

ARTICLES

Il mito normanno nella cultura artistica della Sicilia degli Asburgo: costruzione identitaria e rappresentazione del potere. Maurizio Vesco

Nobleses i Generalitat: la classe dirigent i l'exercici del poder des de les institucions (segles XVI-XVII). Miquel Pérez Latre

Monos, gatos y ratas: una poética de la alteridad plasmada en azulejos. Céline Ventura Teixeira

La glorification de la France dans la guerre de Hollande : le projet de la Galerie des Glaces et ses impasses. Emmanuel Faure-Carricaburu

Vascos y montañeses: arte, poder e identidades nacionales en el virreinato de Nueva España. Julio J. Polo Sánchez

Barcelona i la Guerra de Successió: de les imatges coetànies al relat historicista. Agustí Alcoberro

«El pasado (no) es un país extranjero». La personificación de Barcelona y la Monarquía Ilustrada. Carlos Reyero

Algunas noticias sobre tres contactos en Italia de Francisco de Goya: Timoteo Martínez, Bartolomeo Puigvert y Luis Martínez de Beltrán. Raquel Gallego

APORTACIONES BREUS

Viajes mediterráneos de mármoles italianos: sobre la procedencia de la llamada Fuente de Apolo en Aranjuez. Fernando Loffredo

PUBLICACIONES

L'image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et «Gitans» dans l'art occidental des Temps modernes, Victor I. Stoichita. Pol Capdevila

Reflexiones de un hispanista a la sombra de Velázquez, Jonathan Brown. Eduard Cairo

Acta | Artis

Estudis d'Art Modern

PUBLICACIONES D'ACAF/ART

Bramante en Roma. Roma en España. Un juego de espejos en la temprana Edad Moderna, Ximo Company, Borja Franco i Iván Rega (eds.). Juan Miguel Muñoz Corbalán

Noblesa obliga. L'art de la casa a Barcelona (1730-1760), Rosa M. Creixell Cabeza. Francesc Fontbona

ARXIU

El IV Centenari del naixement de Miquel Àngel

A mayor gloria de Miguel Ángel: la celebración del IV Centenario de su nacimiento. Eva March

Memoria sobre las fiestas que se celebraron en Florencia con motivo del Cuarto Centenario del nacimiento de Miguel-Ángel Buonarroti y apuntes acerca del estado de la enseñanza artística en Italia, Claudi Lorenzale. Edició facsímil

RESSENYES

EXPOSICIONS

Giorgio Vasari e l'Allegoria della Paziienza. Carmelo Occhipinti

El Greco. La mirada de Rusiñol. Sergio Fuentes Milà

Acta | Artis

Estudis d'Art Modern

2015

Núm. 3

ACAF-ART
LLIBRES

ACTA/ARTIS. ESTUDIS D'ART MODERN
Publicació anual del projecte i grup d'investigació ACAF/ART – GEAM
2015
Núm. 3

ACAF/ART – GEAM
Universitat de Barcelona
Facultat de Geografia i Història
Montalegre, 6-8
08001 Barcelona
<http://www.acafart.org/publicacions>
actaartis@acafart.org

Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n, 08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430 – Fax: 934 035 531
www.publicacions.ub.edu
comercial.edicions@ub.edu

ISSN 2339-7691
DL B-26.670-2013

© Dels textos i les fotografies, els seus autors (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona, pàgs. 78, 79, 80, 82 i 83; Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, pàgs. 164 i 170).

