso" edito da Valgrisi (1556)*, in *Le sorti d'Orlando: illustrazioni e riscritture del Furioso*, a cura di Massimiliano Rossi – Daniela Caracciolo, Lucca 2013, pp. 117-142

**CECILIA ALESSI – ALESSANDRO BAGNOLI** (a cura di), *Matteo di Giovanni: Cronaca di una strage dipinta*, catalogo della mostra di Siena, Siena 2006, pp. 146-156

**MARCO PICCHI – FIORENZO SODI** (a cura di), *Taccuino S IV 7 detto di Baldassarre Peruzzi della Biblioteca Comunale di Siena*, Siena 1981

**ENEA SILVIO PICCOLOMINI**, *Historia de duobus amantibus (1444 nella versione in volgare di Alessandro Braccesi del 1489)*, Palermo 1991

**MICHELANGELO PICONE**, "Ecco quei che le carte empion di sogni": Petrarca e la civiltà cavalleresca, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 31 (2008), pp. 11-28

**ELENA PIERAZZO**, *Iconografia della «Zucca» del Doni: emblematica, ekfrasis e variantistica*, in «Italianistica», 27 (1998), pp. 403-425

**ELENA PIERAZZO**, *Dalle Nuove Pitture al Seme della Zucca: problemi editoriali e ipotesi critiche. Con una nota sulla datazione delle Ville*, in *Una soma di libri l'edizione delle opere di Anton Francesco Doni*, atti del convegno di Pisa, a cura di Giorgio Masi, Firenze 2008, pp. 271-297

**STEFANO PIERGUIDI**, *Dalla "Veritas filia temporis" di Francesco Marcolini all'Allegoria di Londra del Bronzino: il contributo di Francesco Salviati*, in «Artibus et historiae», 26 (2005), pp. 159-172

**STEFANO PIERGUIDI**, *Porta's illustrations for Cartari*, in «Print quarterly», 4 (2005), pp. 431-434

**STEFANO PIERGUIDI**, *Le allegorie di Francesco Salviati nella sala dell'Udienza di Palazzo Vecchio*, in «Paragone. Arte», 57 (2006), pp. 4-13

**STEFANO PIERGUIDI**, *Verità e Menzogna: i motti e le marche tipografiche di Aretino, Marcolini e Doni*, in «Venezia Cinquecento», 17 (2008), pp. 5-21

**STEFANO PIERGUIDI**, *Salviati as book illustrator: a new attribution*, in «Print quarterly», 3 (2009), pp. 254-257

**STEFANO PIERGUIDI**, *Perin del Vaga versus Pordenone, Beccafumi e Girolamo da Treviso nella decorazione delle facciate della villa di Andrea Doria a Genova*, in «Arte documento», 26 (2010), pp. 166-175

**MARZIA PIERI**, *Siena e il DNA della commedia rinascimentale*, in «Il castello di Elsinore: quadrimestrale di teatro», 57 (2008), pp. 9-20

**MARZIA PIERI**, *Fra vita e scena: appunti sulla commedia senese cinquecentesca*, in «Il castello di Elsinore: quadrimestrale di teatro», 68 (2013), pp. 67-92

**MARZIA PIERI**, *La Calandra: combinando Plauto con fra Mariano*, in *Il Bibbiena: un cardinale nel Rinascimento*, catalogo della mostra di Bibbiena, a cura di Paolo Torriti, Bibbiena 2014, pp. 31-51

**MARZIA PIERI**, *Spettacolo di corte e di accademia nell'Italia cinquecentesca*, in *Le virtuose adunanze: la cultura accademica tra XVI e XVIII*, a cura di Clizia Gurreri – Ilaria Bianchi, Avellino 2015, pp. 51-66

**MARINELLA PIGOZZI**, *La percezione e la rappresentazione dello spazio a Bologna e in Romagna nel Rinascimento fra teoria e prassi*, in *La percezione e la rappresentazione dello spazio a Bologna e in Romagna nel Rinascimento fra teoria e prassi*, a cura di Marinella Pigozzi – Angela Ghirardi, Bologna 2007, pp. 9-53

**GIUSEPPE MARIA PILO**, *Rubens e il Pordenone: la prova di un soggiorno precoce del pittore fiammingo a Venezia*, in «Arte documento», 2 (1988), pp. 116-123

**ANTONIO PINELLI**, *“Per uscir del modo ordinario e far cosa ch’avesse del nuovo”: una singolare Carità di Francesco Salviati*, in «Ricerche di Storia dell’Arte», 26 (1985), pp. 40-49

**ANTONIO PINELLI**, *La cappella delle tombe scambiate. Novità sulla cappella Chigi in Santa Maria del Popolo*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, atti del convegno di Roma, a cura di Catherine Mombeig Goguel – Philippe Costamagna – Michel Hochman, Roma 2001, pp. 253-285

**ANTONIO PINELLI**, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza* (1993), Torino 2003

**ANTONIO PINELLI**, *La bellezza impura, Arte e politica nell’Italia del Rinascimento*, Roma 2004

**ANTONIO PINELLI**, *Intenzione, invenzione, artificio: spunti per una teoria della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale*, in *Programme et invention dans l’art de la Renaissance*, a cura di Michel Hochmann – Julian Klieman, Paris 2008, pp. 27-79

**PAOLO PINO**, *Dialogo di pittura*, ed. a cura di Susanna Falabella, Roma 2000

**PIER LUIGI PIZZAMIGLIO**, *L'astrologia in Italia all'epoca di Galileo Galilei, 1550-1650: rassegna storico-critica dei documenti librari custoditi nella Biblioteca Carlo Viganò*, Milano 2004

**MICHEL PLAISANCE**, *L'Accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Roma 2005

**MICHEL PLAISANCE**, *Le retour à Florence de Doni: d'Alexandre à Côme*, in *Una soma di libri l'edizione delle opere di Anton Francesco Doni*, atti del convegno di Pisa, a cura di Giorgio Masi, Firenze 2008, pp. 155-166

**MICHEL PLAISANCE**, *Vasari e Alessandro de' Medici: arte e ideologia*, in *I mondi di Vasari: Accademia, lingua, religione, storia, teatro*, a cura di Alessandro Nova – Luigi Zangheri, Venezia 2013, pp. 17-42

**PAOLO PLEBANI**, *Enea Salmeggia detto il Talpino*, Bergamo 2009

**TIZIANA PLEBANI**, *Nascita e caratteristiche del pubblico di lettrici tra Medioevo e prima Età moderna, in Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo*, a cura di Gabriella Zarri, Roma 1996, pp. 35-37

**SUSANNE POLLACK** (a cura di), *Il dolce potere delle corde: Orfeo, Apollo, Arione e Davide nella grafica tra Quattro e Cinquecento*, catalogo della mostra di Firenze, Firenze, 2012

**ALFRED W. POLLARD**, "Alunno di Domenico" as a Book Illustrator, in «*The Burlington Magazine for Connoisseurs*», 2 (1903), p. 269

**ALFRED W. POLLARD**, *Fine Books*, London 1912

**ALFRED W. POLLARD**, *Italian book illustrations: chiefly of the fifteenth century*, London 1984

**MARGHERITA POLLINI**, *Tra nord e sud della Rezia: Poschiavo e la sua stamperia nel XVI secolo*, in «*Bollettino della Società Storica Valtellinese*», 61 (2009), pp. 121-138

**LISA PON**, *La Vita di Jacopo Sansovino, tra Firenze e Venezia*, in «*Miscellanea marciana*», *The Books of Venice. Il libro veneziano*, 20 (2005-2007), pp. 327-344

**NICOLETTA PONS** (a cura di), *Arte a Figline. Da Paolo Uccello a Vasari*, catalogo della mostra di Figline, Firenze 2013

**ARTHUR EWART POPHAM**, *Catalogue of the drawings of Parmigianino*, New Haven-London 1971

**GIOVANNI PRATESI** (a cura di), *Repertorio della scultura fiorentina del Cinquecento*, Torino 2003

**MARIO PRAZ**, *La Carne, la Morte e il Diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1948

**GIULIO PESENTI**, *Libri censurati a Venezia, nei secoli XV e XVI*, in «La Bibliofilia», 58 (1956), pp. 15-30

**FRANCO RENZO PRESENTI**, *Gli inizi di Ottavio Semino*, in *Studi di storia delle arti; Numero speciale*, Genova 2003, pp. 93-102

**LORENZO PRINCIPI**, *Un altare a Portovenere e altre novità per il secondo soggiorno genovese di Silvio Cosini, tra Padova e Milano*, in «Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna», 20 (2014), pp. 105-144

**MARTA PRIVITERA**, *Girolamo Macchietti. Un pittore nello Studiolo di Francesco I (Firenze 1535-1592)*, Milano 1996

**PAOLO PROCACCIOLI** (a cura di), *Lettere scritte a Pietro Aretino*, Roma 2004

**PAOLO PROCACCIOLI – PAOLO TEMEROLI – VANNI TESEI** (a cura di), *Un giardino per le arti: «Francesco Marcolino da Forlì». La vita, l'opera, il catalogo*, atti del convegno di Forlì, Bologna 2009

**SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ**, «*Officina Farnesiana: disegni per oreficerie*», in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, atti del convegno di Roma e Parigi, a cura di Catherine Mombeig Goguel – Philippe Costamagna – Michel Hochman, Roma 2001, pp. 405-428

**LIONELLO PUPPI**, *Il problema dell'eredità di Baldassarre Peruzzi: Jacopo Melegghino, il 'mistero' di Francesco Sanese e Sebastiano Serlio*, in *Baldassarre Peruzzi: pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di Marcello Fagiolo – Maria Luisa Madonna, Roma 1987, pp. 491-501

**LIONELLO PUPPI**, *Una "bataglia" per Tiziano*, in *La Battaglia di Cadore 2 marzo 1508*, atti del convegno di Pieve di Cadore, a cura di Lionello Puppi – Monia Franzolin, Milano 2010, pp. 192-201

