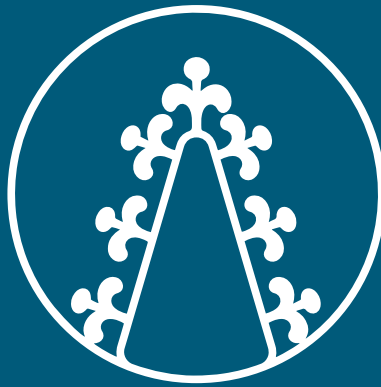


L'IDEEA

Testi Fonti Lessico



ANNO I · FASCICOLO 1 · 2024



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU



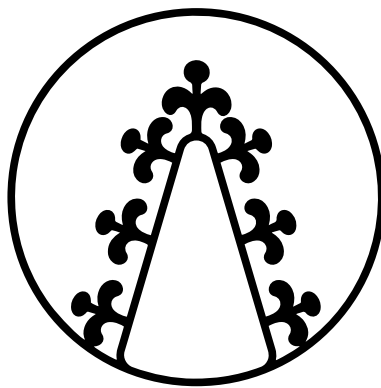
PRIN 2022



IDEA
Corpus Digitale Zuccari

L'IDEEA

Testi Fonti Lessico



ANNO I • FASCICOLO 1 • 2024

LIDEA

Testi Fonti Lessico • Disegni

**Rivista digitale di letteratura artistica, storia della filosofia, linguistica
& di storia del disegno**

Periodico annuale (in due fascicoli)
ISSN 3035-2452 • DOI [10.69114/LIDEA/](https://doi.org/10.69114/LIDEA/)

Direttore Scientifico

Vita Segreto (Accademia di Belle Arti di Roma)

Comitato Scientifico

Annarita Angelini (*Alma Mater Studiorum*, Università di Bologna)
Juliana Barone (The Warburg Institute e Birbeck College, University of London)
Daniele Benati (*Alma Mater Studiorum*, Università di Bologna)
Marco Biffi (Università degli Studi di Firenze)
Salvatore Carannante (Università degli Studi di Trento)
David Ekserdjian (University of Leicester)
Caterina Furlan (Università degli Studi di Udine)
Ketty Gottardo (The Courtauld, Prints and Drawings Department, London)
Dagmar Korbacher (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin)
Donata Levi (Università degli Studi di Udine)
Catherine Loisel (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Paris)
Veronique Meyer (Université de Poitiers, Laboratoire Criham)
Nicola Panichi (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Patrizia Pellizzari (Università degli Studi di Torino)
Vittoria Romani (Università degli Studi di Padova)
Antonella Trotta (Università degli Studi di Salerno)
Franca Varallo (Università degli Studi di Torino)
Catherine Whistler (Ashmolean Museum, University of Oxford)

Comitato Editoriale

Luca Baroni (Rete Museale Marche Nord)
Thomas Dalla Costa (Independent Scholar and Curator)
Gloria De Liberali (The Metropolitan Museum of Art, New York)
Francesco Guidi (*Alma Mater Studiorum*, Università di Bologna e DTC-Lazio)
Barbara Fanini (Università degli Studi di Firenze)
Hélène Gasnault (Beaux-Arts, Collections des dessins, Paris)
Francesco Grisolia (Università degli Studi di Roma Tor Vergata)
Grant Lewis (The British Museum, Department of Prints and Drawings, London)
Nino Nanobashvili (Gutenberg-Museum, Mainz)
Marco Sgattoni (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)
Vincenzo Stanzola (Museo di Capodimonte, Gabinetto Disegni e Stampe, Napoli)

Progetto Grafico

Francesca Ceccarelli

Accademia di Belle Arti di Roma

Via di Ripetta, 222 • 00186 Roma (RM)
<https://lidea.abaroma.it/>

© 2024 L'IDEA | Testi Fonti Lessico • Disegni



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Open Access

Certificazione scientifica

Certificazione scientifica dei contributi pubblicati da L'IDEA: tutti gli articoli pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole dei valutatori designati, attraverso un processo di revisione anonima e sotto la responsabilità del Comitato scientifico e del Comitato editoriale. La valutazione è stata effettuata in ottemperanza ai criteri scientifici ed editoriali della Rivista.

Testi Fonti Lessico

URL <https://lidea.abaroma.it/fascicoli/i-2024-1-178>

DOI [10.69114/LIDEA/2024.178](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.178)

Sommario

Angela Dressen Leonardo's Bestiary as a Reading Key for Moral Allegories	7
Barbara Tramelli Lomazzo's Colors, Leonardo's Colors	33
Nino Nanobashvili Alessandro Allori's <i>Ragionamenti delle Regole del Disegno</i>: A New Perspective on the Formation of the First Drawing Manual	49
Elisabetta Patrizi «Poiché l'Academie assottigliano gli ingegni et li fanno più accorti e vivaci»: Educational Models of the Accademia del Disegno in Rome	69
Tommaso Ghezzani La scultura dell'«ottimo artista». Palingenesi estetico-amorosa tra Marsilio Ficino, Giulio Camillo e Francesco Patrizi	87
Ciro Perna Su un'inedita ecfraasi di Romano Alberti	97
Marco Biffi Federico Zuccari nella lessicografia italiana	103
Barbara Patella Filippo Baldinucci lessicografo: parole dell'arte del disegno (e non solo)	109

ABSTRACT

In the year 1494, Leonardo composed a bestiary of about 100 short entries on virtues and vices combined with animal symbolism (Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Manuscript H). Research has always accepted the three sources from which this bestiary is derived as the medieval *Fiore di Virtù*, Cecco d'Ascoli's *Acerba* and Pliny's *Natural History* (in the version of Cristoforo Landino), but overlooked another important source, the *Libro della Natura degli Animali* (also called *Bestiario Toscano*), which is a synchronistic version of the *Fiore di Virtù* and a bestiary. As much as Leonardo was inspired by these sources, he never copied entries directly for his repertory, but selected passages and alternated the narrative. This article investigates, on the one hand, the reasons for Leonardo's selection process, which attempts to make the bestiary a pan-religious and pan-cultural repertory of animal symbolism, relying on moral and religious choices. On the other hand, it offers an investigation on the application of the repertory and its sources in his allegorical drawings by making the symbolism and short entries a reading key for his moral and witty sketches.

Nel 1494, Leonardo compose un bestiario di circa 100 brevi voci su virtù e vizi combinati con il simbolismo animale (Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Manoscritto H). La ricerca ha sempre accettato che le tre fonti da cui deriva il bestiario siano il Fiore di virtù medievale, l'Acerba di Cecco d'Ascoli e la Historia naturale di Plinio (nella versione di Cristoforo Landino), ma ha trascurato una quarta più importante, il Libro della natura degli animali (detto anche Bestiario toscano), che è insieme una versione sincronica del Fiore di virtù e di un bestiario. Per quanto Leonardo si ispirasse a queste fonti, non copiò mai direttamente le voci per il suo repertorio, ma selezionò i passaggi e alternò la narrazione. Questo articolo indaga, da un lato, le ragioni del processo di selezione di Leonardo, che tenta di rendere il bestiario un repertorio pan-religioso e pan-culturale del simbolismo animale, basandosi su scelte morali e religiose. D'altra parte propone un'indagine sull'applicazione del repertorio e delle sue fonti nei suoi disegni allegorici, facendo del simbolismo e delle brevi annotazioni una chiave di lettura per i suoi schizzi morali e arguti.

KEYWORDS Leonardo da Vinci • allegory • drawing • animal symbolism • key reading • Naturalis Historia • Acerba • Fiore di Virtù • Bestiario Toscano • Pliny • Cecco d'Ascoli • Renaissance • Italy



PAROLE CHIAVE Leonardo da Vinci • allegoria • disegno • simbolismo animale • chiave di lettura • Naturalis Historia • Acerba • Fiore di virtù • Bestiario toscano • Plinio • Cecco d'Ascoli • Rinascimento • Italia

CITA COME Angela Dressen, *Leonardo's Bestiary as a Reading Key for Moral Allegories*, «L'IDEA», 1.1 • *Testi Fonti Lessico*, 2024, pp. 7-31, DOI 10.69114/LIDEA/2024.178-284

URL <https://lidea.abaroma.it/articoli/leonardos-bestiary-as-a-reading-key-for-moral-allegories-284>

DOI [10.69114/LIDEA/2024.178-284](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.178-284)

OPEN ACCESS

© 2024 Angela Dressen •     4.0

PEER-REVIEW

Presentato 26/07/2024

Accettato 01/09/2024

Pubblicato 05/11/2024

Leonardo's Bestiary as a Reading Key for Moral Allegories

✦ Angela Dressen

I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Firenze



Leonardo da Vinci, one of the Renaissance polymaths, left visual and written evidence in a large variety of fields: painting, architecture, technology, anatomy, natural sciences, music, literature, and much more. Among his literary oeuvre, there are sketches for treatises on painting, optics, geometry, military engineering, hydraulics, the flights of birds and other natural phenomena, and also on different literary topics, such as fables, invectives - and a bestiary.

Leonardo's so-called *Bestiario* from 1494¹ runs over thirty-nine consecutive pages with only occasional interruptions, a fact that is not true for his other writings, which appear scattered among other thoughts². This speaks for a condensed effort and concentration over a short period of time. Despite being written in the vernacular, like all of Leonardo's writings, the *Bestiario* has been seen as belonging to the literary tradition of medieval bestiaries. Being preceded only by some pages with Latin conjugations, sketches of water and sand, it is then composed of ninety-five (plus a possible additional five scattered elsewhere) often quite short phrases on animals and their symbolic meaning in literature. Usually, these short accounts run one to three sentences, mostly following the intention of adding the animal's

symbolic significance within the moral system of virtues and vices. On a few occasions, these moral meanings have a short extension, such as an allegorical reading with an interpretation of the animal and its meaning.

Since Gerolamo Calvi published his article on Leonardo's *Bestiario* in 1898 and identified its sources in the *Fiore di Virtù* (c. 1320)³, Cecco d'Ascoli's *Acerba* (c. 1327)⁴ and in Pliny's *Natural History* (in Landino's translation, 1476)⁵, the majority of researchers have supported these three sources⁶, while some of them have added other texts, such as Franco Sacchetti's *Delle Proprietà degli Animali*,⁷ the *Physiologus*⁸, Aesopus's *Fables*⁹, and Brunetto Latini's *Tesoretto*¹⁰, Carlo Vecce's proposal to introduce a comparison with Franco Sacchetti's *Proprietà degli Animali* based on a condensed version of the *Fiore di Virtù* is an interesting idea, to which we will return later¹¹.

The *Physiologus*, Aesopus and the *Tesoretto* are in fact not necessary for the reading of Leonardo's bestiary and provide little overlap, while the *Fiore di Virtù*, the *Acerba* and the *Natural History* had all been used in snippets to compose the bestiary. Furthermore, all three texts were in Leonardo's personal library, and all three were in double copy!¹²

I would like to thank my two anonymous peer-reviewers for their careful reading and for raising a number of attentive points, as well as the editorial assistant Gloria de Liberali for her prompt and competent editing.

¹ Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Manuscript H, Ms 2179, fols. 5r-27v. For the date March 1494, proposed by CALVI 1898 (pp. 73-116) and thereafter never seriously questioned, see PEDRETTI 2008 and BAMBACH 2019b, II, pp. 76-81.

² For example: LEONARDO/MARINONI 1974, pp. 97-114 (with some literary references for the single entries); LEONARDO/VECCE 1992, pp. 73-93 (with literary references for the entries); LEONARDO/STOPPELLI 2011; LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, pp. 31-50 (taken here as a source of reference).

³ On the *Fiore di Virtù*, see *FIORE DI VIRTÙ* 1483, 1491 and 1504; *FIORE DI VIRTÙ/FERSIN* 1953 (here all taken here as a source of reference); CORTI 1959, pp. 1-82, and also DOOLING, forthcoming.

⁴ *Acerba* may point to *acervus* as an accumulation, and it was intended as an educational book. CALVI (1898, p. 87) sees it as an incomplete encyclopedia. For related illustrations in Leonardo's bestiary, see D'ANCONA 1920, pp. 120-124 (BSB, Ms Hamilton 138, probably Lombardy 15th century, illustrated with aquarels, geometrical figures, astrological objects, symbols, images of virtues, fantastic animals); and COGLIATI ARANO 1982, pp. 151-160.

⁵ Leonardo used Landino's translation of Pliny's *Natural History* that was printed in 1476. On Leonardo's general interest in Pliny, see SCONZA 2019, pp. 79-84, and VERSIERO 2020, pp. 533-540.

⁶ Just to mention a few: LEONARDO/BRIZIO 1952, p. 122; GENETTE 1982, p. 7; LEONARDO/CALABRESE 2011, p. 25-26; BAMBACH 2019b, I, p. 493; BISANTI 2019, pp. 47-54; MESIRCA 2019, pp. 55-60; VECCE 2019, pp. 19-30. For COHEN (2008, pp. 25-29), only the two sources of the *Fiore di Virtù*, and Cecco d'Ascoli's *Acerba* should be sufficient.

⁷ LEONARDO/VECCE 1992 (pp. 73-93, especially p. 89) proposes two sources: *Fiore di Virtù*, or rather Franco Sacchetti's version of it (*Delle Proprietà degli Animali*), and *Acerba* by Cecco d'Ascoli, all of which would have been accessible in Leonardo's private library (although he actually possessed the *Fiore di Virtù*, and not Sacchetti's version). Many other entries were after Plinius in Landino's version (LEONARDO/VECCE 1992). Vecce compared the sources for every animal allegory in Leonardo. Franco Sacchetti's *Delle Proprietà degli Animali* was published in SACCHETTI/GIGLI 1857, pp. 255-261.

⁸ Although some of the content in the *Fiore di Virtù* and the *Acerba* does overlap with the *Physiologus*, and he must have been familiar with this basic iconographical text through his school education, Leonardo did not possess a *Physiologus* edition, nor did he engage with it directly on a literary level.

⁹ For Aesopus, see CALVI 1898, pp. 73-116. However, in Aesopus's *Fables*, animals are usually given in pairs, while the little stories serve different intentions, which are not comparable to Leonardo's bestiary.

¹⁰ Brunetti has been seen as an additional source, on top of the others (LEONARDO/GIOVANETTI 2019, p. 36).

¹¹ Other proposals: Sacchetti-Cecco d'Ascoli-Pliny (cf. LEONARDO/VECCE 1992, pp. 73-93; LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, p. 33). According to MARSH 2003 (p. 17), Leonardo took Alberti's *Apologies* as an example for his *Bestiario*.

¹² There is one copy each of Pliny, Cecco d'Ascoli and the *Fiore di Virtù* in both the *Codice Atlantico* and the *Codex Madrid II* (BNE, Inv. 8937); see VECCE 2017, pp. 198-200.



As a medieval school text, the *Fiore di Virtù* proved to be an immensely useful book for artists, especially for composing iconography containing virtues and vices¹³. Many painters relied on it to find useful references for basic allegorical depictions. Leonardo had been introduced to the *Fiore di Virtù* at the entry school level¹⁴, and the text proved to be a valuable source for him, to which he returned on many occasions in his paintings, drawings and in his own writing. Occasionally, researchers have noticed that either a printed version of the *Fiore di Virtù* or Leonardo's bestiary might have been the source for a very few of Leonardo's emblems and allegories¹⁵, but they used the texts only for occasional and sporadic explanations. Thus, many questions regarding the organization of the text and the purpose of the bestiary remain open. This essay wishes to identify two issues that so far have gone unnoticed. This article investigates, on the one hand, the reasons for Leonardo's selection process, which attempts to make the bestiary a pan-religious and pan-cultural repertory of animal symbolism, relying on moral and religious choices. On the other hand, it offers an investigation of the application of the repertory and its sources in his allegorical drawings by making the symbolism and short entries a reading key for his moral and witty sketches. It is worth noting that the *Fiore di Virtù*, written around 1320, circulated in a variety of forms, with two major and many minor variations. The two major variations consist of an essential version and one containing an allegorical extension. The essential, condensed form contains a discussion of virtues and vices and of their respective symbolic animals, each running only a few sentences. The extended version adds allegorical readings, explanations, and citations by the so-called *auctoritas*, ancient and medieval sources of religious or secular texts. This version was called *Fiore di Virtù Historiato*. The short version circulated in manuscript form in the fourteenth century, while almost all *Fiore di Virtù* versions from the fifteenth century go back to the *Fiore di Virtù Historiato*, with some variations with respect to the number of chapters and to the choice of *auctoritas* given as a reference. The well-known editions printed in Florence in 1483 and 1491 were likely familiar to Leonardo. There, each chapter develops along three lines: first, a presentation of the given virtue or vice, then an example of an animal allegory associated with it, and finally an example from the literature that references the *auctoritas*.

There is, however, another important source for the comparison with Leonardo's bestiary that has generally been overlooked. The late thirteenth century *Libro della Natura*

degli Animalia (also called *Bestiario Toscano*) has a rich medieval manuscript tradition of mostly Tuscan origins, as elaborated by Checchi¹⁶. Although the textual compilation is once again not an exact source for Leonardo, it lends itself to multi-layered comparisons. Like the other medieval sources for animal symbolism, the entries on single animals are much longer than in Leonardo. They usually start with a description of the animal, followed by a moral or allegorical reading, accompanied by one or more references to an *auctoritas*, like the Bible and ancient sages, which is the reason why it can be counted among the Christian bestiaries. What makes this text comparable to Leonardo's is first and foremost the literary fusion of a *Fiore di Virtù* with a bestiary as well as a structure organized in three distinct parts (moralizing descriptions of animals, fables, and moralizing exempla of animals), which mainly follow three sources¹⁷. The total number of about one-hundred-six entries (depending on the version, some animals appear doubled), and the ending with the *exempla* is also similar to Leonardo's text. What differs from Leonardo is the sequence and the length of the chapters, which once again are more elaborate in the *Libro della Natura degli Animalia* than Leonardo's short entries. For example, the Vatican manuscript Chig.M.VI.137 begins with fifty descriptions and moralizations, followed by fourteen fables, and ends with forty more descriptions and moralizations as so-called *exempla*. In other versions, there are seventy-two descriptions and moralizations and fourteen fables¹⁸. With the *Libro della Natura degli Animalia* and its composite format on the nature of animals, examples and fables, the question arises of whether Leonardo's fables should be seen in the same context. His fifty-two fables surpass the usual circa fourteen, and we cannot, once again, speak of a close relationship¹⁹. Nevertheless, many aspects suggest a similar intention. Leonardo composed his fables right before the bestiary (1490-1494)²⁰. Looking at the Florentine examples mentioned below, he probably came in contact with the *Bestiario Toscano* already in his Florentine years, and therefore knew about the possibility to incorporate fables into a bestiary. His fables are, once again, much shorter than others usually were. The most striking point of comparison between these two texts is Leonardo's first fable²¹ on the topic of the four elements (water, air, fire, earth), an unusual subject for a fable, which finds its counterpart in other manuscripts of the *Libro della Natura degli Animalia*²². While in the *Libro* each element is associated with an animal and analyzed through a moralizing Christian lens, Leonardo gives a more literal description of the

¹³ See DRESSEN 2021b, pp. 189-193.

¹⁴ Leonardo received some schooling in Florence. Since his basic Latin education is documented, one would suppose a preceding entry level education, of which the *Fiore di Virtù* was usually a part. This seems to be confirmed by the books in his possession. On his education, see *ibid.*, pp. 12-13 and pp. 95-96.

¹⁵ For example, NOVA 2001, pp. 381-386; LEONARDO/CALABRESE 2011, pp. 32-33; MARANI 2015, pp. 271-287.

¹⁶ Following CHECCHI 2017 (pp. 525-578) and 2020 (pp. 142-144), the original text was written after 1270 in a Dominican monastery in Pisa. For the long and short versions of the text, a comparison with other manuscripts, its genesis and sources, see CHECCHI 2020 and also GOLDSTAUB-WENDRINER 1892, pp. 74-107.

¹⁷ Not all the manuscripts contain all three parts. The sources of the *Libro della Natura degli Animalia* are a lost medieval bestiary called *Bestiario della Formica*, another lost source most comparable to Ms Hamilton 390 (BSB), and ANGLICO 1492 (*Liber XVIII*). Likewise, Brunetto Latini's *Tesoretto* had been mentioned as being close to these sources as well, especially in the variation of Ms 2908 (BRicc), which also has a different sequence of the animals compared to other manuscripts. See CHECCHI 2017, pp. 525-578, and 2020, pp. 55-59, 149-155.

¹⁸ For the sequence, see CHECCHI 2020, pp. 11-14.

¹⁹ Also, only circa 13 of the 52 fables find a counterpart animal in the *Libro della Natura degli Animalia*, and likewise not literally.

²⁰ For the date, see LEONARDO/GIUDITTA-VECCE 2019, p. 5. For an introduction to Leonardo's fables, see MARSH 2004; CIRNIGLIARO 2023.

²¹ V&A, Codex Forster III, fol. 2r, citation in LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, p. 6.

²² BAV, Ms Chig.M.VI.137 (CHECCHI 2020, no. 18); BML, Ms Ashb. 520 (*ibid.*, no. 19); BNCF, Ms II.VIII.33; BRicc, Ms 2260 (*ibid.*).

elements and associates them with only one animal (i.e. little crabs, «granicoli») and one vice («superbia»), set in the context of the elements. Furthermore, the third part of the book with moralizing *exempla* (e.g. manuscripts in the Vatican, London and Paris)²³ finds an echo in Leonardo's bestiary, where he likewise concludes with an *exemplum* («esempli»)²⁴, that again is not taken directly from any of his sources. Leonardo's example of six animals revolves around the topic of the eye and of ways of seeing (given by examples of the serpent, wolf, basilisk, ostrich, fish, and others). Albeit very short, his entries are comparable to this third part of the *Bestiario Toscano*, where animals are presented with their nature and properties (using the title *Dela natura e proprietà del ...*). Finally, some manuscripts of the *Libro della Natura degli Animali* are accompanied by illustrations for every chapter – simple pen or ink drawings filled with watercolors, on the whole very comparable to the *Fiore di Virtù* illustrations (e.g. BML, Ms Ashb. 520, Florence 1459)²⁵. There are also some manuscripts where the *Bestiario Toscano* appears together with the *Fiore di Virtù*, with which it in fact shares a number of animals (e.g. WA/HMM, Ms 132, Florence 15th century). In some cases, the *Fiore di Virtù* is followed directly by the *Bestiario Toscano* or by a similar bestiary type, without much indication of a textual switch²⁶. In some manuscripts, the two titles have been mixed up and combined: *Libro della Natura degli Animali* with the incipit «quine comica Fior di virtune» (BML, Ms Ashb. 520), *Libro intitolato Virtù degli Animali* (BRicc, Ms 2260, Florence 15th century), and also *Trattato della Virtù, ovvero della Natura degli Animali* (BNN, Ms XII.E.II, Florence 1482)²⁷. Leonardo's knowledge of the three Florentine and the London versions and of their combined texts can be presumed, as well as their shared intentions. Leonardo must have been inspired by this literary genre, even though he did not elaborate over the entries as sequences in a row, as he did with Pliny and Cecco d'Ascoli²⁸. Leonardo's bestiary therefore follows along with several esteemed traditions: animals as symbols, animals as allegories of virtues and vices, the nature of animals, and vernacular repertoires; it also presents a combination of different textual traditions along the lines of the *Fiore di Virtù* and the *Libro della Natura degli Animali*. The result, nevertheless, is Leonardo's own original version, which carries on the knowledge and echo of these various textual traditions. Bestiaries in all of their forms seem to have kept Leonardo busy for more than two decades. Vernacular editions of medieval bestiaries were common since the thirteenth century, and they were also desired in the Italian

courts throughout the fifteenth century. These texts could serve many purposes, and they were highly regarded for their several intellectual layers. Brunetto Latini's *Tesoretto*, for example, was also called *Libro chiamato Tesoro di Filosofia*²⁹. That this was in line with the *Libro della Natura degli Animali*, and thus ranking as scientific literature, is established by its incipit (*Liber Naturarum Animalium*): man achieves knowledge through reason («ragione») and intellect («ingegno»), which enable him to understand nature. Nature and religion are explained by the scriptures and by oral accounts, but there are also the sciences («scientia»), which manifest themselves through the «artes» (including painting and sculpture), and through the intellect («ingegno»)³⁰. With the handicrafts among the sciences, and the bestiaries as one of the manifestations of those sciences, these complex texts could receive intellectual recognition³¹.

The Structure of Leonardo's Bestiary

Following the structure of Leonardo's bestiary, one can distinguish three parts. Comparing the first part to the standard published versions of the *Fiore di Virtù* in the fifteenth century, subjects follow the same order, with only one distinguished category being left out, which brings the usual forty-one entries down to thirty-five. The next sixty-one entries that come directly after the first sequence in Manuscript H have different sources, coming either from Cecco d'Ascoli or Pliny. They either adopt the same allegorical symbolism with slightly different interpretations or propose new allegorical comparisons. Five more entries on subsequent pages in Manuscript H and in other manuscripts (New York, The Metropolitan Museum of Art, single sheets; Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Manuscript I; Milano, Venerabile Biblioteca Ambrosiana, *Codice Atlantico*) have been added by scholarship, increasing the whole set to ninety-five or one hundred entries³². These derive likewise mostly from Pliny and Cecco d'Ascoli.

Looking at the first thirty-five entries of Leonardo's bestiary that follow the thematic order of the *Fiore di Virtù*, the intention of the abbreviated version is obviously to deliver the most basic information. Leonardo simplifies the latter by leaving out the discussion of the respective virtues or vices and the literary references to the *auctoritas*. He only gives the example of each animal in its most condensed form. To this end, he must have compared his two *Fiore di Virtù* editions and transformed the story with his own words³³. The same is true for the later part

²³ See CHECCHI 2017, pp. 571-572.

²⁴ VBA, *Codice Atlantico*, fol. 730v; citation in LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, p. 50.

²⁵ Others, like the Ms 2260 (BRicc), has obvious blank spaces between each entry, meant for illustrations, which were then not executed.

²⁶ BML, MS ASHB. 520; BNCF, Ms II.VIII.33, and Ms Magl. XXI.135.

²⁷ CHECCHI 2020, pp. 39-40, and pp. 50-52, 54, 159, 163.

²⁸ Leonardo's bestiary shares 57 animals with the Ms Ashb. 520 (BML), and 54 animals each with the Ms 2183 and the Ms 2260 (BRicc).

²⁹ On the translation, history and diffusion of Latini's book, see GIOLA 2011, pp. 344-380.

³⁰ See the introduction of Ms Chig. M.VI.137 (BAV) in CHECCHI 2017, pp. 528-529, and 2020, pp. 203-206. Similar beginnings can also be found in other versions.

³¹ Regarding the *Libro della Natura degli Animali*, CHECCHI 2017 (p. 529) supposes an easy access to scientific knowledge for the mercantile population.

³² See LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, pp. 31-50.

³³ For a textual comparison based on the topic of envy, see Leonardo: «Del nibbio si legge che, quando esse vede i sua figlioli nel nido esser troppo grassezza, che per Invidia egli gli becca loro le coste e tiengli senza mangiare» (Manuscript H, fol. 5v); *FIORE DI VIRTÙ* 1483, fol. b2r: «El puose apropiare et assimigliare el vicio de la invidia al pio o vero al nibio che uno ocello tanto invidioso che se lo vede li suoi figlioli ingrassare in lo nido si li da de lo beccho ne le coste: accio che la carne amarcisca et chosi si smacrin»; *FIORE DI VIRTÙ*/FERSIN 1953, p. 19: «We may compare the vice of envy to the magpie who is a bird so envious that when she sees her young getting fat in the nest, she hits them in the ribs with her beak so as to infect their flesh and make them thin»; SACCHETTI/GIGLI 1857, p. 255: «Nibbio, uccello con poco valore, è di tal natura, che, se vede gli figliuoli ingrassare nel nido, da loro tanto di becco nelle costole, che dimagrano».

of the bestiary, where he takes his examples from Cecco d'Ascoli and Pliny but re-tells them in his own manner³⁴. The comparative aspect of his approach is obvious, as he always had two copies on hand for each of the three texts.

In Leonardo's abbreviated version, the lack of a discussion of virtues and vices and the absence of *auctoritas* have a huge impact. These short entries are not simply taken from the first and basic *Fiore di Virtù* editions, which were a little more elaborate. Instead, Leonardo made a precise decision. On the one hand, by giving only the short animal allegories, he combined this first set of entries from the *Fiore di Virtù* with the second part taken from Cecco d'Ascoli and Pliny; on the other hand, he transformed these animals' stories into universal accounts of their symbolism. To achieve this, he left out the reference to *auctoritas* like Aristotle, Pliny, Albertus Magnus, Thomas Aquinas, and others, and most strikingly of all, he left out a Christian reading, reducing the text to a universal moral context. Leonardo even went so far as to eliminate completely the chapters dedicated mostly to a Christian concept, for example the love of God, as well as Carnal Love, Friendship, Amorousness, Natural Love and Women, which had all been given a Christian interpretation. He also left out the entry on Injustice with the example of the devil. He turned the Christian subject of Mercy into that of Gratitude, after which he added Ingratitude, which was not present in the *Fiore di Virtù*, and is here exemplified by pigeons. Also, within the selected subjects, Leonardo avoided associations with Christian iconology like the lion or the pelican being symbols of Christ. This way, he reduced the traditional forty-one entries to thirty-five. The remaining subjects are almost all the same as in the *Fiore di Virtù*. Although the first six entries left out by Leonardo appear in the *Fiore di Virtù* with less animal symbolism than the others, this alone would not have led to the result that they should be omitted. Mercy, a very Christian virtue, is associated in the *Fiore di Virtù* with the Pola bird, but Leonardo still felt that this chapter was not suitable, and therefore changed it into Gratitude symbolized by the bird *Upica*. His examples, therefore, are based exclusively on animal symbolism, both real and fantastic, including fantastic medieval animals like the unicorn, the basilisk, the phoenix and the dragon, which were absent in the ancient bestiaries. Since the animal symbolism follows the traditional interpretation given in the *Fiore di Virtù*, this is probably the closest connection between the two texts, and not only because Leonardo's initial example, «Amore di virtù», serves almost as a title for his text and already strongly recalls the *Fiore di Virtù*. Indeed, this connection is supported immediately by a comparison between the first two entries, which are identical. In the *Fiore di Virtù*, the «Virtù d'amore», the Love of Virtues, is

exemplified by a bird called Calandrino. With a movement of his head, the bird supposedly tells the sick if they shall live or die. Leonardo's first example for the «Amore di virtù» is exactly this same bird with the same capacities to foretell life or death, and thus the Love of Virtues would always be honest and virtuous. Leaving out Heavenly, Earthly and Carnal Love, the next subject is Envy represented by the bird *nibbio*, who eats its children's meals when they become too fat. This example is included by Leonardo too, together with the following entries for «Allegrezza» as the *gallo* (rooster), «Tristezza» as the *corvo* (crow), «Pace» as the *castoro* (beaver), «Ira» as the *orso* (bear), and so forth³⁵. We can, therefore, safely affirm that for the first part of Leonardo's bestiary, no other source was necessary besides the *Fiore di Virtù*.

Carlo Vecce has pointed to Franco Sacchetti's version of the *Fiore di Virtù*, *Della Proprietà degli Animali*, as the closest example to Leonardo's bestiary. There are indeed many similarities, which would speak for a close relationship, although one is not literally a copy of the other. Sacchetti begins his discussion with the bird Calandrino as an example for virtue in general, and thereafter skips over the entries on the different kinds of love and on women, similar to Leonardo. Also, the single entries have a similar length to those of Leonardo's, since they focus on the essential information regarding the animal and mention the respective virtue or vice. However, Sacchetti is less systematic about eliminating Christian meanings from his text. Therefore, he did not eliminate «Misericordia», which in Leonardo had become Gratitude and had no equivalent for Leonardo's Ingratitude, although he included the devil, whom Leonardo had eliminated. The last example also differs in the two texts: while Leonardo presented the ermine for Moderation, Sacchetti gave the example of a man sailing on a ship³⁶. In short, one can say that, starting from medieval animal symbolism, Leonardo excluded both human figures and Christian allegory from his bestiary. The allegorical readings are similar to medieval literary allegories on the different basic reading levels. Medieval bestiaries like the *Physiologus*, the *Fiore di Virtù*, and the *Libro della Natura degli Animali* usually came with a Christian allegorical interpretation. What Leonardo did, both in his bestiary and in his fables, was to extract the animals and their symbolism, and to offer a condensed, moralized, non-religious reading in its most essential way³⁷. One could even go so far as to speak about a pan-religious, and therefore also pan-cultural reading given that many bestiaries in the high and later Middle Ages crossed cultural and religious boundaries with ease. Leonardo's bestiary would have likewise been applicable in a cross-geographical exchange.

³⁴ Leonardo picks topics in bunches from his sources. After the sequence from the *Fiore di Virtù*, he takes the next 25 entries from Cecco d'Ascoli, switches then to Pliny for the following circa 10 entries, and takes another 10 from both sources. He seems to work through the books and takes the entries in the same sequence, leaving out a few, now and then, which he does not need.

³⁵ See for example *FIORE DI VIRTÙ* 1504.

³⁶ SACCHETTI/GIGLI 1857, pp. 255-267; LEONARDO/VECCE 1992, p. 89.

³⁷ Calabrese pointed to the absence of religious-moral aspects in the bestiary, which she interpreted as an ethical and naturalistic aspect (LEONARDO/CALABRESE 2011, pp. 41, 50). BISANTI 2019 (pp. 47-54) sees the bestiary as a polished version of the *Fiore di Virtù*, in which Leonardo had eliminated everything that he found superfluous, while regarding Cecco d'Ascoli, he worked more pointedly to remodel the text because the original was already substantially more elaborate. Regarding Pliny, by contrast, he stayed more faithful to the text. In the reasoning behind this, Bisanti is following the common opinion that he is delivering a condensed version, which is useful for depicting symbols, and for reflecting on virtues and vices by analogy with humans. He adds to this a possible polemical interpretation, and a vision of reality of the *individuum*.

The moral content and the system of virtues and vices are of course taken from human interactions, and they are intended to be understood in this realm. But many medieval bestiaries offered a religious reading for interpreting the animals, which is true of all *Fiore di Virtù* versions, the *Physiologus*, the *Libro della Natura degli Animali* and others³⁸. Non-religious animal allegories can be found in Aesop's *Fables* and in Pliny's *Natural History*. But Aesop's *Fables* have a completely different format for the stories, as they place the animals into a more elaborate narrative setting and the animals often interact with or against humans. By contrast, in his *Natural History*, Pliny gives objective descriptions of the animals, their behavior, procreation, and character. There is no room here for an allegorical reading, which is nevertheless often a red line between the phrases in Leonardo. He can therefore also include fantastic animals, like the unicorn, the siren and the dragon. Despite Leonardo's interest in nature, his accounts refer only in small measure to actual observations. For the most part, he references common knowledge by saying «si dice», «si lege», as if he is citing an *auctoritas*. This way he compiles a repertoire of animal allegories, a kind of repertoire that Carlo Pedretti has already questioned. The animals are presented through a moral allegorical lens and selected on the basis of a comparative literary approach through the use of various texts in multiple versions. If we did not know about the repertoire's origin with Leonardo, it would be difficult to identify the time and place of its creation. The collection thus becomes a pan-cultural and pan-religious account of animal symbolism. In combining the *Fiore di Virtù* with the *Libro della Natura degli Animali* Leonardo echoed the system of the quite common Tuscan bestiaries of the fifteenth century, which can still be found in numerous surviving manuscripts in Florentine libraries today.

Following Calvi, Vecce, and others, the function of Leonardo's bestiary was to provide a reading manual for emblems and *imprese*, as indicated by some drawings located on the same pages of the manuscript, albeit never placed in direct contact (like the unicorn and the ermine)³⁹. Calvi noted rather vaguely that «Leonardo è venuto così a formare una specie di bestiario moralizzato, come se ne trovano di frequente nei manoscritti del tempo»⁴⁰. Pedretti pointed to a kind of repertory without much specificity⁴¹. The concept of the repertory works best to describe what Leonardo's intention might have been, namely, a kind of workshop notebook to facilitate a quick recall for

himself and his young apprentices to remember the symbolic meaning of animals⁴². This material might also have been assisted them in reading: as Bambach noted, «many of the Bestiary notes display transcription or reading symbols («o», «+»), indicating that they served the artist as an orderly archive for consultation»⁴³. Certainly, reading aides might also have been placed by younger users, but in any case they would indicate a kind of consultation copy.

Leonardo's Allegorical Drawing Exercises as Textual Illustrations

Leonardo's allegorical drawings date mostly between 1475 and 1496, and a large number of them can be associated with Leonardo's engagement with the previously discussed texts. As we will see, the three main sources for his drawings are his own bestiary, followed by the printed books in his possession, various editions of the *Fiore di Virtù*, and occasionally Landino's edition of Pliny. Several drawings in Manuscript H and elsewhere can be associated with single chapters of the bestiary and could have served as illustrations of it, as if Leonardo had planned to edit his bestiary at a later stage. The difference with the circulating *Fiore di Virtù* illustrations is that Leonardo's drawings are more detailed and naturalistic, and thus truer to his personal drawing style. Leonardo sometimes renders these animal drawings with their symbolic meanings, or in relation to the context given in the text passages. Around 1494, with the compilation of his bestiary, Leonardo's main source becomes his own text, with the allegorical sketches shifting from mere illustrations to symbolic depictions based on the reading key developed in the bestiary. A number of researchers, including Kemp, Nathan, Bambach, and Keizer⁴⁴, relate the allegorical drawings to theater and festival decorations in the realm of courtly entertainment. Occasional accompanying texts and allegorical meanings are to be seen in this light⁴⁵. Although many scholars have embraced these assessments, I believe that we should seriously question each drawing's purpose. Therefore, in the following, a selection of allegorical drawings will be evaluated against the sources.

Unicorns

The earliest allegorical drawings appear to be literal illustrations of the aforementioned texts. A fashionable animal in the early Renaissance, the unicorn figures in at least three drawings⁴⁶ dating from around 1475 to the beginning of the 1480s, when Leonardo was still in Florence (and Botticelli was

³⁸ Only a third of medieval bestiaries were dealing with virtue and vices, as well as with sermons and the lives of saints (COHEN 2008, pp. 5).

³⁹ CALVI 1898, p. 91; LEONARDO/VECCE 1992, pp. 89-91, for illustrations and *imprese*: «Calandrino», «Dama dell'ermellino», «Francesco I con salamandra»; LEONARDO/CALABRESE 2011, p. 31.

⁴⁰ CALVI 1898, p. 82.

⁴¹ PEDRETTI 2008, p. 182.

⁴² In some cases, bestiaries were part of workshop notebooks. The fifteenth-century manuscript Ms 2183 (BRicc) contains *Della Natura di alcuni Animali*, followed by a kind of «libro da bottega», with recipes and lists.

⁴³ BAMBACH 2019b, II, p. 77.

⁴⁴ KEMP 2006a; ZÖLLNER-NATHAN 2011; BAMBACH 2019b; KEIZER 2012 AND 2019.

⁴⁵ For example, ZÖLLNER-NATHAN 2011, p. 484; BAMBACH 2019b, I, pp. 483, 493. See also LEONARDO/CALABRESE 2011, p. 30.

⁴⁶ London, The British Museum, *A Maiden with a Unicorn*, c. 1475-85, Inv. WA1860.0616.98 verso, pen and brown ink, with leadpoint, 280x187 mm; Oxford, Ashmolean Museum, *A Maiden with a Unicorn*, ca. 1481, Inv. WA1855.83.1, pen and dark brown ink on white paper, 95x75 mm; and *A Unicorn Dipping Its Horn into a Pool of Water*, c. 1482-1483, WA1855.83.2, pen and dark brown ink, with metalpoint on laid paper, 94x81 mm. On the unicorns, see BAMBACH 2019b, I, pp. 120-126, which points to the *Fiore di Virtù* and the symbol of sacred and profane chastity.



Fig. 1 Leonardo da Vinci, *A Maiden with a Unicorn*, pen and dark brown ink, c. 1481, Inv. WA1855.83.1 recto. © Oxford, Ashmolean Museum, University of Oxford

painting his famous allegories). The versions of *A Maiden with a Unicorn* could have served as illustrations to the text (Fig. 1). Leonardo drew this famous subject several times, but he only depicted the less common episode of the unicorn dipping his horn into the water once⁴⁷. Most versions of the *Physiologus* do not describe this exact subject, and it is also not in the *Fiore di Virtù* nor in Pliny, where the other version can be found (Fig. 2). This rare version of the unicorn detoxifying the water from a snake's poison is elaborated in Pier Candido Decembrio's *De Natura Avium et Animalium* (after 1460, written for Ludovico Gonzaga in Mantua), which became evidently a source for many depictions of unicorns in Northern Italy⁴⁸. Decembrio was travelling between the courts of Mantua, Ferrara and Milan in the 1460-1470s. Leonardo's drawing should therefore be dated to his arrival in Milan, c. 1482-1483, when he had access to Decembrio's bestiary, which is another point of reference, but no direct source. Decembrio's bestiary was intended to be illustrated throughout, although the empty spaces on its pages were filled only a century later. In the *Fiore di Virtù*, the unicorn stands for Intemperance, and twenty years later Leonardo's bestiary tells the story of the wild animal that can be calmed and caught in the lap of a sitting virgin⁴⁹. The passage in the Florentine *Fiore di Virtù* from 1491 is almost the same, but it gives the bibliographical reference and a moral summary as well⁵⁰:

According to the Damascene, intemperance consists in gratifying all one's desires according to one's pleasure. Example: The vice of intemperance may be compared to the unicorn. He is an animal who has such a taste for being in the company of young maidens that whenever he sees one, he goes to her and falls asleep in her arms. Then the hunters can come and capture him.

The unicorn was one of the most popular animal allegories taken from *Fiore di Virtù* and illustrated in paintings elsewhere.

The Dragon Fight

Leonardo sketched several versions of dragon fights that can surely



Fig. 2 Leonardo da Vinci, *A Unicorn Dipping its Horn into a Pool of Water*, c. 1482-1483, pen and dark brown ink, with metalpoint, Inv. WA1855.83.2 recto. © Oxford, Ashmolean Museum, University of Oxford

be seen as demonstrating «eager vitality» or the «dynamism from the confrontation between two opposing forces»⁵¹. Although they remain largely without a textual link, sometimes religious subjects like *St. George Fighting the Dragon* have been suggested despite the unusual dynamism of the composition. Rather, these scenes should be seen in the context of moral combat, and can be read as early examples of a possible illustration based on the *Fiore di Virtù* or on Pliny. Given the early date, the drawing of the so-called *Dragon Fight* (London, British Museum, c. 1482-1483; Fig. 3) might go back to Pliny⁵². In his bestiary, Leonardo tells the story of the basilisk and the horseman, which is a condensed account

⁴⁷ BAMBACH (2003b, p. 315, no. 26) sees this drawing as inspired by *Physiologus* 22. Likewise, KEMP-BARONE 2010, pp. 81-82.

⁴⁸ BAV, Urb.lat. 276, fols. 1r-231v. On the unicorn versions in art, see EINHORN 1998, pp. 338-343.

⁴⁹ See LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, p. 38, no. 28: «L'alicorno, ovvero unicorno, per la sua intemperanza e non sapersi vincere, per lo diletto che ha delle donzelle dimentica la sua ferocità e salvatichezza, ponendo da canto ogni sospetto va alla sedente donzella e se le addormenta in grembo, e i cacciatori in tal modo lo pigliano» BAMBACH (2003b, pp. 307-308, no. 23) had already pointed to Leonardo's description of the unicorn in his bestiary.

⁵⁰ *FIORE DI VIRTÙ/FERSIN* 1953, p. 90. The *FIORE DI VIRTÙ* 1483 is the same. The unicorn and its meaning can be found in the *Physiologus*. The sources in the *Physiologus* and the *Fiore di Virtù* compare quite closely, and they could both have served as Leonardo's reference:

⁵¹ POPHAM 1954, p. 225; ZÖLLNER 2020, p. 176 and pp. 317-318 (*Battle between a Rider and a Dragon/Rider and Griffin*).

⁵² Inv. 1952.1011.2, pen and brown ink, with brown wash, 138x190 mm. There has been some discussion in the scholarship about whether this rider fighting against a dragon could have been a depiction of St. George (BAMBACH 2003b, pp. 336-338, no.33; KEMP 2006a, pp. 16-25; PEDRETTI-ROBERTS 1984, p. 36), a hypothesis which was rejected by POPHAM 1954 (pp. 224, 226), and KHALIFA GUETA 2018 (pp. 106-109). Other interpretations include a preparatory drawing for the Uffizi *Adoration* (KEMP-BARONE 2010, pp. 51-52, 82-83), and an allegorical reading in the realm of a concept of knowledge based on opposites (*ibid.*, pp. 109-111).



Fig. 3 Leonardo da Vinci, *The Dragon Fight*, pen and brown ink, with brown wash, Inv. 1952,1011.2. © London, The Trustees of the British Museum

of Pliny's tale⁵³. Leonardo informs us that, although the basilisk looks similar to a serpent, it does not move in the same way. Since one basilisk was killed by a rider on a horse, another basilisk tried to avenge its murder with its poison, but accidentally killed the horse instead of the rider. This is exactly the scene we see in Leonardo's drawing, where the basilisk attacks the rider and the horse. While the rider is able to shield himself, the horse falls backwards in the attack⁵⁴.

These early drawings of the unicorn and the basilisk suggest that Leonardo's interest in using animal symbolism as an interpretative instrument beyond the mere illustration of text passages was on his mind already in the Florentine years, when he likely came into contact with the *Fiore di Virtù*, the *Libro della Natura degli Animali* and Landino's translation of Pliny. Some

of these drawings already anticipate the idea of using animal symbolism as a key for reading allegorical compositions.

The Ermine

Like the unicorn, Leonardo rendered the ermine independently both in painting (*The Lady with an Ermine*, c. 1490; Krakow, The Wawel Royal Castle) and in drawing (*The Ermine as a Symbol of Purity*, c. 1496; Cambridge, Fitzwilliam Museum; Fig. 4)⁵⁵. Research has claimed that this latter ermine is a symbol of purity⁵⁶, moderation⁵⁷ or of a combination of both⁵⁸. Already Marani and Bambach have pointed to Leonardo's bestiary, itself relying on the *Fiore di Virtù* 1491, as a source for the *Ermine*⁵⁹. Following Bambach, the round shape of the drawing could point to a theatrical costume decoration or to an allegorical allusion to Gian Galeazzo

⁵³ LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, pp. 46-47, no.75; see also PLINIO/LANDINO 1476, chapter 8.21.

⁵⁴ POPHAM (1954, pp. 221-227, see particularly p. 224) and BAMBACH (2003a, pp. 336-338) refer to similar compositions of the rider as a motif that was picked up numerous times in paintings and drawings, like *The Dragon Fight* from the Rothschild Bequest in the Louvre (Inv. 781 DR recto, pen and brown ink, wash, 194x123 mm).

⁵⁵ Inv. PD.120-1961, pen and brown ink over slight traces of black chalk, on paper, Ø 91 mm.

⁵⁶ ZÖLLNER-NATHAN 2011, p. 496 («The Ermine as a symbol of purity»).

⁵⁷ MARANI 2015, pp. 272-273; SALSI 2019, p. 204.

⁵⁸ KEMP-BARONE 2010, p. 45; BAMBACH 2019b, I, pp. 493-495.

⁵⁹ FIORE DI VIRTÙ/FERSIN 1953, pp. 107-118, no. 41; LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, p. 39, no. 35. See also MARANI 1986, p. 146, and 2015, pp. 272-273; KEMP-BARONE 2010, p. 45; SALSI 2019, p. 204; FÉMELAT 2019, pp. 60-61.



Fig. 4 Leonardo da Vinci, *The Ermine as a Symbol of Purity*, pen and brown ink, over slight traces of black chalk, Inv. PD.120-1961. Cambridge, The Fitzwilliam Museum/ © ArtResource, NY



Fig. 5.1 Leonardo da Vinci, *Allegory on the Fidelity of the Lizard*, pen and brown ink, Inv.17.142.2 recto. © New York, The Metropolitan Museum of Art

Sforza and, according to Ciriagliaro, to Ludovico il Moro⁶⁰. The ermine is a symbol of Moderation, both in the traditional *Fiore di Virtù* version and in Leonardo's bestiary, where it refers to the modest appetite of the ermine, who eats only once a day, and would rather be caught by hunters than stain its coat in the flight⁶¹. The kneeling hunter, who has dug a canal around the ermine and is trying to beat and catch him, is exactly the subject of Leonardo's drawing. Only a few pages later, the ermine is confirmed as a symbol of Moderation as the virtue that ends all vices⁶², which is similar to the interpretation given in the Florentine *Fiore di Virtù* of 1491; the passage refers to the «most moderate and most courteous and noble animal in the world», outstanding qualities indeed, which also add the relative symbolism to Leonardo's painted version⁶³. The round shape of this ermine, however, gives it more of an emblematic character than Leonardo's other allegorical animal sketches. The date of the ermine allegory, only two years after the completion of the bestiary, circa 1496, would speak to an illustrative purpose or exercise in this context.

The Lizard

The subject of the lizard does not appear in Leonardo's initial sequence of the bestiary in Manuscript H, but belongs to the last five added entries⁶⁴. It appears on a sheet that is now separate, which is kept in the Metropolitan Museum of Art in New York with a date, 1496, close to that of the *Bestiario*⁶⁵ (Figs. 5.1-5.2). Like the *Ermine*, the scene is inscribed in a round medal shape, but this time the drawing is directly accompanied by a text⁶⁶. It shows a man sleeping in front of a tree, while a lizard is confronting a snake, which is threatening the man. The scene has been interpreted as an allegory of Truth by Zöllner and Nathan⁶⁷, or an allegory of Fidelity by Bambach, who points to precedents in medieval bestiaries and in the *Fiore di Virtù*, where however the lizard is not present and the crane is a symbol of Fidelity⁶⁸. The source of Leonardo's allegory is not clear. The lizard appears both in Phaedrus's *Fables* and in the *Physiologus*, but with different stories. Some versions of the *Libro della Natura degli Animali* contain the lizard (BML, Ms Ashb. 520)⁶⁹, and although this is not an exact source either, it could nevertheless have served as a precedent. Following Salsi, the purpose of this drawing could have been either a medal decoration or a theater costume⁷⁰. However, while the round composition would speak for an emblem, the accompanying text does not. Text and image are meant to go together, and here we are not dealing with a short *motto*. The image is clearly illustrating



Fig. 5.2 Leonardo da Vinci, *Allegory on the Fidelity of the Lizard* (detail), Inv. 17.142.2 recto. © New York, The Metropolitan Museum of Art

the text. The drawing dates to two years after the bestiary was compiled, and therefore indicates Leonardo's ongoing engagement with animal symbolism; it could also suggest a possibly related text-and-image version of Leonardo's compilation similar to the *Fiore di Virtù* and the *Libro della Natura degli Animali*.

«Calandrino»

«Calandrino» is the opening allegory in most *Fiore di Virtù* versions where it stands for «Amore in generale», and in Leonardo for «Amore di virtù»⁷¹. The bird is a symbol of Virtue and Sincerity due to its capacity to foretell the death of a sick person. On folio 190v of the *Codice Atlantico* (c. 1508-1510) is a drawing of a birdcage surrounded by some variations on the subject of knots and the sentence: «I pensieri si voltano alla speranza»⁷². Pedretti already related this drawing to the «Calandrino» in the *Fiore di Virtù* that was in Leonardo's possession, to Leonardo's transcription in his *Bestiario* around 1494, and to the *Fiore di Virtù* illustration from 1491, which shows an almost identical cage. He also pointed to the similar story in book III of Cecco d'Ascoli's *Acerba*⁷³. Pedretti interpreted the drawing as an allegory of human life, while Fumagalli saw it as an allegory of man's spirit imprisoned in earthly matter, where the winged spirit longs perpetually for freedom but remains

⁶⁰ BAMBACH 2019b, I, pp. 493-495 (also for the transcriptions of Leonardo's notes related to the ermine); CIRNIGLIARO 2023, p. 174.

⁶¹ LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, p. 38, no. 35.

⁶² On this, see MARANI 2015, p. 273, with reference to Manuscript H (fol. 48v).

⁶³ *FIORE DI VIRTÙ*/FERSIN 1953, p. 108, no. 41.

⁶⁴ LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, p. 50, no. 98.

⁶⁵ *Allegory on the Fidelity of the Lizard*, Inv. 17.142.2 recto, 202x133 mm.

⁶⁶ «Il ramarro, Fedele all'omo, vedendo quello addormentato, combatte colla biscia, e se vede non la poter vincere corre sopra il volto dell'omo e lo desta acciò che essa biscia non offenda lo addormentato omo», cf. LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, p. 50, no. 98.

⁶⁷ ZÖLLNER-NATHAN 2011, II, p. 496. Following Nathan, it could have been designed for the verso of a medal (ZÖLLNER-NATHAN 2019, p. 478).

⁶⁸ BAMBACH 2003a, pp. 149-162, and 2003b, pp. 447-449 (here giving Pliny as the source), and 2019, I, pp. 491-492.

⁶⁹ See CHECCHI 2020, p. 13, no. 47.

⁷⁰ SALSÌ 2019, p. 206.

⁷¹ *FIORE DI VIRTÙ*/FERSIN 1953, p. 6, no. 1; and LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, p. 34, no. 1.

⁷² For an image, see LEONARDO/THEK@ 2024, <teche.museogalileo.it/leonardo/> (last accessed 26 June 2024).

⁷³ PEDRETTI 2008, pp. 100-101. See also CIRNIGLIARO 2023, pp. 86-88.



Fig. 6 Leonardo da Vinci, *Correction, or Four elements* (formerly *Allegory of Man's Labors, or A Cloudburst of Material Possessions*), black chalk, pen and ink, Inv. RCIN 912698. Royal Collection Trust/© His Majesty King Charles III 2022

Correction or Four Elements

The drawing so-called *Allegory of Man's Labors, or A Cloudburst of Material Possessions* (c. 1508-1510; **Fig. 6**)⁷⁶ offers itself for two alternative readings based on the texts examined so far. On the one hand, it might have served as a late example for an illustration of the commercially circulating *Fiore di Virtù*. This sheet could be an illustration for the entry on Correction, although not as given in Leonardo's bestiary, but rather in the *Fiore di Virtù Historiato*⁷⁷. All versions have the wolf biting his own foot as a symbol of Self-Correction, while the allegorically enriched versions («historiale», or «historiato») also refer to the Bible and to the punishment of mankind through the ten plagues: rain of blood and frogs, tempest, flies and beetles, sickness of animals, death of the first-born, flooding, fog and darkness. While Leonardo refers to the first allegory of the self-punishing dog in his text, it looks like he converted the allegorical reading of the drawing into a heavenly punishment of mankind through man's own everyday tools, since the inscription on the bottom reads: «Oh human misery, to how many things are you enslaved just for money»⁷⁸. On the other hand, looking back on the common subject of the four elements

trapped forever⁷⁴. Finally, Keizer pointed to the story of the bird «Calandrino» in the context of the Love of Virtue, which could be compared with human values and perceptions⁷⁵. Rather, the «Calandrino» in the cage should be seen in the context of the *Fiore di Virtù*. It does not necessarily refer to the books in Leonardo's possession, but to his own version of his bestiary. In the text, the honest and virtuous bird sits in a hedge surrounded by leaves and flowers, while the imprisoned bird in the cage hopes for a possible change.

The comparison between text and image is one of the many meaningful oppositions that characterize Leonardo's visual engagement with the *Fiore di virtù* versions, including his own bestiary.

present in the first part of the *Libro della Natura degli Animali* and in Leonardo's first fable (both mentioned above), we see the four elements of air, water, fire and earth in the clouds, the rain, and the man-made objects lying on the ground in disparate disorder, as if they were all connected. Although the fable connects Pride (*superbia*) to the example of the crabs, the essence is the same: «ove cadendo la superb[ia] si converte in fuga, e cade del Cielo; onde poi fu beuta dalla secca terra, dove, lungo tempo incarcerate, fe' penitenza del suo peccato»⁷⁹ – while Pride tries to escape, it falls down from heaven onto the earth and seeks penance for its sins.

So far, we have analyzed drawings whose content was taken more or less directly from the *Fiore di Virtù* or from Leonardo's bestiary, or from sources that influenced his

⁷⁴ PEDRETTI 1978-7199, I, p. 103, and 2008, pp. 100-101; FUMAGALLI 1959, pp. 61-62. While PEDRETTI (2008, pp. 100-101) considers the elements on this sheet as a preparatory drawing for a mural or textile decoration, possibly for Milan, VERSIERO (2016, pp. 112-115) points more directly to a political allegory in the context of a domestic decoration for a Villa outside Milan, inhabited by an ally of the French king Louis XII.

⁷⁵ KEIZER 2012, p. 452.

⁷⁶ Royal Collection Trust, Inv. RCIN 912698, black chalk, pen and ink, 117x111 mm. See ZÖLLNER-NATHAN 2011, II, p. 498.

⁷⁷ LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, p. 35, no. 12; *FIORE DI VIRTÙ* 1483, fol. c5r, no. 16; *FIORE DI VIRTÙ/FERSIN* 1953, pp. 45-47, no. 17.

⁷⁸ For the English translation, see KEIZER 2019, p. 180. Several authors have pointed to Burchiello's sonnets as the source for his inspiration, and for his dialectical technique of cascading words. The application here should be seen in the light of Leonardo's prophecies (VECCE 2000, p. 31, and CIRNIGLIARO 2023, p. 181). KEIZER (*ibid.*, pp. 179-180) reads this drawing as a prophecy and dates it to 1513. Based on the inscription on the bottom, he sees this in the context of greed and its negative consequences.

⁷⁹ See citation in LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, p. 6.

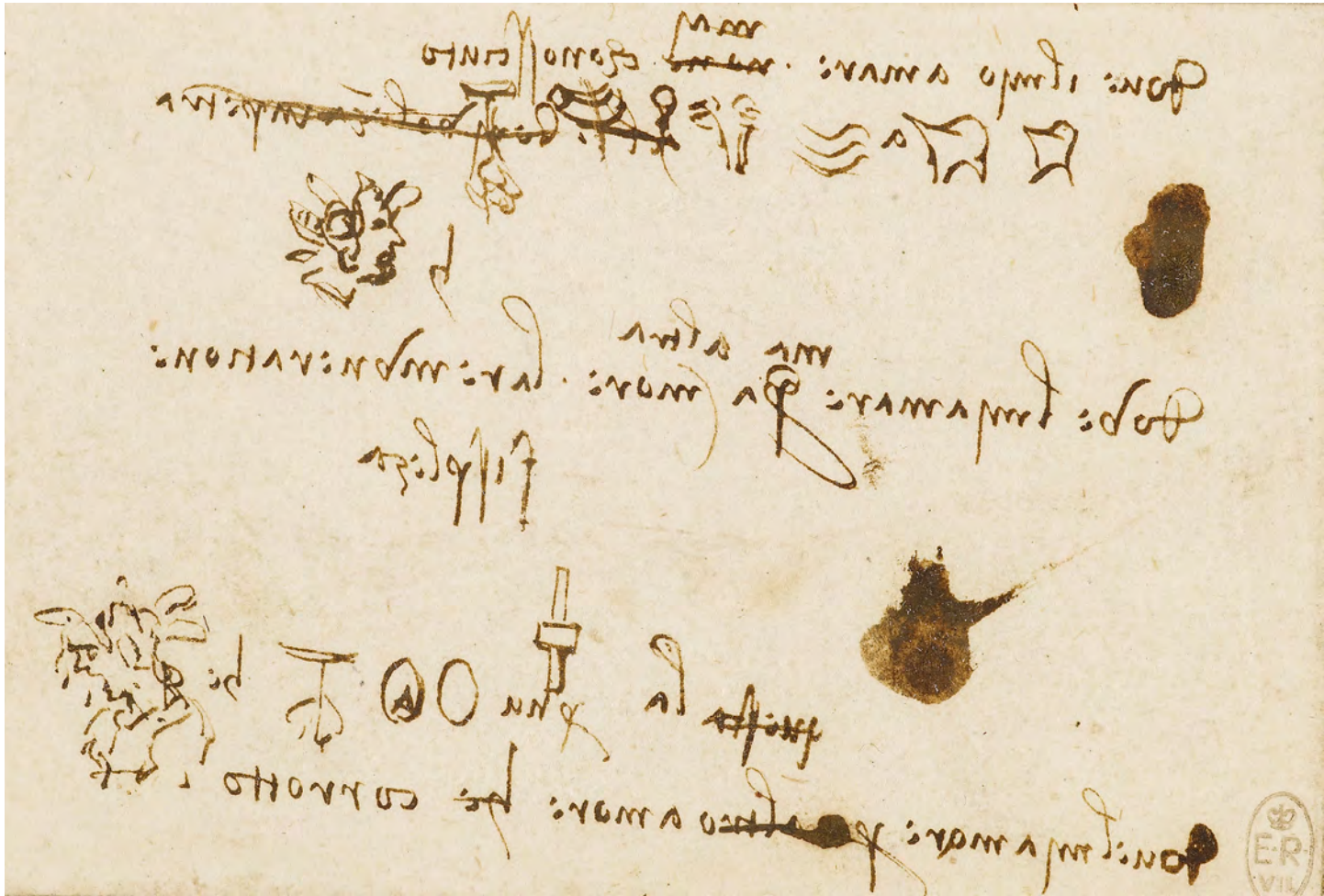


Fig. 7 Leonardo da Vinci, *Pictographs*, pen and ink, c. 1487-90, Inv. RCIN 912696. Royal Collection Trust/ © His Majesty King Charles III 2022

compilation. All these drawings could have almost served as illustrations to the texts but could likewise mirror his reflections on these sources as he was reading them. Another category of drawings also mirrored these reflections in a more complex, composed and layered manner.

Leonardo's Bestiary as a Key for Reading Complex Allegories

Several of Leonardo's more complex allegorical drawings may be interpreted through the symbolism presented in the bestiary. They are not illustrations referring to a precise entry, but they rely on the combined allegorical meanings of individual animals and their symbolic coding. The reading key therefore lies in combining the allegorical meanings of different entries into a syncretistic reading of virtues and vices. Developing a reading key was an exercise that Leonardo had already experimented with on earlier occasions.

Some examples show *Puzzle Writing* using pictograms, as a combination of text, symbols, and sometimes also figurative expressions (Fig. 7)⁸⁰. In a way, the drawing *Geometrical Studies of*

Related Areas (c. 1513) may also be seen in a similar light⁸¹. There, geometrical shapes are listed and described in all their variations and in their dynamic increasing and decreasing of complexity in almost a tabular format, thereby suggesting the idea of a reading key for some other purpose. Kemp has pointed to Leonardo's idea of giving cross-references in his books (here talking about dynamics) and laying out the principles of motion⁸², which, in the end, is also a reading key for ornamental motifs.

Apart from the aforementioned drawing exercises in animal allegories, there are different sets of allegorical drawings that include human allegories, sometimes with added animal symbolism, set into the context of an accompanying text. The nature of the text is similar to the allegorical and moral sections in the *Fiore di Virtù Historiato* or the *Libro della Natura degli Animali*. These can be either short phrases and general statements, like quotes from biblical or historical figures, ekphrastic descriptions of the accompanying figurative scene, or allegorical and moral readings and interpretations of a subject. These drawings all date to around 1494, the time of the compilation of the bestiary,

⁸⁰ Royal Collection Trust, *Puzzle Writing using Pictographs*, c. 1487-90, Inv. RCIN 912692r, pen and ink, 300x253 mm; and *Pictographs*, c. 1487-90, Inv. RCIN 912696r, pen and ink, 67x103 mm.

⁸¹ VBA, *Codice Atlantico*, fol. 455r.

⁸² KEMP 2006b, p. 297.



Fig. 8 Leonardo da Vinci, *Allegory with Solar Mirror*, pen and brown ink, 1494 circa, Inv. 2247 *recto*. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © GrandPalaisRmn

and they occur at a time when Leonardo was mainly travelling between the Sforza courts of Milan, Pavia and Vigevano⁸³.

Allegory with Solar Mirror

The *Allegory with solar mirror*, also called *Allegory with Animals Fighting and a Man Holding a Burning-glass*⁸⁴ (c. 1494; **Fig. 8**) has puzzled generations of scholars. In a rural landscape with ruins, a man is sitting on a stone holding a shield or mirror, which reflects the sunlight into the grass

before him⁸⁵. Fumagalli interpreted the animals as a winged dragon attacking a lion, which in turn is being attacked by a wolf. The two animals in the foreground should be another lion and a unicorn, while on the left edge of the picture a wild boar observes the scene⁸⁶. Using the allegorical reading key from Leonardo's bestiary, the identification of the animals changes slightly. In the center, the winged snake-like basilisk/asp stands for Cruelty, as his task is to catch and kill animals in the grass⁸⁷. He is being attacked from behind by a bear, who stands for Anger, which adds cruelty to

⁸³ During this time, he was likewise busy with Latin grammar, mechanics and hydraulics, drawing knots and interweavings, as well as grotesque heads and characters, and possible visits from his mother. Most of his occupations occurred in the environment of courtly life.

⁸⁴ Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2247 *recto*, pen and brown ink, 104x124 mm. ZÖLLNER-NATHAN 2011 (II, p. 495) have entitled the drawing *Allegory with Animals Fighting and a Man with a Burning-glass*.

⁸⁵ BAMBACH 2003b, pp. 443-446, no. 67, and KEIZER 2012, p. 444.

⁸⁶ LEONARDO/FUMAGALLI 1915, pp. 360-361. Other interpretations see a dragon, lion, wolf or bear, female lion or cat, and a wild boar (SALSI 2019, pp. 212-213).

⁸⁷ See FIORE DI VIRTÙ/FERSIN 1953, pp. 35-36, no. 14; LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, pp. 35, 41, 46-47, nos. 10, 50, and 75.

the scene⁸⁸. Similarly, the unicorn as a symbol for Intemperance⁸⁹, entering the scene from the side, pushes its horn into the basilisk/asp, thus engaging in the fight. In the immediate foreground, another animal is watching the scene closely, bending its forelegs as if ready to jump into the fight. As Leonardo tells us, this is a panther, an animal that never stops fighting even if it is nearly dead⁹⁰. Other animals enjoy looking at it because of its beauty, but they do not look into its terrible face, which the panther likes to hide, and whoever looks at it is immediately devoured⁹¹. While the bear, the unicorn and the panther are all encouraging the fighting, two other animals appear as the greatest enemies of the cruel basilisk/asp in the center. The basilisk itself is attacking a «bellula» or *donnola* (weasel) in front of him, which is the only animal capable of killing a basilisk⁹². The wild boar hiding on the left could be an Ichneumon, described in the *Physiologus* as being similar to a pig. Leonardo lists the Ichneumon in his bestiary, but without offering a physical description of it. He defines the Ichneumon as the worst enemy of the asp, whom it is actually capable of killing by covering itself with mud from the Nile, drying in the sun, and thereafter fatally attacking the asp⁹³. The Ichneumon in the drawing therefore benefits from the sun mirror, which prepares him to fight the evil vice in the center of the scene. The man in the back with the mirror is obviously helping the Ichneumon and the «bellula»/donnola kill the basilisk/asp, as he shines the sun-light directly onto these two animals and not onto the others. The sun casts light on this scene of the battle between the virtues and vices, while the man intervenes in the situation as a moderator. In their agency of embodied allegories, the animals are carriers of symbolic meaning, while the man stands for mankind in general. By helping the animals with the sunlight, he is likewise also protecting himself from the vices. The opening chapter of the *Fiore di Virtù* highlights the love of virtue⁹⁴, which shines even more brightly when presented in the context of controversies than when it is in the company of other like-minded entities. Thus, the light of virtue shines more brightly when its opposite is around as moral darkness. It is precisely this scene in Leonardo's drawing that exemplifies the Love of Virtues as a whole. The drawing offers itself as a syncretistic reading of Leonardo's bestiary, and it might have been intended for an opening or closing section of the text, possibly as an illustration. In this sense, the scene could also play the role of an *exemplum* («esempli»)⁹⁵. *Exempla* are the final entries in both the *Libro della Natura degli Animali* as well as in Leonardo, where he compared six animals on the subject of the eye and of ways of seeing, which in

the drawing are transformed into six animals dealing with light and the modes of visual perception. Not by accident, the drawing dates to the same year as the bestiary itself. The basilisk appears in the *exempla* part of the *Libro della Natura degli Animali*⁹⁶ as the king of the serpents who kills every living thing with its eyes, and only the «bellula»/donnola is capable of injuring it. Since the basilisk's age-old enemy was mankind, the «bellula»/donnola must be interpreted as the soul when it is full of repentance and ready for penance, and therefore ready to kill the vices⁹⁷. This interpretation in the *Libro della Natura degli Animali* confirms a reading on different levels of the animal's meaning, with the basilisk as a major vice set against mankind and the «bellula»/donnola as the savior of the human soul.

As Leonardo's drawing appears to be more than just a study, the question arises as to whether it could have served as a presentation piece. One drawing stands particularly well for this attitude, which presumes shared knowledge as a premise for a reading key, which lies at the basis of most allegories, especially in Florence. When returning to Florence in 1500-1501, Leonardo exhibited a drawing at the Santissima Annunziata for two days, and Vasari reports that it was a *The Virgin and Child with Saint Anne and a Lamb*. The point in question was exactly whether the spectator would grasp the drawing's allegorical content. The contemporary Carmelite Pietro da Novellara described two different allegorical steps to approach images. The first is the simple reading of the figures and their allegorical meaning, which is, for example, Mary symbolizing the church, and the lamb symbolizing the passion; on top of this, are more sophisticated interpretations of their interactions. For instance, the friar proposes a reading of Saint Anne holding back Mary from separating the Child and the lamb as meaning rescuing Christ from his future Passion⁹⁸. The two different steps in allegorical interpretation require different levels of preparation from the spectator. While for Mary as the church and the lamb as a symbol of the Passion widely available texts like Bible *compendia* or beginner's reading text from the school *curriculum* as the *Fiore di Virtù* or the *Physiologus*, which transmitted a broad knowledge of religious and moral interpretations, would have been sufficient, the second step of the allegory is more challenging and requires greater interpretative knowledge and capacity for reflection on behalf of the spectator. The fact that Leonardo exhibited this drawing in Florence for two days therefore was probably due to his empirical interest in challenging spectators and in observing and listening to them to see how far they would get in their understanding of

⁸⁸ Following Fumagalli's reading of this animal as a wolf (1915, pp. 360-361), some researchers have agreed – although this identification seems less likely. If this was the case, it would stand for Correction, trying to behold and mediate (*FIORE DI VIRTÙ*/FERSIN 1953, pp. 45-46, no. 17; LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, p. 35, no. 12).

⁸⁹ Cf. notes 47 and 48.

⁹⁰ LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, p. 49, no. 92.

⁹¹ *Ibid.*, p. 45, no. 71.

⁹² *Ibid.*, p. 47, no. 76.

⁹³ *Ibid.*, pp. 47-48, no. 81. In the *Physiologus*, the pig-like Ichneumon killing a dragon is compared to Christ killing the devil (*PHYSIOLOGUS*/SCHÖNBERGER 2001, pp. 43-45). The *Libro della Natura degli animali* lists a wild boar with the characteristics of being cruel and prideful, and parts of it would serve as medicine (Vatican, Chig.M.VI. 137, no. 88, see CHECCHI 2020, pp. 352-353).

⁹⁴ *FIORE DI VIRTÙ*/FERSIN 1953, pp. 4-7, no. 1; LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, p. 34, no. 1.

⁹⁵ VBA, *Codice Atlantico*, 730v; citation in LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, p. 50.

⁹⁶ BAV, Ms Chig.M.VI.137 (CHECCHI 2020, p. 11, no. 101).

⁹⁷ For the citation, see CHECCHI 2020, pp. 369-370.

⁹⁸ On the drawing, see VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV, p. 29; BAMBACH 2003b, pp. 3-30, especially p. 19, and 2019a, pp. 59-71; KEIZER 2012, pp. 433-455; NAGEL 2014, pp. 117-127.



Fig. 9 Leonardo da Vinci, *Two Allegories of Envy*, pen and brown ink, with some light red chalk, c. 1494, Inv. 0034 recto. © Oxford, Christ Church. By permission of the Governing Body of Christ Church

the image: acknowledging a fine composition with sweet and caring expressions in the typical Leonardesque manner, reading the basic Christian symbolism in its figures, or realizing the more complex religious allegory behind the more eye-catching and obvious details. A spectator of the animal allegory would have likewise been challenged to read the moral allegory, which would have only been possible for those knowledgeable about the *Fiore di Virtù* and the *Libro della Natura degli Animali*. These texts conveyed the animal symbolism for the single figures, but on top of this, the spectator would have been asked to put the symbolism together to form a combined allegorical message. In the scholarship, the scene of the *Allegory with the Solar Mirror* has often been interpreted as a moral allegory⁹⁹ a political allegory¹⁰⁰

or a singular version of *Orpheus among the Animals*¹⁰¹. Following Fumagalli and Bambach, the sun would stand for Truth and the man would be holding the mirror of Virtue or Science¹⁰². Versiero and Marani interpreted the *Allegory with the Solar Mirror* as an allegory of *Veritas* (1494)¹⁰³. A number of researchers has already made the connection to Leonardo's Manuscript H containing the bestiary and the fables, although they have only used it for single allegorical readings, like for the bear and the unicorn¹⁰⁴. According to Bambach's summary reading, *Allegory with Solar Mirror* can thus be understood as a struggle between the world of evil, i.e. of darkness, symbolized by the protection of animals fighting among themselves, and the world of truth, symbolized by the blazing sun whose rays are reflected on the shield-mirror¹⁰⁵; it

⁹⁹ For example, POPP 1928, p. 37.

¹⁰⁰ BAMBACH (2003a, pp. 149-162) proposed two different readings: as a moral and political allegory addressing Lodovico Sforza, or as a representation of the underworld with an animal fight, aided by *Veritas* holding the sun-mirror to brighten up the darkness. See also LEONARDO/FUMAGALLI 1915, pp. 360-361, and SALSÌ 2019, pp. 212-213.

¹⁰¹ CHASTEL 1959, pp. 272-274.

¹⁰² LEONARDO/FUMAGALLI 1915, pp. 360-361; BAMBACH 2003b, pp. 443-446, no. 67. See also KHALIFA GUETA 2018, pp. 127-130.

¹⁰³ MARANI 2015, p. 275: «Verità che mette in fuga le fiere, allusive dell'intemperanza (l'unicorno) e dell'ira (l'orso) che incitano alla violenza autodistruttiva (il drago, che morendo fa sua vendetta»: Ms H, 15 recto) cui si oppone la forza (leone e leonessa)»; VERSIERO 2012, pp. 259-260.

¹⁰⁴ LEONARDO/RICHTER 1970, nos. 1220-1263; MARANI 2008, pp. 60-62.

¹⁰⁵ BAMBACH 2003b, pp. 445-446, no. 67.

is the essence of the animal symbolism and of Leonardo's invention to use different animals from his bestiary for the composition of one complex allegory. Thus, Bambach's interpretation as a Mirror for Virtue can be confirmed by reading this scene as a battle between virtues and vices as symbolized through the allegorical reading in Leonardo's bestiary. A political reading could then be placed on top of this, but it is not necessary as long as we understand the allegory as a syncretic approach to the bestiary.

Two Allegories of Envy

Around the year 1494 and almost contemporary with the bestiary, Leonardo produced a series of allegories on Envy, drawings that picture human personifications and sometimes add animal symbolism, which are set into context with an accompanying text. The sheet in Oxford, Christ Church shows allegories related to Envy on both sides of the paper¹⁰⁶. These allegories are particular as they have a text body running next to them that expands on the subjects presented. Nova dates the sheet to circa 1483-1487 or 1494, Marani to 1485-1487, Bambach to circa 1485-1487, and Zöllner and Nathan a little later, to around 1490-1494¹⁰⁷. Dating the sheet around 1494 would make them coincide with Leonardo's bestiary, to which they seem connected. While Bambach and Keizer do see a connection with literature, they observed this only on a general, abstract level where painting competes with literature. Bambach writes: «They could have served as examples of how a painter might pictorialize an idea in competing with a poet in a *paragone*, or comparison of the arts»¹⁰⁸. Joost Keizer supposes that the text and the image were intended merely as a private exercise, «written by and for himself, and not for anyone else»¹⁰⁹. The drawing shows on the *recto* an ugly old woman riding on a skeleton, with a bundle of arrows as a saddle (Fig. 9). The accompanying text begins with a description of the scene¹¹⁰:

Envy should be seen as a figure pointing heavenwards, for if she could, she would challenge God. She holds a mask before her face to look more beautiful. Among her other features figure is her thin appearance, which is due to the evil words she speaks, symbolized by arrows for their pointy character. In her hand she holds a vase full of flowers, hiding toads and scorpions in the water. As Leonardo explains, Envy would never die and therefore she has all her instruments of death with her.

Applying Leonardo's bestiary as a reading key for the aforementioned animals, the masked Envy, hiding her intentions, is Evil-Speaking, which makes her heart like a serpent – an animal, following Leonardo, that could absorb and breath in its victims through its mouth, therefore underlying a reading of the mouth as an organ that brings death¹¹¹. The text continues with a description of the woman's tongue as an arrow, which she uses to offend people. Her leopard cover would help killing the lion in an act of envy. In the bestiary, the leopard is an animal always close to the enemy and its victim, whereas the fearless lion helps people on their way to virtue¹¹². A positive ending is obviously not intended in the drawing, where every act leads towards envy and oppresses virtue. The vase filled with flowers, scorpions and toads, described as poisonous, can be read through the animal symbolism as Avarice and Gluttony, an excess of greed. Toads as a symbol of Avarice, and scorpions as a symbol of Gluttony both align well with the intended Envy and with the characters who usurp everything for their own advantage¹¹³. On the right side of the page is a couple standing, which share one pair of legs but have two separate torsos and two heads. Below them is a short allegorical statement, comparable to those usually given by a literary *auctoritas* in the moralizing and allegorical sections of the *Fiore di Virtù Historiato*: «Subito che nascie la vertu que la partorisscie chontra e la invidja / e prima sia il chorpo senza l'jonbra chella vertu senza la invidja»¹¹⁴. The sentence suggests that virtue and vice have the same origin and are made from the same element. This is precisely what is depicted on the right side of the drawing: the one body with one pair of legs, but two upper parts. The *Fiore di Virtù* defines Envy as one of the main vices, standing in opposition to love, which is the basis for all virtues. Envy could be seen as having two orientations: feeling sorrow for other people's good fortune, or being content about other people's misfortunes. Aristotle had said that the nature of virtue requires a well-structured mind rather than physical beauty, because virtue resides in a person's soul, and is exemplified in piety and love, and in honoring God¹¹⁵. The drawing with its accompanying text can be read as an addition to Leonardo's entry on Envy, which was indeed very short¹¹⁶. The text Leonardo adds here is along the same lines as an allegorical reading of a *Fiore di Virtù Historiato*, with the two differences that in his examples Leonardo adds some pointed verbal wit to the characters, and the same vein

¹⁰⁶ Inv. 0034r-v, pen and brown ink, with some light red chalk on the *recto*, 210x289 mm (BYAM SHAW 1976, I, pp. 36-37, no. 17).

¹⁰⁷ NOVA 2001, pp. 381-386; KEMP-BARONE 2010, pp. 87-89; ZÖLLNER-NATHAN 2011, II, p. 494; MARANI 2015, p. 274; BAMBACH 2019b, I, pp. 483-484.

¹⁰⁸ *Ibid.*, I, p. 483. See also BAMBACH 2003b, pp. 400-403, no. 54; KEIZER 2019, pp. 128-135. In another essay, KEIZER (2012, pp. 451-452) had pointed to nature as the starting point for Leonardo's *idea* for this sheet, where Leonardo on the basis of natural objects «re-assembles it as culture». Following Martin Kemp and Juliana Barone, the sheet might have been cut significantly, leaving an impact on the remaining drawings and texts (KEMP-BARONE 2010, pp. 88-89).

¹⁰⁹ KEIZER (*ibid.*, pp. 442-443) sees the accompanying text as the artist working as an art historian to explain the drawing.