Acta | Artis

Estudis d'Art Modern

DIRECTOR

JOAN SUREDA, ACAF/ART,
Catedràtic d'Història de l'Art,
Universitat de Barcelona

COORDINADORA GENERAL I DEL CONSELL CIENTÍFIC

CARME NARVÁEZ, ACAF/ART,
Professora agregada d'Història de l'Art,
Universitat de Barcelona

COORDINADORA DEL CONSELL DE REDACCIÓ I DE PLANIFICACIÓ

EVA MARCH, ACAF/ART,
Professora agregada d'Història de l'Art,
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

COORDINADORA DE L'AVALUACIÓ D'EXPERTS – PEER REVIEW

ROSA M. CREIXELL, ACAF/ART,
Professora agregada d'Història de l'Art,
Universitat de Barcelona

CONSELL CIENTÍFIC

ALESSANDRO BALLARIN, Professore emerito,
Università degli Studi di Padova

ANTHONY J. CASCARDI, Professor of Comparative
Literature, Rhetoric, and Spanish. Director
of the Townsend Center for the Humanities,
University of California, Berkeley

MARGARET E. CONNORS MCQUADE, Assistant
Director Curator of Decorative Arts,
The Hispanic Society of America, Nova York

FERNANDO R. DE LA FLOR, Catedràtic
de Literatura Española, Universidad
de Salamanca

JOSEPH LEO KOERNER, Victor S. Thomas
Professor of the History of Art and Architecture,
Harvard University, Cambridge, Massachusetts

GINEVRA MARIANI, Direttore Calcoteca Istituto
Nazionale per la Grafica, Roma

KEITH MOXEY, Barbara Novak Professor
and Chair of Art History at Barnard College,
Columbia University, Nova York

ROSA NAVARRO, Catedràtica de Literatura
Espanyola, Universitat de Barcelona

ALESSANDRO NOVA, ACAF/ART, Direttore
Kunsthistorisches Institut in Florenz –
Max-Planck-Institut

ANTONIO PAOLUCCI, Direttore dei Musei Vaticani

GIOVANNI ROMANO, Professore emerito,
Università di Torino

SERGIO ROSSI, ACAF/ART, Professore ordinario
di Storia dell'Arte, Università di Roma
La Sapienza

VICTOR STOICHITA, Chaire d'Histoire de l'Art
Moderne et Contemporain, Université
de Fribourg

ROSSELLA VODRET, Ex Soprintendente
Speciale per il Patrimonio Storico Artistico
ed Etnoantropologico e per il Polo Museale
della Città di Roma

CHRISTOPHER WOOD, Professor of History of Art,
Yale University, New Haven, Connecticut

CONSELL EDITORIAL

FERNANDO ANTÓNIO BAPTISTA PEREIRA,
Professor associado da Faculdade de Belas Artes,
Universidade de Lisboa

ALICIA CÁMARA, Catedrática de Historia del Arte,
Universidad Nacional de Educación a Distancia

MARIÀ CARBONELL, Catedràtic d'Història
de l'Art, Universitat Autònoma de Barcelona

ROCÍO CARANDE, Catedrática de Filología Latina,
Universidad de Sevilla

XIMO COMPANYY, Catedràtic d'Història de l'Art,
Universitat de Lleida

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES, Professor titular
d'Història de l'Art, Universitat de València

LAURA GARCÍA, ACAF/ART, Professora associada
d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona

EMMA LIAÑO, Catedrática d'Història de l'Art,
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

JUAN MARÍA MONTIJANO, Profesor titular
de Historia del Arte, Universidad de Málaga

LAUREÀ PAGAROLAS, Director tècnic de l'Arxiu
Històric de Protocols de Barcelona

SOFÍA RODRÍGUEZ-BERNÍS, Directora del Museo
Nacional de Artes Decorativas, Madrid

ANTONI SIMON, Catedràtic d'Història Moderna,
Universitat Autònoma de Barcelona

DIEGO SUÁREZ, Catedrático de Historia del Arte,
Universidad Complutense, Madrid

ROSA MARIA SUBIRANA REBULL, ACAF/ART,
Professora titular d'Història de l'Art, Universitat
de Barcelona

JOAN RAMON TRIADÓ, ACAF/ART, Professor titular
d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona

ISABEL VALVERDE, Professora titular d'Història
de l'Art, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

HAN COL·LABORAT EN AQUEST NÚMERO

AGUSTÍ ALCOBERRO
Universitat de Barcelona
alcoberro@ub.edu

EDUARD CAIROL
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona
eduard.cairol@upf.edu

