



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

«Parte col bulino e parte con acqua da partir».

**Indagini sulla fortuna critica dell'opera di Battista Franco e
il catalogo delle sue incisioni nella raccolta dell'Accademia di Belle Arti di Venezia**

Relatore

Ch. Prof. Giovanni Maria Fara

Correlatore

Ch. Prof. Paolo Delorenzi

Laureando

Tommaso Fontana

Matricola 872764

Anno Accademico

2023/2024

*Ai miei genitori,
a Pinuccia, Mino e Virgi.*

Indice

Introduzione	Pag.	1
I. Profilo biografico	»	5
I.1. Da Venezia a Roma (1510/1515-1536)	»	5
I.2. In Toscana (1536-1541)	»	11
I.3. Il ritorno a Roma (1541-1544)	»	23
I.4. Nelle Marche (1544-1548)	»	26
I.5. Il terzo soggiorno romano (1548-1550)	»	38
I.6. Il secondo soggiorno urbinato (1550-1552)	»	41
I.7. Il ritorno a Venezia (1552-1561)	»	42
II. Da Vasari insino a Milanesi. La considerazione dell'opera di Battista Franco attraverso le vicende editoriali delle <i>Vite</i>	»	64
II.1. Il silenzio della Torrentiniana (1550)	»	64
II.2. L'edizione Giuntina (1568)	»	68
II.2.1. Il ruolo di Battista Franco nella struttura della <i>Vita di Marcantonio Bolognese e altri intagliatori di stampe</i>	»	83
II.3. L'edizione di Carlo Manolessi (1647)	»	90
II.4. L'edizione di Giovanni Gaetano Bottari (1759-1760)	»	95
II.5. L'edizione Livorno-Firenze (1767-1772)	»	107
II.6. L'edizione Della Valle (1791-1794)	»	108
II.7. L'edizione Milanese (1878-1885)	»	110
II.8. Le edizioni d'oltralpe	»	115
III. Panoramica sulla fortuna critica dell'opera a stampa di Battista Franco dal Cinquecento ai nostri giorni	»	119
Catalogo	»	141
Premessa al Catalogo	»	142
Schede:		

1.	L'Angelo ferma il braccio di Abramo	»	144
2.	L'Angelo ferma il braccio di Abramo	»	144
3.	Melchisedec offre il pane ed il vino ad Abramo	»	152
4.	Adorazione dei pastori	»	156
5.	Flagellazione	»	164
6.	Resurrezione di Lazzaro	»	172
7.	Madonna con Bambino e san Giovanni Battista	»	178
8.	San Giovanni Battista sdraiato	»	182
9.	San Girolamo medita sul teschio	»	186
10.	Ercole uccide l'Idra di Lerna	»	192
11.	Trionfo di Bacco e Arianna; Bacco e l'asino	»	196
12.	Virtù	»	200
13.	Fortezza e Giustizia	»	200
14.	La Religione consola un povero vecchio	»	200
15.	Donna in costume romano raccoglie dei frutti da un albero	»	200
16.	Personificazione dell'Architettura	»	210
17.	Giovane attaccato ad un tronco d'albero	»	214
18.	Giovane donna che prega davanti a un Idolo	»	218
19.	Due elefanti e una pantera	»	222
20.	Quattro elefanti	»	222
21-30.	Cammei	»	226
31.	Adorazione dei Magi	»	234
32.	Ercole	»	238
Appendici			» 241
	Tabella A: Postille a stampa alle riedizioni della Giuntina	»	242
	Tabella B: Note critiche alle riedizioni della Giuntina	»	245
Conclusioni			» 290
Crediti fotografici			» 291
Bibliografia			» 292

Introduzione

Primo proposito della presente tesi è quello di fornire il catalogo ragionato delle incisioni di Giovanni Battista Franco conservate presso il Gabinetto di disegni e stampe dell'Accademia di Belle Arti di Venezia; una raccolta notevole, in passato già oggetto di studi che, tuttavia, ancora oggi attendono ulteriori sviluppi e approfondimenti volti alla ricostruzione delle intrecciate vicende storiche, didattiche e culturali che condussero alla costituzione di tale collezione.

Da tempo gli studiosi sono tornati ad occuparsi con regolarità di questo particolare artista: veneziano per nascita, ma centro italiano per formazione; pittore di limitata fama, ma gran disegnatore e altrettanto apprezzato incisore, con all'attivo un catalogo di circa un centinaio di rami, sin dalla giovinezza realizzati con una tecnica mista, unendo le potenzialità dell'acquaforte e del bulino, sempre in proporzioni differenti, a raggiungere risultati con il passare degli anni più affini al tonalismo lagunare, al quale tese con incremento di interesse durante gli ultimi anni di vita trascorsi nella città natale.

Dunque, approfittando del soggetto di ricerca specifico, si è scelto di approfondire i molteplici aspetti che contraddistinguono l'operato di questo artista, riprendendo quanto già pubblicato, anche da secoli, così da compilare restituzioni che fondano storia e critica.

Il primo capitolo non intende rivoluzionare la ricostruzione biografica negli ultimi anni giunta ad un grado di avanzata comprensione, sebbene non totale, piuttosto cerca di assolvere ad un fine introduttivo, poi contestualizzante e, infine, aggiornante.

Introduttivo e contestualizzate in quanto non è possibile discorrere dell'operato di un artista senza considerarne attentamente la vita, l'affastellarsi costante di incontri, ovvero influenze, di interessi, ovvero inclinazioni di gusto personali, il tutto calato in uno spettro culturale che un tempo si sarebbe definito *manierista* e in cui gli scambi, le citazioni iconografiche e l'intellettualismo segnavano profondamente le arti figurative e le teorie.

Aggiornante in quanto dalla pubblicazione delle ultime due biografie (2007 e 2009) la bibliografia è andata comprendendo nuovi apporti documentali e interpretazioni inedite, malgrado siano nella quasi totalità incentrate sulla produzione pittorica del lagunare. Per questa motivazione il capitolo

iniziale si concentra anzitutto nel restituire una vita quanto più completa possibilmente aggiornata ai numerosi perfezionamenti dovuti all'incedere della produzione scientifica, ma con una propensione per la *Vita* composta da Vasari, il primo autore che si interessò a Franco.