¹¹⁰ *Recto*, on the left: «Questa j[n] vid[ia] si figura chole fiche v[er]so l' cielo / p[er]che se potessi v[er]e[re] le sue forze cho[n]tro a dio / fasi cola maschera j[n] volto dj be[ll]a dimostratio/ne fassi che la ferita nella vista da palma / e olivo fassi ferito lorechio di lavro e / mirto a ssignificare che vettoria e vertu loffendono fassi le ussire molti folgori / a ssignificare il suo mal djre fassi magra / e ssecha p[er]che sempre j[n] continuo strugime[n]to / fasse le jl core roso da un serpe[n]te e[n]fian / te fassi le un turchasso che le frecie / lingue p[er]che speso cho[n] quela offe[n]de / fasse le una pe[l]le dj liopardo p[er]che chuel[lo] / p[er] invidia ama[z]za i[l] lione chon i[n]ga[n]no / fasse le un vaso j[n] mano pie[n] di fiori essi / acque li pie[n] di scorpioni e rospi e altri / veneni fasse le chavalchare la morte / p[er]che la invidia no[n] more[n]do mai languisce a signoreg[i]are fasse la briglia [chari] / cha e charicha dj div[ersi] armj p[er]che / tuti strume[n]ti de la morte»; *recto*, on top: «Tolerare. / J[n]tolerabile» (BAMBACH 2003, pp. 400-401; BAMBACH 2019b, I, p. 485-486). See also KEIZER 2012, p. 443 (quote).

¹¹¹ LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, p. 44, no. 64.

¹¹² *Ibid.*, pp. 37, 42, 45, nos. 21, 59, 68.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 35, 41, nos. 8 and 54.

¹¹⁴ BAMBACH 2019b, I, p. 484: «As soon as virtue is born, envy is delivered in the same instance. It would be easier to find a body without its shadow, than virtue without envy».

¹¹⁵ See the allegorical reading in *FIORE DI VIRTÙ* 1483, fol. b2r, no. 7; *FIORE DI VIRTÙ/FERSIN* 1953, pp. 19-21, no. 8; and also LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, p. 34, no. 2.

¹¹⁶ LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, p. 34, no. 2.



Fig. 10 Leonardo da Vinci, *Two Allegories of Envy*, pen and brown ink, c. 1494, Inv. 0034 verso. © Oxford, Christ Church. By permission of the Governing Body of Christ Church

of wit to the allegorical drawings. The nature of the written moral allegory and its visual counterpart speaks for the hypothesis that Leonardo might have had his own illustrated version of the *Fiore di Virtù* or the *Bestiario Historiato* in mind¹¹⁷. The back side of the sheet (*verso*) presents another two allegories on the subject of Envy, likewise with explanatory texts next to them (Fig. 10). On the left are two men riding a frog, with the first aiming at something with a bow and arrow. Behind the group, a skeleton is running. The right side presents another double human figure with one pair of legs and two upper bodies, one male and one female, this time looking away from each other at objects in their hands. Leonardo describes the group on the left as Evil-thinking («mal pensiero») and Envy¹¹⁸. Bambach has reconstructed the partially destroyed accompanying text with the help of the Milanese painter

Giovanni Paolo Lomazzo's description of the sheet (*Trattato dell'Arte de la Pittura*, 1584). Following Lomazzo's reading, Evil-thinking as Ingratitude and Envy are both riding a frog, which would stand for Imperfection. Thus, the first rider in Leonardo's drawing symbolizes Evil-thinking, a brutal, thin and choleric person, naked and with arrows in their hands; behind them sits Envy itself, an old, ugly and pale person, as Apelles had pictured them¹¹⁹. This is a rare occasion where Leonardo explains the animal in the allegory directly in the accompanying text, namely, the frog as a symbol of Imperfection, thus confirming that animals in his drawings could be read symbolically. His bestiary gives two additional interpretations for the toad or frog: one version stands as a symbol for Avarice, someone wanting more and more, while in the other version, the toad is running away from the sun, meaning that it is fleeing

¹¹⁷ KEIZER (2012, p. 443) sees the drawings as «a private reflection on the making of an allegory. It is an experiment in the way pictures gather allegorical meaning».

¹¹⁸ Figures below and on the left: «il mal pe[n]siero e[n] i[n]vidia / over j[n] gratitudine»; verso, on bottom: «fango, oro» (BAMBACH 2003b, pp. 400-401). See also KEMP-BARONE 2010, pp. 87-89; KEIZER 2012, pp. 433-455, especially p. 443.

¹¹⁹ «Fomansi ancora, per ammaestramento et instruzione della vita umana, altre figure in questo genere, come il mal pensiero con l'invidia, ovvero ingratitudine, la quale si rappresenta scorderata e mal accomodata sopra una rana che è l'imperfezioni, e dinanzi mal pensiero, cioè l'intento dell'invidia, tutto magro, asciutto, secco, pallido e colerico, con faccia malvagia e gesti iniquo, che scocca a mira una saetta, essendo tutto ignudo [...]. Ma l'invidia la quale è di dietro, seguendo il suo malvagio pensiero, si dipinge vecchia, brutta e pallida, come già la fece Apelles» (quotation in BAMBACH 2019b, I, pp. 486-487). See also KEIZER 2012, p. 453, and 2019, pp. 133-135; BAMBACH 2019b, I, pp. 486-487.

away from the light of truth and virtue¹²⁰. In Leonardo's drawing, this is rendered exactly in the same context, with Evil-thinking, Ingratitude and Envy trying to escape on their animal vehicle. Evil-thinking or Ingratitude, the first rider on Leonardo's frog, is a vice that Leonardo added to his list of bestiary entries¹²¹, as it was not present in the printed *Fiore di Virtù* versions. He presented the story in the context of ungrateful children, who, once grown, turn against their parents and steal from them. Interpreted through Leonardo's bestiary, the drawing points to a reading of Envy in the context of a personal circumstance, where people are trying to flee from the light of truth. Along with Ingratitude, Leonardo likewise added Gratitude as a pairing concept in the bestiary¹²². Both versions deal with children and their parents, with the one as an example of ungrateful children, and the other of loving and caring children. This may be the connection to the double figure on the right in Leonardo's right-hand drawing. This figure displays the same body for two people, a male and a female, forming a couple labeled by Leonardo as «piacere» and «dispiacere»¹²³, always going together but facing in opposite directions due to their different natures but the same essence, as explained in the text¹²⁴. Both figures stretch their arms to their front and back, while they hold additional elements together. On the right is a tree branch bearing fruits while the left side shows a bundle of wood, where the text explains ironically that this could only be used by Tuscans as legs on beds. This pair is obviously connected to Leonardo's entries on Gratitude and Ingratitude, which concern caring for ravenous children. Both allegories of Envy on this side of the sheet may therefore deal with Envy in a personal or familial context. This interpretation may be strengthened by Leonardo's ironic note in the accompanying text, implying that Tuscans staying in bed too late in the morning in order to recover from the previous night instead of getting up early to start the day in a productive manner and not with laziness and lascivious pleasures. This combined allegory is certainly one of the most puzzling. It looks like Leonardo was experimenting with different kinds of Envy: in society, in the family, and in politics. Scholars have been searching for a Milanese court context to attach to both sides of the sheet, as Nova tried to do by suggesting four political allegories for the court of Ludovico il Moro¹²⁵. Following Keizer, the whole drawing could have been intended as a demonstration piece to be displayed at the Milanese

court, which might have earned Leonardo the position of court allegorist¹²⁶. While the *verso* of this sheet certainly seems more personal, it should still be seen in the light of Leonardo's allegorical interpretations in word and image, as he practiced devising animal symbolism and readings of the virtues and vices on different allegorical levels. The syntax of moralization is once again comparable to the *Fiore di Virtù* and the *Libro della Natura degli Animali*: «Et chi est padre et madre delo peccato? Superbia, che est principio del peccato, et ingratitudine, che tucti li notrica quanti homo ne fae»¹²⁷.

Two Other Allegories of Envy

The two allegories of envy on another sheet in Oxford, Christ Church¹²⁸ (Fig. 11) are likewise complex in their composition, but this time there is either no or very little text associated with them. Following shortly after the others, their date should remain the same, around 1494. On the left side of the *recto*, two women are sitting next to each other with their lower bodies parts almost joining into one. One woman is looking into a mirror held in her hand; the other figure is double faced: one is a male (otherwise interpreted as an old woman) looking backwards into the other side of the mirror, and the other is a young woman holding a sword in one hand while facing towards the first woman. In her other hand is a snake (with more snakes below her) and she is leaning backwards, where the devil is rushing into the scene in the company of a pack of foxes. Above the devil, a falcon approaches him and the foxes. This front page has no inscriptions that can help with our interpretation, but looking into traditional symbolism and to the *Fiore di Virtù* allegories can help us disentangle the characters. On the left side, the women with the mirror and the sword are easily readable as Prudence and Justice, here rendered with their traditional attributes, a sword and a mirror. Both personifications are listed in the *Fiore di Virtù* and in Leonardo's bestiary as virtues¹²⁹. In Leonardo's bestiary there are several snakes, often fighting with birds that have the ability to kill them. Here they are obviously directed towards the falcon, which is flying in from the right. Other snakes («aspido») bring immediate death to the enemy through the venom in their fangs. On the right side, the falcon, a symbol of Pride («Superbia»), is exciting the pack of foxes, who stand for Falsity. They are running towards the sitting women and their snakes, which then start a fight with the foxes¹³⁰.

120 LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, pp. 35, 42, nos. 8 and 56.

121 *Ibid.*, p. 35, no. 9.

122 *Ibid.*, p. 35, no. 7. While enriching the original *Fiore di Virtù* entries with Gratitude and Ingratitude, Leonardo obviously paired them with animal symbolism, birds in both cases (bird «Upica», pigeons), which he obviously did not want to incorporate in the drawing.

123 *Verso* on upper right: «Piacere e dispiacere / fannosi binati p[er]che maj luno e senza laltro chome se fussin appiccatti volta[n]si / le schiene p[er]che so[n] co[n]trari; verso below figures: «se piglieraj il piacere sap[er]i che lui a djrieto asse chi ti porgiera / tribolazione e pe[n]time[n]to» (BAMBACH 2003b, pp. 400-401).

124 *Verso*, on the left: «questo si e il piacere i[n]sieme chol dispiacere e figuransi binati p[er]che mai luno e spiccato dal altro / fan[n]osi cholle schiene voltate p[er]che son chontrari l'uno a l'altro fan[n]osi fondati sopra un me / desimo corpo p[er]che an[n]o un medesimo fondame[n]to j[n] p[er]choe ['] fonda[m]ento del piacere / si e la faticha chol dispiacere il fondame[n]to del dispiacere si sono j vani e lascivi piaceri. E pero qui si figura chola channa nella ma[n] destra ch e vana e se[n]za forza / e le puncture fatte cho quella so[n] venenose metto[n]si j[n] Toscana al sostegno / de letti a significare che quivi si fan[n]o j vani sogni e quivi si chonsuma / gra[n] parte della vita quivi si gitta di molto utile tempo c[io]è quell della mattina / che la me[n]te e sobria e riposata e chosi il corpo atto a ripigliare nove fatiche / anchora li si pigliano molti vani piaceri e chola me[n]te jmagina[n]do cho/se j[m]possibili a se e chol chorro piglia[n]do que' piaceri che spesso son cha/gione di ma[n]chame[n]to di vita sicche per questo si tiene la cha[n]na per tali fo[n]damenti» (BAMBACH 2003b, pp. 400-401); and also BAMBACH 2019b, I, pp. 487-488. OPPIO (1995, pp. 190-193) sees the combined allegory inspired by Filarete's combined figure of Virtue. Filarete's figure, instead, should be read in the same context of opposed virtues, as in the *Fiore di Virtù*.

125 NOVA 2001, pp. 381-386; KEMP-BARONE 2010, p. 16.

126 KEIZER 2019, pp. 134-135.

127 BAV, Ms Chig.M.VI.137, see CHECCHI 2020, p. 217, no. 5.

128 Inv. 0037r-v, pen and brown ink, 206x283 mm (BYAM SHAW 1976, I, p. 37, no. 18).

129 LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, pp. 36-37, nos. 14, 16, 18, 19, 21. While the virtues are listed in both texts, the respective animal symbolism has not been integrated into the sheet (ant, bees). Leonardo had chosen the classical figurative allegory.

130 LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019, pp. 37-38, 41, 44, nos. 19, 30, 51, and 64. Similar passages may be found in the *Fiore di Virtù*.

The allegory of the devil is only given in the traditional *Fiore di Virtù* versions (1483 and 1491), while this entry is missing in Leonardo. The devil stands for Injustice, the opposite of Justice, which means for the drawing that he is aiming at the woman leaning backwards trying to defend herself with her death-bringing snakes, who are heading towards the false foxes sent by the devil. Most of the *Fiore di Virtù* versions would have also contained the symbolic components to read this allegory, regardless of whether they were «historiata» or not. The allegorical drawing therefore refers to the combined sources of the *Fiore di Virtù* with the *Bestiario*. The double figure seated on the cage, from which the snakes are coming, could be another example of Leonardo's combined opponents, this time Justice and Injustice, if we read the old face as the devil's counter face. The double-faced person therefore carries both parts in themselves. To summarize: Prudence is necessary for recognizing justice or injustice in a person. Once discovered with the help of the mirror, justice needs to activate her death-bringing devices against Falsity and Pride, the means of Injustice. Reading the allegory could therefore reveal a person's inner struggle. Using further allegorical content from the *Fiore di Virtù* 1491, we learn that the devil does not listen to reason and that he finds pleasure in doing evil¹³¹. One of his seven daughters was Lady Envy, who married an artisan. This allegorical detail could locate the drawing once again in a personal context. Several authors have attempted to read these drawings as political allegories. Nova put it in the context of a possible *Fiore di Virtù* reading and pointed to Leonardo's bestiary, wherefore he also expanded the date range from between 1483-87 to around 1494. He reads the large bird flying in from the right as a kite or «Nibbio», which in the *Fiore di Virtù* stands for Envy. The allegory, to be placed iconographically at the court of Ludovico Sforza in Milan, would show «Ludovico's virtues on the left (Justice, Prudence, Vigilance, Truth), which protect the Milanese grass serpents in the cage», all attacked by the kite/«Nibbio» from above¹³². Kemp, Versiero and Salsi followed this idea of a political allegory¹³³. Zöllner and Nathan called it *Allegory of Statecraft (Justice and Prudence)*¹³⁴, while Bambach, in this interpretive vein, proposed the title *Allegory on the Political State of Milan*; she also interpreted the snakes and the dove above the double figure in the middle, which the woman is waving at the foxes and the devil, as allegorical symbols for Ludovico Sforza and Bona di Savoia¹³⁵. As in the other cases, and still following the allegorical vein of the *Fiore di Virtù* with multiple interpretative layers, it would be possible to superimpose a political allegory on top of the *Fiore di Virtù* reading. In this case, the snakes become a more powerful weapon, which are fighting falsity and injustice

in a specific context. In any case, this drawing should not be read as a study for theater designs or other temporary decorations¹³⁶, but rather as an intellectual experiment in applying different levels of allegorical symbolism on pictorial exercises. Once again, Pier Candido Decembrio might have influenced Leonardo here. The Milanese court humanist, sometimes condemned sometimes acclaimed, composed the lives of Filippo Maria Visconti and Francesco Sforza with a lot of detail, wit, rivalry and ambiguity. While we can once again exclude a literal comparison, the at times entertaining short stories of the leader's behaviors entail plenty of political and personal wit mixed with pointed descriptions that might have caught Leonardo's interest upon his arrival in Milan¹³⁷.

The allegory of the *verso* is usually called *Allegory of Fame Attacking Envy* (Fig. 12). On the right, a winged figure holding a spear up with their right hand is attacking another person in front of them who in turn is holding a bow and arrow in their direction. At the top of the sheet we read: «A body may sooner be without its shadow than Virtue be without Envy», while the words between the figures read «fame, or rather virtue»¹³⁸. Bambach connects the winged figure to Lomazzo's interpretation of Leonardo, in which «Virtue was to be portrayed almost like the god Apollo»¹³⁹. The *Fiore di Virtù* 1483 and 1491 present Envy as the main vice, which is the opposite of the Love of Virtue versions. The *Fiore di Virtù* tells us that, before one can deal with and understand the different directions of Envy, which required Intelligence, one first should look at the nature of virtue itself. Virtue requires an intelligent mind and is therefore located in the soul. The description of love in general, meaning the Love of Virtue, likewise points in this direction, whereas the Love of Virtue is impossible without Reason and Intelligence. There can be no virtue without Love, while virtue originates from both Knowledge and Love. Virtue will shine brighter when placed against its opposite, like a light in the darkness¹⁴⁰. The allegorical example of Envy in the *Fiore di Virtù Historiato* is the fight between Cain and Abel, where Cain attacked his brother with a stick out of envy¹⁴¹. The example and the literary quotations show that envy between relatives and friends is worse than among other people¹⁴². Once again, on top of a personal or family allegory, it would be possible to apply a second layer. A political allegory has been proposed by Nova, for example, who places this drawing too in the series of allegories for the court of Ludovico il Moro. The drawing is another example of composing different layers of symbolic meaning and allegories on top of each other. It may be understood as a pictorial competition with the different layers of allegorical readings as

¹³¹ *FIORE DI VIRTÙ*/FERSIN 1953, pp. 61-64, no. 22.

¹³² NOVA 2001, pp. 381-386.

¹³³ The big bird is interpreted as a «gallaccio», which can be seen as a homonym for Gian 'Galleazzo' Sforza, and also as a heraldic emblem of Bona di Savoy. The two women on the left (Justice and Prudence), would help to defend the «gallaccio» against both the wolves and the satire; see KEMP 2006b, pp. 151-152, and VERSIERO 2010, pp. 107-108. For the Milanese political interpretation, see also SALSÌ 2019, pp. 201-202: Ludovico Il Moro would be the defender of his nephew «gallo»/Galleazzo); and KEMP-BARONE 2010, pp. 16, 90-91.

¹³⁴ ZÖLLNER-NATHAN 2011, II, p. 492. See on the Sforza allegories also KEMP-BARONE 2010, pp. 90-91.

¹³⁵ BAMBACH 2019b, I, pp. 484-485.

¹³⁶ This has been proposed, for example, by KEMP 2006 (pp. 151-152); KEMP-BARONE 2010, pp. 90-91.

¹³⁷ Published in DECEMBRIO/IANZITI-ZAGGIA 2019.

¹³⁸ BAMBACH 2019b, I, p. 484: «prima sia il corpo senza l'» onbra, che la virtù senza invidia»; and «Fama ovvero la virtù» (this note is similar to the one on fol. 34r).

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *FIORE DI VIRTÙ*/FERSIN 1953, pp. 4-7, 15-21, nos. 1, 7, 8.

¹⁴¹ *FIORE DI VIRTÙ*/FERSIN 1953, pp. 19-21, no. 8.

¹⁴² NOVA 2001, pp. 381-386.



Fig. 11 Leonardo da Vinci, *Two Allegories of Envy (Allegory on the Political State of Milan)*, pen and brown ink, c. 1494, Inv. 0037 recto. © Oxford, Christ Church. By permission of the Governing Body of Christ Church

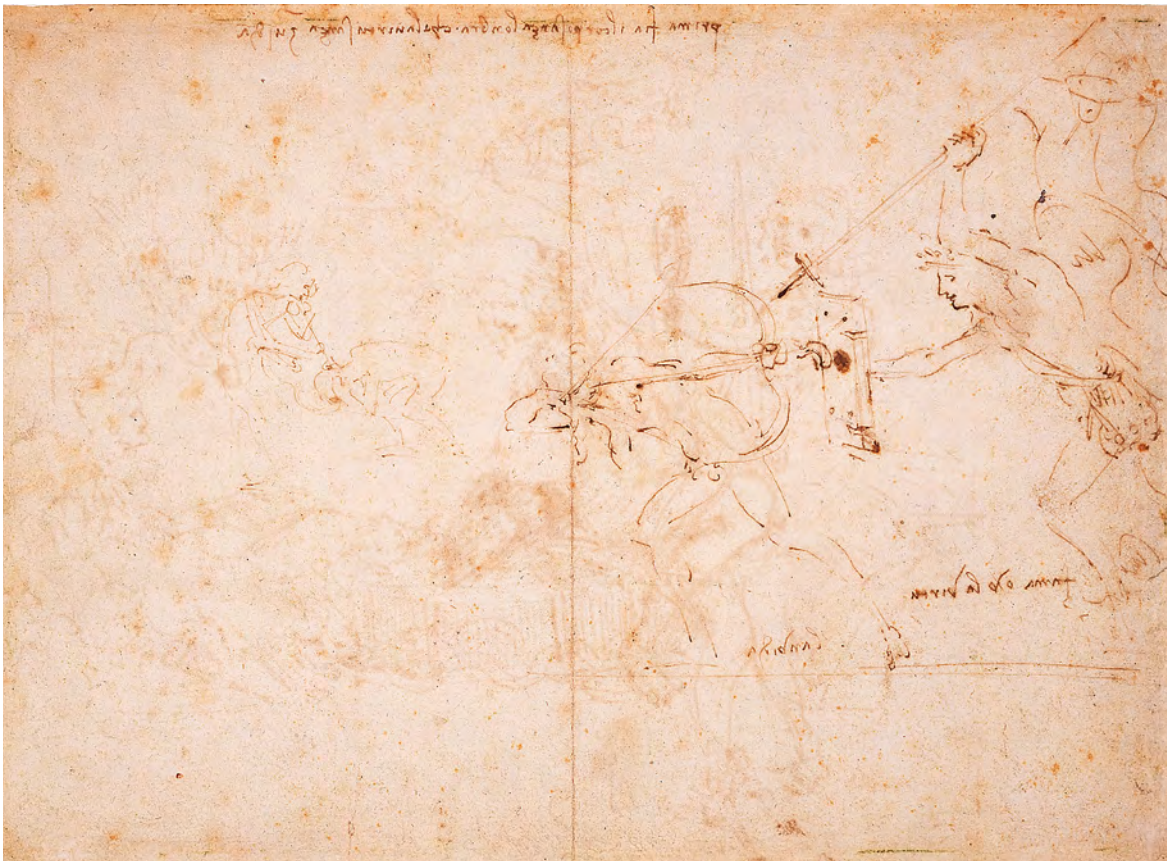


Fig. 12 Leonardo da Vinci, *Two Allegories of Envy (Allegory of Fame Attacking Envy)*, pen and brown ink, c. 1494, Inv. 0037 verso. © Oxford, Christ Church. By permission of the Governing Body of Christ Church

presented in the *Fiore di Virtù*, where opposite virtues and vices are set next to each other, which are then exemplified by moral readings with multiple allegorical layers.

Reading the Allegorical Key

Leonardo used animal symbolism and allegorical readings throughout his life. While he usually relied on the *Fiore di Virtù* and occasionally on Pliny, around 1494 he used these two sources together with the *Libro della Natura degli Animali* and Cecco d'Ascoli's *Acerba* to compose his own bestiary, which became his main source for allegorical drawings, while the *Fiore di Virtù* continued to be an important point of reference for him. The examined allegories demonstrate different stages of reflection on it and on Leonardo's own *Bestiario*. The first group of drawings can be seen simply as illustrations of exercises based on one of those texts, leading us to wonder whether Leonardo had intended to edit a volume himself, or if he was mainly exploring allegorical possibilities concerning select passages. Research has always claimed that his unfinished *Libro di Pittura* was meant for publication, a task that his closest pupil Francesco Melzi wanted to take upon himself (BAV, Urb.lat.1270). If Leonardo indeed had an edition of his own *Bestiario* in mind, it would, however, not have been simply a text with illustrations. As we have seen, a group of drawings take key elements of the bestiary and apply them to different allegorical complexities and levels.

On the first allegorical level, animals as well as virtues and vices are coded as symbols. The bestiary is therefore the first reading key to apply to the allegory. It provides the respective animal with a virtue or vice (e.g. «Gratitudine» – bird «Upica», «Ingratitudine» – pigeons, etc.) and explains it through a short moral story. This coded visual language can be seen on analogy with Leonardo's symbolic language that he had developed in various exercises. The examples of the drawings showing *Puzzle Writing* using pictographs and the *Geometrical Studies of Related Areas* have already been mentioned above. Kemp interpreted his pictographs as «picture writing in which punning images or symbols form a short phrase or text, like a parody»¹⁴³, which is comparable here, when one puts the bestiary and the illustrations together. On a second allegorical layer come Leonardo's pictorial readings of combined entities, often set in pairs, where the combination of entities allows for yet another allegorical interpretation. It has often been mentioned that in his allegorical drawings Leonardo was attracted by the combination of opposites. This is actually one of the distinctive features of the *Fiore di Virtù*. Generally speaking, the various versions are composed this way: taking the example of Envy (*Fiore di Virtù* 1491)¹⁴⁴, the entry begins by explaining the nature of the vice: «Envy, which is the vice opposite to the virtue of love, is perhaps of two kinds...». This is then followed by one or more *auctoritas* on the topic: «Aristotle says that virtue is a good quality of the mind whereby one lives righteously

and avoids evil»; after this the animal symbolism follows, in this case the envious bird, a magpie. This is then followed by a second example, here a sequence from the Bible on the brothers Cain and Abel, while in other circumstances the literary reference may come from classical texts¹⁴⁵. These second and third layers are built on moral literature and historical or biblical references, which is the case, likewise, for the *Fiore di Virtù Historiato* and the *Libro della Natura degli Animali*. In his short version of a bestiary, Leonardo does not call for an *auctoritas*, but points occasionally to common knowledge by saying «si dice», «si lege». He refers here to the shared knowledge-base that a semi-educated person would have had access to, which are, in fact, the aforementioned texts. Leonardo uses in his drawings the same structure of two or three layers, where symbolic, moral and political layers are possible. In these, Leonardo's drawings appear to be a reflection on the meta-level, which leads to a multi-layered interpretive structure¹⁴⁶. His exercise of *The Virgin and Child with Saint Anne and the Lamb* are to be seen in the same light, where a two layered interpretive structure has already been discussed. Layering interpretive structures was common in literature too, where allegories were read at different levels of depth and meaning, sometimes deliberately obscuring the final intention at first glance, as this was part of the allegorical challenge. In literature, a multi-layered approach to historical, allegorical and moral exegesis was very common since the late Middle Ages. To this could be added Boccaccio's suggestion of poetic obscurity as a mean to stimulate the search for truth¹⁴⁷. This became even more complex, when, as in Leonardo's case, allegorical readings were split into several layers, which turns out to be a method that in Florence was practiced only by the foremost allegorical painters like Botticelli. Leonardo was not known principally as an allegorical painter, although he utilized this genre at the highest levels, as these drawings show. Reading the allegories was only possible for those spectators who participated in this shared knowledge base of key texts for allegorical readings.

Research has often suspected that Leonardo's complex allegorical drawings might have been intended as a *paragone* with literature, although authors have failed to explain the nature of this competition¹⁴⁸. We actually do not need to look very far. The *Fiore di Virtù* offered the layered structure of allegorical interpretation, with the virtues and vices useful for personal education and reflection, as enriched with narratives from a broader religious or historical context to which Leonardo added his usual wit and sharp eye and mind. Editing the bestiary as a *Bestiario Historiato* with more textual parts and figural allegories is, of course, only one possibility for how the allegories might have found their purpose. In any case, even if we do not see them as a preparatory set, they would still convey the spirit of an intellectual exercise for the development of different levels of symbolic and allegorical meaning. 🌀

¹⁴³ KEMP 2006b, p. 149.

¹⁴⁴ *FIORE DI VIRTÙ*/FERSIN 1953, p. 19-21, no. 8.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ On the topic of visual commenting in Renaissance painting, see DRESSEN 2017, pp. 336-338, and 2021a, pp. 149-150. CLARK 2006, p. 23, and LEONARDO/CALABRESE 2011, pp. 66-67, point to a theory of four layers of allegorical reading, which are literal or historical, allegorical, tropological, and anagogical.

¹⁴⁷ On the different strategies and layers of allegorical reading, see DRESSEN 2021b, pp. 135-137.

¹⁴⁸ While BAMBACH (2019b, I, p. 483) and KEIZER (2019, pp. 128-135) see a connection with literature, they find this rather on a general abstract level, where painting competes with literature. See also BAMBACH 2003b, pp. 400-403, no. 54.

✦ Bibliography

Archival Sources and Manuscripts

- BAV - Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
Ms Chig.M.VI.137, [*Bestiario toscano*], early 14th century, fols. [1r-74v].
Ms Urb.lat.276, Pier Candido Decembrio, *De omnium animantium naturis atque formis nec non rebus memoria et annotatione dignis ad illustrissimum principem dominum Ludovicum Gonzagam Mantuae marchionem*, after 1460, fols. 1r-231v.
Ms Urb.lat.1270, Leonardo da Vinci/Francesco Melzi, *Trattato della Pittura*, c. 1540, fols. [1r-331v].
- BIF - Bibliothèque de l'Institut de France, Paris
Ms 2179, Leonardo da Vinci, Manuscrit H, 1493-1494, fols. 1r-91v]. Ms 2180, Leonardo da Vinci, Manuscrit I, fols. 1r-91v.
- BML - Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze
Ms Ashb. 520, *Fiori di Virtù*, 1459.
- BNCF - Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze
Fondo Nazionale, Ms II.VIII.33, *Fiore di virtù*, fols. [4r-80v].
Ms Magl. XXI.135 (Strozzi 580), *Fiore di virtù private con sentenze di diversi autori sacri e profani*.
- BNE - Biblioteca Nacional de España, Madrid
Ms 8936, Leonardo da Vinci, Codex Madrid I: *Tratado de estatica y de mechanica en italiano*, 1493, fols. 0-190v.
Ms 8937, Leonardo da Vinci, Codex Madrid II: *Tratados varios de fortification, estatica y geometria escritos en italiano*, 1491, fols. 1-158v.
- BNN - Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Napoli
Ms XII.E.II, *Trattato della virtù, ovvero della natura degli animali*, Firenze 1482.
- BRicc - Biblioteca Riccardiana, Firenze
Ms 2183, *Della natura di alcuni animali, frottole, proverbi, e ricette diverse*, 15th century.
Ms 2260, *Libro intitolato Virtù degli animali*, 15th century.
Ms 2908, Brunetto Latini, *Il Tesoretto; Mare amoroso e Sonetto sopra la fortuna*, 14th century, fols. [1r-50v].
- BSB - Staatsbibliothek, Berlin
Ms Hamilton 138, Lombardia (?) 15th century.
Ms Hamilton 390, *Moralisch-didaktische Sammelhandschrift*, 1200, fols. [1r-159v].
- VBA - Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Milano
Ms CA, *Codice Atlantico, Disegni di macchine e delle arti secreti et altre cose [1478-1518] di Leonardo da Vinci raccolti da Pompeo Leoni ante 1608*, fols. 1-1119.
- V&A - National Art Library, Victoria and Albert Museum, London
MSL/1876/Forster/141/III, Leonardo da Vinci, Codex Forster III, c. 1490-1493, fols. [1-89v].
- WA/HMM - Welcome Collection, Historical Medical Library and Museum, London
Ms 132, [*Bestiary and*] *Fiore de virtu*, middle 15th century, fols. 1-61v].

Digital Archives

- LEONARDO/THEK@ 2024
Leonardo/Thek@Codex *Atlanticus*, Museo Galileo, Firenze 2024, <teche.museogalileo.it/leonardo/> (last accessed 26 June 2024).

Texts, Studies and Researches

- ANGLICO 1492
Bartolomeo Anglico, *De proprietaribus rerum*, Nurenberg 1492.
- BAMBACH 2003a
Carmen C. Bambach, *Les allegories*, in *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, exhibition catalogue (Paris, Musée du Louvre, 2003), edited by Francoise Viatte, Paris 2003, pp. 149-162.
- BAMBACH 2003b
Carmen C. Bambach (ed.), *Leonardo da Vinci, Master Draftsman*, exhibition catalogue (New York, The Metropolitan Museum of Art, 2003), New Haven 2003.
- BAMBACH 2019a
Carmen C. Bambach, *Leonardo's St. Anne Types and the Dating of the National Gallery Cartoon*, in *Leonardo in Britain. Collections and Historical Reception*, Proceedings of the International Conference (London, 2016), edited by Juliana Barone and Susanna Avery Quash, Firenze 2019, pp. 59-71.
- BAMBACH 2019b
Carmen C. Bambach, *Leonardo Rediscovered*, I-III, New Haven 2019.
- BISANTI 2019
Armando Bisanti, *Violenza, frustrazione, vanità. La visione pessimistica di Leonardo da Vinci nel Bestiario e nelle Favole*, in *Leonardo e la scrittura*, edited by Cecilia Gibellini, «Rivista Letteratura Italiana», 37, 2, 2019, pp. 47-54.
- BYAM SHAW 1976
James Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church*, I-II, Oxford 1976.
- CALVI 1898
Gerolamo Calvi, *Il manoscritto H di Leonardo da Vinci, il Fiore di Virtù e l'Acerba di Cecco d'Ascoli (contributo ad uno studio sui fonti di Leonardo da Vinci)*, «Archivio Storico Lombardo», 10, 19, 1898, pp. 73-116.
- CHASTEL 1959
André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique: études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris 1959.
- CHECCHI 2017
Davide Checchi, *The Sources of Book of Nature of the Animals*, «Studi medievali», 58, 2, 2017, pp. 525-578.
- CHECCHI 2020
Davide Checchi (ed.), *Libro della natura degli animali. Bestiario toscano del secolo XIII*, Firenze 2020.
- CIRNIGLIARO 2023
Giuditta Cernigliaro, *Leonardo's Fables: Sources, Iconography and Science*, Leiden - Boston 2023.
- CLARK 2006
Willene B. Clark, *A Medieval Book of Beasts. The Second-Family Bestiary. Commentary, Art, Text and Translation*, Woodbridge 2006.
- COGLIATI ARANO 1982
Luisa Cogliati Arano, *Fonti figurative del Bestiario di Leonardo*, «Arte Lombarda», 62, 2, 1982, pp. 151-160.
- COHEN 2008
Simona Cohen, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Leiden 2008.
- CORTI 1959
Maria Corti, *Le fonti del Fiore di virtù e la teoria della nobiltà nel Duecento*, «Giornale storico della letteratura italiana», 136, 1959, pp. 1-82.
- D'ANCONA 1920
Paolo D'Ancona, *Un codice dell'Acerba di Cecco d'Ascoli illustrato da un ignoto lombardo del sec. XV*, «L'Arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna», 23, 1920, pp. 120-124.
- DECEMBRIO/IANZITI-ZAGGIA 2019
Pier Candido Decembrio, *Lives of the Milanese Tyrants*, translated by Gary Ianziti, and edited by Massimo Zaggia, Cambridge MA 2019.
- DOOLING
Patrick Dooling, *Der Fiore di virtù. Studien zur Illustration und künstlerischen Rezeption eines Tugendbuchs aus dem frühen Trecento*, Münster, forthcoming.
- DRESSEN 2017
Angela Dressen, *From Dante to Landino: Botticelli's Calumny of Apelles and Its Sources*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 59, 3, 2017, pp. 324-339.
- DRESSEN 2021a
Angela Dressen, *Botticelli's Primavera and Contemporary Commentaries, in Iconology, Neoplatonism, and the Arts in the Renaissance*, edited by Berthold Hub and Sergius Koderka, New York 2021, pp. 137-159.
- DRESSEN 2021b
Angela Dressen, *The Intellectual Education of the Italian Renaissance Artist*, New York 2021.
- EINHORN 1998
Jürgen W. Einhorn, *Spiritualis Unicornis: Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, München 1998.
- FÉMELAT 2019
Armelle Fémelat, *Léonard de Vinci: animal*, Nantes 2019.
- FIORE DI VIRTÙ 1483
Fiore di virtù che tracta di tutti i vitii humani, Firenze 1483.
- FIORE DI VIRTÙ 1491
Fiore di virtù che tracta di tutti e vitii humani, Firenze 1491.

FIORÈ DI VIRTÙ 1504

Fiore de virtu utilissimo acadauo fidel christiano, azonto e con gran diligentia correcto, Venezia 1504.

FIORÈ DI VIRTÙ/FERSIN 1953

The Florentine Fiore di Virtù of 1491, translated by Nicholas Fersin, Washington DC 1953.

FUMAGALLI 1959

Giuseppina Fumagalli, *Leonardo ieri e oggi*, Pisa 1959.

GENETTE 1982

Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino 1982.

GIOLA 2011

Marco Giola, *Per la tradizione del Tresor volgarizzato: appunti su una redazione meridionale*, «Medioevo romanzo», 35, 2011, pp. 344-380.

GOLDSTAUB-WENDRINER 1892

Max Goldstaub, Richard Wendriner, *Ein toscano-venezianischer Bestiarius*, Halle 1892.

KEIZER 2012

Joost Keizer, *Leonardo and Allegory*, in «Oxford Art Journal», 35, 2012, pp. 433-455.

KEIZER 2019

Joost Keizer, *Leonardo's Paradox: Word and Image in the Making of Renaissance Culture*, London - Chicago 2019.

KEMP 2006a

Martin Kemp, *Leonardo da Vinci: Experience, Experiment and Design*, Princeton 2006.

KEMP 2006b

Martin Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvelous Works of Nature and Man*, Oxford 2006.

KEMP-BARONE 2010

Martin Kemp, Juliana Barone, *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nelle collezioni della Gran Bretagna*, Firenze 2010.

KHALIFA GUETA 2018

Sharon Khalifa Gueta, *Leonardo's Dragons. The Rider Fighting a Dragon Sketch as an Allegory of Leonardo's Concept of Knowledge*, «Explorations in Renaissance culture», 44, 1, 2018, pp. 104-139.

LEONARDO/BRIZIO 1952

Scritti scelti di Leonardo da Vinci, edited by Anna Maria Brizio, Torino 1952.

LEONARDO/CALABRESE 2011

Filomena Calabrese, *Leonardo's Literary Writings: History, Genre, Philosophy*, Ph.D. Dissertation, University of Toronto, A.Y. 2011.

LEONARDO/CIRNIGLIARO-VECCE 2019

Leonardo, *Favole e profezie. Scritti letterari*, edited by Giuditta Cirnigliaro and Carlo Vecce, Milano 2019.

LEONARDO/FUMAGALLI 1915

Giuseppina Fumagalli (ed.), *Leonardo prosatore: scelta di scritti vinciani, preceduta da un medaglione leonardesco e da una avvertenza alla presente raccolta e corredata di note, glossarietto, appendice sulle allegorie vinciane*, Milano 1915.

LEONARDO/GIOVANNETTI 2019

L'uomo e una bestia: Leonardo da Vinci, edited by Giovanni Giovannetti, Cremona 2019.

LEONARDO/MARINONI 1974

Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*, edited by Augusto Marinoni, Milano 1974.

LEONARDO/RICHTER 1970

The Literary Works of Leonardo da Vinci, Compiled and Edited from the Original Manuscripts, by Jean Paul Richter, I-II, New York 1970 (first edition *Scritti letterari di Leonardo da Vinci, cavati dagli autografi*, London 1883).

LEONARDO/STOPPELLI 2011

Leonardo da Vinci, *Bestiario*, edited by Pasquale Stoppelli, Bologna 2011.

LEONARDO/VECCE 1992

Leonardo da Vinci, *Scritti*, edited by Carlo Vecce, Milano 1992.

LOMAZZO 1584

Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura, di Giovan Paolo Lomazzo milanese pittore, diviso in sette libri, ne' quali si discorre de la proportione, de' moti, de' colori, de' lumi, de la prospettiva, de la prattica de la pittura. Et finalmente de le istorie d'essa pittura. Con una tavola de' nomi de tutti li pittori, scoltori, architetti et matematici antichi et moderni*, Milano 1584.

MARANI 1986

Pietro C. Marani, *Le fonti del Bestiario di Leonardo*, in *Leonardo da Vinci: Il Manoscritto H dell'Istitut de France*, edited by Augusto Marinoni, Firenze 1986.

MARANI 2008

Pietro C. Marani, *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nelle collezioni pubbliche in Francia*, Firenze 2008.

MARANI 2015

Pietro Marani, *Leonardo e i principi invisibili: allegorie figurate e fortezze come allegorie politiche per Ludovico il Moro e Cesare Borgia*, in *Il principe invisibile. La rappresentazione e la riflessione sul potere tra Medioevo e Rinascimento*, proceedings of the conference (Mantova, Teatro Bibiena and Salone Mantegnesco, 2013), edited by Lucia Bertolini, Arturo Calzona, Glauco Maria Cantarella, and Stefano Caroti, Turnhout 2015, pp. 271-287.

MARSH 2003

David Marsh, *Aesop and the Humanist Apologue*, «Renaissance Studies», 17, 1, 2003, pp. 9-26.

MARSH 2004

David Marsh, *Renaissance Fables: Aesopic Prose by Leon Battista Alberti, Bartolomeo Scala, Leonardo da Vinci, Bernardino Badli, Tempe* 2004.

MESIRCA 2019

Margherita Mesirca, *Strategie retoriche ed effetti ipertestuali nel Bestiario di Leonardo da Vinci*, in *Leonardo e la scrittura*, edited by Cecilia Gibellini, «Rivista Letteratura Italiana», 37, 2, 2019, pp. 55-60.

NAGEL 2014

Alexander Nagel, *Allegories of Art-Making in Leonardo and Michelangelo*, in *Die Oberfläche der Zeichen. Zur Hermeneutik visueller Strukturen in der frühen Neuzeit*, edited by Ulrike Tarnow, Paderborn 2014, pp. 117-127.

NOVA 2001

Alessandro Nova, *The Kite, Envy and a Memory of Leonardo da Vinci's Childhood*, in *Coming About ... A Festschrift for John Shearman*, edited by Lars R. Jones and Louisa C. Matthew, Cambridge MA 2001, pp. 381-386.

OPPIO 1995

Luca Oppio, *La casa della virtù e del vizio del Filarete e le allegorie vinciane del piacere e dispiacere*, «Achademia Leonardi Vinci», 8, 1995, pp. 190-193.

PEDRETTI 1978-1979

Carlo Pedretti, *The Codex Atlanticus of Leonardo da Vinci. A Catalogue of Its Newly Restored Sheets, I-II*, New York 1978-1979.

PEDRETTI 2008

Carlo Pedretti, *Leonardo & io*, Milano 2008.

PEDRETTI-ROBERTS 1984

Carlo Pedretti, Jane Roberts, *Leonardo's Horses: Drawings of Horses and Other Animals from the Royal Library at Windsor Castle*, exhibition catalogue (Washington Dc, National Gallery of Art; Houston, Museum of Fine Arts; San Francisco, Fine Arts Museums, 1985-1986), New York 1984.

PHYSIOLOGUS/SCHÖNBERGER 2001

Physiologus: Griechisch / Deutsch, edited by Otto Schönberger, Stuttgart 2001.

PLINIO-LANDINO 1476

Caio Plinio Secondo, *Historia naturale di Caio Plinio Secondo tradotta di lingua latina in fiorentina per Christophoro Landino fiorentino al Serenissimo Ferdinando Re di Napoli*, Venezia 1476.

POPHAM 1954

Arthur E. Popham, *The Dragon-Fight*, in *Leonardo. Saggi e ricerche*, edited by the Comitato Nazionale per le onoranze a Leonardo da Vinci nel quinto centenario della nascita (1452-1952), Roma 1954, pp. 221-227.

POPP 1928

Anny E. Popp (ed.), *Leonardo da Vinci: Zeichnungen*, München 1928.

SALSI 2019

Claudio Salsi, *Leonardo, il Moro e le allegorie*, in *Leonardo da Vinci. All'ombra del Moro*, edited by Claudio Salsi and Alessia Alberti, Milano 2019, pp. 200-209.

SACCHETTI/GIGLI 1857

I sermoni evangelici, le lettere ed altri scritti inediti o rari di Franco Sacchetti, edited by Ottavio Gigli, Firenze 1857.

SCONZA 2019

Anna Sconza, «Allega Plinio». *Leonardo lettore della Historia naturale, dai primi scritti letterari fino al Codice Leicester*, in *Leonardo e la scrittura*, edited by Cecilia Gibellini, «Rivista di Letteratura Italiana», 37, 2, 2019, pp. 79-84.

VASARI|BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, edited by Rosanna Bettarini, with a secular commentary by Paola Barocchi, I-VI, Firenze 1966-1987.

VECCE 2000

Carlo Vecce, *Parola e immagine nei manoscritti di Leonardo*, in *Percorsi tra parole e immagini 1400-1600*, atti del convegno (Pisa, 1997), a cura di Angela Guidotti e Massimiliano Rossi, Lucca 2000, pp. 19-35.

VECCE 2017

Carlo Vecce, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma 2017.

VECCE 2019

Carlo Vecce, *Una scrittura infinita. I manoscritti di Leonardo*, in *Leonardo e la scrittura*, edited by Cecilia Gibellini, «Rivista Letteratura Italiana», 37, 2, 2019, pp. 19-30.

VERSIERO 2010a

Marco Versiero, *La 'scopetta', gli 'occhiali' e la 'cadrega' di fuoco: immagini sforzesche della Prudenza nelle allegorie politiche di Leonardo*, «Iconographica», 9, 2010, pp. 107-114.

VERSIERO 2010b

Marco Versiero, *Leonardo, Politics and Allegories. Drawings by Leonardo from the Codice Atlantico*, exhibition catalogue (Milano, Complesso monumentale di Santa Maria delle Grazie, Sacrestia del Bramante, e Biblioteca-Pinacoteca-Accademia Ambrosiana, 2010), Novara 2010.

VERSIERO 2012

Marco Versiero, *Il dono della libertà e l'ambizione dei tiranni: l'arte della politica nel pensiero di Leonardo da Vinci*, Napoli 2012.

VERSIERO 2016

Marco Versiero, *Leonardo da Vinci*, Firenze 2016.

VERSIERO 2020

Marco Versiero, «Cosa bella mortal passa e non dura...». *La lezione degli antichi e la modernità dei classici nella biblioteca di Leonardo*, in *Antico e moderno: sincretismi, incontri e scontri culturali nel Rinascimento*, edited by Luisa Secchi Tarugi, Firenze 2020, pp. 533-540.

ZÖLLNER 2020

Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452-1519. The Complete Paintings and Drawings*, Köln 2020.

ZÖLLNER-NATHAN 2011

Frank Zöllner, Johannes Nathan, *Leonardo da Vinci 1452-1519, II: The Graphic Work*, Köln 2011.

ZÖLLNER-NATHAN 2019

Frank Zöllner, Johannes Nathan, *Leonardo da Vinci: 1452-1519: the Complete Paintings and Drawings*, Köln 2019.

ABSTRACT

This article presents the discourse on color in Giovanni Paolo Lomazzo's *Trattato dell'Arte della Pittura*, comparing the notions that the painter presents with select passages in Leonardo's *Libro di Pittura* and with other writings on art (Dolce's, Pino's and Armenini's) to understand how Lomazzo differentiates his discourse on the subject from previous writers, and which notions the Milanese author may have appropriated from earlier treatises.

In questo articolo si presenta il discorso sul colore nel Trattato dell'arte della pittura di Giovanni Paolo Lomazzo, confrontando le nozioni che il pittore espone con alcune parti del Libro di pittura di Leonardo e di altri scritti sull'arte (quelli di Dolce, Pino e Armenini) per comprendere come Lomazzo differenzi il suo discorso sull'argomento dai precedenti scrittori e quali nozioni l'autore milanese possa aver ripreso dai trattati precedenti.

KEYWORDS Leonardo da Vinci • Giovanni Paolo Lomazzo • color • painting • treatise • Leon Battista Alberti • Lodovico Dolce • Mario Equicola • Renaissance • Italy

PAROLE CHIAVE Leonardo da Vinci • Giovanni Paolo Lomazzo • colore • pittura • trattato • Leon Battista Alberti • Lodovico Dolce • Mario Equicola • Rinascimento • Italia

CITA COME Barbara Tramelli, *Lomazzo's Colors, Leonardo's Colors*, «L'IDEA», 1.1 • *Testi Fonti Lessico*, 2024, pp. 33-47, DOI 10.69114/LIDEA/2024.178-286

URL <https://lida.abaroma.it/articoli/lomazzos-colors-leonardos-colors-286>

DOI [10.69114/LIDEA/2024.178-286](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.178-286)

OPEN ACCESS

© 2024 Barbara Tramelli •  4.0

PEER-REVIEW

Presentato 10/06/2024

Accettato 13/09/2024

Pubblicato 05/11/2024

Lomazzo's Colors, Leonardo's Colors

✦ Barbara Tramelli

Libera Università di Bolzano



The Milanese painter and writer on art, Giovanni Paolo Lomazzo, owes a great debt to the genius of Leonardo. Almost eighty years after the Florentine painter's death, Lomazzo published his *Trattato dell'Arte della Pittura* in Milan (1584), and four years later the *Idea del Tempio della Pittura* (1590), a compendium on the five principal parts of painting: proportion, movement, light, color, and perspective. As many scholars have argued, we can find direct or indirect references to Leonardo's writings in various parts of Lomazzo's works¹. Lomazzo knew the papers that Francesco Melzi possessed, as he mentions himself in the book on perspective². Summarizing the degree of the Milanese painter's knowledge of and reference to the Florentine artist would be arduous in one single paper. In this article, I will focus on one specific aspect of Lomazzo's writings and on his relationship to Leonardo's writings: his definition and treatment of color, which Giovanni Paolo presents in book III of the treatise, *Del Colore*. The artist's discourse on color is not limited to book III, as, throughout his literary production he hints at different uses and distinctions between colors. However, I will pay close attention to the content of book III as the treatise constitutes the artist's declared attempt to collect and categorize all the knowledge on the science of painting. Lomazzo lists color as one of the principal parts of painting, along with proportion, movement, light and perspective, defined as «The differences that make Painting a particular art, an art different from all the other arts in the world»³. The third book of his *Trattato*, dedicated to color, is a mixture of the theory of colors and the practical application of colors⁴. The first chapters present a theoretical discussion of what color is, where it comes from, and its «friendships and enmities»; the subsequent chapters include a collection of recipes and a list of the principal colors: black, white, red, pavonazzo,

yellow, green, turquoise, ordered according to the hues, which were not the usual principal colors listed by previous authors, including Leonardo. As we shall see, the Florentine painter in his writings gives a similar but not identical list, arguing in different parts of his writings about whether white should be included or excluded. The book dedicated to color is not the only chapter in which Lomazzo talks about this subject. This topic is further explored in other sections of Lomazzo's writings, where he delves into the symbolic and emotional aspects of color. His discussions on color theory extend beyond mere pigments, encompassing their applications in various art forms and their psychological effects on viewers. Lomazzo's comprehensive approach to color demonstrates its significance across various aspects of Renaissance art and philosophy. Despite the author's strict categorization and division of the different parts of painting at the beginning of the treatise, mentions and descriptions of the qualities of color, as well as explanations of the techniques of coloring, are seen throughout this treatise and in other writings: in the book of light, in the book of practice, and especially in the *Idea del Tempio della Pittura*, which was published later but had a close connection with the writing process of the treatise⁵. Here, Lomazzo mentions the subject in three different chapters, *Delle Sette Parti del Colore* (chap. XIII) – in which he describes the ways of coloring of his «governatori dell'arte», *Del Modo di Colorare i Corpi* (chap. XXVIII) and especially in *Della Terza Parte della Pittura et de i Suoi Generi* (chap. XXI), where he analyzes in more detail the six ways of paintings: «a oglio, fresco, tempera, chiaro et scuro, ombrando e lineando solamente», and he provides recipes for the mixing and the application of colors. Despite these scattered chapters, book III of the *Trattato* is the part devoted to a systematized discourse on the subject. Almost eighty

The present article expands on my previous research on Giovanni Paolo Lomazzo's treatment of color in his writings. It is partly taken from my book TRAMELLI 2017. I am very grateful to the Accademia di San Luca and especially to Professor Vita Segreto for welcoming me during the study day *Leonardo da Vinci (1452-1519). Dal Libro di Pittura al Trattato. Circolazione, Trasmissione, Ricezione delle Idee e degli Scritti Vinciani tra Cinquecento e Seicento* (24-25 October 2019), where I had the opportunity to further discuss my research. For Lomazzo's English translations, I decided to partly use Richard Haydocke's translation (LOMAZZO/HAYDOCKE 1969); however, when the latter misinterpreted terms and/or sentences, the translations are my own. All other translations, if not otherwise indicated, are mine.

¹ For the connections between Lomazzo's and Leonardo's writings, see LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, I, p. 281: «che di più ha disegnato tutti i suoi contorni et angoli perfetti e non perfetti col braccio di Leonardo da Vinci».

² *Ibid.*, I, p. 291: «Con la medesima via riferì Francesco Melzo che Leonardo fece un drago che combatteva con un leone, cosa molto mirabile a vedere, e parimenti i cavalli che fece per donare a Francesco Valesio re di Francia».

³ LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, p. 23: «e perché le differenze che fanno che la pittura sia arte particolare e sia differente da tutte le altre arti del mondo sono cinque, cioè proporzione, moto, colore, lume, prospettiva, tratterò di ciascuna di queste differenze separatamente in un libro per ordine».

⁴ For a relatively recent discussion of Lomazzo's theory of colors, see KEMP 1990, pp. 269-274, and WESTSTEIJN 2008, pp. 225-228. On Lomazzo and the Lombard Renaissance, essential are the studies by PANOFKY 1924 and 1940; BLUNT 1940; KLEIN 1959 and 1961; ACKERMANN 1967; LOMAZZO/CIARDI 1973-1975; BORA 1989; BORA-KAHN ROSSI-PORZIO 1998; BERRA 1993.

⁵ ACKERMAN 1967, p. 323.

years after Leonardo's death, the overall organization of *Del Colore*, along with other chapters on colors and manners of coloring, clearly suggests that by the time Lomazzo published his *Trattato*, this subject had become commonplace outside the workshop, and circulated in institutions such as the Accademia del Blenio⁶. The structure and arrangement of the discourse on color in the *Trattato* differs completely from the dialogue form adopted by some previous writers on art, such as Paolo Pino in his *Dialogo di Pittura* (1547) or Lodovico Dolce in his *Dialogo dei Colori* (1565). Theoretical notions concerning colors are at many points appropriated from previous works, mainly following the Aristotelian classification of colors and their properties, often with an elaboration on the author's part, sometimes without further development, and with a certain degree of mediation. As is well known, Lomazzo was the first writer on art to build a complex system of colors in connection with planets, elements and emotions. Curiously enough, he does not explain these connections in the book *Del Colore*, rather in a later part of the treatise dedicated to the practice of painting. On the other hand, one can find in book III recipes and suggestions on coloring, most of which are collected and displayed in different subchapters. Lomazzo's approach to color theory in his treatise appears to be more encyclopedic and comprehensive, incorporating various sources and traditions, rather than focusing solely on practical applications. This contrasts with Leonardo's more pragmatic and directly applicable approach to color in his writings. Lomazzo's inclusion of outdated medieval recipes in his work suggests a desire to create a comprehensive compendium of artistic knowledge, even if some of the information may not have been immediately useful to contemporary artists. The recipes are appropriated from a previous source circulating in Northern Italy at the time, and they should be regarded as part of the tradition, developing from Cennini onwards, of collecting and copying recipes for pigments and publishing them in writings on art⁷.

Though the definition and the division into seven colors appear for the first time in book III, a discussion of the functions and usefulness of *colore* is already presented much earlier in Lomazzo's treatise, at the beginning of the first book dedicated to the natural and artificial proportion of things, and it is embedded in a philosophical discussion on the imitation of nature of Aristotelian derivation⁸. As Lomazzo states: «Painting represents things with Color similar to that of natural things,

and the painter needs to proceed according to Nature, which (as all the natural philosophers state), first of all, creates the matter and then the form»⁹. While he does not seem to question the superiority of drawing over color derived from Vasari, he certainly grants color an important role: «And they (painters) should note that, however skilled in coloring they may be, if they do not possess *disegno* they do not have the essence of painting and consequently they lack the substantial part of it. In any case, one cannot deny that the force of coloring is great indeed»¹⁰. The analogy between color as form and drawing as matter is further developed in the following paragraphs, when the author infers that color gives to images their distinctive traits, so that one can discern a particular man from a generic one: «and it is for this distinctive quality, that is to demonstrate to the eye things with similar colors, that painting is an art that differs from all the others [...] since a painter does what a sculptor cannot: he imitates Nature perfectly»¹¹. In these dense pages Lomazzo focuses on the importance of light for color, a concept which he will further develop in the *Book of Light*, since, as he states: «Color cannot be seen without light, the latter being the last surface of the *opaco* and thick body (according to philosophers) so that it is necessary for a painter to be excellent in coloring, and he must enquire deeply and acutely about the effects of light when it enlightens color, so that in observing with diligence these effects, he will become great in the art of painting»¹². The passage is about the effects of light on the surface of thick bodies, and these words resonate with Leonardo's when he talks about the bodies enlightened by colors: «The surface of every umbrageous body takes on the color of the object facing it. Umbrageous bodies demonstrate this with certainty in that none of these bodies reveal their shape or color unless the medium between those bodies and a light source is illuminated. Therefore, we say, if the luminous body is blue and the opaque body is yellow, its illuminated part will be green because green is composed of yellow and blue»¹³. Leonardo in this passage introduces the concept of the «opaque body» (*corpo opaco*) which Lomazzo will use for his definition of color in book III. Moreover, he also refers to the importance of light, as Lomazzo does, and both are referring to the effects of illuminating colors. Other links to the discourse of light and color are also connected to issues of *decorum*, that is, the proper way of depicting images. These are

⁶ On the Accademia, see ISELLA 1993.

⁷ Among various studies on recipes for pigments, see GETTENS-STOUT 1942; GAVEL 1979; HARLEY 1997; KIRBY 1999; STILL LIVES 1999; GAGE 1999. Amongst the more recent publications, see BUCKLOW 2009; *NEW DIRECTIONS* 2011; CERASUOLO 2014; see also the research project *MAKING AND KNOWING* 2014-2020, directed by Professor Pamela Smith at Columbia University in New York, <www.makingandknowing.org> (last accessed 15 September 2024).

⁸ LOMAZZO/CIARDI 1973, II, p. 26: «Ed imitatrice e come a dire simia de l'istessa natura, la cui quantità, rilievo e colore sempre cerca di imitare. Il che fa con l'aiuto de la geometria, aritmetica, prospettiva e filosofia naturale, con tanta e così retta ragione che non può essere più».

⁹ *Ibid.*, II, p. 30: «La pittura rappresenta le cose con colore simile a le cose naturali. Nel che si ha da considerare che essendo il pittore artefice, ha da procedere secondo il modo de la Natura, la quale prima presuppone (come dicono tutti i filosofi naturali) la materia de le cose e poi gli dà la forma».

¹⁰ *Ibid.*: «E perciò avvertiscano che quantunque siano eccellenti e miracolosi in colorire, se non hanno disegno non hanno la materia de la pittura e conseguentemente sono privi de la parte sostanziale di lei. Non si nega però che non sia grandissima la forza del colorire».

¹¹ *Ibid.*, II, p. 31: «E per questa particolarità c'ha in sé la pittura, cioè di dimostrare a l'occhio le cose con colore simile, ella si fa differente da tutte le altre arti [...] poichè il pittore fa quello che lo scoltore non può perfettamente fare in imitare con l'arte sua la Natura, così come perfettamente l'imita il pittore».

¹² *Ibid.*, II, p. 32: «E perché il colore non si può vedere senza il lume, non essendo egli altro, secondo i filosofi, che l'ultima superficie del corpo terminato e spesso, allumata, bisogna che il pittore che vuole essere eccellente coloritore, sia peritissimo e sagacissimo investigatore degli effetti che fa il lume quando alluma il colore, che così osservando con alta e profonda considerazione questi effetti, diventerà unico ne l'arte della pittura».

¹³ LEONARDO/FARAGO-BELL-VECCE 2018, II, p. 696: «La superficie d'ogni corpo ombroso partecipa del colore del suo obietto. Questo lo dimostrano li corpi ombrosi con certezza, conciosiaché nissuno de' predetti corpi mostra la sua figura, o colore, s'il mezzo interposto fra il corpo et il luminoso non è alluminato. Diremo adunque che s'il corpo opaco sia giallo, et l' luminoso sia azzurro, che la parte alluminata sia verde, il quale verde si compone di giallo e azzurro».

already discussed in chapter II, *On the Division of Painting*, where the author exemplifies how to depict this part of the body that is opposite to the sun, while using the appropriate colors¹⁴:

Color, together with light, must be considered in two ways, in the natural way and in perspective, such as we have already said for proportion. We call illuminated natural color the one that man has naturally or the thing that one wants to represent, and we also call this natural, not in the way philosophers mean it, but in the painters' way. So that part of the natural body that is opposite to the sun has three degrees of red, and it receives other three degrees of light from the sun. If a painter wants to represent this part in a natural way, he will put three nuances of red and another three of bright color with which he will depict the light. In so doing he will represent both color and natural light.

This passage is crucial in more than one respect: Lomazzo's distinction between natural and artificial colors underscores the Renaissance emphasis on faithful representation of nature in art. His perspective as a painter rather than a philosopher highlights the practical application of color theory in artistic practice. This is a recurrent statement throughout the author's literary achievements, that he is a humble artist, and it should be regarded not so much as an admission of his amateurish literary education «a homo senza littere» (as Leonardo notably presented himself), but as a specific declaration of intentions in which the author codifies and categorizes painterly knowledge as a set of practical notions and expertise, of which he has first-hand experience, in a manner that these are understandable for fellow painters. In the later *Idea del Tempio della Pittura* (1590), Lomazzo was to go further in expressing the importance of «natural colors», linking the necessity of learning how to use colors with the centrality of learning from great masters, and acquiring the right manner of coloring in order to represent ideas, criticizing the manner of coloring of certain Venetian artists, while praising others such as Titian and Giorgione. In chapter XXVIII, *On the Manner of Coloring Bodies*, he states that¹⁵:

Having sufficiently discussed all the methods of coloring in their place, I will not elaborate further upon them here, but I will only remind the painter for one sure piece of advice: he must strive with all his force to imitate

natural color in everything, whatever the attitude or movement he wants to represent, conforming with what he had conceived in his mind, as clever Titian, Giorgione and other great painters always did. For this reason, their works appear truly colored by nature, as if each thing truly represents reality (...) I urge those seeking honor never to make the color chosen to seem artificial itself, because that weakens the power of *disegno*. This defective manner of coloring is commonly employed by certain Venetians, and although widely appreciated by fools and even masters of this art, it corrupts the practice of their fellow compatriots cited above.

Apart from linking the representations of colors to the images of the mind (which scholars such as Robert Klein discussed thoroughly), this passage, as Chai already noted, mainly criticizes the application of pure saturated colors without shades or undertones, the «coloring for the sake of coloring lacking any connection to the one true aim of imitating nature»¹⁶. It is not the only place in which he criticizes painting with colors without theoretical knowledge of proportions: notably, in the later *Idea*, Lomazzo will then declare: «Here I am also forced to condemn that detestable practice of coloring following colors, which has now so taken hold that Italy and the Germanies have become totally infested with it»¹⁷. This statement testifies to Lomazzo's knowledge of Northern artists outside of Italy, and it clarifies his position concerning which manner of coloring he considers unworthy of following. He will add in the following chapter that artists need to know mathematics and mathematicians in order to understand the right proportions and not to be mistaken, giving as usual a long list of names of ancient and contemporary authorities¹⁸. However, six years before publishing these statements in the *Idea* on how color should and should not be used by painters, the author already developed a fruitful discourse on the intrinsic properties of color in his *Del Colore*.

What Color is and Which Colors Are

Del Colore is the shortest book of the whole *Trattato*¹⁹. It starts with rhetorical praise concerning the virtues of the subject treated, followed by an explanation on the necessity of coloring within the art of painting and a definition of «what color is, how many kinds there are and whence colors are caused»²⁰. For this part of the book the painter predictably refers to the authority of Aristotle, stating that «Aristotle defines Color to be a visible quality which is

¹⁴ LOMAZZO/CIARDI 1973, II, p. 37: «Il colore insieme con la luce si considera parimenti in due modi, naturalmente et in prospettiva, come abbiamo detto de la proporzione. Colore illuminato naturale, quello che ha naturalmente l'uomo o la cosa che si vuole rappresentare, e naturale chiamiamo in questo loco, non secondo lo stretto significato de filosofi, ma al modo de' pittori. Per essemplio quella parte del corpo naturale che mira rettamente e sta opposta al sole ha tre gradi di color rosso e riceve altri tre gradi di luce dal sole. Ora, se il pittore vorrà rappresentare questa parte, appunto come ella si vede nel naturale, questo farà ponendo tre gradi di color rosso et altri tre di color chiaro col quale esprimer la luce; e così rappresenterà naturalmente il colore e la luce naturale».

¹⁵ LOMAZZO/CIARDI 1973, I, p. 323, translated in LOMAZZO/CHAI 2013, pp. 124-125.

¹⁶ See LOMAZZO/CHAI 2013, p. 220, and section VI of the introduction.

¹⁷ LOMAZZO/CHAI 2013, p. 125, and LOMAZZO/KLEIN 1974, II, p. 605.

¹⁸ LOMAZZO/CIARDI 1973, I, p. 301: «Avvertendo però a quel detto di Vitruvio intorno alle scienze, le quali vuol ch'apprenda e possedga l'architetto, dove che non bisogna che s'affatichino per intenderle tutte perfettamente, ma basta che ne abbino mediocre cognizione. Ne mancheranno loro trattati bellissimoi e chiarissimi di matematici moderni sopra quali possono far studio e pigliar le vere proporzioni et ogni altra cosa, come sono del Torriano, dell'Inglo Stadio, del Notradamo, del Cardano, del Moletto, dell'Ottonai, del Tartaglia, del Comandino, del Benedetti, del Pighiasco, del Siglio, del Giuntino e del Baldino. Questi apriranno loro gli occhi, si che potranno camminare sicuramente senza inciampar in errori, dove altrimenti sarebbero come acciecati, facendo le pitture piuttosto a caso con vaghezza sola di colori, che con saldezza pronta, di giudizio proporzionato con ragione».

¹⁹ LOMAZZO 1584, pp. 187-210.

²⁰ LOMAZZO/CIARDI, 1973, II, p. 167. On his praise of colors, see *ibid.*, II, p. 166: «E questo vanto che si puo dare in questa parte alla pittura, io giudico che sia uno dei maggiori e piu illustri che si possa dare ad arte alcuna. Oltre che tanto piu questa s'in alza sopra le altre e risplende, quanto che per gl'occhi, principal senso, opera e rappresenta la bellezza e tutte le cose conforme a quanto creo giamai Dio» («Which prerogative of this part of painting is -in my judgement- the greatest glory that may befall any Arte: being Moreover herein superior unto all other artes, insomuch as it worketh by the helpe of the Eie, which is the principall sense, representing the beauty and formes of all Gods creatures», cf. LOMAZZO/HAYDOCKE 1969, pp. 94-95).



Fig. 1 Giovanni Paolo Lomazzo (attributed to), *Four Laughing Figures with a Cat*, c. 1570. © Private Collection

limited and bounded in the surface or extremity of a solid body»²¹. As Ciardi notes, this definition is most likely taken from Lodovico Dolce's *Dialogo dei Colori* (1565), although I believe that Lomazzo confuses the quotations that Dolce appropriates from Aristotle when he describes both *lume* and *colore*²². In quoting Aristotle's *De Sensu et Sensibilibus*, Dolce states that²³:

Pythagoreans believed that color was nothing but surface. Plato, in his *Thymeo*, said that it was light. Aristotle lays somewhere in between: color was the end of the body, not of that part in which the body is contained, which would be the surface, as Pythagoreans say, but of the *lucidezza*, not at the end, which would then be light, as Plato said. Color is the extremity and the end of the lighted and ended body.

And a few lines below²⁴:

Light, as Aristotle says, is a visible quality. It receives the thick body, that is the shadow, which is illuminated by the illuminated body (...) Therefore, to see colors one must seek the mean and the light. One must look for it through the mean and not through the colors. Things (that is, colors) cannot be seen but through the mean. One must look for the mean and the light.

Those last words seem to be the ones Lomazzo appropriates to make his own definition of color:

Color, as Aristotle says, is the extremity of the thing we judge or of the thing that is visible in the extremity of a body, that is color is the visible quality

²¹ LOMAZZO/CIARDI, 1973, II, p. 167.

²² DOLCE 1565. On Dolce, see among others TERPENING 1997.

²³ DOLCE 1565, p. 7: «I Pitagorici crederettero il colore altro non esser che superficie. Ma Platone nel suo *Timeo* disse, lui esser lume. Egli è vero che Aristotele, tenendo una strada di mezzo, stimò che 'l colore fosse termine di corpo, non di quella parte, da cui è contenuto esso corpo, che questo sarebbe superficie, come vogliono i Pitagorici: ma della lucidezza, né però non terminata, che ciò sarebbe lume, come piacque a Platone. Colore adunque è termine e estremità di lucido e terminato corpo».

²⁴ *Ibid.*, p. 8: «Lume, come dice Aristotele, è visibile qualità, la quale riceve il corpo opaco, cioè ombroso, illuminato da corpo lucido: (per il suo mezzo luce è atto, o diciamo effetto, di corpo lucido, in quanto ella è luce. E questa qualità è data solamente ai corpi lucidi subito dalla loro primiera creazione senza alcuna mescolanza di elemento. Perciò quasi tutti i corpi semplici sono lucidissimi, come il Sole o la Luna e le stelle, che per loro natura risplendono). Onde ne segue, che per vedere i colori si ricerchi il mezzo e il lume. Il che si ricerca per il mezzo e non per essi colori. Perciò che la cosa che non si può vedere, se non per via di mezzo, ricerca esso mezzo e il lume. E tale cosa è il colore». See also LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, p. 167 note 1.

limited and bounded in the surface or extremity of a dark body, which before it be lightened, is visible only in potentiality, and by the benefit of the light may be actually seen. So the light in a dark and thick body causes that color, by the mutual work of the first qualities²⁵.

Dolce oversimplified Aristotle's words, and Lomazzo followed this simplification:

We have already in de Anima stated of Light that it is the color of the Translucent, [being so related to it] incidentally; for whenever a fiery element is in a translucent medium's presence there is Light; while the privation of it is Darkness. But the 'Translucent', as we call it, is not something peculiar to air, or water, or any other of the bodies usually called translucent, but is a common 'nature' and power, capable of no separate existence of its own, but residing in these, and subsisting likewise in all other bodies to a greater or lesser degree. As the bodies in which it subsists must have some extreme bounding surface, so too must this. Here, then, we may say that Light is a 'nature' inhering in the Translucent when the latter is without determinate boundary. But it is manifest that, when the Translucent is in determinate²⁶.

Whereas Lomazzo's definition follows Dolce's *Dialogue*, his division of color into «seven kinds, that is seven manners of colors» seems to be taken from Cennino Cennini's chapter XXXVI of his *Libro dell'Arte*, titled *Come ti Dimostra i Colori Naturali, e come de' Macinare il Negro*²⁷:

You should note that the natural colors are seven: four have an earthly nature, which are black, red, yellow and green. Three are the natural colors that are helped artificially: white, ultramarine blue and light yellow. But let's say no more about this and let's come back to the color black.

Lomazzo in this case takes up a division of the principal colors into seven (a significant number throughout his entire literary production) that can already be found in Cennini, although the former differs from the latter with regard to the choice of those colors: «Seven are the kinds or the way of colors: two are at the extremities and fathers of all the others, these are black and white, and five are intermediate, these are pale, red, purplish and green»²⁸. In this passage he lists black and white as colors along with the *pallido*, the red, the purplish and the green, forgetting to list the seventh color, which he considers intermediate. We have an example of the colors summarized here in the painting titled

Four Laughing Figures with a Cat, attributed to Lomazzo (Fig. 1), where we see different shades of *pallido* for the faces, red for the gown of the first figure from the left as well as for the necklace of the lady depicted, and the hats of the first and fourth figure, which is dressed in purplish (or *morello*), and the green for the gown of the lady. As for the missing color, one can safely suppose that he is talking about turquoise, since the author dedicates to this color, as to the other six colors, a chapter of its own. Another inconsistency is that the painter lists the so-called *pallido*, while he dedicates then a chapter to the yellow color and not to «pale». Moreover, the purple or purplish listed in this passage becomes further down in the chapter *pavonazzo* or *morello*, a color already quoted by Vasari and mentioned by other authors such as Giovan Battista Armenini²⁹. The author's choice of the principal colors (especially *pavonazzo* and *pallido*) is in a way revealing of the integration of painters' practical knowledge into theoretical knowledge, in a manner similar, as we shall see, to when he chooses the terminology for the different parts of the body in discussing human anatomy. A comparable division (although the number seven is not specified) can be found almost forty years before in Michelangelo Biondo's book *Della Nobilissima Pittura* (1549). Biondo dedicates to the subject a chapter of his book entitled *Di Vari Colori*. He defines as «natural colors» white, black, light blue, red, yellow and green, which are «the most necessary colors for painters»³⁰. Leonardo, for his part, states different things at different points in his discussion on the division of colors; however, he principally divides them in the following manner³¹:

First among the pure colors is white, although philosophers do not accept either white or black in the rank of colors because one is the origin of color, the other its absence. But because a painter cannot do without them, let us number them with the others and say that white is first among the pure colors in this order, yellow second, green third, blue fourth, red fifth, black sixth. We shall let white stand for light without which no color can be seen, and yellow for earth, green for water, blue for air, red for fire, and black for the darkness that exists above the element of fire, where there is neither matter nor thickness for the sun's rays to penetrate, strike, and consequently to illuminate.

Leonardo here also links colors to elements, a division which Lomazzo will take (probably not from him though) and elaborate into his complex system of planets, colors, and elements. The division into seven colors is also mentioned later in the *Treatise*,

²⁵ LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, p. 167: «Colore, come dice Aristotile, è la estremità della cosa giudicata o visibile in corpo terminato, ovvero è la qualità visibile terminata nella estremità del corpo opaco, la quale innanzi che sia allumata, è visibile in potenza, e per beneficio del lume si vede in atto, perciochè il colore è cagionato dalla luce nel corpo opaco e spesso, operando insieme le prime qualità».

²⁶ ARISTOTLE/HETT 1957, ch. III, B4v.

²⁷ CENNINI/MILANESI 1859, p. 93: «Sappi che sono sette colori naturali; cioè quattro propri di lor natura terrigna, siccome negro, rosso, giallo e verde: tre sono i colori naturali, ma vogliansi aiutare artificialmente, come bianco, azzurro oltremarino, o della Magna, e giallorino. Non andiamo più innanzi, e torniamo al nero colore».

²⁸ LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, p. 168: «Sette sono le spezie, ovvero maniere dei colori. Due sono estremi e come padri di tutti gl'altri, e cinque mezzani. Gl'estremi son oil nero et il bianco, e i cinque mezzani sono il pallido, il rosso, il purpureo et il verde».

²⁹ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II, pp. 166-167: «E perché usava Buonamico, per fare l'incarnato più facile, di campeggiare, come si vede in questa opera, per tutto di pavonazzo [e] di sale - il quale fa col tempo una salsedine che si mangia e consuma il bianco e gl'altri colori -, non è maraviglia se quest'opera è guasta e consumata, là dove molte altre che furono fatte molto prima si sono benissimo conservate»; ARMENINI 1587, p. 113: «Ma si vuole certe avvertenze ancora quando si lavora nel porvi alcuni colori, perciochè è come lo smalto ed il pavonazzo».

³⁰ BIONDO 1549, pp. 20r-21r: «Finalmente osservando io la pittura, per cagion di pittor novelli qui ho terminato di giungere, li più necessari colori di quai consta la pittura, el primo colore gli è bianco, possa negro, azuro, rosso, zalo, et verde, et cotesti colori sono colori naturali, et oltre vi è laca, carmesino, et gli altri colori di sua spetie».

³¹ LEONARDO/FARAGO-BELL-VECCE 2018, II, pp. 718-719: «I semplici colori sono sei, de' quali il primo è bianco, benché alcuni filosofi non accettino né il bianco né il nero nel numero de' colori, perché l'uno è causa de' colori, l'altro ne è privazione. Ma pure, perché il pittore non può far senza questi, noi li metteremo nel numero degli altri, e diremo il bianco in quest'ordine essere il primo ne' semplici, il giallo il secondo, il verde il terzo, l'azzurro il quarto, il rosso il quinto, il nero il sesto; ed il bianco metteremo per la luce senza la quale nessun colore veder si può, ed il giallo per la terra, il verde per l'acqua, l'azzurro per l'aria, ed il rosso per il fuoco, ed il nero per le tenebre, che stan sopra l'elemento del fuoco perché non v'è materia o grossezza dove i raggi del sole habiano a penetrare e percuotere, e per conseguenza alluminare».

in book VI dedicated to the practice of painting, where Lomazzo quotes again Aristotle, even though, as Ackermann already noticed, the latter does not make such a division of colors into seven³². The necessity of quoting names of ancient authorities is particularly prominent in the theoretical parts of Lomazzo's definitions of color and its meaning; on the contrary, in the practical parts he recalls anecdotes or ancient stories and he explains how the suitable colors for each one should be applied following the principle of *decorum*: in these parts he seldom quotes the authors or the books he takes his information from³³.

The Materials for Colors

Lomazzo continues the discussion on color with more technical chapters dedicated to the «matters in which you can find colors»³⁴. Four years before the *Treatise* was published, we find a similar discourse on «the Matter of Color» in the *Osservazioni sopra la Pittura* by Cristoforo Sorte (1580). The beginning of chapter IV and chapter V of Lomazzo's *Del Colore* have striking similarities with Sorte's passage³⁵:

But let us now turn to the materials of colors, and we will start from the general ways of painting, in order to make these things more understandable and so that they can be useful to learn. The ways of painting are four: *acquerelle*; that is when colors are used on paper; *guazzo*, that is when these colors are used on canvas; a fresco and a secco, on wall; and a *oglio*, that is when one wants to paint on board, though sometimes it is used also on wall.

Lomazzo refers to three ways of painting, and not four, not mentioning the technique of aquarelle – not frequently used in Milan at the time: «Because some colors in all three ways of painting cannot be used without being destroyed, such as frescoes over quicklime, oil painting and working on tempera, I will distinguish them according to the peculiarities which each of them entails»³⁶. This is a distinction that Armenini will take up in his *De' Veri Precetti della Pittura* two years later, in which he will also make the distinction between natural and artificial colors³⁷:

I believe every average painter should know that all colors in painting must be of two kinds, either natural (also called di *miniera*) or artificial, and you must dilute them with three liquids: water, glue and oil. The first way is called frescoes, the second *a secco*, the third, *a oglio*.

As for the recipes for colors presented in these chapters, we can see that chapter IV, along with chapters VII and VIII, presents a list of recipes for pigments that are strikingly similar to those presented in a Paduan manuscript collected by Mary Merrifield³⁸. In her comment, she states that the author of the manuscript copied from Lomazzo's work, mainly because «the work bears intrinsic evidence of having been composed at a later period»³⁹. Despite this statement, there is an issue that cannot be ignored: the fly-leaf preceding the commencement of the manuscript, written in the same hand-writing and similar colored ink, is a sonnet dedicated to the Duke Emanuel Philibert of Savoy, who died in 1580. The sonnet, apparently composed by the *canonico* Michelangelo Bianchiardi, would indicate that the manuscript could not have been composed later than the *Treatise*. On the other hand, the manuscript presents some characteristics that could indicate a later dating, mainly because of the typical seventeenth-century handwriting and because of some ingredients and techniques mentioned in the later part of the text, above all the use of cochineal for red lake, a technique which, though introduced in the latest part of the sixteenth-century, saw a wide diffusion in Italy in the seventeenth century: «Another sort of fine lake: Take 12 grains of powdered cochineal or *finegrana*, add it to it 2 ounces of lye; leave the infusion about 2 hours; strain it through a linen cloth and put it over hot cinders»⁴⁰. Also, as Merrifield mentions in her comment, in this manuscript we have the presence of gamboge, the use of which was introduced in medicine around 1600, and it was also used in painting in combination with lemon juice and rock alum⁴¹.

Despite this evidence, Lomazzo's writing appears more elaborate and extended, which may indicate that the copying process took place on his part, and not by the manuscript's author. Moreover, Lomazzo's text occasionally presents differences in the ingredients prescribed, for instance to obtain the color black: «Negro si fa col fumo d'oglio di noce arso» copied with «quelli che fanno il nero sono l'avorio arso». To burn ivory (*avorio*) instead of nut oil (*oglio di noce*), which could be seen as a reinterpretation on behalf of the painter, as to burn bones – not necessarily ivory, which was considered too precious – was another way of obtaining black⁴².