POL CAPDEVILA
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona
pol.capdevila@upf.edu

EMMANUEL FAURE-CARRICABURU
Université Paris VIII
emmfaure@free.fr

FRANCESC FONTBONA
Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts
de Sant Jordi, Barcelona
francesc@francescfontbona.cat

SERGIO FUENTES MILÀ
Universitat de Barcelona
sfuentesmila@ub.edu

RAQUEL GALLEGO
ACAF/ART, Roma
raquelgallego@yahoo.es

FERNANDO LOFFREDO
Stony Brook University, Nova York
fernando.loffredo@stonybrook.edu

EVA MARCH
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona
eva.march@upf.edu

JUAN MIGUEL MUÑOZ CORBALÁN
Universitat de Barcelona
juanmiguelmunoz.corbalan@ub.edu

CARMELO OCCHIPINTI
Università degli Studi di Roma «Tor Vergata»
cchcm100@uniroma2.it

MIQUEL PÉREZ LATRE
Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat
del Vallès, Barcelona
miquelperez@gencat.cat

JULIO J. POLO SÁNCHEZ
Universidad de Cantabria, Santander
julio.polo@unican.es

CARLOS REYERO
Universidad Autónoma de Madrid
carlos.reyero@uam.es

CÉLINE VENTURA TEIXEIRA
Université Paris-Sorbonne
celine.ventura.teixeira@gmail.com

MAURIZIO VESCO
Università degli Studi di Palermo
maurizio.vesco@unipa.it

Giorgio Vasari
e l'Allegoria
della Paziienza

Galleria Palatina,
Palazzo Pitti, Firenze
26 novembre 2013 –
9 febbraio 2014
A cura di Anna Bisceglia



CARMELO OCCHIPINTI

Una delle rare mostre d'arte degli ultimi tempi il cui progetto non si rivelasse sotteso – come ormai solitamente accade dappertutto – a bieche ragioni di *marketing*, bensì all'esigenza di illustrare i risultati ultimi della ricerca scientifica (in riferimento, nella fattispecie, alla cultura figurativa e letteraria dell'Italia di metà Cinquecento), è stata organizzata con grande merito, presso la Galleria Palatina di Firenze, da Anna Bisceglia, funzionaria della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico nonché vicedirettrice di Palazzo Pitti.

Intitolata *Giorgio Vasari e l'Allegoria della Paziienza* – aperta inizialmente dal 26 novembre 2013 al 5 gennaio 2014, posteriormente prorogata fino al 9 febbraio –, la mostra non è stata, propriamente, una mostra su Vasari. Né una mostra di pittura. Né di scultura. Neppure di materiali grafici, disegni, incisioni, libri, documenti manoscritti... È stata tutte queste cose insieme. Infatti, si trattava di ricomporre il vario panorama culturale che, anzitutto nella Firenze medica, ma poi anche nella Ferrara estense, aveva ruotato attorno all'invenzione iconologica della *Paziienza* concepita da Vasari per il vescovo di Arezzo, Bernadetto Minerbetti, e successivamente destinata a conoscere una larghissima circolazione. Circolazione che, in termini moderni, potremmo in un certo senso definire come «multimediale».

L'intera vicenda ci è ben nota da quando, nel 1937, Rudolf Wittkower dedicò all'argomento un importante articolo apparso su uno dei primi fascicoli del *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*:¹ però il contesto allora illustrato da Wittkower, sulla base soprattutto del carteggio vasariano che, tra il 1923 e il 1930, Carl Frey aveva iniziato a pubblicare, si è ultimamente arricchito di nuovi interessanti dettagli, sui quali la mostra fiorentina ha voluto richiamare l'attenzione degli studiosi e del pubblico più vasto.

Vediamo meglio come.