Reccogliendo quest'ultima considerazione, il secondo capitolo analizza invece la Giuntina in quanto fonte e deposito di critica artistica, dunque in quanto testo storico e letterario, considerandone contenuto e struttura della *Vita* intitolata al veneziano, e di questa la sola parte a lui unicamente dedicata. Avendo scelto come testo di riferimento la nota *Premessa* composta da Paola Barocchi per l'edizione moderna affrontata, e solo parzialmente commentata, dei due testi vasariani, l'affondo ha consentito di operare un'indagine approfondita sulle riedizioni apparse fra il Seicento all'Ottocento, tracciando una condizione di continui rimandi tra gli apporti critici, note e postille a stampa, riunite in tabelle di confronto in appendice al testo.

Il terzo e ultimo capitolo completa e conclude il precedente, tentando di fornire un quadro approfondito di taglio diacronico della fortuna dell'opera calcografica di Franco a partire dalla metà del Cinquecento sino ai nostri giorni, così da comprendere il progressivo ampliarsi e perfezionarsi delle notizie e dei giudizi, pressoché assenti nei primi due secoli e costanti in quelli successivi, in cui gli esiti editoriali mostrano di giungere al delineamento di un profilo professionale sempre più consapevole e saldo in posizioni che per quanto nel tempo siano state confutate rimangono fondamentali per tornare a porre l'attenzione su un operato calcografico che nelle *Vite* aveva potuto godere di poche e sparute righe.

La seconda parte della tesi è occupata dal catalogo di trentadue incisioni dell'Accademia veneziana. Introdotte da una ripresa fotografica e da un 'pacchetto tecnico' ci si augura sufficientemente agevole e completo, sono seguite da commenti volti a restituire organicamente la descrizione iconografica, la presunta datazione, i disegni preparatori, o quantomeno i modelli affini, la natura dell'approccio esecutivo specifico e le eventuali copie e derivazioni.

Ciò che si è tenuto di compilare è un elaborato esaustivo, le cui parti costitutive dovrebbero consentire l'individuazione dei dubbi, il confronto dei pareri, talvolta discordanti, e le nozioni fondamentali per approcciare il tema di ricerca dalle sue premesse sino agli esiti, attraverso costanti rimandi a parti spazialmente distanti ma contenutisticamente legate.

Capitolo I

Profilo biografico

I.1. Da Venezia a Roma (1510/1515 - 1536)

Tanta è la certezza di identificare in Venezia la patria di Giovanni Battista Franco, quanta è la cautela con la quale si suggerisce il terzo lustro del Cinquecento come il momento maggiormente plausibile in cui far risalire i suoi natali.¹ Non potendo far fede ad alcun documento d'archivio che ne riporti l'estremo cronologico, il riferimento alla *Vita* dedicatagli da Giorgio Vasari nella giuntina è sempre risultato irrinunciabile,² tanto più se si ricorda come la prima ricostruzione biografica dedicata all'artista, a seguito di quella cinquecentesca, sia quella ad opera di William Rearick.³

L'oblio ventennale nel quale sono immerse l'infanzia e l'adolescenza è stato solo superficialmente scalfito dall'emergere di dati, che in qualsiasi caso non hanno potuto dare adito che a ricostruzioni congetturali. Compulsando le pratiche diffuse e il caso specifico, è intrigante apprendere come egli fosse figlio di un «Jacobus de Franchis pictor»,⁴ sollecitandoci ad individuare nella figura paterna l'origine dei rudimenti del disegno, per certo appresi anteriormente al trasferimento. È grazie all'*incipit* vasariano⁵ se si intende come l'aspirante artista lasciasse la laguna ormai non più

¹ La convinzione di Adam Bartsch di natali udinesi risalenti tra il 1498 e il 1510, ipotesi introdotta da Joseph Strutt nel suo *A biographical dictionary* del 1785, non trovò pieno appoggio in Emanuele Antonio Cicogna, preferendo il veneziano sostenere per l'artista origini locali, pur riscontrando nel 1498 l'unico appiglio cronologico accettabile, convintosi che l'arrivo di Franco nell'*Urbe* fosse da datare al 1518 per via dell'interpretazione condotta sul testo giuntino (Cfr. J. Strutt, *A biographical dictionary*, I, London, J. Davis, 1785, pp. 306-307; A. Bartsch, *Le peintre graveur*, XVI, Wien, Chez Pierre Mechetti, Ci-Devant Charles, 1818, p. 111; E. A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, V, Venezia, Giuseppe Molinari, 1842, pp. 425-426). Ancora Luigi Grassi dava per certa la notizia riportata da Cicogna, pur senza citare Bartsch: L. Grassi, *Quesisti su disegni e dipinti di Battista Franco: dalla devozione a Michelangelo ai mutamenti del suo percorso*, "Accademia Clementina. Atti e Memorie", n.s., 27, 1990, pp. 9-16.

² G. Vasari, *Delle Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori et Architettori*, Secondo volume della terza parte, Firenze, Giunti, 1568, pp. 585-596, in part. p. 592.

³ W. R. Rearick, *Battista Franco and the Grimani Chapel*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 2, 1958-1959, p. 108.

⁴ Dal testamento redatto il 29 febbraio 1556 (Archivio di Stato di Venezia, B. 253, N. 142). Risultando completa al confronto con il documento notarile originale, la trascrizione fornita nel 1911 verrà in questa sede utilizzata come fonte di riferimento: *Archivalische beiträge zur geschichte der venezianischen kunst aus dem nachlass gustav ludwigs*, a cura di W. Bode, G. Gronau, D. F. von Hadeln, Berlin, Bruno Cassirer, 1911, p. 99.