For these inconsistencies, as I have argued in my book, I tend to believe that the manuscript's author did not copy directly from Lomazzo, or vice versa, but that the two writers must have had a common earlier source, which they both copied, a source that we

32 Cf. LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, p. 266, note 2.

33 For instance, at the very beginning of *Del Colore*, there are different mythological episodes taken from Pliny's *Naturalis Historia*, which were already mentioned in other writers on art of the time such as Benedetto Varchi or Paolo Pino, which Lomazzo is more likely to have read.

34 Haydocke translates the title of this chapter simplifying it as *Of the Matters of Colors*, but this translation leaves behind the concept of color being a visible presence found in various *materie*.

35 SORTE 1580, p. 28: «Ma passiamo alla materia dei colori, intorno alla quale, acciochè i nostri ragionamenti siano facili et ordinati, e le cose, che ci occorreranno a trattare, meglio siano intese et alcuna utilità se ne possa indi cavare, fa di mestieri che prima sappiamo i modi generalmente di adoperar essi colori; li quali modi sono quattro, cioè: ad acquerelle, il che avviene quando s'adoperano essi colori su la carta; a guazzo, quando si dipinge in tela; a fresco et a secco, nel muro; et a oglio, il che si fa ordinariamente quando si vuole operar su le tavole, benchè anco si faccia a secco nel muro alcuna volta».

36 LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, p. 169.

37 ARMENINI 1587, p. 105: «Perche alcuni colori non si possono adoperare senza la morte loro in tutte tre le spezie di dipingere, che sono il fresco sopra la calce fresca, il lavorar a oglio et il lavorar a tempera, gl'anderò distinguendo secondo che a ciascuna di queste tre maniere di dipingere si convengono e si comportano».

38 MERRIFIELD 1967, II, pp. 648-717.

39 *Ibid.*, II, p. 644.

40 *Ibid.*, II, p. 702.

41 *Ibid.*, II, pp. 644-645.

42 I quote here only some of the vast literature on pigments and color-making for reference: GAVEL 1979; HARLEY 1997; WEST FITZHUGH 1997; GAGE 1999. Amongst recent publications relatively on color perception, see *NEW DIRECTIONS* 2011.

can date before 1580 (date of the death of Emanuele Philibert)⁴³. Lomazzo, given his acquaintance with the court of Turin, must have come across this collection of recipes that he then decided to include in the book⁴⁴. The seventeenth-century manuscript, intended as a collection of older and newer recipes, presents the integration of different techniques, such as a whole section on varnishes for miniatures and blue paper, the heterogeneity of which then be explained by the likelihood that this manuscript gathered recipes from different periods, which was not uncommon at the time.

Leonardo's Recipes: Practical Use for Painters in Comparison with Other Writings

A growing literature on colors emerged in Italy during the sixteenth-century, mostly embedded in the tradition of treatises on art, which denotes an interest for this subject beyond the workshop's walls. This interest in color theory and techniques extended beyond Italy, influencing art treatises across Europe during the Renaissance and Baroque periods. The treatises not only served as valuable resources for artists but also played a crucial role in elevating the status of painting from a craft to a liberal art, emphasizing the intellectual aspects of color theory and composition. At least half a century earlier, Leonardo included many technical suggestions for painters on how to use colors in various parts of his writings, from the chapter «On the mixtures of colors which extend towards infinite» in which he talks about how to mix «simple colors» in order to obtain others, to mix them in different numbers and obtain the right proportions:

Even though an infinite number of colors can be made by mixing them together, this will not deter me from offering a short discourse about it. First, taking certain amounts of simple [unmixed] colors, I mix each of them with each of the others in equal portions, then double, triple, and so forth, going through the total number of colors.

Then I start again mixing the colors two by two, then three by three, then by fours, proceeding in this way until the end. Over these two simple colors, I put a third, and with these three, I add another three, making six, and eventually I pursue this course mixing all possible proportions⁴⁵.

In this part of his writings, he also reconsiders the place of black and white among the colors⁴⁶:

Black, white, even though they are not considered colors—because one is dark, the other light, that is, one is privation and the other generative—I do not want to omit for the following reason: in painting, they are the fundamentals, since painting is composed of shadows and lights, that is, chiaro and oscuro.

Although the Florentine painter does not insert specific quantities on the mixtures and recipes for colors, his discourse is plain and direct, with practical suggestions for painters such as⁴⁷

The beauty of green made from copper, even when mixed with oil, goes up in smoke if not varnished immediately. Not only does it go up in smoke, but if [the green] is washed with a sponge dipped in mere ordinary water, it will lift off the panel on which it is painted, especially when the weather is humid.

This and other down-to-earth advice reflect the will to address his discourse to painters, and to give suggestions taken from the reality of the workshop, exemplified by his paintings, such as the famous *Virgin of the Rocks* (Fig. 2), in which the treatment of colors for the realization of the landscape and the natural elements seems to follow the written advice given in the *Libro di Pittura*, to use different colors to obtain different shades of green. This approach differs from other writings on art which were published during the sixteenth-century in Italy. For example, one of the first writers on art to mention the difficulty of writing about the practical aspect of coloring is Paolo Pino, who, in his *Dialogo di Pittura* published in 1548, states that⁴⁸:

There are endless things that concern coloring and it is impossible to explain them with words, because every color, either mixed or not, can cause many different effects, and no color can imitate nature on its own, but only thanks to the intelligence and practice of the good master. And I, who intend to discuss with those who are art experts, for this reason will not discuss the kinds or properties of colors, since these are very clear to everybody, even those who sell pigments and who use them know all their qualities, and we have so many colors in every part of the world... such that talking about it would not be very beneficial.

Pino does not add suggestions on coloring or recipes, believing that «people [meaning artists] must know how to use both natural and artificial colors». Ultimately, from his words we gather that he seems not to believe in the utility of writing down recipes solely for the practitioners' sake. Nine years later,

⁴³ Angela Cerasuolo comes to a similar conclusion in her book *Diligenza e Prestezza: La Tecnica nella Pittura e nella Letteratura Artistica del Cinquecento* (CERASUOLO 2014). I thank the author for bringing her work to my attention.

⁴⁴ See the poems dedicated to members of the court such as the physician Francesco Ottonai, the mathematician Giovan Battista Benedetti, and the poet Gherardo Borgogni in LOMAZZO 1587 (pp. 158-159).

⁴⁵ LEONARDO/FARAGO-BELL-VECCE 2018, II, p. 693: «Ancoraché la mistione de' colori l'uno con l'altro si estenda verso l'infinito, non resterò per questo che io non ne faccia un poco di discorso. Ponendo prima alquanti colori semplici, con ciascuno di quelli mescolerò ciascuno degli altri a uno a uno, e poi a due a due ed a tre a tre, così seguitando insino all'intero numero di tutti i colori. Poi ricomincerò a mischiare i colori a due con due ed a tre con due, e poi a quattro, così seguitando insino al fine, sopra essi primi due colori. E poi ne metterò tre, e con essi tre accompagnerò altri tre, e poi sei, e così seguirò tal mistione in tutte le proporzioni.»

⁴⁶ *Ibid.*, II, pp. 694-695: «Nero, bianco, benché questi non sono messi fra' colori, perché l'uno è tenebre, l'altro è luce, cioè l'uno è privazione e l'altro è generativo, io non li voglio per questo lasciare indietro, perché in pittura sono i principali, conciossiaché la pittura sia composta d'ombre e di lumi, cioè di chiaro e oscuro.»

⁴⁷ *Ibid.*, II, p. 693: «Il verde fatto dal rame, ancor che tal color sia messo a oglio, se ne va in fumo la sua bellezza, s'egli non è subito inverniciato: e non solamente se ne va in fumo, ma s'egli sarà lavato con una spogna bagnata di semplice acqua comune, si leverà dalla sua bellezza, dove è dipinto, e massimamente s'il tempo sarà humido.»

⁴⁸ PINO 1548, p. 167: «Sono infinite le cose appartenenti al colorire et impossibil è ispliarle con parole, perché ciascun colore o da sé o composito può far più effetti, e niun colore vale per sua proprietà a fare un minimo dell'effetti del naturale, però se gli conviene l'intelligenza e pratica de buon maestro; et io, ch'intendo ragionare con chi è nell'arte perito, non m'istenderò altrimenti nella specie e proprietà de' colori, essendo cosa tanto chiara appresso ognuno, ch'insino quelli che li vendono sanno il modo di porli in opera e conoscono le qualità de tutti, si minerali come artificiali, et anco n'è sì copiosa ciascuna parte dil mondo (oltre che Plinio et altri ne parlorono) che l'ispendervi parole non sarebbe molto profittevole.»



Fig. 2 Leonardo da Vinci, *Virgin of the Rocks*, 1483-1486, oil on panel, Inv. 777. Paris, Musée du Louvre/ © GrandPalais Rmn

in his *Aretino* (1557), Lodovico Dolce declares that⁴⁹:

Coloring is needed for all those hues with which nature paints... animate and inanimate things. But I will discuss as a painter and not as a philosopher. Those who possess this part of painting, have one of the most important. The main difficulty in coloring is to imitate flesh which consists in a variety of hues and in softness [...], but no one should believe that the strength of coloring is choosing beautiful colors alone, such as good lakes, blues, greens or similar.

49 DOLCE 1557, p. 167: «Il colorito serve a quelle tinte, con le quali la natura dipinge (che così si può dire) diversamente le cose animate et inanimate [...]. Ma ragionerò da pittore e non da filosofo [...] Chi adunque ha questa parte, ne ha una delle più importanti. Così la principal difficoltà del colorito è posta nella imitazione delle carni e consiste nella varietà delle tinte e nella morbidezza. [...] Né creda alcuno che la forza del colorito consista nella scelta de' bei colori, come belle la[c]che, bei azzurri, bei verdi e simili».

50 GILIO 1564, p. 6.

51 LEONARDO/FARAGO-BELL-VECCE 2018, II, pp. 864-864: «Del fare una pittura d'eterna vernice; modo di colorire in tela».

52 BIONDO 1549, p. 20v: «Gli modi del pungere et sopra di che cosa al presente noi tratteremo, imperò lettor mio caro sappi che 'l pittore ordisse la pittura quando sopra il muro sodo temperato, perciò con l'acqua, overo con la colla fatta di rettagli de carta peccorina, overo con quella fatta di pelle di guanti, quando anchora stende sopra il muro secco con la tempera di l'ova, overo con l'oglio quando sopra il legno et quando sopra la tela lavora et pinge con tempra di ooglio et colla anchora, et questi sono gli modi e gli mezzi anchora del pittore nella pittura».

53 For the parts on color, see VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, pp. 124-136: XVIII - *Come si debbino unire i colori a olio, a fresco o a tempera; e come le carni, i panni e tutto quello che si dipinge venga nell'opera a unire in modo che le figure non vengino divise et abbino rilievo e forza e mostrino l'opera chiara et aperta*; XIX - *Del dipingere in muro, come si fa e perchè si chiama lavorare in fresco*; XX - *Del dipingere a tempera overo a uovo su le tavole, o tele, e come si può usare sul muro che sia secco*; XXI - *Del dipingere a olio in tavola e su tele*; XXII - *Del dipingere a olio nel muro che sia secco*; XXIII - *Del dipingere a olio su le tele*.

For Dolce the choice of colors is not as important as the skill and expertise of the painter in mixing and combining them. In this book we do not find an extended discourse on the subject, which will be elaborated by the author eight years later, when he published a treatise entirely dedicated to color, the *Dialogo dei Colori*, (1565) in which we find an in-depth discussion on the theory of colors, but again no practical suggestions.

The scholar and writer Giovanni Andrea Gilio gives a rhetorical answer to this lack of interest in the technical aspects of colors, as he declares, one year before Dolce's dialogue, in 1564, to be skeptical about writing on the practice of coloring mainly because, in contrast with ancient times, art is not anymore in the hands of noble people, and it does not benefit from the esteem that it used to have⁵⁰:

Stated Silvio: that a nobleman goes to grind colors, to wear working clothes for the whole day, to have his hands oily and dirty, fearing that he will be censured and accused to do so for monetary gain: not considering that this noble art (painting) dignifies and distinguishes its practitioners.

Of course this should not be, answered Vincenzo, because even Alexander the Great went to watch the pupils of Apelles grinding colors. Polidoro added: when art was done by noble people this was not shameful, but now that others do it, it no longer has the credit among its followers anymore.

Although this anecdote from antiquity should be considered only as a literary *topos*, the fictitious crossfire between the two characters does convey the message that the practice of «grinding colors» was an activity not highly regarded in Gilio's time. In order to find explicit practical suggestions on materials and techniques for painting one has to turn to the more down-to-earth discourse presented for instance by Leonardo, who in his *Libro di Pittura*, includes some recipes and suggestions in chapters such as *To Make a Painting with a Permanent Varnish, A Way of Coloring on Canvas*⁵¹. The material he presents is not elaborated much or nor systematized.

After him, we find recipes in Biondo's *Treatise Della Nobilissima Pittura* (1549), towards the end of the book, in chapter 23 and chapter 24, starting with a list of the surfaces for painting⁵².

One year later, Giorgio Vasari notably inserted some technical suggestions in a few chapters of his book, namely: how to mix color when using oil technique, fresco and tempera; how to paint on walls; how to paint with oil on canvas, on dry wall and on board⁵³. Vasari presents in a discursive way the techniques of fresco, oil painting and how to achieve the «harmony of colors» following the principle of *decorum*. One has to wait

until towards the end of the century to find writers on art who decided to include technical chapters in their theoretical writings: Cristoforo Sorte, for instance, in his *Osservazioni nella Pittura*, embeds his discourse on which colors a painter should use to depict different subjects in a long letter dedicated to Bartolomeo Vitali, published in Venice in 1580⁵⁴. After him, in addition to Lomazzo, we find the painter Giovanni Battista Armenini: who places some recipes and practical suggestions in a few chapters of his *Veri Precetti* (1587), more specifically in chapter VII on the distinction and kinds of colors, chapter VIII, how to prepare canvas and chapter IX on how to use oil paint⁵⁵. However, apart from Leonardo, Lomazzo is the only other author who gives to his technical chapters quite a prominent place in his *Treatise*, as he gives his technical chapters just after the usual chapters which are intended to present the subject (on what is the virtue and the necessity of each part of painting), and not at the end of the book, as it was usual for authors to do.

Recipes and Technical Suggestions: a Comparison

Lomazzo copies most of these recipes organizing them in the IV chapter of *Del Colore* entitled *The Materials in which Colors can be Found*, and not from Leonardo or other contemporary authors. These recipes describe the materials to make white, yellow, turquoise, green, *morello*, red, black, and «the shadow of the flesh», which usually consisted of different hues of pink, except for the depiction of dead bodies, for which different hues of green were combined⁵⁶. The author states at the beginning that he will discuss the materials of which colors are made in his own time, and that he will present a «rara invenzione», that is, the use of egg white to make the fresco stay on walls. This addition, which is not presented in the Paduan manuscript, testifies to the author's elaboration of previous sources in order to update the recipes, taking notions also from the reality of the workshop⁵⁷:

The matters of al such colors as are in general use with us nowadays, are for the most part, knowne. (...) And here by the way I will discourse a rare secret (*invenzione*), which will cause the colors in Frisco to continue as faires as if they were laid while the chalke is fresh: namely the white of an egge beaten very thin and mixed with your colors as occasion shall serve.

White

Lomazzo's materials for white are «chalk, white lead, white (probably meaning dry white) and powdered marble». He does

not include lime, pulverized eggshells or bone of the cuttlefish ground to a very fine powder, which are instead included in the Paduan manuscript⁵⁸. Gesso is defined in the following chapter as «friend of all colors, apart from verdigris, and so is white lead, but of only the dry white»⁵⁹.

The discourse is more elaborated if compared with the recipes presented in the Paduan manuscript, which leads us to suppose that Lomazzo wanted to include his expertise and know-how as a painter in this technical part. These materials are also very similar to the ones for white included in Michelangelo Biondo's *Della Nobilissima Pittura* (1549), when, in chapter XXIV, *Di varii Colori*, he states that white is (made by) white lead, chalk and dry white⁶⁰. Alongside this technical discussion, Lomazzo takes it for granted that white should be included in the seven principal colors, and he seems to distance himself from other writers, such as Leonardo, who in his earlier writings cast doubt on whether white should be included as a color⁶¹:

Black, white, even though they are not considered colors—because one is dark, the other light, that is, one is privation and the other generative—I do not want to omit for the following reason: in painting, they are the fundamentals, since painting is composed of shadows and lights, that is, chiaro and oscuro.

However, as we have seen Leonardo himself does not seem to have a clear position on this matter, as later in his *Libro di Pittura* he would include white among the simple colors⁶². Other authors will put forward doubts on this matter, showing that a discourse on what color is and which ones could be legitimately called natural colors was thriving in Italy at the time.

Mario Equicola for instance, in his *Dal Libro di Natura d'Amore*, begins his discussion on colors according to ancient philosophers with the position of Democritus, again doubting whether white should be included as a color or not⁶³:

With Democritus then, as Tullio (Cato) discusses, we think that the senses should really know colors, and of those with no mixture [meaning the natural colors] there are of two kinds, black and white - if white is a color - one can easily be changed into another color, the other remains immutable.

Leonardo is one of the most eloquent sources on the subject of how to depict a white body, and the effects of white in painting, in chapters such as *How to Make Corrections when hite Borders on White, and Darkon Dark* and *On the Nature of Ground Colors behind White*⁶⁴.

54 SORTE 1580.

55 ARMENINI 1587, pp. 105-129.

56 On the terminology for colors, see *LESSICO DEL COLORE* 2023, especially the contribution by RINALDI 2023, pp. 28-54.

57 LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, p. 168: «E prima quelli che fanno il bianco sono il gesso, la biaca, il bianco et il marmo trito».

58 See MERRIFIELD 1967, II, p. 648.

59 LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, p. 169: «Gesso é amico di tutti i colori, eccetto che del verderame, la biaca similmente di tutti, ma è nimica del bianco secco».

60 BIONDO 1549, chap. 24, *Di Varii Colori*, pp. 20r-21r.

61 LEONARDO/FARAGO-BELL-VECCE 2018, II, p. 694: «Nero, bianco, benché questi non sono messi fra' colori, perché l'uno è tenebre, l'altro è luce, cioè l'uno è privazione e l'altro è generativo, io non li voglio per questo lasciare indietro, perché in pittura sono i principali, conciossiachè la pittura sia composta d'ombre e di lumi, cioè di chiaro e oscuro». See also *ibid.*, II, p. 713: «perchè 'l bianco non è colore».

62 *Ibid.*, p. 718: «De' semplici colori il primo è il bianco, benché i filosofi non accettano né il bianco né il nero nel numero de' colori, perché l'uno è causa de' colori, l'altro è privazione».

63 EQUICOLA/BAROCCHI 1971-1977, III, p. 2153: «Con Democrito adunque, benché altrimenti in Tulio si dispute, crediamo li sensi conoscere veramente li colori, e di quelli senza mistione alcuna essere due spezie, bianco e negro (se 'l bianco e color), l'uno facilmente in altro colore si muta, l'altro resta immutabile».

64 LEONARDO/FARAGO-BELL-VECCE 2018, II, p. 704.

In this passage the painter denies again that white is a color, and he states that it must be «surrounded by a lot of air» since by its nature it takes partly the color of the object that he is embedded in.

Black

On the ingredients for black, Lomazzo lists «burnt ivory, the shells of burnt almonds, ball blacks, lamp blacks and black made of a kind of rubbish called black earth»⁶⁵. Compared with the Paduan manuscript, the ingredients are quite similar, apart from the burnt ivory substituted with the «smoke of burned oil»⁶⁶. Biondo also lists black earth, black from smoke and burnt bones of the perch fish⁶⁷. The similarities between this manuscript and Michelangelo Biondo's chapter *Di Vari Colori* may lead one to think that also this passage, written almost thirty years before Lomazzo, might have been taken from the lost previous original manuscript from which Lomazzo and the author of the Paduan manuscript copied. Leonardo does not add recipes for black, yet he does consider which is the right color to make a black shadow in chapter XI - *Which Color will Make the Darkest Shadow*. He does not seem to consider black a color, but the deprivation of all colors, and when applied to the canvas it creates the most contrast with other colors. Black is for the Florentine painter everything that is associated with *shadow*, in contrast to white and light.

Green-Verdigris

With regard to the color green, Lomazzo uses the terms *verderame* or *verdigris*, *verde azzurro* (light blue green), a sort of light green (*verdetto*) which is called «holy yellow» and which is similar to yellow, and green earth (as Rinaldi notes, this complicates even more the definition of green itself)⁶⁸. He does not consider other materials for green copied in the Paduan manuscript, more related to botanical and medical traditions, that is the *verde porro* (leek green), the *verde di vescica* (green of the bladder), the juice of the rue and of blue lilies. Once more, Biondo utilizes similar terms in his description of green, adding green from mountains (*verdetto di montagna*). The colors *azzurro oltremarino*, *verderame* and *cinabrio* are already present in Cennini's discourse and they are later mentioned by Leonardo as well, with practical suggestions especially on how to use the green obtained from copper⁶⁹.

Leonardo's passage reads⁷⁰:

The beauty of green made from copper, even when mixed with oil, goes up in smoke if not varnished immediately. Not only does it go up in smoke, but if [the green] is washed with a sponge dipped in mere ordinary water, it will lift

off the panel on which it is painted, especially when the weather is humid. This happens because copper green is produced through the agency of salt, which dissolves easily in rainy weather, and especially when it is bathed and washed with the sponge already mentioned.

«Morello»

The color *morello* is, according to the author, made from the *morello* of iron and salt, from the burnt vitriol, from dark indigo and from the *cilesto*. This latter ingredient is substituted in the manuscript by the «*acquarella di tornasole*» (blue/violet). This color could initially seem a bit puzzling to identify, as even Haydocke in his translation of the *Treatise* feels the need to clarify what this color is: «*Morello di ferro* and *di sale* doe make a *morello* (which colour is either bay or murrie) and so doth burnt vitriol, cilestro or sadazure, and darke indico»⁷¹.

Haydocke also adds a most interesting footnote, which gives us an important clue not only about the meaning of *morello* but also on his method of translating the term, when he states that⁷²:

My auctor seemeth here to put morello for a murrie or darke blewe colour. Which me thinkes might be so understood, if he did not for the most part, ioyne morello di ferro and morello di sale together. For either the sinders of the smihes forge, or the scale which flie of in beating the red hot iron upon the anvil, being grounde, doe make a darke blewe colour. But as far as morello di sale, it must neede be the rust of salt [...]. There is a reddish colour like unto rust digged out of the German salt mines, much desired of Painters, which peradventure is, ipse flos salis the flower itself of salt, for it is like it in colour and raft, and is commonly called morello di sale. Wherefore I rather thinke it is the rust of iron, and the rust of salte, making naturally a bay color: for which cause I have still translated them the rust of iron and salte: though in some places they agree not in colour as they are named in the mixture. So that I imagine there is some error crept into the booke, which by mine owne paines I cannot yet finde, nor by my conference with many good painters and chymistes.

Morello is in all probability a sort of purplish-dark red, almost violet and similar to *pavonazzo*, as both terms are sometimes used as synonyms by other authors such as Cennini, Leonardo and Equicola⁷³. The latter, for instance, in his *Libro di Natura d'Amore*, 1526, states that «purplish violet, that is *morello* or light *paonazzo*, makes love»⁷⁴. Also, Coronato Occolti in his *Trattato dei Colori* (1568), states that this color is frequently used in mixture with white, in order to «show passionate humility»⁷⁵. *Morello* was probably a color frequently used when painting miracles and divine narratives (*istorie*), especially in public commissions, in order to underline the

65 LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, p. 169: «quelli che fanno il nero sono l'avorio arso, il guscio della mandola, il nero di balla, il fumo di ragia e finalmente il nero di scaglia, detto terra nera».

66 MERRIFIELD 1967, II, p. 651.

67 BIONDO 1549, p. 20r.

68 RINALDI 2023, p. 40.

69 See LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, p. 169.

70 LEONARDO/FARAGO-BELL-VECCE 2018, II, p. 693.

71 LOMAZZO/HAYDOCKE 1969, p. 99.

72 LOMAZZO/HAYDOCKE 1969, p. 100.

73 RINALDI 2023, p. 38. She also takes into consideration the Paduan manuscript collected by MERRIFIELD (1967) for the study of the colors *arzica*, *giallo santo*, *verde vescica*, *verde azzurro* and *biffo*.

74 EQUICOLA/BAROCCHI 1971-1978, III, p. 2157.

75 OCCOLTI/BAROCCHI 1971-1978, III, p. 2205.

sacredness of the events depicted. Biondo does not mention this color in his treatise; the word is substituted with *paonazzo*. On the other hand, as we shall see, this color, according to Lomazzo, also signifies a «mad courage»: in another part of book III the author states that it is made from «laque which has the colored of the blood mixed with light blue», and it would also signify the disdain of death for love. It would be then a sort of *ill red*, which «through Mars shows animosity and madness»⁷⁶. Leonardo also mentions *morello* in connection with red, including them in his list of colors: «After black and white comes blue, and yellow, then green and tawny, which is tan, or rather ochre; and then purple, that is, violet and red. This makes eight colors, and that is all there are in nature, so I begin to mix with these»⁷⁷. In this passage Lomazzo adds ochre and *morello* to his list of colors, changing the number from six to eight.

Red

On reds, Lomazzo's discourse is much more detailed than the one in the Paduan manuscript. While the latter only says «red is made with cinnabar, red earth and fine laque. *Ranzetto* with minio and burnt orpiment», which is basically what Biondo also suggests («il colore rosso, gli è cinabrio, terra rossa et minio»), Lomazzo elaborates on the subject adding new materials and definitions⁷⁸:

Red are made of the two cinnabars called vermilion, natural and artificial, and of the red earth called *Maiolica*, [Haydocke will add: «otherwise browne of Spaine»]. All lakes make sanguine red, and the *ronzato* [translated by Haydocke with «orange-tawney»] is made with red lead and orpiment. And this is the alchemy of Venetian painters.

This elaboration on the author's part is not uncommon, as we have seen for other parts of his writings. The links with the color red and alchemy should not be over interpreted, as in all probability Lomazzo here only wanted to underline the ability and skill (as such should the word *alchemy* be translated) in coloring and in particular in making and using red – notably, Lomazzo had seen the works of Venetian painters, first of all of Titian. His words here recall Cennini's when he explains the red color *cinabrio*⁷⁹:

Red is a color that is called cinnabar. And this color is made through alchemy, with the alembic. Since it would take too long to explain every way and recipe to do it, I leave it aside. Why? Because if you want to make the effort, you can find many recipes for it, especially among the monks.

Cinnabar and *minio* are also mentioned in Leonardo, when he talks about «how to make a beautiful red».

Shadow of the Flesh-Carnation

Finally, with regard to the materials used to make the «umbra delle carni» Lomazzo elaborates on the manuscript discourse adding to umber earth, asphaltum and green burnt earth the definition of the former (called *falzalo*) and adding the popular ingredient of the mummy (bones). The discourse on carnation and its shadow will be developed further in the *Practice of Painting*, chapter X, entitled *How Shadows should Follow the Color of the Flesh*. In this part Lomazzo states that «the shadow of the flesh is nothing but flesh which is not illuminated», and he links the four Aristotelian humors to the four mixtures to apply in order to achieve the color of the flesh, making the following connections: melancholic carnation and umber earth, phlegmatic carnation and white with (occasionally) green or light blue, sanguine carnation with white and red, which will result in pink, choleric carnation with extreme red, such as cinnabar or lake, adding white⁸⁰. Leonardo, as we know, presents an extensive discourse on shadows, but the passage in which he refers to them specifically is in his discussion of the color of shadow on any given body⁸¹.

Colors, Planets and Elements: The Astrological Connections

In the analysis presented so far, I deliberately omitted the astrological connections that Lomazzo makes between planets, elements, temperaments and colors and for which he is most known. The reason is that the author himself does not do that in *Del Colore*. In fact, apart from chapter XI just mentioned, he only hints at planets in describing the color *morello*⁸²:

the color *morello* or *pavonazzo*, which stands for what we have already stated elsewhere, for some people means disdain of death for love, and it shows a certain mad animosity, for the laque which has the color of the blood mixed with light blue, whence one makes a middle color in between Jupiter and Saturn, the former showing through Mars animosity and madness.

Here only the planets Jupiter, Saturn and Mars are mentioned in connection with *morello* or *pavonazzo*, whereas the complete connections of the planets, the elements and their respective colors will be explained in a different book later in Lomazzo's treatise, *Della Pratica della Pittura*⁸³. In several chapters of this book, which the author informs us was meant to be a more practical handbook for artists to use in their work, the connections between colors, planets and elements are explained as such: black is connected with Saturn, melancholy and Earth, Jupiter with blue (rather ultramarine light blue), glory and air, Mercury with *purpureo* and continence, Sun both with yellow and gold as well as with light red and courage, dark red is linked to Mars and fury, Venus with green, hope and water and the

⁷⁶ LOMAZZO/CIARDI 1973, II, p. 182: «per Marte mostra l'animositii e la pazzia».

⁷⁷ LEONARDO/FARAGO-BELL-VECCE 2018, II, p. 695: «Dopo il nero e il bianco seguita l'azzurro e il giallo, poi il verde e il leonino, cioè tané, o vuoi dire ocra; dipoi il morello ed il rosso; e questi sono otto colori, e più non ve n'è in natura, de' quali io comincio le misioni».

⁷⁸ LOMAZZO/CIARDI 1973, II, p. 169. For the connection of red and alchemy, see my recent article TRAMELLI 2020.

⁷⁹ CENNINI/MILANESI 1859, p. 99: «Rosso è un colore che si chiama cinabro: e questo colore si fa per archimia, lavorato per lambicco; del quale, perché sarebbe troppo lungo a porre nel mio dire ogni modo e ricetta, lascio stare. La ragione perché se ti vorrai affaticare, ne troverai assai ricette e specialmente pigliando amista di frati».

⁸⁰ LOMAZZO/CIARDI 1973, II, pp. 270-271.

⁸¹ LEONARDO/FARAGO-BELL-VECCE, II, p. 709: *Del Colore dell'Ombra di Qualunque Corpo*.

⁸² LOMAZZO/CIARDI 1973, II, p. 182: «Il color morello o pavonazzo, che veramente significa quello che altrove si e' detto, secondo alcuni denota dispregio di morte per amore, mostrando, come dicono, una certa pazza animosità, per la lacca color di sangue mischiato con color azzurro, onde si compone l'uno colore mezzano tra Giove e Saturno, il primo dei quali per Marte mostra l'animosità e la pazzia».

⁸³ *Ibid.*, II, p. 401.

Moon are connected with white, silver, phlegm and again water⁸⁴:

The first color is yellow, it is dedicated to the sun, since it is similar to its ray and to gold, the first of metals, as we know, and the most precious. And sun means nobility, richness, religion, clarity, *gravità*, justice, faith and corruption. White means and represents innocence, purity, and in the man the phlegm, in the seasons the autumn. Among the virtues, since it is the immaculate color, it means justice; among the elements it represents water, and among metals silver, and amend theological virtues hope, that has to be pure and neat.

Red, which represents among the elements fire and among the planets sun, means courage, height, victory, blood, martyrdom, when we lean towards the darker red of Mars; in the man it means fury, among the theological virtues charity, and among the seasons summer.

Light blue, corresponding to Jupiter, means the overall complexity of the blood system, height, glory, dignity, sincerity, happiness and so on. Among the elements it is linked to air.

Black means melancholy, sadness, grief, stability, its planet is Saturn and its season winter. Among the virtues it is prudence and among the elements earth, and that is also yellow because of the dryness.

(...) Green is spring, Venus, gaiety, *vaghezza* (beauty), hope, goodness, jocundity and similar, among the ages it is youth, water is its element.

Porpora, which is composed by all the aforementioned ones, and that is that color we call dry rose, such as Sicilo Araldo states, is linked to Mercury and means triumph, honor, and similar.

Ciardi states that this part of Lomazzo's argument is taken from Morato's *Del Significato dei Colori*. Lomazzo's knowledge of Morato's work is certainly quite direct, as the latter reports an exact quotation from the former stating that «Some modern writers say that this color (*morello*) means to despise death in favour of love: "Il morello morte per amor disprezza"», which comes from Morato's sonnet at the beginning of his book⁸⁵. Also, Lomazzo probably took inspiration from Morato's titles of the different colors, as he, too, links colors to temperaments⁸⁶. Despite these formal similarities, the connections Lomazzo makes differ from those by Morato, for which reason Lomazzo's system still seems quite original: the sources used by the author are far more variegated. We have a hint of his sources when the author lists the authorities concerning colors⁸⁷. The connections between colors and elements also recall the treatise *De Coloribus*, usually ascribed to Aristotle⁸⁸:

Those colors are simple which belong to the elements, fire, air, water and earth. For air and water are naturally white in themselves, while fire and the sun are golden. The earth is also naturally white, but seems colored because it is dyed. This becomes clear when we consider ashes; for they become white when the moisture which caused their dyeing is burned out of them; but not completely so, for they are also dyed by smoke, which is black. In the same way sand becomes golden, because the fiery red and black tints the water.

Lomazzo is the first writer on art to build such a complex system of analogies between colors, planets, temperaments and elements. In building this system he was almost certainly influenced by the work of Cornelius Agrippa von Nettesheim, and especially by the famous book I of *De Occulta Philosophia* entitled *Magia Naturalis* (1531), in which Agrippa explains the theory of the four elements⁸⁹:

There are four elements, and originall grounds of all corporeall things, Fire, Earth, Water, Aire, of which all elementated inferiour bodies are compounded; not by way of heaping them up together, but by transmutation, and union; and when they are destroyed, they are resolved into Elements. For there is none of the sensible Elements that is pure, but they are more or less mixed, and apt to be changed one into the other: Even as Earth becoming dirty, and being dissolved, becomes Water, and the same being made thick and hard, becometh Earth again; but being evaporated through heat, passeth into Aire, and that being kindled, passeth into Fire, and this being extinguished, returns back again into Aire, but being cooled again after its burning, becometh Earth.

Later in the book the elements are linked to planets and temperaments (in order to understand which parts of the body correspond to a certain planet)⁹⁰:

Also all things under Saturne conduce to sadness, and melancholly [melancholy]; those under Jupiter to mirth, and honour; those under Mars to boldness, contention, and anger; those under the Sun to glory, victory and courage; those under Venus to love, lust, and concupiscence; those under Mercury to Eloquence; those under the Moon to a common life. Also all the actions, and dispositions of men are distributed according to the Planets.

These connections must have inspired Lomazzo, who was an avid reader of authors such as Agrippa, Cardano and Giovan Battista della Porta. As Kemp puts it, «much of Lomazzo's celestial magic

84 *Ibid.*, II, pp. 401-403: «Il primo colore adunque è il giallo, dedicato al sole, per assomigliarsi a i suoi raggi et all'oro, principal metallo, come si sa, di tutti è più grave. E perciò che il sale, se ben nel suo centro è più tinto di rosso, ha però i raggi che ritirano più al secco della terra, significa nobiltà, ricchezza, religione, chiarezza, gravità, giustizia, fede e corrosione. Il bianco significa e rappresenta innocenza, purità, e nell'uomo si dipinge per la flemma, nelle stagioni per l'autunno; fra le virtù, per essere colore immacolato, significa anco la giustizia; fra gl'elementi rappresenta l'acqua, e fra i metalli l'argento, e fra le virtù teologiche la speranza, che deve esser pura e netta. Il rosso, che fra gl'elementi rappresenta il fuoco e fra i pianeti il sole, significa ardire, altezza, vittoria, sangue, martirio, maggiormente inchinando al rosso più oscuro e Fosco di Marte; nell'uomo mostra la còlera, nelle virtù teologiche la carità, che deve essere accesa d'amore et ardente e fra le stagioni rappresenta l'està. L'azzurro oltramarino, che risponde a Giove, significa la complessione sanguigna, dimostra altezza, gloria, dignità, sincerità, allegrezza e simili; e ne gl'elementi l'aereo. Il nero significa melancolia, tristezza, duolo, gravità e stabilità, et il suo nume è Saturno; e delle stagioni rappresenta il verno, delle complessioni la melancolia, delle virtù la prudenza, de gl'elementi la terra, che ancora si mostra col giallo per la sua siccità [...]. Il verde, che dimostra la primavera, e risponde a Venere, significa allegrezza, vaghezza, speranza, bontà, giocondità e simili, nelle età la gioventù, e de gl'elementi e dato parimenti all'acqua. La porpora, colore composto di tutti i sopradetti, e che non è altro che quel colore che chiamiamo rosa secca, come dice Sicilo Araldo, è data a Mercurio e significa, per contenere tutti gl'altri, trionfo, pregio, onore, principalità, e simili». See also KEMP 1990, p. 272, although the colors he listed are not always the same.

85 See MORATO/OSBORNE 2012, p. 2.

86 Morato's index (*ibid.*): «Il color verde esser ridotto a niente dimostra»; «Il Rosso ha poca sicurezza»; «Il nero ha il suo voler pien di matezza»; «Il Bianco ha suo appetito et voglie spente»; «Il Giallo ha sua speranza rinascente»; «Il Morel Morte per Amor disprezza»; «Il Torchino ha 'l pensier molto elevato».

87 LOMAZZO/CIARDI 1973, II, p. 401: «I platonici, gli aristotelici, Lucrezio, Donato, Marco della frata, Plinio, Mario Equicola, Virgilio, Servio, Telesia, Marcello, Il Falcone, Fulvio Morato, Arrigo et altri».

88 ARISTOTLE/HETT 1955, 830a.

89 AGRIPPA 1531, I, ch. III.

90 AGRIPPA 1531, I, ch. XXII.

Artist/Element	Earth	Water	Air	Fire
Alberti 1436	Color of ashes	Green	Blue	Red
Leonardo 1510	Yellow	Green	Blue	Red
Equicola 1526	Blue-Green	Violet	Yellow	Red
Dolce 1564	Dark	Transparent	Transparent	Yellow
Lomazzo 1584	Black	White and Green	Blue	Red

Fig. 3 Connections between Colors and Elements in Early Modern Writings on Art. © Barbara Tramelli

may seem to have nothing to do with science as we understand it, but a system such as his suffers grave distortion if we attempt to separate his 'science' from his 'magic' in an anachronistic manner»⁹¹. Although Lomazzo's systematization of colors and their connections displays exceptional originality, by analyzing his sources it becomes clear that the author's discourse derives (at least partly) from what other writers on art have earlier categorized. Principal among these sources is Leonardo, as the following table indicates⁹² (Fig. 3). Despite the importance later critics gave to the cosmological system in Lomazzo's writings and theory, these connections are only hinted at in *Del Colore*, which leads us to think that in this book Lomazzo purposely avoided explaining his complex system of symbolic associations in order to concentrate his discourse on what he wanted to be an equally well-ordered treatment of the subject, similar to what he had achieved for the concepts of movement, light, perspective and proportion: color finds its place right in the middle of these discourses.

Conclusions

In his treatise Lomazzo appropriates concepts for colors from a variety of different sources: previous writings on art, collections of recipes most probably belonging to artists' workshops (and passed down from generation to generation) and classical authors. His treatment of *color* refines practical, hands-on technical recipes into a comprehensible discursive form of knowledge, which can be included in the discussion that artists and men of letters were undertaking about the art of painting in Italy at the end of the sixteenth-century. As Rinaldi recently put it, the lexicon of colors constitutes a chromatic dictionary for painters, to evaluate colors and tone at a time when the distinction was not yet clear⁹³. We can find similarities with

Leonardo's treatment of color and suggestions on coloring, but they are more formal than related to content. Both writers decisively state that they want to address artists and make a book that would be useful for them. Lomazzo's declared readership probably differs from his implicit readership, that is the emerging figure of the art lover. However, it should be noted that his *mélange* of a theoretical discourse on colors with technical recipes was probably inspired by Leonardo's writings, which the painter certainly knew. His choice should perhaps be interpreted, on one hand, as a result of the painter's broader attempt to raise his status as a writer on art by way of authoring a book on «the science of painting», and, on the other hand, to be of help for the «professori del disegno» and for the lovers of the liberal arts, as it is stated in the request for a *privilegio* for his treatise dated 1582.

In addition to this interpretation, one should add that Lomazzo's notions about colors, starting from the definition in which he follows the Aristotelian tradition that previous writers on art had already appropriated, along with the compilation of technical recipes (quite safely achieved with the help and consultancy of his fellow painters, given his inability to write after the age of thirty-three) clearly reflects his synthesis of artists' technical knowledge of colors with the current theoretical discourse on color, and vice versa. The result is a compendium of theory and practice, endowed with the kinds of information to which the author had access as well as the possibility to collect. *Del Colore* may not have been of direct practical use for painters in the everyday reality of the workshop (as Leonardo's book had been), but a comparison between the two authors and other sixteenth-century writers on art allows us to gain more clarity on their choices, sources, and on the notions on color and colors circulating in Italy after Leonardo's death. ✚

⁹¹ KEMP 1990, p. 270.

⁹² This table has been inspired and partly takes from the scheme by HOEPPE 2007, p. 57.

⁹³ RINALDI 2023, p. 41.

✦ Bibliography

Digital Archives

MAKING AND KNOWING 2014-2020

The Making and Knowing Project, Center for Science and Society at Columbia University, edited by Pamela Smith, New York 2014-2020, <www.makingandknowing.org>.

Texts, Studies and Researches

ACKERMANN 1967

Gerald M. Ackermann, *Lomazzo's Treatise on Painting*, «The Art Bulletin», 49, 4, 1967, pp. 317-326.

AGRIPPA 1531

Henricus Cornelius Agrippa von Nettesheim, *De Occulta philosophia. Magia naturalis*, I, Antwerp 1531.

ARISTOTLE/HETT 1955

Aristotle, *Minor Works: On Colours* [etc.], translated by Walter S. Hett, Cambridge MA 1955.

ARISTOTLE/HETT 1957

Aristotle, *On the Soul. Parva Naturalia. On Breath*, edited by W. S. Hett, Cambridge MA 1957.

ARMENINI 1587

Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura di messer Gio. Battista Armenini da Faenza libri tre, ne' quali con bell'ordine d'utili et buoni avvertimenti, per chi desidera in essa farsi con prestezza eccellente, si dimostrano i modi principali del disegnare et del dipignere*, Ravenna 1587.

BARASCH 1978

Moshe Barasch, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York 1978.

BERRA 1993

Giacomo Berra, *La storia dei canoni proporzionali del corpo umano e gli sviluppi in area lombarda alla fine del Cinquecento*, «Raccolta Vinciana», 25, 1993, pp. 159-310.

BIONDO 1549

Michelangelo Biondo, *Della nobilissima pittura et della sua arte, del modo et della dottrina di conseguirla agevolmente et presto*, Venezia 1549.

BLUNT 1940

Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford 1940.

BORA 1989

Giulio Bora, *Da Leonardo all'Accademia de la Val di Blenio: Giovanni Paolo Lomazzo, Aurelio Luini e i disegni degli Accademici*, «Raccolta Vinciana», 23, 1989, pp. 73-101.

BORA-KAHN ROSSI-PORZIO 1998

Giulio Bora, Manuela Kahn-Rossi, Francesco Porzio (eds.), *Rabisch. Il grottesco nell'Arte del Cinquecento*, Milan 1998.

BORGOGNI 1598

Gherardo Borgogni, *La fonte del diporto. Dialogo del signor Gherardo Borgogni l'Errante Accademico Inquieto di Milano, nel quale si raccontano alcuni bellissimi e morali avvenimenti e si leggono nuove e diverse poesie, altre materie curiose*, Bergamo 1598.

BUCKLOW 2009

Spike Bucklow, *The Alchemy of Paint: Art, Science and Secrets from the Middle Ages*, London 2009.

CENNINI/MILANESI 1859

Cennino Cennini, *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura*, edited by Giovanni and Carlo Milanese, Firenze 1859.

CERASUOLO 2014

Angela Cerasuolo, *Diligenza e prestezza: La tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze 2014.

CIARDI 1965

Roberto Paolo Ciardi, *Struttura e significato delle opere teoriche del Lomazzo*, «Critica d'arte», 12, 70, 1965, pp. 20-30.

CIARDI 1966

Roberto Paolo, *Struttura e significato delle opere teoriche del Lomazzo*, «Critica d'arte», 12, 78, 1966, pp. 37-44.

CIARDI 1968

Roberto Paolo Ciardi, *Giovan Ambrogio Figino*, Pisa 1968.

CIARDI 1995

Roberto Paolo, «A Knot of Words and Things»: *Some Clues for Interpreting the Imprese of Academies and Academicians, in Italian Academies of the Sixteenth-Century*, edited by David S. Chambers and François Quiviger, London 1995, pp. 37-60.

DOLCE 1557

Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura di Messer Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino, nel quale si ragiona della dignità di essa pittura e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconvegono, con esempi di pittori antichi et moderni, e nel fine si fa mentione delle virtù e delle opere del divin Titiano*, Venezia 1557.

DOLCE 1565

Lodovico Dolce, *Dialogo di Messer Lodovico Dolce, nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà de i colori*, Venezia 1565.

EQUICOLA/BAROCCHI 1971-1978

Mario Equicola, *Dal libro di natura d'amore* (Venezia 1525), in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, I-III, 1971-1978, III, pp. 2151-2158.

FRANGENBERG-PALMER 2013

Thomas Frangenberg, Rodney Palmer (eds.), *The Lives of Leonardo*, London 2013.

GAGE 1990

John Gage, *Color in Western Art: An Issue?*, «The Art Bulletin», 72, 4, 1990, pp. 518-541.

GAGE 1999

John Gage, *Color and Meaning: Art, Science and Symbolism*, Berkeley - Los Angeles 1999.

GAVEL 1979

Jonas Gavel, *Color: A Study of Its Position in the Art Theory of the Quattro and Cinquecento*, Stockholm 1979.

GETTENS-STOUT 1942

Rutherford J. Gettens, George L. Stout, *Painting Materials: A Short Encyclopaedia*, New York, 1942.

GILIO 1564

Giovanni Andra Gilio, *Dialogo nel qual si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa le istorie*, Camerino 1564.

HARLEY 1997

Rosamond D. Harley, *Artists' Pigments: A Study in English Documentary Sources (1600-1835)*, London 1970.

HOEPPE 2007

Götz Hoeppe, *Why the Sky is Blue: Discovering the Color of Life*, Princeton 2007.

ISELLA 1993

Dante Isella, *Rabisch*, Torino 1993.

KEMP 1990

Martin Kemp, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven 1990.

KIRBY 1999

Jo Kirby, *The Painter's Trade in the Seventeenth Century: Theory and Practice*, «National Gallery Technical Bulletin», 20, 1999, pp. 5-49.

KLEIN 1959

Robert Klein, *Le Septs Gouverneurs de l'Art, selon Lomazzo*, «Arte Lombarda», 4, 2, 1959, pp. 277-287.

KLEIN 1961

Robert Klein, *Giudizio e gusto dans la théorie de l'art au Cinquecento*, «Rinascimento», 1, 1961, pp. 105-116.

KLEIN 1970

Robert Klein, *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art modern*, Paris 1970.

LEONARDO/FARAGO-BELL-VECCE 2018

The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura: With a Scholarly Edition of the Editio Princeps (1651) and an Annotated English Translation, edited by Claire Farago, Janis Bell, Carlo Vecce et al., Leiden - Boston 2018.

LESSICO DEL COLORE 2023

Il lessico del colore tra Italia e Francia in età moderna, edited by Julia Castiglione, Margherita Quaglino, Simona Rinaldi, and Anna Sconza, «Studi di Memofonte», 30, 2023.

LOMAZZO 1584

Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura di*

Giovan Paolo Lomazzo milanese pittore, diviso in sette libri, ne' quali si discorre de la proportione, de' moti, de' colori, de' lumi, de la prospettiva, de la pratica de la pittura. Et finalmente de le istorie d'essa pittura. Con una tavola de' nomi de tutti li pittori, scoltori, architetti et matematici antichi et moderni, Milano 1584.

LOMAZZO 1587

Giovanni Paolo Lomazzo, *Rime di Giovan Paolo Lomazzi, milanese pittore, divise in sette libri, nelle quali ad imitatione de i grotteschi fatti da' pittori, ha cantato le lodi di Dio et de le cose sacre, di prencipi, di signori et huomini letterati, di pittori, scoltori et architetti, et poi studiosamente senza alcun certo ordine e legge accoppiato insieme vari et diversi concetti tolti da filosofi, historici, poeti et da altri scrittori*, Milano 1587.

LOMAZZO 1589

Giovanni Paolo Lomazzo, *Rabisch dra Academiglia dor compa Zavargna, nabad dra vall d' Bregñ, ed tucch i su fidigl soghit, con ra' ric enciglia dra valada*, Milano 1589.

LOMAZZO 1590

Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura di Giovan Paolo Lomazzo pittore, nella quale egli discorre dell'origine et fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura*, Milano 1590.

LOMAZZO 1591

Giovanni Paolo Lomazzo, *Della forma delle Muse, cavata dagli antichi autori greci et latini, opera utilissima a pittori et scoltori*, Milano 1591.

LOMAZZO/CHAI 2013

The Idea of the Temple of Painting. Giovan Paolo Lomazzo, edited and translated by Jean Julia Chai, University Park 2013.

LOMAZZO/CIARDI 1973-1975

Roberto Paolo Ciardi, *Gian Paolo Lomazzo, Scritti sulle Arti*, I-III, Pisa 1973-1975.

LOMAZZO/HAYDOCKE 1969

Giovan Paolo Lomazzo, Richard Haydocke, *A Tracte Containing the Artes of Curious Paintinge* (Oxford 1598), Amsterdam - New York 1969.

LOMAZZO/KLEIN 1974

Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, translated in French and edited by Robert Klein, I-II, Firenze 1974.

MERRIFIELD 1967

Mary P. Merrifield, *Original Treatises on the Art of Painting*, I-II, New York 1967.

MORATO/OSBORNE 2012

Fulvio Pellegrino Morato, *On the Signification of Colours*, translated and edited by Roy Osborne, Boca Raton FL 2012.

NEW DIRECTIONS 2011

New Directions in Color Studies, edited by Carole P. Biggam, Carole Hough, Christian Kay and David R. Simmons, Amsterdam - Philadelphia 2011.

OCCOLTI/BAROCCHI 1971-1978

Coronato Occolti, *Trattato de' colori* (Parma 1568), in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, I-III, Milano - Napoli 1971-1978, III, pp 2198-2009.

PANOFSKY 1924

Erwin Panofsky, *Idea: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Studien der Bibliothek Warburg, V, Leipzig - Berlin 1924.

PANOFSKY 1940

Erwin Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, Studies of the Warburg Institute, XIII, London 1940.

PINO 1548

Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, Venezia 1548.

RINALDI 2023

Simona Rinaldi, *I nomi dei colori. Identificazione ed etimologia nella letteratura artistica tra XIV e XVII secolo*, in *Il lessico del colore tra Italia e Francia in età moderna*, «Studi di Memofonte», 30, 2023, pp. 28-54.

SORTE 1580

Cristoforo Sorte, *Osservationi nella pittura*, Venezia 1580.

STILL LIFES 1999

Still Lifes: Techniques and Style: An Examination of paintings from the Rijksmuseum, edited by Arie Wallert, Zwolle 1999.

TERPENING 1997

Ronnie H. Terpening, *Lodovico Dolce: Renaissance Man of Letters*, Toronto 1997.

TRAMELLI 2017

Barbara Tramelli, *Giovanni Paolo Lomazzo's Trattato dell'Arte della Pittura: Color, Perspective and Anatomy*, Leiden 2017.

TRAMELLI 2020

Barbara Tramelli, «La falsa alchimia de la quale tanta stima già ne feci»: *Giovanni Lomazzo's Thought on Alchemy*, «Renaissance Studies», 4, 5, 2020, pp. 727-748.

VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, edited by Rosanna Bettarini, with a secular commentary by Paola Barocchi, I-VI, Firenze 1966-1987.

WEST FITZHUGH 1986-1977

Elisabeth West Fitzhugh (ed.), *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, I-III, Washington DC 1986-1997.

WESTEIJN 2008

Thijs Weststeijn, *The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008.

ABSTRACT

Alessandro Allori's *Ragionamenti delle Regole del Disegno* have been well known since Roberto Ciardi's article on *dilettanti* draughtsmen (1971) and Paola Barocchi's transcription in *Scritti d'Arte del Cinquecento* (1973). These two authors shaped all subsequent opinions on Allori's unfinished treatise. However, Ciardi's proposed order for the five surviving manuscripts is debatable, and Barocchi only transcribed the last and most clearly written version of Allori. My essay investigates the creation of all manuscripts and highlights the main theoretical and didactic changes apparent within the five versions. In doing so, I draw parallels with the intellectual history of the Medicean Accademia Fiorentina and Accademia del Disegno, and with the debates taking place within the literary and artistic circles of the time. Finally, I suggest a new sequence and date for the manuscripts, supposing that Allori worked on his treatise from at least 1565 until the late 1570s.

I Ragionamenti delle regole del disegno di Alessandro Allori sono noti fin dall'articolo di Roberto Ciardi sui disegnatori dilettanti (1971) e dalla trascrizione che ne fece Paola Barocchi negli Scritti d'arte del Cinquecento (1973). Questi due studiosi hanno dato forma a tutte le opinioni successive sul trattato incompiuto di Allori. Ciardi provò a ordinare i cinque manoscritti superstiti, ma in maniera discutibile, mentre Barocchi ne trascrisse soltanto l'ultima e più accurata versione. Il mio saggio analizza la genesi dei cinque manoscritti, mettendo in evidenza i principali cambiamenti teorici e didattici che si manifestano al loro interno. Li metto poi in relazione con i dibattiti intellettuali in seno all'Accademia Fiorentina, all'Accademia del Disegno e in generale agli ambienti letterari e artistici della Firenze del tempo. Propongo infine un nuovo ordine e una nuova datazione per ciascun manoscritto, ipotizzando che Allori lavorò al suo trattato almeno dal 1565 fino alla fine degli anni Settanta.

KEYWORDS Alessandro Allori • Agnolo Bronzino • Ragionamenti delle regole del disegno • Jacopo Pontormo • Renaissance • drawing • treatise • Accademia del Disegno • Accademia Fiorentina • Florence • Italy

PAROLE CHIAVE Alessandro Allori • Agnolo Bronzino • Ragionamenti delle Regole del Disegno • Jacopo Pontormo • Rinascimento • disegno • trattato • Accademia del Disegno • Accademia Fiorentina • Firenze • Italia

CITA COME Nino Nanobashvili, *Alessandro Allori's Ragionamenti delle Regole del Disegno: A New Perspective on the Formation of the First Drawing Manual*, «L'IDEA», I.1 • *Testi Fonti Lessico*, 2024, pp. 49-67, DOI 10.69114/LIDEA/2024.178-288

URL <https://lidea.abaroma.it/articoli/alessandro-alloris-ragionamenti-delle-regole-del-disegno-a-new-perspective-on-the-formation-of-the-first-drawing-manual-288>

DOI [10.69114/LIDEA/2024.178-288](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.178-288)

OPEN ACCESS

© 2024 Nino Nanobashvili •  4.0

PEER-REVIEW

Presentato 12/06/2024

Accettato 17/09/2024

Pubblicato 05/11/2024

Alessandro Allori's *Ragionamenti delle Regole del Disegno*: A New Perspective on the Formation of the First Drawing Manual

✦ Nino Nanobashvili

Gutenberg-Museum, Mainz



One's origin as well as one's education were key factors in early modern Florence for recognition at the Medici court and in the artistic circles of the Accademia del Disegno. However, despite the Florentine origins of Alessandro Allori and the fact that he was a pupil of Agnolo Bronzino, he had to further assert himself as an artist several times throughout his career. I will here explain the extent to which Allori's work on his didactic book, *Ragionamenti delle Regole del Disegno*, should be understood in this genealogical context. Allori's text is mostly cited in art historical research in relation to the life or artistic training of Agnolo Bronzino, and most references to it focus on the version transcribed by Paola Barocchi in *Scritti d'Arte del Cinquecento*¹. This edition was based on the last and most clean handwritten version of the five surviving manuscripts. As a result, this text became broadly accessible to scholars. At the same time, this led to exclusive focus on this one published version to the detriment of the others, even though these were amply referenced by Barocchi in her extensive footnotes².

This essay analyzes the context of creation of all five manuscripts and highlights the main theoretical and didactic changes apparent within them. I will draw parallels with intellectual events at the Accademia Fiorentina and at the Accademia del Disegno and within the literary and artistic circles of the time. In doing so, I will shed new light on all versions of the *Ragionamenti*

delle Regole del Disegno and demonstrate Allori's important role within these Medicean institutions³.

Allori began writing the *Ragionamenti* five times, and each time he revised the content as well as the didactic orientation of his text. Fortunately, all the sheets relative to these different versions were arranged and bound by a connoisseur of Allori's manuscripts sometime after the author's death⁴. In this essay, I have numbered the manuscripts with letters from A to E and analyzed them in sequence to illustrate their relationship to each other, their chronology, and the changes that took place from one version to the next⁵. I will show that Allori worked on the text over a longer period of time than previously thought, writing the earliest version (A¹) for the intellectual Accademia Fiorentina in 1565 and revising the last (transcribed) version (E) in the late 1570s.

Manuscript A¹ (1565) and the Allori's Admission to the Accademia Fiorentina

The text of the earliest version, here referred to as Manuscript A¹, is a conversation between Alessandro Allori and five Florentine noblemen, Andrea Minerbetti, Tomaso del Nero, Simone Tornabuoni, Cosimo Rucellai, and Vincenzio Acciaiuoli⁶, who exchange views with the artist on cultural events in Florence and on the importance of *disegno*. The first half of Manuscript A¹ deals exclusively with theoretical questions about *disegno*⁷. Central to this is the characterization of the concept of drawing

¹ For all subsequent research, the annotated transcription by Paola Barocchi (ALLORI/BAROCCHI 1973, pp. 1941-1981) has been fundamental.

² Basic research on the *Ragionamenti*: FURNO 1902, pp. 35-36, 112; HEIKAMP 1956, pp. 34-53; CIARDI 1971, pp. 267-284; KEMP 1974, pp. 121-131; DICKEL 1987, pp. 76-77; LECCHINI GIOVANNONI 1991, pp. 309-310; KORNELL 1992; REILLY 1999; BARR 2006, pp. 53-107; NANOBASHVILI 2018, pp. 20-80. CIARDI (1971) argued that the later versions (Manuscripts C to E, cf. infra note 5) must have been written around 1560 because of their use of a didactic structure associated with the emerging lay culture. FURNO (1902) and REILLY (1999) are examples of the few authors who thoroughly dealt with all five manuscripts and proposed a later classification accordingly.

³ As I argued in NANOBASHVILI 2018, pp. 6-80.

⁴ Cf. infra the last chapter of this essay.

⁵ In order to keep track of the five surviving versions, the manuscripts are indicated with letters from A to E in the order in which Allori created them. They are kept in the BNCF, Palatino E.B. 16.4 striscia 1415: Manuscript A¹ (fols. [66r]-[79v]; 42x28.5 cm), dialogue between Allori and five *nobili* (Andrea di Ruggeri Minerbetti, Tomaso d'Agostino del Nero, Simone di Donato Tornabuoni, Cosimo di Palla Rucelli, and Vincentio di Carlo Acciaiuoli); Manuscript A² (fols. [74r]-[79v]; 42x28.5 cm), continuation of A¹, created as a result of the revision of A¹; Manuscript B (fols. [33r]-[55v]; 43.5x29 cm), dialogue between Allori and five *nobili* (as in A¹), revision and summary of A¹⁺²; Manuscript C (fols. [80r]-[92v]; 45x33 cm), dialogue between Allori and Bronzino; Manuscript D¹ (fols. [56r]-[65v]; 45x33 cm) the dialogue between Allori and Bronzino, revision of C; Manuscript D² (fols. [21r]-[32v]; 45x33 cm), continuation of D¹; Manuscript E (fols. [1r]-[20v]; 44x33 cm), dialogue between Allori and Bronzino, revision of D¹⁺², fair copy. The manuscripts are not arranged in the order in which they were written, but alternately by format: E (large), D² (large), B (small), D¹ (large), A¹⁺² (small), C (large); the size of the parchment binding is 47.5x36x3.5 cm.

⁶ For the life dates and origins of the five noblemen mentioned by Allori, see CIARDI 1971, p. 277, and REILLY 1999, pp. 37-39.

⁷ REILLY (*ibid.*, pp. 36-44) points out that the dialogue is constructed in the Ciceronian style.

as a line and as the foundation of painting⁸. Over the course of three pages is a discussion of how a line forms a relief with light and shadow, thereby becoming painting⁹.

On this point, Allori adds that he is conveying the opinion of his master Agnolo Bronzino¹⁰, who had made a comparable characterization of the relationship between a drawn line and painting in his reply to Benedetto Varchi's debate on the «paragone delle arti» of 1547¹¹. Almost 20 years after Varchi's survey, in 1564 Vincenzo Borghini reopened the discussion about the *paragone*, which led to heated debates among the members of the Accademia del Disegno on the relationship among the arts¹². Alongside this, in 1565, Bronzino began to work on his fresco *The Martyrdom of Saint Lawrence* in the San Lorenzo Basilica, where he displayed his position on the *paragone* question in pictorial form, emphasizing the primacy of painting¹³. In his *Ragionamenti* Allori took up Bronzino's unfinished statement to Varchi and defended the opinion of his teacher¹⁴. In this way, he underlined his closeness to Bronzino and his position on *disegno* in the renewed *paragone* controversy.

In addition to the theoretical issues that are at the center of the dialogue between Allori and the five nobles, the locations mentioned in the *Ragionamenti* are also remarkable. The conversation begins in the church of Santa Maria del Carmine in front of Masaccio's frescoes of the Brancacci Chapel. Already in the first edition of the *Lives* (1550), Giorgio Vasari presented Masaccio as the father of the «seconda maniera» and his chapel was the location of many behind-the-scenes meetings among academicians and artists, who emphasized the importance of their Florentine origins¹⁵. Another section of the dialogue takes place in an equally significant location, namely the garden of the Rucellai family. Since the second half of the fifteenth century,

the *Orto Rucellai* had been associated with the meetings of the Accademia Platonica. In the 1520s, it was associated with the learned circle of Palla Rucellai and Niccolò Machiavelli¹⁶. Through the evocation of these two sites, Allori situated his theory of *disegno* in the artistic and intellectual context of Renaissance Florence. The mention of Masaccio's frescoes in the Brancacci Chapel at Santa Maria del Carmine in his manuscript, which the artist says were cleaned «in this year», also helps to date the dialogue. Since the restoration of the frescoes was carried out in 1565, the dialogue could not have taken place any sooner¹⁷.

The second part of version A, Manuscript A², which includes drawing lessons, was added only in the course of the first revision (Fig. 1). Along with his corrections, Allori added a passage in the margins announcing his new intention: to continue the dialogue with a lesson on «anatomia» and «disegno»¹⁸. The «letioni» were to begin with six basic steps—namely, drawing the eye, nose, mouth, ear, profile, and the entire head. After that, the body should be studied in three stages¹⁹: bones («ossa»), muscles («muscoli», also called «anatomia») and skin («pelle»). The aforementioned lessons on the individual parts of the face are followed by a description of the anatomical parts, including a detailed description of the skull that references Vesalius, as I argue below. How Allori would continue Manuscript A² is unknown, as the artist interrupted it at this point.

In the same year in which the dialogue of Manuscript A¹ took place—that is, 1565—Alessandro Allori was appointed a member of the most important literary academy in Florence, linked to the Studio Fiorentino²⁰. Since Manuscript B can be dated in the following year, Manuscript A¹ (with or without the second didactic part, Manuscript A²) can be considered a possible application text for Allori's admission to the Accademia Fiorentina²¹.

⁸ *Disegno* is discussed here only in relation to painting (Manuscript A¹, fol. [69r] and especially fols. [69v] and [71v]). Drawing as a simple outline was understood before Allori by Leon Battista Alberti's in the *De Pictura* (ALBERTI/BERTOLINI 2011) with reference to Apelles as adopted by Francesco Bocchi in the *Discorso sopra l'Eccellenza dell'Opere d'Andrea del Sarto, Pittore Fiorentino* (BUF, Ms 9.1, c. 1567). For more, see FAIETTI 2015, p. 41.

⁹ Manuscript A¹, fols. [69r]-[70r]. This detailed characterization of *disegno* is also adopted in Manuscript B, fols. [37r]-[38r], and is shortened to one concise sentence only in Manuscripts C to E. See REILLY 1999, pp. 67-70.

¹⁰ «Alexandro: non voglio disputar cotesto, ma ben vi dico che quant'io mi ricordo haver sentito qual che volta parlar al mio Maestro [Agnolo Bronzino], che egli e messer Vincentio [Acciaiuoli] mi ponete, che sieno d'una medesima oppenione circa alla disputa che fareste sopra alla deffinition del nome del disegno» (Manuscript B, fol. [38r]). The content of the passage was hardly modified in Manuscript A¹, fol. [70r].

¹¹ Bronzino puts forward the argument in favor of painting that only the line represents the true art, since it is precisely painting and less so sculpture that contains the line. The text is unfinished and is interrupted at this point. Bronzino's statement is to be understood in relation to the position of Pontormo who also praises the line and recognizes Michelangelo's drawings and paintings as the highest form of art. For Bronzino's response, see VARCHI 1549, pp. 127-131, and REILLY 1999, p. 71.

¹² For more on Vincenzo Borghini's position in *Selva di Notizie* (BORGHINI/BAROCCHI 1970), and on the dispute among the artists at the Accademia del Disegno, see BARR 2006, pp. 33-35.

¹³ For more on everything from the commission to the discussions after the unveiling of the mural, see BARR 2006, pp. 12-21.

¹⁴ On Bronzino's unfinished statement, see BARR 2006, p. 33, note 72, and VARCHI/BÄTSCHMANN-WEDDIGEN 2013, pp. 37-39.

¹⁵ The informal academies, such as the *Compagnia della Cazzuola* and the *Compagnia del Paiuolo*, met in the Brancacci Chapel. There took place the competition of Perino del Vaga and the dispute between Torrigiani and Michelangelo (according to Cellini). For more contextualization and description of these events in the Brancacci Chapel, see JONIETZ 2011.

¹⁶ Moreover, Palla Rucellai was the father of Cosimo Rucellai, who is part of Allori's dialogue in Manuscripts A¹ and B. See REILLY 1999, pp. 42-43, and BARR 2006, pp. 54-55.

¹⁷ «[I] frati per mezzo delle carità d'altri l'[h]anno tutta lavata che molto meglio si vede che non faceva di prima» (Manuscript A¹, fol. [66v]). The cleaning of Masaccio's frescoes had taken place in 1565. For more on this, see CIARDI 1971, p. 276; REILLY 1999, p. 40; JONIETZ 2011, p. 783. In addition, Allori speaks of the Carnival that had taken place three years earlier: «fu, se ben mi ricordo, per un Carnovale non è ancora tre anni finiti, cioè l'anno della nostra salute MDLXII» (Manuscript B, fol. [39r]). In Manuscript A¹ (fol. 71r) is a shorter entry without a date: «fu, se ben mi ricorda per un Carnovale [as an addition above the line] non è ancora tre anni finiti». Besides these dates, it is difficult to date Allori's writing, as the year changed in Florence not on January 1, but on March 25. The Carnival on February 1562 thus took place already in February 1563. Furthermore, neither REILLY (1999, p. 40) nor LECCHINI GIOVANNONI (1991, p. 309) give correct page references for Manuscript B, and the comparison with Manuscript A¹ is also missing.

¹⁸ See Manuscript A², fols. [74r]-[79v].

¹⁹ «[La testa] la divideremo in sei letioni, la prima da l'occhio, la seconda il naso, la terza la bocca, la quarta l'orechio, la quinta tutto il profilo dal cominciamento de capegli fino al mento, la sesta sarà tutto il capo con la gola appiccato insieme con il suo orechio, dimostrandovi come vedete [?] l'osso sotto, semplicemente di poi i muscoli che sono sotto la pelle, i quali volgarmente son chiamati i primi muscoli, solo ne è levato il grasso e la tela carnosa; e questo è fatto acciò veggiate le cagioni che fanno la superficie della pelle della forma che si vede» (Manuscript A², fol. [72v]). The last three steps are also described on the next pages in the reverse order from the inside to the outside, from the bones to the surface.

²⁰ See PLAISANCE 2004.

²¹ In the entries of the diaries of the Accademia Fiorentina (BMF, AAF, B.III.54, fols. 14v and 15r), Allori is mentioned for the first time on September 26, 1565, as taking part in a meeting. In addition, he took part in a vote on February 15, 1565, (in this enumeration, the Florentine turn of the new year on March 25 must be taken into account).

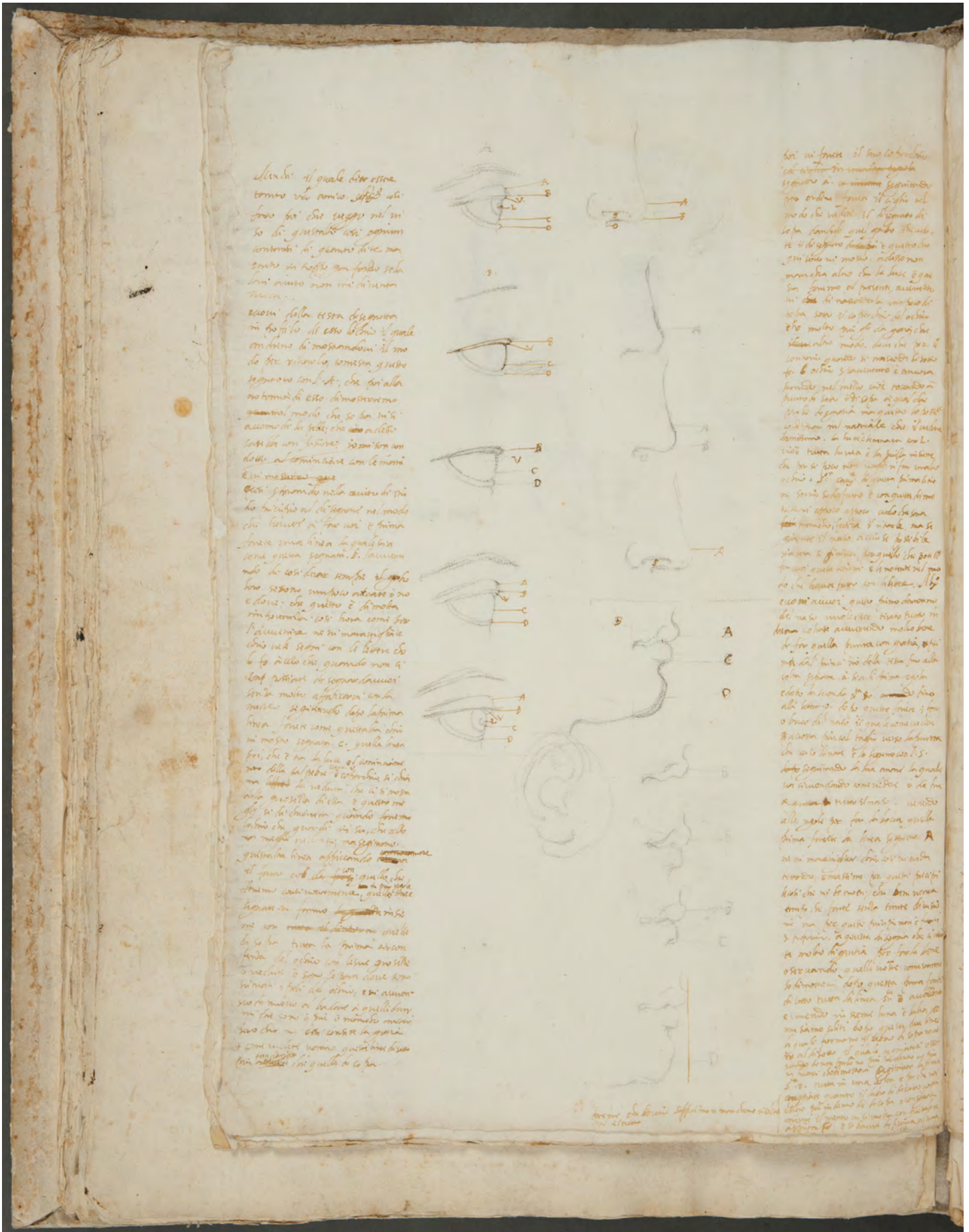


Fig. 1 Alessandro Allori, Untitled, Manuscript A², c. 1565, Ms Fondo Palatino E.B. 16.4 striscia 1415, fol. 74v. © Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

RAGIONAMENTI DELLE REGOLE.

le dichiaratione et il modo per uisarla e prima d'ogni ordine si uen-
to del occhio il quale come uede e in profilo amara egli come il
designato nella figura prima, e per uisarlo adunque per migliore
intelligenza si fara in quattro uolte, e si figuraranno per uisarla
qual linea d' intorno, che dice il uisatore, anzi sembra l'ordine
di dentro non a' nascoste, confusione, e con' come si uede
la prima parte si figura con la linea del uisato per la seconda e
terza et insomma giunte saranno le dichiarationi tutte saranno
i numeri e prima si figuraranno ogni un' di questi fatti a
cui' osservate, l'ordine nel uisare.

la sua dentro, che prima di ogni altra cosa si
hanno a' uisare son quelli, che formano il capo
del occhio di sopra, e si uisano, che del contrario figurate
l'occhio al garbo loro con' uisando que hanno da essere più o
meno uisati e in ultimo come uisargliano alquanto sopra la sua
dell'occhio e uisano calando al basso e un qualche uisatore sempre
la cosa in quantita o del più o del meno e tutto con grandissima
diligentia e non in uisate di uolere fare così presto anzi andate
già hanno facendo opposto a' sopra la pratica e la scienza in uisare

come uoi haue fatto il copacchio di sopra ad'occhio
in uisate malto in girando in dove uoi conosci-
si haue uisato nel primo copacchio nel secondo e di poi con
giungere al detto copacchio la linea che fra di mezzo del occhio figura con la linea della
cui' chi mostra il profilo dell'occhio in uisate con la linea con' chiaman
comunemente, con' uisando, che il detto dentro e in uisato in uisato
e più presto prende al quanto in dentro, et ancora auuente, di fare
che la linea si uisanda al quanto dalla banda di sopra uisando
al quanto di sopra dalla banda di sotto, per che quelli del uisare
che sono chiamati e uisati balti così si uide che fanno la dona-
quelli che la linea tocca di sopra e di sopra finalmente, non era uen-
to anzi hanno spauentati e uisato più quelli che si uisandono di sopra
la uisando il uisare di sopra, per non uisare così

Fig. 2 Alessandro Allori, Ragionamento Primo. Messer Vincentio Acciaiuoli, Messer Simone Tornabuoni et Alessandro Allori, Manuscript B, c. 1566, Ms Fondo Palatino E.B. 16.4 striscia 1415, fol. 41v. © Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Manuscript B (1566): *Lingua Disegnata* and the Anatomical Drawing

In his subsequent revision (Manuscript B), Allori merged theoretical and practical sections into a heterogeneous text and integrated the individual illustrations into the dialogue (Fig. 2). Even though he adopted many passages from Manuscript A²², here he further clarified the meaning of the term *disegno*. Whereas in the first version of the text, *disegno* was defined only as the foundation of painting, here it was raised to the role of «universal father» of painting, sculpture and architecture as well as of «all things»²². After the founding of the Accademia del Disegno in 1563, there was intense discussion about the meaning of *disegno*, which was evident, for example, in the debates about the academic seal²³. Allori's revised meaning, however, can be best understood in light of his exchange with Vincenzio Borghini, who commissioned Allori to create a three-headed figure (a union of the three arts) to go on the Porta al Prato for the festive decorations for the wedding of Joanna of Austria and Francesco de' Medici in December 1565²⁴.

Furthermore, Allori added a critical comment about drawing in Manuscript B. Man, according to the artist, is the most beautiful and noblest object of nature, and should be imitated by *disegno*²⁵. In his lectures on the *paragone*, Benedetto Varchi had ranked poetry higher than painting because of its ability to reproduce human emotions²⁶. Allori also attributed the ability to imitate human beings to *disegno*, and attempted to elevate the rank of the arts and to align «lingua disegnata» with «lingua parlata» or «lingua scritta»²⁷. This passage may have been inspired by the discussions at the Accademia Fiorentina about language, which may have led Allori to strengthen his thesis to elevate *disegno* to the same status as writing²⁸. Here, for the first time, Allori seems to consciously address the parallel between drawing facial features in single steps and learning the alphabet, as could be found in numerous writing books from the sixteenth-century²⁹ (Fig. 3). This allowed Allori to argue for the comparability of writing and drawing not only from a methodological point of view, but also from the standpoint of his *disegno* argument, which emphasizes the intellectual achievement of the latter. His *disegno*-theory is not only based on the opinions of Bronzino and Borghini and located in the Florentine context, but is also characterized by an intellectualizing purpose, through the analog of writing as a *lingua-disegnata*³⁰.

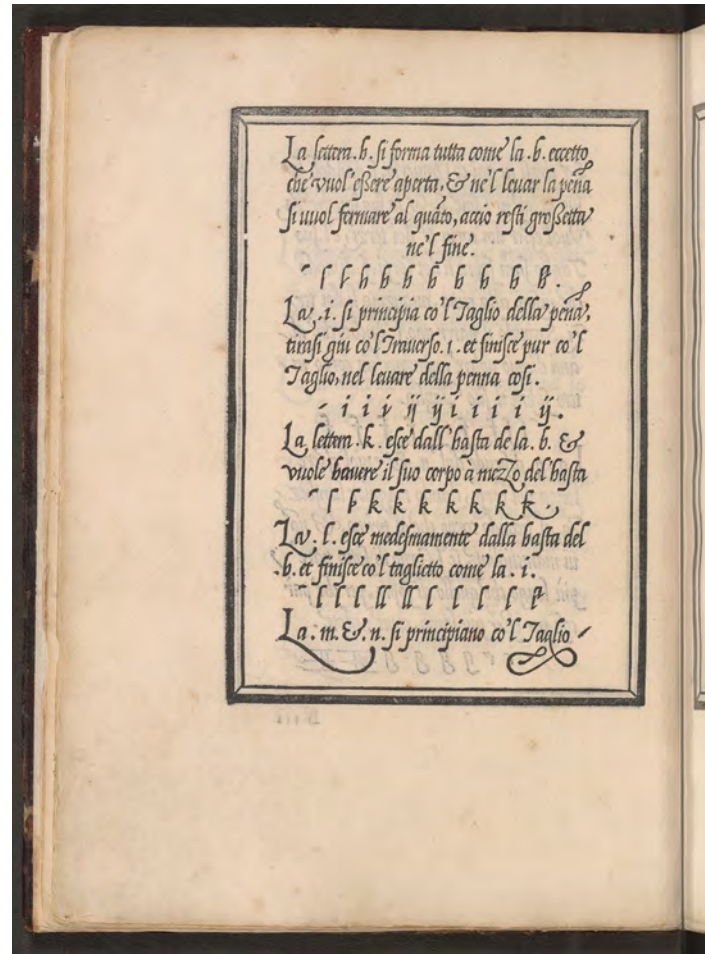


Fig. 3 Giovanni Battista Palatino, *Libro di Messer Giovambattista Palatino*, Roma 1545, fol. Biiiv. © Washington DC, Library of Congress

Anatomical drawing was given the highest importance in Manuscript B. Here, various bones and the structure of the skull are described in detail. In addition to praising Andreas Vesalius, Allori adopted the scientific terminology of his *De Humani Corporis Fabrica* and referred to specific passages in the text. The new sequence of topics is striking and corresponds to the first pages of Vesalius anatomical treatise. Thus, when reading the dialogue, one gets the impression that Allori flipped through the pages of the Vesalius's treatise during his conversation with the noblemen and addressed its contents page by page³¹. However, the increasing

²² «Come tu sai, ch'io ti ho molte volte detto, ti replico di nuovo che chi vuole in questa nostra professione della pittura, come della scultura, camminare per la buona e luminosa strada gli bisogna da prima fare i fondamenti suoi sopra il disegno, padre universale non solamente della pittura e scultura et architettura ma di tutte le cose, se non principale, almeno è buono haverlo per compagno, però di questo andremo ragionando, e massime che questo e quello, che principalmente per loro ornamento desiderano questi gentiluomini» (Manuscript B, fol. [39v]). On Vasari's comparable interpretation of the theory of *disegno*, see PFISTERER 2016, pp. 207-224.