Si chiudeva l'anno 1552 quando, da Ferrara, diffuse la notizia che il duca Ercole II d'Este stava cercando il consiglio dei migliori letterati ed esperti iconologi d'Italia perché inventassero un'allegoria moderna adatta a celebrare una delle caratteristiche del suo temperamento politico, quella,

1. WITTKOWER, R., «Patience and Chance: the story of a political emblem», *Journal of the Warburg Institute*, 1 1937- 1938, pp. 171 - 177.

appunto, di essere paziente. Accadde allora una sera sul finire dell'anno, mentre il cardinale di Ferrara Ippolito II d'Este si trovava a Firenze, che un suo segretario, il vescovo di Cariati Marcantonio Falconi, andasse a trovare, ospite a cena, il vescovo Minerbetti: tra gli illustri commensali fu dunque aperta la discussione su «come si potesse dipingere la Paziienza» giacché, come bisognava sapere, «lo Excelentissimo Signor Duca di Ferrara, essendosi eletta questa impresa, desiderava per qualche bella invenzione figurarla nelle case sue; e disse molte invenzioni, che già li erano state portate».² Queste cose le apprendiamo dalla lettera inviata qualche giorno dopo, il 7 gennaio, dal padrone di casa a Vasari. Alla discussione intervenne anzitutto lo storico Benedetto Varchi, il quale «andò attorno a questo, discorrendo molte cose, mostrando che li antichi non ne avevano lasciata alcuna particular descrizione».³ Ma ad un certo momento del dibattito, il padrone di casa decise di mostrare ai propri ospiti, sicuro di destare la loro profonda meraviglia, il dipinto che Vasari, in collaborazione con Gaspar Becerra, aveva realizzato per lui pochi mesi prima:⁴ si trattava della stessa tela a olio della *Paziienza* intorno alla quale Anna Bisceglia ha organizzato l'intera mostra di Palazzo Pitti del 2013-2014. Ebbene, non è difficile immaginare come Minerbetti abbia allora preso a vantare la *Paziienza*, proprio emblema personale, come direttamente suggerita da un'idea di Michelangelo (così, infatti, qualche mese prima, il 31 ottobre del 1551, Minerbetti aveva scritto a Vasari, il quale doveva avergli fatto credere che avrebbe fatto di tutto per avere un parere da Michelangelo: «La Paziienza, formata dalle vostre [di Vasari] benedette mani et ghiribizata insieme da quel grandissimo vecchio che tutto'l mondo et ammira et meritamente honora»;⁵ Michelangelo, invece, non sembrò per niente interessato alla faccenda di questa *Paziienza*).⁶

Quanto invece al dipinto in questione, passato poi nella quadreria del cardinal Leopoldo de' Medici, esso sarebbe finito a Palazzo Pitti dove, tuttora conservativi, è stato recentemente restaurato per essere quindi precisamente attribuito, da Barbara Agosti, a quel «Beceri» ricordato nelle missive di Bernadetto, già dal Frey individuato nell'aretino Domenico Beceri, ma ora identificato invece come Gaspar Becerra, il pittore spagnolo venuto a Roma nei primi anni del quinto decennio, inseritosi nella bottega di Daniele da Volterra per farsi così conoscere da Vasari che lo fece venire a Firenze nel 1551.⁷

2. Queste parole sono prese dalla lettera, ampiamente discussa nei saggi del catalogo della mostra, commentata anche in OCCHIPINTI, C., «Ligorio iconologo e la "Paziienza" di Villa d'Este a Tivoli. Appunti sull'"Occasione e Penitenza" di Girolamo da Carpi», *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, xxxviii, 2, 2009, pp. 197-218, in particolare p. 200, n 3.

3. Si veda la nota precedente.

4. AGOSTI, B., «Su Vasari e Minerbetti», in BISCEGLIA, A. (ed.), *Giorgio Vasari e l'allegoria della Paziienza*, catalogo della mostra, 26 novembre 2013 - 9 febbraio 2014, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze. Firenze: Sillabe, 2013, pp. 27-33.