⁵ «Battista Franco viniziano, avendo nella sua prima fanciullezza atteso al disegno come colui che tendeva alla perfezione di quell'arte, se n'andò di venti anni a Roma» (Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 585).

giovanissimo per Roma, così da cogliere l'opportunità di perfezionare la pratica grafica, esercitandosi dapprima sull'opera di diversi maestri e, successivamente, su quella michelangiotesca.⁶ Tuttavia, l'anonimato di cui soffre l'opera paterna disincentiva dal riferirgli meriti particolari, impegnandoci nell'individuazione di alternative dinamiche di prima promozione.⁷

La risposta alla questione verrebbe suggerita dalla voce di pagamento afferente al primo incarico romano, del quale riferirò più diffusamente in seguito,⁸ grazie alla quale si apprende come Franco fosse in quel periodo ospite nel palazzo del raffinato collezionista cardinale Francesco Corner,⁹ il medesimo presso il quale avrà modo di tornare anni dopo come decoratore della loggia della medesima residenza.¹⁰

Tale prossimità ha condotto a supporre un interessamento diretto per il giovane connazionale, effetto di un apparente moto di semplice generosità campanilistica.

Comprendere la reale motivazione dell'interesse del facoltoso cardinale per Franco, per quanto promettente si possa credere egli fosse, non ha portato a particolari contrasti fra gli studiosi. Famiglie come i Corner, i Grimani e i Barbaro godevano di una conveniente congiuntura di attività politica costante, disponibilità finanziaria non comune e di privilegiata presenza presso gli uffici religiosi di maggior prestigio. Il rilievo sociale riconosciuto a questa ristretta cerchia di compatrioti

⁶ La pretesa di Vasari di ricondurre limitatamente a Michelangelo un apporto rilevante alla fase formativa di Franco è funzionale alle imminenti critiche di eccessiva fedeltà al modello. Tra i disegni citabili, denunciati un'apertura di orizzonti ben maggiori, mi pare opportuno riferire quanto meno il foglio derivato dal modello perduto di Raffaello per la *Cacciata di Eliodoro dal tempio* (Louvre inv. 3924), evidente testimonianza dell'accesso del Nostro al materiale grafico della bottega dell'urbinate (Cfr. *Raffaello e i suoi: i disegni di Raffaello e della sua cerchia*, atti del convegno (Roma, Villa Medici, 30 marzo - 24 maggio 1992) a cura di D. Cordellier, B. Py, Roma, Carte Segrete, 1992, n. 59; Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 108; F. Biferali, M. Firpo, *Battista Franco pittore veneziano*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, p. 25; A. Varick Lauder, *Inventaire Général des dessins italiens. Tome VIII. Battista Franco*, Paris-Milano, Musée du Louvre Éditions - Officina Libraria, 2009, pp. 164-167, cat. 11).

⁷ Già Rearick osservando i primi disegni, in un embrionale tentativo di ricostruzione della prima formazione di Franco, e pur essendo «all after antique sculpture and Michelangelo» e «feeble and amateurish in technique», ravvisava in esse «traces of Giulio Campagnola's graphic mannerisms and the engraving mode of Marcantonio Raimondi can be detected in these youthful efforts», salvo poi ricordare come entrambi avessero già lasciato Venezia all'avviarsi della carriera del Nostro (Rearick, *Battista Franco*, cit., pp. 107-108).

⁸ V. *Infra*, p. 8.

⁹ Per il profilo biografico del cardinale Francesco Corner: M. Hochmann, *Tra Venezia e Roma: il cardinale Francesco Corner*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 18, 1992, pp. 97-110, 203-206. Attorno al dibattito camerino di Francesco Corner, variamente localizzato fra i palazzi di San Maurizio, San Polo e San Cassiano: G. Knox, *The camerino of Francesco Corner*, "Arte Veneta", 32, 1978, pp. 79-84 e P. Fortini Brown, *Venice and Antiquity: the venetian sense of the past*, New Haven - London, Yale University Press, 1996, pp. 252-253.

¹⁰ V. *Infra*, p. 24.

forniva loro la facoltà, a differenza di larga parte del patriziato, di incidere in misura determinante altresì sul mecenatismo locale,¹¹ in quel periodo decisamente virato verso la maniera centro italiana.¹²

Prima di tornare a seguire l'esposizione vasariana della vita e dell'operato di Semolei, perché così era soprannominato Battista Franco,¹³ va ragionevolmente ammesso come il viaggio verso Roma possa aver avuto una durata ben maggiore di quella necessaria, rallentata, come alcuni degli studi più recenti vogliono sostenere, da una visita non documentata della città di Mantova.

Le condizioni perché ciò potesse avere luogo si sarebbero presentate sotto la forma degli amichevoli rapporti precedentemente intessuti fra il cardinal Francesco e la corte gonzaghesca.¹⁴ Sfogliando le incisioni certamente ascrivibili a Franco non può essere evitato di notare la prossimità con la quale alcune di esse vennero tratte da affreschi eseguiti entro il 1527 da Giulio Romano e dalla sua *équipe* presso la villa del Te.¹⁵ Ancorché evidenti le ragioni artistiche, va affermato come

¹¹ Hochmann, *Tra Venezia e Roma*, cit., p. 99.

¹² *Renovatio urbis: Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, a cura di M. Tafuri, Roma, Officina edizioni, 1984; v. anche: Fortini Brown, *Venice and Antiquity*, cit., pp. 263-286.

¹³ L'origine del soprannome potrebbe derivare dalle lentiggini che puntellavano il volto dell'artista (Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 19). Alternativamente si è ipotizzato potesse trattarsi di un'allusione derisoria allusiva all'indigenza giovanile, venedo definito *de semolei* il pane povero di farina non setacciata o di crusca (Varick Lauder, *Inventaire*, cit., p. 19). Lo stesso Franco ammise di esser detto «Semoleli» o «Semolelli» durante il processo intentato contro Giuliano Taverna (Cfr. F. Sansovino, *Delle cose notabili che sono in Venetia*, Venezia, Comin da Trino di Monferrato, 1561, p. 18v; F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, Iacomo Sansovino, 1581, p. 114r; *Archivalische*, cit., pp. 98 sgg.).