## Q

**AMEDEO QUONDAM**, *Nel giardino di Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Doni*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 97 (1980), pp. 75-116

**AMEDEO QUONDAM**, *Riscrittura, citazione, parodia. Il Petrarca di Girolamo Malipiero*, in *Il Naso di Laura: lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara 1991, pp. 203-262

**AMEDEO QUONDAM**, *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma 2003

**AMEDEO QUONDAM**, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa*, in «Studi e Testi italiani», 16 (2005), pp. 213-282

## R

**RICHARD RAISWELL – PETER DENDLE** (a cura di), *The Devil in Society in Premodern Europe*, Toronto 2012

**CARLO ENRICO RAVA**, *Arte dell'illustrazione nel libro italiano del Rinascimento*, Milano 1945

**CARLO ENRICO RAVA**, *Supplement a Max Sander Le Livre à Figures Italien de la Renaissance*, Milano 1969

**KURT RATHE**, *Sulla classificazione cronologica di alcuni incunabuli calcografici italiani*, in «Maso Finiguerra», 5 (1940), pp. 3-13

**WILLIAM REARICK, ANNAMARIA PETRIOLI** (a cura di), *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo*, catalogo della mostra di Firenze, Firenze 1976

**LOUIS RÉAU**, *Iconographie de l'art chrétien. Tome second. Iconographie de la Bible: Nouveau Testament*, Paris 1957

**LUDOVICO REBAUDO**, *Il braccio mancante: i restauri del Laocoonte, 1506 – 1957*, Trieste 2007

**DENNIS RHODES**, *La stampa a Firenze 1471-1550. Omaggio a Roberto Ridolfi*, catalogo della mostra di Firenze, Firenze 1984

**DENNIS RHODES – MICHELE FEO**, *Sul Tipografo Simone di Niccolò Nardi da Siena*, in «Studi medievali e umanistici», 3 (2005), pp. 29-46

**DENNIS RHODES**, *Catalogo del fondo librario antico della Fondazione Giorgio Cini*, Firenze 2011

**CORINNA RICASOLI**, *La musica in figura. Frontespizi ad incisione dei secoli XVI e XVII nella collezione*

*speciale della biblioteca del conservatorio di S. Cecilia*, in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», 7 (2007), pp. 269-317

**BRIAN RICHARDSON**, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento* (1993), Milano 2004

**FRANCIS LEE RICHARDSON**, *Andrea Schiavone*, Oxford 1980

**BERNHARD RIDDERBOS**, *Il trittico con il Giudizio Universale di Hans Memling e il Trittico Portinari di Hugo van der Goes*, in *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430-1530: dialoghi tra artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello*, catalogo della mostra di Firenze a cura di Bert W. Meijer – Serena Padovani, Firenze 2008, pp. 38-65

**CARLO RIDOLFI**, *Le Maraviglie dell'Arte Ovvero Le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato* (1648), ed. A cura di Detlev Freiherrn von Hadeln, Berlino 1914-1924

**ROBERTO RIDOLFI**, *La stampa in Firenze nel secolo XV*, Firenze 1958

**ANNA RIGON** (a cura di), *Cecco d'Ascoli. Cultura scienza e politica nell'Italia del Trecento*, atti del convegno di Ascoli, Roma 2007

**GIOVANNA RIZZARELLI**, *«Se le parole si potessero scorgere»: I Mondi di Doni tra Italia e Francia*, Roma 2007

**GIOVANNA RIZZARELLI** (a cura di), *I marmi di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti*, Firenze 2012

**GIOVANNA RIZZARELLI**, *“O che belle figurette”: la struttura del dialogo e la funzione delle illustrazioni nei Marmi*, in *I marmi di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti*, a cura di Giovanna Rizzarelli, Firenze 2012, pp. 263-309

**GIOVANNA RIZZARELLI** (a cura di), *Dissonanze concordi. Temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, Bologna 2013

**ANNE ROLET**, *Achille Bocchi's Symbolicae quaestiones*, in *Mundus Emblematicus: studies in Neo-Latin emblem books*, Brepols 2003, pp. 101-130

**GIOVANNI ROMANO**, *La Bibbia di Lotto*, in «Paragone. Arte», 317/319 (1976), pp. 82-91

**ANGELO ROMANO**, *L'officina degli irregolari. Scavi aretiniani e verifiche stilistiche*, Viterbo 1997

**GIULIO ROMANO E PIETRO ARETINO**, *I Modi ed i Sonetti Lussuriosi. Secondo l'edizione clandestina stampata a Venezia nel 1527*, a cura di Riccardo Braglia, Mantova 2000

**VITTORIA ROMANI**, *Tra tecnica e stile: osservazioni sul disegno veneziano del Rinascimento*, in *Dal Pordenone a Palma il Giovane. Devozione e pietà nel disegno veneziano del Cinquecento*, catalogo della mostra di Pordenone, a cura di Caterina Furlan, Milano 2000, pp. 69-81

**VITTORIA ROMANI** (a cura di), *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra di Firenze, Firenze 2003

**VITTORIA ROMANI**, *Tiziano e il tardo Rinascimento a Venezia. Jacopo Bassano, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese*, Firenze 2007

**VITTORIA ROMANI**, *Su Vasari e i pittori veneziani*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno di Firenze, a cura di Barbara Agosti – Silvia Ginzburg – Alessandro Nova, Venezia 2013, pp. 105-119

**VITTORIA ROMANI**, *Una stagione del giovane Paolo Veronese: 1551-1554*, in *Quattro Veronesi venuti da lontano. Le Allegorie ritrovate*, catalogo della mostra di Vicenza, a cura di Vittoria Romani – Giovanni Agosti – Guido Beltramini, Milano 2014, pp. 21-24

**FABIO ROMANINI**, *“Se fussero più ordinate, e meglio scritte ...”. Giovanni Battista Ramusio correttore ed editore delle “Navigationi et viaggi”*, Roma 2007

**SERGIO ROSSETTI**, *Rome: a bibliography from the invention of printing through 1899*, Firenze 2000-2004

**DANIELLA ROSSI**, *Controlling courtesans: Lorenzo Venier's “Trentuno della Zaffetta” and Venetian sexual politics*, in *Sex acts in early modern Italy: practice, performance, perversion, punishment*, a cura di Allison Levy, Farnham 2010, pp. 225-240

**MASSIMILIANO ROSSI**, *“Ad imitazione de gli antichi e secondo la strada ch'insegna Aristotile”: Danese Cataneo e la scultura colossale alla metà del Cinquecento*, in *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, atti del convegno di Udine, a cura di Lorenzo Finocchi Ghersi, Udine 2001, pp. 107-110

**MASSIMILIANO ROSSI – DANIELA CARACCILOLO** (a cura di), *Le sorti d'Orlando: illustrazioni e riscritture del Furioso*, Lucca 2013

**UGO RUGGERI**, *Enea Salmeggia detto Talpino. Rassegna e studio dell'opera pittorica e grafica con 186 disegni*

*inediti*, Bergamo 1966

**UGO RUGGERI**, *Enea Salmeggia*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, Bergamo 1975

**JOSÉ MARÍA RUIZ MANERO**, *Salviati en el Museo del Prado*, in «Boletín del Museo del Prado», 19 (2001), pp. 180-187

**MARIA CATHERINE RUVOLDT**, *Michelangelo's dream*, in «The Art Bulletin», 85 (2003), pp. 86-113

## S

**ROSSANA SACCHI**, *Bernardino Lanino in Lombardia*, in *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, a cura di Giovanni Romano, Torino 1986, pp. 121-162

**ELISABETTA SACCOMANI**, *Domenico Campagnola: gli anni della maturità*, in «Arte veneta», 34 (1980), pp. 63-77

**ELISABETTA SACCOMANI**, *Il ciclo pittorico della Villa: una decorazione "all'antica"*, in *Villa dei vescovi*, a cura di Lucia Borromeo Dina, Vicenza 2012, pp. 62-82

**EDUARD A. SAFARIK**, *Galleria Colonna in Roma. Dipinti*, Roma 1998

**COLUCCIO SALUTATI**, *De laboribus Hercules*, a cura di Bert L. Ullman, Turici 1951

**ROSA SALZBERG**, *La lira, la penna e la stampa: cantastorie ed editoria popolare nella Venezia del Cinquecento*, in «Minima Bibliographica», 10 (2011), pp. 3-36

**ROSA SALZBERG**, *"Selling stories and many other things in and through the city"*, in «The sixteenth century journal», 42 (2011), 737-759

**SERGIO SAMEK LUDOVICI**, *Girolamo Savonarola e la stampa*, in «Linea grafica», 11-12 (1960)

**SERGIO SAMEK LUDOVICI**, *Arte del libro. Tre secoli di storia del libro illustrato, dal Quattrocento al Seicento*, Milano 1974

**ENNIO SANDAL**, *Indice cronologico delle edizioni latine e volgari di Girolamo Soncino (1502-1527)*, in *L'attività editoriale di Gershom Soncino 1502-1527*, atti del convegno di Soncino, a cura di Giuliano Tamani, Cremona 1997, pp. 135-152

**ENNIO SANDAL** (a cura di), *Gershom, Girolamo, Hieronymus, le edizioni del Soncino nelle città adriatiche 1502-1527*, catalogo della mostra di Soncino, Soncino 2001

**MAX SANDER**, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, New York 1941, Milano 1942

**DONATO SANMINIATELLI**, *Domenico Beccafumi*, Milano 1967

**BRUNO SANTI**, *Il Beccafumi nel pavimento del duomo di Siena*, in Piero Torriti, *Beccafumi: l'opera completa*, Milano 1998, pp. 201-215

**CATERINA SANTORO**, *Libri illustrati milanesi del Rinascimento: saggio bibliografico*, Milano 1956

**CATERINA SANTORO**, *Le stampe popolari a carattere profano della Biblioteca Trivulziana*, catalogo della mostra di Milano, a cura di Caterina Santoro, Milano 1964