5. Si veda n. 2.

6. AGOSTI, B., «Su Vasari e Minerbetti...», p. 28.

7. AGOSTI, B., «Frustoli vasariani. Su alcuni artisti, amici e committenti nel carteggio di Giorgio Vasari», *Prospettiva*, 137, 2010, pp. 97-102, in particolare pp. 101-102; e AGOSTI, B.; BISCEGLIA, A., «Per Giorgio Vasari e Gaspar Becerra: il caso della Paziienza della Galleria Palati-

Torniamo alla cena di Casa Minerbetti, alla fine del 1552. Di fronte al dipinto, l'entusiasmo del vescovo di Cariatì fu davvero grande, tanto che non si perse tempo a dare incarico a un «buon giovane», di cui ignoriamo l'identità, di fare un disegno perché fosse spedito a Ferrara. Non molto dopo arrivava da Ferrara, non ne sappiamo il motivo, la richiesta di un nuovo disegno dal quale si potesse derivare il dipinto che di lì a poco Camillo Filippi avrebbe realizzato per Ercole II d'Este, oggi conservato nella Galleria Estense di Modena (a quanto pare, nella corte estense, un primo modello era stato frettolosamente utilizzato per arricchire gli ornamenti di un arazzo il cui effetto dovette, però, apparire insoddisfacente, del tutto «mal composto»⁸). In mostra si è potuto osservare, oltre al dipinto della Galleria Estense,⁹ un disegno prestato dal Louvre, piuttosto rovinato ma di altissima qualità, tanto da essere ora attribuito da Alessandro Cecchi a Maso da San Friano,¹⁰ insieme allo stupendo piccolo modello su tavola, creduto dallo stesso Cecchi di mano del Vasari,¹¹ con ogni probabilità riconducibile proprio a questa fase di rielaborazione della immagine della *Pazienza* dietro richiesta della corte estense.

Alla fine, il duca di Ferrara, dopo avere esaminato le diverse proposte nel frattempo arrivategli, dovette ritenere soddisfatti i propri desideri, accordando il proprio favore all'invenzione già realizzata per Minerbetti, che necessitava praticamente del solo adattamento del motto. Tra le varie proposte prese in esame c'era stata quella, sfuggita a Wittkower, dovuta allo storico ferrarese Giovan Battista Pigna il quale, nel suo *Duello* del 1554, avrebbe raccontato di essersi anche lui cimentato nell'invenzione di un'immagine della «Pazienza», della quale, però, al momento non sappiamo altro («il Duca l'anno passato volle la maniera di ritrarne una: et tra gli altri io una gliene diedi: et nelle mie imprese che vo facendo, secondo che in varie occasioni son ricercato da signori et gentili huomini, la riposi»¹²).

Ulteriori informazioni, sfuggite anch'esse a Wittkower, ci permettono ora di allargare il contesto fiorentino-ferrarese fino alla Roma di papa Giulio III, dove, all'inizio degli anni cinquanta, si trovava l'antiquario napoletano Pirro Ligorio, allora al servizio del cardinale di Ferrara Ippolito II d'Este: ebbene, come da lui stesso raccontato nelle pagine manoscritte della sua enciclopedia antiquaria, Ligorio aveva escogitato un'idea di «Pazienza» nella speranza di incontrare il favore della corte ferrarese. È vero che le pagine