¹⁴ Fermamente deciso a disporre del genio di Andrea Mantegna, il porporato si era visto costretto a chiedere nel marzo 1505 l'autorizzazione al duca Francesco Gonzaga, per tramite del fratello Marco, perché gli concedesse di coinvolgerlo nell'allestimento del suo camerino. Notoriamente il previsto impianto decorativo non si concluse nei tempi e nei modi sperati. La malattia del pittore consentì nel gennaio del 1507 la consegna di un unico dipinto, *l'Introduzione del culto di Cibele a Roma* (Londra, National Gallery), al quale sarebbe seguito la *Continenza di Scipione* (Washington, National Gallery), opera del cognato del padovano il pittore Giovanni Bellini (Cfr. Knox, *The camerino*, cit., p. 80; Hochmann, *Tra Venezia e Roma* cit., p. 103;

¹⁵ Risulta privo di ambiguità interpretativa quanto Vasari scrisse in merito agli affreschi di Romano al Te: «Le quali storie [di Amore e Psiche] furono, non sono molti anni, stampate col disegno di Battista Franco viniziano, che le ritrasse in quel modo appunto che elle furono dipinte, con i cartoni Giulio da Benedetto da Pescia e da Rinaldo mantovano (...)» (Vasari, *Vite*, cit., Primo volume della terza parte, p. 331). Altrettanto eloquentemente tornerà a trattare di queste stampe Raffaello Borghini: «(...) e queste historie di Psiche furon poscia col disegno di Batista Franco Vinitiano stampate» (R. Borghini, *Il Riposo*, saggio bibliografico e indice analitico a cura di M. Rosci, I, Milano, Edizioni Labor Riproduzioni e Documentazioni, 1967, p. 450). Citando Bernard Barryte (B. Barryte, *Myth, Allegory, and Faith. The Kirk Edward Long Collection of Mannerist Prints*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, Stanford, Cantor Arts Center, 2015, pp. 412-413, n. 63), Giorgio Marini, nel suo contributo steso in occasione della mostra mantovana attualmente in corso *Giovan Battista Scultori. Intagliator di stampe e scultore eccellente*, ha avuto modo di tornare sulla questione delle incisioni di Franco tratte dagli affreschi giulieschi, ribadendo l'ipotesi di una derivazione dai disegni e non già dagli affreschi (G. Marini, «*Intagliano stampe di rame divinamente*». *L'incisione a Mantova nel segno di Giulio Romano*, in *Giovan Battista Scultori. Intagliator di stampe e scultore eccellente*, catalogo della mostra (Mantova, Museo di Palazzo Ducale, 20 aprile – 21 luglio 2024) a cura di S. L'Occaso, Milano, Electa, 2024, p. 22).

l'occasione di poter godere dello studio autoptico dell'opera di Pippi fosse perfettamente nell'ordine degli interessi collezionistici di Corner.¹⁶

Giunto infine a Roma,¹⁷ la prima esperienza lavorativa gli pervenne per intercessione diretta dello scultore e architetto Raffaello da Montelupo che, «avendolo visto fino disegnatore e giovane di bell'ingegno»,¹⁸ lo introdusse ad Antonio da Sangallo il Giovane,¹⁹ primo responsabile della gran macchina che per le strade di Roma si stava approntando per l'imminente venuta di Carlo V.²⁰ Mascella, com'era irrisoriamente definito l'imperatore in una gustosa pasquinata composta per l'occasione,²¹ vinti gli ottomani a Tunisi nell'estate del 1535 giungeva trionfante il 20 settembre dello stesso anno in Sicilia, prima tappa del viaggio che lo avrebbe condotto verso Napoli e progressivamente a Roma, Firenze, Lucca e Siena.²² Per l'occasione le autorità cittadine affidarono ai migliori intellettuali il compito di elaborare complessi programmi iconografici, posti in opera da maestranze variamente specializzate e in cronica carenza di personale.

¹⁶ È possibile che il fratello Giovanni possedesse cinque dei dodici arazzi intrecciati per Francesco I ed eseguiti fra il 1532 e il 1535 a Bruges su disegno di Giulio Romano (Knox, *The camerino*, cit., p. 84).

¹⁷ Malgrado l'impossibilità di circoscrivere cronologicamente l'arrivo nell'*Urbe* del Nostro, la registrazione del versamento della somma di due scudi il 2 marzo 1535 a beneficio dell'Accademia di San Luca costituisce il primo *terminus post quem* per poter con certezza dirlo presente in città (M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, Stamperie de Romanis, 1823, p. 15).

¹⁸ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 585.

¹⁹ Inizialmente incaricato di occuparsi della macchina scenografica romana era stato Baldassarre Peruzzi, il cui prematuro decesso il 6 gennaio 1536 condusse alla nomina di Antonio da Sangallo. (N. Dacos, *Roma quanta fuit: tre pittori fiamminghi nella Domus aurea*, Roma, Donzelli, 2001, p.79).

²⁰ La portata di tale evento è ben tratteggiata, sebbene per certo caricata, da Rabelais in una lettera dello stesso anno: «Et a l'on fait par le commandement du Pape un chemin nouveau par lequel il doit entrer [...]. Pour lequel chemin dresser & égasler, on a démoly at abbattu plus de deux cens Maisons, & trois ou quatre Eglise ras terre». (F. Rabealis, *Les Lettres de Francois Rabelais écrites pendant son voyage d'Italie*, Paris, Charles de Sercy, 1710, p. 20).

²¹ *Pasquinate romane del cinquecento*, a cura di V. Marucci, A. Marzo, A. Romano, I, Roma, Salerno Editrice, 1983, pp. 429-432.

²² *Ordine, Pompe, Apparti, et Cerimonie, della solenne intrate, di Carlo.V.IMP.Sempre AUG. Nella citta di Roma, Siena et Fiorenza*, [Roma], [1536], p. [3]; L. Dolce, *Vita dell'Invittiss[imo] e gloriosiss[imo] imperador Carlo Quinto*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1561, p. 299; F. Cancellieri, *Storia de' solenni possessi de' sommi pontefici*, Roma, Luigi Lazzarini, 1802, pp. 93-104; B. Segni, *Istorie fiorentine dall'anno MDXXVII al XDLV*, Firenze, Barrera, Bianchi e Comp., 1857, pp. 299-303; B. Podestà, *Carlo V a Roma nell'anno 1536*, "Archivio della società romana di storia patria", 1, 1878, pp. 304-344; V. Forcella, *Feste in Roma nel pontificato di Paolo III, 1534-1545*, Roma, Tipografia Artigianelli, 1885, pp. 53-55; M. A. Visceglia, *Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi*, in *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, atti del congresso (Madrid, 3 – 6 luglio 2000) a cura di J. Martínez Millán, II, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 133-172.