²³ Cellini's designs from this period show a different attitude towards the *disegno*. See KEMP 1974, pp. 219-240; CELLINI/NOVA-SCHREURS 2003; BOHDE 2003, pp. 99-122; VON FLEMMING 2003, pp. 161-169; VEZZOSI 2015, pp. 175-183; PFISTERER 2016, pp. 207-224.

²⁴ For a description of the festive decoration designed by members of the Accademia del Disegno, see MELLINI 1566, pp. 24-25, as well as VASARI 1568, pp. 882-890, especially p. 890. In the letter written by Vincenzio Borghini to Allori there are instructions on the composition of the picture, see BOTTARI-TICOZZI 1822-1825, I, pp. 222-225. See also PETRIOLI TOFANI 2015, pp. 477-498. Furthermore, for the three-headed representation in the context of the Vasari's *Lives*, see BURIONI 2008, pp. 57-58.

²⁵ «parlando hora per l'imitatione dell'huomo, come cosa più bella e più nobile» (Manuscript B, fol. [39v]). In Manuscript A' (fol. [72r]) the praise of the human body is omitted and the discussion is immediately directed to anatomy, which according to Allori was equally crucial for painters and sculptors.

²⁶ VARCHI/BÄTSCHMANN-WEDDIGEN 2013.

²⁷ See REILLY 1999, pp. 73-74.

²⁸ NANOBASHVILI 2018, pp. 46-48; NANOBASHVILI 2019, pp. 35-52.

²⁹ See PALATINO 1545 and other editions.

³⁰ On the parallels between *lingua-scritta* and *lingua-disegnata*, see NANOBASHVILI 2019.

³¹ This impression is strengthened by new research suggesting that Allori was possibly the owner of the earliest print of the *De Humani Corporis Fabrica* (VESALIUS 1543; Trieste, Biblioteca Civica Attilio Hortis); cf. VESALIUS/MARGÓCSY-SOMOS-JOFFE 2018, pp. 193-94, no. I/108. I want to thank Monique Kornell for this information.



Fig. 4 Alessandro Allori, *Ragionamento primo*, Manuscript B, c. 1566, Ms Fondo Palatino E.B. 16.4 striscia 1415, fols. 51v-52r. © Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

number of corrections at the end of the dialogue in Manuscript B, make it clear that Allori found Vesalius ideas increasingly difficult to elaborate; even as he was writing, he corrected the text in numerous places. The last two pages consist only of fragments of text. The final, explicitly crossed-out page reveals Allori's despair at the difficulty he encountered in incorporating the anatomical content of Vesalius's treatise (Fig. 4).

In order to understand why anatomy was so crucial to Allori during his work on Manuscript B, we must examine its relation to artistic creation in Florence at that time. When Allori began working on the text around 1565, anatomy in the tradition of Michelangelo was a central concern in Florence among the

artists of the Accademia del Disegno, as is demonstrated by the following examples. In 1563, the dissection of corpses and the study of the internal structure of the human body were part of the curriculum of the Accademia³². In 1564, vivisection – in connection with the iconography of the myth of Marsyas – was depicted on the central panel of the catafalque for Michelangelo's funeral³³. For the decorations commissioned on the occasion of the wedding of Joanna of Austria and Francesco de' Medici in 1565, Vincenzo Borghini instructed Allori to depict the study of anatomy as one of the most important tasks of academic artists³⁴. Also, in Vincenzo Danti's extensive treatise, written at about the same time and published in 1567, anatomical themes dominate

³² In one of the two statutes of the Accademia del Disegno from 1563, the second chapter states that the *consoli*, who were employed in winter, were responsible for teaching young artists about anatomy and for studying with them in Santa Maria Nuova (presumably through the dissection of cadavers); cf. BARZAMAN 2000, p. 233. For more information about the study of anatomy at the Accademia, see *ibid.*, pp. 163-169.

³³ See PLACKINGER 2016, pp. 227, for further literature.

³⁴ MELLINI 1566, pp. 21-25 as well as VASARI 1568, pp. 882-890, especially p. 890. Vincenzo Borghini writes to Allori with instructions for the composition of the picture; cf. BOTTARI-TICOZZI 1822-1825, I, pp. 222-225. For an essay on festive decoration, see PETRIOLI TOFANI 2015, pp. 477-498.

the text. Danti probably also wrote this for his own admission to the Accademia Fiorentina³⁵.

In light of these observations, the fact that Allori focused his manuscript on anatomy while immersed in the environment of the Accademia del Disegno seems unsurprising. However, it is doubtful that Allori's own anatomical drawings, dated around 1560, are directly related to the *Ragionamenti*³⁶. Stylistically, these drawings can be classified as examples of his early work³⁷. In fact, the artist refers to these studies in his 1563 painting *Christ between Saints Cosmas and Damian*³⁸. Since all the manuscript versions of the *Ragionamenti* were certainly created after 1565, there can be no direct connection between the artist's known anatomical studies and the text.

For the chronology of Manuscript B, it helps that an end date was annotated by Allori himself in the text. According to a marginal note, the author stopped writing at the marked point on March 4, 1566, and did not resume until November 19, 1569³⁹. If one follows the argument given for the origin of Manuscripts A¹⁻² and B and takes these dates into account, the following scenario could be presented as a provisional conclusion. For his admission to the Accademia Fiorentina, Allori submitted Manuscript A¹ in September 1565. Possibly, just after his admission, he was inspired by the demand for drawing lessons for *dilettanti* to add a practical section to his treatise (Manuscript A²). Most of Manuscript B was written before March 4, 1566, that is, before the marked passage, and it was not until November 1569 that Allori returned to it. A specific event may have inspired Allori to continue the dialogue. In August 1569, Bronzino's fresco of the *Martyrdom of Saint Lawrence* was unveiled in the San Lorenzo Basilica⁴⁰. On the left edge of the composition, the painter depicted himself between

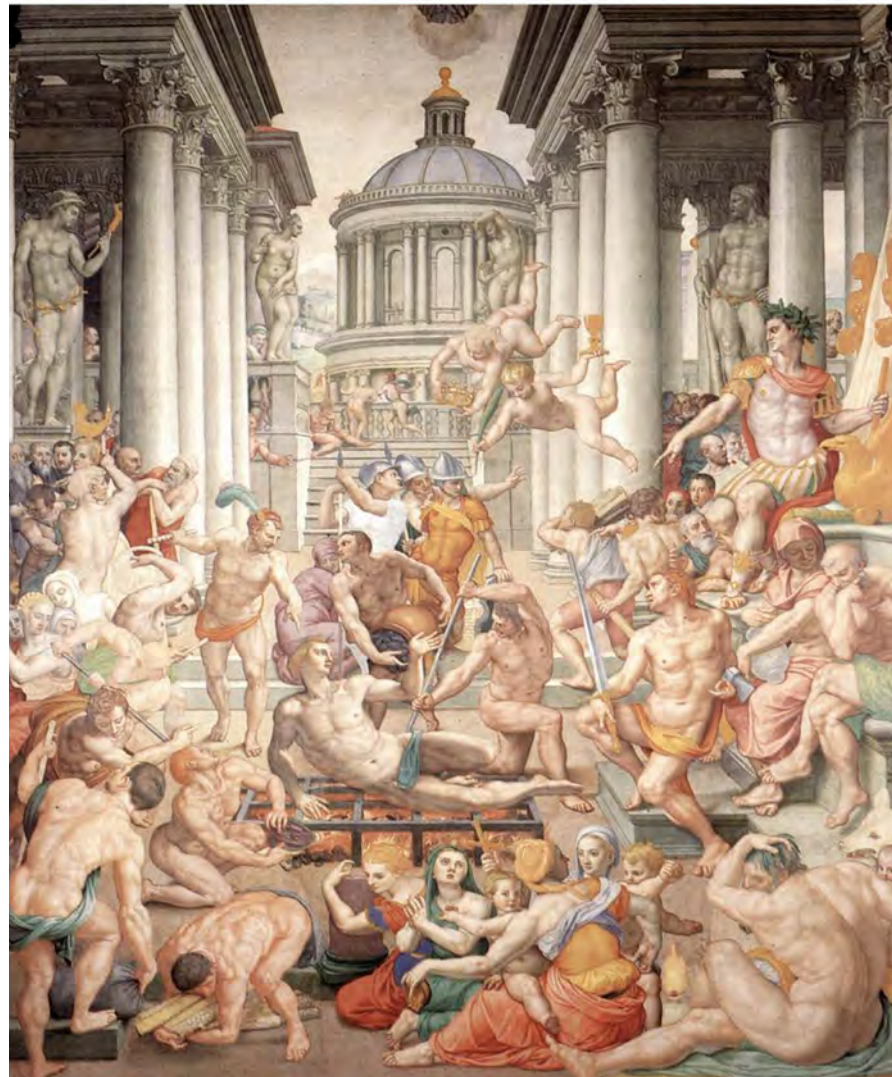


Fig. 5 Agnolo Bronzino, *The Martyrdom of Saint Lawrence*, fresco, 1569. Firenze, Basilica of San Lorenzo

Pontormo and Allori (Fig. 5). In doing so, Bronzino showed Allori not only as a pupil and assistant, but as his direct heir, thus reinforcing the continuation of his genealogical lineage through his successor⁴¹. Three months after the unveiling of the fresco, Allori resumed work on the text as attested by his note, writing another five pages and then interrupting Manuscript B definitively. The return to and the subsequent fundamental revision of the

³⁵ At the end of the published *Primo Libro*, Vincenzo Danti describes the planned fourteen parts: in addition to the first ten books on anatomy and the movement of the human body, the last four volumes were to cover other subjects such as clothing, landscapes, and animals (DANTI 1567, pp. 61-62). For the treatise by Danti, see SUMMERS 1979, pp. 292-297, and DAVIS 1982, pp. 63-84.

³⁶ On Allori's anatomical drawings, see HEIKAMP 1956, p. 43; LECCHINI GIOVANNONI 1991, illustrations on p. 436; KORNELL 1992, pp. 177-182; CARLINO 2009, p. 29, figs. 92-97. The affiliation between the drawings and the manuscript is asserted especially by those researchers who date versions C to E to before 1565 in the tradition of CIARDI 1971.

³⁷ It has been suggested that Allori used these representations of skeletons in the works for Michelangelo's funeral. However, this consideration must remain speculative because of the lack of pictorial evidence. See CIARDI-TONGIORGI 1984, pp. 82.

³⁸ Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts, Inv. 1329, c. 1560, oil on wood. For a detailed discussion of this painting, see NANOBASHVILI 2018, pp. 6-12. KORNELL (1992, pp. 180-182, figs. 182-183) attributes to Allori two other paintings from the same period showing the crucifixion of Christ, which are equally related to these anatomical studies: Alessandro Allori and workshop, *Crucifixion with skeleton*, oil on canvas, c. 1560, private collection, Florence; *Crucifixion with skeleton*, oil on canvas, c. 1560, Badia di Cava de' Tirreni.

³⁹ «Restovi allo 4 di Marzo 1566», and below it «Ricomincia alli 19 di Novembre 1569» (Manuscript B, fol. [50r]). In addition, there is another year written on the third page of MANUSCRIPT B in the margin: «l'anno 1565, incirca ad 1566» (fol. [34r]). This last indication is not necessarily to be understood as a dating of the respective passage, as it has been interpreted by researchers so far (cf. CIARDI 1971, p. 276). Rather, it was intended to define more precisely the aforementioned cleaning of Masaccio's frescoes.

⁴⁰ BARR 2006, pp. 12-21.

⁴¹ On the relationship between Bronzino and Allori, see PILLIOD 2001, especially pp. 97-112. After Pontormo's death there was a dispute over his inheritance. While Bronzino was declared Pontormo's artistic successor soon after his death in 1557 and was allowed to complete his unfinished works, a dispute over his possessions, including drawings, went on for several years (*ibid.*, pp. 113-144).

Ragionamenti resulting in a new revision (Manuscript C) could have been stimulated by the desire on his part to emphasize his relationship with Bronzino even more strongly⁴².

Manuscripts C, D' and E (1570s): The Importance of Florentine Lineage Allori-Bronzino-Pontormo

For the new version C, which according to the aforementioned marginal note was written after 1569, Allori completely changed the form of his text. Here the dialogue only takes place between Alessandro Allori and his teacher Agnolo Bronzino in the house of the latter⁴³. The topics continue to be theoretical questions on the concept of *disegno* followed by practical lessons that teach the art of drawing. Allori could have changed the dialogue form for practical reasons; the content could be conveyed more clearly by two participants than through conversation among six speakers⁴⁴. Much more noticeable, however, is the prominent presence of Bronzino who often performs what could be described almost as a monologue. Allori, as the author, appears in Manuscript C as his teacher's scribe, recording Bronzino's thoughts on theory and practice. The emphasis on Bronzino's role suggests that there was an even greater reason for completely changing the dialogue form: to pay special tribute to his master. With the unveiling of Bronzino's fresco in San Lorenzo in 1569, Allori seems to have realized the possibilities of his text and returned to Manuscript B, but he formulated the new Manuscript C some years later, after Bronzino's death in 1572. By giving his teacher a dominant role in the dialogue, the writing functions as a *memoria* of Bronzino, presenting Allori as his heir and chronicler, recording the master's thoughts and ideas for future generations⁴⁵. At the same time, the *Ragionamenti* from Manuscript C onward can be read as a revival of the themes from around 1560, when Bronzino, Luca Martini and Benedetto Varchi

were still alive. In fact, the shift of the action into the past and the inclusion of themes discussed at that time initially led some scholars to date this dialogue before manuscripts A¹⁻² and B⁴⁶.

Allori's interpretation of *disegno* as a simple line without light and relief is retained from Manuscripts C onwards. The association of «disegno» with the term «dintorni» introduces an additional level of interpretation⁴⁷. Vasari had previously used this term to indicate representations of the interior of the body⁴⁸. Contemporaries also used «dintorni» to describe Michelangelo's drawings⁴⁹. By using the same word, Allori made the subject concrete, which should be imitated by *disegno* (i.e., the interior of the body). At the same time, he placed his theory within the tradition of Michelangelo's work.

For the following manuscripts D' and E, it is significant that Allori made his position even more clear. In Manuscript C he differentiated between the description of *disegno* in the vernacular («volgare»)⁵⁰. In manuscripts D' and E he clarified his position by changing the vernacular («volgare») to the corrupted vocabulary («corrotto vocabolo») of everyday spoken language⁵¹. Distancing himself from the latter, Allori presented his own theory about the origin of *disegno* based on a passage from Pliny's *Naturalis Historia* about drawing, according to which, at the beginning of time, the first thing to do in order to imitate nature is to trace the shadow of subjects with a line⁵². This was not the same passage about the romance of the daughter of the Corinthian potter Dibutades, which was well known since the publication of the second edition of Vasari's *Lives* in 1568. The text from Pliny chosen by Allori located *disegno* exclusively within the context of painting and did not also imply the birth of sculpture, as it had been described by Vasari and later by Raffaello Borghini⁵³. By corrupted vocabulary («corrotto vocabolo») Allori probably meant Vasari's theory

42 The interruption after a few pages may have been for formal reasons in addition to those related to the challenges of the content (in relation to anatomy). Among the noblemen mentioned in 1567, Vincenzo Acciaiuoli and Simone Tornabuoni were also appointed as the knights of the Ordine di Santo Stefano beside Andrea Minerbetti. It therefore became necessary to address them in the dialogue as «cavaliere» instead of more generally as «messere». This change is incorporated from Manuscript C onward, cf. CIARDI 1971, p. 277, and REILLY 1999, pp. 156-160.

43 The dialogue is not in the Ciceronian style, as the versions in manuscripts A' and B. Rather, it is modeled on Seneca's style, which was also used in some art theoretical treatises of the sixteenth-century, including by GAURICUS 1504, PINO 1548, and DOLCE 1557. In accordance with the chosen form, no concrete events are mentioned here (nor dates inserted), that could help date Manuscript C. See REILLY 1999, pp. 36-44, and pp. 90-91.

44 HEIKAMP 1956, p. 36.

45 It is noteworthy that in the paintings from the years 1570-80, Allori also referenced the work of Bronzino (alongside that of Michelangelo and Bandinelli). From the 1580s onward, Allori also signed his name as «ALESSANDRO BRONZINO ALLORI», establishing himself as the representative of Bronzino. For more on this, see PILLIOD 2001, pp. 113-114, and BARR 2006, pp. 106-108.

46 Previous research (mostly based on the opinion of CIARDI 1971) has used the argument that the dialogue reflects the historical present and for this reason was written in the 1560s. For example, the statements of Bronzino are often cited in the literature as his words and not as Allori's interpretation of his master. See BAMBACH 2010, pp. 35-50.

47 «Messer Agnolo: [...] dico che per disegno intend'io una imitatione espressiva di tutte quelle cose che si possono formare con la forza delle semplici linee»; and «Per linee intend'io come noi diciamo dintorni, et in somma tutte quelle cose che non hanno né ombre né lumi» (Manuscript C, fol. [81r]). With a few changes, cf. also Manuscript D', fol. [56v], and Manuscript E, fol. [1v]) in ALLORI/BAROCCHI 1973, p. 1944. This term is already mentioned in passing in the first version, along with «linee» and «lineamenti». In the revision, lines are also explicitly called «dintorni».

48 For more on Vasari's use of the terms *lineamenti* / *dintorni* for the interior of the body, as opposed to the term *contorni* for the outlines, see REILLY 1999, pp. 96-98.

49 *Ibid.*, pp. 105-115.

50 «Messer Agnolo: Differenza sarà se noi vogliamo oggi ragionare secondo la volgare oppenione, o veramente secondo per quanto conosco mi pare la verita della cosa» (Manuscript C, fol. [81r]).

51 «Messer Agnolo: Differenza sarà se noi vogliamo oggi ragionare secondo il corrotto vocabolo di che ci serviamo generalmente, opur', per quanto io intenda, andar' cercando della verità della cosa» (Manuscript D', fol. [56v]). With a few changes, cf. Manuscript E, fol. [2r] in ALLORI/BAROCCHI 1973, p. 1945, and REILLY 1999, p. 99.

52 «[Messer Agnolo:] quelli primi che volsero cominciar con l'arte a immitare dalla natura, cominciarono a dintornar le cose con una linea sola, o per via dell'ombra che fanno le cose battute dal sole, o sì veramente quelle che derivano dal lume di candela o di lucerna, ricevuta l'ombra sopra parete o muro piano; et questo è quello ch'io chiamo disegno»; and «chi fusse di questo curioso veggia Plinio nel trentacinquesimo libro al quarto capitolo, il quale ne tratta secondo l'oppenione sì degli antichi avanti a lui, come di quelli che furono ne' suoi tempi maestri eccellentissimi» (Manuscript D', fol. [57r]); cf. Manuscript E, fol. [2r-2v] in ALLORI/BAROCCHI 1973, p. 1945. In sixteenth-century Italian editions, a comparable passage is found in the fourth chapter of the thirty-fifth book of Pliny's *Naturalis Historia* (35.5, [14-15]). For comparison, a more recent translation of the passages of Pliny referred to by Allori is offered here for comparison, since the wording in the editions of *Naturalis Historia* between 1534 and 1580 varies considerably and it cannot be determined which source Allori relied on: «Sugli inizi della pittura regna grande incertezza [...] tutti però concordano nel dire che nacque dall'uso di contornare l'ombra umana con una linea», quoted from ALLORI/BAROCCHI 1973, pp. 145-146, note 3.

53 VASARI 1568 (in the introductory letter of Giovanni Battista Adriani) and BORGHINI 1584 (p. 255) tell the story of Dibutades, described by Pliny in the twelfth chapter of the thirty-fifth book (35.43, [151]). For the two passages in Pliny, see STOICHITA 1999, pp. 11-20; for more on Pliny, see BLAKE MCHAM 2013, pp. 255-287, 322-345.

of *disegno*, which he wanted to present in opposition to his own position⁵⁴. These last manuscripts D' and E can be read as attempts to present an alternative to Vasari's established theses. Vasari's publication shows how much he tried to write a certain history of the artists' lives, sometimes overlooking their role and success. It is remarkable that he did not emphasize the relationship between Allori, Bronzino and Pontormo more, considering that at least two of them did this themselves in many noticeable ways and that their connection was apparent to their contemporaries⁵⁵. In 1569, Bronzino portrayed himself next to his master Pontormo and his pupil Allori in his fresco in the San Lorenzo Basilica, underscoring this lineage just one year after Vasari's second edition of the *Lives* was printed⁵⁶. Allori had to assert his position as Bronzino's successor and heir at the Medici court and at the Accademia del Disegno in competition with Vasari. He did so through his first large commission in Florence, painting the Montauti Chapel in the Basilica of the Santissima Annunziata in the tradition of Michelangelo and clearly presenting his artistic circle and status⁵⁷. Insisting on his lineage seems to have become even more urgent for him after the death of Bronzino in 1572. This was the time when Allori could have continued to write his *Ragionamenti* and stressed their relationship.

Vasari's role and importance in the founding of the Accademia del Disegno has been recognized many times. But here, he followed his politics against some Florentine artists, similar to what we read in his *Lives*. Considering this, it is less surprising that only after Vasari's death in 1574 Allori could add the portraits of Pontormo and Bronzino to his altar of the Holy Trinity in the chapel of San Luca in the Basilica of the Santissima Annunziata (Fig. 6)⁵⁸. The role of Bronzino as one of the co-founders of the Accademia del Disegno, as well as the importance of Pontormo, whose remains were moved from the nave of the church of the Santissima Annunziata to the San Luca Chapel, was undisputed⁵⁹. However, it took Vasari's passing for Allori to be able to add their portraits to his altarpiece and in this way create a monument to them within the sacred space of the Accademia del Disegno.

Allori's effort to highlight the role of Bronzino in his *Ragionamenti* and his creation of the Manuscripts C, D' and E can also be read as a counter-reaction to Vasari. The last version, E, even contains a pictorial reference to Pontormo. The images inserted in four initials at the beginning of each chapter of the *Ragionamenti* reference Pontormo's works⁶⁰. Two of them in particular, *The Birth of Eve* (Figs. 7.1 and 7.2) and *The Fall of Man* (Fig. 10), have direct ties with Pontormo's destroyed frescoes in



Fig. 6 Alessandro Allori, *The Holy Trinity*, fresco, 1571. Firenze, Basilica of the Santissima Annunziata, San Luca Chapel

the San Lorenzo Basilica⁶¹. By adding this formal reference to the content of the dialogue, Allori primarily intended to reinforce his Florentine genealogical lineage. At the same time, he evoked the church, which was of enormous importance to the Medici family and included major artworks by Bronzino, Pontormo and Michelangelo. Clearly Allori wished to become part of this canon and to be as widely acknowledged as his master.

⁵⁴ On Allori's vehement distancing from the ideas of Vasari and on the significance of the «corrotto vocabolo», see REILLY 1999, pp. 93-105.

⁵⁵ PILLIOD (2001, pp. 1-10, 145-208, and 2003) describes Vasari's hostility toward Allori and Bronzino and how the former tried to break up their genealogy in the *Lives*.

⁵⁶ For more about the dispute between Naldini and Bronzino over Pontormo's succession, see PILLIOD 2001, pp. 113-144.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 145-185.

⁵⁸ WAŻBIŃSKI 1987, I, pp. 111-154; BARZMAN 2000, pp. 23-59; BARONI-MEIJER 2015, pp. 151-165. On the *Holy Trinity* fresco by Allori, see LECCHINI GIOVANNONI 1991, p. 229, no. 31; PILLIOD 2001, pp. 113-114, and p. 118 note 11.

⁵⁹ WAŻBIŃSKI 1987, I, pp. 111-154; BARZMAN 2000, pp. 23-59; BARONI-MEIJER 2015, pp. 151-165.

⁶⁰ For the first book of Manuscript E, all four initials are almost completely illustrated, while for the second one only the empty boxes serve as placeholders. Illustrations are found in the initial «B» - *The Fall of Man* (fol. [1r]), in the initial «E» - *The Birth of Eve* (fol. [7v]), in the initial «I» - *Jonah and the Whale* (?) (fol. [11r]), in the initial «A» - *The Sacrifice of Isaac* (fol. [14r]). On the parallel with Pontormo and for a detailed description of the initials, see NANOBASHVILI 2018, pp. 72-80.

⁶¹ On Pontormo's controversial choice of subject, see STOICHITA 1988, pp. 127-144; COX REARICK 1992, pp. 239-248; FIRPO 1997, pp. 408-423. For new arguments on the frescoes, see PILLIOD 2022, pp. 64-84.

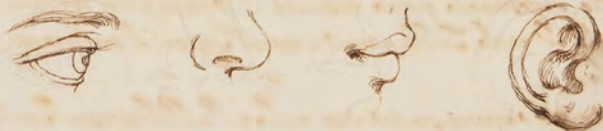
DELLE REGOLE DEL DISEGNO

RAG. II



Ma Agnolo poi che così vi piace ed è questo giorno
sia la seconda volta che voi vi degnate di andar
seguitando la cominciata impresa, ecco che io mess
tutto in ordine quello che è richiesto a ciò facci di biso
gno e disegnare, et anche veduto l'auto quanto
in questi giorni passati si sia studiato nel dis
gno da questa nostra libreria signori, e come bene era
sciuto di essi si uadia accomodando nel ritraccio
i vostri disegni, ed è credo ne sentiate contento grandissimo.

M. Agn.°: Peramente ed io lo uisito cosa ed è non solamente mi piace infinitamente
ma mi fa ueramente stupire ed è in sì poco tempo habbino costati sig.
fatto sì buoni acquisti e quanto a me sarò sempre prontissimo nel serui
gli e quanto potremo maggior. Lo farei me et facendo mess in ord.
quello che fa di bisogno e disegnare lo dunque son d'animo di far per
ordine continuato tutto lo quattro parti e formar la testa in profilo
ed è facemmo alle giorni passati e farò il torso intero et il capo e la
bocca insieme con l'orecchie sono alcuni spartiti e uggendo mas
simo ed è lo ritratti son ridotti a tanto buon termine ed è non occor
reca lo innanzi molte divisioni, et sono di nuovo a consigliare cosa
si fa così di farne buon num. però ed è una delle maggiori importanti
ed è intorno a questo auuertire et porre. Ora attendi.



Aless.°: Io non posso né debbo se non approvare tutto quello che di presente haue
disegnato, et ordinato però aggrato con desiderio et allegrezza grandissima
lo spiegare del concetto vostro, ed se io non mal mi ricordo era questo
giorno di trattare delle misure tanto l'altezza quanto per larghezza
di questi studi, ed se si son fatti e la testa in profilo.

Fig. 7.1 Alessandro Allori, Il primo libro de' Ragionamenti sulle regole del disegno d'Alessandro Allori con Messer Agnolo Bronzino. Ragionamento primo, Manuscript E, late 1570s, Ms Fondo Palatino E.B. 16.4 striscia 1415, fol. 7v. © Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Allori's ABC and a New Drawing Manual: Methods of Learning

The last two manuscripts of the *Ragionamenti*, D¹⁻² and E, are characterized by a clear orientation toward education. However, the ABC method for learning to draw step-by-step was employed for the first time in the printed drawing books produced in the circle of the Carracci or by Odoardo Fialetti at the beginning of the seventeenth-century⁶². These books were revolutionary for their clear instructions and their accessibility, so their content circulated widely soon after their appearance. That Allori began the so-called *didactic* part of his text with the ABC method, that is drawing individual parts of the face, is hardly surprising. This method had been widely used and recognized since the beginning of the sixteenth-century⁶³. In accordance with workshop training, artists had provided books of patterns with collections of examples for their apprentices since the Middle Ages⁶⁴.

The earliest example of drawing instructions for the human face, which clarifies the rules of the ABC method, is the sketchbook from the workshop of Francesco di Simone Ferrucci created around 1487-88⁶⁵. Antonio Mini also learned to draw around 1520 by studying individual body through the drawings of Michelangelo⁶⁶. At about the same time, Benvenuto Cellini recalled that his apprenticeship, in accordance with widespread practice, began with the drawing of the eye⁶⁷. Already in 1527, the ABC method is explicitly mentioned by Antonio Tagliente⁶⁸. From the second half of the sixteenth-century onwards, one finds numerous representations of a young art student holding the drawing of an eye in their hand, which is intended to identify him as a beginner, as seen for example in the fresco of the *Sala del Disegno* in Palazzo Zuccari⁶⁹. Thus, it is unsurprising that Allori also chose the ABC method to begin his drawing course, starting with the eyes. At the same time, no printed edition of a manual with this method existed in Allori's time. For this reason, he had to come up with his own way of teaching the method ABC in his *Ragionamenti*.



Fig. 7.2 Alessandro Allori, *The Birth of Eve*, Initial «E» (detail), Manuscript E, late 1570s, Ms Fondo Palatino E.B. 16.4 striscia 1415, fol. 7v. © Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

In all the manuscripts, from A to E, the teaching of the individual features consisted of a description as a whole first and then in step-by-step instructions from the first to the last line. Also, the sequence of the facial features is the same in all versions, but the way Allori mediates the student's interaction with the images changes several times. In Manuscript A² (the earliest version), both the images and the individual lines are meticulously marked with letters (Fig. 1). This results in long

⁶² The earliest printed drawing books using the ABC method include: FIALETTI 1608; FRANCO 1611; VALESIO [c. 1606-1616]; CARRACCI-CIAMBERLANO-STEFANONI [ante 1614].

⁶³ For the meaning and intellectual context of the ABC method, see NANOBASHVILI 2019, pp. 35-52.

⁶⁴ ELEN 1995.

⁶⁵ London, The British Museum, Inv. 1875,0612.16, Francesco di Simone Ferrucci, *Studies*, pen and brown ink, over black chalk, 250x187 mm; verso inscribed: «Michele mio io mi ti rachomando per le mille volte mandoti questa figure». On the Ferrucci sketchbook, see AMES-LEWIS 1985, pp. 213-217; CORVI 2005, pp. 243-247; PISANI 2007, especially pp. 82-87, figs. 158-209; and NANOBASHVILI 2019, pp. 35-52.

⁶⁶ PERRIG 1994, pp. 15-18; SCHUMACHER 2007, p. 91, figs. 42-43.

⁶⁷ «Sicchè a me pare che e' sia stato un grande inconveniente per infino a oggi, per quanto io ho veduto, li maestri mettere innanzi a i poveretti tenerissimi giovani per il loro principij a imitare e ritrarre un occhio umano; e perchè il simile intervenne a me nella mia puerizia, così penso che agli altri avvenuto sia» (cf. CELLINI/BAROCCHI 1973, pp. 1934-1935). A drawing of Cellini (attributed also to Michelangelo) in Hamburg would underline his statement that he was trained precisely with this method: Kunsthalle, Inv. 21904, *Line Studies, Parts of Faces and Profiles*, pen and ink, 205x254 mm. In addition, see PERRIG 1994, pp. 145-146, no. 39; SCHUMACHER 2007, pp. 87-90, no. 82. On Cellini's criticism of the ABC method, see NANOBASHVILI 2019, pp. 44-51.

⁶⁸ «Tutti gli famosi maestri et illustri inventori de ogni arte et scienza conchiudono che chiunque vuol dar cominciamento all'imparar di cascuna honesta industria et disciplina, come sarebbe a dire uno vuol imparar leggere, imprima ha di mestieri dar principio a cognoscer la lettera A et dopo la lettera B, et così dal principio per insin al fine bisogna seguire. Similmente, quelli che vogliono imparare a disegnare una figura intiera, inanzi che egli si ponga a tirar fuori detta figura intiera, gli fa bisogno imparare a disegnare uno occhio, una orecchia, una mano col braccio, un piede, una testa integra, et a poco a poco tutte le membra del corpo humano, le quali sapendo ben disegnare, potrà etiamdio trasportare et lo corpo intiero proportionatamente formare» (TAGLIENTE 1527, fol. Diiv-Diiir).

⁶⁹ On the painting in Palazzo Zuccari, see KLIEMANN 2013, pp. 138-181. Further examples are in NANOBASHVILI 2018, pp. 35-42.

RAGIONAMENTI DELLE REGOLE



Ma Anzi se ben quest ultima fronte che mostra il profilo intero si poteva far senza ridite= gnarla di nuovo, anzi scrivirsi della prima, non voglio perdonar a fatica alcuna i non di meno
 na per che, ci assicuriamo che sia bene, il così fare, e però questa di mostra
 + ridotta in tre chiusioni la intero profilo, ne ricordare, che tutte sene facciamo
 non si fanno numero prima, che si mediano in anime: e si uera gloria alla come alla molte volte ti ho raphon
 regola si sicut l'orechio, il quale forma al quinto difficile, e le boffe linee
 delle 2^{le} Linea disegno di scrivimi ma molto più frastuato che in possibile è per al ultimo imitando lo esempio som bro nello
 alla imitazione di quanto si mettono a ciò, concludi di dimostrare, e però ho fatto prima un quadro grande quanto ho il uolere
 di un uol per una tela maggiore, o mica, il quale ho poi ridotto in uolte quadretti uguali, e quita di separare tanto quanto non basta
 tutto con il profilo della testa, e capello, e tutto l'orechio, dove ho poi finito con i detti quadretti in quella che uolendo coltella, che
 quando si fanno di questa le sue distanze, si uolano si ridine in ogni dei luoghi per al altro non ho potuto



secondo ch'io e di qua uenire
 come vedi, e che ti ho mostrato con la misura, l'orechio è alto primamente, quanto
 è l'una delle tre parti dell' altezza di tutto il profilo, et esso è posto nel
 mezzo tra il occhio, et naso, a tale che tirate le due linee, per uenire come
 vedi di sopra, e le segniamo a questo dal A al B, e dal C al D; e di poi di qua
 se mi tre parti, come vedi di sopra, uenire l'orechio occuparne la metà forse si quel quadro dove è tirata
 si come si uede, che quarta occupa il naso, il resto poi che di quanto si è tirato
 serue o il altro cui ueniremo il quella parte che uolgo nome e chiamar di coltella
 + a altro uedi come l'orechio dal canto dell' osso dell' occhio e si
 detto orechio rimane lo spazio uoto di una delle tre parti più presto nel più che
 nel meno, et molto quando si
 misura coltella o loro si
 misura coltella o loro si

Fig. 8 Alessandro Allori, Il primo libro de' Ragionamenti sulle regole del disegno d'Alessandro Allori con Messer Agnolo Bronzino, Manuscript D, c. 1575, Ms Fondo Palatino E.B. 16.4 striscia 1415, fol. 61v. © Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

descriptions and multiple repetitions of several instructions, which has a confusing effect. In the subsequent Manuscript B, the different parts of the face are marked with letters and the individual lines with numbers for more clarity. This caption style is retained in Manuscript C. After a further revision, in Manuscript D¹² only the individual images and not the intermediate steps are marked. Finally, in Manuscript E, all annotations disappear. The development from detailed annotations to their removal does not seem to be at all natural for Allori. It took him several revisions to realize that the annotations were not necessary at all. As a result, he developed an eloquent visual language with clear illustrations.

Allori followed the same path in his search for a method of written instructions for the next step: the unification of the individual features to form a profile. In all the versions of the text this process begins with the organization of the profile into three equal fields from the chin to the hairline, in accord with the Vitruvian principle⁷⁰. This allows the positions of the nose, the mouth and parts of the eyes to be defined. For the placement of the ear, as well as the width of the head, however, a different method was suggested in each version. In Manuscript A², Allori drew a triangle to define the width of the head and the position of the ear⁷¹. However, this approach required long and cumbersome instructions with many specifications. In the revised Manuscript B, Allori continued to wrestle with the same approach but numbered the auxiliary lines and the single steps with more letters⁷². In Manuscript C, the text ends early and a discussion of the rules of proportion is not included. The following Manuscript D is decisive for Allori. At first, he copied from Manuscript B the organization of the profile into three parts and the grid structure line by line, making only minor changes (Fig. 8)⁷³. Then, during the revision of this version, Allori elaborated an extremely simple solution, which he sketched with a pen next to the existing chalk drawing. The small rectangles were completed



Fig. 9 Hans Sebald Beham, *Warhafftige Beschreibung von aller fürneme Künsten*, Frankfurt am Main 1605, fol. Biiiv. © Heidelberg, Universitätsbibliothek

to form a large square by adding two segments. This created a geometric shape with nine equal sides that frame the entire head. The degree to which this improved the instructions was demonstrated in the final version, Manuscript E⁷⁴. The design could now be conveyed in just two steps accompanied by a short text. The added polygon shape around the head clearly specified the head's height and width, as well as the placement of all the individual features, making the naming of several intermediate steps unnecessary.

⁷⁰ Manuscript A², fol. [75r], Manuscript B, fols. [46v]-[47r], Manuscript D¹, fols. [60v]-[61r], and Manuscript E, fol. [8r]. In Manuscript C this step is missing. The scheme is also found in the album of drawings and sketches (so-called *Bauhüttenbuch*) by Villard de Honnecourt (BnF, Ms Français 19093, c. 1230, fol. 36). Also, Leonardo da Vinci used this structure in the drawings of the *Libro di Pittura* (BAV, Ms Urb.lat.1270, c. 1540, fols. 53-54). In sixteenth-century passages, however, this method is often described in a somewhat roundabout way, as for example in PINO 1548 and ARMENINI 1587, p. 94. On the reception of Vitruvius and on his editions, see ZÖLLNER 1987. Bronzino is also said to have worked with a proportion grid, so that Allori could have already been acquainted with comparable methods in his workshop. For more, see BAMBACH 2010, pp. 41-43.

⁷¹ Manuscript A², fol. [75v].

⁷² Manuscript B, fols. [47r]-[47v].

⁷³ Manuscript D¹, fol. [61v].

⁷⁴ Manuscript E, fol. [9r].

IL PRIMO LIBRO
 DE RAGIONAMENTI DELLE REGOLE
 DEL DISEGNO D'ALESSANDRO ALIORI
 CON M. AGNOLO BRONZINO
 RAGIONAMENTO PRIMO

ALESS.



OVI PREGO M. AGNOLO, che e ui piaccia di
 farmi quella gratia, che tante volte ui ho doman-
 data, per parte di que nobilissimi Conti huomini
 de quali son tanto familiare.
 Ricordami quale, perciò che io nel uero non l'ho
 hora così bene a mente.

M. AG.

ALESS.



Andora di Ruggieri Minorotti il S. Cavalier Vincentio Acciaiuoli fi-
 gliuolo del signor Carlo, il sig. Cavalier Simone di Donato Tornabuoni
 il sig. Tommaso d'Apollino del Piero, il sig. Cosimo di Palla Ruella
 et il sig. Menandro di Grammaria Soppi, desiderano anai d'imparare
 a disegnare et esse al pari degli altri loro studi et de' detti huomini con
 uenghino l'appetendo: et uorrebbero per molto mio ottener da uoi uero
 a ciò quello regole, et quelle auuertimenti, che uoi meglio, che alcun altro
 potete, loro insegnare, et non passa mai quattro giorni, che qualche un d'essi
 non me lo ricordi, e pur oggi non ho potuto parlarlo, et m'ha accen-
 nato anco che non ne danno la colpa a me, cosa che in uero mi tormentas-
 sai, et bene ho molte volte fatto mia scusa con lor Signorie, et io ui uoglio
 occupatissimo in molti studi, et de' altre faccende appartenenti, alla *Pratica*, al *arte*
 et non mi sono addito accusarui molestia, et per tal conto et non per altro
 non ho fatto di così spesso parlaruone ma non ui prego, poiché oggi la
Pratica del compo, et del freddo m'ha fatto uerire a casa due ore
 prima, et io non tarei fatto et esse non mi pare d'auerui uisto è gran tempo
 quare oggi più ato a dar principij a così fatta materia, però ui prego
 diui piacere far a tutti questo fauore, non essendo manimo da partirmi d'inter-
 no a questo buon fuoco

M. AG.

Questa tua domanda trattando de principij da potete passare di leggere
 come tu credi, anco bisognano molte considerazioni a quanto son riuscito da
 lor Signorie, et date, et esse ho in luogo di figliuolo, calmato, et esse per questo
 giorno ti licentio, et domand ti auuertiremo, et ti darò qualche principij di

intermo

Fig. 10 Alessandro Allori, *Il Primo Libro de' Ragionamenti sulle Regole del Disegno* d'Alessandro Allori con Messer Agnolo Bronzino. *Ragionamento Primo*, Manuscript E, late 1570s, Ms Fondo Palatino E. B.16.4 striscia 1415, fol. 1r. © Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

When analyzing Allori's revised steps, the question arises as to what pre-existing knowledge he drew upon when working out the *Ragionamenti*. Many of the diagrams mentioned above appeared well-known works by Hieronymus Rodler, Albrecht Dürer and Piero della Francesca⁷⁵. It is remarkable, however, that the polygon shape and the placement of the head correspond above all to the diagram elaborated by Sebald Beham⁷⁶ (Fig. 9). It is possible that Allori had seen this representation when revising version, Manuscript D^{1,2}, and only then recognized the simplified method. However, whether an edition of Beham existed in Florence or whether Allori arrived at his solution independently, cannot be conclusively established⁷⁷.

After analyzing Allori's instructions for the ABC method as well as the rules of proportion in the different versions of his *Ragionamenti*, two aspects should be emphasized. First, the comparison of the different versions attests to the fact that the manuscripts were written in the order proposed here. Secondly, for the ABC method, as in the case of geometry and anatomy, it is significant that Allori started writing his drawing lessons in Manuscript A², including long instructions and a few illustrations, and by Manuscript E had developed an image-based manual with relatively little text. This way, Allori followed other authors who over the course of the sixteenth-century found ever new visual strategies, placed them in the foreground, and elevated illustrations to a central medium of communication⁷⁸. Manuscript D¹ shows how extensively Allori had thought through his *Ragionamenti* in the previous versions. This manuscript is characterized by the length of its chapters. After learning the ABC steps, the combination of the individual features of the head according to geometric methods and the representations of the head in different views in the first book of the *Ragionamenti*, in the second book the reader encounters anatomy. This begins with the anatomy of the head known to Allori and treats only select details. It no longer claims to describe all bones and muscles, as in manuscripts A and B. In the section that follows, dedicated to the anatomy of the eye, Allori focuses on the structure of the crystalline lens. Following this, he explains that the study of the head should be followed by the depiction of the arms, legs, torso and the entire body in terms of bones, muscles and skin⁷⁹. In Manuscript D^{1,2}, only the study of arms and legs is described and illustrated, but remarkably, for the first time here Allori formulates the following step—the understanding of the entire body—as his goal. This goal is expressed only after the

successful teaching of the anatomy of the head, something that he had failed at in the earlier versions. Therefore, it seems that for Allori, it was only by overcoming the previous difficulties that he was able to think about the continuation of his manual. This final observation about the creation of the longest version of the *Ragionamenti*, Manuscript D^{1,2}, illustrates a crucial point for Allori's work method. It shows that he planned neither the entire scope nor the individual aspects of his text from the beginning, but rather defined both while writing.

Manuscript E (late 1570s): Preparation for Printing

The above comparison of the five versions of the *Ragionamenti* illustrates the challenges that Allori faced. Ultimately, the following can be concluded about their genesis. As I argued, Manuscript A was probably written in 1565 for admission to the Accademia Fiorentina in that the same year, while Manuscript B followed immediately the year after. Here, Allori revised the previous version, but interrupted his writing and did not return to the text until 1569. The unveiling of Bronzino's fresco in San Lorenzo Basilica, also in 1569, and the discussions it provoked may have prompted Allori to return to his text. A complete revision of the form of the dialogue and the prominent role of his teacher as seen in the new Manuscript C likely made sense in the context of Bronzino's death in 1572.

Often topics discussed in the later versions of the *Ragionamenti* (Manuscripts C, D^{1,2} and E) appear also in Allori's paintings from the 1570s. Most prominent among them is the extensively discussed description of eye anatomy in Manuscripts C and D² and, similarly, the depiction of a dissected eye in the painting *Virgin Mary with John the Baptist and Saints* from 1575 (Galleria dell'Accademia in Florence)⁸⁰. Around the same time, Allori was also working on the frescoes for the Ospedale di Santa Maria Nuova, the subjects of which referenced Pontormo's fresco program in San Lorenzo⁸¹. At the same time, many of these motifs appear in the initials of Manuscript E, as described earlier. Thus, this iconographic argument also supports locating manuscripts C, D^{1,2} and E in the mid to late 1570s.

Among the five versions, E is an elaborate version with a font similar to *cancelleresca* and decorated capital letters (Fig. 10). The accurate writing and mirrored images in the capital letters, as well as the anatomical motifs, indicate that Manuscript E was created for the press. Unfortunately, the text of this last version also ends abruptly after describing the

⁷⁵ The use of the triangle was well known from PACIOLI 1509 (Tract 1, fol. 28r) to FIALETTI 1608 (fol. B2). Likewise, in RODLER 1531 (fol. Giiiv), DÜRER 1528 (fol. Uiiir), and Piero della Francesca's *De Prospetiva Pingendi* (BPPE, Ms Reggiani A 41/2, 1470-1492, fol. 79r) one finds grids on which Allori drew from for all his versions. Possibly he knew all these images from BARBARO 1569.

⁷⁶ BEHAM 1552.

⁷⁷ Between 1552 and 1605, six editions of the textbook by Sebald Beham were published. On this see GEDOVA 2014, pp. 148-150, and HEILMANN 2017, pp. 19-24. The fact that Beham's book was widespread and especially well-received in the context of artistic training testifies to the adoption of the same square in a print of Tobias Stimmer (1564-1565; HEILMANN 2017, pp. 178-179), and by VAN DE PASSE (1643, p. 19).

⁷⁸ On visual strategies and illustrations, see STEGEL 2009; KUSUKAWA 2012; and NANOBASHVILI 2018, pp. 68-71.

⁷⁹ «Messer Agnolo: Poi che sino a qui si è trattato tutto di cose appartenenti alla testa o capo, mi porrebbe che fusse bene trattar della mano e poi del' piede, e di poi far la mano appiccata al braccio, e parimente il piede con la sua gamba e coscia, e questi ancora in molte vedute; e di poi trattar de torsi, o inbusti che si chiamino, venendo poi al far le figure intere, dove porremo tutte le misure secondo la grandezza della testa, facendo di tutto quello chi anche no seguitando prima l'ossa, di poi l'anatomia et ultimo la pelle come ti dissi» (Manuscript D², fol. [27v]).

⁸⁰ For more on the teaching of eye anatomy, see NANOBASHVILI 2018, pp. 63-66.

⁸¹ The choice of subject was made specifically for the Ospedale di Santa Maria Nuova, which explains the patron's focus on Eve. On this see LECCHINI-GIOVANNONI 1991, pp. 238-239, and FABBRI 2002, pp. 164-179.

anatomy of the head at the beginning of the second book. The interruption at this point, however, is incomprehensible and cannot be explained, as in the previous versions, with difficulties in the formulation. Remarkably, the person who later bound the manuscripts together not only carefully arranged them in the order of their creation, but also separated Manuscript D¹ and D², and subsequently appended the second anatomical part to the interrupted Manuscript E⁸². It is possible that he did so in order to clarify Allori's intentions, at least in this specific way.

When Raffaello Borghini described the *Ragionamenti* in his *Il Riposo*, Allori's manuscript was unfinished⁸³. In his praise, Borghini is most enthusiastic about the anatomy section, but his description corresponds specifically to the content of the most extensive version, Manuscript D². Only in this version Allori describes, in addition to the features of the face and the sections of the skull, the anatomy of the entire body, which is highlighted by Borghini⁸⁴. From Borghini's wish to see this book printed, it can be concluded that around 1584 Allori's plans were still relevant⁸⁵.

About a century later, two opposite accounts of the *Ragionamenti* emerged. The detailed description of the manuscripts by Filippo Baldinucci suggests that he did not rely on Borghini's report, but saw the manuscripts in person⁸⁶. In contrast, Pellegrino Orlandi affirmed that Allori's book on anatomy and the human body had gone to press in 1590⁸⁷. What Orlandi based his claim on is not possible to reconstruct. However, his descriptive title gives the impression that he had heard about a planned publication or possibly read Borghini's comment, and not necessarily that he had a finished book in front of him.

Thus, we can conclude that when exactly Allori stopped working on his drawing manual and what his plans for its publication were is hard to determine. However, the analysis of all five surviving manuscripts not only makes it possible to trace the genesis of the first drawing manual, but also shows a part of Florentine history not told by Vasari⁸⁸. ✂

⁸² Cf. supra, note 5.

⁸³ «È lo Allori molto studioso e diligente nell'arte sua et ha composto un libro in dialogo, dove mostra l'arte del disegnare le figure, cominciandosi dalle picciole particelle delle membra e venendo a poco a poco a formare tutto il corpo umano e si vedranno in disegno tutte quelle cose sopra le quali egli discorre et io ho veduto gran parte di detti disegni e mi son maravigliato di tanta diligenza, perché egli va ritrovando ogni nervo, ogni vena, ogni osso et ogni muscolo. Et ha fatto molte belle notomie in diverse attitudini e molte figure con la pelle di tutta bellezza, talché io mi fo a credere che questa sua opera, la quale egli tosto spera mandare in luce, sia per essere di gran profitto agli studiosi dell'arte e di gran piacere a' gentiluomini, che si diletmano del disegno» (BORGHINI 1584, p. 630).

⁸⁴ However, it is possible that the continuation of Manuscript E existed but has since been lost.

⁸⁵ HEIKAMP 1956, p. 38; REILLY 1999, p. 160.

⁸⁶ «E finalmente [Allori] diedesi a comporre un certo libro in forma di dialogo, del quale, non ha molto, vennero sotto l'occhio nostro alcuni frammenti di sua propria manoscritti, e volle in esso libro tutto pieno d'esemplari, disegnati pure di sua mano, diligentemente incominciarsi dall'occhio, e seguitarsi fino al rimanente delle parti e delle membra, prima mostrandolo in ischeletro, poi in notomia, e finalmente in carne e pelle; non sappiamo già dire, se l'opera rimanesse compita e messa, come diciamo, al pulito; giacché quel che a noi è riuscito vedere, non trascende le parti della testa con poco più ed è la prima bozza de' disegni e del dialogo antedetto, dal principio del quale pure si raccoglie quel fusse sua intenzione intorno al condurlo a sua fine» (BALDINUCCI 1681-1728, V, pp. 185-186).

⁸⁷ «L'anno 1590 diede alle stampe un libro, nel quale mostrò l'arte del disegnare le figure, principiando dalli muscoli, nervi, ossa, membra e corpo umano» (ORLANDI 1704, p. 66).

⁸⁸ Here I am building on the argument of PILLIOD (2001) that writing Florentine history from the perspective of Bronzino and Allori opens up new possibilities for rediscovering hidden and forgotten details.

✦ Bibliography

Archival Sources and Manuscripts

- BAV - Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
Ms Urb.lat.1270, Leonardo da Vinci/Francesco Melzi, *Trattato della Pittura*, c. 1540, fols. [1r-331v].
- BMF - Biblioteca Marucelliana, Firenze
Ms B.III.54, *Accademia Fiorentina*.
- BNCF, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze
Fondo Palatino, Ms. E.B.16.4 striscia 1415, *Dialogo d'Alessandro Allori, pittore fiorentino sopra l'arte del disegnare le figure, principiando dalli muscoli, ossa, nervi, vene, membra, notorie e figura perfetta*. Florentia 1590, c. 1565-late 1570s:
[Manuscript E], *Il primo libro de' Ragionamenti sulle regole del disegno d'Alessandro Allori con Messer Agnolo Bronzino*. *Ragionamento primo*, late 1570s, fols. [1r]-[20v];
[Manuscript D²], *Delle regole del disegno*, c. 1575, fols. [21r]-[32v];
[Manuscript B], *Ragionamento primo*. Messer Vincentio Acciaiuoli, Messer Simone Tornabuoni et Alessandro Allori, c. 1566, [33r]-[55v];
[Manuscript D¹], *Il primo libro de' Ragionamenti sulle regole del disegno d'Alessandro Allori con Messer Agnolo Bronzino*, c. 1575, fols. [56r]-[65v];
[Manuscript A¹], *Dialogo primo: Messer Simone, Messer Vincentio et Alexandro*, c. 1565, fols. [66r]-[73v];
[Manuscript A²], [Untitled], c. 1565, fols. [74r]-[79v];
[Manuscript C], *Del disegno libro primo*, c. after 1569, fols. [80r]-[92v].
- BnF - Bibliothèque nationale de France, Paris
Ms Français 19093, Villard de Honnecourt, *Album de dessins et croquis*, c. 1230, fols. [1r]-[33v].
- BPRE - Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia
Ms Reggiani A 41/2, *Petrus Pictor Burgensis De prospectiva pingendi*, Piero della Francesca's *De prospectiva pingendi*, 1470-1492, fols [1r]-[112v].
- BUF - Biblioteca degli Uffizi, Firenze
Ms 9.1, Francesco Bocchi, *Discorso sopra l'eccellenza dell'opere d'Andrea del Sarto, pittore fiorentino*, 1567.

Texts, Studies and Researches

- ALBERTI/BERTOLINI 2011
Leon Battista Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, edited by Lucia Bertolini, Firenze 2011.
- ALLORI/BAROCCHI 1973
Alessandro Allori, *Il primo libro de' Ragionamenti delle regole del disegno*, in *SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO*, edited by Paola Barocchi, I-III, Milano 1971-1977, II, 1973, pp. 1941-1981.
- AMES LEWIS 1986
Francis Ames Lewis, *Francesco di Simone Ferrucci*, in *Donatello e i suoi: scultura fiorentina del primo Rinascimento*, exhibition catalogue (Firenze, Forte di Belvedere, 1986), edited by Alan Phipps Darr and Giorgio Bonsanti, Milano 1986, pp. 247-252.
- ARMENINI 1587
Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura di messer Gio. Battista Armenini da Faenza libri tre, ne' quali con bell'ordine d'vtili et buoni avvertimenti, per chi desidera in essa farsi con prestezza eccellente, si dimostrano i modi principali del disegnare et del dipignere*, Ravenna 1587.
- BALDINUCCI 1681-1728
Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, I-VI, Firenze 1681-1728.
- BAMBACH 2010
Carmen C. Bambach, *Theory and Practice in Bronzino's Drawings*, in *The Drawings of Bronzino*, exhibition catalogue (New York, The Metropolitan Museum of Art, 2010), edited by Carmen C. Bambach, Janet Cox Rearick, and George Goldner, with contributions by Philippe Costamagna, Marzia Faietti, and Elizabeth Pilliod, New York 2010, pp. 35-50.
- BARBARO 1569
Daniele Barbaro, *La prattica della prospettiva, opera molto utile a' pittori, a' scultori et ad architetti*, Venezia 1569.
- BARONI-MEIJER 2015
Alessandra Baroni, Bert W. Meijer, *La cappella degli accademici del Disegno*, in *Accademia delle arti del Disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, edited by Bert W. Meijer and Luigi Zanghieri, I-II, Firenze 2015, I, pp. 151-165.
- BARR 2006
Helen Barr, *Lektionen. Bronzino, Allori, Naldini: Studien zum Lehrer-Schüler-Verhältnis in der Florentiner Malerei des mittleren Cinquecento*, Ph.D. Dissertation, Universität Heidelberg, November 2006, DOI: [10.11588/heidok.00008683](https://doi.org/10.11588/heidok.00008683).
- BARZMAN 2000
Karen-edis Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State: The Discipline of Disegno*, Cambridge 2000.
- BEHAM 1552
Hans Sebald Beham, *Kunst und Lere Büchlin*, Frankfurt 1552.
- BEHAM 1605
Hans Sebald Beham, *Warhafftige Beschreibung aller fürneme[n] Künsten, wie man Malen vnd Reissen lernen soll: Nach rechter Proportion, Maß vnnnd Auftheilung deß Cirkels, angehenden Malern vnd Kunstbarn Werckleuthen dienlich*, Frankfurt am Main 1605.
- BLAKE MCHAM 2013
Sarah Blake McHam, *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance: The Legacy of the Natural History*, New Heaven - London 2013.
- BOHDE 2003
Daniela Bohde, *Der Schatten des disegno - Benvenuto Cellinis Siegelentwürfe und Tizians Zweifel*, in *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, edited by Alessandro Nova and Anna Schreurs, Köln 2003, pp. 99-122.
- BORGHINI 1584
Raffaello Borghini, *Il riposo di Raffaello Borghini in cui della pittura e della scultura si fa uella, de' più illustri pittori e scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti a' dette arti s'insegnano*, Firenze 1584.
- BORGHINI/BAROCCHI 1970
Vincenzo Borghini, *Una Selva di notizie di Vincenzo Borghini*, edited by Paola Barocchi, Firenze 1970.
- BOTTARI-TICOZZI 1822-1825
Giovanni Bottari, Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura et architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, I-VIII*, Milano 1822-1825.
- BURIONI 2008
Matteo Burioni, *Die Renaissance der Architekten. Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgio Vasaris Viten*, Berlin 2008.
- CARLINO 2009
Andrea Carlino (ed.), *La bella anatomia. Il disegno del corpo fra arte e scienza nel Rinascimento*, Milano 2009.
- CARRACCI-CIAMBERLANO-STEFANONI [ante 1614]
Agostino Carracci, Luca Ciamberlano, Pietro Stefanoni, *Scuola perfetta per imparare a disegnare tutto il corpo humano cavata dallo studio, e disegni de Caracci novamente data alle stampe*, Rome [ante 1614].
- CELLINI/BAROCCHI 1973
Benvenuto Cellini, *Discorso sopra l'arte del disegno*, in *SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO*, edited by Paola Barocchi, I-III, Milano 1971-1978, II, 1973, pp. 1929-1940.
- CELLINI/NOVA-SCHREURS 2003
Benvenuto Cellini, *Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, edited by Alessandro Nova and Anna Schreurs, Köln 2003.
- CIARDI 1971
Roberto P. Ciardi, *Le regole del disegno di Alessandro Allori e la nascita del dilettantismo pittorico*, «Storia dell'arte», 12, 1971, pp. 267-284.
- CIARDI-TONGIORGI 1984
Roberto Ciardi, Lucia Tongiorgi Tomasi (eds.), *Immagini anatomiche e naturalistiche nei disegni degli Uffizi. Sec. XVI e XVII*, exhibition catalogue (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1984), Firenze 1984.
- CORVI 2005
Dario A. Corvi, *Andrea del Verrocchio. Life and Work*, Firenze 2005.
- COX REARICK 1992
Janet Cox Rearick, *Pontormo, Bronzino, Allori and the Lost 'Deluge' at S. Lorenzo*, «The Burlington Magazine», 134, 1069, 1992, pp. 239-248.
- DANTI 1567
Vincenzo Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno*, Firenze 1567.

DAVIS 1982

Margaret Daly Davis, *Beyond the Primo Libro of Vincenzo Danti's Trattato delle perfette proporzioni*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz», 26, 1982, pp. 63-84.

DICKEL 1987

Hans Dickel, *Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung*. Hildesheim 1987.

DOLCE 1557

Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura di messer Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino, nel quale si ragiona della dignità di essa pittura e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconvengono, con esempi di pittori antichi et moderni, e nel fine si fa mentione delle virtù e delle opere del divin Titiano*, Venezia 1557.

DÜRER 1528

Albrecht Dürer, *Vier Bücher der menschlichen Proportion*, Nürnberg 1528.

ELEN 1995

Albert J. Elen, *Italian Late-Medieval and Renaissance Drawing-Books: From Giovannino de' Grassi to Palma il Giovane*, Utrecht 1995.

FABBRI 2002

Maria Cecilia Fabbri, *Alessandro Allori e la sua bottega per lo Spedale di Santa Maria Nuova*, in *Il patrimonio artistico dell'Ospedale Santa Maria Nuova di Firenze*, edited by Cristina De Benedictis, Firenze 2002, pp. 164-179.

FAIETTI 2015

Marzia Faietti, *Giorgio Vasari's Life of Titian: Critical Misinterpretation and Preconceptions Concerning Venetian Drawing*, in *Drawing in Venice: Titian to Canaletto*, exhibition catalogue (Oxford, Ashmolean Museum, 2015), edited by Catherine Whistler, Marzia Faietti, Angelamaria Aceto, Jacqueline Thalmann et al., Oxford 2015, pp. 38-49.

FIALETTI 1608

Odoardo Fialelli, *Il vero modo et ordine per dissegner tutte le parti et membra del corpo humano*, Venezia 1608.

FIRPO 1997

Massimo Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino 1997.

FRANCO 1611

Giacomo Franco, *Della nobiltà del disegno*, Venezia 1611.

FURNO 1902

Albertina Furno, *La vita e le rime di Agnolo Bronzino: studio*, Pistoia 1902.

GAURICUS 1504

Pomponius Gauricus, *De sculptura, ubi agitur de symetriis, de lineamentis, de physiognomonia*, Firenze 1504.

GEDOVA 2014

Paulina Gedova, in *Punkt, Punkt, Komma, Strich: Zeichenbücher in Europa, ca. 1525-1925*, edited by Maria Heilmann, Nino Nanobashvili, Ulrich Pfisterer, and Tobias Teutenberg, Passau 2014, DOI: [10.11588/artdok.00003344](https://doi.org/10.11588/artdok.00003344), pp. 148-150.

HEIKAMP 1956

Detlef Heikamp, *Alessandro Allori. Ein Florentiner Maler des späten sechszehnten Jahrhunderts*, Ph.D. Dissertation, Universität zu Köln, 1956.

HEILMANN 2017

Maria Heilmann, *Kunstbüchlein: Zeichenlehrbücher im 16. Jh. und ihr didaktischer Bildeinsatz*, Ph.D. Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität München, July 2017, DOI: [10.5282/edoc.25765](https://doi.org/10.5282/edoc.25765).

JONIEZT 2011

Fabian Jonietz, *Die Scuole delle arti als Orte der aemulatio: Der Fall der Cappella Brancacci, in Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450-1620)*, edited by Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer, Anna Kathrin Bleurer, and Fabian Jonietz, Berlin – Boston 2011, pp. 769-812.

KEMP 1974

Wolfgang Kemp, *Disegno: Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 19, 1974, pp. 219-240.

KLIEMANN 2013

Julian Kliemann, *Bilder für eine Akademie: Die malerische Ausstattung des Palastes unter Federico Zuccari*, in *100 Jahre Bibliotheca Hertziana: Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590-2013*, edited by Marieke von Bernstorff, Elisabeth Kieven, and Jörg Stabenow, München 2013, pp. 138-181.

KORNELL 1992

Monique N. Kornell, *Artists and the Study of Anatomy in Sixteenth-Century Italy*, Ph.D. Dissertation, Warburg Institute, University of London, 1992.

KUSUKAWA 2012

Sachiko Kusukawa, *Picturing the Book of Nature: Image, Text, and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany*, Chicago 2012.

LECCHINI GIOVANNONI 1970

Simona Lecchini Giovannoni (ed.), *Mostra di Disegni di Alessandro Allori*, exhibition catalogue (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1970), Firenze 1970.

LECCHINI GIOVANNONI 1991

Simona Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori 1535-1607*, Torino 1991.

MELLINI 1566

Domenico Mellini, *Descrizione dell'entrata della Serenissima Reina Giovanna d'Austria et dell'apparato fatto in Firenze nella venuta et per le felicissime nozze di Sua Altezza et dell'illustrissimo et eccellentissimo Signor don Francesco de' Medici, Prencipe di Fiorenza et di Siena*, Firenze 1566.

NANOBASHVILI 2018

Nino Nanobashvili, *Die Ausbildung von Künstlern und Dilettanti: Das ABC des Zeichnens*, Petersberg 2018, DOI: [10.11588/arthistoricum.1051](https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1051).

NANOBASHVILI 2019

Nino Nanobashvili, *The Epistemology of the ABC Method: Learning to Draw in Early Modern Italy*, in *Drawing Education: Worldwide! Continuities, Transfers, Mixtures*, edited by Nino Nanobashvili and Tobias Teutenberg, Heidelberg 2019, DOI: [10.17885/heiup.457.c6606](https://doi.org/10.17885/heiup.457.c6606), pp. 35-52.

ORLANDI 1704

Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna 1704.

PACIOLI 1509

Luca Pacioli, *Divina proportione*, Venezia 1509.

PALATINO 1545

Giovanni Battista Palatino, *Libro di messer Giovanbattista Palatino cittadino romano, nel qual s'insegna a scrivere ogni sorte lettera, antica et moderna, di qualunque natione*, Roma 1545.

PERRIG 1994

Alexander Perrig, *Vom Zeichnen und von der künstlerischen Grundausbildung (13.-16. Jahrhundert)*, in *Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung*, edited by Rolf Toman, Köln 1994, pp. 416-440.

PETRIOLI TOFANI 2015

Annamaria Petrioli Tofani, *Gli apparati per le nozze di Francesco dei Medici con Giovanna d'Austria (1565)*, in *Accademia delle arti del Disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, edited by Bert W. Meijer and Luigi Zanghieri, I-II, Firenze 2015, I, pp. 477-498.

PFISTERER 2016

Ulrich Pfisterer, *'Vater Disegno' beim 'Vater der Kunstgeschichte'? Verwandlungen von Vasaris Personifikationen der Zeichnung, in Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven*, edited by Fabian Jonietz and Alessandro Nova, Venezia 2016, pp. 207-224.

PILLIOD 2001

Elizabeth Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori: A Genealogy of Florentine Art*, New Haven – London 2001.

PILLIOD 2003

Elizabeth Pilliod, *The Influence of Michelangelo: Pontormo, Bronzino and Allori, in Reactions to the Master: Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth-Century*, edited by Frances Ames Lewis and Paul Joannides, Aldershot 2003, pp. 31-52.

PILLIOD 2022

Elizabeth Pilliod, *Pontormo at San Lorenzo: The Making and Meaning of a Lost Renaissance Masterpiece*, Turnhout 2022.

PINO 1548

Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, Venezia 1548.

PISANI 2007

Linda Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci. Itinerari di uno scultore fiorentino fra Toscana, Romagna e Montefeltro*, Firenze 2007.

PLACKINGER 2016

Andreas Plackinger, *Violenza: Gewalt als Denkfigur im michelangelesken Kunstdiskurs*, Berlin 2016.

PLAISANCE 2004

Michel Plaisance, *L'Accademia e il suo principe: cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Firenze 2004.

REILLY 1999

Patricia Louise Reilly, *Grand Designs. Alessandro Allori's Discussions on the Rules of Drawing, Giorgio Vasari's Lives of the Artists and the Florentine Visual Vernacular*, Ph.D. Dissertation, University of California - Berkeley, Fall 1999.

RODLER 1531

Hieronymus Rodler, *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der kunst des Messens mit dem Zirckel Richtscheidt oder Linial*, Simmern 1531.

SCHUMACHER 2007

Andreas Schumacher, *Michelangelos Teste Divine: Idealbildnisse als Exempla der Zeichenkunst*, Münster 2007.

SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1971-1977

Scritti d'arte del Cinquecento, edited by Paola Barocchi, I-III, Milano - Napoli 1971-1977.

SIEGEL 2009

Steffen Siegel, *Tabula: Figuren der Ordnung um 1600*, Berlin 2009.

STOICHITA 1988

Victor I. Stoichita, *Pontormo und die "Aramäer": Neue Betrachtungen zur Ikonographie der zerstörten Fresken im Chor von San Lorenzo in Florenz*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz», 32, 1-2, 1988, pp. 127-144.

STOICHITA 1999

Victor I. Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999.

SUMMERS 1979

David Summers, *The Sculpture of Vincenzo Danti: A Study in the Influence of Michelangelo and the Ideals of the Maniera*, New York 1979.

TAGLIENTE 1527

Giovanni Antonio Tagliente, *Opera nuova che insegna alle donne a cuscire, a raccamare et a disegnar a ciascuno*, Venezia 1527.

VAN DE PASSE 1643

Crispijn van de Passe, *La prima [- quinta] parte della luce del dipingere et disegnare | erste [-vijfde] deel van't light der teken en schilder konst*, Amsterdam 1643.

VARCHI 1549

Benedetto Varchi, *Due lezioni di messer Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di messer Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte la scultura, o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo, et più altri eccellentissimi pittori et scultori, sopra la quistione sopradetta*, Firenze 1549.

VARCHI/BÄTSCHMANN-WEDDIGEN 2013

Benedetto Varchi, *Paragone - Rangstreit der Künste*, edited by Oskar Bätschmann and Tristan Weddigen, Darmstadt 2013.

VALESIO [c. 1606-1616]

Giovanni Luigi Valesio, *I primi elementi del disegno*, Bologna [c. 1606-1616].

VASARI 1568

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Scritte da Messer Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle vite de' viui, et de' morti dall'anno MDL infino al MDLXVII*, I-III, Firenze 1568.

VESALIUS 1543

Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, Basel 1543.

VESALIUS/MARGÓCSY-SOMOS-JOFFE 2018

Dániel Margócsy, Mark Somos, Stephen. N. Joffe (eds.), *The Fabrica of Andreas Vesalius: A Worldwide Descriptive Census, Ownership, and Annotations of the 1543 and 1555 Editions*, Leiden - Boston 2018.

VEZZOSI 2015

Alessandro Vezzosi, *Il sigillo accademico da Leonardo a Benvenuto Cellini*, in *Accademia delle arti del Disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, edited by Bert W. Meijer and Luigi Zanghieri, Firenze 2015, pp. 175-184.

VON FLEMMING 2003

Victoria von Flemming, *Gezähmte Phantasie. Cellinis Entwürfe für das Akademie-Siegel, in Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, edited by Alessandro Nova and Anna Schreurs, Köln 2003, pp. 161-169.

WAŻBIŃSKI 1987

Zygmunt Ważbiński, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, I-II, Firenze 1987.

ZÖLLNER 1987

Frank Zöllner, *Vitruvs Proportionsfigur: Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*, Worms 1987.

ABSTRACT

This contribution focuses on the analysis of the educational models underlying the original project of the Accademia del Disegno in Rome as it was outlined by its first *principe* Federico Zuccari in his inaugural speech and in the statutes reported in the well-known volume *Origine et Progresso dell'Accademia del Disegno, de' Pittori, Scultori et Architetti di Roma*, edited by the first secretary of the Accademia Romano Alberti and printed in 1604. In pursuing this goal, an attempt is made to compare the Accademia's pedagogical approach with that proposed of other educational, religious and welfare institutions present in the Roman context and in the Italian peninsula in order to identify the cultural paradigms that contributed to the institution of the Accademia's educational plan at the time of its foundation.

Il presente contributo si concentra sull'analisi dei modelli educativi che sottendono al progetto originario dell'Accademia del Disegno di Roma, così come fu delineato dal suo primo principe Federico Zuccari nel discorso inaugurale e negli ordinamenti riportati nel noto volume Origine et progresso dell'Accademia Disegno, de' pittori, scultori et architetti di Roma, curato dal primo segretario dell'Accademia Romano Alberti e dato alle stampe nel 1604. Nel perseguire questo obiettivo si è cercato di mettere a confronto l'approccio pedagogico dell'Accademia con quello proposto da altre istituzioni educative, religiose ed assistenziali presenti nel contesto romano e nella penisola italiana, al fine di individuare i paradigmi culturali che confluirono nell'impostazione del piano formativo dell'Accademia al momento della sua fondazione.

KEYWORDS Accademia del Disegno • educational models • Federico Zuccari • Romano Alberti • history of education • university • Sapienza • Rome • Italy


PAROLE CHIAVE Accademia del Disegno • modelli educativi • Federico Zuccari • Romano Alberti • storia dell'educazione • università • Sapienza • Rome • Italia

CITA COME Elisabetta Patrizi, «Poiché l'Accademie assottigliano gli ingegni et li fanno più accorti e vivaci»: *Educational Models of the Accademia del Disegno in Rome*, «L'IDEA • Testi Fonti Lessico», I.1, 2024, pp. 69-85, DOI 10.69114/LIDEA/2024.178-293

URL <https://lidea.abaroma.it/articoli/poiche-lacademie-assottigliano-gli-ingegni-et-li-fanno-piu-accorti-e-vivaci-educational-models-of-the-accademia-del-disegno-in-rome-293>

DOI [10.69114/LIDEA/2024.178-293](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.178-293)

OPEN ACCESS

© 2024 Elisabetta Patrizi •  4.0

PEER-REVIEW

Presentato 02/07/2024

Accettato 10/09/2024

Pubblicato 05/11/2024

«Poiché l'Accademie assottigliano gli ingegni et li fanno più accorti e vivaci»: Educational Models of the Accademia del Disegno in Rome

✦ **Elisabetta Patrizi**

Università degli Studi di Macerata



The Accademia del Disegno, dei Pittori, Scultori e Architetti di Roma was officially inaugurated on November 14, 1593, a Sunday morning when, after the solemn mass held in Santa Martina al Foro, the first associates retired to a room adjacent to the church formerly used as a barn and then specifically made «to accommodate for Accademia»¹. *Principe* Federico Zuccari, said the «usual prayers» surrounded by «councilors and collectors [... and by] a lot of noble brigade», delivered an inaugural speech full of meaning, in which we can recognize the programmatic manifesto of the nascent institution (Fig. 1).

Evidence of this solemn moment appears in the *Origine et Progresso dell'Accademia del Disegno*², printed in 1604 and based on the records of the first secretary of the Accademia, Romano Alberti. The text was published at the request of Federico Borromeo, first Cardinal Protector of the Accademia del Disegno in Rome who, leaving the city in 1595 to reach the Archdiocese of Milan, kept in constant contact with the secretary Romano Alberti to follow the developments of an institution whose urgency and importance he felt³. When the work was published in Pavia for the types of Pietro Bartoli, the first *principe* of the Accademia Federico Zuccari was working closely with another illustrious member of the Roman association, Cesare Nebbia, right in Pavia at the Collegio Borromeo, to carry out a commission assigned by Cardinal

Federico Borromeo, who had entrusted the two painters with the decoration of the hall of the College with images from the life of his uncle Carlo Borromeo⁴. As has been noted, the volume is «the most important literary testimony of the pulsating life» of the Roman Accademia at its inception and follows the developments of the institution from the time of its inauguration until 1599⁵. The absolute protagonist of the events narrated is Federico Zuccari, who, addressing Federico Borromeo himself, defined the volume in no uncertain terms as «my book from the Accademia del Disegno [...] which I made under your protection»⁶.

In his inaugural speech, Zuccari clearly and punctually outlined the foundations of the educational program of the Roman Accademia, highlighting in the first instance the moral guidelines that were to lead the institution. With this emphasis, it was intended to establish a line of continuity with the Gregorian brief of 1577 and the Sistine bull of 1588, which had long ago hoped for the birth of the Accademia «to initiate young people in the arts», highlighting the need to also take care of the ethical and Christian dimensions in the education of artists⁷. First of all, Zuccari indicated «virtue in general», «goodness of mind» and «union and fraternal love» as the three key «rules» from which academics had to start to ensure the progress of the Accademia and the «honored professions» (painting, sculpture, and architecture) cultivated in it. It was highlighted that

¹ An altar was set up in the room with the image of the *Virgin and Saint Luke* attributed to Raphael. A representation of the place, realized by Philippe Thomassin, is offered in the frontispiece of *Origine et Progresso*, from which it is quoted (ZUCCARI-ALBERTI 1604, p. 2). For an analysis of the image, see LUKEHART 2009, p. 176. Of the large bibliography on the Accademia del Disegno in Rome, later known as the Accademia di San Luca, we indicate only the contributions that have specifically addressed pedagogical and didactic issues: DEMPSEY 1980 and 2009; ROCCASECCA 2009; GEORGE 2016. Other specific bibliographic references will be provided in the following notes.

² ZUCCARI/ALBERTI 1604, p. 1.

³ Federico Borromeo was *Cardinal Protettore* of the Accademia del Disegno in Rome from 1593 to 1595, a period indelibly marked by his cultural interests. As Pamela Jones observed, «the entry into St. Luke inaugurated Federico's patronage of the figurative arts, and his interest in the theoretical and practical training of the artists who would accompany him for the rest of his life» (JONES 1993, p. 23). On the functions of the *Cardinal Protettore* with specific regard to the Accademia del Disegno in Rome, see LUKEHART 2009, pp. 165, 177-178, 183-184.

⁴ Cf. MORALEJO ORTEGA 2017, p. 151, and in particular BESOZZI 2020. Peter Lukehart also hypothesized that the Collegio Borromeo in Pavia may have been a source of inspiration in setting up the internal organization of the Accademia del Disegno in Rome, thus advancing the idea of a possible intervention by Federico Borromeo himself, who also had been a student of Collegio Borromeo, in defining the institutional profile of the Roman Accademia (LUKEHART 2009, pp. 183-184). Some points of contact between the Accademia del Disegno in Rome and the Collegio Borromeo can be identified, in particular, with the Accademia degli Accurati, founded by Federico Borromeo in 1582 at the Collegio Borromeo in Pavia, to allow students to study different subjects, including arithmetic, geometry and architecture (BESOZZI 2020, p. 172).

⁵ SEGRETO 2020, p. 399.

⁶ *Ibid.*

⁷ The papal documents were translated by MISSIRINI 1823, pp. 20-21, 23-26.



Fig. 1 Philippe Thomassin, Frontispiece of *Origine et Progresso dell'Academia del Disegno de' Pittori, Scultori et Architetti di Roma* (Pavia 1604), engraving, Inv. GIII 80/2. © Roma, Biblioteca Casanatense

moral excellence should be the *humus* – so to speak – on which the teachings given in the Accademia had to take root, in accord with the pedagogical approach of the time, which Zuccari himself adopted and repeated on several occasions showing the «identity between one's own cognitive path and the achievement of moral excellence»⁸. There is no evidence that Christian doctrine was also taught in the Accademia as desired in the papal documents, but certainly – as has been observed – the academic meetings «were encapsulated in religious practices», such as the opening prayers and final thanksgivings of each session, which had the purpose of framing the educational activity within a precise behavioral grammar, capable of stimulating pity and encouraging good morals⁹. This approach will then be confirmed by the statutes of 1607, which provided for three officials, two censors and a *paciere* (peacemaker) in charge of observing respect for Christian morality, and by the subsequent statutes of 1627, in which for the first time it would be made explicit mention of the known Tridentine dispositions on sacred images¹⁰.

Returning to Zuccari's inaugural «brief reasoning», it provides important information on the approach with which it was intended to interpret the educational function of the Roman Accademia at its origins. In this regard, Zuccari exhorts to accompany the «particular studies» practiced in the Accademia with «candor of goodness» and with «splendor of honored costumes», because – in his opinion – it is only in an environment cemented in the «conversation of love and faith» and in the liberal «communication of one's virtue» that the most beautiful fruits of the teaching-learning process germinate, generating a virtuous circle in which not only knowledge takes root more fruitfully in young people, but also those who dedicate themselves to teaching increase their knowledge, according to the well-known adage that «by teaching you learn»¹¹. In particular, Zuccari recommends the «virtuous conversation» as «mother of studies and living source of all science and practical art»¹². In this dialectical exchange between teachers and students, he identifies the beating heart of academic activity, referring to the ancient archetypal model as well as the cultural practices of his time¹³:

The wise ancient philosophers, like the learned and prudent moderns in every faculty, became excellent through academic studies and particular exercises, which are useful and necessary for the acquisition of any speculative and practical science.

This brief passage of the inaugural address contains all the

educational philosophy that animates the project of the Accademia del Disegno dei Pittori, Scultori e Architetti in Rome, as it was conceived at the time of its foundation. Zuccari refers to «academic studies» as the vital nourishment of every science approached both in the practical and speculative dimension, in ancient times as in modern ones. Behind this, there is an idea of Accademia that made its way during the humanistic period and consolidated during the sixteenth-century, when the term Accademia no longer referred to a place («that grove near Athens where Plato and his disciples gathered»), but to a «group of people gathered for study purposes»¹⁴, which found its *fulcrum* in the primacy accorded to «conversation as a profound form of cultural relations, as a system of practices that it finds in dialogue [...] his privileged genre and of maximum communicative functionality»¹⁵. In this direction the academy is understood as a collective subject founded on cultural exchange, which has in the *disputatio* its privileged tool for advancing knowledge, according to the guidelines indicated in the *Academia* of Cicero, which they would have looked up to when establishing the Roman institute¹⁶. This will remain the constant element in the history of the academies of the modern age, from the first Neoplatonic humanistic *sodalitates*, to the literary academies, to the «sectoral academies, with a high index of professionalism and skills in specific knowledge»¹⁷ as, in fact, the academies of fine arts themselves were.