manoscritte che Ligorio ci ha lasciato in proposito risalgono a diversi anni più tardi, quando ormai egli aveva abbandonato Roma per stabilirsi definitivamente a Ferrara sotto Alfonso II d'Este: tali pagine sono successive pure alle decorazioni a fresco fatte dipingere a Tivoli, per mano di Livio Agresti e aiuti, dentro la sala centrale al piano nobile del palazzo estense, dove Ligorio avrebbe voluto che fosse utilizzato lo stesso disegno della *Pazienza* a suo tempo da lui presentato a Ercole II (si trattava in particolare, per citare dall'enciclopedia ligoriana dove tra l'altro ne troviamo approfondite le più svariate implicazioni allegoriche, di una figura femminile castamente vestita che calpesta «gli acuti spini delle mondane occasioni» e «le concolca e sottomettili sotto de' piedi»¹³). Però è pure vero che le pagine di Ligorio si riferivano ai fatti accaduti nel 1552: allora Ligorio, in modo piuttosto sfrontato e provocatorio – tanto più perché il dedicatario dell'enciclopedia antiquaria era proprio il duca di Ferrara Alfonso II, figlio di Ercole II – aveva colto l'occasione per lanciare una critica, invero non troppo implicita, contro l'«ignoranza» di Vasari (e di Michelangelo), oltre che dello stesso Varchi, in quanto costoro non avevano tenuto conto di uno spunto iconografico antico, da Ligorio ora individuato in un certo cammeo con iscrizione greca regalatogli, a suo dire, da Francesco Maria Molza, da cui egli diceva di aver tratto la propria invenzione della «Pazienza». Perciò Ligorio dichiarava che la vera allegoria della *Pazienza* avrebbe dovuto essere ben diversa da come Minerbetti l'aveva proposta a Ercole II, ben diversa cioè da come il già ricordato Camillo Filippi l'avrebbe dipinta a Ferrara, fingendola – per usare, anche qui, l'enciclopedia ligoriana

con la crypsidra e con le braccia piegate e ligata con una catena applicata ad una colonna, come Hannibal Caro la mostrò a Gabriel Cesano, da lui domandata. Ma nel vero *Pazienza* non dee essere ligata, ma libera e sciolta e forte dell'animo e d'avvedutissimo e perspicace intelletto, e costante in ogni persecuzione

Al contrario, secondo Ligorio, la *Pazienza* «si dee più tosto allegra che mesta dipingere; essendo mirabile questo in lei, che con la noia sia così congiunto il diletto, ch'egli d'ogni molestia sia vincitore»¹⁴. Con queste parole l'antiquario napoletano contestava la trovata bizzarra e cervellotica di questa irrealizzabile «crypsidra», orologio a bilancia e clessidra idraulica di pura fantasia, del tutto svincolata da qualsivoglia fonte figurativa antica: le gocce d'acqua traboccanti lentamente dalla «crypsidra» avrebbero col tempo finito per logorare la roccia a cui era incatenata la *Pazienza*, liberandola.

Con una tale critica Ligorio intendeva sminuire l'immagine ufficiale che, assunta da Ercole II d'Este a proprio emblema, si trovava ormai divulgata da tanti artisti, quegli «altri» artisti cui Ligorio si riferiva senza peraltro nominarli,

na», *Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze di Arezzo*, 72-73, 2012, pp. 73-78.

8. Si vedano le testimonianze citate e commentate da PATTANARO, A., «Il modello per la "Pazienza" di Ercole II d'Este. Da Firenze a Ferrara. "La meraviglia e il desiderio d'averlo"», in BISCEGLIA, A. (ed.), *Giorgio Vasari...*, pp. 35-45, in particolare pp. 36-37 e seguenti.

9. Camillo Filippi e Sebastiano Filippi, detto il Bastianino, *La Pazienza*, 1553-1554, olio su tela, 186 × 97 cm. Galleria Estense, Modena [cat. 6].

10. Maso da San Friano (attribuito), *Allegoria della Pazienza*, c. 1565-1570, penna e acquarello marrone su carta grigio azzurra, 26,6 × 17,5 cm. Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Parigi [cat. 5].

11. Giorgio Vasari, *Allegoria della Pazienza*, c. 1551-1552, olio su tavola, 35 × 24, 5 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze [cat. 3].

12. Si veda PATTANARO, A., *Camillo Filippi «pittore intelligente»*. Padova: Aurora, 2012, p. 33-47, in particolare p. 35.

13. Le citazioni dall'enciclopedia antiquaria di Pirro Ligorio si trovano ampiamente riportate e commentate in OCCHIPINTI, C., «Ligorio iconologo...», pp. 204-305.