In quest'urgenza di manovalanza artistica, Franco venne aggregato al prestigioso cantiere di Porta San Sebastiano, un tempo detta Capena,²³ attraverso la quale il corteo avrebbe fatto il suo accesso dalle aureliane, così da proseguire in direzione del Foro, per infine guadagnare la Basilica di San Pietro, sul cui sagrato papa Farnese avrebbe atteso per l'umiliante rituale pontificio della *proskynesis*, il bacio della sacra pantofola.²⁴

In quest'ansiosa attesa, tratteggiata con pungente ironia da Paolo Giovio,²⁵ le presenze iconografiche distribuite per le strade vennero cautamente bilanciate fra il dovere papale di congratularsi per l'esito dell'impresa mediterranea e la volontà di dimostrazione della totale autonomia del regno in cui tale accoglienza veniva riservata.

Vasari, che non poté assistere agli eventi personalmente, non esitò al particolareggiamento delle descrizioni degli apparati.²⁶ Sopra il fornice d'entrata Franco realizzò ad affresco *en grisaille* la figura astante di un Romolo paludato all'antica, colto nell'atto solenne di incoronare con regno e triregno imperatore e pontefice, rappresentati dai loro rispettivi stemmi. Ai lati del Fondatore figuravano a sinistra Tullio Ostilio e a destra Numa Pompilio, tradizionalmente identificati come gli istitutori delle cariche imperiale e pontificia, il tutto sovrastato dalle parole QUIRINUS PATER.

Sulle pareti esterne ed interne dei torrioni incornicianti la porta, l'artista intervenne dipingendo quattro scene storiche, due con protagonisti gli Scipioni vittoriosi sulla città di Cartagine, e due dedicate agli sventati tentativi di assalto a Roma perpetrati da Annibale.²⁷

²³ Sebbene si concentri sull'apporto architettonico, è possibile trarre un'idea vaga di quanto si fosse approntato per Porta San Sebastiano grazie da un disegno attribuito a Baldassarre Peruzzi (Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 33; per un approfondimento v. anche: M. Toca, *Osservazioni sul cosiddetto «Taccuino senese di Baldassarre Peruzzi»*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. III, 1, 1, 1971, pp. 161-179).

²⁴ Carlo V d'Asburgo, già incoronato re d'Italia a Bologna nel 1530 da papa Leone X, venne accolto dalle alte cariche romane e dal collegio cardinalizio in un ambiguo clima di festante cautela presso la Basilica di San Paolo Fuori le Mura il 5 aprile 1536. Paolo III, insediatosi sul sacro Soglio il 3 novembre 1534, pare riversasse tanta fiducia nelle motivazioni ufficiali dell'augusta visita che, abbandonato il progetto di lasciare la città eterna per riparare in Perugia, fece porre in stato di allerta Castel Sant'Angelo, la cui nota difficoltà di espugnazione aveva garantito a papa Clemente VII protezione costante durante gli infernali mesi del Sacco (A. Chastel, *Il sacco di Roma*, Torino, Einaudi, 1983).

²⁵ In una lettera datata 28 dicembre 1536, Paolo Giovio scriveva da Roma al nunzio in Francia monsignor di Carpi: «Noi aspettiamo in pubblica laetitia e in privato luctu sua Cesarea Maestà» (*Lettere volgari di Mons. Paolo Giovio da Como vescovo di Nocera. Raccolte per messer Lodovico Domenichi*, Venezia, Giovan Battista et Marchion Sessa, 1860, p. 18).

²⁶ Di quest'intervento, similmente a quelli successivi eseguiti a Firenze e Urbino, non rimane alcuna traccia.

²⁷ Si è ipotizzato che alla memoria di questa commissione debba essere legata l'incisione *La clemenza di Scipione* (B 32), invero lampante testimonianza dell'interesse del Nostro per Giulio Romano, essendo il disegno stato tratto dall'invenzione per l'omonima scena affrescata da Girolamo da Pontremoli nella sala dei Venti al Te (G. Dillon, *Le incisioni*, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia*, catalogo della mostra

In aggiunta al contenuto delle cronache contemporanee, è grazie allo zelo burocratico di monsignor Giovanni Gaddi, compilatore di quella voce di pagamento sopracitata,²⁸ se è stato possibile elencare con maggiore accuratezza nomi, incarichi e relativi compensi degli artisti coinvolti.²⁹ Attraverso la consultazione dei suoi *Conti delle spese* siamo in grado di circoscrivere con maggiore meticolosità l'ampiezza dell'intervento franchiano, affiancato, come risulta, dall'opera di altri artisti variamente occupatisi degli apparati pittorici e plastici presso la medesima porta.³⁰

Gli sforzi valsero gli encomi, eppure l'attenzione venne attratta dall'arco effimero eretto in piazza San Marco da Francesco Salviati con decorazioni di maestranze ponentine, la cui frequentazione ad una data tanto alta segnò l'operato di Franco lungo l'intero corso della sua carriera.³¹

(Venezia, Palazzo Ducale, Settembre-Dicembre 1981) a cura di R. Pallucchini, Milano, Electa, 1981, p. 314, cat. 147).

²⁸ «A M.re Bapt.ta che *sta in casa del R.mo Cornaro* D.ti centonovantotto per haver depinto tutta la faccia sopra la porta de S.to Sebastiano et le due faccie de canto con tutti gli altri tropei si come li stimatori fu dichiarato. Ducati 198» (Podestà, *Carlo V a Roma*, cit., p. 309). Come segnala Walter Cupperi, nel manoscritto originale la valuta indicata è il ducato, non già lo scudo (W. Cupperi, *La riscoperta delle monete antiche come codice celebrativo*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 26, 2002, p. 72 n. 50).