**CLAUDIO SARTORI**, *Una dinastia di editori musicali*, in *La Bibliofilia*, 58 (1956), pp. 176-208

**CLAUDIO SARTORI**, *La famiglia degli Editori Scotti*, in «Acta Musicologica», 1 (1964), pp. 19-30

**GIOVANNI SASSU**, *Percorsi della Maniera: tra Giorgio Vasari e Prospero Fontana*, in «Arte a Bologna», 5 (1999), pp. 151-165

**GIOVANNI SASSU**, *Giorgio Aretin invent: osservazioni su Vasari "designer" per Prospero Fontana*, in «Artibus et historiae», 64 (2011), pp. 129-151

**LEON SATKOWSKI**, *Giorgio Vasari. Architect and Courtier*, Princeton 1993

**GIROLAMO SAVONAROLA**, *Prediche sopra Ruth e Michea*, a cura di Vincenzo Romano, Firenze 1962

**FRITZ SAXL**, *Veritas filia temporis*, in *Philosophy & History: essays presented to Ernst Cassirer*, a cura di Raymond Klibansky, Oxford 1936, pp. 197-222

**BARTOLOMEO SCAPPI**, *Opera: dell'arte del cucinare (1570)*, a cura di Giancarlo Roversi, Bologna 1981

**GIOVANNI SCARAMELLO**, *Meretrices: storia della prostituzione a Venezia tra il XIII e il XVIII secolo*, Venezia 2006

**FRIEDHELM SCHARF**, *Beccafumi e la decorazione del Palazzo Venturi. Arte dell'abitare come identità*

*politico-sociale*, in *Le Dimore di Siena, l'arte dell'abitare nei territori dell'antica Repubblica dal Medioevo all'Unità d'Italia*, atti del convegno, a cura di Gabriele Morolli, Firenze 2002, pp. 25-31

**JUERGEN SCHULZ**, *Vasari at Venice*, in «The Burlington Magazine», 705 (1961), pp. 500-509

**GUNTER SCHWEIKHART**, *Influsso del Pordenone nei paesi del Nord*, in *Il Pordenone*, atti del convegno di Pordenone, a cura di Caterina Furlan, Pordenone 1985, pp. 171-175

**DAVIDE SCIUTO**, *L'arte della "Prudenza": l'idea aristotelica della Prudenza, esemplificata attraverso il mito, nel ciclo pittorico della Libreria sansoviniana di Venezia*, in «Critica d'arte», 65 (2002), pp. 43-56

**GIAN GALEAZZO SCORZA**, *Gli Statuti di Pesaro. La struttura costituzionale del comune di Pesaro nella sua normativa statutaria*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Maria Rosaria Valazzi, Venezia 1989

**TERENCE SCULLY**, *The Opera of Bartolomeo Scappi (1570): l'arte et prudenza d'un maestro cuoco*, Toronto 2008

**ARNALDO SEGARIZZI**, *Bibliografia delle stampe popolari italiane della Biblioteca Nazionale di San Marco di Venezia*, Bergamo 1913

**ALBERTO SERRA-ZANETTI**, *L'Arte della stampa in Bologna nel primo ventennio del Cinquecento*, Bologna 1959

**LUIGI SEVERI**, *Sitibondo nel stampar de' libri: Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Roma 2009

**MARCO SGARBI**, *The Italian Mind. Vernacular Logic in Renaissance Italy (1540-1551)*, Leiden 2014, pp. 175-211

**VITTORIO SGARBI** (a cura di) *Tintoretto*, catalogo della mostra di Roma, Milano 2012

**VITTORIO SGARBI** (a cura di), *Da Cimabue a Morandi: Felsina Pittrice*, Bologna 2015

**PETER SHARRATT**, *Bernard Salomon. Illustrateur Lyonnais*, Genève 2005

**JOHN SHEARMAN**, *Il Manierismo (1567)*, ed. a cura di Marco Collareta, Firenze 1983

**JOHN SHEARMAN**, *Raphael's Cartoons in the Collection of her Majesty the Queen and the tapestries for the*

*Sistine Chapel*, London 1972

**JOHN SHEARMAN**, «*Only connect...*». *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano* (1992), Foligno 2008

**RODOLFO SIGNORINI**, *Le favole di Esopo nel "giardino segreto" della villa del Te*, in «Quaderni di Palazzo Te», 8 (1988), pp. 21-36

**CARLO SISI**, *Lorenzo di Mariano detto il "Marrina": (Siena, 1476 – 1534)*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra di Siena a cura di Alessandro Bagnoli – Roberto Bartalini – Michele Maccherini, Milano 1990, pp. 554-565

**WEBSTER SMITH**, *Giulio Clovio and the "Maniera di Figure Piccole"*, in «The Art Bulletin», 3 (1964), pp. 395-401

**ALBERTO SOBRERO**, *Crudeli e compassionevoli casi. La cronaca nera nella letteratura popolare a stampa*, in «La Ricerca Folklorica», 15 (1987), pp. 19-26

**ALBANO SORBELLI**, *Storia della stampa in Bologna*, Bologna 1929

**LUIGI SORRENTO**, *Stampe popolari e libri figurati del Rinascimento lombardo, catalogo della mostra di Milano*, catalogo della mostra di Milano, Milano 1942

**ANNA MARIA SPIAZZI**, *I dipinti della chiesa e della sacrestia*, in *Il Seminario di Gregorio Barbarigo. Trecento anni di arte, cultura e fede*, a cura di Pierantonio Gios – Anna Maria Spiazzi, Padova 1997, pp. 61-78

**JOHN T. SPIKE**, *Caravaggio e i Mottetti del Frutto di Antonio Gardano*, in *Natura morta: rappresentazione dell'oggetto, oggetto come rappresentazione*, atti del convegno di Napoli, a cura di Costanza Barbieri – Dalma Frascarelli – Giovanna Cassese, Napoli 2010, pp. 57-63

**NICOLA SPINOSA** (a cura di), *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo: le collezioni borboniche e post-unitarie*, Napoli 1999

**FIGIELLA SRICCHIA SANTORO**, *Ricerche senesi: Bartolomeo di David?*, in «Prospettiva», 29 (1982), pp. 35-36

**FIGIELLA SRICCHIA SANTORO**, *Ricerche senesi: Pacchiarotto e Pacchia*, in «Prospettiva», 29 (1982), pp. 14-23

**FIGIELLA SRICCHIA SANTORO**, *Ricerche senesi: Il giovane Sodoma*, in «Prospettiva», 30 (1982), pp.

43-58

**IORELLA SRICCHIA SANTORO**, *Il Peruzzi e la pittura senese del suo tempo, in Baldassarre Peruzzi: pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di Marcello Fagiolo – Maria Luisa Madonna, Roma 1987, pp. 433-467

**WALTER STRAUSS – JOHN T. SPIKE – ISABELLE DE RAMAIX** (a cura di), *The illustrated Bartsch*, New York 1978 – 2015

**SABRINA STROPPA**, *La consolatoria nelle 'Familiari': per la definizione di un "corpus"*, in «Petrarchesca», 1 (2013), pp. 121-134

**WERNER SUERBAUM**, *Handbuch der illustrierten Vergil – Ausgaben 1502 – 1840*, Hildesheim 2008

**SANJAM SUBRAHMANYAM**, *On World Historians in the Sixteenth Century*, in «Representations», 1 (2005), pp. 26-57

**ELENA SVALDUZ**, *"Bellissime investigazioni": su alcuni progetti di Baldassarre Peruzzi per Alberto Pio da Carpi, in Baldassarre Peruzzi, 1481 – 1536*, a cura di Christoph Luitpold Frommel, Venezia 2005, pp. 181-197

## T

**GENNARO TALLINI**, *Tradizione familiare e politiche editoriali nella produzione a stampa dei Tramezzino Editori a Venezia (1536 – 1592)*, in «Studi Veneziani», 60 (2010), pp. 53-78

**GENNARO TALLINI**, *Tra studio e bottega. Coordinate bio-bibliografiche per Giovanni Tarcagnola da Gaeta (1508-1566)*, in «La Bibliologia», 6 (2011), pp. 15-42

**BETTE TALVACCHIA**, *Taking positions: on the erotic in Renaissance culture*, Princeton 2001

**BETTE TALVACCHIA**, *When Marcantonio met Raphael*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, a cura di Machtelt Israëls – Louis A. Waldman, Milano 2013, pp. 305-310

**MARCO TANZI**, *Il crepuscolo degli eccentrici a Cremona*, in «Prospettiva», 134-135 (2009), pp. 25-51

**DONATELLA TARACCA**, *La Libreria Piccolomini e l'apoteosi della Luna a Siena, in La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, a cura di Salvatore Settis – Donatella Toracca, Modena 1998, pp. 269-276

**MARIA CHIARA TARSI**, *Per il commento delle rime di Michelangelo: il madrigale "Gli sguardi che tu*

strazi”, in «Kunsttexte.de», 1 (2013) (<http://kunsttexte.de>)

**CLAUDIA TEMPESTA**, *Oratorio di San Giovanni Decollato*, in *Il Rinascimento a Roma: nel segno di Michelangelo e Raffaello*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Maria Grazia Bernardini e Marco Bussagli, Milano 2011, pp. 116-125

**ALBERTO TENENTI**, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino 1957

**RONNIE TERPENING**, *Lodovico Dolce: Renaissance man of letter*, Toronto 1997

**CRISTIANO TESSARI**, *Baldassarre Peruzzi: il progetto dell'antico*, Milano 1995

**ANNA MARIA TESTAVERDE – ANNA MARIA EVANGELISTA** (a cura di), *Sacre rappresentazioni manoscritte e a stampa conservate nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Firenze 1988

**ALBERTO TINTO**, *Annali tipografici dei Tramezzini*, Venezia 1568

**MIRCEA TOCA**, *Osservazioni sul cosiddetto «Taccuino senese di Baldassarre Peruzzi»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 3 (1971), pp. 161-179