14. Si veda la nota precedente.

cioè oltre a Filippi: Pompeo Leoni, che aveva impresso nel 1554, sul verso della medaglia dedicata al duca Ercole, la medesima allegoria d'invenzione vasariana schedata nel catalogo della mostra da Davide Gasparotto (n. 8);¹⁵ Prospero Sogari Spani, detto il Clementi, che contemporaneamente era stato pagato cento scudi per realizzare il busto-ritratto di Ercole II, unitamente al rispettivo basamento marmoreo, oggi anch'esso conservato nella Galleria Estense, sulla cui fronte, scolpita a bassorilievo dentro il medaglione centrale, si ritrova la seminuda donna in catene disegnata da Vasari (scheda n. 7, firmata anch'essa da Gasparotto).¹⁶ Tanto più che un'invenzione così ufficiale era finita per essere illustrata nel libro delle *Imprese illustri* di Girolamo Ruscelli (1572), esposto in mostra,¹⁷ e quindi, più tardi, nell'*Iconologia* del Ripa (1593).¹⁸

Ora, per spiegare tanto risentimento e tanta indignazione da parte di Ligorio, dobbiamo tener conto della profonda ostilità da lui maturata nel corso del tempo da un lato nei confronti di Vasari, dall'altro di Michelangelo, a iniziare, almeno, dai primi anni di pontificato di Giulio III del Monte, quando l'antiquario napoletano si vide escluso dai principali cantieri papali che proprio da Vasari e da Michelangelo erano controllati.

Riguardo, per esempio, al cantiere di Villa Giulia, Ligorio non avrebbe mancato occasione di esprimere le peggiori valutazioni sulle pagine della propria enciclopedia antiquaria, anzitutto denunciando l'incoscienza e «l'ignoranza degli artefici» adoperati nel grande edificio papale, i quali non avevano esitato a spogliare il Colosseo dei materiali nobili che lo rivestivano per costruire il Ninfeo di Villa Giulia; così «per carestia di marmo», si sarebbe vociferato nel tempo, e «indegnamente» a detta di Ligorio, senza che nessuno osasse protestare, si guastarono numerosi «termini» trovati a Tivoli; per la stessa ragione tanti artefici «ignoranti», irrispettosi della grandezza antica, si resero responsabili della distruzione di svariati basamenti di statue romane originariamente dedicate nelle terme di Tito, di Traiano e di Antonino Pio, ridotti a materiale da costruzione: e fu «cosa veramente disonesta».¹⁹ A proposito del gruppo di *Ercole e Anteo* oggi a Palazzo Pitti, all'epoca a Villa Giulia, ecco cosa Ligorio andava denunciando, riferendosi ai maestri restauratori di cui Vasari si stava servendo:

15. GASPAROTTO, D., «Pompeo Leoni. Medaglia ritratto del duca Ercole II d'Este», in BISCEGLIA, A. (ed.), *Giorgio Vasari...*, pp. 80-81, scheda 8.

16. GASPAROTTO, D., «Prospero Sogari Spani, detto il Clemente. Busto ritratto di Ercole II d'Este. Basamento con l'Allegoria della Pazienza», in BISCEGLIA, A. (ed.), *Giorgio Vasari...*, pp. 76-79, scheda 7.

17. RUSCELLI, G., *Le imprese illustri del s.or Ieronimo Ruscelli. Aggiuntovi nuouam.te il quarto libro da Vincenzo Ruscelli da Vietrbo*. In Venetia: apresso Francesco de franceschi Senesi, 1584. Biblioteca degli Uffizi, Firenze [cat. 13]. BISCEGLIA, A., «Girolamo Ruscelli, "Le imprese illustri"», in BISCEGLIA, A. (ed.), *Giorgio Vasari...*, pp. 94-95, scheda 13.

18. Si veda RIPA, C., *Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*. Roma: Heredi di Gio. Gigliotti, 1593, *ad vocem*.

19. Queste testimonianze si trovano commentate in OCCHIPINTI, C., *L'arte in Italia e in Europa nel secondo Cinquecento*. Torino: Einaudi, 2012, pp. 10-19.