²⁹ «A M.re Lorenzo e Raffaello scultori per haver fatte XX aquile et altri ornamenti de ditta porta D. 50. A M.re Ermanno et compagni D.ti sessanta in stima de D.ti 150 sono per due historie depinti per fresco nelle facciate delle due torre della porta S.to Sebas.no D. 60. A M.re Indico pittore D.ti cinquanta in stima de sessanta sono per borchie, legature messe di stagnuoli et tondi di lettere per ornamento di dita porta. D.50» (Podestà, *Carlo V a Roma*, cit., p. 309).

³⁰ La macchina celebrativa era ulteriormente arricchita da svettanti aquile imperiali, motti latini autocelebrativi posti a corredo dei dipinti, e da una coppia di statue raffiguranti il *Domine quo vadis*.

³¹ «Ma con tutto ciò egli si portò molto meglio che non fecero alcuni di coloro che fecero le storie dell'arco di San Marco, nel quale furono otto storie, cioè quattro per banda, che le migliori di tutte furono parte fatte da Francesco Salviati e parte da un Martino et altri giovani tedeschi, che pur allora erano venuti a Roma per imparare. Né lascerò di dire a questo proposito che il detto Martino, il quale molto valse nelle cose di chiaro scuro, fece alcune battaglie con tanta fierezza e sì belle invenzioni in certi affronti e fatti d'arme fra Cristiani e Turchi, che non si può far meglio. E quello che fu cosa meravigliosa, fece il detto Martino e ' suoi uomini quelle tele con tanta sollecitudine e prestezza, perché l'opera fusse finita a tempo, che non si partivano mai dal lavoro; e perché era portato loro continuamente da bere, e di buon greco, fra lo stare sempre ubriachi e riscaldati dal furor del vino e la pratica del fare, feciono cose stupende. Quando dunque videro l'opera di costoro il Salviati e Battista et il Calavrese, confessarono esser necessario che, chi vuole esser pittore, cominci ad adoperare i pennegli a buon'ora: la qual cosa avendo poi meglio discorsa da sé, Battista cominciò a non mettere tanto studio in finire i disegni, ma a colorire alcuna volta» (Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, pp. 585-586). Sin da Mariette gli studiosi hanno generalmente inteso il «maestro Martino» riportato da Vasari, attivo al varco di San Marco, essere l'olandese Maarten van Heemskerck, in viaggio per l'Italia dal 1532 (Cfr. P. J. Mariette, *Abecedario*, II, Paris, J. B. Dumoulin, 1853-1854, pp. 349-350; Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 108). Maggiormente convincente risulta Nicole Dacos, la quale ipotizza potesse trattarsi piuttosto di Herman Posthumus, effettivamente coinvolto nell'impresa. (Cfr. Podestà, *Carlo V a Roma*, cit., p. 309, n.2; Dacos, *Roma quanta fuit*, cit., pp. 80-82). Quanto ebbe ad apprendere dagli oltramontani Franco lo introdusse indifferentemente tanto nei dipinti (*Augusto e la sibilla Tiburtina*), quanto nelle incisioni (*Adorazione dei pastori*; B 32). (Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 39-40).

I.2. In Toscana (1536 - 1541)

Assolti gli incarichi romani,³² Franco venne condotto da Raffaello da Montelupo con sé a Firenze, dove ci si stava ugualmente preparando alla venuta dell'imperatore, sebbene con premesse politiche ben differenti. Anni prima il giungere da Roma della nefasta notizia del Sacco, a pochi giorni da quello stesso 6 maggio 1527, funse da catalizzatore dei sentimenti antimedicei, sfociati ben presto nella cacciata della famiglia Medici e nella restaurazione della Repubblica fiorentina. Quando nel 1529, ad appena due anni dai fatti di sangue, si stipulò il Trattato di Barcellona, con il quale si riallacciavano definitivamente i rapporti di pace fra il papato e l'impero, si pose termine all'esperienza repubblicana, restituendo il potere ad Alessandro, riconoscendogli parallelamente il titolo ducale. Perché il neo-duca non dimenticasse il debito contratto con Carlo V questi gli promise in sposa Margherita, sua figlia naturale, inserendo nel contratto matrimoniale la clausola che prevedeva la restituzione del principato toscano alla corona qualora Alessandro fosse morto privo di eredi legittimi. Il Medici aveva dunque più di un motivo per presentarsi come fedelissimo servitore dell'impero all'entrata del futuro suocero nella città che egli stesso gli aveva restituito.

Le imminenti soste toscane non comportarono impegni altrettanto gravosi per l'augusta persona. Lasciatisi Siena e la Certosa del Galluzzo alle spalle, il corteo giunse il 28 maggio alle soglie di Firenze facendo trionfale accesso dalla Porta San Pier Gattolini (oggi detta Romana), che in un eloquente atto di servilismo si vide atterrare i propri battenti.³³ Fra i resoconti pervenutici è

³² Sebbene di dubbia autografia franchiana, risalirebbe allo stesso periodo anche il quadro *Augusto imperatore e la sibilla Tiburtina* (Venezia, Collezione privata), del quale si custodisce al British Museum un disegno preparatorio (inv. Pp. 2-124) e un pentimento staccato (inv. Pp. 3-27): (J.A. Gere, P. Pouncey, *Italian Drawings in the department of prints and drawings in the British Museum*, I, London, British Museum Publications LTD, 1983, pp. 85-86, cat. 124). Dapprima Sgarbi (*Palladio e la Maniera. I pittori vicentini del Cinquecento e i collaboratori del Palladio 1530-1630*, catalogo della mostra (Vicenza, 1980) a cura di V. Sgarbi, Milano, Electa, 1980, p. 37) e successivamente Salvadori lo danno al volgere del primo soggiorno romano ravvisandovi una fedele adesione al modello michelangiolesco (L. Salvadori, *Riflessioni sull'opera incisa di Battista Franco*, "Arte Documenti", 5, 1991, pp. 148-157). D'altro parere era stata Simonetta, preferendo traslare la responsabilità mecenatica al già insediato duca Cosimo, ovvero attorno al 1537, facendo la tavola contemporanea alla *Battaglia di Montemurlo* (L. Simonetta, *Battista Franco*, in *La pittura in Italia*, II, Milano, Electa, 1987, p. 722). Infine, per Varick Lauder andrebbe piuttosto datata al secondo soggiorno romano, ovvero a seguito del disvelamento del *Giudizio universale*, sebbene sia da riscontrare l'aggiornamento sull'apporto dei pittori nordici, questo risalente al primo soggiorno (Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 19-20).