**JOSÈ PARDO TOMÀS**, *Le immagini delle piante americane nell'opera di Gonzalo Fernandez de Oviedo (1478 – 1557)*, in *Natura-cultura: l'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini* (atti del convegno, Mantova 1996), a cura di Giuseppe Olmi – Lucia Tongiorgi Tomasi, Firenze 2000, pp. 163-188

**PIERO TORRITI**, *Beccafumi*, Milano 1998

**TOBIA R. TOSCANO**, *Le Muse e i Colossi: apogeo e tramonto dell'umanesimo politico napoletano nel 'trionfo' di Carlo V (1535)*, in *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, atti del convegno di Madrid, a cura di J. Martínez Millán, Madrid 2001, III, pp. 301-309

**ELISABETTA TURELLI – TIMOTHY VERDON** (a cura di), *Immagini e azione riformatrice: le scilografie degli incunaboli Savonaroliani nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, catalogo della mostra di Firenze, Firenze 1985

**RICHARD TUTTLE**, *Baldassarre Peruzzi e il suo progetto di completamento della basilica petroniana*, in *Una basilica per una città: sei secoli in San Petronio*, atti del convegno di Bologna, a cura di Mario Fanti, Bologna 1994, pp. 243-250

U

**SILVIA URBINI**, *Amico Aspertini poligrafo dell'illustrazione libraria*, in «Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna», 4 (1996), pp. 143-155

**SILVIA URBINI**, *Arte italiana e arte tedesca fra le pagine dei libri*, in «I quaderni della Fondazione», 4 (2001/2002), pp. 39-68

**SILVIA URBINI**, *Il libro delle sorti di Lorenzo Spirito Gualtieri*, Modena 2006

**SILVIA URBINI**, “*Cocci e gioielli*”: *Aspertini e l'incisione*, in *Amico Aspertini 1474 – 1552*, catalogo della mostra di Bologna, a cura di Andrea Emiliani – Daniela Scaglietti Kelescian, Milano 2008, pp. 281-287

V

**EMERENZIANA VACCARO**, *Le marche dei tipografi ed editori italiani del secolo XVI nella Biblioteca Angelica di Roma*, Firenze 1983

**MARY VACCARO**, *Parmigianino. I dipinti*, Torino 2002

**GIOVANNI VALAGUSSA**, *Enea Salmeggia: profilo biografico*, in **SIMONE FACCHINETTI**, *Salmeggia profano: Diana e Callisto*, Bergamo 2007

**ELISABETTA DIANA VALENTE**, *Nuovi documenti per l'oratorio di San Giovanni Decollato a Roma (Jacopino del Conte, Francesco Salviati, Battista Franco, Pirro Ligorio)*, in «Bollettino d'arte», 19/20 (2013), pp. 51-72

**CRISTINA VALENTI**, *Comici Artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Ferrara 1992

**GIOVANNI PIERO VALERIANO**, *Hieroglyphica: sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*, rist. anastatica dell'edizione di Basilea del 1556 a cura di Dietmar Peil, Hildesheim 2005

**SEBASTIANO VALERIO**, *Iacopo Filippo Pellenegra e la “crisi” degli studia humanitatis*, in «Rinascimento meridionale», 2 (2011), pp. 81-92

**HENRI VANHULST**, *Catalogue des Editions de musique publiées à Louvain par Pierre Phalèse et ses fils 1545-1578*, Bruxelles 1984

**MARC VAN VAECK**, *Moral emblems adorned with rhymes: Anna Roemers Vischer's adaption (1620) of*

*Roemer Vischer's Sinnepoppen (1614)*, in *Visual words and verbal pictures: essays in honour of Michael Bath*, a cura di Alison Saunders – Peter Davidson, Glasgow 2005, pp. 203-223

**HENK VAN VEEN**, *Cosimo I e il suo messaggio militare nel Salone de' Cinquecento*, in «Prospettiva», 27 (1981), pp. 86-90

**HENK VAN VEEN**, *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture*, New York 2006

**HENK VAN VEEN** (a cura di), *The translation of Raphael's roman style*, Leuven 2007

**BENEDETTO VARCHI**, *L'Hercolano* (1570), edizione critica a cura di Antonio Sorella, Pescara 1995

**ROSALIA VAROLI PIAZZA**, *Peruzzi e Beccafumi alla Farnesina*, in «Quaderni di Palazzo Venezia», 1 (1981), pp. 57-68

**GIORGIO VASARI**, *Ragionamenti di Giorgio Vasari pittore ed architetto aretino sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel palazzo di loro Altezzze Serenissime con lo Illustrissimo ed Eccellentissimo Don Francesco Medici allora Principe di Firenze*, in *Le opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*, a cura di David Passigli, Firenze 1832-1838

**GIORGIO VASARI**, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori nelle redazioni del 1550 e 1568* (1550-1568), a cura di Rosanna Bettarini – Paola Barocchi, Firenze, 1966-1987

**STEFANIA VASETTI**, *Gli apparati decorativi in Duomo per li nozze di Ferdinando I: un censimento degli artisti e delle maestranze*, in «Medicea», 2 (2009), pp. 34-57

**CARLO VECCE**, *Il "cantiere romano"*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra di Padova, a cura di Guido Beltramini – Davide Guasparotto – Adolfo Tura, Padova 2013, pp. 276-283

**FILIPPO VECCHIETTI – TOMMASO MORO**, *Biblioteca picena, o sia notizie istoriche delle opere e degli scrittori piceni*, Osimo 1795

**PAOLO VENEZIANI**, *Il frontespizio come etichetta del prodotto*, in *Il libro italiano del Cinquecento: produzione e commercio*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Luca Bellingeri – Patrizia Costabile – Francesca Niutta – Alda Spotti – Paolo Veneziani – Marina Venier, Roma 1989, pp. 101-125

**PAOLO VENEZIANI**, *Riutilizzo di marche tipografiche*, in «Quaderni della Biblioteca nazionale centrale

di Roma», 8 (2000), pp. 5-23

**LORENZO VENIER**, *“La puttana errante”* (1530), ed. a cura di Nicola Catelli, Milano 2005

**ADOLFO VENTURI**, *Storia dell'arte italiana: la pittura del Cinquecento*, Milano 1932

**DONATO VERARDI**, *“Gli astri, gl'angeli e li vescovi”*. *Le fonti patristiche e medievali del pensiero astrologico di Sisto V*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», 47 (2011), pp. 147-156

**EGON VERHEYEN**, *Alciato's Hercules emblem (no. 138) and related scenes*, in *Andrea Alciato and the emblem tradition, essays in honor of Virginia Woods Callahan*, a cura di Peter Daly – Virginia Callahan, New York 1989, pp. 47-57

**INGRID VERMEULEN**, *Picturing Art History: the rise of the illustrated history of art in the eighteenth century*, Amsterdam 2010

**LUISA VERTOVA**,  *Vasari at Venice: An Addendum*, in «The Burlington Magazine», 1151 (1999), pp. 105-106

**VESPASIANO DA BISTICCI**, *Vite di uomini illustri del secolo XV*, a cura di Paolo d'Ancona – Erhard Aeschlimann, Milano 1951

**GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA**, *“Andar a lavorar in la Marcha”*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Vittoria Garibaldi – Marta Paraventi, Giovanni Carlo Federico Villa, Milano 2011, pp. 15-19

**SUSANNA VILLARI**, *L'“Ercole al bivio” di Domenico Beccafumi (1486-1551) e l'“Ercole” giraliliano*, in «Studi giraliliani. Letteratura e teatro», 1 (2015), pp. 69-110

**MARCO VILLORESI**, *La Fabbrica dei Cavalieri: cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma 2005

**FRANCESCO VITALI**, *Giambullari, Gelli e la “Discesa di Christo al Limbo” di Bronzino: un'ipotesi interpretativa*, in «Archivio Storico Italiano», 171 (2013), pp. 725-750

**DETLEF VON HADELN**, *A Ferrarese Drawing for a Venetian Woodcut*, «The Burlington Magazine», 48 (1926), pp. 301-303

**W**

**ROB C. WEGMAN**, *The Crisis of Music in early modern Europe 1470-1530*, New York 2005

**EDWARD WILLIAMSON**, *A possible Pordenone*, in «Italice», 26 (1949), pp. 239-241

**EDGAR WIND**, *Arte e anarchia* (1963), Milano 2007

**CHRISTOPHER WITCOMBE**, *Giuseppe Porta's frontispiece for Francesco Marcolini's Sorti*, in «Arte veneta», 37 (1983/84), 170-174

**CHRISTOPHER WITCOMBE**, *An 'Annunciation' by Giovanni Battista Cungi*, in «The Burlington magazine», 131 (1989), 849-851

**CHRISTOPHER WITCOMBE**, *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Leiden 2004

**CRAIG WRIGHT**, *The Maze and the Warrior: Symbols in Architecture, Theology and Music*, London 2001

## Z

**SARA ZAMBONI**, *L'artista e il filosofo: un episodio inedito del rapporto fra Prospero Fontana e Achille Bocchi*, in *Intersezioni di forme letterarie e artistiche*, a cura di Elena Sala Di Felice – Laura Sanna – Roberto Puggioni, Roma 2001, pp. 23-32

**PATRIZIA ZAMBRANO – JONATHAN KATZ NELSON**, *Filippino Lippi*, Milano 2004

**PIETRO ZAMPETTI**, *Lorenzo Lotto. "Il Libro di spese diverse" [1538 – 1556], con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, Venezia 1969

**MAURO ZANCHI**, *La Bibbia secondo Lorenzo Lotto: il coro ligneo della Basilica di Bergamo intarsiato da Capoferri*, Bergamo 2003

**MAURO ZANCHI**, *Il sole neoplatonico nel coro di Santa Maria Maggiore*, in *Lorenzo Lotto e le Marche: per una geografia dell'anima*, atti del convegno di Recanati, Jesi, Monte S. Giusto, Cingoli, Mogliano, Ancona, Loreto, a cura di Loretta Mozzoni, Recanati 2009, pp. 330-349