Ma lo malo pensiero de' moderni l'ha tolto via dal sudetto luogo e condottolo nella villa Iulia dove da un poco accorto scultore è stato rinovato et retocato, parendogli che fusse un poco locorato, ma se il tempo l'avea offeso del lustro solo della pelle, il gentil scultore l'ha scorticato affatto.²⁰

Non dobbiamo dimenticare come a Roma, dopo il fallimentare esordio pittorico, Ligorio si fosse completamente votato all'architettura e alle ricerche erudite sul mondo antico, credendo così di dare esito agli insegnamenti di Raffaello e di Baldassarre Peruzzi, contro il cattivo esempio di Michelangelo. Questi, in forza di una prodigiosa capacità di rinnovare il proprio linguaggio espressivo, secondo l'antiquario napoletano, stava finendo per allontanarsi irrimediabilmente dal decoro e dal rispetto classicista per i temi e per i contenuti.²¹ Insomma, Ligorio percepiva il Buonarroti come un esempio negativo di anticlassicismo e di licenza, l'esecrando responsabile della crisi di tutta l'arte moderna, di pittura, scultura e architettura. Parole molto pesanti, giustamente famose, egli userà nei confronti degli imitatori di Michelangelo, da lui detti «michelagnolastri»:

Così dunque, per lo amore di costoro così bravi, entriamo a parlare di quel che chiamano snocciolamento, o vogliamo dire delli sforzamenti degli atti del corpo, delle mani e delle braccia e coscie dell'uomo, tutte fatte senza proposito, e con ogni sorte di storcitura poste in opera, che per figgere le figure pronte nell'atto l'hanno fatte furiose, con attitudine pazzesche e dispiacevole, più tosto menaccianti che suadente o dimostrante quel che la natura porge nell'occasioni delle istorie, avendo solamente pensato far certi groppi di figure confuse insieme e tanto discordi, che non se ne puote retrarre il significato.²²

Dopo tali precedenti, tanto più bruciante dovette essere il risentimento di Ligorio nel momento in cui venne a sapere che, alla corte di Ferrara, gli era stata preferita l'invenzione vasariana (e michelangelesca): lo stesso Prospero Spani, che a Ferrara aveva contribuito a divulgare quella detestata *Pazienza*, si era per di più compiaciuto di aderire a certo formalismo michelangelesco, seppure in maniera decisamente riduttiva e superficiale: come nel caso della citazione quasi letterale, sull'armatura del duca, della figura di Adamo della volta Sistina, come a voler esibire anche lui, imitando Michelangelo – le parole che usiamo sono, ancora una volta, quelle, polemiche, di Ligorio –, uno «snocciolamento o vogliamo dire delli sforzamenti degli atti del corpo, delle mani e delle braccia e coscie dell'uomo».²³

20. *Ibidem*.

21. Evitiamo di riportare qui i giudizi ligoriani sul Buonarroti, limitandoci a rinviare a OCCHIPINTI, C., *Pirro Ligorio e la storia cristiana di Roma. Da Costantino all'Umanesimo*. Pisa: Della Normale, 2007, p. 182.

22. Il passo è preso sempre dalle pagine manoscritte dell'enciclopedia ligoriana, citate e discusse in OCCHIPINTI, C., *L'arte in Italia e in Europa...*, pp. 176-177.

23. *Ibidem*.

Ma un linguaggio così estremamente illustrativo come quello utilizzato sul basamento della *Pazienza* dovette incontrare l'alto gradimento della corte di Ferrara: si trattava appunto di un linguaggio che indugiava –oltreché sulle anatomiche eccessive dei due telamoni, dove l'autore interpretava esteriormente e riduttivamente certa «terribilità» michelangiolesca– su dettagli minimi e curiosi, come quelli della clessidra idraulica di cui lo scultore era tenuto a dare una così meticolosa descrizione, come pure dell'elegantissi-

ma ghirlanda sulla lorica, finanche del medaglione dell'ordine di San Michele.

BISCEGLIA, A. (ed.), *Giorgio Vasari e l'Allegoria della Pazienza*, catalogo della mostra, 26 novembre 2013 – 9 febbraio 2014, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze. Livorno: Sillabe, 2014, 111 pp.