³³ B. Varchi, *Storia Fiorentina di Benedetto Varchi con aggiunte e correzioni tratte dagli autori*, III, Firenze, Società Editrice delle Storie del Nardi e del Varchi, 1844, pp. 235-243; C. Guasti, *Lettera di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca a messer Bernardo Guasconi in Roma*, "Giornale storico degli archivi toscani", 3, 1849, pp. 288-294; B. Segni, *Istorie*, cit., pp. 303-304; Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 41 n. 94.

certamente la lettera inviata da Vasari, orgogliosissimo responsabile del cantiere cittadino,³⁴ al suo amico Pietro Aretino, la medesima sera dei festeggiamenti, la fonte di maggior interesse ed intrattenimento. Al netto del solito porsi che notoriamente contraddistingue il mittente, il quale ci tenne a sottolineare come l'impegno fosse stato tanto gravoso che per «cinque notti [rimase] senza dormire»,³⁵ è possibile ricostruire con esattezza il percorso cittadino della sfilata. L'auspicio di apprendere dalla lettura della missiva ulteriori notizie circa il coinvolgimento di Franco risultano tuttavia disattese, non essendo questo d'altronde il tema specifico della comunicazione.

Dalle parole della giuntina apprendiamo che il cantiere al sopraggiungere della coppia Raffaello da Montelupo-Franco si presentava in avanzato stato di completamento, ma non ancora concluso. Laddove al da Montelupo vennero commesse due statue da porsi sul ponte di Santa Trinita raffiguranti i fiumi *Danubio* ed *Ebro*, il veneziano si dovette accontentare di dipingere il basamento per il gigante del Giasone di Niccolò Tribolo posto al Canto de' Carnesecchi.³⁶

Le capacità di cui dette prova di disporre, come pure l'esperienza maturata a partire dal periodo romano nell'arrangiamento di apparati effimeri, ne determinarono il coinvolgimento nella *équipe* dedicata alle celebrazioni matrimoniali fra il duca Alessandro e Margherita, tenutesi in Firenze dal 31 maggio al 13 giugno del 1536. Il ruolo espresso da Franco è con elusività risolto in poche insufficienti parole da Vasari, ovviamente anche lui coinvolto in un momento tanto importante e carico di significati per la corte: «(...) fu poi molto adoperato nella venuta di madama Margherita d'Austria, moglie del duca Alessandro, e particolarmente nell'apparato che fece Giorgio Vasari nel palazzo di Messer Ottaviano de' Medici, dove avea la detta signora ad abitare».³⁷

Ancora una volta sono le parole del medesimo scrivente in altra sede riportate a rendere con puntigliosità ecfraistica l'entità dell'apparato decorativo, arrangiato riutilizzando parte di quanto si era già innalzato per la venuta di Carlo V.

³⁴ V. Cazzato, *Vasari e Carlo V: l'ingresso trionfale a Firenze del 1536*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno (Arezzo, 8-10 ottobre 1981) a cura di G. C. Garfagnini, Firenze, Olschki, 1985, pp. 179-204.

³⁵ K. Frey, *Il carteggio di Giorgio Vasari*, München, Casa Editrice Georg Muller, 1923, pp. 52-62.

³⁶ Sebbene non si faccia esplicito riferimento all'operato di Franco: «Al canto de' Carnesecchi era una statua d'un Gigante che aveva in mano una pelle d'oro di montone, e nella basa aveva scritto: JASON ARGONAVTARVM DVX | ADVECTO E COLCHIS AVREO VELLERE | ADVENTVI TVO GRATVLATUR» (Varchi, *Storia Fiorentina*, cit., p. 241)

³⁷ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 586.

Dapprima in una lettera rivolta a Francesco Ruccellai del 31 maggio 1536³⁸ e pochi giorni dopo, il 3 giugno, in un'ulteriore rivolta a «Messer Pietro [Aretino] Divinissimo»³⁹, Vasari insistette su quanto si era fabbricato proprio per il palazzo di Ottaviano.⁴⁰

Smobilitati gli invitati e disinstallata l'attrezzatura, Semolei «fell into old habits». ⁴¹ Approfittando della familiarità maturata con l'ambiente artistico locale, e specialmente dell'amicizia che lo legava a Raffaello da Montelupo e a Bartolomeo Ammannati, si mise a ritrarre le statue di Michelangelo alla Sagrestia Nuova di San Lorenzo.⁴²

Lasciato incompiuto dalla partenza di Buonarroto nel 1534, il complesso funerario mediceo attrasse con rapidità artisti curiosi di poter apprendere quanto di più recente fosse scaturito dal genio dello scultore, subendone Franco un fascino che il biografo aretino reputò causa dei suoi stessi limiti artistici.⁴³

³⁸ «(...) [ebbe] commissione di fare dipignere tutte le logge di M. Ottaviano nell'entrata del cortile (...): il Tribolo ha cominciato alla porta di casa un ornamento di termini che reggono sino alla imposta dell'arco una cornice, sopra la quale posano certi ignudi inviluppati da festoni, i quali reggono un'arme grande ch'è abbracciata da una aquila da due teste, che ha in capo la corona imperiale, e tiene dentro l'arme di casa Medici e quella d'Austria». (Frey, *Carteggio*, cit., pp. 63-65).

³⁹ «E giugnendo a casa messer Ottaviano, che per lei [Margherita] s'era ordinato li alloggiamenti, era adorna la casa, dove a stare avea; che stupirete, s'io vi esplico l'ornamento della porta. Lo qual era fatto con certi termini, finti di marmi rossi, con figure sopra, di rilievo tenendo certi festoni; che vi posava su i piedi un'aquila de sei braccia tenendo arme di Sua Eccellenza con quella della duchessa e altri ornamenti, e di rilievo tutto l'ornamento di man del Tribolo e colorito di mia mano». (Frey, *Carteggio*, cit., p. 66-70).