**GIUSEPPINA ZAPPELLA**, *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, Milano 1988

**GIUSEPPINA ZAPPELLA**, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento*, Milano 1998

**ROBERTO ZAPPERI**, *Pietro Aretino scrittore devoto*, in «Studi Veneziani», 68 (2014), pp. 135-149

**GABRIELLA ZARRI**, *L'altra Cecilia: Elena Duglioli Dall'Olio (1472-1520)*, in *La Santa Cecilia di Raffaello. Indagini per un dipinto*, a cura di Andrea Emiliani – Carla Bernardini, Bologna 1983, pp. 83-118

**GABRIELLA ZARRI**, *Testi e immagini di amore e matrimonio: 1443-1530*, in *La vita nei libri: edizioni illustrate a stampa del Quattro e Cinquecento dalla Fondazione Giorgio Cini*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di Marino Zorzi, Venezia 2003, pp. 89-101

**GABRIELLA ZARRI**, *Dalla profezia alla disciplina (1450-1659)*, in *Donne e Fede: santità e vita religiosa in Italia*, a cura di Lucetta Scaraffia – Gabriella Zarri, Roma 2009, pp. 177-225

**FEDERICO ZERI**, *Un intervento su Francesco di Giorgio Martini*, in «Bollettino d'arte», 49 (1964), pp. 41-44

**FEDERICO ZERI**, *Raffaello Botticini*, in «Gazette des beaux-arts», 72 (1968), pp. 159-170

**FEDERICO ZERI**, *Pittura e Controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta (1957)*, Venezia 2001

**PRICE ZIMMERMANN**, *Paolo Giovio. Uno storico e la crisi italiana del XVI secolo*, a cura di Franco Minonzio, Milano 2012, p. 214

**MARINO ZORZI** (a cura di), *La vita nei libri: edizioni illustrate a stampa del Quattro e Cinquecento dalla Fondazione Giorgio Cini*, catalogo della mostra di Venezia, Venezia 2003

## Stampatori veneziani che utilizzarono xilografie tosco-romane\* (1521-1616 in ordine alfabetico)

**GIOVANNI BATTISTA BONFADINO** (attivo a Venezia dal 1586 al 1619)

**ANONIMO**, *Lamento di Rodomonte. Aggiuntovi ... un capitolo sopra la prigione*, presso Giovanni Battista Bonfadino, Venezia 1608 (copia da Beccafumi?)

**LORENZO ROTA**, *Lamento dell'illustrissimo sig. Galeazzo duca di Milano*, presso Giovanni Battista Bonfadino, Venezia 1616 (copia da Salviani?)

**FRANCESCO DE' FRANCESCHI** (attivo a Venezia dal 1561 al 1599)

**COSIMO BARTOLI**, *L'architettura di Leon Batista Alberti tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli gentiluomo & academico fiorentino*, presso Francesco de' Franceschi, Venezia 1565, CNCE 725 (Vasari) ([https://books.google.it/books?id=sJdbAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=sJdbAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**BARTOLOMEO IMPERATORE** (attivo a Venezia dal 1542 al 1556)

**FRANCESCO CIECO DA FERRARA**, *Mambriano. Composto per m. Francesco Cieco da Ferrara. Con il proprio esemplar reuisto, corretto, & historiato. Et nuouamente ristampato*, presso Bartolomeo Imperatore, Venezia 1549 (Beccafumi) ([https://books.google.it/books?id=WiM8AAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=WiM8AAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**MATTEO MARIA BOIARDO**, *Orlando innamorato del s. Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano, insieme co i tre libri di Nicolò de gli Agostini, nuouamente riformato per m. Lodouico Dominichi*, presso Bartolomeo Imperatore, Venezia 1550, CNCE 75497 (Beccafumi)

---

\* Per le marche tipografiche ho citato soltanto la prima opera in cui sono pubblicate. Su Edit16 dal codice CNCE è possibile risalire a tutte le edizioni in cui compare la marca tipografica.

**FRANCESCO CIECO DA FERRARA**, *Mambriano composto per m. Francesco Cieco da Ferrara. Con il proprio esemplar reuisto, corretto & historiato. Et nuouamente ristampato*, presso Bartolomeo Imperatore, Venezia 1554, CNCE 4941 (Beccafumi)

**FRANCESCO MARCOLINI** (attivo a Venezia dal 1534 al 1559)

**ADRIAN, WILLAERT**, *Liber quinque missarum Adriani Wilaert, ab ipso diligentissime castigatus*, presso Francesco Marcolini, Venezia 1536, CNCE 45960 (marca di Salviati della “Veritas Filia Temporis” utilizzata dal 1536 al 1558 in 21 edizioni e della “Veritas Odium Parit” dal 1536 al 1559 in 9 edizioni)

**PIETRO ARETINO**, *La vita di Maria Vergine*, presso Francesco Marcolini, Venezia 1539, CNCE 2420 (Salviati, Vasari?, Doceno?)  
([https://books.google.it/books?id=6IE8AAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=6IE8AAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**FRANCESCO MARCOLINI**, *Le sorti di Francesco Marcolino da Forlì intitolate Giardino di pensieri allo illustrissimo signore hercole Estense duca di Ferrara*, presso Francesco Marcolini, Venezia 1540, CNCE 55028 (Salviati, Porta, Sustris, Menzocchi)  
([https://books.google.it/books?id=L0xZAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=L0xZAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**PIETRO ARETINO**, *La Vita di Catherina Vergine*, presso Francesco Marcolini, Venezia 1540, CNCE 2440 1540 (Vasari, Fontana?)  
([https://books.google.it/books?id=GDA8AAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=GDA8AAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**ANTON FRANCESCO DONI**, *La Zucca del Doni*, presso Francesco Marcolini, Venezia 1551, CNCE 17687 (Salviati, Porta, Sustris, Menzocchi, Vasari?)  
([https://books.google.it/books?id=K9s7AAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=K9s7AAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**ANTON FRANCESCO DONI**, *I Mondi del Doni. Libro primo*, presso Francesco Marcolini, Venezia 1552, CNCE 17693 (Salviati, Porta, Sustris, Menzocchi, Doceno?)  
([https://books.google.it/books?id=9hc8AAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=9hc8AAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**ANTON FRANCESCO DONI**, *I Marmi del Doni*, presso Francesco Marcolini, Venezia 1552, CNCE 17692 (Salviati, Porta, Sustris, Menzocchi, Beccafumi)  
([https://books.google.it/books?id=S4BRAAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=S4BRAAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**ANTON FRANCESCO DONI**, *La moral philosophia del Doni, tratta da gli antichi scrittori*, presso Francesco Marcolini, Venezia 1552, CNCE 17694 (Salviati, Porta, Sustris, Menzocchi)

[https://books.google.it/books?id=1rxTAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=1rxTAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s) )

**ANTON FRANCESCO DONI**, *L'asinesca gloria dell'Inasinito Academico Pellegrino*, presso Francesco Marcolini, Venezia 1553, CNCE 9749 (Salviati, Porta)

[https://books.google.it/books?id=VBE8AAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=VBE8AAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s) )

**VINCENZO BRUSANTINO**, *Angelica Inamorata*, presso Francesco Marcolini, Venezia 1553, CNCE 7741 (Beccafumi)

[https://books.google.it/books?id=Ya34RqBYijIC&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=Ya34RqBYijIC&hl=it&source=gbs_navlinks_s) )

**STEFANO NICOLINI DEL SABBIO** (attivo dal 1512 al 1564) e

**GIOVANNI ANTONIO NICOLINI DEL SABBIO** (attivo dal 1512 al 1550)

**PIETRO MARTIRE D'ANGHIERA**, *Libro secondo delle Indie occidentali* [di Gonzalo Fernàndez de Oviedo], presso Stefano Nicolini da Sabbio, Venezia 1534, CNCE 1885

[https://books.google.it/books?id=WnNOAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=WnNOAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s) )

**ALESSANDRO CARAVIA**, *Il sogno dil Carauia*, presso Giovanni Antonio Nicolini del Sabbio, Venezia 1541, CNCE 9353 (Porta?)

[https://books.google.it/books?id=hB5RAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=hB5RAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s) )

**MATTEO PAGANO** (attivo a Venezia dal 1542 al 1563)

**ANONIMO**, *Atila flagellum Dei, vulgar et nuouamente stampata*, presso Matteo Pagano, Venezia 1542, CNCE 3362 (marca tipografica di imitatore veneziano di Vasari? utilizzata in 3 edizioni dal 1542 al 1554)

**MAFFEO PASINI & FRANCESCO BINDONI** (attivi a Venezia dal 1524 al 1551) e **AGOSTINO BINDONI** (attivo dal 1523 al 1558)

**ANONIMO**, *Libro della Regina Ancroia. Novamente ristampato*, presso Maffeo Pasini & Francesco Bindoni, Venezia 1537, CNCE 23323 (Salviati?)