Zuccari, as well as other members of the early Roman Academy¹⁸, knew very well the positive effects of academic conversation, thanks to the long and consolidated attendance of various academic circles in Italy and Spain, which he always understood as «didactic centers» and «spaces for ideological exchange», capable of promoting reflection and intellectual and moral improvement of its members, albeit within a sphere of action increasingly subject to the strict control of religious and political authorities¹⁹. It should not be forgotten that for Zuccari the experience gained in the context of the Accademia del Disegno in Florence was fundamental. The first public institution founded with the explicit purpose to ennoble the educational path of artists and clear it from the old training practices of apprenticeship of the workshop, the Accademia del Disegno in Florence represented an essential model to which every similar institution that arose later, starting with the Roman one, looked up to²⁰. Zuccari joined the Florentine institute in

⁸ TEZA 2018, p. 57.

⁹ Romano Alberti begins all the descriptions of the academic meetings with reference to the 'usual orations' and for the most part concludes them with the thanksgiving; see JONKER 2022, pp. 67-70, and p. 69 for the quotation.

¹⁰ The statutes of 1607 and those of 1627 are preserved in the Historical Archives of the National Academy of San Luca. For an analysis of the texts, see SALVAGNI 2021, pp. 278-284, 302-309. For a description of the contents of the first academic statutes (from the Zuccari statutes to the 1627 statutes), see GROSSI-TRANI 2009, pp. 23-41.

¹¹ ZUCCARI-ALBERTI 1604, p. 4.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ For a brief history of the word 'academy', see MIGLIORINI 2007, p. 269; BARZMAN 2000, pp. 3-4.

¹⁵ On the process of institutional definition of the Academies, see QUONDAM 1982, pp. 822-897 and, p. 827 for the quotation. See also at the now classic census by MAYLENDER 1926-1930.

¹⁶ In this regard it is useful to recall with DEMPSEY 2009 (p. 50) that: «The name 'Academy' does not connote an adherence to a particular philosophical position, whether Stoic, Aristotelian, or, above all, Platonic. It rather refers to a system of education, the characteristic mode of which is the *disputatio* (or *argumetum in utramque partem*)».

¹⁷ QUONDAM 1982, p. 830.

¹⁸ GAGE 2009, pp. 248-252.

¹⁹ MORALEJO ORTEGA 2017, pp. 139-140.

²⁰ BARZMAN 2000 (p. 216) states very effectively that «the Florentine Academy was founded on the assumption that 'art' can be taught».

1565, just two years after its foundation, during his first stay in the city, where he had arrived to participate in the creation of the ephemeral apparatuses for the marriage of Francesco de' Medici and Giovanna d'Austria. However, he actively attended the Florentine Accademia del Disegno especially during his second stay, which goes from 1575 to 1579, when he was called to complete the frescoes in the Cathedral left unfinished by Vasari at the time of his death. In this period, Zuccari writes the well-known *Memoriale* in which he advanced a project of reform of the Medicean Accademia, focusing precisely on pedagogical aspects²¹. In the text, Zuccari proposed an educational program marked by well-regulated academic sessions, in which theoretical moments had to be alternated with the practice of drawing, to give «help and favor to young people [...], and spirit to art, and reputation and honor» to academics²². Zuccari's indications were not incorporated in the new statutes of the Accademia del Disegno in Florence of 1585, even if in the 1590s when the painter was far from the city, there was on some rare occasion «a certain continuity between teaching and teaching proposed by the Vadese»²³. The Florentine experience certainly offered to Zuccari the first important opportunity to reflect on the role of academies in preparing future artists, which he would treasure in the founding events of the Accademia del Disegno in Rome.

Attending the Accademia degli Insensati in Perugia allowed Zuccari to deepen the academic discourse functions and appreciate its declamation within a refined setting, animated by notable characters from the humanistic, religious, and literary fields²⁴. Zuccari, who was welcomed in the Umbrian cenacle first with the name of *Desioso* (eager) and then with the much better known one of *Sonnacchioso* (sleepy), made belonging to the Insensati a symbol of pride, of which he was profoundly satisfied precisely because he attributed a central role to this association in his training of intellectuals and artists²⁵. In the fertile environment of the Insensati, he matured an approach to knowledge that he would try to bring into the Accademia del Disegno in Rome and that finds its deepest condensation in the very definition of the name of the Perugian association provided by one of its founders, Ottaviano Aureli, where he affirms that the Insensati want²⁶

to show the world that they are Insensati, that is, of not attending to sensual things, but fleeing, to be intent only on the contemplation of celestial

and divine things. Hence this name will come to mean almost the same as contemplatives.

This constant attempt to bring out the rational part over the sensitive one seems to contain one of the salient features of academic conversations *tout court*, a collective mission intrinsic to every academy, in which the type of pedagogical action exercised within these cenacles is also revealed, regardless of the specific orientations of the individual realities²⁷. In Perugia, Zuccari had the opportunity not only to absorb the guiding principles of academic conversation, or rather of civil conversation (an expression made known by the successful treatise by Stefano Guazzo published for the first time in 1574, in which the educational vision of dialogue is highlighted as a 'place' of training for the modern noble gentleman in the heart and mind rather than in his birthplace), but he was also able to meet people such as Francesco Paciotto, Simonetto Anastagi, Egnazio and Vincenzo Danti, all members of the precocious Accademia del Disegno in Perugia, born just a decade after the Florentine, approaching them with a pedagogical model, made up of theoretical moments and practical lessons, which would inspire him in the elaboration of the educational plan of the Accademia del Disegno in Rome²⁸.

The Ordini

If it is true that Zuccari, in his inaugural speech, describes the Accademia del Disegno in Rome as a micro-society of sorts founded on 'virtuous conversation', it is also evident that this form is sanctioned by establishing right away, in conjunction with the founding act, the internal rules²⁹. In fact, the first statutes of the Accademia, soon known as the *Ordini*, were read by Zuccari during the first inaugural session on November 14 and in the following two, on November 28 and December 13, 1593³⁰. The orders outline the organizational structure and the educational program of the Academy; therefore, we are faced with a document of great importance, the authorship of which is attributed entirely to Zuccari by the secretary Alberti. There is no doubt that Zuccari was «one of the most important founders of the Accademia»³¹ and his imprint can be found in the *Ordini*, however, it is reasonable to imagine that in laying the administrative and pedagogical foundations of the academic body, he could benefit from the contribution of other academics, especially the Tuscans who were a significant presence in the early Roman Accademia³², which – it should be emphasized – was

²¹ On the *Memoriale*, see HEIKAMP 1957; WAŻBIŃSKI 1987, II, pp. 489-493. For the curriculum of Accademia del Disegno in Florence, see BARZMAN 2000, pp. 143-180.

²² HEIKAMP 1957, p. 218.

²³ MORALEJO ORTEGA 2017, p. 146.

²⁴ The year in which Zuccari joined the Accademia degli Insensati isn't known, but scholars place his entry around the early 1580s. On the relations between Zuccari and Perugia's academic circles, see MORALEJO ORTEGA 2017, pp. 146-149, and especially 2014; TEZA 2018, pp. 51-74. On the Accademia degli Insensati, see IRACE 1990, pp. 155-178.

²⁵ In this regard, it can be recalled that Zuccari signs the well-known *Lettera a' Principi* (ZUCCARI 1605) mentioned in the title of this contribution with the name of *Sonnacchioso*.

²⁶ BCAP, Ms 1717, fols. 2v-3r, in TEZA 2018, p. 22.

²⁷ Cf. QUONDAM 1982, pp. 827-831.

²⁸ On the first period of activity of Accademia del Disegno in Perugia, see MANCINI 2011.

²⁹ The comparison between the Accademia and the State is made explicit in ZUCCARI-ALBERTI 1604, p. 6, when recalling that, since the Orders and Statutes are necessary to govern every Republic and State, Academics are invited to call a «congregazione segreta» at least once every three months.

³⁰ *Ibid.*, pp. 4-13.

³¹ LUKEHART 2009, p. 171.

³² This data can be easily deduced by scrolling through the list of artists listed in the appendix to ZUCCARI-ALBERTI 1604.

able to count among its associates the names of illustrious artists engaged in the most important construction sites in Rome.

First of all, according to the *Ordini*, all academics must meet every Sunday and during «religious holidays»³³. This first aspect alone deserves some consideration. For example, we can note together with Amedeo Quondam, how in general³⁴,

the time of the Academy is inscribed in an essentially festive dimension, which pertains to the cultural typology of the party, to its historical, specific form: it is the moment of suspension – planned – of weekday rhythms of external time, of their own working-productive connotation.

The space of the party is what characterizes the meetings of the Accademia del Disegno in Rome, which often overlap with events that border on the same urban scene, such as the celebration of the feast of the patron saint of painters Saint Luke the Evangelist, which implies the development of ephemeral apparatuses aimed at enhancing the image and prestige of the Accademia. However, the very act of meeting takes on a relevant connotation, more than any party, as it is the very news of ‘doing academy’, which amplifies and promotes its fame and reputation, even more so if this, as in the case of the Roman Accademia, in emulation of what happened in the Florentine Accademia, is open to the so-called *amatori*, literate gentlemen admirers of art, who could contribute to increasing the good name of the Accademia and supporting its development with their own cultural contribution and even financially, according to the usual *patronage* logic typical of the educational institutions of the time³⁵.

More generally, we can also observe that the choice to place the academic sessions on Sundays and on feast days reaffirms the confessional framework in which the activities of the Roman Accademia were conceived, which is not necessarily dictated by its location within the Papal State. However, it reflects the *modus operandi* of an era in which every aspect of human life was necessarily incorporated and conceived in the «time of the Church», so much so that Zuccari in his inaugural speech did not limit himself to appealing to the *virtutes christianae* of the academics, as the inevitable glue of the newborn

institution, but urged them to demonstrate their commitment to the *communitas christiana*, inviting them to be «prepared and willing to receive the Blessed Sacrament» on the last Sunday of each month³⁶. In this recommendation, we can recognize the influence of the devotional practices adopted by the lay and religious brotherhoods and by the trade guilds that animated the urban areas of the time and which were particularly numerous in the Roman region³⁷. In this regard, we can notice that many academics were members of the Confraternity of San Giuseppe di Terrasanta, so much so that there was «a good deal of overlap between [the two] organizations»³⁸ and it should not be forgotten that from 1572 to 1584, Zuccari himself was its perpetual Regent³⁹. The Compagnia was born in 1542 on the initiative of the Cistercian monk Desiderio d'Adiutorio and was initially formed only by artists (painters, sculptors, architects, engineers, and craftsmen). The peculiarity of this brotherhood did not lie only in the fact that it wanted to promote the devotional practices of its associates, an aspect common to all forms of lay and religious associations of the time⁴⁰, but rather in the will, on the one hand, to stand as a «symbol of vitality of art seen as a means to praise God and to reach eternal salvation» and, on the other hand, to promote «an innovative and less corporate vision of the presence of the artists themselves in modern society»⁴¹. These goals also overlapped with the existential and professional project of many academics (first of all Zuccari), who fit within a more complex framework in which the artistic professions were calling into question the structures of the ancient guilds. This was a long and tiring journey that would experience a decisive step forward precisely with the birth of the art academies. In this regard we can remember that the *Universitas* of painters, a few months before the official inauguration of the Academy, merged into a new structure⁴². Its legacy had been welcomed by the Congregazione dei Pittori born on March 7, 1593 with a solemn ceremony celebrated in Aracoeli⁴³, which also sanctioned the foundation of the Compagnia di San Luca and invoked the establishment of an Accademia del Disegno⁴⁴. Of these three bodies, whose implementation was entrusted to a group of six deputies – three of which, it should be noted, were chosen as

³³ *Ibid.*, p. 4.

³⁴ QUONDAM 1982, p. 829.

³⁵ ZUCCARI-ALBERTI 1604, p. 14. He provides a list of *amatori* at the end of the book.

³⁶ *Ibid.*, p. 5.

³⁷ A brief but interesting overview of the Roman case is offered by TIBERIA 2000, pp. 17-19.

³⁸ Lukehart explains the close ties that united the Compagnia di San Giuseppe in Terrasanta with the Accademia and with the main guilds present in Rome and points out that in the first documents the appeal of the *reggente* and not that of *principe* is chosen to designate the figure at the top of the Academy's organization governing chart, just like the *reggente* of Compagnia di San Giuseppe in Terrasanta. Cf. LUKEHART 2009, pp. 161-165, 190 and p. 164 for the quotation.

³⁹ Federico Zuccari was elected *reggente perpetuo* of the Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta in 1572 and the following year; in exchange for this recognition he undertook to pay the Compagnia an annual fee. His presence is documented almost monthly between 1579 and 1581. Then, starting from the following year, a dispute was opened with the Company for failure to pay of the promised annuity. In 1584 Zuccari renounced the office of *reggente perpetuo*, which the Compagnia had already decided the year before not to confer on anyone in the perpetual form, and in 1585 he resolved the dispute with the Compagnia that had brought him before the sacred courts. Relations between Zuccari and the Compagnia would continue to be complicated in subsequent years, given that the painter repeatedly disregarded the commitment made in 1597 to complete the pictorial decoration of the chapel of San Giuseppe al Pantheon, undertaken by his brother Taddeo and never completed. Cf. TIBERIA 2000, pp. 42-44, and 2002, pp. 31, 34, 68-69.

⁴⁰ For an overview of the phenomenon of brotherhoods within the complex scenario of sixteenth-century Italy, see BLACK 1989.

⁴¹ TIBERIA 2000, pp. 21, 36.

⁴² We can also recall that Federico Zuccari enrolled at the *Universitas* of painters in Rome in July 1567 and attended only one meeting that year. In 1580 he became consul, a position that was reconfirmed in 1581, the year of the well-known episode linked to the exhibition of the satirical painting of the *Porta Virtutis*, which determined the removal of the painter from Rome until 1583. We know that the painter left Rome again in 1585. He would reappear in the guild's documents only starting in 1593. Cf. SALVAGNI 2012, pp. 137, 156-159.

⁴³ The 'Manifesto' accompanying the foundation of the congregation of painters is kept in the ASR, TNC, uff. 11, 1593, pt. 1, vol. 25, fols. 425r-427v, in ACCADEMIA DI SAN LUCA PROJECT, <<https://www.nga.gov/accademia/>> (last accessed 11 September 2024). For the analysis of document, see LUKEHART 2016, pp. 171-174.

⁴⁴ Cf. LUKEHART 2009, pp. 166-195; SALVAGNI 2021, pp. 187-194.

principi of the Accademia⁴⁵ –, if the Accademia was in charge of the didactic part while the Congregazione dei Pittori oversaw professional interests and economic aspects of the members, the Compagnia di San Luca was responsible for providing «for the religious and charitable need of its membership»⁴⁶. However, this ‘division of functions’ did not prevent those religious practices that in fact represented the basic behavioral grammar of every associative reality of the time from reflecting in the meetings of the Congregation and the Academy.

Resuming the analysis of the internal life of the Roman Accademia, it can be observed that in the *Ordini*, the way of accepting and enrolling academics was clearly stated, establishing that all painters present in Rome who had distinguished themselves for the creation of works of value could be registered in the book of the Academy, «promising obedience and observance of all our orders and statutes»⁴⁷. For young people, on the other hand, different levels of admission were identified, which seem to describe a path of initiation into the art of drawing, which – as we will see later – is declined according to specific learning steps. Thus it was decreed that: ‘beginners’ had to present to the prince a drawing that reproduced a work by a talented artist of the past in order to be admitted with the title of «accademici desiderosi» (eager academics); young artists who could create a design that was the fruit of their imagination approved by the secret congregation could be admitted as «accademici studiosi» (academic scholars); finally, young artists who distinguished themselves for the creation of laudable public works could be recognized as «accademici utili e onorati» (useful and honored academics) and, as such, participate fully in academic life⁴⁸. Therefore, we are faced with an institution that was created to welcome within it, side by side, the most mature and experienced artists and those who were novices in order to offer stimuli for the advancement of both, according to that formative perspective that had been inaugurated at the time by the Accademia del Disegno in Florence, according to which the academic context had to offer itself as a space for comparison, exchange, and growth⁴⁹.

With regard to ‘novice’ academics, it is interesting to note, together with Laura Teza, how in the title «accademici desiderosi» a connection can be identify with the first and lesser-known title chosen by Zuccari at the time of his affiliation to the Accademia degli Insensati in Perugia: *Desioso*. This is an interesting consonance, even if in the Perugian Accademia Zuccari defines himself as *Desioso* in a very different way from that in which the

«accademici desiderosi» in Rome were considered. The profound meaning of this choice and the same gnoseological and educational conception of Zuccari can be deduced very well from the text that he commented on the *impresa* that he elaborated at the time of his entry into the Perugian association⁵⁰:

A hoe or pickaxe, whatever you mean, with which every great wall is broken and every foundation is dug, in the manner of someone who, out of desire to find statues of gold and metals, dug underground among the ruins of ancient buildings, and discovering some dressed in statues, medals or vases of gold and silver, all glad continuously hope to find more. Thus, the academic eager to honor with his ready-willed little one by studying and striving in the virtues and fragments of the doctrines of good studies and sciences with the medium of the most wise, at the same manner the Academician hopes to become wise and by beginning to discover some clothes of learned documents he hopes the treasure task to congratulate, the motto ‘I hope’ denotes it. And all this could be applied to the common sense of academic precepts.

Zuccari put a pickaxe at the center of his *impresa*, surrounded by numerous ancient finds (Fig. 2). This tool is described as breaking through any barrier and unearthing hidden treasures. The pickaxe is the iconographic metaphor of the «academic eager» to reach a higher level of knowledge, who, animated by strong will, curiosity, and a spirit of sacrifice, undertakes hard work to unveil scattered fragments of knowledge, which will be brought back to unity with the fundamental help of the Accademia, which is assigned a primary educational role in supporting the academic path of cultural advancement. Behind the allegorical reading of the enterprise, as pointed out, some «guiding ideas of the cultural universe»⁵¹ of Zuccari, of his way of approaching and conceiving academic commitment, are evident.

Regarding the governing organization chart of the Roman Accademia, the *Ordini* placed a *principe* at the top, who had to be elected by secret ballot by all academics once a year. It is peculiar that this title was chosen and not that of *console*, for example, adopted to designate the head of the Università dei Pittori, or the one that recalls the military world of *luogotenente*, which was in use at the Accademia del Disegno in Florence. The title of *principe* was very common among literary academies and was also adopted by the Accademia degli Insensati in Perugia. Behind this choice, we can read another sign of the desire to conceive the Accademia del Disegno in Rome as a microcosm, with its own precise internal organization, separate from society and projected towards the task of conveying a new image

⁴⁵ In addition to Federico Zuccari, *principe* from 1593 to 1594, reference is made to Tommaso Laureti, whose mandate run from 1594 to 1595, and to Giovanni de' Vecchi, who assumed the office of *principe* from 1595-1596. Cf. LUKEHART 2009, pp. 169-170.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 163.

⁴⁷ ZUCCARI-ALBERTI 1604, p. 9.

⁴⁸ Cf. GEORGE 2016, pp. 147-163.

⁴⁹ Cf. DEMPSEY 1980, p. 553.

⁵⁰ The enrollment is by Zuccari himself and illustrates the *impresa* personally designed by him. The design is contained in a manuscript kept in the Historical Archive of the University of Perugia, including the general *impresa* of the Accademia degli Insensati and those of forty-three members. Zuccari's *impresa* differs from the others in its format (it is larger than the others) and in the conceptual structure as well as for the fact that it is autographed. Given these exceptional characteristics, Laura Teza hypothesized that it was sent by Zuccari from out of town and that it was conceived as a sort of proof of entry, before the official affiliation, which would take place later with the well-known name of *Sonnacchioso*. Cf. TEZA 2018, pp. 48-74, p. 55 (quotation), p. 96 (image of *impresa*), and pp. 151-153 (sheet of *impresa*). See also SACCHINI 2016.

⁵¹ *Ibid.*, p. 55.



Fig. 2 Federico Zuccari, *Impresa del Desioso*, Accademia degli Insensati di Perugia, pen and brown ink, early 1580s, Inv. P III. © Perugia, Università degli Studi, Archivio Storico

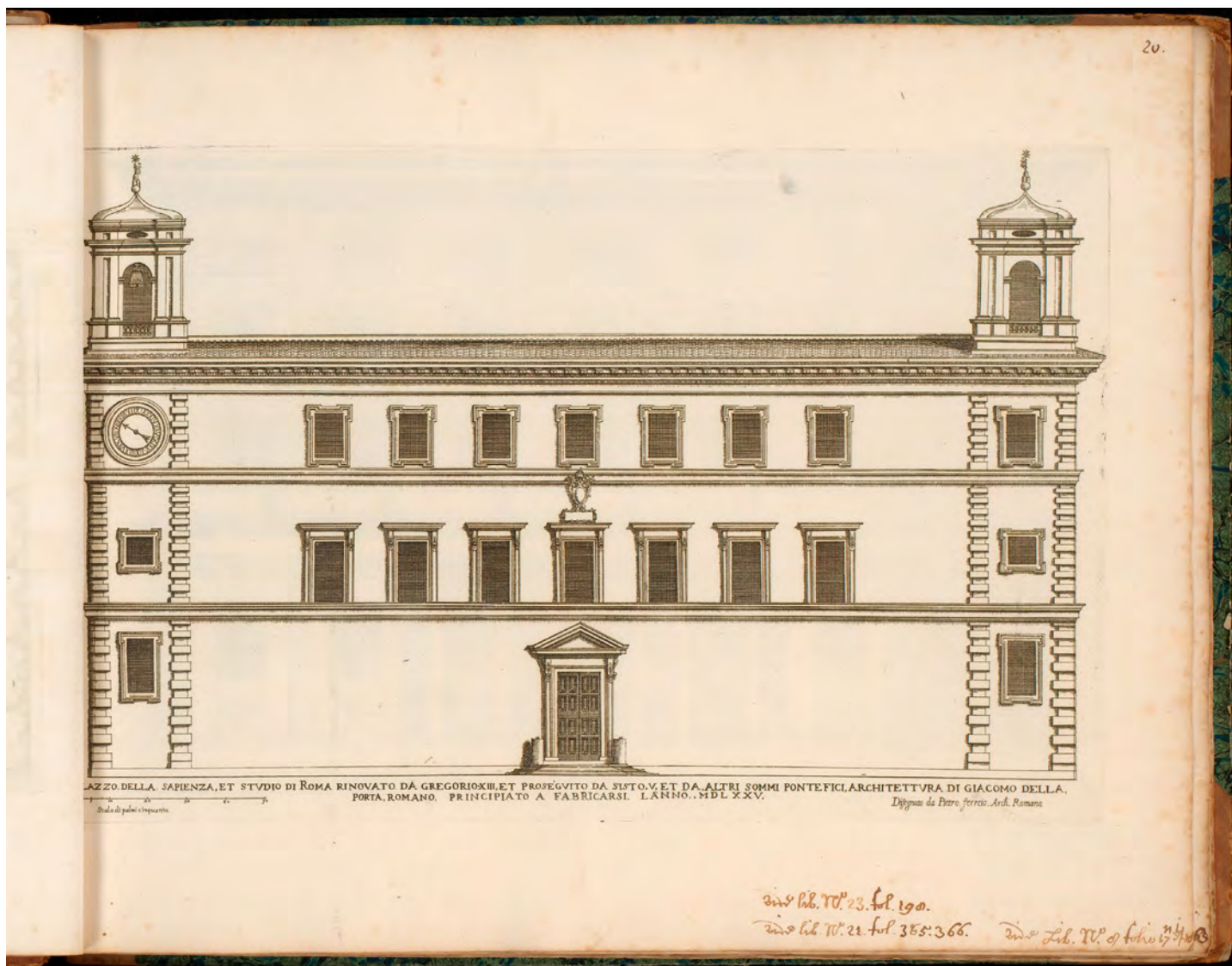


Fig. 3 Pietro Ferrerio (based on a drawing by), *Palazzo della Sapienza et Studio di Roma rinnovato da Gregorio XIII, proseguito da Sisto V et da altri sommi pontefici, architettura di Giacomo della Porta romano, principiato a fabbricare l'anno MDLXXV*, etching, 1655, Inv. RP-P-2016-709. © Amsterdam, Rijksmuseum

of the artist, capable of standing out not only for technical skills but also on an intellectual and moral level. The *Ordini* established that for the first three years of activity the prince had to be chosen exclusively among painters, in recognition of the fact that the foundation of the Accademia was mainly due to them. Subsequently, it was prescribed that exponents of other professions had to be nominated in turn to fill this role: «after the painters a sculptor has to be elected as a *principe* and the following year an architect and again another painter, so reciprocally one another»⁵². Therefore, it was confirmed that, unlike what was prescribed for the *luogotenente* of the Accademia del Disegno in Florence, who was required to be a drawing amateur⁵³ and not a professional artist, the *principe* of the Roman Accademia had to come from the world of art professions.

The *principe*, together with the main officials of the Accademia, was part of the so-called *congregazione segreta*, which was responsible for meeting at least every three months to provide for the needs of the institute⁵⁴. Four *consiglieri* also were part of it, and not three *consoli* as in the case of the Florentine Accademia, who were to assist the *principe* in the exercise of his mandate. The *consiglieri*, made up of two painters, a sculptor, and an architect, were chosen by the prince in office. Likewise, the other officers had to be identified according to the prince's «taste», namely: the *segretario*, who had to keep records of the main activities and events related to the institution, the *custode* in charge of opening and closing the Accademia headquarters, the four *donzelli* and the *bidello*. This is another peculiarity of the Roman Accademia, which unlike the Florentine one, did not entrust the choice of all the offices to the secret ballot, but greatly valued the role of the head

⁵² ZUCCARI-ALBERTI 1604, p. 9. We have to note that in the Zuccari-Alberti's text the discourse is in the future tense rather than in the past tense.

⁵³ BARZMAN 2000, p. 223.

⁵⁴ ZUCCARI-ALBERTI 1604, p. 6.

of the Academy, in this case, the *principe*, to whom it was given faculty to identify the most relevant figures who would support him in the management of the institute during his mandate⁵⁵. Only a few officials of the Roman Accademia, including the two *assistenti* to the *custode*, in charge of cleaning the Accademia, and the *provveditore*, in charge of overseeing the «needs of the Accademia», had to be selected by lot⁵⁶.

The presence of figures such as that of the *bidello*, presumably with duties of surveillance over the conduct of academics, as well as the designation of those who lectured at the Accademia with the term *professori* and the adoption of the title of *Studio* attributed to the Roman institute («This Accademia was a very unique study»; «that the teachers' minds will perhaps warm up in bringing such an honored Studio back to its feet»⁵⁷), attest to the influence exercised by the university organizational model in the development of the management and teaching system of the Accademia del Disegno in Rome, confirming the fact that Zuccari brought together in his project a wealth of the suggestions deriving from various institutions present in the cultural panorama of the time⁵⁸. The *Studium Urbis* La Sapienza must have had a particular influence (Fig. 3). This was explicitly mentioned in the statutes of the Roman Accademia of 1607, where it was established precisely with regard to the *bidello*: «should wear a uniform like the porter of the Sapienza, but a little shorter»⁵⁹. Indeed, the Roman University, especially following the reforms initiated at the beginning of the sixteenth-century and continued in those years under the pontificate of Sixtus V, had been able to carve out a special place among the educational institutions of the Papal city precisely as an «instrument of professional preparation»⁶⁰, and it was therefore natural that the Accademia del Disegno in Rome (Fig. 4), as an institution responsible for the training of a specific category of professionals, the artists, or rather the «professional practitioners of drawing», should turn its gaze to the *Studium Urbis* as an essential precedent to define its image as a «Università del Disegno»⁶¹.

The juxtaposition of art academy and university is not new in this field of study. Dempsey observed, with specific reference to the Accademia del Disegno in Florence, how «the Academy had been given the professional status of a university when it was inaugurated in 1563»; pointing out very appropriately below that⁶²:

As the word *università* means a corporate body or, in one technical and familiar sense, a guild, so the meaning of a university as an academic institution with

one or more faculties is conveyed by two terms, *Sapienza* (or *domus sapientiae*) originally referring to the building in which the College of Scholars was housed), and *Studio* deriving from *studium* or *studium generale*, this last meaning, not a place where all subjects are studied, but one at which scholars and students from everywhere are welcome.

If there is no doubt, as has been demonstrated again by Dempsey, that the Accademia del Disegno in Florence was established as «just such a studium for the arts of disegno»⁶³, it should not be surprising to note that from the outset the institution was designated as *Accademia et Studio*. A similar operation was also carried out for the Accademia del Disegno in Rome, but the two terms were not used as synonyms, as it was the case in the Florentine context; they instead designated a double internal articulation, with specific effects on the didactic level.

The Studio and Accademia in Rome

In the *incipit* of *Origine et Progresso dell'Accademia del Disegno de' Pittori, Scultori et Architetti di Roma*, Romano Alberti underlines how the institution was born from the will of the «Painters of Rome [to] erect a Studio and Academy of drawing to help and guide young scholars, who want to study painting, sculpture, and architecture in the very noble professions of drawing»⁶⁴. In the *Ordini* there is greater clarity on the name of the Roman institution, prefiguring an internal separation between the Accademia proper, focused on theoretical learning and intellectual exchange, and the Studio, which was confused, on the other hand, with the operational part and the training of young people. The fundamental novelty of the proposed *iter studiorum* lay precisely in the desire to combine practical exercises with theoretical training declined in «reasoning and speeches», because as Zuccari once again observed in this regard, «without theorica there cannot be very good practice»⁶⁵. Zuccari developed this assumption later in *L'Idée de' Pittori, Scultori et Architetti* of 1607, where he observed⁶⁶:

Our intellect always desires to know, nor is it ever quiet except in truth and in that particularly rejoices, but knowledge is a thing worthy of a thousand praises, nor without discourse, one can understand and know many things about nature and philosophize about his proper professions makes the artist universal, copious and learned, whose philosophy and speeches always make intelligence and practice safer and more certain.

Nevertheless, this idea of knowledge as the mother of the artistic professions runs through many of the speeches given by Zuccari

⁵⁵ BARZMAN 2000, pp. 221-231, and pp. 233-234 (*Statutory Addenda of 1 July 1563*).

⁵⁶ ZUCCARI-ALBERTI 1604, p. 10.

⁵⁷ *Ibid.*, p. IV.

⁵⁸ For an overview of the university phenomenon from the Middle Ages to the present day, see STORIA 2007, in particular, for an overview of the situation of the *Studia* in the modern age, see the essay by DEL NEGRO 2007, pp. 95-135.

⁵⁹ ROCCASECCA 2009, p. 135.

⁶⁰ RAFFAELLI 2011, pp. 176-180 and p. 180 for quotation.

⁶¹ ROCCASECCA 2009, p. 136.

⁶² DEMPSEY 1980, p. 554.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ ZUCCARI-ALBERTI 1604, p. 1, translated by me.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 4, 14. On the combination of *theorica* and *practica* as the foundation of artistic education at the Roman Accademia, see the reflections by GEORGE 2016, pp. 147-165.

⁶⁶ ZUCCARI 1607, p. 34.

at the Roman Academy. This is highlighted especially in the last speech, the one at the end of his mandate held on October 18, 1594, when, in leaving the group, Zuccari shared some memories and precepts to celebrate the journey up to that moment. In particular, he offered a reading of the meaning of Accademia's *impresa* and *motto* full of *pathos*, in which he reaffirmed the central role of humanistic studies in artistic training⁶⁷:

his *impresa*, [...] that is, this luminous lantern, worthy of this place, [...] must give light and splendor to many. But of one thing I should warn everyone, that each one must procure and administer the necessary nourishment to this lantern, so that it can make its clear and lucid splendor; and this should be done by giving him the oil of assiduous and diligent studies every day; [...] likewise to his *impresa* and to this Accademia it seems that his motto is very proper and convenient: *Sic Operatur*, so therefore each of us will have to animate and strive with our own studies and diligence, advancing to operate and keep alive this luminous lantern, in which all our glory and honor consists.

Behind this was the desire to assign the artistic professions a rightful place among the liberal arts, enhancing the intellectual component of the profession as a fundamental and essential part for good practical execution. In this, the Accademia del Disegno in Rome, like other similar institutions that arose in those years, followed «closely on its sister Academy in Florence»⁶⁸.

Going more specifically into the analysis of the Roman case, the didactic and organizational structure prefigured for the Accademia seems to mirror that of a regular literary academy faithfully. The lessons, a series of speeches scheduled every two weeks addressed to students, «literary virtuosos and amateurs» of the profession⁶⁹, represented the fulcrum of an educational program focused on conversation and shared reasoning, conceived – in line with the dominant Aristotelianism of the time – as the highest expression of man's intellect and gnoseological potential. In this way, we are faced with the affirmation of a new image of a cultured artist, capable of nourishing his works with the purest distillation of that rhetorical *forma mentis* which, celebrated in the years of the flowering of humanistic culture, imbued the whole modern age and beyond, remaining the point of arrival of most of the *curricula* proposed in the educational institutions of the European panorama and of those born in the territories of recent discovery and evangelization⁷⁰.

The first speeches given in the Roman Accademia were dedicated to drawing, meaning its substance and its intellectual and practical quality. On this subject, it was invited to speak first Durante Alberti, who gave a speech with his father Romano on January 2, 1594 on practical drawing; the topic was expanded upon by Cesare Nebbia, who gave his speech on January 17, which was immediately followed by that of Zuccari himself, who talked about *disegno interno*, showing all academics its place between human and intelligible things, drawing on Aristotelian thought⁷¹. The following speeches had of the purpose of defining the three main professions cultivated in the Accademia: painting, sculpture, and architecture. Federico Zuccari immediately intervened on the definition of painting and did so for the other two arts. In fact, the speakers therein identified, Giacomo della Porta and Taddeo Landini, respectively architect and sculptor of Clement VIII at the time, had deserted the conference assigned to them. Zuccari's intended to define drawing as the theoretical basis of the three arts, but this assumption was met with resistance⁷²:

The lukewarm response of the painters, the indifference of the sculptors, but above all the proud opposition of the architects to accept any authority other than Vitruvius posed insurmountable obstacles, and Zuccaro's objects to have *disegno* recognized as both the theoretical and the operative basis of painting, sculpture, and architecture was thus frustrated.

Although several speakers failed to show up, especially sculptors and architects, who did not feel (and in fact were not) well represented in the Accademia, given the clear pre-eminence of painters and the preponderance of these in the governing bodies⁷³, the speeches were held with a certain regularity under the principdom of Zuccari⁷⁴, who never backed down when it came to replacing the absent speakers, stimulating the reflection of academics and amateurs of the artistic professions in attendance and, in some cases, also proposing alternative solutions to occupy the time of aspiring artists, from the study of anatomy to impromptu tests of artistic ability⁷⁵. If it is accurate to conclude that the Accademia del Disegno of Rome «was conceived as a complex institution with a variety of functions», it is also true that within this overall framework «the Studio

67 ZUCCARI-ALBERTI 1604, p. 73.

68 DEMPSEY 1980, p. 557.

69 ZUCCARI-ALBERTI 1604, pp. 4-5.

70 Cf. ROGGERO 1992; pp. 1-21 SANI 2010, pp. 37-57.

71 ZUCCARI-ALBERTI 1604, p. 19.

72 ROCCASECCA 2009, p. 125. Romano Alberti himself did not hide, for example, that Giacomo della Porta and other architects invited to give a lecture on architecture refused the invitation, «not wanting to know any other definition of architecture than the one that Vitruvius says, that is architecture to be a science of many disciplines and of various teachings adorned, by whose judgment all the work that is done properly by other arts is approved», translation of ZUCCARI/ALBERTI 1604, p. 34.

73 On the subject, see also the reflections of SALVAGNI 2021 (pp. 227-229, 264-269, 399-405, and pp. 417-423), who with regard to the sculptors points out that their actual entry into the Accademia dates back to 1607, when they managed to break free from the constraints created by the transformations of the old guilds; while for the architects she postpones the definitive institutionalization of their presence in the Accademia starting from 1642, with the advent of the principdom of Pietro da Cortona, and underlines how the official ratification of this situation came with the new statutes of 1675, which finally assigned equal dignity to the three sister arts. On the process of adhesion of the sculptors to the Accademia del Disegno in Rome, LUKEHART 2014, however, underlines how they managed to detach themselves from the Università dei Marmorari definitively only in 1665, thus becoming Accademicians in all respects.

74 Federico Zuccari and Romano Alberti provide the list, calendar and transcripts of the speeches delivered by some professors of the Accademia during the biweekly sessions (ZUCCARI-ALBERTI 1604, pp. 53-57). The speech by Cristoforo Roncalli known as il Pomarancio, held on June 26, 1594 was remarkable. Pomarancio was invited to discuss what history is and how it must be represented and what circumstances are necessary to represent it well in its most similar and probable concept. Vita Segreto proposes a paraphrase of the speech, followed by the transcription of the text (SEGRETO 2020, pp. 399-409).

75 ZUCCARI-ALBERTI 1604, pp. 28, 31.



Fig. 4 Étienne Dupérac, *Vestigij dell' arco di Settimio Severo* [...]. Nel segno C è la Chiesa di Santa Martina, engraving/etching, 1575, Inv. ZU-1891-3063. © Amsterdam, Rijksmuseum

constituted the part responsible for the education of young painters, sculptors, and architects⁷⁶. It is not without reason that the Studio was indicated as the most successful part of the Accademia's original project, given that the speeches after the princedom of Zuccari had a fluctuating trend. On the other hand, the Roman institute was founded mainly to provide «help and guidance for young scholars, who in the very noble professions of *disegno* want to study painting, sculpture, and architecture»⁷⁷.

The education of young people, whose meetings were held on feast days, after lunch, for the space of one hour, was entrusted to twelve academics, indicated by the name of *assistenti* and not *maestri*, as was in the Florentine Accademia⁷⁸, to underline that their main task was to assist and support the growth of aspiring artists. They were selected by lot from among the academics and remained in charge alternately for a month⁷⁹. Each *assistente* was responsible for delivering a «loving exhortation» once a month through which young academics were to be encouraged

to fear God, respect their elders, study and have 'fellowship' with their classmates⁸⁰. Once again, the idea of the early Roman Accademia projected that image of *societas* made up of chosen spirits, united by the common desire to pursue their own intellectual and moral improvement, which was widespread in many literary academies of the time, starting with that of the *Insensati* so dear to Zuccari, and which now was also applied to the artistic training of the new generation. In terms of content, the *assistenti* were asked to guide students in carrying out different types of activities, considering the specific abilities of each student⁸¹:

Who will draw drawings by hand, who cartoons, who reliefs, who heads, feet and hands and who will go during the week drawing the ancient, to the facades of Polidoro, who will portray perspectives of villages, buildings, who animals and other such things as well as at the right times it will undress the naked and portray them with grace and intelligence, who will make models

⁷⁶ ROCCASECCA 2009, p. 124.

⁷⁷ ZUCCARI-ALBERTI 1604, p. 1.

⁷⁸ BARZMAN 2000, p. 228 (*I Capitoli et Ordini dell'Accademia et Compagnia dell'Arte del Disegno, approvati* [il di 13 di gennaio 1563]).

⁷⁹ ZUCCARI-ALBERTI 1604, p. 7.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 8.



Fig. 5 Pietro Francesco degli Alberti, *Accademia de' pittori*, etching, c. 1625, Inv. 9.95.12. © New York, The Metropolitan Museum of Art

of clay, wax, dress them and portray them in a good manner; who will draw of architecture, who of perspective, with its well-formed and good rules.

The practice of copying, drawing, and studying the wax or clay models in winter and from life in the warmer months was already the basis of traditional apprenticeships carried out in the private academies of the masters⁸²; their innovative aspect lay precisely in its didactic structure and in the fact that it was finally included in a path where the practical part was also combined with theoretical lessons. Indeed, the Studio also provided theoretical moments, which were to further reinforce the foundation of

awareness necessary to substantiate artistic expression. The lessons in mathematics, geometry, perspective, and anatomy promoted in this first period of activity of the Roman institution must be framed in this context, in analogy to what was done at the Accademia del Disegno in Florence, a point of reference for all the drawing Academies of that time⁸³. Romano Alberti says that Zuccari himself bought a corpse to give anatomy lessons at the Accademia, which presumably took place around February 1594⁸⁴, the year in which the *camerlengo's* books record the purchase of a «pedestal of the anotomy»⁸⁵. Despite some resistance by Zuccari in inserting scientific culture among the subjects to be cultivated

⁸² On the use of models to teach the principles of drawing and composition, see ROCCASECCA 2009, pp. 131-134; on the study of the model in private Roman academies, CAVAZZINI 2009.

⁸³ WAŻBIŃSKI 1987, I, pt. III; BARZMAN 2000, pp. 151-172.

⁸⁴ ZUCCARI-ALBERTI 1604, p. 28.

⁸⁵ Cf. ROCCASECCA 2009, pp. 132-133.

in the apprenticeship of young artists, which transpire in several passages from the account of the secretary Alberti, especially when the Florentine painter Giovanni Balducci known as Il Cosci gave his speech emphasizing the close dependence of painting on mathematics, the students of the Accademia del Disegno in Rome were also able to benefit from the lecture on perspective by Girolamo Massei, as well as from those on mathematics held by Tommaso Laureti and subsequently promoted by him in the role of *principe*⁸⁶.

Concerning the organization of the didactic activity of the Studio, an educational path in the *Ordini* is imagined divided into four *capate*, or progressive learning levels, prepared in accord to that didactic principle of graduality that we can say is the child of the humanistic school, based on which one progressively moves from the practical lessons to more abstract notions⁸⁷. It should be noted that «the first *capata* was the highest level, comprising the most advanced students, whereas the fourth *capata* was the lowest»⁸⁸, according to a system of classes conceived, as it was in the canons of the time, for levels of learning and not according to the age of the pupils. At the center of this educational *iter* we find drawing. Therefore, the first *capata* was aimed at aspiring artists who practiced what Zuccari, already in the speech of January 17, 1594 and then in more depth in the *Idea de' Pittori, Scultori et Architetti* (1607), had defined as internal drawing, or the highest form of the artistic production process, which consisted in externalizing a mental image. In the other *capate*, however, the students practiced the so-called external drawing, based on direct observation of external reality⁸⁹. The representation of the human figure, first in its details, then in its entirety and within complex scenarios made up of groups of people, represented the focus of an internship, conceived at an ideal level for painters, sculptors, and architects, but in fact then implemented only for the first two categories of 'pupils of the profession'. The educational program should have allowed the best students to rise from the condition of mere executioners, able only to copy and portray works, to that of composers capable of disengaging from reproducing a model and drawing original works, not so much the result of their own inventiveness but rather of the ability to rework and reinterpret the surrounding reality through a long and complex intellectual process. Only those who reached this stage, according to Zuccari, could boast the title of «valent'uomini», that is, they could consider themselves complete artists, capable of distinguishing themselves from the

mass of «pittori grossi» (rough painters), thus fully representing the excellence of the craft⁹⁰.

Behind this educational approach, as well as behind the different classes of admission of students in the Accademia, there is a very high and complex idea of drawing, which goes far beyond simple manual skills and interprets drawing as a «scintilla divina» in the literal sense of the term⁹¹. In fact, we are not simply faced with the idea of drawing as an expression of the human intellect, of its way of knowing and restoring knowledge⁹², but with a conception of drawing that allows us to compare the painter's work to God, as Dempsey has highlighted when speaking of Zuccari's Aristotelianism⁹³:

[his idea of external design] refers to an ordinal image immanent in God's intellect, according to which the world was created, first designed internally in the mind of God, and then realized externally. God thus stands as the original prototype for the artist, a notion that is, needless to say, conventional in Counter-Reformation writing and often repeated.

Zuccari, therefore, draws on the Aristotelian-Thomistic lesson of the second scholastic, which allowed him to emphasize the importance of drawing in the artist's education and, at the same time, to raise the conception of the artist's own craft, which – in alignment with the post-Tridentine Church's pedagogical stance on sacred images – comes to assume a 'divine function' by virtue of the high task entrusted, which consist in conveying the biblical message through the figurative language beyond the word written and spoken⁹⁴. Given these theoretical premises, the centrality accorded to drawing in the Roman Accademia is not surprising which, as has been observed, was conceived in all respects as an Academy of Drawing, not of the arts of painting, sculpture, or architecture, so much so that drawing was intended as a full-fledged science to be taught and learned, and represented the essential basis of the training curriculum for painters, sculptors and, at least in principle, also for architects⁹⁵. The teaching activity of the institute was set in this direction right from the start. We have as proof of this a sketch made by Zuccari himself, representing some young academics preparing to draw in his presence⁹⁶.

Furthermore, we know the students of the Accademia engaged in depicting cartoons and reliefs since the second session of November 28, 1593, thanks to a collection of drawings, cartoons and reliefs, which was already relevant at the time and which was even

⁸⁶ ZUCCARI-ALBERTI 1604, pp. 56, 61-65, 77.

⁸⁷ This humanistic pedagogical and didactic approach, which we find for example in Erasmus and Vives, would be widely accepted in the educational institutions of the second half of the sixteenth-century and beyond, starting with the educational colleges of the Society of Jesus; see ANSELMINI 1981.

⁸⁸ ROCCASECCA 2009, p. 127.

⁸⁹ ZUCCARI 1607. For an analysis of the work, ROSSI 1974 and CARANNANTE 2024, pp. 239-250.

⁹⁰ ZUCCARI-ALBERTI 1604, p. 7.

⁹¹ ZUCCARI 1607, p. 22.

⁹² JONKER 2022 (p. 119) rightly underlines how drawing is for Zuccari «first motor of the all human understanding and operating».

⁹³ DEMPSEY 2009, p. 44.

⁹⁴ For the text of the Tridentine decree: *De invocatione, Veneratione et Reliquiis Sanctorum et de Sacris Imaginibus* see CONCILIORUM 1991, Sessio XXV, 3-4 December 1563, pp. 774-776. For a comment on the decree and for a more general reasoning on the relationship between religious life and artistic fact, see the study by PRODI 1984 (in particular *Stato della Questione*).

⁹⁵ It was only in 1636 that the teaching of civil and military architecture was introduced at the Accademia and it was from this date on that the architects, after decades of opposition, began to feel part of the institution; see ROCCASECCA 2009, p. 128 (for the quotation), and p. 146.

⁹⁶ Cf. LUKEHART 2009, pp. 172-714.

more rich when in July 1594 Zuccari urged academics to choose his successor⁹⁷.

A compelling example of this educational program can be found in the well-known engraving titled *Accademia de' pittori* (c. 1625; The Metropolitan Museum of Art, New York) by Pietro Francesco Alberti, painter and engraver, son of Durante and nephew of Romano, and also a member of the Accademia del Disegno in Rome⁹⁸ (Fig. 5). The engraving depicts some groups of young people inside a large classroom, intent on following the lesson given to them by older masters, who are characterized by a long beard. All the different stages of the artistic apprenticeship are illustrated. At the bottom left, a master shows some youngsters some anatomical details; further behind, one can recognize the cast of a leg that a boy is trying to reproduce. In the center of the room, a small group of young people listens to the geometry teachings by an old master, who shows them geometric figures; on the right, two young people copy a skeleton, while two others shape small statues and another next to the door traces the relief of a building on a large panel (these last two exercises allude, respectively, to the apprenticeship of the sculptor and of the architect). In the background, the final stage of the educational course takes place, which consists in the direct observation of an anatomical dissection session. On the back wall of the room, above fragments of ancient sculptures symbolizing the unsurpassed reference models in the study of the human figure, three paintings stand out, in which a landscape, a portrait, and a sacred scene are represented, which symbolize the pictorial genres practiced in the academic field.

Given that drawing immediately occupied a central role in the education of young academics, on the didactic level, we should also note the definition of a system of prizes which «in different and more official forms, was a key aspect of academic teaching for a long time»⁹⁹. Also, in the Florentine Accademia there was a logic of rewarding. This was applied to the annual competitions organized for the celebration of the feast of Saint Luke and on the occasion of other important holidays such as that of the Holy Trinity, during which the best students could earn admission to the Accademia¹⁰⁰. In the Roman institute, prizes were an integral part of the educational project. In fact, at each academic session, that is to say, every two weeks, the *principe* reviewed the drawings of the

young artists and, given «the pleasant corrections and warnings», chose the best one to be awarded. The award could consist of «pencil paper, pencil holder, brushes»¹⁰¹, drawings made by academics for this purpose, or honorary titles that had a specific social relevance, such as that of *luogotenente*, which allowed the student to support the *assistenti* in their teaching activities and gain more respect and consideration among their peers, all for a week.

This teaching practice appears to have been borrowed directly from the educational methodologies of the Jesuit colleges. After all, the influence of the Jesuit educational model appears almost essential, primarily due to the «pedagogical charisma of the Society»¹⁰² and the hegemonic role it exercised within the European educational system for over two centuries, but then also due to the important links between some members of the Roman Accademia and the Jesuits. In fact, it is no coincidence that at the beginning of his presidency, in 1598, Durante Alberti had invited a Jesuit¹⁰³

to make an exhortation to all the Academics to be warned to deny honest and praiseworthy things and to flee all lasciviousness, and dishonesty, and above this, he took the subject of reading a letter on the subject of a Cleopatra, seen already figured poorly honestly, in reproaching of which he put many reasons, and warnings.

Federico Zuccari himself was very close to the Jesuits, and his son Orazio had entered the Roman novitiate of Sant'Andrea di Montecavallo¹⁰⁴. Over the years, he had been called to carry out various commissions for the Order, which testify to a profound knowledge of Jesuit theology¹⁰⁵. However, beyond the contacts with individual academics, the impulse given by the Company to artistic production during the sixteenth and seventeenth centuries, and likewise the important contribution it gave to the conceptualization of art as an instrument of salvation and diffusion of Sacred Scripture had been so incisive and decisive that it had to represent an unavoidable point of reference for an institution like the Accademia del Disegno in Rome, which aspired to offer itself as an educational place for future artists characterized by a strong innovative force responding to the needs of the time¹⁰⁶. Nevertheless, in the system of prizes adopted in the Roman institute, we can recognize an additional lesson borrowed from

⁹⁷ ZUCCARI-ALBERTI 1604, pp. 11, 71. From the 1594 inventory kept in the Historical Archive of the Accademia di San Luca, it appears that Zuccari himself had left four cartoons at the Accademia. His example was then followed by his successors Giovanni de' Vecchi and Durante Alberti and by other members of the Accademia. Even Girolamo Muziano (whose name as it is known is linked to the first project of the Roman Accademia), who died in 1592, had left to the Accademia more than thirty plaster fragments. In the collection of the Accademia, among other things, there was also a copy of *Christ the Redeemer* made by Michelangelo for Santa Maria sopra Minerva. For an overall transcription of the document, see SALVAGNI 2021, p. 569.

⁹⁸ Cf. TADDEO AND FEDERICO 2007, p. 107; FORMARE 2012, p. 26.

⁹⁹ ROCCASECCA 2009, p. 126.

¹⁰⁰ Cf. WĄZBIŃSKI 1987, I, pp. 292-298.

¹⁰¹ ZUCCARI-ALBERTI 1604, p. 5.

¹⁰² BISELLO 2009, p. 86.

¹⁰³ ZUCCARI-ALBERTI 1604, p. 79.

¹⁰⁴ Federico Zuccari himself probably influenced his son Orazio's life choice, made in 1605, with the intention - as has been observed - to strengthen his relations with the Company, acquire greater social prestige and increase the chances of his commissions; see MORALEJO ORTEGA 2012a, paragraph 4.

¹⁰⁵ The contacts between Zuccari and the Company go back well before the novitiate of his son Orazio. In this regard, it can be noted that the Roman College, the flagship of Jesuit educational institutions and a model for all the other colleges of the Company erected in 1551, was the work of a great friend of Zuccari, Bartolomeo Ammannati. Federico Zuccari's first work for the Jesuits, on the other hand, dates back to 1566, when he created the fresco, now lost, for the Chapel of the Annunciation in the church of Santa Maria dell'Annunziata, the first parish assigned by the papacy to the Jesuits in the center of Rome. In addition, another of the more famous commissions carried out by Zuccari for the Society of Jesus concerned the construction site of the Gesù in Rome, the mother church of the Company. In this context he participated in the decorative project of the Chapel of the Angels. In these works, as in the others created in Bologna, Turin and Parma for the Jesuits, Zuccari showed that he had assimilated the Jesuit theological perspective so thoroughly that a period of 'training' for the painter has been hypothesized through a member of the Company; see MORALEJO ORTEGA 2012a, pp. 35-52.

¹⁰⁶ Cf. MORALEJO ORTEGA 2012b, pp. 843-850.

Jesuit pedagogy and, in particular, from the text that codifies their educational model and which represents the «most impressive educational protocol of the Modern Age», that is the *Ratio Studiorum*¹⁰⁷. Through this code with eminently practical purposes, which reached its definitive form in 1599, the Company had recovered in a different framework the message of valorization of the classical culture of the humanists, albeit filtered by the counter-reformism demanding of censorship, and had participated in a decisive way – among other things – to the codification of that process of civilizing customs masterfully described by Norbert Elias as a key element of modern age society¹⁰⁸. According to this interpretation, the expectation of the award triggered a virtuous competition among the students of Accademia del Disegno in Rome and governed their possible conflicts in a regulated context where not only «archetypal violence» was sublimated through other rituals, but at the same time there was also a sort of «raining in the conflictuality of real life», which interested the individual in his internal dynamics as well as in his interpersonal relationships¹⁰⁹. Within this educational system, the awarding of the prize, therefore, took on a double meaning: aesthetic, because the best work was rewarded, but also ethic, because the competition took place within a *sodalitas* that shared some of its rules and values, which – according to Zuccari's educational design – found its most representative moment not so much in the artistic expression itself, but in the *logos* of which this was to be substantiated, in other words in that Aristotelian discourse understood as the highest form of cognitive faculty and as the most explicit manifestation of the very reason for being an institution that aspired to propose itself as authentically formative for its members, just as the Accademia del Disegno in Rome was from the beginning.

Conclusions

We know that the educational project of the Accademia del Disegno in Rome after the principdom of Federico Zuccari gradually emptied itself, so much so that Romano Alberti observed by 1595 the Accademia was almost abandoned, so that little or nothing happened¹¹⁰. Certainly, as Pevsner already noted, Alberti's «complaints had to concern the lessons to which the main nucleus of his book is dedicated» and not the activity of the Studio which, despite the almost exclusive commitment of the successors of Zuccari in providing the institute with new statutes, continued to move forward albeit without continuity¹¹¹. For a full resumption of the initiatives and prestige of the Accademia del Disegno in Rome, we have to wait until the beginning of the following century, when

under the pontificate of Urban VIII the Roman institute will have the possibility of relaunch its educational vocation with greater force and systematicity.

More generally, it can be observed that, although in these early stages the actual activity of art academies is less ambitious than the programs of their founders, they must be recognized as having a non-marginal role in that emancipatory path that accompanies the gradual promotion of artists from the condition of craftsmen to a higher social position where the intellectual value of the artistic process is recognized. Similarly, Federico Zuccari, along with Giorgio Vasari and other notable figures such as Ludovico Carracci, were animated by the same idea, namely that «painting and the arts of design, like the arts of letters, constituted a profession, and that as a profession it should be taught in an Academy rather than by apprenticeship in a bottega»¹¹². In the specific case of the Accademia del Disegno in Rome, under the principdom of Zuccari the institute was able to start offering itself as a real educational structure, based on a program which, alongside the practical aspect, also intended to take care of the intellectual training of young artists, in order to guarantee them adequate preparation for the exercise of a profession that could no longer be considered as a simple mechanical art and which, conversely, sought to be qualified as *professio nobilis* with a dignity equal to that of the liberal arts which were consecrated long ago by the humanists and to that of other professions entrusted to University training, such as law or medicine¹¹³. In this sense we can agree with Ważbiński that the idea precedes reality, and although reality «can never be a slave to the idea, [...] without it, reality [makes] no sense»¹¹⁴. So, the importance of the history of the Roman Accademia del Disegno from its beginnings lies precisely in the strength and grandeur of the idea, or rather of the educational project that guided it, which in turn was able to feed on many other ideas, or rather pedagogical models, borrowed from some of the most representative institutions in the cultural landscape of the time (Accademia del Disegno in Florence, Accademia degli Insensati, *Studium Urbis* in Rome and Jesuit colleges of education), from which methodological and practical indications, organizational paradigms and educational purposes were drawn and remodeled within a unitary educational plan, guided by the firm will to assign a prominent place and role to the artistic professions within society, something that had been unthinkable just a few decades prior.¹¹⁵ ✚

¹⁰⁷ For the critical text of the definitive *Ratio Studiorum* of 1599, see *MONUMENTA* 1965-1992, V, pp. 355-454. For an overview of the scope of the *Ratio Studiorum* as a «lieux de mémoire of Western culture» see BISELLO 2009, pp. 82-95 and for the quotations pp. 83, 89.

¹⁰⁸ ELIAS 1939.

¹⁰⁹ On the importance assigned to prizes and competitions in the Jesuit educational system and for an overall analysis of the *Ratio Studiorum* according to the paradigm of the classicist metronome; see QUONDAM 2004 and pp. 484-485 for the quotations.

¹¹⁰ ZUCCARI-ALBERTI 1604, pp. 77, 79.

¹¹¹ Cf. PEVSNER 1982, p. 60. In this regard, see also the concluding statements by GEORGE 2016, p. 163.

¹¹² DEMPSEY 1980, p. 563.

¹¹³ In these terms, painting is defined in the provision signed by Pope Aldobrandini in 1601. This process of emancipation of the figure of the artist is well documented in the work by SALVAGNI 2012.

¹¹⁴ WAZBINSKYI 1987, I, p. 402.

¹¹⁵ Concerning this point, see the considerations by Eliana Carrara, who emphasizes how the foundation of the Accademia del Disegno in Florence also marked the birth of a new role for the artist, who now rose to the status of gentleman, and of a different consideration of the artistic disciplines, which were considered worthy of being included in the *curricula* of the élite (CARRARA 2008, pp. 142-143).

✦ Bibliography

Archival Sources and Manuscripts

ASR - Archivio di Stato, Roma
Archivi dei Trenta Notai Capitolini, Ufficio XI, Notaio Ottavio Saravezzi, 1593, pt. 1, vol. 25, fols. 425r-427v.

BCA - Biblioteca Comunale Augusta, Perugia
Ms 1717, Ottaviano Aureli, *Discorso intorno al nome, et impresa communi degli Accademici Insensati*, c. 16[.], fols 1r-6v.

Digital Archives

ACCADEMIA DI SAN LUCA PROJECT
The History of the Accademia di San Luca, c. 1590-1635: Documents from the Archivio di Stato di Roma, a project of the National Gallery of Art, Center for Advanced Study in the Visual Arts - The Center, in association with the Archivio di Stato di Roma and the Accademia Nazionale di San Luca, edited by Peter M. Lukehart, Washington DC 2010, <www.nga.gov/accademia>.

Texts, Studies and Researches

ANSELMI 1981
Gian Mario Anselmi, *Per un'archeologia della Ratio: dalla 'pedagogia' al 'governo', in La Ratio studiorum. Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, edited by Gian Paolo Brizzi, Roma 1981, pp. 16-17.

BARZMAN 2000
Karen-Edis Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of Disegno*, Cambridge 2000.

BESOZZI 2020
Cinzia Besozzi, *Il Salone degli affreschi nel Collegio Borromeo: committenza, iconografia, restauri*, in *Almo Collegio Borromeo, I: La residenza della bellezza*, edited by Alberto Lolli, Milano 2020, pp. 141-173.

BISELLO 2009
Linda Bisello, *La Ratio Studiorum gesuitica*, in *La cultura italiana. Vol. VII: Carlo Ossola* (ed.), *La cultura. Una vocazione umanistica*, Torino 2009, pp. 83-95.

BLACK 1989
Christopher F. Black, *Italian Confraternities in the Sixteenth-Century*, Cambridge 1989.

CARANNANTE 2024
Salvatore Carannante, *La «vera filosofia d'Aristotele». Forme e significati della presenza aristotelica nell'idea di Federico Zuccari*, «Studi di Memofonte», 32, 2024, pp. 239-250.

CARRARA 2008
Elia Carrara, *La nascita dell'Accademia del Disegno di Firenze: il ruolo di Borghini, Torelli e Vasari*, in *Les Académies dans L'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, edited by Marc Deramaix, Perrine Galand-Hallyn, Ginette Vagenheim, and Jean Vignes, Genève 2008, pp. 129-162.

CAVAZZINI 2009
Patrizia Cavazzini, *Accademie, autodidatti e studio del modello nella Roma del Caravaggio*, «Bulletin Association des historiens de l'art italien», 15-16, 2009, pp. 81-92.

CONCILIUM 1991
Concilium Oecumenicorum Decreta, edited by Giuseppe Alberigo, Giuseppe L. Dovetti, Perikles P. Joannou, Claudio Leopardi, and Paolo Prodi, Bologna 1991.

DEL NEGRO 2007
Piero Del Negro, *Le Università Italiane nella prima età moderna*, in *Storia delle Università in Italia*, edited by Gian Paolo Brizzi, Piero Del Negro, and Andrea Romano, CISUI, I-III, Messina 2007, III, pp. 95-135.

DEMPSEY 1980
Charles Dempsey, *Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna During the Later Sixteenth-Century*, «The Art Bulletin», 62, 1980, pp. 552-569.

DEMPSEY 2009
Charles Dempsey, *Disegno and Logos, Paragone and Academy*, in *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, edited by Peter M. Lukehart, Washington DC - New Haven - London 2009, pp. 43-54.

ELIAS 1939
Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, Basel 1939.

FORMARE 2012
Formare alle professioni. Architetti, ingegneri, artisti (secoli XV-XIX), edited by Alessandra Ferraresi and Monica Visioli, Milano 2012.

GAGE 2009
Frances Gage, *Giulio Mancini and Artist-Amateur Relations in Seventeenth-Century Roman Academies*, in *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, edited by Peter M. Lukehart, Washington DC - New Haven - London 2009, pp. 245-287.

GEORGE 2016
Rachel George, *Organisation et mise en place de l'atelier de l'Accademia di San Luca de Rome au primo Seicento*, «Studiolo. Revue d'histoire de l'art», 13, 2016, pp. 147-165.

GROSSI-TRANI 2009
Monica Grossi, Silvia Trani, *From Universitas to Accademia: Notes and Reflections on the Origins and Early History of the Accademia di San Luca Based on Documents from Its Archives*, in *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, edited by Peter M. Lukehart, Washington DC - New Haven - London 2009, pp. 23-41.

HEIKAMP 1957
Detlef Heikamp, *Vicende di Federico Zuccari*, «Rivista d'arte», 32, 2, 1957, pp. 216-218.

IRACE 1990
Erminia Irace, *Le Accademie letterarie nella società perugina tra Cinquecento e Seicento*, «Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria», 87, 1990, pp. 155-178.

JONES 1993
Pamela Jones, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano 1993.

JONKER 2022
Mattijs Jonker, *The Academization of Art. A Practise Approach to the Early Histories of the Accademia del Disegno and the Accademia di San Luca*, Roma 2022.

LUKEHART 2009
Peter M. Lukehart, *Visions and Divisions in the Early History of the Accademia di San Luca*, in *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, edited by Peter M. Lukehart, Washington DC - New Haven - London 2009, pp. 160-185.

LUKEHART 2014
Peter M. Lukehart, *The Accademia dei Scultori in Late Sixteenth- and Seventeenth-Century Rome*, in *Critical Perspectives on Roman Baroque Culture*, ed. by Anthony Colantuono and Steven F. Ostrow, University Park 2014, pp. 21-40.

LUKEHART 2016
Peter M. Lukehart, *The Accademia di San Luca between Educational and Religious Reform*, in *The Italian Academies, 1525-1700: Networks of Culture, Innovation, and Dissent*, edited by Jane E. Everson, Denis V. Reidy, and Lisa Sampson, Oxford 2016, pp. 170-185.

MANCINI 2011
Francesco Mancini, *L'Accademia di Belle Arti di Perugia nel contesto storico-culturale della fine del Cinquecento e del primo Seicento*, in *L'Accademia riflette sulla sua storia. Perugia e le origini dell'Accademia del Disegno. Secoli XVI e XVII. Atti del Convegno*, edited by Fedora Boco, Antonio Carlo Ponti, Perugia 2011, pp. 61-114.

MAYLENDER 1926-1930
Michele Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia, I-V*, Bologna 1926-1930.

MIGLIORINI 2007
Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, XII edizione, Milano 2007.

MISSIRINI 1823
Melchiorre Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca*, Roma 1823.

MONUMENTA 1965-1992
Monumenta Paedagogica Societatis Iesu, edited by Ladislav Lukacs, I-VII, Roma 1965-1992.

MORALEJO ORTEGA 2012a
Macarena Moralejo Ortega, *Federico Zuccari y la Compañía de Jesus*, «UcoArte. Revista de teoría e historia del arte», 1, 2012, pp. 33-52.

MORALEJO ORTEGA 2012b
Macarena Moralejo Ortega, *Los jesuitas como escritores de tratados sobre las bellas artes*, in *Los jesuitas: religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)*, edited by José Martínez Millán, Henar Pizarro Llorente, and Esther Jiménez Pablo, I-III, Madrid 2012, II, pp. 843-862.

MORALEJO ORTEGA 2017
Macarena Moralejo Ortega, *Federico Zuccari: innovazione e trasgressione nelle accademie italiane tra Cinque e Seicento*, in *Intracci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, edited by Carla Chiummo, Antonio Geremicca, and Patrizia Tosini, Roma 2017, pp. 136-147.

PEVSNER 1982

Nikolaus Pevsner, *Le accademie d'arte*, Torino 1982 (edizione originale, *Academies of art. Past and present*, Cambridge - New York 1940).

PRODI 1984

Paolo Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*, Bologna 1984.

QUONDAM 1982

Amedeo Quondam, *L'Accademia*, in *Letteratura italiana. I: Il letterato e le istituzioni*, edited by Alberto Asor Rosa, Torino 1982, pp. 822-897.

QUONDAM 2004

Amedeo Quondam, *Il metronomo classicista*, in *I Gesuiti e la Ratio Studiorum*, edited by Manfred Hinz, Roberto Righi e Danilo Zardin, Roma 2004, pp. 379-507.

RAFFAELLI 2011

Marina Raffaelli, *L'Università di Roma La Sapienza: la storia e gli studi dalle origini all'Unità d'Italia*, in Filippo Maria Renazzi, *Storia dell'Università degli Studi di Roma (ristampa anastatica)*, I-V, Roma 2011, V pp. 147-195.

ROCCASECCA 2009

Pietro Roccasecca, *Teaching in the Studio of the Accademia del Disegno dei pittori, scultori e architetti di Roma (1594-1636)*, in *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, edited by Peter M. Lukehart, Washington DC - New Haven - London 2009, pp. 123-159.

ROGGERO 1992

Marina Roggero, *Insegnar lettere. Ricerche di stori dell'istruzione in età moderna*, Torino 1992.

ROSSI 1974

Sergio Rossi, *Idea e accademia. Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccaro*, «Storia dell'arte», 20, 1974, pp. 37-55.

SACCHINI 2016

Lorenzo Sacchini, *Identità, lettere e virtù. Le lezioni accademiche degli Insensati di Perugia, 1561-1608*, Bologna 2016.

SANI 2010

Roberto Sani, *Unum Ovile et unum Pastor. La Compagnia di Gesù e l'esperienza missionaria di padre Matteo Ricci in Cina tra Reformatio Ecclesiae e inculturazione del Vangelo*, Roma 2010.

SALVAGNI 2012

Isabella Salvagni, *Da Universitas ad Accademia, I: La corporazione dei Pittori nella chiesa di san Luca a Roma. 1478-1588*, Roma 2012.

SALVAGNI 2021

Isabella Salvagni, *Da Universitas ad Accademia, II. La fondazione dell'Accademia de i Pittori e Scultori di Roma nella chiesa dei santi Luca e Martina. Le professioni artistiche a Roma: istituzioni, sedi, società (1588-1705)*, Roma 2021.

SEGRETO 2020

Vita Segreto, *Pomarancio dixit. Una parafrasi critica del Discorso di Messer Cristoforo Roncalli detto in voce e letto nell'Accademia di Roma il 26 giugno 1594*, in *La scintilla divina. Il disegno a Roma tra Cinque e Seicento*, edited by Stefan Albl and Marco Simone Bolzoni, Roma 2020, pp. 399-409.

STORIA 2007

Storia delle Università in Italia, edited by Gian Paolo Brizzi, Piero Del Negro, and Andrea Romano, CISUI, I-III, Messina 2007.

TADDEO AND FEDERICO 2007

Taddeo and Federico Zuccaro: Artist-Brothers in Renaissance Rome, edited by Julian Brooks, Los Angeles 2007.

TEZA 2018

Laura Teza, *Il libro delle imprese dell'Accademia degli Insensati. Ritratti figurati e parlanti*, Roma 2018.

TIBERIA 2000

Vitaliano Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nel XVI secolo*, Roma 2000.

TIBERIA 2002

Vitaliano Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nei pontificati di Clemente VIII, Leone XI e Paolo V (1595-1621)*, Roma 2002.

WAŻBIŃSKI 1987

Zygmunt Ważbiński, *L'Accademia medica del Disegno a Firenze nel Cinquecento*, I-II, Firenze 1987.

ZUCCARI 1605

Federico Zuccari, *Lettera a Precipio et Signori amatori del disegno, pittura, scultura, et architettura: scritta dal cauaglier Federico Zuccaro, nell'Accademia Insensata detto il Sonnacchioso. Con un lamento della pittura, opera dell'istesso*, Mantova 1605.

ZUCCARI 1607

Federico Zuccari, *L'idea de' pittori, scultori et architetti del cavalier Federico Zuccaro, divisa in due libri*, I-II, Torino 1607.

ZUCCARI-ALBERTI 1604

Romano Alberti, *Origine et progresso dell'Accademia del Disegno de' pittori, scultori et architetti di Roma, dove si contengono molti utilissimi discorsi et filosofici ragionamenti appartenenti alle sudette professioni et in particolare ad alcune nove definitioni del disegno, della pittura, scultura et architettura, et al modo d'incaminar i giovani et perfetionar i provetti, recitati sotto il regimento dell'Eccellente Signor Cavagliero Federico Zuccari et raccolti da Romano Alberti Secretario dell'Accademia*, Pavia 1604.

ABSTRACT

A partire dal *Corpus hermeticum* risulta di fondamentale importanza l'intersezione tra la speculazione filosofico-teologica e l'azione magico-civile, incarnata dai simulacri animati. Lo stretto legame tra le misure divine delle statue viventi e il canto poetico, modulato secondo precise proporzioni linguistiche, è infatti codificato stabilmente. Gli insegnamenti ermetici vengono poi impiegati da Marsilio Ficino. Seguendo questo filone di indagine, scopo del contributo è quello di esaminare il rapporto tra arte statuaria e magia poetica all'interno del filone ermetico-platonico, in particolare riguardo a tre grandi protagonisti italiani; appunto Ficino e, dopo di lui, Giulio Camillo e Francesco Patrizi da Cherso.

Starting from the Corpus Hermeticum the intersection between philosophical-theological speculation and magical-civil action, embodied by animated simulacra, was of fundamental importance. The close link between the divine measurements of the animated statues and the poetic song, modulated according to specific linguistic proportions, was strongly codified. The hermetic teachings were deeply used by Marsilio Ficino. Following this line of investigation, the aim of this contribution is also to examine the relationship between statuary art and poetical magic within the Hermetic-Platonic trend, in particular regarding two great protagonists of it in Italy, after Ficino: Giulio Camillo and Francesco Patrizi da Cherso.

PAROLE CHIAVE Rinascimento • platonismo • Marsilio Ficino • Giulio Camillo • Francesco Patrizi • scultura • magia • poesia • psicologia • Italia

KEYWORDS Renaissance • Platonism • Marsilio Ficino • Giulio Camillo • Francesco Patrizi • sculpture • magic • poetry • psychology • Italy

CITA COME Tommaso Ghezzani, *La scultura dell'«ottimo artista». Palingenesi estetico-amorosa tra Marsilio Ficino, Giulio Camillo e Francesco Patrizi*, «L'IDEA», I.1 • Testi Fonti Lessico, 2024, pp. 87-95, DOI [10.69114/LIDEA/2024.178-295](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.178-295)

URL <https://lidea.abaroma.it/articoli/la-scultura-dellottimo-artista-palingenesi-estetico-amorosa-in-marsilio-ficino-giulio-camillo-e-francesco-patrizi-295>

DOI [10.69114/LIDEA/2024.178-295](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.178-295)

OPEN ACCESS

© 2024 Tommaso Ghezzani •     4.0

PEER-REVIEW

Presentato 23/06/2024

Accettato 10/10/2024

Pubblicato 05/11/2024

La scultura dell'«ottimo artista». Palingenesi estetico-amorosa tra Marsilio Ficino, Giulio Camillo e Francesco Patrizi

✦ Tommaso Ghezzani

Bryn Mawr College, Pennsylvania (USA)



Nel *Corpus hermeticum* l'intersezione tra la speculazione filosofico-teologica e l'azione magico-civile assume un ruolo centrale; questo aspetto è significativamente incarnato anche attraverso la tradizione dei *simulacri animati*. Soprattutto a partire dall'*Asclepio*, viene appunto codificato uno stretto legame tra le misure divine delle statue viventi e il canto poetico, modulato secondo precise proporzioni linguistico-musicali. Questi insegnamenti ermetici vengono radicalmente utilizzati da Marsilio Ficino che, entro specifiche coordinate platoniche, si concentra soprattutto sulla potenza magico-operativa delle armonie poetiche, piuttosto che sulla pratica concreta delle arti figurative, che allora si stavano faticosamente guadagnando un posto tra le arti liberali. Ciononostante, nelle opere di Ficino, le connessioni analogiche tra la produzione poetica e la creazione di statue viventi rimangono molto significative e non sfuggiranno ai platonici del Cinquecento.

Seguendo questa linea di indagine, lo scopo del seguente saggio è di esaminare il rapporto tra arte statuaria, filosofia e magia entro la corrente ermetico-platonica in Italia tra XV e XVI secolo. Dopo aver osservato, a partire dal *Corpus hermeticum*, le connessioni analogiche tra questi registri, si indagherà la rielaborazione ficiniana, evidente soprattutto nel *De vita coelitus comparanda*. Ci si soffermerà, poi, sulla ricezione di questa eredità in Giulio Camillo e in Francesco Patrizi da Cherso, due tra le voci ermetico-platoniche più autorevoli di tutto il Cinquecento europeo. Nei testi di Camillo il rispecchiamento di questi registri, che in Ficino sembrava stabilirsi su un piano più metaforico che reale, viene infatti tracciato in modo assai più radicale: le misure del corpo umano e le misure magiche del linguaggio finiscono per sovrapporsi. Infine ci si soffermerà su Patrizi e, soprattutto,

sulla sua monumentale *Poetica*. Significativamente egli intitola un'intera parte della sua opera: *Deca Plastica*. L'opera del poeta, ermeticamente concepito come filosofo-mago, si presenta come quella dell'abile scultore, rafforzando il legame tra l'amore fisico e l'esperienza poetica, legame peculiare dell'opera di Patrizi.

Arte statuaria e poesia nel *Corpus hermeticum*

L'arte statuaria ha un rilievo particolare nel *Corpus hermeticum*. Essa viene infatti presentata in dei contesti ambigui, in cui la pratica tecnica viene continuamente sfumata attraverso il ricorso ad aspetti esoterici. Proprio a partire da queste ambiguità gli intellettuali della prima modernità teorizzano le più disparate applicazioni della scultura¹. Il fare generativo, innescato dall'amore dell'artefice, con importanti ricadute magico-operative, presenta appunto un'evidente legittimazione nell'*Asclepio*. In questo trattato, infatti, il dio ermetico assegna all'essere umano, come compito imprescindibile, il prendersi cura del mondo terreno, agendo e generando in esso; il mezzo corporeo risulta dunque necessario². L'attività pratica non deve però svincolarsi dall'altra missione umana, ossia ammirare e venerare la divinità. L'amore verso la perfezione divina è dunque completato dall'azione generativa, e l'arte poetica entra in questo contesto come attività più importante. Si dice che³

non senza ragione il coro delle Muse è stato mandato quaggiù, tra gli uomini, dalla somma divinità, evidentemente perché il mondo terreno non sembrasse troppo rozzo, se fosse stato privo della dolcezza delle melodie, e perché invece potesse essere celebrato dalle lodi musicate dai canti degli uomini Colui che, pur essendo uno solo, è tutti gli esseri e padre di tutti gli esseri, e così, ad accompagnare le lodi celesti, non mancasse nemmeno sulla terra la soavità dell'armonia.

¹ Sulla natura e la fortuna del *Corpus hermeticum*, ci si limita a rimandare ai classici YATES 1966, pp. 1-189, e GARIN 2006. Cfr. inoltre MUCCILLO 1996; VASOLI 2008; LUCENTINI-COMPAGNI 2001.

² Cfr. ERMETE/RAMELLI 2018, pp. 526-528. In generale sull'*Asclepio*, cfr. PARRI 2005.

³ ERMETE/RAMELLI 2018, pp. 529-531: «nec inmerito in hominum coertum Musarum chorus est a summa diuinitate demissus, scilicet ne terrenus mundus uiderit incultior si modorum dulcedine caruisset, sed potius ut musicatis hominum cantilenis concelebraretur laudibus, qui solus omnia aut pater est omnium, atque ita caelestibus laudibus nec in terris harmoniae suauitas defuisset».

La poesia, insieme alla sua componente musicale, riesce a compiere contemporaneamente le due missioni dell'essere umano di «prenderci cura delle cose terrene e amare la divinità»⁴.

Tuttavia, tra i passi più controversi e allo stesso tempo di più ampia risonanza, si devono annoverare quelli relativi alla pratica teurgica, con particolare riguardo all'animazione dei simulacri. Vi sono due sezioni in cui se ne parla: nel primo caso, il fare produttivo umano è concepito come imitazione del fare creativo divino; così come il dio supremo crea gli dèi celesti a sua immagine, l'essere umano produce degli dèi artificiali secondo la propria. La duplice missione umana, contemplativa e produttiva, viene ribadita anche in questo contesto: «non solo è illuminato, ma illumina anche. Non solo progredisce verso Dio, ma produce anche gli dèi»⁵. In questa direzione, l'umanità «persevera nella suddetta imitazione della divinità, sicché, come il Padre e Signore ha fatto gli dèi eterni, perché fossero simili a lui, così l'umanità raffigura i propri dèi a somiglianza del proprio volto»⁶.

Questi dèi artificiali sono⁷

statue animate, piene di intelletto e di soffio vitale, che compiono tante e tali opere! Sono statue che conoscono in anticipo il futuro e che lo predicono con le sorti, con i profeti ispirati da loro, con i sogni e in molti altri modi; che causano malattie agli uomini e che le curano anche, e che producono gioie e dolore secondo i meriti.

In un gioco di rispecchiamenti, sebbene gli dèi artificiali siano basati sulla figura umana e non su quella divina, bisogna tuttavia ricordare che anche l'essere umano è immagine della divinità, sebbene incarnato, dunque le sue creature serbano, in certa misura, le stesse proporzioni divine. Non a caso l'operato di queste statue contribuisce a preservare e ad alimentare l'*harmonia mundi*, ora ispirando profezie, ora distribuendo premi e punizioni, assumendo dunque anche delle istanze etico-sociali. Il fare generativo umano, complementare alla contemplazione e alla conoscenza della divinità, ha dunque delle concrete ricadute sulla realtà mondana, mediando e catalizzando il rapporto di rispecchiamento tra l'*alto* trascendente e il *basso* terreno.

Nel secondo passo, in cui si parla di animazione dei simulacri, Ermete si fa più specifico. Gli esseri umani, infatti, non possono creare l'anima delle statue *ex nihilo*, bensì «evocando anime di dèmoni o di angeli, le introdussero nelle immagini sacre con riti misterici santi e divini, per potere avere la facoltà di fare del bene e del male tramite questi simulacri»⁸. Si ribadisce inoltre il nesso,

sopra accennato, tra statue e attività medica, evidenziando così un rapporto privilegiato e duraturo tra medicina, corporeità, e magia, che esploderà durante il Rinascimento. Ermete, ricordando questi simulacri, dice ad Asclepio⁹:

‘un esempio, o Asclepio, ne è il tuo avo, il primo inventore della medicina, al quale è consacrato un tempio sul monte della Libia accanto alla costa dei cocodrilli, tempio in cui giace il suo uomo terreno, ossia il corpo [...]: ancor oggi, grazie al suo potere divino, egli offre ai malati tutti i soccorsi che anche prima era solito fornire grazie all'arte della medicina’.