[https://books.google.it/books?id=S0VcAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=S0VcAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s) )

**BERNARDO DOVIZI**, *Calandra comedia di messer Bernardo Diuitio da Bibiena, nuouamente ristampata*,

Venezia 1537, CNCE 17761 (marca tipografica salviatesca? Utilizzata dal 1537 al 1551 in 25 edizioni)

**PIETRO DA LUCCA**, *Opusculo de trenta documenti del reuerendo padre don Pietro da Luca canonico regolare, da essere obseruati da le persone che desiderano esser spirituale et veri christiani*, presso Maffeo Pasini & Francesco Bindoni, Venezia 1539, CNCE 23341 (marca tipografica salviatesca? Utilizzata dal 1539 al 1550 in 35 edizioni)  
([https://books.google.it/books?id=8x88AAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=8x88AAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**GIACOMO TIEPOLO**, *Compositioni volgari e latine di messer Iacopo Tiepolo*, presso Agostino Bindoni, Venezia 1549, CNCE 34013 (marca beccafumiana? Utilizzata dal 1549 al 1558 in 19 edizioni)

## **FRANCESCO RAMPAZETTO** (attivo a Venezia dal 1540 al 1576)

**LUDOVICO ARIOSTO**, *Orlando Furioso*, presso Francesco Rampazetto, Venezia 1549, CNCE 2652 (Beccafumi)

**LUDOVICO ARIOSTO**, *Orlando Furioso*, presso Francesco Rampazetto, Venezia 1554, CNCE 2682 (Beccafumi)

**LUDOVICO ARIOSTO**, *Orlando Furioso*, presso Francesco Rampazetto, Venezia 1564, CNCE 2743 (Beccafumi)  
([https://books.google.it/books?id=9S48AAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=9S48AAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**LUDOVICO ARIOSTO**, *Orlando Furioso*, presso Francesco Rampazetto, Venezia 1565, CNCE 52219 (Beccafumi)

**LUDOVICO ARIOSTO**, *Orlando Furioso*, presso Francesco Rampazetto, Venezia 1570, CNCE 2769 (Beccafumi)

**MODERATA FONTE**, *Tredici canti del Floridoro*, presso Francesco Rampazetto, Venezia 1581, CNCE 15890 (Beccafumi)  
([https://books.google.it/books?id=75tbAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=75tbAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

## **GIROLAMO SCOTTO** (attivo a Venezia dal 1539 al 1573)

**ANSELMO REULX**, *Madrigali a quattro voci nuovamente dal proprio autor composti et mandati in luce*, Venezia, presso Girolamo Scotto, 1543, CNCE 45273 (marca di Beccafumi utilizzata solo in

quest'occasione)

**PUBLIO VIRGILIO MARONE**, *Publii Virgilit Maronis poetae Mantuani Universum poema exactissime castigatum...*, Venezia, presso Girolamo Scotto, 1544, CNCE 54061 (Beccafumi)  
([https://books.google.it/books?id=ir78FnM\\_PzkC&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=ir78FnM_PzkC&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**PUBLIO OVIDIO NASONE**, *Pub. Ouidii Nasonis poetae Sulmonensis Heroides epistolae cum omnibus commentariis ubique locorum hactenus impressis, sed in pristinam integritatem redactis, atque ad amussim recognitis*, presso Girolamo Scotto, Venezia 1545, CNCE 31674 (Beccafumi)  
([https://books.google.it/books?id=KfdE11DYgd8C&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=KfdE11DYgd8C&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**MATTEO MARIA BOIARDO**, *Orlando innamorato del signor Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano insieme co i tre libri di Nicolo de gli Agostini, nuouamente riformato per Lodouico Domenichi, con gli argomenti, le figure accomodate al principio d'ogni canto, & la taoula di cio, che nell'opra si contiene*, presso Girolamo Scotto, Venezia 1545, CNCE 6611 (Beccafumi)  
([https://books.google.it/books?id=oXleAAAACAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=oXleAAAACAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**MATTEO MARIA BOIARDO**, *Orlando inamorato del signor Mateo Maria Boiardo conte di Scandiano...*, presso Girolamo Scotto, Venezia 1548, CNCE 6613 (Beccafumi)

**LUIGI PULCI**, *Morgante Maggiore*, presso Girolamo Scotto, Venezia 1545, CNCE 69271 (Beccafumi)  
([https://books.google.it/books?id=Gz9hAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=Gz9hAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**PUBLIO VIRGILIO MARONE**, *Publii Vergilit Maronis Opera*, presso Girolamo Scotto, Venezia 1549, CNCE 64986 (Beccafumi)

**PUBLIO VIRGILIO MARONE**, *Pub. Virgilit Maronis poetae Mantuani Opera omnia innumeris pene locis ad veterum Petri Bembi cardinalis et Andreae Naugerii exemplarium fidem, postrema hac editione castigata*, presso Girolamo Scotto, Venezia 1553, CNCE 31997 (Beccafumi)

**PUBLIO VIRGILIO MARONE**, *Pub. Virgilit Maronis poetae Mantuani Opera omnia...*, presso Girolamo Scotto, Venezia 1555, CNCE 31997 (Beccafumi)

**STEFANO ROSSETTI**, *Il lamento di Olimpia di Stefano Rossetto musico del reuer.mo cardinal De Medici con vna canzone del medesimo, a quattro, a cinque, a sei, a sette, a otto, a noue, & dieci voci...*, presso Girolamo Scotto, Venezia 1567, CNCE 45583 (Beccafumi)

**MICHELE TRAMEZZINO** (attivo a Venezia dal 1539 al 1579)

**GIOVANNI STAFILEO**, *Tractatus de gratiis expectatiuis ac aliis litteris gratie at iustitie*, presso Michele Tramezzino, Venezia 1540, CNCE 35116 (marca di Salviati utilizzata dal 1540 al 1571 in 15 edizioni)

**PANDOLFO COLLENUCCIO**, *Compendio delle historie del Regno di Napoli composto da messer Pandolpho Colennutio iurisconsulto in Pesaro*, presso Michele Tramezzino, Venezia 1539, CNCE 12773 ([https://books.google.it/books?id=y\\_KpMKqO32gC&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=y_KpMKqO32gC&hl=it&source=gbs_navlinks_s)) (marca toscano-romana utilizzata dal 1539 al 1549 in 30 edizioni)

**TACUIN DA TRINO** (attivo dal 1492 al 1542) e **COMIN DA TRINO** (attivo a Venezia dal 1539 al 1577)

**CECCO D'ASCOLI**, *Lo illustre poeta Ceco dascoli con commento nouamente trouato & nobilmente historiato, reuisto & emendato da molte incorrectione extirpato et dal antiquo suo vestigio exemplato*, presso Tacuin da Trino, Venezia 1524, CNCE 10657 (copia da Baldassarre Peruzzi?)

**GIOVANNI GIACOMO SALVATORINO**, *Thesoro de Sacra Scrittura di Gioan. Giac. Saluatorino sopra rime del Petrarca*, presso Comin Da Trino, Venezia 1540, CNCE 24512 (Salviati?)

**PADOVANO DE GRASSIS**, *Enchiridion scholasticum contradictionum quolibet alium doctoris subtilis, authore fratre Paduano de Grassis Barolita sacrae theologiae magistro in gymnasio domus magnae Venetiarum regente*, presso il Segno della Cognitione (Comin da Trino), Venezia 1544, CNCE 16370 (marca tipografica di Ridolfo del Ghirlandaio o Michele Tosini? utilizzata in due edizioni nel 1544-1545)

**PANFILO RENALDINI**, *Innamoramento di Ruggeretto figliuolo di Ruggero rè di Bulgaria, con ogni riuscimento di tutte le magnanime sue imprese, e con i generosi fatti di Orlando, di Rinaldo, e d'altri paladini ... Per m. Panfilo di Renaldini da Siruolo anconitano nouamente dato in luce*, presso Comin Da Trino, Venezia 1554, CNCE 24691 (Beccafumi)

**AGOSTINO ZANI DA PORTESE** (attivo a Venezia dal 1508 al 1528)

**SIGISMONDO FANTI**, *Triumpho di fortuna di Sigismondo Fanti ferrarese*, presso Agostino Zani da Portese, Venezia 1527, CNCE 18568 (Peruzzi) ([https://books.google.it/books?id=uUxZAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=uUxZAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**NICCOLÒ ZOPPINO** (attivo dal 1503 al 1544)

**NICCOLÒ CAMPANI DETTO STRASCINO**, *Lamento di quel tribulato di Strascino Campana sopra el male incognito, el quale tratta de la patientia, & impatientia in ottava rima, opera molto piaceuole*, presso Niccolò Zoppino, Venezia 1521, CNCE 8789 (copia da Baldassarre Peruzzi?) (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k60371j#> nell'edizione dello Zoppino del 1529)

## Altri testi cinquecenteschi citati:

**ACCADEMIA FIORENTINA**, *Lezioni d'Accademici Fiorentini sopra Dante. Libro primo*, presso Anton Francesco Doni, Firenze 1547, CNCE 69 ([http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10166062\\_00001.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10166062_00001.html))

**LEON BATTISTA ALBERTI**, *La pittura di Leonbattista Alberti tradotta per Lodovico Domenichi*, Venezia 1547, CNCE 722 ([https://books.google.it/books?id=1BgaVVdWdcwC&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=1BgaVVdWdcwC&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**NICCOLÒ ALTICOZZI**, *Commedia nuouamente composta per il docto & industrioso messer Nicholo Alticotio cortonese. Intitulata. E cinque disperati*, presso Giovanni di Alessandro, Siena 1524, CNCE 1259

**NICCOLÒ ALTICOZZI**, *Egloga pastorale composta per lo ingeniosissimo homo maestro Nicholo Alticotio cortonese. Intitulata Ginetia. Interlocutori. Orthenio amante, Fauco fanciullo suo fratello, Agricola uillano, Syleno patre d'Orthenio, Aristarcho patre d'Agricola, Ginetia nympa, Montano compagno d'Orthenio*, presso Giovanni di Alessandro, Siena 1524, CNCE 1262

**NICCOLÒ ALTICOZZI**, *Commedia nuouamente composta per lo ingeniosissimo homo maestro Nicholo Alticotii Cortonese. Intitulata Pomona*, presso Giovanni di Alessandro, Siena 1524, CNCE 1260 ([https://books.google.it/books?id=FNSPcM3Rao0C&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=FNSPcM3Rao0C&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**ANONIMO**, *La istoria & fauola di Orfeo: il quale per la morte di Euridice volse andare nel Inferno*, senza tipografo, Siena 1520, CNCE 68251

**ANONIMO**, *Diuersi appetiti, commedia di maggio composta da un gentilhuomo sanese per passa tempo*, senza tipografo, Siena 1525 circa, CNCE 38769

**ANONIMO**, *La rappresentatione di vn miracolo di due pellegrini, che andorno a S. Jacomo di Galitia*, presso Luca Bonetti, Siena 1600 circa, CNCE 61922 (<http://eeb.chadwyck.com/search/displayItem.do?ItemNumber=13&resultClick=1>)

**ANONIMO**, *Tragedia nuoua intitulata Aman*, presso Simone Nardi, Siena 1526, CNCE 37890 (<http://eeb.chadwyck.com/search/displayItem.do?ItemNumber=2&resultClick=1>)

**ANONIMO**, *Vita di beato Andrea de Gallerani da Siena*, presso Simone Nardi, Siena 1528, CNCE 48309

**ANONIMO**, *Vita di beato Francho da Siena*, presso Simone Nardi, Siena 1528, CNCE 48579

**ANONIMO**, *La vita di beata Aldobrandesca di casa Pontij da Siena*, presso Simone Nardi, Siena 1529, CNCE 48578

**ANONIMO**, *Vittoria gloriosissima delli sanesi contro alli fiorentini, nel piano di Camollia a di XXV di luglio nel anno MDXXVI. Et con breue narratione di alcuni notabili fatti di guerre successi in Siena: & in altre parti de Italia, al proposito di questa opera*, presso Simone Nardi, Siena 1526 circa, CNCE 63115 (<https://archive.org/details/vittoriagloriosi00tord> con immagine diversa nel frontespizio)

**ANONIMO**, *Gli Uniuersali di tutti e bei disegni, raccami & moderni lauori quali un bello intelletto humano, un pellegrino ingegno, si de huomo come di donna puo con l'aco in mano in questa nostra etade lodevolmente essercitarsi*, presso Niccolò Zoppino, Venezia 1532, CNCE 72564

**ANONIMO**, *Le dodici fatiche di Hercole*, Firenze, presso alle Scale di Badia, 1550 circa, CNCE 38632

**ANONIMO**, *Oratione di santo Sebastiano*, (senza tipografo) Siena 1577, CNCE 63424

**ANONIMO**, *Specchio di verita, & via di vita. Nel quale si contiene alcune stanze spirituali in contemplatione della morte, & vn capitolo che esorta ciascuno a lasciare i vitij*, (senza tipografo), Siena 1578, CNCE 63553

**ANONIMO**, *Commedia spirituale dell'anima. Con tutte le sue potenze, adornata di tutte le virtù appartenenti a quella, per il mezzo delle quali ella si conduce al paradiso*, presso Luca Bonetti, Siena 1590 circa, CNCE 14979 (<http://ceb.chadwyck.com/search/displayItem.do?ItemNumber=5&resultClick=1>)

**PIETRO ARETINO**, *La vita di Maria Vergine, di Caterina santa, & di Tomaso Aquinate, beato*, presso gli eredi di Aldo Manuzio, Venezia 1552, CNCE 2479 ([https://books.google.it/books?id=2i08AAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=2i08AAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**SCIPIONE BARGAGLI**, *Delle lodi dell'ademie. Oratione di Scipion Bargagli da lui recitata nell'Academia degli Accesi in Siena*, Siena 1569, CNCE 4203

**BASTIANO DI FRANCESCO**, *Vallera, commedia nuoua pastorale, et rusticale molto sententiosa, et copiosa di esempli et istorie poetiche. Composta per il faceto homo Bastiano di Francesco linaiuolo sanese, nuouamente posta in luce*, senza tipografo, Siena 1546, CNCE 4621

**FEO BELCARI**, *La rapresentatione di Abraam et di Ysaac*, presso Giovanni di Alessandro, Siena 1545, CNCE 42738

**FEO BELCARI**, *La rappresentatione di san Giouanni Battista quando ando nel deserto*, presso Luca Bonetti, Siena 1585, CNCE 52652  
<http://eeb.chadwyck.com/search/displayItem.do?ItemNumber=3&resultClick=1>

**VANNOCCIO BIRINGUCCI**, *De la pirotechnia Libri X...*, presso Venturino Roffinello, Venezia 1540, CNCE 6156  
<http://eeb.chadwyck.com/search/displayItem.do?ItemNumber=3&resultClick=1>

**ACHILLE BOCCHI**, *Symbolicarum quaestionum de vniuerso genere quas serio ludebat libri quinque*, presso l'Accademia Bocchiana, Bologna 1555, CNCE 6484  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72808v>

**GIOVANNI BONSIGNORI**, *Ouidio Metamorphoseos vulgare*, presso Lucantonio Giunta, Venezia, 1497

**NICCOLÒ CAMPANI DETTO STRASCINO**, *Commedia di Magrino. Composta in Roma per Strascino senese*, presso Giovanni di Alessandro, Siena 1524, CNCE 8791

**PASQUALE CARACCILO**, *La gloria del cavallo*, Venezia 1566, CNCE 9303  
[https://books.google.it/books?id=KctWAAAACAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=KctWAAAACAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s)

**GIROLAMO CARLI**, *Motetti del Laberinto: Libro primo a cinque Voci*, Venezia, 1554, CNCE 36980

**LUIGI CASSOLA**, *Madrigali del magnifico signor cavallier Luigi Cassola Piacentino*, Venezia 1544, CNCE 9895

**ANTONIO CORNAZZANO**, *Vita della gloriosa Vergine Maria*, presso Nicolò di Aristotele di Zoppino, Venezia 1531, CNCE 15282  
[https://books.google.it/books?id=zulDAQAAMAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=zulDAQAAMAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s)

**ANTON FRANCESCO DONI**, *La libreria del Doni fiorentino*, presso Gabriele Giolito, Venezia 1550, CNCE 17682  
[https://books.google.it/books?id=WaculVZ5YDIC&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=WaculVZ5YDIC&hl=it&source=gbs_navlinks_s)

**ANTON FRANCESCO DONI**, *La seconda libreria del Doni*, presso Francesco Marcolini, Venezia 1551, CNCE 17686  
[https://books.google.it/books?id=jlX8x6ARFJsC&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=jlX8x6ARFJsC&hl=it&source=gbs_navlinks_s)

**BERNARDO DOVIZI**, *Commedia elegantissima in prosa nuouamente composta per messer Bernardo da Bibiena. Intitulata Calandria*, presso Giovanni di Alessandro, Siena 1521, CNCE 50448

**BERNARDINO FATTORI**, *Di messer Bernardino Fattorio nobile pesarino Consolatoria in la morte de la sua cara nepote Giouannina*, presso Niccolò Zoppino, Venezia 1540, CNCE 18617

**NICOLÒ FRANCO**, *Le Pistole volgari*, presso Antonio Gardano, Venezia 1542, CNCE 19822  
([https://books.google.it/books?id=ITVeAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=ITVeAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**TOMMASO GARZONI**, *Il teatro de' vari e diversi cervelli mondani*, presso Paolo Zanfretti, Venezia 1583, CNCE 30379  
([https://books.google.it/books?id=Mog8AAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=Mog8AAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**PIERFRANCESCO GIAMBULLARI**, *Apparato et feste nelle nozze dello illustrissimo signor duca di Firenze, & della duchessa Sua consorte con le sue stanze, madriali, comedia, & intermedij, in quelle recitati*, presso Benedetto Giunta, Firenze 1539, CNCE 20908  
([https://books.google.it/books?id=sKISAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=sKISAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**GIOVAN BATTISTA GIRALDI**, *Dell'Hercole di m. Giovanbattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese, segretario dell'illustrissimo et eccellentissimo signore il signore Hercole Secondo da Este, duca quarto di Ferrara. Canti ventisei*, presso Cornelio Gadaldini, Modena 1557, CNCE 21268

**GIOVANNI BATTISTA GORI**, *Vita del gloriosissimo s. Ansano vno de li quattro auuocati e battezzatore de la città di Siena, descritta Gio. Battista Gori senese*, presso Luca Bonetti, Siena 1576, CNCE 21468

**ORTENSIO LANDO**, *Lettere di molte valorose donne, nelle quali chiaramente appare esser né di eloquentia né di dottrina alli huomini inferiori*, Venezia, presso Gabriele Giolito, 1548, CNCE 26078  
([https://books.google.it/books?id=V9sifphvEwYC&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=V9sifphvEwYC&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**GIOVANNI DOMENICO LEGA**, *Il glorioso triumpho et bellissimo apparato ne la felicissima entrata di la maestà cesarea in la nobilissima città di Partbenope fatto con lo particolare ingresso di essa maestà ordinatissimamente descritto*, presso Mattia Cancer, Napoli 1535, CNCE 23660

**PIERANTONIO LEGACCI DELLO STRICCA**, *Ecloga pastorale intitolata Pulicane. Composta per lo faceto homo Pierantonio Legacci. Interlocutori. Corinbo, Iustino frategli, Grinza, Grisio, Pulicane, Clitia, Vicentio, Pan Dio de pastori*, presso Giovanni di Alessandro, Siena 1524, CNCE 63019

**PIETRO DA LUCCA**, *Dottrina del ben morire, composta per il reuerendo padre don Pietro da Lucca canonico regolare theologo, e predicator clarissimo. Con molte vtile resolutioni di alcuni belli dubii theologici*, presso Niccolò Zoppino, CNCE 41215

**GIOVANNI ANTONIO MAGINI**, *Geografia cioè descrizione vniuersale della terra partita in due volumi*,

presso Giovanni Battista e Giorgio Galignani fratelli, Venezia 1598, CNCE 47523  
[https://books.google.it/books?id=ZtoGFFPn3VwC&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=ZtoGFFPn3VwC&hl=it&source=gbs_navlinks_s)

**GIULIO OSSEQUENTE**, *De' prodigii. Polidoro Vergilio de' prodigii lib. III. Per Damiano Maraffi, fatti toscani*, presso Jean de Tournes, Lione 1554, CNCE 47134  
[https://books.google.it/books?id=aEtOAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=aEtOAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s)

**PUBLIO OVIDIO NASONE**, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar con le sue allegorie in prosa*, presso Niccolò di Artistotele detto Zoppino, Venezia 1522, CNCE 33678