In questo caso il corpo del simulacro non è costruito artificialmente, poiché si tratta di una salma, ma il meccanismo teorico è lo stesso. Ermete si fa inoltre più specifico sulle pratiche necessarie per animare i simulacri; la poesia e la musica tornano in primo piano¹⁰:

‘E di questi dèi che sono considerati terreni, o Trismegisto, quale è la natura?’
‘È costituita, o Asclepio, da erbe, pietre, di aromi, che contengono in sé una virtù occulta di efficacia divina, e per questo motivo si dilettono di sacrifici frequenti, di inni, di elogi e di suoni soavissimi che producono una melodia in un concerto di armonia celeste. Sicché quella parte celeste può introdursi nel simulacro grazie ai frequenti riti, e, lieta, sopportare la compagnia degli umani, permanendo per lunghi tempi’.

Anche se la costruzione del simulacro richiede specifici materiali, sembrerebbe tuttavia soprattutto la ritualità del canto poetico, plasmato sull'armonia celeste, a favorire e mantenere l'ingresso delle anime divine dentro le statue.

Ricapitolando, nel *Corpus hermeticum* si può rintracciare una forte centralità conferita al fare poetico ma anche *edificatorio* (ossia l'arte statuaria), circoscritti entro la sfera mistico-religiosa. La dimensione amorosa è analogamente inserita nell'ottica di un rapporto tra essere umano e divinità e da questo rapporto nasce appunto la lode poetica verso il dio supremo che, innanzitutto, vuole essere conosciuto e dunque celebrato dalla sua creatura umana. La poesia plasma inoltre anche le realtà inferiori, informandole della natura del superiore. Di questa fondamentale tradizione gli intellettuali della prima modernità enfatizzeranno essenzialmente aspetti come il nesso analogico tra i diversi livelli che caratterizzano la realtà, e la capacità operativa dell'essere umano, in grado di cogliere e di utilizzare questi nessi che agiscono su più contesti, tutti relazionati tra loro: religioso, magico-filosofico, ma anche politico, ribadito più volte nell'equazione tra

⁴ *Ibid.*, p. 531: «ut et terrenum cultum et diuinitatis posset habere dilectum».

⁵ *Ibid.*, p. 557: «non solum inluminatur uerum etiam inluminat, nec solum ad deum proficit, uerum etiam conformat deos» (*ibid.*, p. 556).

⁶ *Ibid.*, p. 557: «in illa diuinitatis imitatione perseuerat, ut, sicuti pater ac dominus, ut sui simile essent, deos fecit aeternos, ita humanitas deos suos ex sui uultus similitudine figuraret».

⁷ *Ibid.*, pp. 557-559: «statuas animatas sensu et spiritu plenas tantaque facientes et talia, statuas futurorum praescias eaque sorte; uate, somniis multisque aliis rebus praedicentes, inbecillitates hominibus facientes easque curantes, tristitam laetitiamque pro meritis».

⁸ *Ibid.*, p. 585: «euocantes animas daemonum uel angelorum eas indiderunt imaginibus sanctis diuinisque mysteriis, per quas idola et bene faciendi et male uires habere potuissent».

⁹ *Ibid.*, p. 585: «aus enim tuus, Asclepi, medicinae primus inuentor, cui templum consecratum est in monte Libyae circa litus crocodillorum, in quo eius iacet mundanus homo, id est corpus [...], omnia etiam nunc hominibus adiumenta praestans infirmis numine nunc suo, quae ante solet medicinae arte praebere».

¹⁰ *Ibid.*, pp. 585-587: «Et horum, o Trismegiste, deorum, qui terreni habentur, cuiusmodi est qualitas? Constat, o Asclepi, de herbis, de lapidibus et de aromatibus diuinitatis naturalem uim in se habentibus. et propter hanc causam sacrificiis frequentibus oblecantur, hymnis et laudibus et dulcissimis sonis in modum caelestis harmoniae concinentibus, ut illud, quod caeleste est, † caelestius † et frequentatione inlectum in idola possit laetum, humanitatis patiens, longa durare per tempora».

prosperità sapienziale e prosperità civile. Queste sono del resto le principali tre istanze del tre volte grande Ermete.

Le statue mentali di Marsilio Ficino

Marsilio Ficino, che interpreta le fonti ermetiche come base di una catena sapienziale saldata al platonismo e al neoplatonismo, è appunto il primo grande divulgatore moderno del *Corpus hermeticum*, oltre che dei dialoghi platonici. Padre del nuovo platonismo fiorentino, edifica un sistema filosofico basato sul tema dell'amore, concepito come *trait d'union* tra tutti i ranghi del creato, e sul tema dell'essere umano innamorato come microcosmo e *artifex* universale. La continuità che caratterizza la Creazione è vista infatti come parallela alla continuità istituita tra le discipline umane, in particolare tra filosofia, religione e prassi magica. In questo senso l'operazione intellettuale di Ficino ha un carattere fortemente *estetico*¹¹.

Egli appunto, enfatizzando certi motivi in verità già presenti nella riflessione platonica e neoplatonica, oltre che in quella aristotelica, presta molta attenzione al lato *sensibile* del processo anamnestic. Se la verità intellettuale è già presente in modo innato nell'anima, che stando alla psicologia ficiniana non può essere toccata direttamente da ciò che è materiale, tuttavia il pungolo dell'esperienza sensibile rimane centrale per avviare il processo anamnestic. In questo processo assumono un ruolo fondamentale la facoltà immaginifica inferiore, ossia l'*immaginazione* (cioè la potenza che riproduce l'esperienza sensibile), e la facoltà immaginifica superiore, ossia la *fantasia* (cioè la potenza che la rielabora attivamente). Anche per queste vale il principio innatistico, come per le astratte e superiori facoltà intellettive; anche il pensare per *immagini* è così una progressiva riaccensione di immagini già presenti ma sopite¹². Dunque l'esperienza sensibile, se correttamente immagazzinata, offre l'occasione all'essere umano di riscoprire la propria essenza razionale-trascendente.

Tali rappresentazioni mentali relative alle facoltà immaginifiche vanno intese in modo sostanzialmente tangibile, come se si generassero davvero delle piccole forme fisiche dentro l'organo cerebrale, le quali, se rispettano determinate *proporzioni*, riescono a liberare le forme sopite innate, ben più perfette. Queste *statuine* o *pitture* immaginative-spirituali, se vogliono innescare l'anamnesi, non devono essere fisse e statiche, bensì devono comportarsi dinamicamente; bloccarsi sull'immagine fisica e contingente della bellezza del proprio amato, ad esempio, ferma la risalita anamnestic, per la quale è necessario che tali immagini evolvano verso la loro forma superiore del bello ideale. A riprova della tangibile concretezza di queste rappresentazioni

mentali, chiamate φαντάσματα nella psicologia aristotelica, basti ricordare un passo dalla settima orazione del *Libro dell'amore* (ca. 1469) in cui, discutendo della malattia amorosa, si osserva come¹³:

E però nessuno di voi si maravigli, se udissi alcuno innamorato avere concepito nel corpo suo alcuna similitudine della persona amata. [...] E però più forte e fermo [l'amante] cogita, sì che non è maraviglia che il volto della persona amata, scolpito nel cuore dell'amante, per tale cogitatione si *dipinga* nello spirito, e dallo spirito nel sangue s'imprima [...]. Rifansi e membri pe'l sangue el quale da' rivoli delle vene corre: adunque maraviglieràti tu se 'l sangue, di certa similitudine dipinto, la medesima ne' membri *disegni*, in modo che finalmente Lysia riesca simile ad Phedro in qualche *colore, o lineamento, o affecto, o gesto?*

La metafora poetica molto in voga dell'immagine dell'amato scolpita nel cuore dell'amante è qui spogliata della sua letterarietà e reinterpretata in un'ottica specificamente medico-fisiologica. Attraverso la presenza del sangue dell'amato dentro l'amante (condotto dai raggi spirituali oculari), l'immagine del primo è letteralmente *scolpita*, fissata staticamente, nella radice del sostrato immaginifico del secondo, dove si forma lo *spiritus* (ossia il vapore sanguigno che media il corpo e l'anima nella fisiologia ficiniana). Essa trasmette poi i propri connotati addirittura al corpo dell'amante, attraverso la mediazione del sangue.

Dunque, l'*opera d'arte* scultorea, plasmata dalle facoltà immaginifiche, non solo può essere staticamente dannosa o perfettamente dinamica, ma in entrambi i casi dà l'impressione di assumere vita propria. Il cuore o il cervello (a seconda del paradigma fisiologico di riferimento) sembrano così ospitare dei veri e propri piccoli simulacri animanti. In questo caso specifico si descrive il simulacro di una memoria corrotta e bloccata, che in modo quasi *parassitario* assorbe la vita del suo stesso *scultore*¹⁴.

Non stupisce che in una certa tradizione di trattatistica medica coeva sulla cura della malattia d'amore si prescrivano degli impacchi da frizionare sulla parte posteriore della testa. Nella divisione degli scompartimenti del cervello, secondo la medicina aristotelico-galenica, infatti, la *celletta* della facoltà mnemonica era collocata nella parte terminale dell'organo; scaldare la zona posteriore della testa significava dunque quasi *sciogliere* fisicamente i piccoli simulacri operanti nel contenitore cerebrale¹⁵. Sempre nella stessa direzione, Ficino connota la sensazione uditiva poetica come *corporea* e vitale. Nel *De vita coelitus comparanda* afferma appunto che¹⁶

la materia del canto è più pura e assai più simile al cielo della materia di una medicina. È infatti aria, calda o tiepida in verità, che ancora spira e in

¹¹ Cfr. soprattutto CHASTEL 1975. Egli mostra efficacemente il forte peso della tematica *artistica* in Ficino, sebbene dimostri anche come il filosofo, nonostante qualche apertura verso le arti figurative, ancora non completamente emancipate dalle servili arti meccaniche, considerasse la produzione poetica come forma artistica privilegiata, dimostrandosi in questo senso ancora un umanista più che un intellettuale propriamente moderno. Cfr. inoltre LAZZARIN 2011.

¹² In particolare, sull'immaginazione in Ficino, cfr. soprattutto FELLINA 2014 e la bibliografia in esso raccolta.

¹³ FICINO/NICCOLI 1987, pp. 201-202 (corsivi miei).

¹⁴ Sugli aspetti *parassitari* dell'amore corrotto, cfr. soprattutto COULIANO 1987, pp. 28-32.

¹⁵ Per un *focus* sulla medicina della malattia d'amore, cfr. in particolare CIAVOLELLA 1992.

¹⁶ FICINO/TARABOCHIA CANAVERO 1995, p. 271 (corsivi miei). «Iam vero materia ipsa concentus purior est admodum coeloque similior quam materia medicinae. Est enim aer et hic quidem calens sive tepens, spirans adhuc et quodammodo vivens, suis quibusdam articulis artubusque compositus sicut animal, nec solum motum ferens affectumque praeferens, verum etiam significatum afferens quasi mentem, ut animal quoddam aerium et rationale quodammodo dici possit» (FICINO/KASKE-CLARK 1998, p. 358; corsivi miei).

un certo modo vive, composta nelle sue parti e membra come un *animale*, e non solo ha in sé il movimento e manifesta l'affetto, ma porta in sé anche un significato, quasi di una mente, tanto che si può in un certo modo definire un *animale aereo*.

Come i prodotti immaginifici derivati dalla sensazione visiva, ovviamente anche quelli uditivi, qui presentati come organismi palpitanti di vita, partoriti dalla mente del poeta, attecchiscono sottoforma di φαντάσματα nel sostrato spirituale del fruitore.

Si è osservato come i temi ermetici, attraverso la mediazione platonica di Ficino, vengano declinati secondo una prospettiva che ne enfatizza la tematica amorosa e la concezione dell'essere umano come microcosmo e *alter deus/artifex*. Tutto il creato, infatti, è tenuto insieme dal vincolo d'amore che agisce principalmente in una doppia direzione, contemplativa e generativa; l'inferiore tende verso il superiore come proprio compimento, e il superiore genera e cura l'inferiore. Tale rispecchiamento amoroso non si esaurisce in un rapporto binario, bensì rimanda verso un'ideale bellezza superiore universale, radice comune sia dell'ente inferiore sia dell'ente superiore. In questo concerto del Creato l'essere umano si inserisce come sintesi perfetta: contempla l'intelligibile attraverso le facoltà intellettuali-razionali e plasma il mondo materiale, rimarcandone la traccia divina, attraverso le facoltà immaginifiche e nutritive.

Tuttavia, le facoltà immaginifiche godono, a loro volta, di uno statuto mediano; possono infatti influenzare la fisiologia corporea ma anche farsi spiragli verso la contemplazione, sostenendo le facoltà razionali. Anche in quest'ultimo caso, la loro istanza contemplativa è legata all'istanza generativa, dal momento che operano attraverso la generazione di φαντάσματα. Perché questi prodotti fantastici sostengano attivamente la contemplazione, essi devono essere in grado di conformarsi secondo le belle forme innate dell'anima, facendosi perfettamente dinamici. Dunque, le facoltà immaginifiche non devono essere eccessivamente appesantite dalla dimensione fisica. Attraverso un disciplinamento corporeo-immaginativo, oltre che razionale, le tracce latenti del sigillo divino, che l'essere umano reca in sé opite, possono essere infatti *riesumate*, dando luogo a una *vis* operativa massimamente efficace. Le stesse potenze immaginifiche sono connotate come dei veri e propri *artisti* divini per quanto riguarda la generazione dei φαντάσματα; attraverso lo *spiritus*, mediatore tra l'anima e il corpo, queste facoltà plasmano infatti delle *sculture* psichiche, o meglio dei veri e propri simulacri palpitanti di vita. Se plasmati secondo le tracce del disegno ideale trasmesso da una memoria sana, essi contribuiscono a fare riemergere le immagini divine innate, e dunque a rafforzare la memoria stessa, rendendo più bello e conforme al piano divino tutto il complesso psicosomatico, così come l'essere umano attraverso le proprie arti abbellisce e cura il mondo.

Tutte le analogie ficiniane ci riconducono ai passi dell'*Asclepio* sopra analizzati. Il fatto che in Ficino tali immagini vengano ribadite a più riprese dimostra la sua fiducia verso l'*Ars* specificamente umana, utilizzata appunto come chiave ermeneutica di tutto il creato e della stessa operatività divina. Nel capitolo III del Libro XIII della *Theologia platonica*, dedicato alle arti e al governo, si afferma appunto che¹⁷

le arti umane sono in grado di realizzare da sé tutto ciò che realizza la natura stessa, come se noi non fossimo servi, ma emuli della natura [...]. Insomma, l'uomo imita tutte le opere della natura divina e perfeziona, corregge ed emenda le opere della natura inferiore.

Non a caso gli esempi che corroborano questa tesi sono tratti in prima battuta dalle mirabili capacità figurative, soprattutto scultoree, dei sommi artefici, capaci di fondere la propria arte con la generazione della vita, simulata o reale. Vengono citati Zeusi, Apelle, Prassitele, Archita Tarantino e, ovviamente, i sacerdoti egizi dell'*Asclepio*¹⁸. L'essere umano, divino scultore, è dunque un *alter deus* e un *alter natura*, imitatore ma anche correttore, e dunque produttore perfetto.

La stessa trattatistica artistica inizia, dunque, a inglobare le ambigue istanze magico-iniziatiche, le cui ricadute sapienziali e operative tuttavia saranno sviscerate soprattutto nel Cinquecento¹⁹. Nonostante queste vivaci analogie, infatti, Ficino non si metteva certo a scolpire o a dipingere; l'attività artistica privilegiata dal filosofo erano la poesia e la musica, strumenti del resto fondamentali sin dalla tradizione ermetica per animare le statue. Ai simulacri di pietra Ficino sembra anteporre gli impalpabili simulacri spirituali plasmati dall'immaginazione, sollecitata da quegli *animali aerei* che sono le armonie poetico-musicali. L'impiego più fruttuoso dell'opera scultorea è, nella sua traduzione in φαντάσμα, immaginifico, capace di alimentare la memoria e avviare l'anamnesi attraverso le sue proporzioni divine.

Se il mirabile scultore riesce a disvelare il disegno ideale soggiacente al creato, andando a correggere e ad abbellire il mondo attraverso la produzione di simulacri, lo stesso vale per il microcosmo umano, brulicante di *statue* psicologiche. Risulta così definitivamente legittimato il rispecchiamento tra le *belle* misure del mondo, quelle del prodotto artistico e quelle della mente umana.

Le statue anatomico-memoriali di Giulio Camillo

Sulla centralità culturale di Giulio Camillo, la storiografia è ormai concorde²⁰. Retore, filosofo, cabalista, mago, alchimista, la sua visione del mondo e dell'essere umano si inserisce a pieno titolo nel processo di consolidamento della tradizione platonica, attraverso la fondamentale mediazione ficiniana.

¹⁷ FICINO/VITALE 2017, p. 1225: «humanae artes fabricant per se ipsas quaecumque fabricat ipsa natura, quasi non servi simus naturae, sed aemuli. [...] Denique homo omnia divinae naturae opera imitatur et naturae inferioris opera perficit, corrigit et emendat».

¹⁸ *Ibid.*, p. 1224. Utile poi, per una panoramica storica sugli ambigui confini tra l'arte figurativa e la sua capacità di imitare/riprodurre la vita, BETTINI 1992.

¹⁹ In questa direzione, cfr. ad esempio CORTESI BOSCO 2016.

²⁰ Su Camillo cfr. soprattutto i classici YATES 1964, pp. 129-172; STABILE 1974; BOLZONI 1984. Per ulteriori rimandi bibliografici, cfr. BOLZONI 2015, pp. 9-128, da integrare con PUTTI 2020; SEIP 2020 e 2022.

A complicare questa tradizione, già arricchita tramite i nuovi impulsi qabbalistici²¹, in Camillo interviene anche il peso della nascente enfasi sull'indagine anatomica. In questo senso, vi sono dei forti legami tra l'indagine retorico-mnemotecnica di Camillo, le sue ricerche alchemiche e i suoi riferimenti specificamente anatomici. Il vero sapiente riesce, attraverso queste relazioni, a farsi sia retore sia alchimista sia medico-anatomista, ma, di fatto, anche *scultore*. Le facoltà immaginifiche e l'*ars* per controllarle diventano la chiave di accesso attraverso la quale l'essere umano, riscoprendo le innate chiavi del sapere sopite nella propria anima, riesce a dominare sia il mondo naturale sia il mondo trascendente attraverso la visualità. In questo caso, i simulacri viventi non vengono confinati nella dimensione psichica ma acquistano letteralmente carne e sangue in un peculiare connubio di *ars* e *sermo*, chiara testimonianza della radicalizzazione di Camillo sull'operatività umana rispetto alla precedente tradizione ficiniana.

Il progetto a cui Camillo lavora per tutta la vita è l'edificazione di un grande *teatro universale*, inteso come un dispositivo pansofico. Egli voleva racchiudere tutto il reale in una serie di immagini mnemoniche che, seguendo i precetti dell'arte della memoria, dovevano essere disposte appunto, attraverso un preciso ordine, entro un'architettura teatrale. Era previsto che tale costruzione, da edificare innanzitutto nella memoria, fosse realmente allestita; di questa versione è attestato tuttavia solo un prototipo²². Quello che ci interessa in questa sede è di osservare una delle prime testimonianze di tale grandioso progetto, e delle implicazioni che ne derivano. In una lettera che Camillo scrive a Marcantonio Flaminio (ca. 1525), si fornisce appunto una versione primigenia del sistema mnemonico, in cui, sorprendentemente, il modello strutturale non era fornito da un'opera architettonico-teatrale²³:

da una parte avevamo la maniera in alcuno edificio da Cicerone principalmente tenuta; dall'altra quella di Metrodoro ne' dodici segni del cielo, dove trecentosessanta luoghi secondo il numero de' gradi gli erano famigliarissimi. Ma veggendo ne l'una poca dignità, ne l'altra molta difficoltà, et ambedue forse più alla recitazione che alla composizione acconcie [...] rivolgemmo tutto 'l pensiero alla meravigliosa *fabrica* del corpo umano. Avvisando, se questa è stata chiamata picciol mondo per avere in sé parti che con tutte le cose del mondo si confacciano, potersi a qualunque di quelle accomodare secondo la sua natura alcuna cosa del mondo, e conseguentemente le parole quella significanti.

In quanto microcosmo, il corpo umano poteva fornire la corrispondenza universale riguardo a ogni cosa del mondo, in modo relativamente semplice. Al contrario, l'impiego di architetture, come suggeriscono le fonti mnemotecniche

pseudo-ciceroniane e ciceroniane, forniscono una base poco versatile, laddove impiegare il sistema astrologico-zodiacale, alla maniera del retore ellenistico Metrodoro di Scepsi, risulta invece troppo difficile²⁴.

In questo senso, continua Camillo, facendo sfoggio di importanti fonti mediche e di filosofia naturale²⁵:

or quale opra uscì mai fuori delle mani dell'eterno maestro più divina dell'uomo? Certo niuna. E ciò sicuramente posso dire non solamente per aver con alcuna diligenza corso più volte il divino *Timeo*, in che Platone è tutto d'intorno all'umano corpo con grande meraviglia occupato, le opere di Galeno sopra ciò, Aristotele, Cornelio Celso, Marco Tullio nel secondo della *Natura dei Dei*, Plinio, Lattanzio e molti altri che sopra tale *fabrica* con divini pensieri sono dimorati; ma per essermi ancora da uno eccellente anatomista omai in due corpi umani, di membro in membro, il divino magistero mostrato.

L'impatto visivo e l'ordine che emergono dal corpo, in particolare dal corpo *anatomizzato*, illustrano perfettamente l'operazione mnemonica, a cui Camillo punta. D'altra parte, l'impiego del corpo umano come *luogo* mnemonico era una pratica già diffusa nella mnemotecnica tradizionale, che, nel corso del secolo, continua a serbare una certa importanza²⁶. In ogni caso, ciò su cui risulta importante soffermarsi è come il tema dell'essere umano-microcosmo acquisti una dimensione di artificialità.

Per connotare il corpo, infatti, Camillo utilizza il lemma *fabrica*, di derivazione ciceroniana; lo stesso Cicerone è, tra l'altro, esplicitamente richiamato. Questo lemma veniva impiegato, tra le altre occorrenze, in ambito specificamente architettonico e inteso come il processo di costruzione dell'edificio²⁷. Cicerone, relativamente al corpo degli animali, parlava di «*admirabilis fabrica membrorum*» e, relativamente al corpo umano, di «*incredibilis fabrica naturae*» (Cic. *nat. deor.*, II, 121). Il corpo, a partire da questo pretesto, inizia dunque a essere visto come composto su cui l'essere umano può radicalmente agire attraverso un'arte specifica. Tuttavia, nell'allestimento definitivo del sistema mnemonico di Camillo, prevarrà soprattutto il modello che era stato scartato nella lettera a Flaminio.

Ciononostante, il teatro viene anche descritto come una «*mentem et animum fabrefactum*»²⁸, serbando dunque certe istanze del sistema corporeo. Non a caso, nel discorso *Pro suo de eloquentia teatro, ad Gallos Oratio*, Camillo ne parla come un elemento che può innescare l'afflato amoroso, come se si trattasse del corpo fisico dell'amato, che nella platonica *scala amoris* si incideva nella memoria dell'amante e avviava il processo anamnastico, in questo contesto demandato all'armonia sensibile della struttura teatrale: «*infatti [questa mente artificiale] si presenta tutta ai sensi, si butta tutta nelle loro braccia, così che la si può abbracciare, la*

²¹ Cfr. soprattutto *IL RINASCIMENTO PARLA EBRAICO* 2019.

²² Cfr. VIGLIUS 1941.

²³ CAMILLO/SODANO-CHIODO 1990, p. 6 (corsivo mio).

²⁴ Su Metrodoro e il suo sistema, cfr. YATES 1964, pp. 1-26.

²⁵ CAMILLO/SODANO-CHIODO 1990, p. 7 (corsivo mio).

²⁶ Sull'arte della memoria classica e sulla sua ricezione moderna, cfr. soprattutto i classici ROSSI 2000 e YATES 1964, aggiornati sulla base delle importanti constatazioni storiografiche in MATTEOLI 2019.

²⁷ Per una panoramica sui poliedrici impieghi del lemma, cfr. CARLINO 2013.

²⁸ VIGLIUS 1941.

si può stringere, come qualcosa che si ama»²⁹. Nella più tarda concezione del progetto, dunque, viene chiaramente conservato anche il modello mnemonico basato sull'essere umano come microcosmo. Il lemma *fabrica* permette di capire come Camillo ponesse già l'accento sul carattere artificiale sia del corpo, aperto dall'anatomista, sia dell'anima, aperta dal retore-filosofo: tutte queste istanze collimano nella *sintesi* del mago-scultore che, impadronitosi delle misure divine del corpo e del discorso, cioè impadronitosi di *res* e *verba*, ri-edifica i simulacri viventi, palpitanti di simpatie amorose.

Camillo, alla luce del suo entusiasmo verso le osservazioni anatomiche, non vuole solo cogliere i segreti del corpo umano, ma pretende di risalire alle medesime radici della vita, declinando tali conoscenze in direzione esoterica, come del resto si poteva dedurre dal suo continuo riferimento a immagini e a fonti ermetiche e cabalistiche. Nel *Trattato delle materie* (ca. 1535), risulta cruciale un riferimento, per quanto apparentemente solo incidentale, nientemeno che alla creazione artificiale di un neonato, un vero e proprio *homunculus*³⁰:

è il vero che ancor vive una persona nobilissima, dottissima e di santissimi costumi ornata, la qual, benché vergognosamente, pur confessa aver per artificio di ambicchi e di altri istromenti accommodati all'opera già più anni prodotto un bambino, il qual, come prima venne alla luce, fu abbandonato dalla vita.

Ma è soprattutto nel *Discorso in materia del suo teatro* (ca. 1530) che, sotto la maschera di un innocuo parallelismo metaforico, egli rivela³¹:

Ho già letto, credo in Mercurio Trismegisto, che in Egitto già erano fabricatori di statue tanto eccellenti che, condotta che aveano alcuna statua alla perfetta proporzione, ella si trovava animata da spirito angelico, perché tanta perfezione non poteva star senz'anima. Simili a così fatte statue io trovo le parole per virtù della composizione, l'ufficio della quale è, com'io dissi, di tenere in proporzion grata all'orecchio tutte le parole che possano vestir concetto umano, preponendo, posponendo, et interpretando. Le quai parole, subito che sono messe nella loro proporzione, si trovano sotto l'altrui prononzia quasi animate d'armonia.

Il riferimento è alle statue magiche descritte nell'*Asclepio*, su cui già ci si è soffermati. Le misteriose misure capaci di catturare la vita, di cui si parla nel testo ermetico, sono da Camillo rielaborate in chiave *estetica*: la struttura della bellezza codificata dalla parola, capace di fissarsi nella memoria e di rivelarne i contenuti più profondi, costituisce così la chiave della vita stessa, *sub specie statuaria*.

Del resto, proprio tra 1400 e 1500, sul modello classico, torna

in auge la pratica di decorare gli spazi abitativi con immagini pittoriche e soprattutto scultoree tratte dalla storia e dalla mitologia. Le statue, in particolare, vanno ad abbellire i giardini che si trasformano in veri e propri teatri secondo complesse coreografie, che talvolta si caricano di misterici sensi riposti, come il rispecchiamento di precisi disegni astrologici³². Non è inoltre insolito che quei giardini, oltre ai fini decorativi e ai sensi riposti che assumevano, fossero anche impiegati a livello specificamente mnemotecnico. Emblematica di tutti questi utilizzi è la tarda testimonianza di Emanuele Tesauro, che risulta dirimente per una corretta lettura della semantica statuaria, a cui Camillo si mostra fortemente legato³³:

Perché volendo il Principe Tomaso terminar tutti gli Angoli de' Quadri del Perterro con qualche statua misteriosa sopra i suoi Piedistalli che compievano il numero di 61 si come quel giardino nella Primavera pare un cielo stellato di fiori; così vennemi in pensiero di rappresentare in ogni Statua una delle *Imagini celesti*, che uguagliano appunto quel numero [...] nella forma, che da' Poeti, secondo le lor favole misteriose ci vengono effigiati. Et di ciascuna statua formai un'Emblema col suo Epigramma nel Piedistallo, per dichiarar la Favola, et applicarla a qualche moral Documento. Si che veggendosi [...] chiunque passeggiasse per il Giardino, potesse vedere il cielo in terra, et conoscere quasi tutte le favole de' Poeti, et imparar documenti utili alla vita humana.

Le statue poetiche di Francesco Patrizi

In fin dei conti, nell'esperienza culturale rappresentata dalle indagini di Ficino e Camillo, che affonda le sue condizioni di esistenza nel linguaggio visivo della memoria e nell'autocontrollo dell'immaginario, collimano molte delle più grandi esperienze della cultura del Cinquecento, tutte in relazione tra loro. Come si è osservato in apertura, ci sono soprattutto due filoni che, nel XVI secolo (italiano prima ed europeo poi), si sovrappongono continuamente secondo differenti gradazioni: la produzione retorico-poetica e la progressiva rivalutazione ed emancipazione dell'arte figurativa.

Nella *Poetica* di Aristotele, che tra Quattro e Cinquecento vede la propria ampia diffusione³⁴, viene appunto rimarcato il peso filosofico-veritativo della produzione letteraria³⁵. Nell'imitazione poetica, ossia un'imitazione perfetta, non vengono rappresentate le accidentalità ma le essenze universali in tutta la loro purezza, al di là dell'esperienza ordinaria. Il legame tra testualità, memorabilità e visualità viene ribadito più volte nella *Poetica*, in cui subentrano numerosi paragoni, non solo tra il testo poetico e l'arte figurativa, ma anche tra il testo poetico e il corpo organico. Per essere massimamente efficace l'opera poetica deve potere essere abbracciata complessivamente dall'occhio della mente e, dunque, dalla memoria così come un corpo, per essere ammirato nel suo

²⁹ «tota enim sensibus obiicitur, tota etiam ita sese brachiis dat, ut tamquam cara, tamquam amabilis amplecti, stringique possit» (CAMILLO 1587, p. 39, trad. it. del passo ripresa da BOLZONI 2015, p. 36).

³⁰ CAMILLO/SODANO-CHIODO 1990, p. 130.

³¹ *Ibid.*, p. 31.

³² Cfr. soprattutto FAGIOLO 1980 e KUWAKINO 2011.

³³ TESAURO 1675, p. 473.

³⁴ Cfr. soprattutto GARIN 1973.

³⁵ Cfr. ARISTOTELE/DONNINI 2008, pp. 61-63 (IX, 1451 a 36-b 12).

insieme, non deve essere né troppo ridotto né troppo esteso: «come per i corpi e gli animali bisogna che abbiano una grandezza, ma che questa sia facile ad abbracciarsi con lo sguardo, così anche per i racconti: devono avere un'estensione, ma questa deve essere facile da ricordare»³⁶. Parallelamente, la produzione figurativa va assumendo un nuovo valore conoscitivo e veritativo, non inferiore a quello del testo scritto. Letterarietà e figuratività si sovrappongono in una comune mistione che fa capo alla nuova e potente visualità conoscitiva di cui l'essere umano è investito. Michelangelo, ben consapevole di questa rivoluzione, descrive l'«ottimo artista» come colui che è in grado di rimuovere il «superchio» dalla materia grezza, disvelando così l'opera d'arte scultorea³⁷. In questo senso, l'arte figurativa agisce come l'autentica attività filosofico-letteraria, ripulendo e riplasmando l'esperienza del mondo dalle accidentalità per risalire alla trama ideale dell'essere.

Ed è proprio a partire da questa sovrapposizione che uno tra i più tenaci oppositori dell'aristotelismo cinquecentesco, Francesco Patrizi, fonda la propria disamina estetica. Avido lettore di Ficino, come egli stesso dichiara³⁸, e curatore di un'importante edizione di opere di Camillo³⁹, declina le istanze del platonismo rinascimentale verso direzioni abbastanza inedite e talvolta insolite⁴⁰. Oltre all'interesse verso gli aspetti più disincantati della riflessione politica, desunti dall'opera di Niccolò Machiavelli, Patrizi intrattiene anche importanti dialoghi con i circoli che gravitano attorno alla figura dell'eterodosso filosofo-naturalista Bernardino Telesio, enfatizzando così la dimensione naturalistica all'interno della tradizione platonica. Nella riflessione di Patrizi ha anche un ruolo centrale la sfera linguistica; non a caso l'attenzione verso le arti del discorso (retorica e dialettica), concepite come i nuovi strumenti per rifondare il sistema del sapere, era uno dei temi più caldi del Cinquecento europeo.

Per i nostri scopi riveste un ruolo centrale la sua monumentale *Poetica* (1586-1588), composta a Ferrara ma rimasta incompiuta e per la maggior parte inedita, formata da sette deche⁴¹. In particolare risulta assai emblematica la quarta deca, ossia la *Deca Plastica*; qui Patrizi mostra l'applicazione concreta del fare poetico, teorizzato nelle deche precedenti. Rimarcando le proprie distanze dall'idea della poesia aristotelicamente intesa come imitazione⁴², egli fa leva sulla radice etimologica del lemma *poesia*. Patrizi indica l'attività poetica non come un imitare bensì come un *plasmare*; in questo senso il poeta si connota come un vero e proprio artista figurativo. Così specifica Patrizi relativamente alla *finzione* letteraria⁴³:

diciamo che questo verbo fingere noi intendiamo per quello stesso che i Greci dissono con quest'altro πλάττω, e fingere πλάττειν, e πλάσις, finzione, e plasma, figmento e cosa finta. La quale *plasis* i latini appellarono: *fictio*, e *formatio*, e *formatura*; e l'artefice del fingere quelli dissero *plastes*, e questi *fictor*, *creator*, *conditor*. E nel significato loro compresero colui che, o di cera, o di gesso, o di creta, o di argilla, o di stucco, o d'altra materia molle questa, o quella figura formava. E questo fare Orazio così espresse: 'Argilla quidvis imitatur uda' [Epist., II, 2, 8]. E Plinio la così fatta arte, con nome greco, nominò: plastica [Nat. hist., XXXV, 43, 132]. E ciò sia dichiarazione del nome, e del fatto sia quest'altro che, sì come la cera, o il gesso, o l'argilla di informe massa, per arte, prende e questa e quella figura e forma, e ciò si dice fingere e πλάττειν, e formare, e figurare, e quanti altri derivati di qui nascere possono, perchè d'una figura prima datale in altra si muti e dicasi trasformare, e trasfigurare, ed altri simiglianti.

Dopo questo *excursus* terminologico, dunque, si può affermare che⁴⁴

chi bene considera questa finzione, e questa formatura, e questa trasformazione, e trasfigurazione, vederà che ch'ella altro non è che dare ad una cosa forma diversa da quella che havea prima ed apparenza: ciò è una forma nuova, o rinnovata. E se il fingere è formare, o trasformare, e questo è fare, questo fare sarà facitura; e il fingitore, o formatore, o riformatore, o trasfiguratore si dirà anco fattore e facitore. E non disdirà che il poeta, che facitore si disse essere, quando finga ne' suoi poemi, o formi, o trasformi la materia dalla sua prima forma in una nuova.

L'artista *plastico* e il poeta condividono, dunque, la medesima capacità artistica. Viene così ribadita l'immagine del poeta-scultore che, plasmando la sua opera, dà una nuova forma alla realtà, e, se autenticamente ispirato, ne riporta a galla le strutture vere e profonde, al di là della quotidiana realtà apparente. Patrizi si rivela, quantomeno in questo aspetto, molto più influenzato da Aristotele di quanto non voglia ammettere (o di quanto si renda conto). Inoltre, anche in questo caso, a suggellare definitivamente il profondo legame tra esperienza letteraria ed esperienza figurativa, subentra il tema amoroso così come si era osservato sia in Ficino sia in Camillo. L'importante peculiarità del modello poetico teorizzato da Patrizi è proprio quella di suscitare un'esperienza estetica che ricalchi di fatto l'esperienza erotico-amorosa⁴⁵. Nella *Deca Ammirabile* viene, infatti, portata avanti l'analogia, ben radicata in tutta l'opera, tra testo poetico ed essere vivente. Scrive Patrizi che «certamente a noi pare che il mirabile tale dea essere nel poema, quale è la mente, o la ragione, nell'huomo»; e così come

36 *Ibid.*, pp. 51-53 (VII, 1450 b34-1451 a8).

37 «Non ha l'ottimo artista alcun concetto/ c'un marmo solo in sé non circonscriva/ col suo superchio, e solo a quello arriva/ la man che ubbidisce all'intelletto» (MICHELANGELO/NOE GIRARDI 1960, p. 82, vv. 1-4). A tal proposito, si tenga presente l'ampio commento squisitamente filosofico, indubbiamente non troppo fedele, che Benedetto Varchi allestisce per questo sonetto: cfr. VARCHI 1549.

38 Cfr. PATRIZI/AGUZZI BARBAGLI 1975.

39 Cfr. CAMILLO 1560.

40 Per una panoramica sulla vita e le opere di Patrizi, cfr. soprattutto PALUMBO 2014; SCAPPARONE 2012; MUCCILLO 2002. Per ulteriori rimandi bibliografici e valutazioni storiografiche, si rimanda a GHEZZANI 2023.

41 Per un inquadramento complessivo, *ibid.*, pp. 137-152.

42 In realtà, Patrizi ha una concezione errata della *imitazione* genuinamente aristotelica, sulla scia dell'errata lettura di numerosi interpreti coevi; cfr. ANDRISANO 2002.

43 PATRIZI/AGUZZI BARBAGLI 1969-1971, III, pp. 18-19.

44 *Ibid.*, III, p. 19.

45 Su questo aspetto specifico, cfr. soprattutto GHEZZANI 2023, pp. 117-179.

la ragione «riluc[e]» attraverso la bella manifestazione sensibile di tutta l'equilibrata struttura corporea, «così doverà il mirabile non in questa, o in quella, parte del poema mandare i raggi suoi, ma diffondergli per tutte». Il poeta deve dunque «per tutte le parti sue fare il mirabile risplendere»⁴⁶.

A riprova di ciò, il *mirabile*, cioè l'essenza della poesia secondo Patrizi, nel momento in cui viene fruito, ha un effetto mediatore sull'anima umana, analogo, anche in questo caso, al duplice effetto (virtuoso o vizioso) dell'esperienza erotica per come viene declinata nella tradizione platonica. La *meraviglia*, ossia la reazione psicologica alla fruizione del mirabile,⁴⁷

sarà da dire movimento quasi portatore de' moti della ragione alla parte bassa, co' quali la forza sua rintuzza, e infievolisce [...]. Ed è parimente la meraviglia portatrice de' moti affettuosi alla ragione, quando eglino, contro a lei quasi congiurati, e la percuotono spesso e la intronano, sì che o la ammortano, o in tutto le tolgono ogni potere, sì che più non si senta. E si può perciò dire la potenza ammirativa essere tra queste due potenze quasi un Euripo.

Se, dunque, la corretta fruizione poetica, così come la retta contemplazione della bellezza fisica, conduce a un equilibrio psicosomatico che predispone al perfezionamento conoscitivo, vi è tuttavia il rischio che la marea affettiva travolga il registro razionale. Non a caso, come era stato precedentemente dichiarato nella *Deca Istoriale*, le strumentazioni poetiche «bene adoperate, sono atte a disporre ad ogni altro abito di virtù gli animi umani; sì come, male usate, possono il contrario»⁴⁸. Per Patrizi questo è il modo, dunque, più ottimale attraverso cui l'esperienza amorosa può essere *artificialmente* gestita dal filosofo-mago. Non si tratta più dell'edificazioni di simulacri viventi mentali, o di simulacri viventi reali, quanto piuttosto di un'esperienza estetica integrale che applica il vincolo amoroso non tanto all'organismo cosmico, come accadeva in Ficino e in Camillo (per quanto a differenti gradazioni), ma alla sfera specificamente umana. In questo senso, Patrizi mostra una concezione di magia, intesa come specificamente inter-umana e, dunque, peculiarmente politica, che segna le sue distanze rispetto alle precedenti stagioni culturali di Ficino e, soprattutto, di Camillo. Quello che in ogni caso rimane costante, relativamente all'elaborazione della fruizione filosofico-letteraria, è significativamente il ricorso all'esperienza visuale dell'arte figurativa, soprattutto di quella scultorea che, forse meglio di ogni altra, riesce a porre l'accento sia sul fare attivo della «mano» dell'«ottimo artista» sia sull'ambigua verosimiglianza rispetto alla figura umana, organismo palpitante e vivente.

Artisti, filosofi, e poeti, sotto l'egida della *prisca philosophia* ermetico-platonica, collaborano dunque verso una comune concezione di *ars* integrale, capace di ricalcare le *misure* dell'occhio della mente e, allo stesso tempo, le segrete misure dell'anima e della vita umana. ❦

⁴⁶ PATRIZI/AGUZZI BARBAGLI 1969-1971, II, pp. 329-330.

⁴⁷ *Ibid.*, II, p. 362.

⁴⁸ PATRIZI/AGUZZI BARBAGLI 1969-1971, I, pp. 280-281.

❦ Bibliografia

ANDRISANO 2002

Angela M. Andrisano, *Patrizi e il «meraviglioso»: le fonti classiche*, in Francesco Patrizi. *Filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, a cura di Patrizia Castelli, Firenze 2002, pp. 65-72.

ARISTOTELE/DONINI 2008

Aristotele, *Poetica*, a cura di Pierluigi Donini, Torino 2008.

BETTINI 1992

Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992.

BOLZONI 1984

Lina Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova 1984.

BOLZONI 2015

Lina Bolzoni, *Introduzione*, in Giulio Camillo, *L'idea del teatro*, con «l'idea dell'eloquenza», il «de transmutatione» e altri testi inediti, a cura di Lina Bolzoni, Milano 2015 pp. 9-128.

CAMILLO 1560

Giulio Camillo, *Il secondo tomo dell'opere di M. Giulio Camillo Delminio*, Venezia 1560.

CAMILLO 1587

Giulio Camillo, *Pro suo de eloquentia theatro, ad Gallos Oratio*, Venezia 1587.

CAMILLO/SODANO-CHIODO 1990

Giulio Camillo, *L'idea del teatro e altri scritti di retorica*, a cura di R. Sodano e D. Chiodo, Torino 1990.

CARLINO 2013

Andrea Carlino, *Anatomia umanistica: Vesalio, gli Infiammati e le arti del discorso*, in *Interpretare e curare. Medicina e salute nel Rinascimento*, a cura di Maria Conforti, Andrea Carlino e Antonio Clericuzio, Roma 2013, pp. 81-86.

CHASTEL 1975

André Chastel, *Marsile Ficino et l'art*, Genève 1975.

CIAVOLELLA 1992

Massimo Ciavolella, *Eros e Memoria nella cultura del Rinascimento*, in *La cultura della memoria*, a cura di Lina Bolzoni e Pietro Corsi, Bologna 1992, pp. 319-333.

CORTESI BOSCO 2016

Francesca Cortesi Bosco, *Viaggio nell'ermetismo del Rinascimento. Lotto, Dürer, Giorgione*, Padova 2016.

COULIANO 1987

Iona P. Couliano, *Eros and Magic in the Renaissance*, Chicago - London 1987.

ERMETE/RAMELLI 2018

Ermete Trismegisto, *Corpus hermeticum*, a cura di Ilaria Ramelli, Milano 2018 (prima edizione, *Corpus hermeticum*, a cura di Arthur Darby Nock e André Jean Festugière, I-IV, Paris 1991).

FAGIOLO 1980

Marcello Fagiolo, *Il giardino come teatro del mondo e della memoria*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino: la Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, a cura di Marcello Fagiolo, Roma 1980, pp. 125-141.

FELLINA 2014

Simone Fellina, *Modelli di episteme neoplatonica nella Firenze del '400*, Firenze 2014.

FIGINO/NICCOLI 1987

Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, a cura di Sandra Niccoli, Firenze 1987.

FIGINO/TARABOCHIA CANAVERO 1995

Marsilio Ficino, *De vita*, a cura di Alessandra Tarabochia Canavero, Milano 1995.

FIGINO/KASKE-CLARK 1998

Marsilio Ficino, *Three Books on Life*, edited by Carol V. Kaske e John R. Clark, Tempe 1998.

FIGINO/VITALE 2017

Marsilio Ficino, *Theologia platonica*, a cura di Errico Vitale, Milano 2017.

GARIN 1973

Eugenio Garin, *La diffusione della «Poetica» di Aristotele dal secolo XV in poi*, «Rivista critica di storia della filosofia», 28, 1973, pp. 447-451.

GARIN 2006

Eugenio Garin, *Ermetismo del Rinascimento*, Pisa 2006.

GHEZZANI 2023

Tommaso Ghezzi, *Il Platonico innamorato. Poesia, Amore, Magia in Francesco Patrizi da Cherso*, Firenze 2023.

IL RINASCIMENTO PARLA EBRAICO 2019

Il Rinascimento parla ebraico, a cura di Giulio Busi e Silvana Greco, Milano 2019.

KUWAKINO 2011

Koji Kuwakino, *L'architetto sapiente. Giardino, teatro, città come schemi mnemonici tra il XVI e il XVII secolo*, Firenze 2011.

LAZZARIN 2011

Francesca Lazzarin, *Poesia e filosofia in Marsilio Ficino*, in *Para/Textuelle Verhandlungen zwischen Dichtung und Philosophie in der Frühen Neuzeit*, a cura di Bernhard Huss, Patrizia Marzillo e Thomas Ricklin, Berlin - New York 2011, pp. 229-247.

LUCENTINI-COMPAGNI 2001

Paolo Lucentini, Vittoria Perrone Compagni (a cura di), *I tesi e i codici di Ermete nel Medioevo*, Firenze 2001.

MATTEOLI 2019

Marco Matteoli, *Nel tempio di Mnemosine. L'arte della memoria di Giordano Bruno*, Pisa 2019.

MICHELANGELO/NOE GIRARDI 1960

Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di Enzo Noe Girardi, Bari 1960.

MUCCILLO 1996

Maria Muccillo, *Platonismo, ermetismo e «prisca theologia». Ricerche di storiografia filosofica rinascimentale*, Firenze 1996.

MUCCILLO 2002

Maria Muccillo, *La dissoluzione del paradigma aristotelico*, in *Le filosofie del Rinascimento*, a cura di Cesare Vasoli, Milano 2002, pp. 506-533.

PALUMBO 2014

Margherita Palumbo, s.v. Patrizi, Francesco, in *Dizionario biografico degli italiani*, 81, Roma 2014, <www.treccani.it>.

PARRI 2005

Ilaria Parri, *La via filosofica di Ermete. Studio sull'Asclepius*, Firenze 2005.

PATRIZI/AGUZZI BARBAGLI 1969-1971

Francesco Patrizi, *Della Poetica*, a cura di Danilo Aguzzi Barbagli, I-III, Firenze 1969-1971.

PATRIZI/AGUZZI BARBAGLI 1975

Francesco Patrizi, *Lettere ed opuscoli inediti*, a cura di Danilo Aguzzi Barbagli, Firenze 1975.

PUTTI 2020

Elena Putti, *Il Theatro Universale di Giulio Camillo Delminio: dall'inedito manoscritto genovese a nuove prospettive critiche fra storia, filosofia e contemporaneità*, Roma 2020.

ROSSI 2000

Paolo Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna 2000.

SCAPPARONE 2012

Elisabetta Scapparone, Patrizi, Francesco, in *Il Contributo italiano alla storia del Pensiero - Filosofia*, Roma 2012.

SEIP 2020

Oscar Seip, *Giulio Camillo's Theatro della sapientia. Theatres of Knowledge in the Early Modern period*, Tesi di Dottorato di Ricerca, University of Manchester, A.A. 2020.

SEIP 2022

Oscar Seip, *Giulio Camillo's Theatre of Knowledge Revisited. On the Locality of Renaissance Knowledge Production in The Digital Age*, «Nuncius», 37, 2022, pp. 59-83.

STABILE 1974

Giorgio Stabile, s.v. Camillo, Giulio, detto Delminio, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 17, Roma 1974, pp. 218-228.

TESAURO 1675

Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, Bologna 1675.

VARCHI 1549

Benedetto Varchi, *Due lezioni di messer Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di messer Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte la scultura, o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo, et più altri eccellentissimi pittori et scultori, sopra la quistione sopradetta*, Firenze 1549.

VASOLI 2008

Cesare Vasoli, *Note su tre teologie platoniche: Ficino, Steuco e Patrizi*, «Rinascimento», 48, 2008, pp. 81-10.

VIGLIUS 1941

Viglius ab Aytta, qq, in *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterdami*, a cura di Helen M. Allen e Heathcote W. Garrod, I-XII, Oxford 1941, X, pp. 29-30.

YATES 1964

Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London - Chicago 1964.

YATES 1966

Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London 1966.

ABSTRACT

Il saggio restituisce un'ecfrasi autografa di Romano Alberti, posta in apertura del manoscritto latore del *Trattato della nobiltà della pittura*, insieme al relativo disegno. La versione a stampa dell'opera (Roma 1585), tuttavia, è introdotta da due sonetti encomiastici di Girolamo Magagnati, corrispondente dell'Alberti e frequentatore dell'Accademia di San Luca.

The essay describes an autograph ecphrasis by Romano Alberti, placed at the opening of the manuscript of the Trattato della Nobiltà della Pittura, together with the corresponding drawing. The printed version of the treatise (Rome 1585), however, is introduced by two encomiastic sonnets by Girolamo Magagnati, Alberti's correspondent and supporter of the Accademia di San Luca.

PAROLE CHIAVE Romano Alberti • Girolamo Magagnati • Federico Zuccari • Accademia del Disegno • sonetto • ecfrasi • poesia • pittura • trattato • Tardo Rinascimento • Italia


KEYWORDS *Romano Alberti • Girolamo Magagnati • Federico Zuccari • Accademia del Disegno • sonnet • ekphrasis • poetry • painting • treatise • Late Renaissance • Italy*

CITA COME *Ciro Perna, Su un'inedita ecfrasi di Romano Alberti, «L'IDEA», 1.1 • Testi Fonti Lessico, 2024, pp. 97-101, DOI 10.69114/LIDEA/2024.178-297*

URL <https://lidea.abaroma.it/articoli/su-uninedita-ecfrasi-di-romano-alberti-297>

DOI [10.69114/LIDEA/2024.178-297](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.178-297)

OPEN ACCESS

© 2024 *Ciro Perna* •  4.0

PEER-REVIEW

Presentato 09/09/2024

Accettato 20/09/2024

Pubblicato 05/11/2024

Su un'inedita ecfrasi di Romano Alberti

✦ **Ciro Perna**

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli



L «Io Romano Alberti dal Borgo Santo Sepolcro composi la presente opera in Roma nel M.D.L.XXX.IV a laude e gloria de Dio mano propria»: così, a carta 44v del manoscritto J 118 della Biblioteca Comunale di Sansepolcro, il futuro segretario di San Luca sottoscriveva il suo *Trattato della nobiltà della pittura*, fortunatissima opera pubblicata l'anno successivo a Roma per i tipi di Francesco Zanetti¹. Dedicato al cardinale Alfonso Gesualdo, protettore dell'Accademia stessa, in linea con i dettami controriformistici tridentini e, come dimostrato da Paola Barocchi, modellato piuttosto fedelmente sul *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* di Gabriele Paleotti (1582), il trattato intende «[...] difendere la nobilissima virtù della pittura da quelli che, togliendo il suo giusto onore con annoverarla fra l'arti meccaniche e vili, a guisa di vigoroso fiore che per piovose percosse tiene il capo chino, ritengono il salir di quella al suo supremo luogo»², dimostrandone le nobiltà naturale, civile e teologica. Non, dunque, un'arte puramente meccanica, ma, con l'indispensabile sostegno di svariate *authoritates*, non banale sfoggio di erudizione, *ars liberalis* riaffermata «in un tempo in cui era per concretarsi il concetto della fatale separazione dell'arte alta dal suo substrato, il mestiere»³.

La versione a stampa dell'opera è introdotta da due sonetti encomiastici di Girolamo Magagnati, maestro vetraio del Polesine rodigino con velleità letterarie⁴, annoverato nell'*Origine et progresso dell'Accademia del Disegno* tra i «Signori e Gentilhuomini Amatori»⁵, nonché corrispondente privilegiato di Romano nelle sue peregrinazioni tra Roma, Napoli e Venezia⁶: si tratta dei componimenti *Gratie ch'a pochi 'l ciel largo destina*, centone «transferito dal Petrarca», come recita la didascalia in apertura, e *Giovane a cui la terra e 'l ciel scoperse*, componimento pure rinvenibile a carta 144v del canzoniere autografo dell'Alberti, trådito dal manoscritto XIII d 54 della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli⁷.

Diverso dovette essere, tuttavia, il progetto iniziale se nel codice biturgense del *Trattato* l'apertura è affidata in carta di guardia a un disegno (Fig. 1) corredato da ecfrasi sul *verso*, ovvero il sonetto *Quando fu di Pittura il volto chiaro*⁸ (Fig. 2). Senza troppo arrendersi in indimostrabili congetture, si potrebbe cautamente considerare questo un cambio di rotta imputabile a motivazioni pratiche, se non economiche, legate forse ai costi troppo alti per la trasformazione del disegno in matrice di incisione. Ipotizzando che il codice fosse destinato alla tipografia (al netto, tuttavia, di assenza di dati certi), nel passaggio alla stampa l'esclusione dell'immagine e di conseguenza quella della interdipendente descrizione in versi determinò una virata sui due sonetti d'encómio, realizzati da un sodale, frequentatore dell'Accademia, in cui pure si riconoscono le capacità ecfrastiche dell'Alberti, se l'ultima quartina di *Giovane a cui la terra e 'l ciel scoperse* recita:

Stupidi stanno i più maturi ingegni
e 'l ciel stupisce che di voi tien cura
che in dir pingete et in pinger parlate.

II. «Quando, stando in tal desiderio sospesi [*scil.* difendere la pittura], ecco (mirabil cosa!) ci parve avanti gli occhi nostri vedere l'istessa nobilissima Pittura, di aspetto non men grave che onesto, ma lacrimosa e pallida, coperta di un bruno velo, sotto il quale vedeasi trasparere una ricchissima veste ornata di più preziose pietre e gemme, le quali, se bene offuscate eran dal velo, nondimeno a guisa di ardentissimi lumi a quando a quando si scorgevan risplendere; la quale, stando noi tutti attoniti, cotali parole con interposti singhiozzi parve ch'incominciasse a proferire: «O diletteissimi et eccellenti pittori di questo tempo, sì come fui sempre vostra, così ora esser voglio. Veggio, et emmi grata, la vostra volontà d'aiutarmi in queste angustie, ma pregovi, per la pietà che è in voi, e per i dolci nutrimenti che beveste dal

Tornare a scrivere di Romano Alberti significa rinnovare con affetto il ricordo di Enzo Dolla, a cui dedico queste pagine.

¹ Si legge in edizione commentata in ALBERTI/BAROCCHI 1962, III, pp. 195-236, da cui le seguenti citazioni.

² *Ibid.*, III, p. 197.

³ SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1956, p. 390.

⁴ Cfr. BUFACCHI 2006, s.v. *Magnagnati, Girolamo*, <www.treccani.it> (ultima consultazione 9 settembre 2024).

⁵ Ultima opera dell'Alberti, collettanea dei discorsi e ragionamenti tenuti dagli Accademici tra il 1593 e il 1594 sotto il principato di Zuccari, pubblicata (probabilmente postuma) dall'amico a Pavia nel 1604 per Pietro Bartoli (ZUCCARI-ALBERTI 1604).

⁶ Per la contestualizzazione e la ricostruzione dei rapporti tra Alberti e Magagnati cfr. MAGAGNATI/SALVETTI FIRPO 2004, e ALBERTI/PERNA 2011, specialmente pp. XIV-XV.

⁷ Per il codice, ALBERTI/PERNA 2011, pp. 131-139.

⁸ Non sarà inutile ricordare che pure nel succitato canzoniere autografo si può parzialmente riconoscere un altro esempio di ecfrasi, per cui cfr. PERNA 2011, pp. 224-248, specialmente pp. 245-246.



Fig. 1 Romano Alberti, *Allegoria della nobiltà della Pittura*, in *Trattato della nobiltà della pittura*, penna e inchiostro bruno, 1584, Ms. J 118, cc.n.nn. © Sansepolcro, Biblioteca Comunale Dionisio Roberti

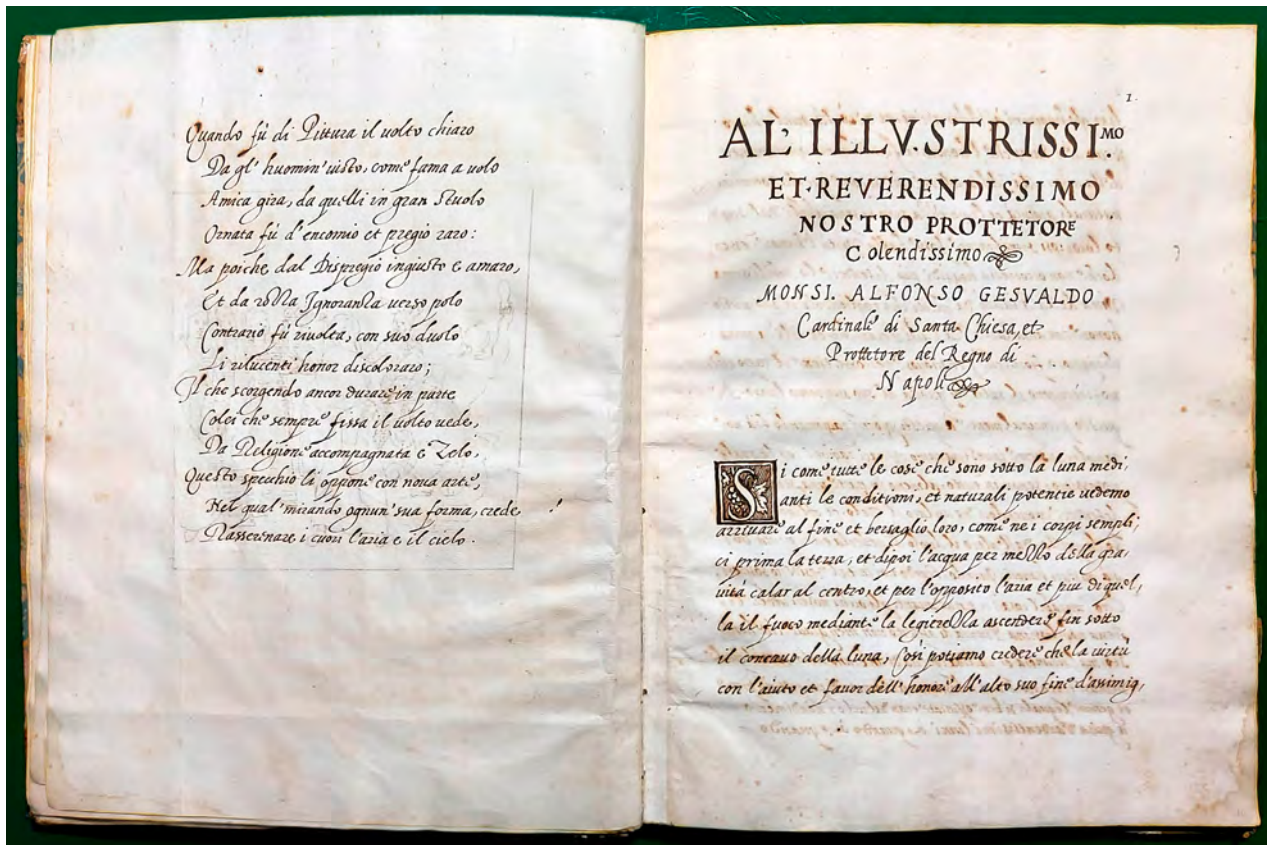


Fig. 2 Romano Alberti, *Quando fu di pittura il volto chiaro*, in *Trattato della nobiltà della pittura*, 1584, Ms. J 118, cc.n.nn. © Sansepolcro, Biblioteca Comunale Dionisio Roberti

petto mio, e finalmente per questi ornamenti che io ho per voi acquistato, e quelli che per me avete acquistati voi, che ormai questa volontà, dico, mettiate in esecuzione, sgannando questi tali che mi van disprezzando. Imperoché, comportarete voi che io sia così vilipesa? Non certo, perché so che molti vi son di voi zelanti dell'onor mio. Risolvetevi adunque, né vi vogliate scusare di non potere con le vostre parole supplire al mio bisogno, essendo che le mie carissime compagne Retorica e Poesia, nelle quali consiste la facoltà dell'ornato dire, qual più vi aggraderà non mancheranno di aiutarvi; né vi sia meraviglia, ché tale è la intrinsechezza e familiarità mia con quelle, che, per abbellirci, cerchiamo d'imitarci l'un l'altra⁹. La prosopopea della Pittura, ben nota all'Alberti in antecedenti come Zuccari, sul piano iconografico (Figg. 3-5), e Lomazzo, su quello teorico¹⁰, doveva non solo dare l'abbrivo al *Trattato*, ma rappresentare agli occhi del suo autore il punto nodale dell'intera questione. Nelle intenzioni iniziali, lasciate come anticipato solo in forma manoscritta, la stessa personificazione domina la scena nel disegno, al centro, di fronte a uno specchio retto da un'altra figura femminile e circondata sui lati da due coppie maschili in funzione (e in posizione) evidentemente antitetica. Sarà opportuno leggere il sonetto per comprendere gli accadimenti rappresentati¹¹:

Quando fu di Pittura il volto chiaro
dagl'uomin visto, come fama a volo
amica gira, da quelli in gran stuolo
ornata fu d'encomio et pregio raro:
ma poiché dal Dispregio ingiusto e amaro
et da rozza Ignoranza verso polo
contrario fu rivolta, con suo duolo
li rilucenti onor discoloraro.
Il che scorgendo ancor durare in parte
colei che sempre fissa il volto vede,
da Religione accompagnata e Zelo,
questo specchio li oppone con nova arte
nel qual mirando ognun sua forma, crede
rasserenare i cuori, l'aria e il cielo.

Con una struttura marcatamente bipartita in due macrostrofe non isocrone di otto e sei versi, in opposizione pure temporale tra un passato remoto che, contrariamente alla norma, non indica azione conclusa nel tempo, ma che «ancor *dura* in parte», e un presente *in fieri*, di cui è dunque premessa, Alberti mette in versi la diacronia rappresentata al suo punto d'arrivo. Il soggetto dell'azione andrà identificato nella «colei» del v. 10, la prudenza, *auriga virtutum*, che – come noto – ha uno specchio tra le sue prerogative iconologiche,

antinarcisistico emblema del γνῶθι σαυτόν, che qui diviene strumento di contrasto al decadimento della Pittura. Quest'ultima, come anticipato, è rappresentata di spalle, «ornata di più preziose pietre e gemme» visibili nel riflesso, insidiata dal lato sinistro da Dispregio e Ignoranza, a cui si attribuiscono rispettivamente arti serpentini e orecchie d'asino, variazioni sulla fortunatissima ecfresi di Luciano di Samosata della Calunnia di Apelle (verosimilmente recuperata da *De Pictura*, III 53, di Leon Battista Alberti). Sul lato opposto campeggiano invece una figura femminile reggente le tavole della legge, ovvero la Religione, «[...] secondo che riferisce un autore [...] nata» con la pittura¹², e una virtù indispensabile all'artista come lo Zelo, uomo con accenno di barba sapienziale. Il dinamismo dell'immagine ha un correlativo ritmico non solo nel sistema rimico non circolare (ABBA ABBA CDE CDE), ma pure nell'insistito ricorso alle inarcature e alle frantumazioni sintattiche delle pause metriche.

In un indefinito passato si situa la sorte della pittura: l'esaltazione, innanzitutto, qui resa con un sintagma di ascendenza certamente tassiana, rilevabile ad esempio in *Rime*, MCCCCXXV 13: «e per sì rari pregi e sì diversi», MDV 154: «e d'antica eloquenza i rari pregi», o MDLXXIII 8: «di senno e di valor sì rari pregi», conseguenza di una fama amica, che «a volo / [...] gira». Quest'ultima formula rappresenta una variante sinonimica del più comune 'levarsi in alto', ed è posta, per la parte avverbiale, in rima con «polo» e «duolo», come in Petrarca, *RVF* CCLXXXVII 4, 5 e 8. Quando divenne poi ammorbante l'azione contrastiva di dispregio e ignoranza il doloroso decadimento fu inevitabile, a cui la rima inclusiva di v. 8, lemma dantesco¹³, sembra affibbiare un (apparente) sugello di irrimediabilità, che proietta al qui e ora della seconda macrostrofa. Il presente è azione riabilitativa, è l'impegno militante degli Accademici, è il *Trattato* stesso nella sua osservanza controriformista, è tempo di prudenza, religione e zelo, è «nova arte», struttura di retrogusto sannazariano (*Sonetti e Canzoni*, LXXVIII 7: «per viver, mi bisogna usar nova arte», per altro in rima con «parte», ai versi 2 – equivoca –, 3 e 6). L'«arma» impugnata da Prudenza diviene, così, strumento di mediazione, viatico per un rasserenamento, non solo interiore: «ma lasciando noi ormai da parte cotali cose, per esser tempo di fornire così lungo – si può dire al senso – ragionamento, ma né men a bastanza per la minima parte della gloria di questa nostra nobilissim'arte [...]»¹⁴.

Come ovvio, commentare una ecfresi solo sul piano puramente letterario è operazione monca, che potrà trovare compimento con una indagine iconografica e storico artistica sulla genesi e composizione del disegno (e sulle sue relazioni con il *Trattato*), al fine, così, di gettare luce su questo esempio non irrilevante di relazione tra immagine, poesia e teoria. ✚

⁹ ALBERTI/BAROCCHI 1962, III, pp. 197-198.

¹⁰ Nel primo caso il riferimento è naturalmente alla *Calunnia* (1569-1572), al *Lamento della Pittura* (1579) e alla *Porta Virtutis* (1581-1585), nel secondo a LOMAZZO 1584.

¹¹ Si pubblica il componimento con criteri il più possibile rispettosi della *facies* grafica, anche in ragione dell'autografia. Gli interventi consistono infatti in: distinzione secondo l'uso moderno di *u* e *v*; disciplina dell'*h* etimologica o pseudo etimologica; utilizzo dell'apocope nelle occorrenze di *a'* e *da'* per le preposizioni articolate *ai*, *dai* e *dagli*; *de'* e *ne'* per le forme *de* e *ne*, varianti delle preposizioni articolate *dei*, *nei* e *negli*; adozione della forma sintetica della preposizione articolata usate in forma analitica (*da gli* > *dagli*: la riduzione non ha richiesto il raddoppiamento della consonante); normalizzazione delle maiuscole (mantenute per le prosopopee), degli accenti, della punteggiatura secondo l'uso moderno.

¹² ALBERTI/BAROCCHI 1962, III, p. 230.

¹³ Cfr. *TLIO*, s.v. *discolorare*, <tlio.ovi.cnr.it> (ultima consultazione 19 settembre 2024), ove risulta per la prima volta attestato in *Purg.*, XI 116: «che viene e va, e quei la discolora».

¹⁴ ALBERTI/BAROCCHI 1962, III, p. 235.



Fig. 3 Federico Zuccari - Cornelis Cort, *Calunnia di Apelle*, bulino, 1572 [1602, stampatore Giovanni Orlandi], Inv. 1.501.3322. © New York, The Metropolitan Museum of Art



Fig. 4 Federico Zuccari - Cornelis Cort, *Pittore della Vera Intelligenza con un Lamento della Pittura*, bulino, 1579, Inv. 1451 st. sc. 7. © Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



Fig. 5 Federico Zuccari, *Porta Virtutis*, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, su pietra nera, 1581-1582, Inv. 1974.25. © New York, The Morgan Library & Museum

✦ Bibliografia

Fonti di archivio e Manoscritti

BCS - Biblioteca Comunale Dionisio Roberti, Sansepolcro

Ms. J 118, *Trattato della nobiltà della pittura, composto ad instantia della venerabil Compagnia di San Luca et nobile Academia delli pittori di Roma di Romano Alberti della città di Borgo Santo Sepolcro*, Roma 1584, foll. [I-VII] e 1r-67v.

BNN - Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Napoli

Ms. XII d 54, Romano Alberti, [*Canzoniere*], XVI secolo, foll. [1r-147lv].

Dizionari

TLIO

TLIO - *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, in elaborazione presso l'Istituto CNR Opera del Vocabolario Italiano, Firenze, fondato da Pietro G. Beltrami e continuato da Lino Leonardi, diretto da Paolo Squillaciotti, <tlio.ovi.cnr.it>.

Testi, Studi e Ricerche

ALBERTI 1585

Romano Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura, composto ad istanzza della venerabil Compagnia di San Luca e nobil Academia delli pittori di Roma*, Roma 1585.

ALBERTI/BAROCCHI 1962

Romano Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di Paola Barocchi, I-III, Bari 1960-1962, III, 1962, pp. 195-236.

ALBERTI/PERNA 2011

Romano Alberti, *Capitoli satirici e burleschi*, a cura di Ciro Perna, Roma 2011.

BUFACCHI 2006

Emanuela Bufacchi, s.v. *Magagnati, Girolamo*, in *Dizionario Biografico - Treccani*, 67, 2006, <www.treccani.it>.

LOMAZZO 1584

Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura, di Giovan Paolo Lomazzo milanese pittore, diviso in sette libri, ne' quali si discorre de la proportione, de' moti, de' colori, de' lumi, de la prospettiva, de la pratica, de la pittura, et finalmente de le istorie d'essa pittura. Con una tavola de' nomi de tutti li pittori, scoltori, architetti et matematici antichi et moderni*, Milano 1584.

PALEOTTI 1582

Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane, diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case et in ogni altro luogo*, Bologna 1592.

PERNA 2011

Ciro Perna, *Un madrigalista inedito del secondo Cinquecento*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 622, 2011, pp. 224-248.

MAGAGNATI/SALVETTI FIRPO 2004

Girolamo Magagnati, *Lettere a diversi del signor Girolamo Magagnati*, a cura di Laura Salvetti Firpo, Firenze 2004.

SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1956

Julius von Schlosser Magnino, *La Letteratura Artistica. Manuale delle Fonti della Storia dell'arte Moderna*, seconda edizione italiana aggiornata da Otto Kurz, Scandicci 1956 (edizione originale *Die Kunstliteratur: Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924; prima edizione italiana, Firenze 1935).

ZUCCARI-ALBERTI 1604

Federico Zuccari, *Romano Alberti, Origine et progresso dell'Academia del Disegno, de' pittori, scultori et architetti di Roma. Dove si contengono molti utilissimi discorsi et filosofici ragionamenti appartenenti alle suddette professioni et in particolare ad alcune nuove definitioni del disegno, della pittura, scultura et architettura, et al modo d'incaminar i giovani et perfettionar i provetti. Recitati sotto il regimento dell'eccellente signor cavagliero Federico Zuccari et raccolti da Romano Alberti segretario dell'Academia*, Pavia 1604.

ABSTRACT

L'articolo è incentrato sulla ricostruzione della presenza delle citazioni dei testi di Federico Zuccari all'interno della lessicografia italiana. Al fine di ottenere il giusto dimensionamento dell'impatto citazionale di Zuccari, l'indagine prende l'avvio dalla valutazione della presenza di autori riconducibili alle arti, decisamente sottodimensionata in ragione del fatto che la linea lessicografica italiana predominante privilegia il filone fiorentino-centrico e letterario-centrico. I testi di Zuccari sono assenti in tutti i dizionari realizzati tra Settecento e Ottocento, passati in rassegna sistematicamente, così come nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, che oggi costituisce il principale dizionario storico della lingua italiana. La lacuna risulta particolarmente rilevante, dal momento che Zuccari si caratterizza per un'onomaturgia speculativa che ricorda, pur con sostanziali differenze, quella dello stesso Leonardo da Vinci.

This article examines the presence of quotations from Federico Zuccari's texts within Italian lexicography. In order to properly assess the citation impact of Zuccari, the investigation begins by evaluating the presence of authors related to the arts, which is significantly underrepresented because the principal dictionaries describe a model of language based on old Florentine vernacular, specially the literary one. Zuccari's texts are absent from all the dictionaries produced between the 18th and 19th centuries, which were systematically reviewed, as well as from the Grande Dizionario della Lingua Italiana, which today stands as the primary historical dictionary of the Italian language. This gap is particularly significant since Zuccari is characterized by a speculative neologism approach that, while bearing substantial differences, recalls that of Leonardo da Vinci himself.

PAROLE CHIAVE lessico artistico • lessicografia storica • storia della lingua italiana • linguistica computazionale • dizionari elettronici • Federico Zuccari


KEYWORDS artistic lexicon • historical lexicography • history of the Italian language • computational linguistics • electronic dictionaries • Federico Zuccari

CITA COME Marco Biffi, *Federico Zuccari nella lessicografia della Crusca*, «L'IDEA • Testi Fonti Lessico», I.1, 2024, pp. 103-107, DOI 10.69114/LIDEA/2024.178-231

URL <https://lidea.abaroma.it/articoli/federico-zuccari-nella-lessicografia-italiana-299>

DOI [10.69114/LIDEA/2024.178-231](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.178-231)

OPEN ACCESS

© 2024 Marco Biffi •  4.0

PEER-REVIEW

Presentato 23/10/2024

Accettato 24/10/2024

Pubblicato 05/11/2024

Federico Zuccari nella lessicografia italiana

✦ Marco Biffi

Università degli Studi di Firenze



Il *Grande Dizionario della lingua Italiana (GDLI)*, uscito dal 1961 al 2002 in 21 volumi presso i tipi della casa editrice UTET (e completato da due volumi di aggiornamento e da uno di indici), fu concepito dal suo ideatore Salvatore Battaglia come la continuazione di un altro grande dizionario, il *Dizionario della Lingua Italiana* di Nicolò Tommaseo e Bernardo Bellini, noto come *Tommaseo-Bellini*, uscito tra il 1861 e il 1874 in 4 volumi (otto tomi), presso la Società L'Unione Tipografica Editrice di Torino (quindi la stessa UTET, nella struttura societaria iniziale plasmata da Giuseppe Pomba, discendente di una nota famiglia di tipografi). Il *Tommaseo-Bellini* rientra nella categoria di dizionari che possono essere definiti 'a vocazione storica'¹, perfettamente inserito nella tradizione lessicografica italiana conformata dal *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (uscito nelle sue cinque impressioni nel 1612, nel 1623, nel 1691, nel 1729-1738 e nel 1863-1923, quest'ultima interrotta all'undicesimo volume, lettera O, parola *ozono*)²; vale a dire una tradizione arricchita per secoli da dizionari che nascono come normativi o di consultazione, ma che per la natura dello standard italiano fino al secolo scorso sono di fatto basati sulla lingua di registro alto dei grandi scrittori nella linea fiorentino-toscana e quindi necessariamente corredati di esempi d'autore. Le differenze si misurano tutt'al più sul *pantheon* di autori individuati per fornire esempi e quindi identificare nel dettaglio lo standard, anche se di fatto fino a tutto l'Ottocento non sono sostanziali e non si allontanano troppo dal modello del fiorentino trecentesco individuato alla fine del Cinquecento e legittimato e diffuso proprio dal *Vocabolario degli Accademici della Crusca*.

Per questo motivo i dizionari italiani fino a tutto l'Ottocento, ma anche il *GDLI* – che è figlio del secolo successivo ma che da un dizionario ottocentesco prende le mosse, seppure con aspirazioni ben più ampie che investono anche l'idea di uno strumento di riferimento per l'italiano contemporaneo – si caratterizzano per una struttura che

ricorda quella dei dizionari storici, vale a dire quelli che hanno l'obiettivo di rendere conto dell'intera tradizione lessicale di una lingua in tutta la sua storia, descrivendo nel dettaglio la variazione dei significanti di una parola (le sue varianti grafico-fonetiche e morfologiche) e quella dei significati nel corso del tempo, a partire dalla prima attestazione nota (la prima attestazione, appunto); e in certi casi la vocazione storica diviene una decisa curvatura storica come nel caso del *GDLI* (e a maggior ragione nei volumi a partire dagli anni Ottanta) che di fatto è considerato un dizionario storico, l'unico dizionario storico completo dalla A alla Z e spalmato sull'intero arco cronologico dalle origini dell'italiano fino ai nostri giorni (l'altro dizionario storico, e storico in senso stretto, è il *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, abbreviato *TLIO*, che però non è completo ed è cronologicamente limitato, dalle origini fino al 1375).

I dizionari 'a vocazione storica' (i dizionari fino a tutto l'Ottocento, e qualcuno anche posteriore), e a maggior ragione il *GDLI*, finiscono quindi per diventare un museo della lingua italiana, di cui conservano la varietà nel tempo, ma di riflesso diventano anche una monumentale *summa* del pensiero e della cultura che dalle parole che vi sono raccolte è rappresentata. Sfogliare una voce del *GDLI* significa cogliere l'evoluzione dei significati di una data parola e seguire l'evoluzione del pensiero che la nostra società e cultura hanno maturato nel corso dei secoli, quale emerge dalla pluralità degli autori che in vario modo l'hanno utilizzata: dalla letteratura, alla scienza e alla filosofia, ma anche alla pluralità dei semplici parlanti, tecnici, artigiani, artisti. E significa individuare la fortuna di una parola tecnico-scientifica (o, nel caso che qui interessa, artistica) recuperata dalla tradizione delle botteghe e dei cantieri, o creata onomaturgicamente quando la lingua diventa anche strumento speculativo e serve quindi per delimitare, circoscrivere e definire concetti e oggetti nuovi.

La consultazione di questo 'museo' e di questo 'monumento' è diventata ancora più proficua da quando, nel 2019, grazie a

¹ TOMMASEO-BELLINI, <www.tommaseobellini.it>. Sul concetto di dizionario 'a vocazione storica', cfr. BIFFI-GUADAGNINI 2022, pp. 356-362.

² Le cinque impressioni del *Vocabolario* sono consultabili in versione elettronica attraverso la *LESSICOGRAFICA DELLA CRUSCA IN RETE*, una banca dati per testi e immagini per le prime quattro impressioni (che diviene anche una biblioteca digitale in cui i volumi possono essere sfogliati, per le sole immagini estendendosi anche alla quinta impressione) e allo stesso tempo anche un dizionario elettronico. Tra la fine del 2012 e gli inizi del 2013, in concomitanza con il centocinquantenario dell'uscita del primo volume della quinta edizione del *Vocabolario* (CRUSCA V), l'Accademia della Crusca ha avviato il progetto di acquisizione del testo elettronico e della relativa marcatura anche per gli undici volumi dell'ultima impressione. La versione *beta* della nuova *Lessicografia*, completa anche del dizionario elettronico di secondo livello della quinta impressione, è in fase di controllo, ma comunque consultabile all'interno della *STAZIONE LESSICOGRAFICA DEL VODIM*, all'indirizzo <www.stazionelessicografica.it>.

un accordo tra la casa editrice UTET e l'Accademia della Crusca, il *GDLI* è consultabile in rete nella sua versione elettronica realizzata dal Centro informatico della stessa Accademia³. La versione informatica consente infatti di affiancare alle informazioni contenute nell'indice degli autori citati, in cui sono riuniti gli autori e le specifiche opere spogliate per redigere le voci, la consultazione sistematica degli esempi effettivamente citati, e valutare così l'impatto di una determinata fonte in uno strumento che è da un lato anche riferimento per l'italiano di oggi, ma dall'altro soprattutto specchio dell'importanza e del peso specifico di un dato autore nel corso della storia della nostra lingua.

La versione elettronica attualmente disponibile in rete è ancora un prototipo, con vari limiti dichiarati nelle pagine di presentazione del sito web di consultazione e interrogazione⁴, ma rende comunque possibili alcuni sondaggi quantitativi sulla presenza degli autori, grazie a qualche strumento saggiamente previsto nell'attuale motore di ricerca e grazie a un'analisi della struttura del testo elettronico⁵. Ad esempio, sono stati individuati gli autori (59) che nel *GDLI* sono citati con più di 5.000 esempi (i risultati fuori parentesi sono stati ottenuti con strategie di raffinamento che riducono l'effetto del 'rumore' dovuto all'omografia con nomi comuni - ad esempio *Leopardi* e *leopardi* - oppure alla citazione dell'autore in esempi tratti da altri)⁶:

Giosuè Carducci: 32.370 (32.997)
 Gabriele D'Annunzio: 28.909 (29.838)
 Giovanni Boccaccio: 23.465 (24.210)
 Dante Alighieri: 23.048 (27.244)
 Alessandro Manzoni: 18.921 (19.591)
 Torquato Tasso: 16.232 (18.264)
 Giovanni Pascoli: 13.885 (15.417)
 Ludovico Ariosto: 13.270 (13.812)
 Riccardo Bacchelli: 12.810 (12.842)
 Giacomo Leopardi: 12.583 (13.604)
 Ippolito Nievo: 10.580 (10.609)
 Emilio Cecchi: 10.452 (14.627)
 Annibal Caro: 10.176 (14.492)
 Alberto Moravia: 10.058 (10.160)
 Vincenzo Monti: 9.946 (15.200)
 Luigi Pirandello: 9.370 (9.458)
 Pietro Aretino: 9.315 (9.555)
 Anton Maria Salvini: 9.091 (9.310)
 Vittorio Alfieri: 8.924 (9.310)
 Carlo Emilio Gadda: 8.753 (9.912)
 Giovan Battista Marino: 8.619 (9.888)
 Domenico Cavalca: 8.619 (8.979)
 Niccolò Machiavelli: 8.058 (8.675)

Daniello Bartoli: 8.038 (9.642)
 Cesare Pavese: 8.018 (8.200)
 Eugenio Montale: 7.946 (8.062)
 Ludovico Antonio Muratori: 7.886 (8.244)
 Giuseppe Mazzini: 7.790 (8.100)
 Lorenzo Magalotti: 7.565 (7.694)
 Galileo Galilei: 7.462 (7.879)
 Francesco Petrarca: 7.439 (9.792)
 Giovanni Verga: 7.293 (8.222)
 Gasparo Gozzi: 7.209 (10.110)
 Francesco Redi: 6.956 (7.364)
 Francesco Fulvio Frugoni: 6.900 (10.273)
 Francesco Guicciardini: 6.825 (7.022)
 Guido Piovene: 6.575 (6.575)
 Melchiorre Cesarotti: 6.506 (6.571)
 Paolo Segneri: 6.390 (6.453)
 Francesco Algarotti: 6.377 (6.435)
 Giovanni Papini: 6.282 (6.827)
 Luigi Pulci: 6.066 (7.313)
 Carlo Goldoni: 6.008 (6.217)
 Corrado Alvaro: 5.832 (5.883)
 Benedetto Varchi: 5.740 (5.972)
 Francesco D. Guerrazzi: 5.692 (5.819)
 Giovanni Villani: 5.643 (11.265)
 Matteo Bandello: 5.621 (5.643)
 Bono Giamboni: 5.583 (5.636)
 Michelangelo Buonarroti il Giovane: 5.581 (7.002)
 Franco Sacchetti: 5.543 (6.232)
 Francesco De Sanctis: 5.534 (5.851)
 Aldo Palazzeschi: 5.370 (5.445)
 Piero Soderini: 5.361 (5.463)
 Italo Calvino: 5.342 (5.528)
 Antonio Baldini: 5.338 (5.426)
 Lorenzo Viani: 5.223 (5.390)
 Sforza Pallavicino: 5.096 (5.225)
 Giuseppe Parini: 5.060 (5.366)

I numeri individuati hanno un margine di errore, ma sono molto vicini al dato reale, e, soprattutto, sono comunque significativi a livello comparativo.

Tra le prime 59 fonti non ci sono autori riconducibili alle arti, o alla critica d'arte (intesa in senso lato), anche se autori come Giorgio Vasari, per fare soltanto un esempio, hanno avuto un ruolo centrale anche sul piano più largamente culturale, e se temi come il primato delle arti hanno avuto un ruolo centrale nella cultura italiana, con punte di assoluta densità nel corso del Cinquecento e degli inizi del Seicento. In effetti gli esempi citati da Vasari sono poco al di sotto dei 5.000, esattamente 4.521 (volendo confrontare questo dato

³ *GDLI*, <www.gdli.it>.

⁴ Sulla versione elettronica del *GDLI* attualmente disponibile in rete, vedi anche BIFFI-GUADAGNINI 2022, pp. 351-356.

⁵ Per maggiori dettagli si rimanda a tre lavori in cui una simile indagine è stata portata avanti per quanto riguarda Camillo Sbarbaro (BIFFI 2022a), Giacinto Carena (BIFFI 2022b), Giovanni Verga (BIFFI 2024), e soprattutto a BIFFI-GUADAGNINI 2022, pp. 372-381.

⁶ Cfr. BIFFI-GUADAGNINI 2022, p. 377; alle pp. 374-376 si rimanda per una maggiore precisazione sui parametri di ricerca impiegati, alle pp. 378-382 per una più generale valutazione di questo risultato.

con quelli riportati nella tabella sopra, ci si deve riferire al numero tra parentesi, poiché non sono stati riprecisati con strategie di raffinamento; lo stesso vale per i dati riportati da qui in avanti). Il panorama non è più roseo estendendo la ricerca ad altri autori riconducibili alle arti: analizzando a titolo esemplificativo la presenza di alcuni fra quelli presi in considerazione nella banca dati dei *Trattati d'arte del Cinquecento* (ricompresa anche all'interno del portale *Le parole dell'arte*) e in quella di *Art Theorists of the Italian Renaissance (ATIR)*, sono molto bassi i numeri delle citazioni da Giovanni Paolo Lomazzo (119 esempi), Vincenzio Danti (47 esempi), Giovanni Battista Armenini (43 esempi), Giovanni Battista Passeri (2 esempi). Leggermente più alte quelle di Giovanni Pietro Bellori (1.193 esempi), e consistenti quelle di Filippo Baldinucci, che, comunque, considerando sia il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* sia le *Notizie*, conta 2.650 esempi⁷. Non abbiamo citazioni da Giovanni Baglione (che infatti non è nell'elenco delle fonti citate)⁸ e non abbiamo nemmeno un esempio tratto dalle opere di Federico Zuccari (anch'esso assente nell'elenco delle fonti, e quindi escluso *a priori* dal corpus delineato per lo spoglio).

La situazione non stupisce, visto che, come abbiamo detto, la linea lessicografica italiana predominante è quella che privilegia il filone fiorentino-centrico e letterario-centrico, su cui è lo stesso *Vocabolario degli Accademici della Crusca* a puntare il riflettore: un riflettore che si allontana persino da Giorgio Vasari fino alla quinta impressione, e che – dopo un annuncio nelle *Tavole* della terza impressione che non trova nessun riscontro nel lemmario – illumina persino Filippo Baldinucci (accademico della Crusca oltre che dell'Accademia delle Arti del Disegno) di una luce sbiadita soltanto nella quarta impressione, anche se poi viene decisamente rafforzata nella quinta⁹; un riflettore mai rivolto alle opere di Federico Zuccari, che non compaiono nemmeno nelle *Tavole delle abbreviature delle opere citate* della quinta impressione, del primo volume (1863), e nemmeno nelle «aggiunte e correzioni» alle tavole proposte nei volumi 3 (1878), 5 (1886), 6 (1889), 10 (1910) e 11 (1923).

L'assenza di Federico Zuccari si proietta in tutta la lessicografia tra Settecento e Ottocento, come è facile verificare consultando

i principali dizionari 'a vocazione storica' (che ricorrono quindi a una ricca serie di esempi di autore, e che riportano le abbreviature usate in apposite tavole di corredo ai volumi), facilmente consultabili nella *Biblioteca Digitale dell'Accademia della Crusca*, che tra i suoi scaffali ne prevede uno appositamente dedicato proprio alla *Lessicografia ottocentesca*.

Zuccari è assente nel *Dizionario della lingua italiana* del 1819-1826¹⁰; nel *Dizionario della lingua italiana* di Luigi Carrer del 1827¹¹; nel *Dizionario portatile della lingua italiana* di Francesco Cardinali del 1827-1828¹²; nel *Vocabolario universale italiano* Tramater del 1829-1840¹³; nelle *Voci e maniere di dire italiane additate a' futuri vocabolaristi* (1838)¹⁴ e nel *Supplimento a' vocabolarj italiani* (1852)¹⁵ di Giovanni Gherardini. Particolarmente interessante è l'assenza nel *Dizionario universale critico enciclopedico della lingua italiana* di Francesco d'Alberti di Villanova, pubblicato a Lucca tra il 1797 e il 1805¹⁶ e successivamente ristampato a Milano (nel 1825¹⁷ e una seconda volta tra il 1834 e il 1835¹⁸), poiché l'opera si caratterizza per un forte grado di innovazione nel campo della lessicografia coeva anche per l'introduzione di settori lessicali più periferici e fino a quel momento ignorati. E altrettanto significativa è anche l'assenza di Zuccari nel *Tommaseo-Bellini*, dal momento che spesso il dizionario fornisce esempi provenienti da autori periferici, soprattutto in campo tecnico-scientifico e artistico¹⁹.

L'assenza di esempi tratti dalle opere di Zuccari nel *GDLI*, per quanto riconducibile alle caratteristiche della lessicografia italiana e alla sua storia, risulta particolarmente pesante perché, come si ricordava più sopra, la voce di questo fondamentale dizionario è utile anche alla ricostruzione dei processi culturali e delle filiere di impiego di una certa terminologia (nel nostro caso di quella artistica), consentendo di individuare una specifica tradizione, o di mettere a fuoco il valore della riflessione onomaturgica collegata alla speculazione che caratterizza alcuni autori, come anche Federico Zuccari.

L'esempio più eclatante di un uso speculativo della lingua è certamente Leonardo, che la usa come strumento di conoscenza, con un approccio pratico-scientifico: il suo punto di partenza è l'osservazione della natura con occhi

⁷ Hanno un'approssimazione troppo elevata i risultati di ricerche effettuate su Lodovico Dolce (2.506 occorrenze), Cristoforo Sorte (1.185 occorrenze), Paolo Pino (536 occorrenze) perché i casi di omografia con il nome comune (rispettivamente *dolce*, *sorte*, *pino*) sono la maggioranza (nel caso di *pino*) o la stragrande maggioranza (nel caso di *dolce* e *sorte*). I dati numerici, tenendo conto dell'altro livello di 'rumore', sono per altro comunque indicativi della scarsa attenzione a questi autori. Con un affinamento ulteriore della ricerca sui PDF del *GDLI* attraverso il motore di ricerca del programma Acrobat è possibile quantificare gli esempi relativi al *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* di Dolce (per altro citato dall'edizione Barocchi, cfr. *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, I): 106 casi; quelli relativi alle *Osservazioni nella pittura* di Sorte (citato da *ibid.*): 58 casi; quelli relativi al *Dialogo di pittura* di Pino (citato da *ibid.*, ma anche da PINO/CAMESASCA 1954): 104 casi. È evidente che l'attenzione della redazione del *GDLI* è soprattutto legata ai testi pubblicati in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962 (a cui si ricorre per ben 13 autori); l'attenzione a testi di questo tipo, rarefatta nei primi volumi del *GDLI* anche se poi progressivamente intensificatasi nei volumi posteriori agli anni Ottanta del secolo scorso, è già stata segnalata in BIFFI 2006, pp. 77-79.

⁸ BAGLIONE 1642 (il testo è presente nella banca dati *ATIR*).

⁹ Si veda il contributo di Barbara Patella in questo stesso numero della rivista.

¹⁰ COSTA-CARDINALI-ORIOLI 1819-1826, 7 volumi.

¹¹ CARRER-FEDERICI 1827-1830, 7 volumi.

¹² CARDINALI 1827-1828, 2 volumi.

¹³ VOCABOLARIO UNIVERSALE ITALIANO 1829-1840, 7 volumi.

¹⁴ GHERARDINI 1838-1840, 2 volumi.

¹⁵ GHERARDINI 1852-1857, 6 volumi.

¹⁶ D'ALBERTI DI VILLANOVA, 1797-1805, 6 volumi.

¹⁷ D'ALBERTI DI VILLANOVA 1825, 6 volumi.

¹⁸ D'ALBERTI DI VILLANOVA 1834-1835, 6 volumi.

¹⁹ Sulla lessicografia ottocentesca si veda il capitolo che Claudio Marazzini nella sua storia dei vocabolari italiani dedica a *L'Ottocento, secolo d'oro della lessicografia* (MARAZZINI 2009, pp. 247-315).

nuovi, il che lo porta ad avvicinare oggetti mai osservati, a sezionare l'oggetto di studio (umano o meccanico) trovando così nuovi elementi che vanno nominati, intuendo concetti che hanno bisogno di essere identificati in modo univoco con parole mai usate, perché del tutto nuovi²⁰. Anche Zuccari usa la lingua come strumento speculativo, anche se con un approccio astratto-filosofico. Leonardo cerca di comporre l'enciclopedico libro della pittura partendo dalla meccanica, dalla fisica dei fluidi, dall'anatomia; Zuccari lo fa partendo dalla filosofia. Anche Zuccari incontra significati nuovi da individuare e ha bisogno di nuovi significanti: ma il suo metodo deduttivo lo porta alla creazione di una nomenclatura tassonomica. Basti pensare alla parola *disegno*, una delle più frequentemente usate nelle sue opere, ma quasi mai usata da sola: c'è il *disegno interno* e il *disegno esterno*, e poi il *disegno intellettuale*, il *disegno artificiale*; e la vocazione tassonomica si spinge al grado successivo di catalogazione: *disegno interno humano*, *disegno interno angelico*, *disegno interno divino*²¹. Molto probabilmente questa terminologia non ha avuto fortuna, ma l'inclusione di Zuccari nello spoglio del *GDLI* avrebbe consentito di verificarlo, o meglio, l'inclusione di Zuccari e di molti altri autori tuttora rimasti periferici ed esclusi avrebbe permesso di individuare filiere nuove di analisi e onomaturgie, magari perdenti, ma che sicuramente hanno contribuito all'avanzamento della riflessione artistica. Gli avviati lavori per l'Edizione Nazionale delle Opere di Federico Zuccari, e la prevista attività di studio del lessico, costituiscono certamente un punto di partenza importante per una maggiore consapevolezza su questi temi. ✨

²⁰ Cfr. BIFFI 2017 (poi, rivisto, in BIFFI 2021, pp. 139-167).

²¹ Una provvisoria banca dati testuale, che contiene *Origine e progresso* (Pavia 1604) e *Idea* (Torino 1607) - realizzata da chi scrive, nell'ambito della collaborazione con l'Edizione Nazionale delle opere di Federico Zuccari (<<https://enzuccari.hypotheses.org>>) e del progetto PRIN 2022-NGEU: IDEA. *Corpus Digitale Zuccari*, entrambi diretti da Vita Segreto, usando il programma DBT di Eugenio Picchi dell'Istituto di Linguistica Computazionale del CNR di Pisa - consente di avere sottomano alcuni dati quantitativi significativi per quanto ancora non stabili: nelle due opere la parola *disegno* (nelle sue varianti grafico-fonetiche e morfologiche) compare 821 volte; le occorrenze di *disegno interno* sono 109 (*disegno interno humano* 14, *disegno interno angelico* 2, *disegno interno divino* 3), quelle di *disegno esterno* sono 74, quelle di *disegno intellettuale* sono 51, quelle di *disegno artificiale* sono 22. Il programma DBT consente la creazione, l'indicizzazione e la consultazione di banche dati testuali interrogabili nei modi consueti per la linguistica computazionale (ricerca per forme, indici di frequenza alfabetica e decrescente, indici di concordanza, co-occorrenze statistiche, ricerche di gruppi di parole anche a distanza definita, ecc.) e prevede alcuni strumenti appositamente pensati per potenziare un motore di ricerca per forme in funzione dell'individuazione di varianti morfologiche e grafico-fonetiche.

✦ Bibliografia

Archivi digitali

ATIR

Art Theorists of the Italian Renaissance, Cambridge 1998, <<https://www.lib.uchicago.edu/efts/ATIR/>>.

BIBLIOTECA DIGITALE DELL'ACCADEMIA DELLA CRUSCA

Biblioteca Digitale dell'Accademia della Crusca, a cura dell'Accademia della Crusca, <www.bdcrusca.it>.

LE PAROLE DELL'ARTE

Le parole dell'arte. Per un lessico della storia dell'arte nei testi dal XVI al XX secolo, a cura dell'Accademia della Crusca e della Fondazione Memofonte, <<https://mla.accademidellacrusca.org>>.

LESSICOGRAFIA DELLA CRUSCA IN RETE

Lessicografia della Crusca in rete, a cura dell'Accademia della Crusca, <<http://new.lessicografia.it>>.

STAZIONE LESSICOGRAFICA DEL VODIM (VOCABOLARIO DINAMICO DELL'ITALIANO)

Stazione lessicografica del VoDIM (Vocabolario Dinamico dell'Italiano), a cura dell'Accademia della Crusca, <<https://www.stazionelessicografica.it>>.

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO

Trattati d'arte del Cinquecento, a cura dell'Accademia della Crusca e della Fondazione Memofonte, <<http://memofonte.accademidellacrusca.org>>.

Dizionari

CARDINALI 1827-1828

Francesco Cardinali, *Dizionario portatile della lingua italiana compilato da Francesco Cardinali ed ultimato nel 1828 con molte aggiunte e nomi tecnici di professioni ed arti ed anche colle ultime voci approvate della nostra favella*, I-II, Bologna 1827-1828.

CARRER-FEDERICI 1827-1830

Luigi Carrer, Fortunato Federici, *Dizionario della lingua italiana*, I-VII, Padova 1827-1830.

COSTA-CARDINALI-ORIOLO 1819-1826

Paolo Costa, Francesco Cardinali e Francesco Oriolo, *Dizionario della lingua italiana*, I-VII, Bologna 1819-1826.

CRUSCA V

Vocabolario degli Accademici della Crusca, V impressione, I-XI, Firenze 1863-1923 (fino alla lettera O).

D'ALBERTI DI VILLANOVA 1797-1805

Francesco d'Alberti di Villanuova, *Dizionario universale critico enciclopedico della lingua italiana dell'abate d'Alberti di Villanuova*, I-VI, Lucca 1797-1805.

D'ALBERTI DI VILLANOVA 1825

Francesco d'Alberti di Villanuova, *Dizionario universale critico enciclopedico della lingua italiana dell'abate d'Alberti di Villanuova, riveduto e corretto...*, I-VI, Milano 1825.

D'ALBERTI DI VILLANOVA 1834-1835

Francesco d'Alberti di Villanuova, *Dizionario universale critico-enciclopedico della lingua italiana dell'abate Francesco d'Alberti di Villanova riveduto e corretto*, I-VI, Milano 1834-1835.

GDLI

Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, con *Supplemento* 2004 e *Supplemento* 2009, diretti da Edoardo Sanguineti, e *Indice degli autori citati nei volumi I-XXI e nel Supplemento* 2004, a cura di Giovanni Ronco, I-XXI, Torino 1961-2002, <www.gdli.it>.

GHERARDINI 1830-1840

Giovanni Gherardini, *Voci e maniere di dire italiane additate a' futuri vocabolaristi da Giovanni Gherardini*, I-II, Milano 1830-1840.

GHERARDINI 1852-1857

Giovanni Gherardini, *Supplemento a' vocabolarj italiani proposto da Giovanni Gherardini*, I-VI, Milano 1852-1857.

TLIO

Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, in elaborazione presso l'Istituto CNR Opera del Vocabolario Italiano, Firenze, fondato da Pietro G. Beltrami e continuato da Lino Leonardi, diretto da Paolo Squillaciotti, <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>>.

TOMMASEO-BELLINI

Dizionario della lingua italiana, nuovamente compilato da Nicolò Tommaseo e Cav. Professore Bernardo Bellini; con oltre centomila giunte ai precedenti dizionari raccolte

da Nicolò Tommaseo, Gius. Campi, Gius. Meini, Pietro Fanfani e da molti altri distinti filologi e scienziati; corredato di un discorso preliminare dello stesso Nicolò Tommaseo, I-IV, Torino 1861-1879, <www.tommaseobellini.it>.

VOCABOLARIO UNIVERSALE ITALIANO 1829-1840

Vocabolario universale italiano, compilato a cura della Società tipografica Tramater e C. Napoli, I-VII, Napoli 1829-1840.

Testi, Studi e Ricerche

BAGLIONE 1642

Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1573, in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642. Scritte da Gio. Baglione Romano e dedicate All'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe Girolamo Card. Colonna*, Roma 1642.

BIFFI 2006

Marco Biffi, *Il lessico dell'architettura nella storia della lingua italiana*, in *Fare storia 3: Costruire il dispositivo storico. Tra fonti e strumenti*, a cura di Jasenka Gudelj e Paola Nicolini, Milano 2006, pp. 75-132.

BIFFI 2017

Marco Biffi, *Ingegneria linguistica tra Francesco di Giorgio e Leonardo*, LIII *Lettura vinciana*, Firenze 2017.

BIFFI 2021

Marco Biffi, *Il «mancamento delle parole». Osservazioni sulla lingua di Leonardo*, Firenze 2021.

BIFFI 2022a

Marco Biffi, «A noi che non abbiamo altra felicità che di parole»: *Sbarbaro e il Grande Dizionario della Lingua Italiana*, *Studi di letteratura italiana in onore di Anna Nozzoli*, a cura di Francesca Castellano e Simone Magherini, Firenze 2022, pp. 367-384.

BIFFI 2022b

Marco Biffi, *Giacinto Carena e il Grande Dizionario della Lingua Italiana*, in *Studi in onore di Cala Marella*, a cura di Anthony Mollica e Cristina Onesti, Welland - Corciano, 2022, pp. 45-61.

BIFFI 2024

Marco Biffi, *Verga sotto la lente del «GDLI»*, in *Verga oggi*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze 2022), a cura di Simone Magherini, Firenze 2024, pp. 185-201.

BIFFI-GUADAGNINI 2022

Marco Biffi, Elisa Guadagnini, «Le citazioni riconducono il dizionario nell'ambito della letteratura e della vita»: *un primo sguardo d'insieme sui citati del «GDLI»*, «Studi di Lessicografia Italiana», 39, 2022, pp. 351-386.

MARAZZINI 2009

Claudio Marazzini, *L'ordine delle parole. Storia di vocabolari italiani*, Bologna 2009.

PINO/CAMESASCA 1954

Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, a cura di Ettore Camesasca, Milano 1954.

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962

Trattati d'arte del Cinquecento, a cura di Paola Barocchi, I-III, Bari, 1960-1962.

ABSTRACT

Il contributo, dedicato al *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681), mira a valorizzare l'opera di Filippo Baldinucci, che è particolarmente rilevante per gli studi di lessicografia e di storia della lingua, in quanto costituisce il primo dizionario specialistico realizzato in Italia. Per investigare in chiave storico-linguistica il dizionario di Baldinucci, ci siamo mossi in due direzioni principali: da un lato, esplorando l'eredità baldinucciana nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, nella fattispecie indagando la ricezione del *Vocabolario* di Baldinucci nelle ultime due edizioni della Crusca, la IV e la V (avvalendoci, per tali ricerche, di due banche dati, quella della *Lessicografia della Crusca in rete* e quella della *Quinta Crusca virtuale*); dall'altro, misurando l'apporto semantico-lessicale del *Vocabolario* (riguardante, per giunta, non solo la lingua dell'arte) attraverso la raccolta di numerose prime attestazioni. A chiudere l'articolo, infine, un'ultima parte, in cui vengono mostrati i primi carotaggi eseguiti sul testo del *Vocabolario* in formato elettronico, realizzato per la banca dati *Baldinucci lessicografo ed erudito*.

With this paper, dedicated to the Vocabolario toscano dell'arte del disegno (1681), we would like to valorise the 17th-century work by Filippo Baldinucci, which is particularly relevant for lexicography and language history, as it represents the first specialised dictionary produced in Italy. In order to investigate Baldinucci's dictionary from a historical-linguistic perspective, the research moved in two main directions: on the one hand, by exploring Baldinucci's heritage in the Vocabolario degli Accademici della Crusca, in this case investigating the reception of Baldinucci's Vocabolario in the last two editions of the Crusca, the IV and the V (making use of two databases, the Lessicografia della Crusca in rete and the Quinta Crusca virtuale); on the other, measuring the semantic-lexical contribution of the Vocabolario (concerning not only the language of art) through the collection of numerous first attestations. Finally, the article closes with a last part, which shows the first tests carried out on the lexicographic text (the Vocabolario) in electronic format, created for the Baldinucci lessicografo ed erudito database.

PAROLE CHIAVE Filippo Baldinucci • Accademia della Crusca • Vocabolario toscano dell'arte del disegno • lessicografia • dizionario • lingua dell'arte • disegno • Vocabolario degli Accademici della Crusca • Firenze • Italia

KEYWORDS *Filippo Baldinucci • Accademia della Crusca • Vocabolario toscano dell'arte del disegno • lexicography • dictionary • language of art • drawing • Vocabolario degli Accademici della Crusca • Florence • Italy*

CITA COME Barbara Patella, *Filippo Baldinucci lessicografo: parole dell'arte del disegno (e non solo)*, «L'IDEA», 1.1 • *Testi Fonti Lessico*, 2024, pp. 109-129, DOI 10.69114/LIDEA/2024.178-301

URL <https://idea.abaroma.it/articoli/filippo-baldinucci-lessicografo-le-parole-dellarte-del-disegno-e-non-solo-301>

DOI [10.69114/LIDEA/2024.178-301](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.178-301)

OPEN ACCESS

© 2024 Barbara Patella •  4.0

PEER-REVIEW

Presentato 21/09/2024

Accettato 13/10/2024

Pubblicato 05/11/2024

Filippo Baldinucci lessicografo: parole dell'arte del disegno (e non solo)

✦ Barbara Patella

Università degli Studi di Firenze



1. Per una valorizzazione del *Vocabolario baldinucciano*

Il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, edito nel 1681 a Firenze, fu presentato dall'autore stesso in apertura del volume, nella dedicatoria rivolta agli Accademici della Crusca¹ come «un misero aborto della sua penna»², un'«Operetta»³; intanto quel «debole Lavoro»⁴, a dispetto del tipico espediente retorico della modestia, ha assunto un'importanza non da poco nella storia della lingua italiana e nella storia dell'arte⁵: il *Vocabolario* di Filippo Baldinucci rappresenta, infatti, il primo dizionario specialistico prodotto in Italia⁶. Tuttavia, come lamentato da alcuni studiosi⁷, l'opera secentesca per troppo tempo non ha ricevuto le debite attenzioni.

Con il presente contributo si è dunque cercato di dare seguito alle ricerche su Filippo Baldinucci, investigando il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681) attraverso una lente in parte nuova, cioè prendendo le mosse dalla versione elettronica che è stata realizzata di recente, nella fattispecie un «dizionario elettronico di 'secondo livello', vale a dire un dizionario in cui sono possibili non soltanto la navigazione, la ricerca tradizionale e quella del testo libero, ma anche un'interrogazione avanzata che tenga conto della struttura delle voci»⁸. È stata, infatti, la digitalizzazione dell'opera (su cui ci soffermeremo più avanti)⁹, nata in seno al progetto

Filippo Baldinucci lessicografo ed erudito – realizzato dalla Fondazione Memofonte e dall'Accademia della Crusca sulla base di un cofinanziamento dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze¹⁰ – a permettere di effettuare rilievi di matrice storico-linguistica e artistica mediante ricerche avanzate, basate su una marcatura XML-TEI appositamente tracciata. Ai primi carotaggi ricavati dal lavoro informatico – che consentono di vedere il sottosuolo tematico del dizionario di Baldinucci – affianchiamo i risultati provenienti da altri terreni di ricerca che abbiamo provato a sondare: quello della ricezione del dizionario baldinucciano nella quarta e nella quinta edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* e quello del suo ruolo di serbatoio semantico-lessicale, quindi di propulsore per la lingua dell'arte (e, come vedremo, non solo).

2. La ricezione del *Vocabolario baldinucciano* nella Crusca: fra indagini pregresse e nuovi risultati

Quando si parla del *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* non si può non citare lo studio di Severina Parodi, che si è occupata – fra l'altro – di indagare proprio il rapporto tra il dizionario baldinucciano e il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, portando alla luce l'indubbia dipendenza del primo rispetto al secondo – precisamente rispetto alla seconda edizione (1623) –, «a tal punto che [...] spesso la seconda Crusca

1 Per il rapporto di Filippo Baldinucci con l'Accademia della Crusca e la sua nomina ad accademico (avvenuta nel 1682, dopo la pubblicazione del *Vocabolario*) si rimanda a BALDINUCCI/PARODI 1975 e MARAZZINI 2020.

2 BALDINUCCI 1681, p. VI.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. VII.

5 È quanto sostiene anche Eva Struhal, secondo la quale il *Vocabolario* «is firmly situated at the crossroads of art history and linguistic history» (STRUHAL 2018, p. 215).

6 Come evidenziato da Struhal, il *Vocabolario* baldinucciano è stato a lungo considerato il primo dizionario specialistico non solo nel panorama italiano, ma anche a livello europeo; negli ultimi decenni, invece, si è gettata luce sull'opera che deterrebbe il primato europeo, precedendo il *Vocabolario* di Baldinucci di cinque anni: si tratta dell'opera di André Félibien, pubblicata a Parigi presso Coignard nel 1676 e intitolata *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent: avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts* (cfr. STRUHAL 2018, pp. 213-214, nota 3); sul rapporto tra il dizionario di Félibien e quello di Baldinucci si vedano GERMANN 1997 e BÄTSCHMANN 2014.

7 Cfr. STRUHAL 2020, p. 89.

8 BIFFI-MARASCHIO 2023, p. 62.

9 Cfr. oltre, §§ 3.2 e 3.3.

10 Il progetto *Filippo Baldinucci lessicografo ed erudito*, destinato alla realizzazione di una piattaforma interrogabile online (<<https://baldinucci.accademiadellacrusca.org>>), raccoglie in versione digitale due delle principali opere prodotte da Baldinucci: i primi due libri delle *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (digitalizzazione affidata a Mariaceleste Di Meo in qualità di storica dell'arte) e il testo del *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (della cui informatizzazione si è occupata chi scrive come storica della lingua). Prima dell'attuale versione elettronica, il testo del *Vocabolario* di Baldinucci era già stato oggetto di acquisizioni digitali, per la cui storia informatica si rimanda a BIFFI-MARASCHIO 2023, pp. 62-63. La nuova banca dati va ad aggiungersi alla piattaforma informatica *Le parole dell'arte. Per un lessico della storia dell'arte nei testi dal XVI al XX secolo*, che comprende altri quattro archivi digitali: *Trattati d'arte del Cinquecento*, *Per un lessico artistico: testi dal XVIII al XX secolo*, *La lingua della storia dell'arte nel XX secolo: Roberto Longhi e Manifesti futuristi* (cfr. le pagine informative del portale su <<https://mla.accademiadellacrusca.org>>; per ulteriori approfondimenti si rimanda a MARASCHIO 2018, CIALDINI 2020 e BIFFI-MARASCHIO 2023).

Q

Quintil.
Ser. Samm.

Quintiliano .
Quinto Sereno Sammonico ,

R

Rondelez,

Rondelezio .

S

Salviat.
Senec.
Senof.
Serv.
Sim. Maiol.
Solin.
Stat. Com. Fir.
Staz.
Sueton.
Suid.

Lionardo Salviati.
Seneca .
Senofonte .
Servio .
Simone Maiolo .
Solino .
Statuti del Comune di Firenze .
Stazio .
Suetonio ,
Suida ,

T

Tacit.
Teocr.
Teod. Gaz.
Teren.
Tertull.
Tibull.
Tolom.
Torricell.
Tucid.

Cornelio Tacito .
Teocrito .
Teodoro Gaza .
Terenzio .
Tertulliano .
Tibullo .
Tolomeo .
Evangelista Torricelli ,
Tucidide ,

V

V Arch.
Varr.
Vegez.
Vett.
Virg.
Vitruv.
Vives
Ulp.
Vocab. Diseg.

Benedetto Varchi ;
Varrone .
Vegezio .
Piero Vettori .
Virgilio .
Vitruvio .
Lodovico Vives .
Ulpiano .
Vocabolario del Disegno ,

V Arch.
Varr.
Vegez.
Vett.
Virg.
Vitruv.
Vives
Ulp.
Vocab. Diseg.

V

Benedetto Varchi ;
Varrone .
Vegezio .
Piero Vettori .
Virgilio .
Vitruvio .
Lodovico Vives .
Ulpiano .
Vocabolario del Disegno ,

Fig. 1 Tavola degli autori latini, greci e toscani, CRUSCA IV, 1738, vol. VI, p. 98.

prende la mano del neo-vocabolarista»¹¹, specialmente per le voci non afferenti la sfera tecnico-specialistica, che pure entrano nel dizionario di Baldinucci perché ritenute affini e attinenti¹². Nella sua *Nota critica* Severina Parodi avverte che, a differenza della terza edizione (1691), dove la sigla del *Vocabolario* di Baldinucci compare nella *Tavola delle Abbreviature* (sebbene poi non trovi riscontro in nessuna citazione nel corpo del dizionario), «la sigla stessa e ogni altro riferimento al Baldinucci e alle sue opere scompaiono nella *Tavola delle Abbreviature* della IV impressione, in cui il nostro non è citato»¹³. A tal proposito occorre fare una precisazione. Benché effettivamente il *Vocabolario* di Baldinucci non compaia nella *Tavola delle Abbreviature* della IV edizione della Crusca (1729-1738), tuttavia esso figura qualche pagina più avanti, nella *Tavola degli autori latini, greci, e toscani, che si citano per illustrazione, o dichiarazione di alcune Voci di quest'Opera*¹⁴, sotto la lettera V, con la sigla *Vocab. Diseg.* (sciolta in *Vocabolario del Disegno*), senza essere accompagnata dal nome dell'autore (nome che ci si sarebbe anzi aspettato stando al titolo della tavola, quale appunto *Tavola degli autori*; Fig. 1).

Quindi propriamente il nome di Filippo Baldinucci non compare, però compare la sua opera¹⁵. Contrariamente a quanto si riscontra nella CRUSCA III (in cui il *Vocabolario* non è mai menzionato all'interno delle voci), facendo una ricerca fra le entrate della quarta edizione, come già segnalato da Marco Biffi¹⁶, ci si imbatte in 24 casi in cui l'intera voce o la definizione specialistica rinviano al dizionario di Baldinucci¹⁷ (dunque trattasi di rinvii *tout court*, senza alcuna citazione o riformulazione delle definizioni baldinucciane)¹⁸. Di queste 24 entrate basta prelevarne 10 per mostrare che, nella maggior parte dei casi, la CRUSCA IV non fornisce la definizione tecnica (se non poche volte, in cui si limita per lo più ad abbozzare il referente) – in conformità alla proverbiale trascuratezza delle voci artistiche e tecnico-scientifiche –, ma preferisce rimandare direttamente al repertorio specializzato di Baldinucci le voci e i significati in oggetto:

LUME [...] §. XI. Lume, Termine de' pittori; v. il *Vocab. del Disegno* in questa voce.

MACCHIA [...] §. IV. Macchia, si dice anche la Maniera dell'ombreggiare, o

colorire de' pittori. v. il *Vocab. del Disegno*.

MASCHERONE [...] §. Mascherone, si dice di quella Testa maccianghera, e per lo più deforme, che si mette per ornamento alle fontane, alle fogne, e altrove. v. il *Vocab. del Disegno*. Lat. *caput larvae*.

MEZZORILIEVO Sorta di lavoro di scultura, di cui v. il *Vocab. del Disegno*.

NIELLO Lavoro tratteggiato sull'oro, e sull'argento, di cui v. il *Vocab. del Disegno*.

PASTELLO [...] §. Pastegli da' pittori, si dicono anche que' Rocchietti di colori rassodati, co' quali senza adoperar materia liquida coloriscono sulla carta le figure. v. il *Vocab. del Disegno*.

SCORCIO [...] § II. Scorcio, è anche termine di pittura, o di prospettiva; di cui v. il *Vocab. del Disegno*.

SFUMARE [...] §. II. Sfumare, è anche termine pittoresco, di cui v. il *Vocab. del Disegno*.

SGRAFFIO [...] §. Per una Sorta di pittura, di cui v. il *Vocab. del Disegno*.

TERRETTA [...] §. Terretta, è anche una Spezie di terra, che serve per uso della pittura, di cui v. il *Vocab. del Disegno*.

Se, dunque, operiamo un confronto con le definizioni di Baldinucci, risulta ben visibile la differenza di intenti, in questo caso quelli di un vocabolario specialistico, in cui ci si aspetta una trattazione approfondita relativamente alla terminologia artistica¹⁹ – che, come si vede dalle voci riportate di seguito, non viene disattesa –, in ottemperanza alla scelta autoriale di non voler redigere un «Vocabolario universale»²⁰:

LUME [...] § I Pittori chiamano lume quella chiarezza, che ridonda dal riflesso dello splendore o lume, sopra la cosa illuminata, cioè un color chiaro apparente nella cosa colorita a simiglianza del vero; questo digradando dolcemente verso lo scuro, o ombra, che vogliam dire, serve alla pittura, per far rilevare, e risaltare la cosa rappresentata; ed il dare quel color chiaro dicono lumeggiare. Questi lumi si fanno più e meno chiari secondo la digradazione del rilievo.

MACCHIA [...] § I Pittori usano questa voce per esprimere la qualità d'alcuni disegni, ed alcuna volta anche pitture, fatte con istraordinaria facilità, e con un tale accordamento, e freschezza, senza molta matita o colore, e in tal modo che quasi pare, che ella non da mano d'Artefice, ma da per sè stessa sia apparsa sul foglio o su la tela, e dicono; questa è una bella macchia.

MASCHERONE m. [...] § E mascherone dicesi ad una sorta di scultura, che

¹¹ BALDINUCCI/PARODI 1975, p. XVI; comparando voci e definizioni, Parodi ha dimostrato che per molte entrate vi è una larga e indiscussa affinità tra il *Vocabolario* di Baldinucci e quello della Crusca del 1623 (cfr. *ibid.*, pp. X-XVI).

¹² Ad esempio, voci come *paese, pantano, pappagallo, pianta*, ecc. (cfr. BALDINUCCI/PARODI 1975, pp. XII-XVI).

¹³ BALDINUCCI/PARODI 1975, p. IX. La studiosa prosegue, poi, congetturando come segue: «Ben conoscendo la cura con cui Giovanni Bottari, Rosso Antonio Martini e Andrea Alamanni riscontrarono ad uno ad uno gli esempi e la *Tavola* dell'edizione precedente, correggendoli ed ampliandoli per la quarta impressione, l'esclusione non può imputarsi a banale dimenticanza, bensì [...] ad una abbreviatura inesistente nelle voci dell'edizione terza» (*ibid.*, pp. IX-X). Come invece si è dimostrato, non c'è stata un'esclusione da parte dei compilatori, i quali hanno inserito il *Vocabolario* baldinucciano sia nella *Tavola degli autori* sia nei rinvii all'interno di alcune voci, dando così maggior rilievo a Baldinucci (nome che in effetti manca fra le pieghe della terza edizione, a eccezione, come si è detto, della *Tavola delle Abbreviature*).

¹⁴ CRUSCA IV, vol. VI, p. 98.

¹⁵ Questo dato è emerso interrogando la *LESSICOGRAFIA DELLA CRUSCA IN RETE*, in primis facendo una 'ricerca dei citati' (fra le ricerche guidate), poi sfogliando le tavole nella *Sala di Lettura* (grazie all'opzione *Visualizzazione immagini*).

¹⁶ Cfr. BIFFI 2006, pp. 118-119.

¹⁷ Sono diverse le abbreviazioni con cui il dizionario, nella CRUSCA IV, viene citato (e di cui è necessario tenere conto in fase di ricerca): *Vocab. del disegno*, *Vocab. del Disegno*, *Vocab. Dis.*, *Vocabol. del Disegno*.

¹⁸ Le voci, già elencate in BIFFI 2006 (pp. 118-119), sono le seguenti: *dipignere (a sgraffio)*, *di sotto (in su)*, *gola*, *lucidare*, *lume*, *macchia*, *martinello*, *mascherone*, *mazzapicchio*, *mezzorilievo*, *modano*, *niello*, *pastello*, *profilo e profilo*, *risalto*, *salcigno*, *scorcio*, *sfumare e sfumare*, *sgraffio*, *stile*, *telaio*, *termine*, *terretta*, *tondino*.

¹⁹ Inoltre, occorre ricordare che non di rado Baldinucci riporta, nel campo della definizione, notizie di carattere storico o storico-artistico, come pure nozioni e spiegazioni riguardanti, per esempio, materiali e tecniche (come sostiene lo stesso Baldinucci nella prefazione: cfr. BALDINUCCI 1681, pp. X-XI), conferendo così un taglio enciclopedico ad alcuni articoli lessicografici, che potremmo definire voci-trattato.

²⁰ BALDINUCCI 1681, p. XI. In verità Severina Parodi, nella sua *Nota critica*, fa leva da un lato sui limiti del carattere specialistico attribuibile al *Vocabolario* di Baldinucci, dall'altro sul fatto che Baldinucci faccia ricorso «più apparentemente che sostanzialmente al linguaggio dell'uso» (BALDINUCCI/PARODI 1975, p. IV), rifacendosi in misura limitata a quella lingua dell'uso «non sanzionata [...] dalla letteratura in auge nell'ambiente artistico del tempo» (*ibid.*, p. XXV); la percezione, quindi, da parte della studiosa, era quella di un'aderenza apparente – o comunque superficiale – alle voci dell'uso, a dispetto di quanto promesso e dichiarato da Baldinucci stesso in apertura dell'opera. Se Severina Parodi ha sottostimato per più aspetti il *Vocabolario*, diversamente Eva Struhál ha giudicato tale impresa baldinucciana ricca di «originality and theoretical ambition» (STRUHÁL 2018, p. 217), qualità – a suo parere – sottovalutate negli studi (*ibid.*, pp. 215-217).

rappresenti un volto o faccia, che abbia del maccianghero, simile a quella, che fingonsi avere i Satiri, i Bacchi, i Venti: e per lo più si suole mettere alle fontane, per finger che dalla lor bocca n'esca l'acqua, ed in altri luoghi per ornamento, come mensole.

MEZZO RILIEVO m. Quella sorta di scultura che non contiene alcuna figura interamente tonda; ma in qualche parte solamente; rimanendo il restante appiccato al piano, sul quale essa è intagliata; ed è un certo che di mezzo fra 'l bassorilievo, e le figure tonde che si dicono di tutto rilievo.

NIELLO m. Lavoro, che è come un disegno tratteggiato, che si fa sopra oro, argento, o altro metallo, in quella forma, che si disegna, o tratteggia con la penna; e si fa con un certo piccolo strumento d'acciaio detto bulino, i cui tratti si lasciano voti, o pure si riempiono d'una certa mestura, d'argento, rame, e piombo, a piacimento dell'Artefice: lavoro usato dagli antichi, e rinnovato poi da' moderni, il quale diede occasione che si ritrovasse, ne' secoli trascorsi, l'uso delle stampe in rame. Primo scopritore (benchè da lungi) di tale invenzione, fu Tommaso Finiguerra Fiorentino, circa l'anno 1450.

PASTELLI m. Diversi colori di terre e altro, macinati e mescolati insieme, e con gomma e zucchero candito condensati e assodati in forma di tenere pietruzze appuntate; de' quali servonsi i Pittori a disegnare e colorire figure sopra carta, senza adoprare materia liquida; lavoro che molto s'assomiglia al colorito a tempera e a fresco.

SCORCIO m. Termine di Pittura, o di Prospettiva; ed è quell'operazione, che mostra la superficie esser renduta capace della terza dimensione, mediante essa prospettiva. ¶ Essere, o stare in scorcio si dice a figura dipinta sù la superficie, che mediante la prospettiva vien capace della terza dimensione del corpo. ¶ Direi anche scorcio esser quello, che fa apparir le figure di più quantità ch'elle non sono; cioè, una cosa disegnata in faccia corta, che non à l'altezza, o lunghezza ch'ella dimostra, tuttavia la grossezza, i dintorni, l'ombre, e i lumi, fanno parere ch'ella venga innanzi, o si tiri indietro. Questi scorci sono il flagello degli Artefici ignoranti, i quali si studiano a tutto potere di tenergli lontani dall'opere loro, e quando per necessità s'incontrano in essi, coprono con panni, svolazzi, e simili, il lor lavoro in quella parte che non sanno rappresentare; e così con tal finto ornamento tolgono alla pittura il più bello, e 'l più maestrevole.

SFUMARE. Unire i colori; ed è quello che fanno i Pittori, doppo aver posato, il colore a suo luogo nella tela o tavola, per levare tutte le crudezze de' colpi, confondendo dolcemente fra di loro chiaro con mezza tinta, o mezza tinta con lo scuro, a fine che il passaggio dall'uno all'altro venga fatto con un tale digradamento, che la pittura anche a vista vicina apparisca morbida e delicata senza colpi di pennello. Lo stesso che segue nel dipignere, occorre ancora nel disegnare, quando colui che disegna strofinando con carta, con esca, o altro, i colpi della matita così bene gli unisce fra di loro, e col bianco della carta che fa apparire il termine della macchia non altrimenti che un fumo, che, nell'aria si dilegua; e così fatte pitture, e disegni, diconsi sfumati.

SGRAFFIO, o SGRAFFITO m. Una sorta di pittura che è disegno, e pittura insieme; serve per lo più per ornamenti di facciate di case, palazzi, e cortili; ed è sicurissimo all'acque, perchè tutti i dintorni son tratteggiati con un ferro incavando lo 'ntonaco prima tinto di color nero, e poi coperto di bianco fatto di calcina di travertino; e così con que' tratteggini, levato il bianco, e scoperto il nero rimane una pittura, o disegno, che vogliamo dire, co' suoi chiari e scuri, che aiutata con alcuni acquerelli scuretti à un bel rilievo, e fa bellissima vista.

TERRA DI CAVA, o TERRETTA La terra con che si fanno vasi di credenza, che mescolata con carbone macinato, serve a' Pittori per fare i campi, e per dipignere i chiari scuri, e anche per far mestiche, e per darla temperata con colla, sopra le tele, ove devonsi dipignere archi trionfali, prospettive, e simili. È mirabile, per modellare, sopra ogn'altra terra o mota, che s'adopere a tal lavoro; perchè à tutte le sue parti egualissime, e minutissime; onde non solamente si posson far con essa i lavori puliti fino all'ultimo segno, ma si posson lavorare cose minutissime. Cavasene in Roma vicino a S. Pietro; e noi l'abbiamo in gran copia da' colli di Monte Spertoli, 13. miglia lontano da Firenze, dove si cava a suoli o falde, che vogliamo dire, a simiglianza della pietra.

Ricapitolando, quindi, se nella CRUSCA III non vi è traccia di citazioni o rinvii a Baldinucci e nella quarta c'è un timido interesse verso il lessico artistico (almeno in rapporto al *Vocabolario baldinucciano*), la quinta e ultima edizione della Crusca (1863-1923) mostra un approccio del tutto diverso: il *Vocabolario dell'arte del disegno* «diventa uno dei citati, accanto agli stessi suoi ispiratori»²¹ e alcune definizioni sono «parafraresi del Baldinucci, quando non [...] addirittura la definizione stessa data da esso»²², rappresentando così un interlocutore imprescindibile per la terminologia artistica. Facendo allora un controllo nella banca dati della *Lessicografia della Crusca in rete*, ciò che si rintraccia nella quinta impressione è una lista di riferimenti al *Vocabolario dell'arte del disegno* a dir poco cospicua: sono oltre mille le entrate in cui esso viene citato²³. Andando ad analizzare più da vicino lo spoglio condotto dagli Accademici della Crusca sul *Vocabolario baldinucciano* siamo in grado di disvelare una simile capillarità: gli esempici citati – oltre alle voci che ci aspetteremmo, cioè voci lemmatizzate e di valore specialistico (quindi censite da Baldinucci), nonché parole ed espressioni non lemmatizzate ma pur sempre legate all'arte (cioè quelle che non trovano posto a esponente, ma compaiono in seno alla voce) – contengono anche voci generali, la cui presenza senz'altro stupisce rispetto alle prime, poiché per voci non tecnico-specialistiche il riferimento a un dizionario specialistico, quale quello di Filippo Baldinucci, sarebbe da ritenersi superfluo. Così, nella CRUSCA V, accanto a parole come *aggettare*, *basamento*, *beccatello*, *bianchire*, *bicornia*, *bistondo*, *campire*, *carniccio*, *frappa*, *frassinella*, *gattuccio*, *granitella*, *impastare*, *intaglio*, *manierona*, *ombrare*, *ottagono* (che figurano a lemma in Baldinucci e sono legate a pittura, scultura, architettura, nonché a discipline e scienze collaterali), si rintracciano altresì parole riguardanti l'arte seppur non lemmatizzate (difatti setacciate e recuperate dall'interno degli articoli), quali *abbozzatura*, *campigiana*, *capellino* (nel significato dell'aggettivo 'castano'), *cenerino*, *graticciata*, *ottagonato*; infine, l'ultimo gruppo lessicale baldinucciano recuperato dai compilatori della CRUSCA V riguarda parole di uso comune non concernenti l'arte, come *camminare*, *contrastare*, *disaccentato*, *discredito*, *distinzione*, *fatto*, *frequentare*, *gagliardissimo*, *genericamente*, *lotta*, *nuotare*, *overamente*.

Accanto a ciò, va fatta un'ulteriore considerazione: se non ci fosse stata la battuta d'arresto della quinta edizione – ferma alla lettera O –, il numero dei prelievi delle voci baldinucciane sarebbe stato ancora più alto; questo dato può essere in parte

²¹ BALDINUCCI/PARODI 1975, p. XXX.

²² *Ibid.*, p. XXXI.

²³ Per l'elenco completo delle voci che contengono citazioni tratte dal *Vocabolario baldinucciano* si veda oltre, § *Appendice*.

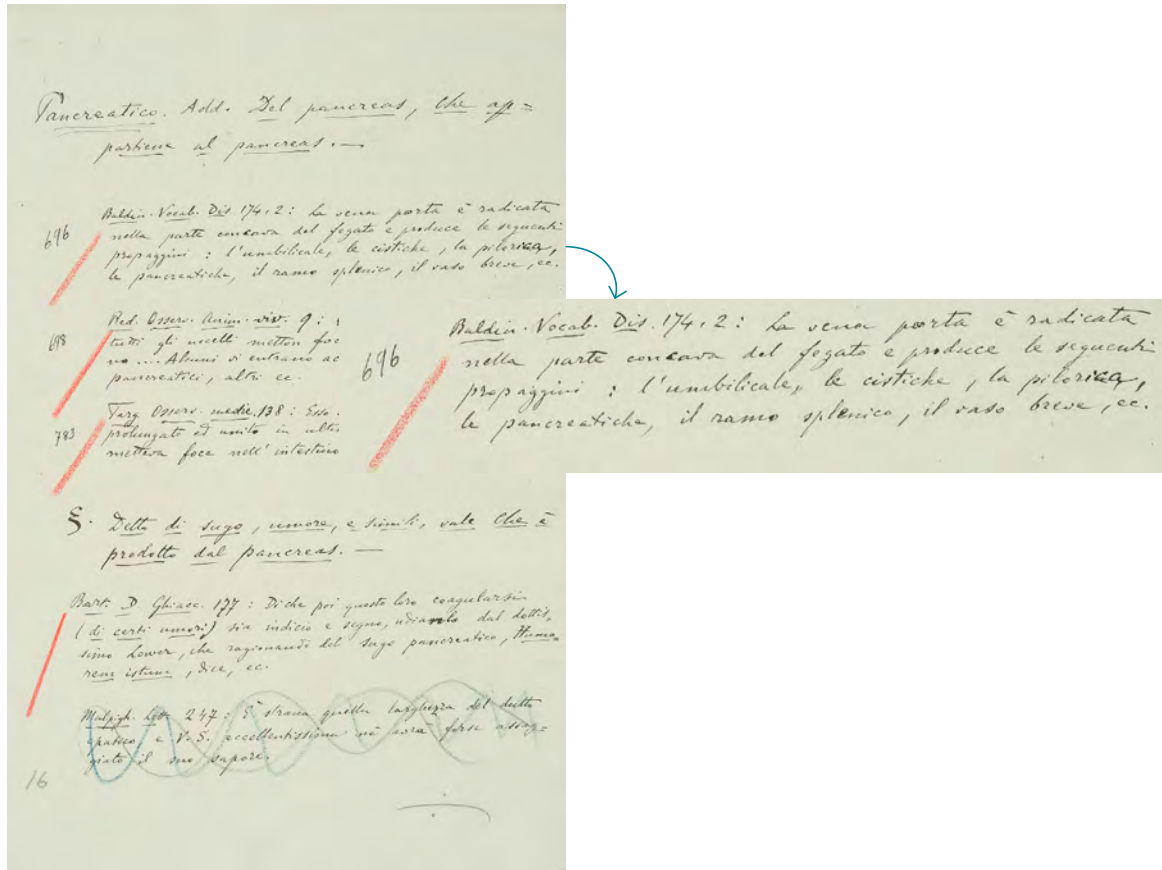


Fig. 2 Scheda preparatoria della voce *pancreatico*, inizi del XX secolo. Firenze, Archivio storico dell'Accademia della Crusca

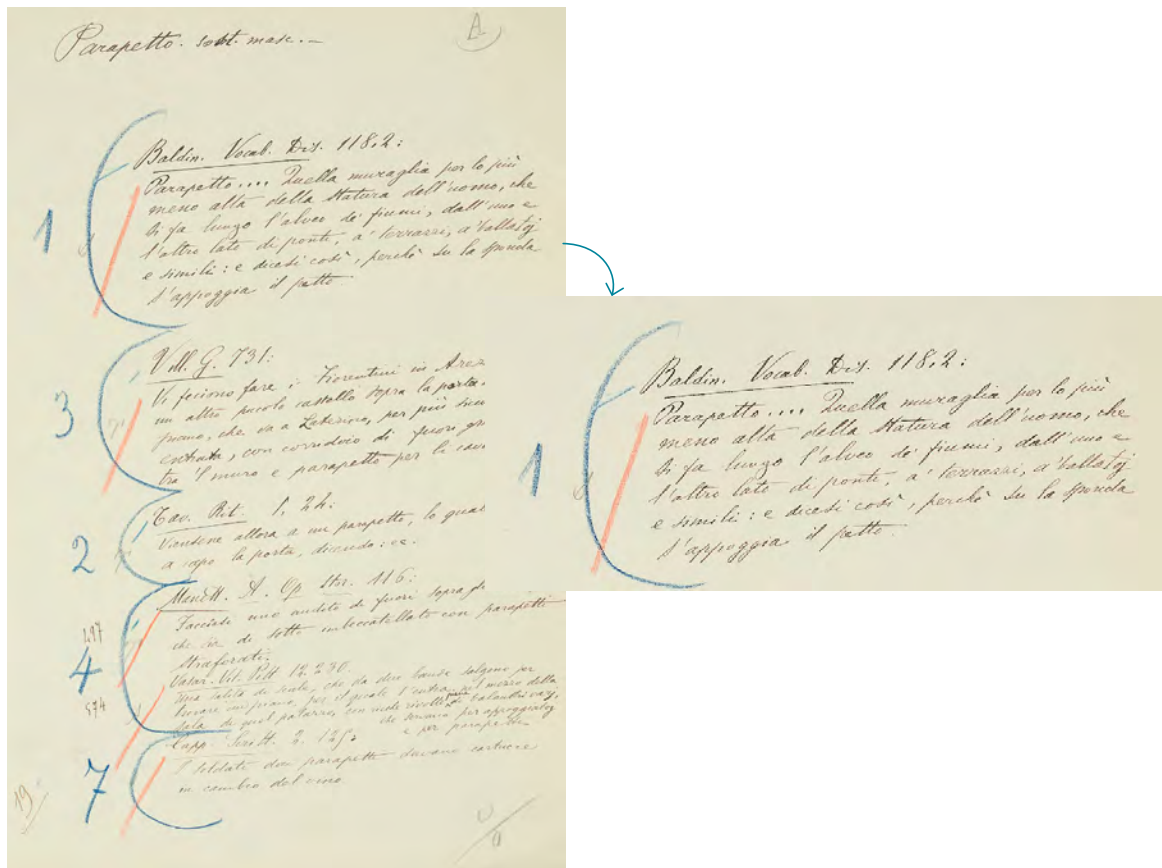


Fig. 3 Scheda preparatoria della voce *parapetto*, inizi del XX secolo. Firenze, Archivio storico dell'Accademia della Crusca

confermato dalle ricerche sul portale della *Quinta Crusca Virtuale*, una banca dati che permette di consultare la digitalizzazione delle schede preparatorie della quinta edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* – attualmente sono disponibili quelle relative alla lettera P, da *p* a *perlustrazione*²⁴. Interrogando la lista dei lemmi, ci si imbatte in diversi casi in cui il *Vocabolario dell'arte del disegno* viene citato²⁵: *palafittare, palafittata, palaiuolo, palanca, palato*², *palmento, panconcello, pancreatico*²⁶ (Fig. 2), *paonazzo*²⁷, *parapetto*²⁸ (Fig. 3), *parte, partizione, passonata, pelare, pelato, pendice, penna, pennelleggiare*.

3. La struttura del *Vocabolario*: non solo parole dell'arte

Per comprendere il modo in cui Filippo Baldinucci concepì il proprio repertorio lessicografico, possiamo richiamare in primis le parole contenute nella prefazione (intitolata *L'autore a chi legge*), precisamente un passaggio nel quale l'artista fiorentino, condensando i criteri del suo progetto, mostra la linea ideologica seguita per confezionare il suo *Vocabolario dell'arte del disegno*, che comprende, sì, voci dell'arte, ma anche parole ed espressioni «non così immediatamente confacevoli colle nostre Arti»²⁹:

Non è stato mio fine, il trovare una propriissima definizione delle cose; ma di talmente quelle circoscrivere, e tanto dirne, possa bastare [...] per far che voi bene m'intendiate. Nè meno volli io nella mia Nomenclatura, nelle cose Matematiche o Geometriche, giugnere alle finezze de' parlari de' Professori dell'Arte; ma solo portarle per modo, che basti, a far conoscere, come elleno in pratica si adoperino [...]. Leggerete ancora alcune voci, non così immediatamente confacevoli colle nostre Arti, ma tali però che nel discorrer delle medesime occorrono sovente, e sono altresì adoperate. Altre ne intenderete, proprie della Pittura, altre della Scoltura, altre della civile Architettura, ed altre ancora di due, e talvolta di tutte e tre, le quali per quanto io avessi mancato nel dichiararmi, la prudenza vostra saprà ben giudicare. Alcune ancora delle molte che sono a varj parlari comunissime, troverete prese in quel senso solamente, nel quale esse sono usate da' nostri Artefici, lasciando a voi, intorno agli altri loro proprissimi significati, il sodisfarvene nel dotto VOCABOLARIO DELLA NOBILISSIMA ACCADEMIA DELLA

CRUSCA; perchè intenzione mia non fù, di far un Vocabolario universale; ma quelle solamente accennare, che alle Arti nostre appartengono.

Baldinucci insomma voleva offrire ai lettori un prodotto che li mettesse nelle condizioni di comprendere il linguaggio dell'arte, perché – ricordiamo – il suo intento era quello di destinare l'opera non solo ai «Professori dell'Arte»³⁰, ma anche a «coloro, che non essendo Professori, volessero di tali facultà potere alquanto intendere e ragionare, o bene intendere chi ne parlasse»³¹; da qui la sua dichiarazione di metodo³²:

[...] io fui di parere, che ove tale larghezza di spiegazione fusse mancata; sarebbesi, per mio avviso, tanto l'esperto che il non esperto nell'Arte, potuto talvolta nelle sue antiche caligini rimanere; di che per alcun'eseempio recare dico; qual concetto, o qual'istruzione, per lo intendere o ragionare, trarre potrà chi che sia da questa nuda parola LAVORAR D'INCAVO, o INTAGLIARE IN CAMMEO, ONICE, o altra pietra, se alla voce CAMMEO, ONICE, e simili, non verranno le durezza e altre qualità di simili pietre bastevolmente espresse? Siccome dalla voce DORARE A FUOCO, o DORATURA A FUOCO, se con esse io non avrò fatto conoscere le materie, i modi, ed ogn'altra particolar circostanza, che per condurre simile lavoro abbisogni?

Illustriamo allora la macrostruttura dell'opera baldinucciana per verificare quanto descritto finora. Impaginato su due colonne, il *Vocabolario* si compone di una sezione principale ordinata alfabeticamente (che costituisce il corpo del dizionario) e una sezione finale contenente le aggiunte dell'autore. Il sistema alfabetico è intervallato da cinque sezioni che, con taglio enciclopedico, sono organizzate secondo un ordinamento metodico e sono raccolte sotto i seguenti iperlemmi³³: *Membra degli ornamenti*³⁴, *Muscolo, Scheletro*³⁵, *Tempo*³⁶, *Vena* (che comprende *vene, arterie e nervi*)³⁷. Se la prima di queste sezioni (*membra degli ornamenti*) risulta perfettamente in linea con l'oggetto del dizionario, quale appunto il lessico delle arti³⁸, le altre quattro sezioni invece sembrano esulare dalla materia artistica³⁹; non a

24 Per una descrizione della piattaforma, si consultino le sezioni *Il Progetto* e *I faldoni preparatori*, disponibili all'indirizzo <www.quintacruscavirtuale.org>.

25 Vi sono, inoltre, alcune schede nelle quali i riferimenti al *Vocabolario* di Baldinucci, in precedenza aggiunti, sono poi stati cassati (è il caso, ad esempio, di *palm*, *panneggiamento*, *panneggiare*, *partitamente*).

26 Cfr. <www.quintacruscavirtuale.org>, sezione *Lista lemmi lettera P*, s.v. *pancreatico*.

27 Su *paonazzo*, si segnalano RINALDI 2023 (in particolare, pp. 38-39) e BIFFI-MARASCHIO 2023 (pp. 68-69).

28 Cfr. <www.quintacruscavirtuale.org>, sezione *Lista lemmi lettera P*, s.v. *parapetto*.

29 BALDINUCCI 1681, p. XI.

30 *Ibid.*, p. X.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*

33 Con il termine *iperlemma* si fa riferimento a una voce di raccordo, cioè quella voce che, tenendo insieme una serie di vocaboli connessi sul piano concettuale, viene eletta da Baldinucci come vocabolo 'contenitore' rispetto ad altri vocaboli semanticamente subordinati.

34 Comprende 43 voci (più l'iperlemma *membra degli ornamenti*): *pedestallo, basamento, tronco, cimasa, dado, tondino, gola, regolo, uovolo, base, toro, cinta, cavetti, colonna, imoscapo, ventre, sommoscapo, collarino, capitello, collo, abaco, campana, ornamenti, foglie, cartocci, volute, fiore, architrave, fasce, cimasa, goccioline, fregio, triglifi, metope, cornice, corona, sottogole, gocciolatoio, sottogrondale, dentelli, capitelli de' triglifi, fusaiuole, modiglioni*.

35 L'iperlemma *scheletro* ingloba 28 voci: *capo, craneo, faccia, mandibula superiore, mandibula inferiore, denti, orbita, occhio, orecchio, naso, collo, tronco, spina, torace, mano, omero, cubito, mano estrema, piede, femore, ginocchio, rotella o patella, gamba, piede estremo, metatarso, dita, ristretto di tutto lo scheletro*.

36 Sotto *tempo* si contano 22 lemmi: *secolo e lustro, età dell'uomo, infanzia, puerizia, adolescenza, gioventù, virilità, vecchiezza e decrepitezza, età del mondo, olimpiade e bisesto, aureo numero ed epatta, anno sabatico e giubbileo, anno, mese, settimana, giorno, ora*.

37 In questa lista che fa capo a *Vena* sono compresi: *vena, vena porta e sue diramazioni, vena cava, diramazioni del tronco superiore della vena cava, diramazioni del tronco inferiore della vena cava, arterie, propaggini del tronco ascendente, propaggini del tronco discendente, nervi, cavità del craneo, spinal midolla e sue diramazioni*.

38 In merito a ciò, può essere utile ricordare il lungo sottotitolo apposto all'opera, che specifica il raggio d'azione in cui Baldinucci intende muoversi per la compilazione del suo dizionario: *Vocabolario toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura e architettura; ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno, con la notizia de' nomi e qualità delle Gioie, Metalli, Pietre dure, Marmi, Pietre tenere, Sassi, Legnami, Colori, Strumenti, ed ogn'altra materia, che servir possa, tanto alla costruzione di edificj e loro ornato, quanto alla stessa Pittura e Scoltura*.

39 A tal proposito, come ha sottolineato Biffi, dobbiamo pensare che già soltanto «il campo d'azione dell'architettura è vastissimo, e vastissime sono le competenze necessarie all'architetto: si spazia dal disegno alle conoscenze di tecnica costruttiva, dalla medicina all'astronomia, dalla musica alla giurisprudenza, dalla matematica alla fisica. Con il progredire della storia e della tecnica [...] quello che rimane costante è la cooccorrenza di conoscenze necessarie per svolgere in modo corretto la professione di architetto. L'architettura, quindi, è quella che [...] potremmo definire una *metadisciplina*» (BIFFI 2006, p. 77).

caso Baldinucci sente l'esigenza di avvertire i lettori, motivando le sue selezioni terminologiche (apparentemente larghe) e, di conseguenza, le scelte adottate nella redazione dell'opera, non solo, rispetto a quanto ci si aspetterebbe dalla prassi lessicografica, negli apparati iniziali (come pure ha fatto), ma persino fra le pieghe del dizionario. Prendiamo, ad esempio, la voce *muscolo* (le sottolineature sono nostre)⁴⁰:

Muscolo m. Parte organica del corpo dell'animale, composta di carne fibrosa, vene, arterie, nervi, e membrana propria, immediato istrumento del moto volontario. La cognizione de' muscoli, e loro effetti nel corpo d'ogn'animale, e specialmente dell'uomo è necessarissima al Pittore e allo Scultore: poichè per la diversità dell'attitudini e posture di esso corpo (secondo l'elezione presa dall'Artefice) nasceranno in lui diversità notabile nell'esprimerlo; onde i più valenti uomini stimano necessarissima a' nostri Professori la cognizione dell'Anatomia del corpo umano; e però in questa parte non è voluto mancare, per beneficio comune dell'Arte del disegno, di metterci le cognizioni anatomiche, come dall'infrascritto catalogo de' muscoli, e da quello degli ossi, nella voce Scheletro si può vedere. Adunque circa al numero de' muscoli del corpo umano, dico che diversissime sono le opinioni; ma pare che la più probabile (secondo il sentimento del celebratissimo Dottor Medico e singulare Anatomista Giuseppe Zamboni, dal quale sono assistito, nel dar fuori le cognizioni anatomiche poste in questo Libro) si restringa al susseguente. E noti il Lettore, che nel far menzione de' muscoli, non andremo con l'ordine solito tenersi nelle dottrine anatomiche, nelle quali per l'ordinario incominciassi dal ventre inferiore, poichè per isfuggire l'occasione della corruzione delle parti nel medesimo contenute, gli Anatomisti prima d'ogn'altro lo preparano: ma noi avuto riguardo alla parte più eminente della figura umana, cominceremo dal capo.

Come si vede, alla breve definizione di *muscolo* Baldinucci accosta un lungo commento 'extralessicografico', di natura metodologica, in cui giustifica la scelta di volersi soffermare sulle «cognizioni anatomiche» relative ai muscoli – dedicandovi, all'interno del dizionario, un apposito spazio –, in quanto ritenute utili per pittori e scultori, utili cioè per imparare a riprodurre i corpi umani in base a sembianze e movimenti diversi. Baldinucci aggiunge poi un'altra preziosa testimonianza: per costruire tali voci afferma di essersi servito di una fonte orale, cioè dell'anatomista Giuseppe Zamboni⁴¹, quindi di un informatore proveniente dall'ambito specialistico della medicina.

Analogo il ragionamento sotto la voce *tempo* (che inaugura la penultima serie metodica); qui Baldinucci, instillando nuovamente nel lettore l'idea che sia necessario registrare tali parole, sebbene non si «confacciano» propriamente alle «materie appartenenti a[l] disegno», manifesta la volontà di offrire ai destinatari dell'opera competenze e nozioni – per così dire – trasversali⁴²:

Tempo m. Misura del moto. Stimerassi forse cosa impropria, ch'io mi ponga qui a dichiarar questa voce, la quale par che poco si confaccia col mio assunto, che fu principalmente di esplicar parole e termini, che più frequentemente occorrono nel parlare o legger materie appartenenti a[l] disegno. Ma sebbene si porrà mente, si troverà essere anche stato mio fine, l'erudire, per quanto mi sia possibile, la mente di chiunque voglia applicarsi a quest'Arte, acciocchè meglio quelle possa professare; e perchè le varie cognizioni che si posson portare sotto questa parola Tempo, possono non poco giovare a colui, che vorrà inventare in Pittura, particolarmente, dove si parlerà dell'Età del Mondo e dell'uomo: io non voglio lasciare di metterle in questo luogo. Le parti dunque del tempo, sono, l'ore, i giorni, le settimane, i mesi, e gli anni: dell'ore si compone il giorno, di giorni la settimana, di settimane i mesi, di mesi l'anno, di anni si compongono diversi periodi, fra' quali si numerano principalmente, i Lustrì, l'Età, i Secoli.

Quanto poi alla struttura e al contenuto di queste parentesi metodiche, se le sezioni relative a *membra degli ornamenti, scheletro e tempo* consistono in vere e proprie liste lessicografiche (dove cioè ciascun lemma è accompagnato dalla rispettiva definizione), diversamente, la serie sotto *muscolo* e, per buona parte, quella sotto *vena-arterie-nervi* fanno eccezione, giacché costituiscono delle tavole nomenclatorie. Per vedere allora in dettaglio come sono costruite queste sezioni di tipo nomenclatorio, riproduciamo le due serie metodiche come si presentano nel *Vocabolario*, a cominciare da quella che fa capo a *muscolo*:

Del Capo, e sue parti

- 2 Splenij.
- 2 Complessi.
- 2 Retti maggiori.
- 2 Retti minori.
- 2 Obliqui superiori.
- 2 Obliqui inferiori.
- 2 Mastoidei.
- 2 Temporalì, ovvero crotafiti.
- 2 Massesterij.
- 2 Pterigoidei interni.
- 2 Pterigoidei esterni.
- 2 Buccinatori.
- 2 Digastrici, ovvero biventri.
- 2 Lati di Galeno, o quadrati di Galeno.
- 2 Frontali.
- 2 Dell'occipite.

Dell'Orecchio

- 6 Dell'orecchio esterno, secondo alcuni.
- 2 Motori dell'incudine
- 2 Motori del malleolo propri dell'orecchio interno.

Delle Palpebre

⁴⁰ BALDINUCCI 1681, pp. 102-103, s.v. *muscolo*.

⁴¹ Zamboni (che, proprio per la sua professione di anatomista, rappresenta – sebbene indirettamente nel *Vocabolario* – un testimone di rilevante importanza sul piano storico-linguistico) viene nominato quattro volte nel *Vocabolario*; come per *muscolo*, ad esempio, nella sezione metodica dedicata allo *scheletro* si legge: «[...] seguendo anche io in ciò il parere dell'eruditissimo Dottor Medico, e singolare Anatomista, nella Città di Firenze, Giuseppe Zamboni, dal quale io sono assistito nell'esposizione delle materie Anatomiche appartenenti a questo Trattato [...]» (BALDINUCCI 1681, p. 147, s.v. *Ristretto di tutto lo scheletro*).

⁴² *Ibid.*, p. 163, s.v. *tempo*.

2 Elevatorj della palpebra superiore.

2 Sfincteri.

Dell'Occhio

2 Superbi.

2 Umili.

2 Bibitorij.

2 Indignatorij.

4 Amatorij, cioè due trocleari, e due rotatori, ovvero obliquatori.

Del Naso

2 Elevatorj delle pinne del naso.

2 Dilatorj del naso.

2 Constrictori.

Delle Labbra

3 Elevatorj del labbro superiore.

2 Depressorj dell'inferiore.

2 Motori laterali.

1 Sfinctere.

Della Lingua

2 Stiloglossi.

2 Miloglossi.

2 Basioglossi.

2 Ceratoglossi.

Della Laringe sommità della Trachea, o aspera Arteria

2 Sternotiroidei.

2 Cricotiroidei.

2 Hiotiroidei.

2 Aritnoidei.

2 Hioaritnoidei.

2 Cricoaritnoidei postici.

2 Cricoaritnoidei laterali.

2 Sternohioidei.

2 Coracohioidei.

2 Stiloceratohioidei.

2 Geniohioidei esterni.

2 Geniohioidei interni.

Per la deglutizione

2 Stilofaringei.

2 Sfenofaringei.

2 Faringei.

1 Esofageo.

Del Petto

2 Pettorali.

2 Serrati maggiori antichi, coperti dal muscolo pettorale.

2 Serrati minori antichi, sotto il muscolo pettorale.

2 Subclavij, sotto le clavicole.

44 Intercostali, secondo la comune; ma secondo l'opinione del nominato Zamboni solamente 22. come egli mostrerà concludentemente in un suo Trattato.

2 Sospensorj, e motorj del mediastino, altrimenti triangolari, situati interiormente nella sommità dello sterno.

Della Scapula, e del Dorso

2 Trapezzi, ovvero cucullari, che i Pittori chiamano la capperuccia.

2 Muscoli pazienti, ovvero elevatorj della scapula.

2 Romboidi, ovvero quadrati sotto i trapezzi.

2 Latissimi del dorso, ovvero aniscaltori.

2 Serrati maggiori postici sotto i latissimi del dorso.

2 Serrati minori postici, sotto i trapezzi, o cucullari.

2 Longissimi del dorso.

2 Sacrolumbj coperti da i trapezzi, e da i latissimi del dorso.

2 Semispinati coperti da i trapezzi, e da i latissimi del dorso.

2 Sacri coperti da i trapezzi, e da i latissimi del dorso.

2 Quadrati sopra l'osso sacro.

Proprij del Ventricolo

2 Sfincteri del ventricolo, uno dello stomaco, e l'altro del piloro.

1 Septotransverso, ovvero diafragma, che divide il ventre medio dall'inferiore.

Del Ventre Inferiore

2 Obliqui descendenti.

2 Obliqui ascendenti.

2 Retti.

2 Transversi.

2 Piramidali.

Proprij dell'intestino retto

2 Elevatorj dell'ano.

1 Sfinctere dell'ano.

Proprij delle parti genitali

1 Sfinctere della vescica.

2 Elevatorj del membro.

2 Dilatorj dell'uretra, ovvero del canale orinario.

2 Cremasteri, o sospensorj de' testicoli.

2 Erettori della clitoride.

Tutti i propri dell'Omeri

2 Soprascapulari, nella sommità della scapula.

2 Infrascapulari, nella parte inferiore della medesima.

2 Rotondi maggiori.

2 Rotondi minori.

2 Deltoidi, così detti per esser di figura della lettera Delta grande de' Greci.

Del Cubito

2 Bicipiti, altrimenti detti i pesci del braccio.

2 Bracchiei interni.

2 Longiori.

2 Breviori.

2 Anconei.

2 Quadrati.

2 Tereti.

2 Longi.

2 Brevi.

Del Carpo della mano

4 Estensorj del carpo

4 Flessorj

2 Obliquatorj

2 Palmari.

Proprij delle dita della mano

8 Estensorj delle 4. dita.

16 Flessorj, cioè 8. perforati, e 8. perforanti.

12 Proprij de' due pollici.

2 Indicatorij.

2 Adduttori dell'indice.

2 Abduuttori dell'annulare.

8 Lumbricali.

8 Interossei.

Del Femore

4 Psoas, due maggiori, e due minori.

2 Iliaci interni.

2 Tricipiti.

2 Lividi.

6 Glutei delle natiche.

2 Piriformi.

2 Obturatorj esterni.

2 Obturatorj interni, o bursali.

2 Innominati, ovvero quadrati.

Della Gamba, e Tibia

2 Retti.

2 Vasti esterni.

2 Vasti interni.

2 Crurei.

2 Membranosi.

2 Semimembranosi.

2 Sartorij.

2 Seminervosi.

2 Gracili.

2 Tricipiti.

2 Poplitei.

Del Tarso del piede

2 Tibiali antichi.

2 Peronei secondi.

2 Tibiali postici.

2 Peronei primi.

2 Gastrocnemij.

2 Solei.

2 Plantari.

Proprij delle dita del piede

16 Flessorj, cioè 8. perforati, e 8. perforanti.

8 Estensorj.

2 Flessorj de' Pollici.

2 Estensorj.

2 Adduttorj.

2 Abduttorj del minimo.

8 Lumbricali.

8 Interossei.

Simile la parte dedicata a *vene, arterie e nervi*:

Vena. Secondo Galeno è 'l ricettacolo del sangue mescolato con lo spirito naturale; o come dicono gli Anatomisti, una parte simile spermatica dotata di semplice tunica, recettacolo del sangue reflu nel moto circolatorio. Le vene principali sono due, la prima detta Porta, l'altra nominata Cava, dalle quali scaturiscono tutte l'altre diramazioni.

Della Vena Porta e sue diramazioni

La vena Porta è radicata nella parte concava del Fegato, e produce le seguenti propaggini:

l'Umbilicale.

le Cistiche

la Pilorica

le Pancreatiche

il Ramo splenico

il Vaso breve

il Mesenterico con tutte le meseraiche, e intestinali

la Gastrica maggiore

la Gastrica minore

la Coronaria stomatica

l'Epiploica destra

l'Epiploica sinistra

la Gastroepiploica destra

la Gastroepiploica sinistra

l'Emorroidali interne.

Della Vena Cava

La vena Cava, o magna, è radicata nella parte convessa del Fegato, maggior'assai della vena Porta (anzi commensurata alla dimensione di tutto il corpo) e si divide in tronco superiore, e inferiore.

Delle diramazioni del tronco superiore della Vena Cava

Dal tronco superiore, o ascendente nascono:

le Freniche

la Mediastina

la Coronaria del Cuore

la Pulmonaria

l'Azigos, ovvero sine pari

l'Intercostali superiori

l'Intercostali inferiori

le Subclavie

le Mammarie

le Timiche

le Capsulari

le Cervicali

la Muscula superiore

le Iugulari esterne

le Iugulari interne

la Frontale

la Temporale

le Glossice

le Assillari

la Cefalica

la Media

la Basilica

la Salvatella

Delle diramazioni del tronco inferiore della Vena Cava

Dal tronco inferiore nascono le seguenti diramazioni di vene:

l'Adiposa

l'Emulgenti

le Lombari

le Spermatiche

le Muscule

le Sacre

le Epigastriche

le Hipogastriche

le Iliache esterne

le Iliache interne

l'Emorroidali esterne
le Pudende
le Crurali.
l'Ischiadica maggiore
l' Ischiadica minore
la Muscula inferiore
la Poplitea
la Surale
la Saffena

Vena arteriosa e Arteria venosa. Sono vasi particolari [...].

Vene lattee, vene chilifere, vene Aselliane, così nominate dalla bianchezza [...].

ARTERIE

Arteria f. Una parte simile spermatica dotata di duplicata tunica, recettacolo del sangue e spirito vitale [...]. Si divide l'Arteria magna in tronco ascendente, e discendente: [...].

Propaggini del tronco ascendente

L'Arteria magna ascendente produce le susseguenti propaggini:

la Coronaria del Cuore
la Pulmonaria
le Intercostali superiori
le Subclavie
la Mammaria
la Mediastina
la Muscula
la Cervicale
le Carotidi esterne
le Carotidi interne
la Temporale

l'Assillare, la quale si diffonde sino alla mano estrema, senza sortir'altre denominazioni.

Propaggini del tronco discendente

Dal tronco discendente dell'Aorta dipendono le seguenti diramazioni:

l'Intercostali inferiori
le Freniche
la Celiaca
l'Epatica
la Splenica
la Mesenterica superiore
l'Emulgenti
le Spermatiche
la Mesenterica inferiore
le Lombari
la Muscula
l'Hipogastriche
le Pudende
l'Emorroidali
l'Iliache
le Crurali, le quali, a guisa dell'Assillari s'estendono sino all'estremità delle dita.

NERVI

Nervo, e Nerbo m. Una parte del corpo, simile a cordicella, primo strumento del senso e del moto, conferendo a tutto 'l corpo la forza del muoversi e del sentire;

ovvero, come dicono gli Anatomisti, una parte simile, spermatica, veicolo dello spirito animale. Riconoscono tutti i Nervi la sua origine dal Cervello, alcuni immediatamente dentro la Cavità del Craneo, altri mediamente, cioè dalla spinal midolla.

Della Cavità del Craneo

Dal di dentro della Cavità del Craneo scaturiscono sette paia ovvero coniugazioni de' Nervi, de' quali costituisce

Il I. gli Ottici, o Visorij Da' quali dipendono anche tutte le principali membrane dell'occhio.

Il II. i Motori de' Muscoli dell'occhio.