**IACOPO FILIPPO PELLENEGRA**, *Infortunio del Pelle Negra da Troia. Nuouamente stampato, con alcuni sonetti aggiuntoui di varij auttori. Et corretto per Benedetto Clario*, presso Stefano Bindoni, Venezia 1548, CNCE 77423  
[https://books.google.it/books?id=5fTRwmXKtEkC&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=5fTRwmXKtEkC&hl=it&source=gbs_navlinks_s)

**ALESSANDRO PICCOLOMINI**, *L'Hortensio*, presso Luca Bonetti, Siena 1571, CNCE 26392  
[https://books.google.it/books?id=r71dAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=r71dAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s)

**GIOVANNI BATTISTA RAMUSIO**, *Terzo volume delle nauigationi et viaggi nel quale si contengono le nauigationi al mondo nuovo, alli antichi incognito, fatte da don Christofoero Colombo genouese, che fu il primo a scoprirlo a i re catholici, detto hora le Indie occidentali...*, presso gli eredi di Lucantonio Giunta, Venezia 1556, CNCE 27226  
[https://books.google.it/books?id=ZxaaApKFSaIC&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=ZxaaApKFSaIC&hl=it&source=gbs_navlinks_s)

**TITO GIOVANNI SCANDIANESE**, *I quattro libri della caccia*, presso Gabriele Giolito, Venezia 1556, CNCE 27348  
[https://books.google.it/books?id=AhaQ7ZvQN3kC&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=AhaQ7ZvQN3kC&hl=it&source=gbs_navlinks_s)

**GABRIELLO SIMEONI**, *La vita et metamorfoseo d'Ouidio, figurato & abbreviato in forma d'epigrammi da m. Gabriello Symeoni. Con altre stanze sopra gl'effetti della luna: il ritratto d'una fontana d'Ouernia: & un'Apologia generale nella fine del libro*, presso Jean de Tournes, Lione 1559, CNCE 35008  
[https://books.google.it/books?id=88Nrt4IRkcUC&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=88Nrt4IRkcUC&hl=it&source=gbs_navlinks_s)

**ANDREA SPETIALE**, *I sette dolori del mal franzese. Cosa molto diletteuole, doue i giouani a spese dell'autore ponno schiuar quel gran pericolo che si troua ne i ladri boschi passando in Franza*, senza tipografo, Venezia 1580 circa, CNCE 61609

**TAL DEI TALI**, *Commedia di Pidinzuolo. Nuouamente composta per tal de'tale ad instantia de tali. Interlocutori. Me buoi, pre Adagio, Pidinzuolo, Dolonica, Menicuccio, V'ligi, Ton Berzaglio, Brandella,*

*Mezzaiuolo, cantori, & ballarini, intitulata Pidinzuolo*, presso Giovanni di Alessandro, Siena 1523, CNCE 55559

**PUBLIO VIRGILIO MARONE**, *La Georgica di Virgilio, nuouamente di latina in thoscana fauella, per Bernardino Daniello tradotta, e commentata*, presso Giovanni Griffio, Venezia 1549, CNCE 35112 ([https://books.google.it/books?id=gRxQAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=gRxQAAAAcAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s))

**PUBLIO MARONE VIRGILIO**, *Pub. Virgilii Maronis, poetae Mantuani, Vniuersum poema*, presso Giovanni Maria Bonelli, Venezia 1558, CNCE 26214

## Sitografia

**ALBERTINA COLLECTION ONLINE:**

<http://sammlungenonline.albertina.at/Default.aspx?lng=english2>

**ART INSTITUTE OF CHICAGO** (collezione di disegni e stampe):

<http://www.artic.edu/aic/collections/prints>

**ASHMOLEAN MUSEUM** (Western Art Prints Collection):

<http://www.ashmolean.org/ash/objects/?mu=236>

**BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK:** <https://www.bsb-muenchen.de/index.php>

**LA BIBBIA NEL CINQUECENTO: EDIZIONI INTERPRETAZIONI CENSURE** (catalogo digitale delle edizioni della Bibbia nel Cinquecento dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento di Firenze):

<http://bibbia.filosofia.sns.it>

**BIBLIOTECA CASANATESE** (Raccolta stampe e disegni della biblioteca casanatense):

[http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/collezioni/collezione\\_0130.html](http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/collezioni/collezione_0130.html)

**LA BIBLIOTECA DELLE FONTI STORICO-ARTISTICHE (SIGNUM):** <http://fonti-sa.sns.it>

**BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI FIRENZE** (collezione digitalizzata del fondo Magliabechiano):

<http://www.bncf.firenze.sbn.it/pagina.php?id=44&rigamenu=Libro%20Antico>

**BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA** (collezione digitalizzata degli Incunaboli in volgare):

[http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/collezioni/collezione\\_0102.html](http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/collezioni/collezione_0102.html)

**BIVIO TESTI E IMMAGINI DELL'UMANESIMO E DEL RINASCIMENTO (ISTITUTO DI STUDI SUL RINASCIMENTO E SIGNUM):** <http://bivio.filosofia.sns.it>

**THE BRITISH LIBRARY DIGITAL COLLECTION:** <http://labs.bl.uk/Digital+Collections>

**THE BRITISH MUSEUM ONLINE DATABASE:**

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx)

**CHRISTIE'S:** <http://www.christies.com>

**CLAVO – CORPUS DEI CLASSICI LATINI VOLGARIZZATI** (a cura della Scuola Normale Superiore e del CNR): <http://clavoweb.ovi.cnr.it>

**DEUTSCHE DIGITALE BIBLIOTHEK** (rete di opere digitali delle biblioteche tedesche): <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de>

**DOROTHEUM**: <https://www.dorotheum.com/en.html>

**EARLY EUROPEAN BOOKS** (catalogo digitale di 30.000 volumi provenienti dalla biblioteca Nazionale di Firenze, dalla Det Kongelige Bibliotek di Copenhagen, dalla Koninklijke Bibliotheek di Amsterdam, dalla Wellcome Library di Londra, dalla Bibliothèque nationale de France): <http://eeb.chadwyck.com/marketing/index.jsp>

**EDIT16** (Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo): [http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/imain.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/imain.htm)

**FONDAZIONE MEMOFONTE STUDIO PER L'ELABORAZIONE INFORMATICA DELLE FONTI STORICO-ARTISTICHE**: <http://www.memofonte.it>

**BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE**: <http://gallica.bnf.fr>

**THE J. PAUL GETTY MUSEUM DIGITAL DATABASE**: <http://www.getty.edu/art/collection/>

**GIORGIO VASARI – LE VITE EDIZIONE GIUNTINA E TORRENTINA** (edizione digitale dell'edizione delle *Vite* a cura di Rosanna Bettarini - Paola Barocchi, Firenze, 1966-1987): <http://vasari.sns.it/consultazione/Vasari/indice.html>

**GOOGLE LIBRI**: <https://books.google.it>

**HATHI TRUST DIGITAL LIBRARY**: <https://www.hathitrust.org>

**THE INTERNET ARCHIVE**: <https://archive.org>

**MARQUES D'IMPRESSORS (CRAI – UNIVERSITAT DE BARCELONA)**: <http://www.bib.ub.edu/fileadmin/impressors/home.htm>

**THE METROPOLITAN MUSEUM DIGITAL COLLECTION**: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online>

**MUSÉE DU LOUVRE - INVENTAIRE DU DÉPARTEMENT DES ARTS GRAPHIQUES:** (<http://arts-graphiques.louvre.fr>)

**NGA IMAGES** (database online della National Gallery di Washington):

[https://images.nga.gov/en/page/show\\_home\\_page.html](https://images.nga.gov/en/page/show_home_page.html)

**L'OFFICINA SCRITTORIA DI ANTON FRANCESCO DONI (SCUOLA NORMALE SUPERIORE):**

<http://www.ctl.sns.it/doni/frontend.html>

**L'ORLANDO FURIOSO E LA SUA TRADUZIONE IN IMMAGINI** (catalogo digitale delle edizioni dell'Orlando Furioso della Scuola Normale Superiore): [www.orlandofurioso.org](http://www.orlandofurioso.org)

**REPIM (REPERTORIO DELLA POESIA ITALIANA IN MUSICA, 1500-1700):**

<http://repim.muspe.unibo.it>

**SACRE RAPPRESENTAZIONI DELLA RACCOLTA GIUNTINA** (Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane Iccu, Biblioteca del Museo Poldi Pezzoli di Milano, Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma, Biblioteca Riccardiana di Firenze):

[http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/collezioni/collezione\\_0058.html](http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/collezioni/collezione_0058.html)

**SOTHEBY'S:** [http://www.sothebys.com/en/home.html?s\\_tnt=362654:1:0](http://www.sothebys.com/en/home.html?s_tnt=362654:1:0)

**THE WARBURG INSTITUTE ICONOGRAPHIC DATABASE:**

[http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/main\\_page.php](http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/main_page.php)

## Ringraziamenti:

Desidero ringraziare sentitamente tutti coloro che mi hanno aiutato e supportato in questi tre anni di ricerca. In primo luogo il mio supervisore prof. Antonio Pinelli ed il co-supervisore prof. Vincenzo Farinella. Voglio ricordare poi i tanti professori e studiosi che mi hanno consigliato pazientemente ed ascoltato con grande apertura: Kathryn Bosi, Elena Fumagalli, Catherine Monbeig Goguel, Elisabetta Sambo, Silvia Urbini, Alessandro Angelini, Marco Collareta, Andrea De Marchi, Giovanni Maria Fara e Massimiliano Rossi. Esprimo la mia gratitudine anche ai professori che mi hanno seguito ed aiutato durante il mio soggiorno a Londra: Raphaële Mouren e Paul Taylor del Warburg Institute e Peter Cleak della Central Saint Martins. Ricordo poi gli amici che mi hanno incoraggiato e fornito spunti illuminanti: Michela Corso, Francesco Sorce e Francesco Traversi. Infine ringrazio infinitamente Licia Triolo, senza la quale non sarei mai riuscito a fare questa ricerca. Tutti gli errori e le imprecisioni contenute in questo testo sono da imputare esclusivamente al mio lavoro.