Il III. si diffonde alla Palpebra superiore, al muscolo Trocleare dell'occhio, al Naso, al Labbro superiore, a' muscoli della faccia, e delle tempie.

Il IV. all'orecchio interno, a' denti dell'una e dell'altra mascella, alla lingua, al Labbro inferiore.

Il V. prodotto che à il Nervo Uditorio più molle, provvede alle fauci, a' muscoli della mascella inferiore, ed all'orecchio esterno.

Il VI. dopo esser'uscito della Calvaria, in compagnia dell'arteria Carotide, arrivato alle Clavicole, si divide in tre rami, Costale, Recurrente, e Stomatico; quindi si diffonde mirabilmente a tutte le parti del Ventre Medio, ed dell'Infimo, in propaggini innumerabili.

Il VII. finalmente tutto s'immerge nella lingua, eccettuati alcuni leggieri Surculi a' muscoli della Laringe. [...].

Della Spinal Midolla, e sue diramazioni

Dal Cervello, e Cerebello allungati (a guisa di coda, appendice, o apofise) propende la Spinal Midolla, la quale, per la cavità formata dalle Vertebre, ed osso sacro, vestita delle stesse membrane del Cervello, e d'un'altra nervosa robustissima (che nell'atto della flessione la rende più assicurata dalla rottura) e divisa pure, come il Cervello, in parte destra e sinistra, sempre più attenuandosi, diffonde di mano in mano trenta paia di Nervi, [...].

Le prime sette propaggini de' Nervi prodotti dalla Spinal Midolla si chiamano Cervicali, perchè scaturiscono dalle Vertebre della Cervice: [...].

Le dodici susseguenti si chiamano Intercostali; [...].

Le altre cinque diramazioni si chiamano Lombari [...] unite con le sei propaggini dell'osso sacro, discendono, per la parte tanto interna quanto esterna, alla Coscia, Gamba, e Piede, diffondendo a tutt'i muscoli delle medesime parti, rami copiosi e robustissimi; terminando finalmente all'estremità delle dita, coll'istess'ordine, che fanno i Nervi del Braccio.

3.1 L'apporto semantico-lessicale di Baldinucci

Quanto visto finora (le testimonianze di Zamboni, le sezioni metodiche, la terminologia relativa all'anatomia) ci dà l'occasione per agganciarci a un ulteriore elemento di rilievo, cioè l'apporto terminologico del *Vocabolario* – in altre parole la sua funzione di serbatoio semantico-lessicale per l'italiano –; non a caso abbiamo provato a misurare il peso che Baldinucci ha avuto nella storia della lingua italiana, in modo particolare – ma non esclusivo – sul piano del lessico delle arti, seguendo la traccia delle prime attestazioni sia di parole sia di significati risalenti proprio al *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, attraverso lo scandaglio di un dizionario etimologico, il *DELI*, e di uno storico, il *GDLI*⁴³.

La nostra ricerca ha permesso di raccogliere, come risultato, oltre cinquanta prime attestazioni (e qualche retrodatazione),

⁴³ Oltre a questi, come strumenti lessicografici di riferimento per un più ampio controllo delle datazioni, ci siamo serviti del *TLIO*, del *GRADIT* e dello *Zingarelli* 2024.

fra cui – si noti – è possibile discernere non solo voci dal valore artistico (riguardanti la pittura, l'edilizia, l'architettura, ecc.), ma anche voci appartenenti ad altri campi (primo fra tutti quello dell'anatomia). Nell'elenco che presentiamo di seguito ogni voce è accompagnata dalla rispettiva definizione tratta dal *DELI* (eccetto diversa segnalazione), seguita dalla definizione formulata da Baldinucci (se il vocabolo in questione è lemmatizzato nel *Vocabolario*) oppure, qualora la voce non fosse a esponente, dal lemma e dal contesto in cui essa viene citata nel dizionario baldinucciono:

AGGETTARE v. 'sporgere, fare aggetto'

Aggettare Sportare in fuori; ed è proprio delle cornici, bozze, o altre parti, e membri di lavori quadri, e tondi, intagli, o altro, e di qualunque altra parte, che nello sportare esca fuor della dirittura e piombo o sodo.

ALLUNGARE v. 'diluire, annacquare' {non lemmatizzato}

Acqua forte da intagliare in rame [...] Pigliasi aceto bianco fortissimo, once sei di sale armoniaco bianco trasparente puro e netto, altre once sei sal comune [...] e fatto il tutto bollire in pentola ben'invetriata e ben coperta, si mescola [...] e se dopo due giorni in circa, si conoscerà che sia riuscita troppo forte, onde venga ad allargar troppo l'intaglio, s'allunga con infondervi altro aceto a discrezione.

Levar la vernice dal rame [...] Levata poi la vernice perchè il rame resta schifo, per imbiancarlo si piglia acqua forte da partire, allungata con acqua pura, e con essa con l'aiuto di un pennello si laverà il rame con gran prestezza.

AMBULATORIO agg. 'che cammina, che serve per camminare' {non lemmatizzato}

Piede Il piede, o per meglio dire, il gran piede, è l'organo ambulatorio [...].

ANNO SABBATICO loc.s.m. 'presso gli Ebrei un anno ogni sette nel quale ci si asteneva dai lavori campestri e dalla riscossione dei crediti' {s.v. tempo}

Anno Sabatico, e Giubbileo. Appresso gli Ebrei due erano i più notabili periodi annuali, uno che si chiamava settimana annuale, ed era un decorso di sett'anni, l'ultimo de' quali chiamavasi anno sabatico, nel quale la terra dovea riposare, sendo loro da Dio comandato, che per quell'anno ella non si lavorasse: l'altro era detto giubbileo, ed era un periodo di 50. Anni [...].

ARTICOLAZIONE s.f. 'punto in cui due ossa si toccano' {non lemmatizzato}

Ginocchio Il ginocchio è la parte anteriore dell'articolazione del femore colla tibia, e poplite parte posteriore di detta articolazione.

Rotella, o patella La rotella o patella, è un'osso rotondo, che stabilisce l'articolazione del femore colla tibia.

ASPETTO s.m. 'punto di vista' {non lemmatizzato}

Attaccatura [...] mà si bene partecipano di molte figure, le quali ancora, tante e tante volte si mostrano all'occhio de' riguardanti diverse, quanti sono gli aspetti, ne' quali son vedute, o all'insù, o all'ingìù, o da' lati; [...].

BAMBOCCIO s.m. 'rozzo disegno di figura umana'

Bamboccio [...] Fra i nostri Artefici, diconsi bambocci o fantocci, quei disegni, pitture, o simili, che son fatti da chi non sa punto di disegno, o pittura, o scultura; ovvero da Artefice poco intendente.

BARDIGLIO⁴⁴ s.m. 'varietà di marmo di colore bigio o azzurro cinereo'

Bargiglio Pietra di durezza simile al Paragone, di color cilestro, razzata di certe vene, che pendono in bianco, e tramezzata d'alcune altre di bianco vivo. Viene a noi da Saravezza; riceve bellissimo pulimento, e trovasene d'ogni grossezza

e lunghezza.

BENINTESO agg. 'inteso giustamente, opportunamente; fatto a proposito' (GDLI)

Beninteso add. Dicesi quel lavoro, fabbrica, scultura, o pittura, nella quale, si nel tutto come nelle sue parti, si riconoscono le dovute proprietà, osservate non così superficialmente, ma quali debbono essere, secondo che 'l naturale dimostra, e non per forza di sola imitazione, come di chi vada copiando ciò che vede, e non intende; ma d'una tal maestria, che è nell'Artefice, colla quale potrà assegnare la ragione del suo operato.

BERTESCA s.f. 'impalcatura per pittori, muratori e sim.' {non lemmatizzato}

Ponte [...] E ponte si dice anche a quelle bertesche, sopra le quali stanno i Muratori a murare, i Pittori a dipignere a fresco le muraglie etc.

BUFFA s.f. 'maschera protettiva per saldatori, doratori, ecc.' (GDLI)

Buffa f. Berretta che cuopre capo, collo, gola, e viso, eccetto gli occhi. Serve a' Doratori a fuoco per difendersi dalle male evaporazioni e fumi, che tramanda l'argento vivo nell'esercitar che fanno quella maestranza[...]; la miglior cautela però che possono usar costoro, è operar'all'aria aperta, e dove spiri vento, con stare da quella parte donde il vento spira, che direbbono i Marinari, stare sopra vento.

CALZATOIA s.f. 'cuneo adoperato per mantenere fermi e stabili i mobili' {lemmatizzato, ma con rinvio a calzare}

Calzare Vale ancora puntellare con biette (dette calzatoie) che che sia, perchè non isquota.

CARICARE v. 'deformare con intento umoristico, mettere in caricatura' (GDLI)

Caricare [...] E caricare dicesi anche da' Pittori o Scultori, un modo tenuto da essi in far ritratti, quanto si può somiglianti al tutto della persona ritratta; ma per giuoco, e talora per ischernò, aggravando o crescendo i difetti delle parti imitate sproporzionatamente, talmente che nel tutto appariscano essere essi, e nelle parti sieno variati.

CASTELLETO s.m. 'nelle arti e mestieri, qualsiasi strumento composto di parti di legname o di metallo, adatto a eseguire lavori di vario genere'

Castelletto m. Strumento di legno che tiene ferma la canna di ferro, la quale girata a forza d'una gran ruota, buca ogni sorta di pietra dura adoperata con ismeriglio. E castelletto diciamo ad instrumento di ferro di più grandezze, che fitto in un banco, sostiene le ruote di rame, con che si lavoran pietre dure. E castelletto anche si dice a strumento di ferro, con una ruota d'acciaio, che serve per lo più per bucar pietre, coll'aiuto d'altri strumenti come cannelle, saettuzze, e simili. Dicesi castelletto ad uno strumento di ferro in forma di strettoio, col quale si dà l'onda alle cornici di metallo; e talvolta vi si accomoda la filiera per tirar filo tondo; e tutto si fa sopra un banco piano per mezzo d'una forte tanaglia, le cui gambe vengono fortemente strette da una campanella, che chiamano maniglia, che vien forte tirata da un'argano.

CHINA s.f. 'inchiostro particolarmente scuro'

Inchiostro della china Una qualità d'inchiostro, non liquido nè corrente, ma solido; composto di nero di fumo, infuso con gomma, e risceco in panellini lunghi un dito in circa, ben formati in figura quadrangolare. L'usano in quelle parti per iscrivere, fregandolo prima sopra una lastra di pietra dura, che sono i loro calamai, e con poche goccioline d'acqua dissolvendolo in quella quantità che a loro bisogna, v'intingono il pennello, col quale scrivono, non essendo appresso di essi l'uso delle penne. A' nostri Artefici serve mirabilmente per disegnare figure, o paesetti, i quali appariscono tocchi d'acquerello: l'adoperano in questo modo. Intingono il pennello nell'acqua, e poi con esso

⁴⁴ Come segnalato anche dal *DELI* (s.v. bardiglio), Baldinucci registra la forma *bargiglio*.

sfregano l'inchiostro più o meno, secondo che vogliono, che il tocco o la macchia venga più chiara o più scura.

COLA s.f. 'tipo di setaccio col quale si cola spec. la calcina spenta

Cola f. pronunciata con l'ò stretto. Strumento di legno in foggia di cassa, con quattro piedi, aperta di sopra, e con una grattugia di piastra di ferro posta nel fondo, che sia minore di esso, per colare la calcina, la quale si dimena con la marra.

CORALLINA s.f. 'varietà di pietra dura'

Diaspro di Sicilia detto *Corallina*. Pietra dura di color giallo sudicio, mischiata di vene e macchie sottili, bianche livide, rosse vive, e capelline. Si lavora con sega, e spianatoio, e serve per ornamenti, e lavori di commessi.

COSCIA s.f. 'ciascuno dei due pilastri che fanno da sostegno al torchio da stampa' {non lemmatizzato}

Torcolo da rame. Strumento di legname, che strigne il rame intagliato sopra la carta, acciò vi lasci l'impressione, per mezzo di due rulli, curri, o cilindri, posti per lo piano nel mezzo delle due cosce di esso torcolo: [...] e l'estremità del rullo di sotto, posano sopra due zoccoletti incavati a mezzo cerchio, che diconsi le lunette, inseriti nell'aperture delle cosce (delle quali è composto il torcolo) da potersi alzare e abbassare, secondo il bisogno.

COSTRITTORE agg. 'detto di muscolo che, contraendosi, diminuisce l'apertura d'un orifizio' {s.v. muscolo}

[Muscoli] *Del Naso*. 2 Elevatorj delle pinne del naso. 2 Dilatorj del naso. 2

Constrittori.

CRICOIDE s.f. 'cartilagine laringea ad anello, al di sopra della trachea' {s.v. scheletro}

Collo Il collo è la parte che unisce il capo col torace, anteriormente si chiama gola, posteriormente cervice. La gola largamente così detta (perchè propriamente è l'esofago) viene composta da varie cartilagini, oltre i muscoli [...] che insieme coll'osso ioide, colla varietà de' lor moti, dipendenti dagli accennati muscoli, servono alla varia formazione della voce. Sono queste cinque, cioè tiroide, **cricoide**, due aritnoidi, ed epiglottide.

DEGLUTIZIONE s.f. 'atto, effetto del deglutire' {s.v. muscolo}

[Muscoli] *per la deglutizione*: 2 Stilofaringei. 2 Sfenofaringei. 2 Faringei. 1 Esofageo.

DEPRESSORE agg. 'di muscolo che abbassa un organo' (GDLI) {s.v. muscolo}

[Muscoli] *Delle labbra*. 3 Elevatorj del labbro superiore. 2 **Depressorj** dell'inferiore.

DORSALE agg. 'del dorso' {s.v. Della Spinal Midolla, e sue diramazioni}

[...] a tutti i muscoli Intercostali, del Torace, e maggior parte de' **Dorsali**.

EPIGASTRICO agg. 'che concerne l'epigastrio' {s.v. vene}

Delle diramazioni del tronco inferiore della Vena Cava Dal tronco inferiore nascono le seguenti diramazioni di vene: l'Adiposa, l'Emulgenti, le Lombari, le Spermatiche, le Mascule, le Sacre, le **Epigastriche** [...].

ESOFAGEO agg. 'dell'esofago' {s.v. muscolo}

[Muscoli] *per la deglutizione*: 2 Stilofaringei. 2 Sfenofaringei. 2 Faringei. 1 **Esofageo**.

FALANGE s.f. 'ciascuno dei segmenti delle dita delle mani e dei piedi' {s.v. scheletro}

Mano estrema La mano estrema si divide in carpo, metacarpo, e **falange** delle dita.

FARINGEO agg. 'della faringe' {s.v. muscolo}

[Muscoli] *per la deglutizione*: 2 Stilofaringei. 2 Sfenofaringei. 2 **Faringei**. 1 Esofageo.

FRENICO agg. 'detto di rami del dotto cervicale che innervano il diaframma' {s.v.

vene}

Delle diramazioni del tronco superiore della Vena Cava Dal tronco superiore, o ascendente nascono le **Freniche**, la Mediastina [...].

GATTUCCIO s.m. 'piccola sega, con lama sottile e manico tondo, per fare tagli curvi'

Gattuccio m. Spezie di sega per lo più stretta, e senza quel telaio di legno, con cui la sega si tira e maneggia, ma con un manico, come quello degli scarpelli da legno: questo s'introduce per punta in un buco fatto a posta col succhiello in quella parte dell'asse o legno, in cui devon dintornarsi con la sega, rabeschi o altre cose, che per altro non vi si potrebbe la sega introdurre, senza fender l'asse nell'esteriori parti.

GHIERA s.f. (arch.) 'arco con estradosso a risalto di spessore uniforme in tutto il suo giro'

Ghiera dell'arco. Termine d'Architettura, vale la grossezza del medesimo arco.

GIALLO DI TERRA loc.s.m. 'ocra'

Giallo di terra; una terra che fa il color giallo altrimenti detta Ocra; serve a' Pittori per dipignere a olio, a fresco o a tempera. Trovasi ne le miniere del piombo da' vapori delle quali dicono, ch'ella riceva il colore.

GLIFO s.m. (arch.) 'scanalatura verticale ornamentale del triglifo dell'ordine dorico'

Triglifi, quasi *Trisolchi*, *Glifi*, e *Correnti* m. Alcune pietre quadrate con sopra un poco di capitello, usate per ornamento del fregio Dorico, sfondate ad angolo retto, mediante tre solchi, che si dicono canaletti; e gli spazzj, che sono tra l'uno, e l'altro triglifo, si dicono metope.

GLUTEO s.m. 'muscolo della natica' {s.v. muscolo}

[Muscoli] *Del Femore* 4 Psoas, due maggiori, e due minori. [...] 2 **Glutei** delle natiche.

GRAFFIETTO s.m. 'strumento di acciaio tagliente usato dagli argentieri e dai falegnami'

Graffietto m. Strumento di legno di lunghezza per lo più di mezzo braccio, trapassato da un regoletto di forma quadra, nel quale è fermo un ferro a simiglianza d'un chiodo, ed il regoletto dalla parte del chiodo si fa sportare in fuori, quando più, quando meno, e serve per segnare le grossezze tanto ne' legni, che nelle pietre, metalli, ed altro che si voglia lavorare.

GRILLO s.m. 'ponte di legno per ripulire le cupole'

Grillo m. Una spezie di ponte da Muratori fatto di legno, dal piano del quale pendono due piedi che nell'attaccatura fanno angolo piano, e si distendono per all'ingiù. Di questo si servono i Muratori per calarlo a forza di braccia con canapi sopra le cupole, dove non posson farsi buche per stabilirvi i ponti ne' bisogni loro. Sopra di esso stanno uno o più uomini, e son tirati ora in alto, or da' lati, or calati a basso, secondo che 'l bisogno richiegga, di ripulire o di acconciare esse cupole. Questo strumento, sporgendo i piedi all'ingiù, e toccando per di sotto, coll'estremità di essi, il più gonfio della cupola, e con la sua faccia per di sopra la parte men gonfia della stessa, viene a rimanere in piano; onde gli uomini vi possono star comodamente sopra ad operare.

ILIACO agg. 'dell'osso dell'ileo' {s.v. muscolo}

[Muscoli] *Del Femore* 4 Psoas, due maggiori, e due minori. 2 Iliaci interni.

IMBARCARSÌ v. intr. pron. 'incurvarsi, arcuarsi, detto di assi di legno durante la stagionatura e sim.' {lemmatizzato, ma con rinvio ad *Arrendersi*}

Arrendersi. Dicesi di legno, asse, o altro, che agevolmente, e senza spezzarsi, si pieghi o volga: che anche si potrebbe dire **imbarcare**, parlandosi d'asse o legni non molto grossi.

IMBOCCATURA s.f. 'parte di un oggetto in cui si inserisce o incastra q.c.'

Imboccatura f. Apertura di che che sia, che per lo più suole essere smussata, fatta

per ricevere un'altra cosa, che s'abbia da innestare a quella che à l'imbocatura.

IMPASTATURA s.f. 'impasto di colori' {non lemmatizzato}

Alla prima, posto avverbial. Diconsi quelle pitture esser fatte alla prima, le quali à l'Artefice perfezionate nella prima **impastatura** de' colori, senza punto o poco tornarvi sopra, e questo per ordinario non àno lunga vita. [...]

LENTI s.f. plur. 'occhiali' {non lemmatizzato}

Occhiali m. Strumento da occhi per aiuto della vista; [...] Fannosi gli occhiali di diversa manifattura, proporzionata a diversi usi, per i quali ce ne serviamo. E primieramente si à riguardo, se àno da aiutare la vista corta, ovvero la debilitata; se àno da servire, per veder da lontano, o pure da presso. Per la vista corta, ad effetto di veder da lontano, fansi gli occhiali incavati o concavi, i quali mostrano gli oggetti anche vicini ridotti minore assai del loro essere naturale. Per l'altra fabbricansi occhiali convessi detti anche lenti, i quali fanno apparir gli oggetti ancorchè lontani maggiori assai di quello sono [...] e tanto i concavi che i convessi si fabbricano di cristallo o vetro non colorato, ma tersissimo, e senza alcuna macchia. [...]

MAMMARIO agg. 'che concerne la mammella' {s.v. *vene*}

Delle diramazioni del tronco superiore della Vena Cava Dal tronco superiore, o ascendente nascono le Freniche, la Mediastina, la Coronaria del Cuore, la Pulmonaria, [...] le **Mammarie** [...].

MASTOIDEO agg. 'della mastoide' {s.v. *muscolo*}

[*Muscoli*] *Del Capo, e sue parti.* 2 Splenij. 2 Complessi. 2 Retti maggiori. [...] 2 **Mastoidei**. [...]

MESTICHINO s.m. 'piccola spatola d'acciaio usata per mescolare i colori'

Mestichino m. Piccolo strumento di tutto acciaio, fatto a foggia di coltello, per ogni parte flessibile, del quale si servono i Pittori, per portare i colori sopra la tavolozza, e quelli mescolare a lor bisogno.

ORBITA s.f. 'cavità piramidale nel cranio, che contiene l'occhio e i suoi annessi' {s.v. *scheletro*}

Orbita L'orbita nella mandibula superiore, è quella cavità che contiene l'occhio, chiamata orbita dalla figura orbicolare, composta di sei ossa, cinque comuni dal concorso degli ossi del cranio e faccia, e uno proprio che è il lacrimale soprannominato.

PALAFITARE v. 'rafforzare con palafitte, far palafitte'

Palafittare. Far palafitta.

PATINA s.f. 'alterazione della superficie a cui sono soggetti dipinti, sculture (e, anche, medaglie), architetture per l'azione del tempo, in partic. per l'opera degli agenti atmosferici e della luce' (*GDLI*)

Patena. Voce usata da' Pittori, e diconla altrimenti pelle, ed è quella universale scurità che il tempo fa apparire sopra le pitture, che anche talvolta le favorisce.

PIETICA s.f. 'cavalletto da falegnameria fornito di una traversa di altezza regolabile, sul quale si pongono i pezzi da segare' (*GDLI*)

Pietica, o pietiche f. Strumento di legname composto di due piane o travette, che da una testa sono unite insieme a foggia di seste, per potersi allargare e stringere, con alcuni buchi da imo a sommo. Queste (con l'aiuto d'una altra piana o travetta, nominata il canteo, la quale si posa loro sopra a traverso, retta da certi pivuoli fitti ne' nominati buchi) servono per tener ferme e salde le travi o panconi, mentre si segano. ¶ Da queste, che per esser faticose a muoversi,

àno per lor'ufficio lo star sempre ferme, e a gambe larghe, nacque in Firenze quel rimprovero, che fassi a chi, nel camminare, soverchiamente lento, e poco grazioso, chiamandolo pietica⁴⁵.

PINNA s.f. 'ala o aletta del naso' {s.v. *muscolo*}

[*Muscoli*] *Del Naso.* 2 Elevatorj delle pinne del naso. 2 Dilatorj del naso. [...]

PIRIFORME agg. 'che ha forma simile a quella d'una pera' {s.v. *muscolo*}

[*Muscoli*] *Del Femore* 4 Psoas, due maggiori, e due minori. 2 Iliaci interni. 2 Tricipiti. [...] 2 **Piriformi**.

RETARE v. 'tracciare un reticolo sopra un disegno o una pittura per poterli riprodurre nelle dimensioni volute; quadrettare' (*GDLI*)

Retare. Tirar la rete sopra disegni, o pitture.

SALCIGNO agg. 'detto di legname, nodo, difficile a lavorarsi'

Salcigno add. Una qualità di alcuni legnami, come Gattice o Gattero, che non così facilmente si pulisce; perchè il suo filo non cammina sempre per lo verso diritto; che però intoppa il ferro in varj riscontri, e in vece di levarne pulita la superficie, alza in esso alcune fila, che s'alzano, e dividono dal piano a foggia del salcio. Questa parola salcigno è presa da alcuni per lo stesso che riscontroso, da quelli intoppi, o riscontri, che trova il ferro per tutti versi in esso legno.

SBULLETTARE v. 'detto d'intonaco, coprirsi di buchi, per effetto del rigonfiamento e della successiva caduta dei pezzettini di calce non bene spenta'

Sbullettare Gettar fuor le bullette; e dicesi propriamente ad un certo gettar che fanno gl'intonachi di calcina (dopo esser ben secchi anche dopo molto tempo) d'una porzioncella di lor superficie per lo più di figura tonda, simile alla testa o cappello di una bulletta, lasciando un buco, simile a quello che fa la bulletta o chiodo nella muraglia nel cavarnelo fuori, con che si guasta ogni bellezza di bianco, o pittura, che sia sopra essa superficie. [...]

SGHERONATO agg. 'tagliato di sbieco (una stoffa, un abito)' (*GDLI*)⁴⁶

Sgheronato add. Tagliato a sghimbescio, o a schisa, o in tralice, largo di sotto e stretto di sopra; e dicesi propriamente di tela, o panno.

TRAPEZOIDE s.m. 'quadrilatero con i lati discontinui'

Trapezoide f. Si trova detta da qualche Autore, quella figura quadrilatera, che non è parallelogrammo, nè trapezzo, perchè non à niun lato opposto parallelo.

TRICIPITE agg. 'detto di muscolo che ha tre capi' {s.v. *muscolo*}

[*Muscoli*] *Della Gamba, e Tibia.* 2 Retti. 2 Vasti esterni. 2 Crurei. [...] 2 **Tricipiti**.

TRIFIDO agg. 'che finisce in tre punte' {s.v. *scheletro*}

Spina La spina è il canale osseo, recettacolo della spinale midolla, esteso dal capo al coccige. È composta di 24. vertebre, e osso sacro, in tal modo articolati, che s'accomodano quasi ad ogni varietà di moto. [...] La cervice costa di sette vertebre superiori, il dorso di dodici, i lombi di cinque, l'osso sacro negli adulti è unico, e **trifido**, ne' bambini si divide in cinque e sei parti [...].

UVACEO agg. 'che ha il colore dell'uva' {non lemmatizzato}

Giacinto e Iacinto m. Gioia, che secondo Plinio, dipende dall'Amatista, ma è da quella diversa, perchè il colore **uveaceo** di questa, è più pallido. Dicono trovarsene ancora di colore azzurro (ma assai difettosa) altra volta biancheggiante, tal'ora risplendente in porporino colore. [...]

ZIGOMATICO agg. 'dello zigomo' {s.v. *scheletro*}

Mandibula superiore. La mandibula superiore è composta d'undici ossa, cinque per parte, ed uno nel mezzo senza pari; cioè, **zigomatici**, lacrimali, massimi [...].

⁴⁵ Del secondo significato indicato da Baldinucci, nei principali dizionari consultati (includendovi anche repertori basati esclusivamente sull'uso toscano), non vi è traccia.

⁴⁶ Riguardo a *sgheronato*, segnaliamo un errore presente nel *DELLI*. L'aggettivo, che figura a lemma, è accompagnato da un'unica definizione, ossia «detto di abito, allargato mediante l'inserimento di uno o più gheroni», a cui segue fra parentesi l'indicazione della prima attestazione: «1681, F. Baldinucci» (cfr. *DELLI*, s.v. *sgheronato*). Come s'intuisce, il significato indicato dal *DELLI* non collima con quello che si ritrova in effetti nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, cioè «tagliato per traverso»; diversamente il *GDLI* – che riporta come primo significato la definizione corretta e coerente con la citazione baldinucciana («tagliato di sbieco [...]») – registra come secondo significato («fatto a gheroni [...]») lo stesso indicato dal *DELLI*, ma accompagnato da una citazione di Matilde Serao, che costituisce quindi la vera prima attestazione rispetto a tale accezione (cfr. *GDLI*, s.v. *sgheronato*) e non quella contenuta in Baldinucci come riportato nel *DELLI*.

A questo lungo elenco di prime attestazioni (già registrate dai dizionari) è possibile aggiungere anche una serie di voci che, censite dalla lessicografia con datazioni sette-ottocentesche (quindi posteriori a Baldinucci), è stato possibile retrodatare proprio sulla base del *Vocabolario* baldinucciano (ci limitiamo qui a riportare, a mo' d'esempio, soltanto una minima parte delle retrodatazioni rintracciate e rintracciabili):

CEMBRA

GDL: «Archit. Modanatura a profilo concavo formante, alle due estremità del fusto della colonna, il raccordo fra la superficie di esso e le modanature del collarino e della base. – Anche: ciascuna delle membrature corrispondenti nei pilastri» (segue un esempio tratto dalle *Opere* di Francesco Milizia: ed. 1826-1827)

BALDINUCCI 1681 (*cembra*: rinvio a *Cinta*): *Cinta*. La *Cinta*, o **cembra**, detta da Vitruvio Apophygi, è il termine superiore della base.

BURSALE

DELI: «muscolo del femore' (1797, D'Alb.)» (il riferimento è al *Dizionario universale, critico, enciclopedico della lingua italiana* di F. D'Alberti di Villanuova: Lucca, 1797-1805)

BALDINUCCI 1681 (s.v. *muscolo*) [*Muscoli*] *Del Femore* 4 Psoas, due maggiori, [...] 2 Obturatorj interni, o **bursali**.

PALMO

DELI: «spazio e distanza compresa tra l'estremità del pollice e del mignolo della mano aperta e distesa' (1809, U. Foscolo)»

BALDINUCCI 1681 *Palmo* m. Spazio della distenditura della mano dall'estremità del dito grosso a quella del mignolo, altrimenti detto spanna. [...]

SFENOIDE

DELI: «osso impari mediano della base del cranio, tra l'etmoide e l'occipite' (1745, Berg. *Voci* che rinvia ad A. Pascoli, di poco anteriore)» (il riferimento è all'opera di G. P. Bergantini, *Voci italiane d'autori approvati dalla Crusca, nel Vocabolario d'essa non registrate, con altre molte appartenenti per lo più ad arti e scienze* [...]: Venezia, 1745)

BALDINUCCI 1681: (s.v. *craneo*): Il *Craneo* è una cavità inegualmente ritonda, composta d'otto ossa, uno della fronte, due del sincipite, uno dell'occipite, due petrosi, uno **sfenoide**, l'ultimo etmoide, insieme congiunti per mezzo di varie suture; [...].

3.2 La struttura del *Vocabolario*: un'esplorazione attraverso il testo XML-TEI

Proponiamo ora un breve sondaggio sul *Vocabolario* baldinucciano, servendoci di alcuni dati ricavati dal testo annotato secondo il linguaggio di *mark-up* XML-TEI, che, grazie alla piattaforma *Filippo Baldinucci lessicografo ed erudito*, permetterà agli utenti di sfruttare al meglio le opzioni di ricerca e i criteri di indagine all'interno del dizionario. Partiamo da qualche dato quantitativo.

Il totale degli articoli lessicografici ammonta a 3.672, numero che include sia le entrate appartenenti al corpo del dizionario (3.627) sia quelle della sezione «aggiunte dello stesso autore» (45), posta in chiusura del volume. Il numero dei lemmi, invece, è più alto: 4.126; questo è presto spiegato col fatto che molte entrate presentano a esponente più voci equivalenti (si tratta per lo più di sinonimi o di varianti grafiche, talvolta di forme che vengono lemmatizzate sia al singolare sia al plurale). Nello specifico parliamo di coppie o terne lessicali (più raramente si tratta di serie costituite da quattro o più voci, come *artefice/artiere/artigiano/artista* oppure *azione/fatto/operazione/artificiazione*) presentate dal lessicografo come equipollenti, perciò non accompagnate da alcuna indicazione d'uso o di registro (che sarebbero state utili per guidare il lettore nella scelta del vocabolo)⁴⁷: troviamo ad esempio *abbozzare/imporre, abbrunare/abbrunire, accanalato/scanalato, accordato/accordamento, acquidoccio/acquidotto, acuto/aguto, affocalistare/apocalistare, aggiunta/aggiunzione, aggroppato/aggruppato, agutello/agutetto, aguti/chiaivelli/chiodi, Alberese del Ponte a Rignano/Pietra fiorita, ancuine/incudine, annerare/annerire, architetto/architetto, arcipresso/ancipresso/cipresso, arco acuto/arco composto, assiculo/pernuzzo, asteria/occhio di gatta, azzurrino/azzurriccio, bacchetta/mazza, bamboccio/fantoccio, barletto/barlotto/barlione, battente/battitoio, beccatello/mensola/peduccio, bottaccio/bottaccino/uovolo, busto/torso, calcagnuolo/dente di cane, campanelle/gocciolate, carreggio/carriaggio, cartapecora/carta pecorina, catenaccio/chiaivistello, cazzuola/cucchiara/mestola, lima/raspa/scuffina, morione/prannio, natica/chiaipa, nero di spalto/bitume giudaico, niccolo/cammeo, obelisco/aguglia/guglia, ombragione/ombramento, opalo/perderotto, parapetto/sponda, piastra di ferro/lamiera, pironi/manovelle* e così via.

La prerogativa di disporre più voci, di cui molte sinonimiche, porta a evidenziare un problema linguistico rispetto alle terminologie tecnico-specialistiche: dietro l'oscillazione terminologica infatti, o meglio, dietro una selezione lessicale che Baldinucci non risolve con l'unità – cioè non registrando un lemma unico – si riflette una situazione eterogenea e instabile⁴⁸ sui vari piani dello spazio linguistico, a partire da diastratia e diafasia (a volte a tecnicismi alti e latineggianti sono accostate voci più basse, quali ad esempio *asteria* e *occhio di gatta/bell'occhio*⁴⁹, *cavedio/atrio* e *cortile*) fino a interessare, in qualche caso, anche la dimensione diatopica (come il caso di *cazzuola, cucchiara* e *mestola*). Ma i dati di interesse lessicale e, di riflesso, artistico non si esauriscono qui; il valore aggiunto del lavoro di informatizzazione riguarda anche altri tipi e livelli di marcatura.

⁴⁷ Specifichiamo, però, che a differenza degli esempi riportati, in altri casi Baldinucci non manca di dare indicazioni circa l'uso di una parola, usando formule del tipo «che più comunemente dicesi», «voce latina», «voce poetica», «termine de' muratori», «termine di prospettiva», e simili.

⁴⁸ In merito a ciò, ricordiamo quanto afferma Baldinucci in chiusura della prefazione: «E perchè mio intento principale è stato, che le mie esplicazioni servan'alla pratica, anzi che alla speculativa, non vi giunga nuovo, ch'io abbia lasciato di questionare intorno a molte voci di Vitruvio, toccanti l'Arte Archittonica, i cui propri significati restano tuttavia fra gli Autori controversi; ed anche perchè io non tolsi a far commenti degli antichi o moderni scritti, ma a spiegarvi le voci e i termini, che si adoperano nel nostro Toscano Idioma, de' quali si in questa come in ogn'altra delle nostre Arti, egli è non solo a sufficienza, ma abbondantissimamente provveduto» (BALDINUCCI 1681, p. XII).

⁴⁹ «ASTERIA f. O CCHIO DI GATTA m. Una gemma assai dura, e difficilissima ad intagliarsi, che fra le gioie bianche non tiene l'ultimo luogo. À in sè una certa luce a guisa delle pupille degli occhi, la quale getta fuori i suoi splendori, quando da una, quando da un'altra parte. Trovasi in Caramania, e nell'Indie. È detta occhio di Gatta per lo trasparire che fa la sua luce, a guisa dell'occhio del Gatto: i moderni la chiamano bell'occhio. Trovasi anche altre Gioie che tutte si chiamano col nome d'occhio di animali diversi, che lunga cosa sarebbe il descriverle; e tutte anno un non so che dell'Agata e del Sardonico» (*ibid.*, s.v. *asteria/occhio di gatta*).

Come specificato nel sito dedicato al progetto *Filippo Baldinucci lessicografo ed erudito*, nella sezione in cui si illustrano i criteri di marcatura del dizionario, si legge che⁵⁰

oltre alla convenzionale marcatura dei lemmi e dei significati, sono state previste altre tipologie di annotazione, sia di interesse linguistico sia di interesse artistico: quanto al primo, ad esempio, sono state etichettate parole e locuzioni interne agli articoli lessicografici con l'indicazione dei relativi valori semantici o lessicali (es. sinonimi, antonimi, iponimi, base e derivati); rispetto al versante artistico, invece, è stato ideato un mark-up di tipo tematico, in base al quale sono state classificate e annotate entro specifiche categorie – individuate a priori – sia voci [...] sia accezioni [...] così da creare dei veri e propri sottodizionari [...].

Relativamente al primo punto, dunque, sono state marcate, oltre ai lemmi (e alle diverse tipologie di lemmi, come forme flesse, omografi, ecc.), anche le *related entries* (secondo la terminologia dell'XML-TEI, traducibile in italiano con 'voci correlate'), vale a dire parole o locuzioni – nel nostro caso – di rilevanza linguistico-artistica che hanno un legame con il lemma sotto cui sono registrate (e rispetto al quale sono in rapporto di sinonimia/antonimia, iperonimia/iponimia, olonomia/meronomia, base/derivato); nel caso specifico, per il testo di Baldinucci sono state marcate quasi 1.300 voci correlate.

Quanto al secondo punto, vediamo nel dettaglio le categorie con cui abbiamo classificato parole e locuzioni (in rapporto sia ai lemmi sia alle voci interne agli articoli lessicografici):

- arti o scienze
- edifici, locali e ambienti (anche di passaggio); officine e stabilimenti
- elementi strutturali o decorativi (anche parti di elementi o difetti: es. *crepe*); costruzioni e strutture
- figure e ruoli professionali
- macchine, impalcature, dispositivi, veicoli, arnesi per il trasporto
- materie e materiali, strati di materiali (es. *intonaco*); anche scarti e frammenti (es. *colatura, cocci, calcinacci*):
 - marmi, pietre e preziosi
 - metalli e leghe
 - legname
 - materie e materiali di origine vegetale o animale
 - argille, polveri, terre e inerti (pietrisco, sabbia, ecc.)
 - vetro
 - vernici
 - colori
 - altro
- strade, terreni ed elementi a essi relativi; canali; altri luoghi
- strumenti, utensili e oggetti da lavoro (anche accessori)

es. *buffa*)

- tecniche, caratteristiche, opere:
 - processi e operazioni (es. *abbrunare, arrugginire, bianchimento, pulimento*)
 - proprietà ed effetti di composizione e realizzazione
 - opere e rappresentazioni (anche parti ed elementi)

Riguardo, invece, alle categorie applicabili ai significati, sono stati individuati i seguenti campi:

- architettura
- astronomia
- disegno e prospettiva
- doratori
- edilizia
- geometria
- gettatori e fonditori di metalli
- intaglio
- misure
- oreficeria
- pittura
- scultura

3.3 Possibili casi di studio grazie al *mark-up*: tecniche, caratteristiche e opere in Baldinucci

Nella progettazione della marcatura XML-TEI abbiamo contemplato, fra le altre (come illustrato nel paragrafo precedente), anche l'annotazione di tecniche, caratteristiche e opere che sono annoverate da Baldinucci nel proprio dizionario, e per le quali abbiamo predisposto una classificazione in tre gruppi concettuali, nell'ottica di ricerche avanzate:

- AZIONI, PROCESSI E OPERAZIONI;
- PROPRIETÀ, CONDIZIONI ED EFFETTI DI COMPOSIZIONE;
- OPERE E RAPPRESENTAZIONI (ANCHE PARTI O ELEMENTI).

Dopo aver fatto una prima simulazione sul testo marcato in XML-TEI, siamo in grado di mostrare i risultati di questo sondaggio, al fine di saggiare il potenziale delle ricerche che si potranno effettuare sul *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, interrogando la banca dati de *Le parole dell'arte* (e precisamente l'archivio dedicato a *Filippo Baldinucci lessicografo ed erudito*). Cominciamo mostrando integralmente le voci che appartengono al primo gruppo⁵¹, quindi quelle denotanti azioni, processi e operazioni⁵², estraibili a seguito del lavoro di informatizzazione:

A: *abbigliare, abbozzare/imporre, abbrunare, acciabbattare, acconciare/ [accomodare], [fermare a dente: s.v. a dente], addirizzare, affocalistiare/ apocalistiare, aguzzare, ammattonare, ammorbidare, ammuricciare, annerare/ annerire, appianare, appiccare, appuntare, archeggiare, arrandellare,*

⁵⁰ <<https://baldinucci.accademiadellacrusca.org/criteri>>.

⁵¹ Questa serie conta quasi 500 voci, cfr. *FILIPPO BALDINUCCI LESSICOGRAFO ED ERUDITO*, <<https://baldinucci.accademiadellacrusca.org>>.

⁵² Le voci indicate fra parentesi quadre costituiscono, all'interno del *Vocabolario* di Baldinucci, sottolemmi o voci interne (quindi voci non lemmatizzate); le voci separate da barra obliqua (/) sono varianti o sinonimi appartenenti a una stessa entrata.

arrendersi, arricciare, arrivare, arrocchiare, arrugginire, asciare, asciugare, assodare, assottigliare, atteggiare, attorcere, attorcigliare, augnare, avviticchiare, avvivare, avvolicchiare

B: battere, battere a mazzetta, bianchire, bozzare, [abbronzare/avvampare: s.v. bronzo], brunire

C: calcare, calcinare, calzare, camosciare, campeggiare, campire, cancellare, caricare, cesellare, ciottolare, colare, colorare/colorire, combaciare, [lavorar di commesso: s.v. commesso], commettere/[congegnare], conficcare, confondere, congiugnere, coniare, coniare a staffa, coniare a vite, costruire, contorcere, contraffare, copiare, cordeggiare, cuocere

D: dar l'acqua forte sopra il rame verniciato per intagliarlo, dar la vernice sul rame, deturpare, difformare, digradare, digrossare, dilatare, dilavare, dipignere, dipignere a fresco, dipignere a olio/[macinare i colori], dipignere a tempera, dirozzare, discarnare, discolorare/discolorire, diseccare, [aver disegno: s.v. disegno], disegnare, disfigurare, disformare, disotterare, dispiccare, dispignere, disporre, dissolvere, dorare/indorare, dorare a bolo, dorare a fuoco, dorare a mordente, dorare a orminiaco

E: edificare/fabbricare, effigiare, eregere/ergere, esprimere, estendere

F: [far di fantasia/far di capriccio; ricavare dal Naturale/fare dal Naturale: s.v. fantasia], fantasticare, far di terra, far la calcina, far presa, fendere, ferrare, fingere antichità nel marmo, finire/fornire, fondare, fondere, fondere a mortaio, fondere a tazza, fondere a vento, forare, formare, fortificare, frammettere, frappare1, frappare2/frappeggiare

G: gettare/gittare, [far di getto: s.v. getto1], granire, grattabugiare

I: [imbarcare: s.v. arrendersi], imbiancare, imboccare, imitare, immollare, impastare, impianellare, impiastare, impiombare, impolverare, impomiciare, imprimere, improntare, inargentare/[metter d'argento], incarrucolare, incastrare, incatenare, incavare, inchiodare, incidere, incollare, incorporare, incretare, incrocicchiare, incrostare, infilzare, infondere, infragnere, infunare, ingangherare, ingemmare, ingessare, ingraticolare, ingrossare, insaponare, intaccare, intagliare, intagliare a bulino, intagliare ad acqua forte, intarsiare, intersecare, intonicare/intonacare, intraversare, intridere, invernicare/inverniciare, inventriare, istoriare

L: lastrare, lastricare, [acciotolare/insiniare/inselicare: s.v. lastricato/lastrico], lavorare, [lavorare di cesello: s.v. lavorare], [lavorar d'intaglio: s.v. lavorare], [lavorar di smalto/smaltare: s.v. lavorare], legare, levar la vernice dal rame, limare, liquefare, liquidare, liquidire, lucidare, lumeggiare, lustrare

M: macchiare, macinare, martellare, merlare, mesticare, [far migliaccio: s.v. migliaccio], miniare, mischiare, misurare, modellare, mozzare, murare, murare a cassa, murare a secco, muscoleggiare

N: nettare, niellare

O: ornare, obliquare, ombrare, ombreggiare, [gioiellare: s.v. oreficeria], [lavorar di niello: s.v. oreficeria], [lavorar di filo: s.v. oreficeria], [lavorar di cavo: s.v.

oreficeria], [stampar ne' conj: s.v. oreficeria], [lavorar di grosserie: s.v. oreficeria]

P: palafittare, palare, panneggiare, partire, pelare, [far pelo: s.v. pelo], pennelleggiare, pertugiare, piallare, picchiettare, piegare, pigiare, piombare, plasticare, polverizzare, pomiciare/appomiciare, proffilare, proporzionare, prosciugare, pulire, puntellare

Q: quadrare, [dipignere di quadratura: s.v. quadratura]

R: rabberciare, rabescare, racconciare, raccortare, raccrescere, raffazzonare, rafforzare, ragguagliare, rallargare, rallungare, rammorbicare, rappezzare, rappianare, rappiccare, rapportare, raschiare, rasciugare, raspare, rassettare, rassodare, rassottigliare, rastrellare, reedificare, riflessare/riflessare, riparare, restaurare, retare, ribadire, ricacciare, ricamare/[dipigner con seta a punta d'ago], ricidere, ricignere, ricorrere, riedificare, rifare, rifendere, rifiorire, [ridurre a bene essere: s.v. rifiorire], rifondare, rilevare/[tondeggiare], rimuovere, rinettare, rinfonzare, ringrossare, rinverzare, rinzaffare, risaltare, risarcire, risegare, risentire, ritoccare, ritoccare a bulino, ritoccare a secco, ritondare, ritrarre, ritrarre alla macchia, ritrovare, rosseggiare

S: saldare/rammarginare, sbarrare, sbullettare, scalcinare, scalzare, scanalare, scandagliare, scanicare, scantonare, scarabocchiare, scarpellare, scarrucolare, scheggiare, schiccherare, schizzare, scollare, scolorare, scolorire, scolpire, scommettere, scompartire, sconficcare, scoprire, scorciare, scorniciare, scortecciare, screpolare/crepolare, scultare, segare, segnare, setolare, sfendere, sfiatare, sfondare, sfuggire, sfumare, sgraffiare, smerigliare, smurare, smussare, spianare, spiccare, spolverizzare, sprangare, sprazzare, spuntare, squadrare, staccare, stampare, stangonare, stare al naturale, stemperare/intridere/distemperare, strafurare, storpiare/stroppiare, struggere, stuccare, subbiare, sverzare, [lavorare d'incavo: s.v. suggello], svitare

T: tagliare, [tagliare a schisa/tagliare in tralice/tagliare a quartabuono: s.v. augnare], tignere, tirare a pulimento, torniare/tornire, trafiggere, traforare, tra-guardare, tramezzare, tramischiare, trapanare, tritare

U: unire

V: [disegnar vedute: s.v. veduta], velare, verdeggiare, vestire, voltare

Z: zannare, zufolare

Se ci spostiamo sulla seconda serie, cui appartengono quasi 400 fra parole e locuzioni, ricaviamo un catalogo altrettanto copioso e interessante, dal momento che possiamo isolare le proprietà, le condizioni e gli effetti di composizione, con la conseguente possibilità di effettuare ricerche ad ampio spettro (di tipo linguistico, storico, storico-artistico, ecc.). In questa categoria, grazie a una specifica marcatura, sarà possibile rintracciare voci come *disseccativo*, *fatticcio*, *ovato*, *picchiettato*, *annerato*, *aureo*, *bistondo*, *a capanna*⁵³, *aggrottescato*⁵⁴, *alla prima*⁵⁵, *a mezza botte*⁵⁶, *ammaccatura*⁵⁷, *grazia di movenza*⁵⁸,

⁵³ «Avverbialmente posto. Così diconsi le coperture degli edificj alzate ad angolo sotto squadra o sopra squadra, le quali pendono da due lati [...]» (BALDINUCCI 1681, s.v. *a capanna*).

⁵⁴ «add. Dicesi a quella pittura, scultura, o disegno, che discostandosi dall'imitazione del Naturale, par più tosto opera fatta a grottesche, che ricavata dal vero, e anzi a capriccio dell'Artefice, che altrimenti. V. Grottesche» (*ibid.*, s.v. *aggrottescato*).

⁵⁵ «Posto avverbial. Diconsi quelle pitture esser fatte alla prima, le quali à l'Artefice perfezionate nella prima impastatura de' colori, senza punto o poco tornarvi sopra, e queste per ordinario non àno lunga vita. [...]» (*ibid.*, s.v. *alla prima*).

⁵⁶ «Posto avverbial. Diconsi le coperture degli edificj, che formano la metà d'un cerchio» (*ibid.*, s.v. *a mezza botte*).

⁵⁷ «Termine usato dalli Scultori, e tal ora da' Pittori, per esplicare certe pieghe di panni, e anche delle stesse carni, dolcissimamente piegate in superficie, che non posson dirsi, nè solchi, nè pieghe, nè grinze; perchè a pena appariscono all'occhio di chi bene intende il rilievo, nelle quali bene spesso consiste la grazia della cosa scolpita o dipinta» (*ibid.*, s.v. *ammaccatura*).

⁵⁸ «Secondo il Paggi nella Tavola, è quella piacevolezza di movimento, la quale accresce la bellezza, ed alle volte è più gradita: si considera nel soave moto di tutto il viso, ed anche degli occhi, e della bocca nel favellare e nel ridere; nel moto delle mani e d'altre membra, e finalmente della persona tutta, che soavemente atteggi senza stiracchiamento, o affettazione. Aiutano questa grazia alcune regole del moto, come per esempio: se la gamba destra viene innanzi, il braccio destro vada indietro: se, il braccio tutto con la spalla s'abbassa, il fianco tutto con la gamba s'innalzi: se un braccio s'innalza sopra il capo, la sua gamba si distenda: la testa giri sempre verso quel braccio che viene innanzi. Non si faccia mai calare, nè alzare la figura tutta da un lato; ma sempre le membra contrastino fra di loro; e simili avvertenze, che bene ànno da chi possiede l'arte, che sa ancora quand'è tempo d'osservarle, e quando nò» (*ibid.*, s.v. *grazia di movenza*).

*inverniciato, maniera gretta*⁵⁹, *morbidezza, osservanza del decoro*⁶⁰, *a coda di rondine*⁶¹, *candidezza, crespo, digrossato*, e così via.

Infine, nella terza e ultima categoria, riservata alle opere e alle rappresentazioni, troviamo un centinaio di referenti, come per esempio *arazzo, fantoccio, basso rilievo, bozza, contorno, gruppo*⁶², *tarsia, tela*⁶³, *torso*.

Conclusioni

Le parole di Claudio Marazzini⁶⁴ riassumono bene ciò che emerge da questo contributo, cioè che il *Vocabolario* di Filippo Baldinucci è «un libro [...] particolarmente meritevole agli occhi degli studiosi di lingua, oltre che a quelli degli studiosi di arte». Se per l'ambito storico-artistico, infatti, il dizionario baldinuccioniano costituisce una fonte imprescindibile (in relazione a tecniche, materiali, concetti, ecc.), sul piano linguistico esso è di rilevante importanza per aver segnato un punto di svolta: è stato il primo a dedicare uno spazio esclusivo alla lingua delle arti e il primo dizionario specialistico prodotto in Italia. E proprio sul versante storico-lessicografico e su quello storico-linguistico ci siamo mossi per misurare il peso dell'opera secentesca e valorizzarne l'importanza.

Un primo filone di analisi, incentrato sul confronto con la CRUSCA IV e la V, ha permesso di determinare la ricezione baldinuccioniana nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*: se fino al Settecento (quando nella lessicografia si faceva ancora fatica ad accogliere e raccogliere terminologia tecnico-specialistica) il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* aveva rappresentato in misura piuttosto modesta lo strumento specialistico a cui la Crusca rinviava per le definizioni delle voci artistiche (quelle poche lemmatizzate), diversamente, con la quinta edizione l'importanza attribuita al *Vocabolario* matura a tal punto da allargarsi a dismisura, per cui il 'Baldinucci lessicografo' viene ampiamente assorbito in termini di definizioni e citazioni. Nel passaggio dalla CRUSCA IV alla V, infatti, si assiste a un'evidentissima impennata nei risultati: oltre a vocaboli e significati di ambito artistico (come abbozzatura, aggettare, campire, granitella), vengono attinte anche voci non tecnico-specialistiche (quali camminare, fatto, frequentare, gentiluomo); e grande è il debito contratto dai compilatori della CRUSCA V, se nello spoglio del *Vocabolario* di Baldinucci sono stati prelevati non soltanto lemmi specialistici, ma anche parole dell'uso

comune. A questa altezza cronologica, quindi, a cavallo fra Otto e Novecento, il *Vocabolario* secentesco di Baldinucci rappresentava ancora un caposaldo validissimo, e non solo per le voci dell'arte.

Il secondo filone (pure orientato a esplorare l'eredità di Baldinucci) ha portato, invece, a riscontrare quale sia stato il contributo effettivamente apportato dal *Vocabolario* di Baldinucci alla lingua italiana rispetto a parole e accezioni (peraltro non legate esclusivamente alla sfera artistica). I risultati hanno fatto emergere, sulla scorta dei principali dizionari storici ed etimologici, una fitta serie di prime attestazioni (che, se per la maggior parte delle voci risultavano già censite dalla lessicografia, per altre invece sono state individuate per la prima volta in questa sede): si oscilla quasi esclusivamente tra il lessico dell'arte (*aggettare, caricare, ghiera, giallo di terra, impastatura, mestichino*) e quello dell'anatomia (*articolazione, cricoide, deglutizione, tricipite, zigomatico*). Proprio in relazione a sostantivi e aggettivi concernenti parti anatomiche (per cui Baldinucci si giovò della consulenza dell'anatomista Giuseppe Zamboni) è emerso peraltro un considerevole apporto semantico-lessicale, condensato in quegli intervalli metodici che interrompono la struttura alfabetica del *Vocabolario* e che, secondo Baldinucci, erano necessari per dare agli artefici una formazione quanto più completa possibile.

I primi sondaggi effettuati sul testo marcato del *Vocabolario* hanno consentito di testare le potenzialità della banca dati messa a punto per il progetto *Filippo Baldinucci lessicografo ed erudito*, mostrando già a una prima esplorazione la ricchezza e la portata delle ricerche 'percorribili' dentro un testo in versione digitale.

Infine, c'è un ulteriore aspetto che vale la pena sottolineare e che fa da sfondo ai singoli terreni di ricerca sondati: rispetto agli iniziali studi pionieristici di Severina Parodi, le indagini portate avanti in questa sede, assistite dall'utilizzo di piattaforme informatiche e da modalità di ricerca avanzate (la *Lessicografia della Crusca in rete*, la *Quinta Crusca virtuale* e *Filippo Baldinucci lessicografo ed erudito*), hanno consentito, da un lato, di estrarre dati esatti e completi - traguardo che negli anni '70, in mancanza di simili risorse informatiche, non poteva essere raggiunto -, dall'altro, di evidenziare l'opportunità di ridisegnare e personalizzare, in base alle esigenze del singolo studioso, i percorsi di ricerca. ✚

⁵⁹ «Termine, che si oppone a quello, che noi diciamo manierona: ed è di quell'Artefice, che opera poveramente, e freddamente; cioè senza magnificenza, senza franchezza, con poco artificio e invenzione, senza abbigliamenti, o alcuna altra di quelle parti, che rendono l'opera ammirabile, e curiosa» (*ibid.*, s.v. *maniera gretta*).

⁶⁰ «Qualità, dalla quale risulta (dice il Paggi nella sua Tavola) quasi tutta la ragionevolezza dell'Artefice nel suo operare: e consiste nel guardarsi da mettere in opera cosa alcuna contro il verisimile, sì della materia che si rappresenta, come del luogo, del tempo, e d'altri rispetti necessarij. Vero è che di certe cose, le quali ordinariamente son grate e dilettevoli all'occhio, come figure ignude, capellature, ed acconciature ricche, celate, pennacchi, armature, colori vaghi, drappi a opera, calzaretti, colonne, piedestalli, cortinaggi, vasi trasparenti, figure sbattimentate in ombra, si permette al Pittore uscendo alquanto del rigore, esserne onestamente liberale; ma non già prodigo, mettendole a sproposito con evidente offesa del verisimile, e del decoro» (*ibid.*, s.v. *osservanza del decoro*).

⁶¹ «Posto avverb. Dicesi d'alcune intaccature, o incavi angolari, fatte da' Legnaiuoli e Scarpellini a simiglianza della coda della rondine, cioè larghe da una parte, e strette dall'altra; [...]. Useremmo anche dire, a conio, per la similitudine che à l'intaccatura a coda di rondine col conio, largo in cima e stretto in fondo» (*ibid.*, s.v. *a coda di rondine*).

⁶² «[...] I nostri Artefici chiamano gruppo una quantità di figure, d'animali, o d'altro, unite insieme» (*ibid.*, s.v. *gruppo/gruppo*).

⁶³ «[...] E perchè di questo panno lino o canapino si fanno i quadri per dipignere, perciò fra' Pittori si piglia bene spesso questa voce tela per lo stesso quadro; [...]» (*ibid.*, s.v. *tela*).

⁶⁴ MARAZZINI 2020, p. VIII.

✦ Appendice

Voci della CRUSCA V in cui compare almeno una citazione dal Vocabolario di Baldinucci

A: abbozzatura, accanalato, accartocciare, acceso (e poeticam. anche accenso), acciappare, acciottolare, addolcire, addoppiato, affaticato, affondare, affumicato e affummicato, aggettare, aggettato, aggrottescato, aguglia, agutello, aguto, alberese, alchimiato, allargare, allievo, allungare, allungato, alzata, ambiente, ambulatorio, amido, ammaccaturina, ammandorlato, ammatassare, ammattonare, ammattonato, ammettere, ammirabile, ammottare, ampio, anacronismo, anatomico, anatomista, apparato, andare, andito, androne, angolare, angolato, angoletto, anima, animella, annerire (e poeticam. anche annegrire), annerito e annegrìto, annodatura, antaria, anteriore, anteriormente, anticaglia, anticamera, anticorte, antiporta (e anche anteporta), antiporto, antitopeia, anulare (annulare, anulario e annulario), aovato, appartenente, appellazione, appiccatura, appoggio, apportare, appropriato (e anche appropriato), aquatile e acquatile, arcale, arcato, architetto, architettura, architravato, ardiglione, argentario (e anche argentiero), aritmetico (ed anche arimmetico), armatura e armadura, arrandellare, arricciare, arricciato, arricciatura, arrivare, arrocchiare, arrotare, arso, articolato, articolazione, articolo, ascendente, aspetto, asse, assecondare, assicurare (e in poesia anche assecurare), assodare, assottigliare, assunto, asta, astragalo, astrologo, astronomico, attaccare, attaccatura, atteggiare, attendere, atticcato, attitudine, attorno (che anche a torno disgiuntamente si scrive), attratto, attrazione, augnare, auricolare e auricolare, avvinato, avvitichiato, avvivare, avvivato, avvivatoio, azzurriccio, azzurrigno

B: bagnare, bagnato, bagno, balista, ballatoio, bardellone, barletto, basamento, basilica, bamboccio, banco, banderuola, bastardo, bastoncino, bastone, battente, battere, battiloro, battuto, bava, beccatello, bertesca (e talvolta anche beltresca e bertresca), biadetto, bianchimento, bianchire, bianco, bicornia, bietta, biforme, bigonciuolo, bilico, bipede, biscanto, bisestile, bisesto, bisognevole, bisogno, biondo, bituminoso, bizzarria, bocca, bollire, bollitura, bolo, bombardiere, boncincello (e talora anche buncinello), bottaccino, botte, bottino, bottone, bozza, braccio, brace e bragia (e talvolta anche brage e bragia), bracciaiuola, bravura, briglia, brigliato, braccatello, bronzino, brunire, brunito, brunitoio, brunitura, bucherato, buffa, bulino e bolino

C: caccianfuori, cacciatoia, calcagno, calcagnuolo, calcare, calcatura, calcedonio (e anche calcidonio), calcese, calcina, calcinare, calzante, calzare, calzato, calzatoia, calcistruzzo e calcestruzzo, calco, calice, calido, cadetto, caduta, camino e cammino, camminare, campale, campana, campanella, cannella, cantè, cantina, cantonata, capanna, capellino, campigiana, campire, campo, candela, candeliera (candelliera, candeliero e candelliero), capperuccia, caraffa, carato, carbonchio, carbone, cardinale, caricare (e talvolta in poesia per sincope anche caricare), carnato, carniccio, carnicino, carpo, carro, cartella, cartiera, cartoccio, cassa, castelletto, castello, castrato, catalogo, catasto, catena, cateto, cattività (cattivitate e cattivitate), caulicolo, cava, cavalcatore, cavetto, cavicchio, cavità (cavitade e cavitata), cavo, cemento, cenerino, cera, cervicale, cervice, cesellare, cesello, ceraiuolo (e come ora più comunemente pronunciasi, ceraiolo), cerchiato, cerebello, cerro, chermisi e chermisi, chiappa, chiarezza, chiaro, chiaroscuro, chiocciola, ciappola, ciappoletta, ciarpone, ciglione, cignone, cilindro, cimasa, cimatura, cinta,

cintura, ciottolare, ciottoletto, cipollaccio, cipollino, costo, costringimento e costrignimento, clavicola, cocca, coccige, coda, codione e codrione, cola, colare, colatura, colla, collarino, collegare, collegato, collerico, collo, collocazione, colombaia, colonna, colore, colorire, colorito, colpetto, colpo, coltello, combustibile, commesso¹ (che anche trovasi poeticam. commisso e commiso), commesso², commessura, commettere, composito, composto (ed anche composito), compressione, compresso, comprimere, comune, conca, concavo, conchiglia, conciato (e per sincope concio), conciatore, condensazione, condonare, confitto, congegnare, congegnato, congelare, congelazione, congiunzione, coniare, coniatore, conio, coniugazione, connesso, contornare, contornato, contorno, contrappreso, consumare, contenente, contenuto, consolidare, constare, contrastare, convento, compagine (e poeticam. anche compage), compartito, competente, coperta (e talora anche coverta), copertura (e talora anche covertura), copia, coppa, coppella, corallo, corda, cordeggiare, cordone, cornice, cornicione, corno, coro, corona, corpo, corporatura, corputo, correggiuolo (coreggiuolo e coregiolo), corrente, corte, corteccia, coscia, cottimo, cottura, cozione, cresta, crisocolla, cristallo, croce, crociata, crogiuolo e crogiolo, crostatura, crostoso, crudezza, crudissimo, crudo, cubito, cuocere (e [...] cocere), cupo, curioso, curro, cute

D: dado, dare, debilitato, debolezza (e talora poeticam. anche debilezza), decrepitezza, degradare, delicato, delineamento, delineare, delta, deltoide, denominare, denominato, denominazione, densamente, dentato, dente, dentello, deretano, destro, diacciato, diagonale, diamante, diametro, diceria, difensivo (e talora anche difenditivo), digradamento, digradare, digradazione, dilatare, dilatatorio, dilavato, dilavazione, dimensione, diminuire, diminuito (e oggi poeticam. diminuto), discendente, dirittamente (e per sincope drittamente), diritto (e per sincope dritto), dirittura (e per sincope drittura), dirozzare, disaccentato, disagiare, difetto, dintornare, dintornato, disco, discordanza, discostare, discredito, discrezione, disdicevole, diseguaglianza e disuguaglianza, disgrazia, disgregare, diradicare, disposizione, dispregevole (e talora anche disprezzevole), disprezzare, dissolvere, distanza, distenditura, distinzione, distruzione, dito, diversificare, dividere, divisa, divisorio, doccia, doccino, doge, dolce, dolcemente, domicilio, dondolare, dondolo, doppiezza, dorare, dorato, doratore, dorsale, dosso, dragante (e anche draganti, draganto, diagrante), drapperia, drogheria, durata, durevolissimo, durezza, durissimamente

E: ebanista, eccedente, edificazione, elevatore, embolismo, embrice, emorroidale (e talora anche emoroidale), endecasillabo, ennagono, entasi, epatico, epatta, epigastrico, epiploico, equinoziale, equinozio, erudire, esagonato, escrementale, escrementizio, escremento, esemplare, esofago, esofago, esplicare, esposto (e talora anche esposito), espresso, essenzialissimo, estensore, estremità (estremitade e estremitate), età (etade e etate), eterno, ettagono (e anche eptagono), evaporazione

F: facciata, falange, falcato, falda, faldato, falsificare, fangoso, fantasia, fantoccio, fantolino, fare, faringeo, fascia, faticante, fatta, faticcio, fatto, fazione, femmina (e anche femina), femore, fendere, feria, feritoia, fermare, fermezza, fermo, ferraccia, ferro, fiancata, fianco, fibroso, fibula, figura, figurato, filare, filaretto, filo, filone, finestra (e talora anche, ma oggi solamente in poesia, fenestra), finimento, finire, finito, fiore, fiorito, fisionomia

e fisionomia, fitto (e talora poeticam. anche fisso), fittone, flemmatico, foglia, fogliame, fogna, fondamento, fondare, fondazione, fondere, fonditore, fondo, fonte, forare, forbice, forcuto, forma, formare, formato, formatore, forte, forza, fortuna, forza, fossato, fossile, frangere (e talora anche fragnere), frappa, frappare, frappeggiare, fraschetta, frassinella, freddare, freddezza, fregio, frequentare, flessore, focato, focolare, fresco¹ (add.), fresco² (sost.), frigido, frombola, fromboletta, frontale, frustagno (e anche fustagno), fumo (e talora anche fummo), fuoco e foco, fusaiola (fusaiuola e anche fusarola), fuso¹, fuso², fusto

G: gagliardissimo, gamba, gambo, gastrico, gastrocnemio, gastroepiloico, gatta, gattero, gattice, gattuccio, generare, genericamente, generico, gentile, gentilmente (e talora anche gentilmente), gentiluomo (e, come talora trovasi, anche gentilomo), geometra, geometria, geroglifico (ed anche ieroglifico, e talora, per accorciamento, ieroglifo), gesso, gesto, gettare (e oggi men comunemente gittare), gettatore e gittatore, ghiaccio, ghiaioso (ed anche ghiaroso), ghiera, giacere (e, con forma oggi soltanto poplare, anche diacere), giallezza, giallo, giallognolo, giallolino e giallorino, gioia, gioiellare, giornata, girare, girella, girelletta, giubbileo e giubileo, giuggiolino, giustezza, glossico, gluteo, gocciola, gocciolatoio, gocciolletta, godibile, goditore, goffo, gola, goletta, gomito, gonfiare, gonfiezza, gonfio, gongola, gotta, gracile, gradina, grado, graffietto, grana, granato, granchio, grande (e per apocope, innanzi a voci comincianti per consonante, gran), granelletto, granello, granelloso, granire, granitella, granito¹, granito², grassezza, grasso, graticciata, grattabugia, grattabugiare, grattabugiato, grattugia, gravità (gravitade e gravitate), graziosamente, gretto, grillo, grisatoio, gromma, gronda, grondaio, grondatoio, groppa, grossamente, grosseria, grossezza, grossiere, grosso, gruma, gruppo, guastare, guastamento, guida, guidare, guscio, gusto

I: iemale, igneo, ignudo, iliaco, imbarcare, imbasamento, imbiancare, imbiancatore, imbiettare, imboccare, imbocatura, imbotte, imbracciatoia, imbrattare, imbrogliatore, imbroglione, immaginetta e imaginetta, immateriale, immondezza, immorbidito, imo, imoscapo, impalcamento, impalcare, impalcatura, impannata, impastare, impastato, impastatura, impasto, imperito, imperniare (e anche impernare), impiernato (e anche impiernato), impiannellare, impiantato, impiestrare, impiastro, impietrato e impietrato, impiombare, imporre (e anche, ma oggi solo in certi tempi e persone, imponere), impostatura, impressione, impressore, imprimere, impronta, impulso, inargentare, inargentato, incalcinatura, incarrucolare, incassatura, incastrare, incatenare, incavare, incavato, incavatura, incavo, inchiostro, incidere, incisorio, incorporare, incorporato, increspare, increspatura, incrostato, incrudelire, incudine (e poeticam. include), incuocere e incocere, indicatorio, indifferentissimamente, indignatorio, indorare, indulgenza, ineguale (e anche inuguale), inegualmente (e anche inugualmente), infante, infanzia, infocare, infocato, informe, infruscare, infruscato, ingegnere, ingegno, ingiù (che più spesso si scrive disgiuntamente in giù), ingrediente, inordinato, insaponare, inselciare (ed anche inselciare), insieme, insù (che spesso si scrive disgiuntamente in su), intaccare, intaccato, intaccatura, intagliare, intagliato, intagliatore, intaglio, intavolato, intercalare¹ (v.), intercalare² (agg.), intercolonnio (e anche intercolunnio), intercostale, interiore, internodio (e talvolta anche internodo), interosseo, intersecare (e, con forma

oggi non comune, intersegare), intestinale, intimo, intingere (ed anche intignere), intonacato, intonaco, intoppo, intraprendere, intraversare, intraversato, invasione, inventare, inventiva, invenzione, investigare, invilupato, involgere (e poeticam. involvere), involgimento e involvimento, involto (e con forma latina involuto), ionico, ipogastrico, irregolare (e talvolta anche irregolare), ischiatico (e anche ischiadico), ischio, iugulare e giugulare

L: laberinto e labirinto, lacrima e lagrima, lacrimale e lagrimale, lacrimatoio e lagrimatoio, lamina, lapidario, lapis, largamente, largo, largura, laringe, lastrico, lateralmente, laterizio, latissimo, latitudine, lato, lattato, latteo, lavatura, lavorare, lavoro, lega, legamento, legatura, legittimo, leggerissimamente, leggiadria, leggiadrissimo, legname, lente, levare, limbelluccio, linea, lineamento, lineare (e meno comunemente lineale), lineato, lingua, linseme, litargirio (e, con forma oggi non comune, anche litargiro), liquefare (e in alcuni tempi e persone liquefacere), liquidissimo, lisciare, liscio, lista, livido, lombare, lombricale (e anche lumbricale), lotta (ed anche, ma oggi solo poeticam., lotta), lontananza, loto, lucentezza, lucidare, lucido, lumaca, lume, lumeggiare, lumeggiato, luminara (e anche, con forma oggi meno usata, luminaria), luna, lunetta, lungo, luogo (e con forma oggi propria soltanto della poesia, anche loco), lustrare, lustro

M: macchia¹, macchia², macchiare, macchina (e talora, ma oggi più che altro in poesia, machina), macchinetta e machinetta, macchiuccia e macchiuzza, macchianghero, macerare, macero, macinare, macinato, macinatore, madre, madreperla, madre vite (che talora si scrive anche disgiuntamente madre vite), maestranza, maestro (ed anche mastro), maglio, magno, malescio, malleolo, mammario, mancino, mandibola e mandibola, mandorla, mandorlato, maneggiabile, maniato, manichetto, maniera, manierona, manifattore, maniglia, mano, marcasita e marcassita (e men comunemente marchesita), marezzato, marezzo, marmo, marra, martellina, martello, martinello, marzo, maschera, mascheroncino, mascherone, maschio¹ e con forma popolare mastio (sost.), maschio² e con forma popolare mastio (agg.), mascellare, massetere, massiccio, massimo, mastoideo, matassetta, materiale, matita (e anche amatita), matitatoio, matricola, matricolare, mattone, mazza, mazzapicchio, mazzetta, mazzetto, mazzo, mazzuolo, mediastino, mediatamente, medio, mediocrementemente, membro, menale, menato, meno, mensolina, mensolone, mento, merlatura, merlo, mese, mesenterico, meseraico, mestica, mesticato, mestichino, mestiere (e mestiero e, in alcune locuzioni oggi più comunemente, mestieri), mestura, metacarpo, metallo, metatarso, metopa, mettere, mettiloro (ed anche mettodoro), mezzana, mezzano, mezzatinta (che anche si scrive disgiuntamente mezza tinta), mezzina, mezzo, midollare, miloglossa, miniato, miniera, minio, minutiere, minuto, minuzzone, mischio (e con forma popolare mistio), mira, misura, modiglione, modinatura (e anche modanatura), modellare, modellatore, modello, moderno, modo (e, con apocope propria del popolo e del contado, mo'), modulo, molare, molle, multilatero, monachetto, monaco, mondo, monocromato, morato, morbidezza (e familiarmente anche morvidezza), morbido (e familiarmente anche morvido), mordente, mordere, mortaio (e anche mortaro), mortificato, mossa, moto, motore, movenza, mozzo, mucronato, mulinello e molinello, mulino e molino, murare, muricciolo e muricciolo, muricino, muscoleggiare, muscolo, muscoloso, musculo

N: *nafta, nano, nascita, naso, natica, naturale, navata, nave, nereggiare e negreggiare, nerezza e negrezza, nericcio, nero¹ (ed anche negro, che è più proprio del linguaggio poetico), nero² (ed anche negro), nervo (e, in alcuni sensi figurati, nerbo), nervoso, nicchia, nicchio, niccolo, nicchetto, niellare, niello, niente, nocca, nocchio, nocciolo, noce¹, noce², nocella, nodello, noderuto, nodo, novantesimo, numero, nuotare e notare, novilunio, nuvolato, nuvolo (e [...] nugolo)*

O: *obelisco, obliquare (e anche obbliquare), obliquatorio e obbliquatorio, obliquo (e anche obbliquo), occaso, occhiaia, occhiale¹, occhiale², occhietto, occhio, occhiuto, occidente, occupare, ocra (e, come anche si disse, ocria), oculare, odorabile, odorosissimo, ofite, oggettivo (obbiettivo e obiettivo), olio, olivella e ulivella, olmo, ombelicale (ombellicale, ombilicale, umbilicale), ombelico (ombellico, ombilico, umbilico, umbelico), ombra, ombramento, ombrare, ombrato, ombreggiare, ombrosità, omero, onda, ondato, ondeggiare, ontano, opale (opalio, opalo), opera (ed anche [...] opra ed [...] ovra), operare (e [...] oprare), opposizione, opposto e opposito, ora (che talvolta si tronca in or [...]), orafo, orato, orbicolare e orbicolare, orbita, ordigno, ordinanza, ordinare, ordinario, ordinatamente, onice, ordine, orecchino, orecchio, orefice, oreficeria, organico, oricalco, orichicco (e anche oroichicco), orientale, orificio e orificio, originale, oriuolo e oriuolo, orizzontale, orlo, orminiaco, ornamento, ornare, ornato¹, ornato², oro, orpimento, oscurità (oscuritade e oscuritate), ossame, osseo, osservanza, osso, ottagonato, ottagono, ottangolare, ottangolo, ottico, ottonaio, otturatore, ottuso, ovveramente (e, scritto in modo disgiunto, o veramente).*

✚ Bibliografia

Archivi digitali

FILIPPO BALDINUCCI LESSICOGRACO ED ERUDITO, a cura dell'Accademia della Crusca e della Fondazione Memofonte, <<https://baldinucci.accademidellacrusca.org>>.

LE PAROLE DELL'ARTE

Le parole dell'arte. Per un lessico della storia dell'arte nei testi dal XVI al XX secolo, a cura dell'Accademia della Crusca e della Fondazione Memofonte, <<https://mla.accademidellacrusca.org>>.

QUINTA CRUSCA VIRTUALE

Quinta Crusca virtuale, a cura dell'Accademia della Crusca, <www.quintacruscavirtuale.org>.

Dizionari

BALDINUCCI 1681

Filippo Baldinucci, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura & architettura; ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno [...]*, Firenze 1681.

CRUSCA III

Vocabolario degli Accademici della Crusca, III impressione, I-III, Firenze 1691.

CRUSCA IV

Vocabolario degli Accademici della Crusca, IV impressione, I-VI, Firenze 1729-1738.

CRUSCA V

Vocabolario degli Accademici della Crusca, V impressione, I-XI, Firenze 1863-1923 (fino alla lettera O).

DELI

Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, seconda edizione in volume unico (*Il Nuovo Etimologico*), a cura di Manlio Cortelazzo e Michele A. Cortelazzo, Bologna 1999.

GDLI

Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, con Supplemento 2004 e Supplemento 2009, diretti da Edoardo Sanguineti, e *Indice degli autori citati nei volumi I-XXI e nel Supplemento 2004*, a cura di Giovanni Ronco, I-XXI, Torino 1961-2002, <www.gdli.it>.

GRADIT

Grande Dizionario Italiano dell'uso, a cura di Tullio De Mauro, con 2 supplementi: *Nuove parole italiane dell'uso 2003* e *Nuove parole italiane dell'uso II 2007*, I-VI, Torino 1999.

LESSICOGRAFIA DELLA CRUSCA IN RETE

Lessicografia della Crusca in rete, a cura dell'Accademia della Crusca, <<http://new.lessicografia.it>>.

TLIO

Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, in elaborazione presso l'Istituto CNR Opera del Vocabolario Italiano, Firenze, fondato da Pietro G. Beltrami e continuato da Lino Leonardi, diretto da Paolo Squillaciotti, <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>>.

ZINGARELLI 2024

Nicola Zingarelli, *Lo Zingarelli 2024. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di Mario Cannella e Beata Lazzarini, con la collaborazione di Luciano Canepari et al., Bologna 2024 (ristampa della dodicesima edizione).

Testi, Studi e Ricerche

BALDINUCCI 1681-1728

Filippo Baldinucci, *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua [...]*, I-VI, Firenze 1681-1728.

BALDINUCCI/PARODI 1975

Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno [...]* (1681), nota critica di Severina Parodi, Firenze 1975 (riproduzione anastatica).

BÄTSCHMANN 2014

Oskar Bättschmann, *Félibiens Dictionnaire von 1676 und Baldinuccis Vocabolario von 1681*, in *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien*, a cura di Elisabeth Oy-Marra, Ulrike von Bernstorff e Henry Keazor, Harrassowitz, Wiesbaden 2014, pp. 21-46.

BIFFI 2006

Marco Biffi, *Il lessico dell'architettura nella storia della lingua italiana*, in *Fare storia 3: Costruire il dispositivo storico. Tra fonti e strumenti*, a cura di Jasenka Gudelj e Paola Nicolin, Milano 2006, pp. 75-132.

BIFFI-MARASCHIO 2023

Marco Biffi, Nicoletta Maraschio, *Dipingere con le parole. Un sondaggio sulle espressioni di colore nella banca dati Le parole dell'arte*, «Studi di Memofonte», 30, 2023, pp. 55-80, DOI: <[10.25433/2038-0488/e3hh-nfi4](https://doi.org/10.25433/2038-0488/e3hh-nfi4)>.

CIALDINI 2020

Francesca Cialdini, *Le banche dati per lo studio della lingua dell'arte*, «Studi italiani», 1, 2020, pp. 169-190.

FÉLIBIEN 1676

André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent: avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris 1676.

GERMANN 1997

Georg Germann, *Les dictionnaires de Félibien et Baldinucci*, «Revue d'esthétique», 31/32, 1997, pp. 253-258.

MARASCHIO 2018

Nicoletta Maraschio, *L'Accademia della Crusca e la lingua dell'arte*, in *Le risorse digitali per la storia dell'arte moderna in Italia. Progetti, ricerca scientifica*, a cura di Floriana Conte, Roma 2018, pp. 55-68.

MARAZZINI 2020

Claudio Marazzini, *A modo di prefazione: Baldinucci, gli struffoli e la Crusca*, in *Per Filippo Baldinucci: storiografia e collezionismo a Firenze nel secondo Seicento*, a cura di Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi ed Eva Struhal, Firenze 2020, pp. VII-X.

RINALDI 2023

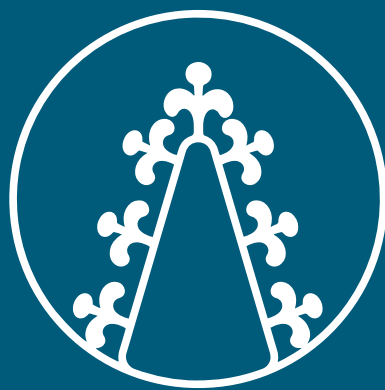
Simona Rinaldi, *I nomi dei colori. Identificazione ed etimologia nella letteratura artistica tra XIV e XVII secolo*, «Studi di Memofonte», 30, 2023, pp. 28-54.

STRUHAL 2018

Eva Struhal, *Documenting the Language of Artistic Practice: Filippo Baldinucci's Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, in *Lexicographie artistique: formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, a cura di Michèle-Caroline Heck, Montpellier 2018, pp. 213-227.

STRUHAL 2020

Eva Struhal, *Filippo Baldinucci's Autopsies. Autopsy and Art Theory in the Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno (1681) and His Lettera a Vincenzo Capponi (1681)*, *Zeigen. Überzeugen. Beweisen. Methoden der Wissenproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit*, a cura di Elisabeth Oy-Marra e Irina Schmiedel, Heidelberg 2020, pp. 89-110.



ISSN 3035-2452