⁴⁰ Questo mio indulgere su una singola voce del diffuso programma, peraltro tanto risibile, va giustificata con la menzione dell'esistenza un disegno a penna custodito presso il Département des arts graphiques del Louvre riconosciuto di mano di Franco (inv. 4987). Sebbene non identificabile come lo studio preparatorio per quell'arme con putti reggenti, descritto con petulanza da Vasari nelle lettere sopraccitate, l'esemplare parigino, entrato nella collezione reale nel 1671, già di proprietà del collezionista Everhard Jabach (1618-1695), raffigura due bambinetti che reggono uno stemma dal doppio contenuto araldico, certamente da riferire all'evento matrimoniale del 1536 (Cfr. P. Giovio, *Dialogo dell'impresie militari et amorose*, Lione, Guglielmo Roviglio, 1559, pp. 40-42; Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 20, p. 154, cat. 1). Null'altro dell'opera franciana è possibile ascrivere con altrettanta certezza ai preparativi dell'evento ducale, che possiamo presumere coinvolsero l'artista ben più estensivamente.

⁴¹ Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 109.

⁴² Sono attualmente sette i disegni attribuiti a Franco tratti dalle statue nella Sagrestia Nuova e probabilmente improntati per la stampa (Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 48, n. 125).

⁴³ Legata a questa attività nella narrazione giuntina, per motivi di affinità cronologica, sebbene Rearick la facesse inspiegabilmente risalire al successivo periodo di attività per il duca Cosimo (Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 109), è la realizzazione di un dipinto con *Tarquinio che viola Lucrezia* (disperso), la cui menzione diede il destro a Vasari per introdurre la prima osservazione critica diretta allo stile di Franco, quasi che la tela avesse funto da *cartina tornasole* della sua testardaggine copiativa: «(...) ma fu nondimeno conosciuto l'error suo, di non aver mai voluto ritrarre dal vivo o colorire, né altro fare che imitare statue e poche altre cose, che gli avevano fatto in tal modo indurare et insecchire la maniera, che non se la potea leva da dosso, né fare che le sue cose non avessero del duro e del tagliente, come divide in una tela dove fece con molta fatica e diligenza Lucrezia romana violata da Tarquinio» (Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 586). In realtà l'osservazione si configura come il primo grano di un corollario di avvertimenti necessari

Riportato ciò Vasari si fece curiosamente, ma coscientemente, muto, non proferendo alcuna parola sulle imprese pisane del suo protagonista, malgrado il documentato coinvolgimento nel programma decorativo, nel suo complesso di durata decennale e avviato presso la tribuna del duomo cittadino⁴⁴. Al fianco di artisti come Giovanni Antonio Sogliani, Niccolò dell'Abrugia, Domenico Beccafumi e Sodoma,⁴⁵ Battista Franco ebbe modo di realizzare la sua *Caduta della Manna* (Pisa, Museo dell'Opera del duomo),⁴⁶ dipinto che di fatto costituisce la prima voce certa del suo catalogo pittorico del Nostro, sebbene giuntoci orfano di evidenze archivistiche testimonianti la natura della committenza.

L'incarico pervenne forse per interessamento di Ammannati, oppure di un dignitario di corte, entro la fine del 1536, venendo al pittore corrisposta il 21 marzo 1537 la somma di 47 scudi d'oro.⁴⁷ La *Caduta della Manna* non è l'opera più felice dell'ancora in ascesa veneziano: eccessivamente affollata di figure monumentali, arrangiate su tre piani di profondità consequenziali, farcita di

all'artista in formazione finalizzati al conseguimento della dottrina dell'*electio*, l'unica che l'autore considerasse degna di lode, equilibratamente posta fra natura e maniera (A. Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 2003, p. 100). Biferali e Firpo refutano l'attribuzione di Varick Lauder a Franco del disegno del British Museum (inv. SL,5236.177), ipotizzato essere il foglio preparatorio autografo per il dipinto (Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 47, n. 124).

⁴⁴ Al contrario Vasari dà prova di essere a conoscenza di quanto fosse accaduto presso il duomo di Pisa quando riferisce del coinvolgimento di Sogliani, Beccafumi e Sodoma (Cfr. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri nell'edizione per i tipi di Lorenzo torrentino Firenze 1550*, II, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Torino, Einaudi, 1986, pp. 760-761; G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, V, a cura di G. Previtali, Milano, Edizioni per il Club del Libro, 1962, pp. 396-398).

⁴⁵ Cfr. *La tribuna del duomo di Pisa. Capolavori di due secoli*, a cura di R. P. Ciardi, Milano, Electa, 1995.

⁴⁶ G. Lucchesi, *Museo dell'Opera del Duomo di Pisa*, Ospedaletto, Pacini, 2006, p.82. Come già per la tela con il *Tarquino che viola Lucrezia*, Rearick reputa la *Caduta della Manna* da attribuirsi al periodo delle commesse artistiche pervenute da Cosimo (Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 109). Un tempo attribuita a Daniele da Volterra, fu Voss a ricondurla per primo sotto il nome di Franco (H. Voss, *Die malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, I, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1920, p. 120), seguito da Venturi (A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, IX, parte 6, Milano, Ulrico Hoepli, 1933, p. 276).

⁴⁷ L'incoerenza con il tema specifico della presente compilazione mi disincentiva dal procedere con estesi approfondimenti. Basti dire che il dipinto si vide costretto a lasciare prematuramente il sito originario, il primo ordine del presbiterio, a seguito dei danni subiti durante il furioso incendio del 1595, quando si ritenne opportuno trasferirlo presso il battistero, dove venne completato da un'appendice integrativa, ancora visibile, ad opera del pittore Giovanni Stefano Maruscelli. Del dipinto si persero le tracce dalla prima metà dell'Ottocento, quando venne spostato nei matronei del Duomo, lì dimenticato sino al 1986 (R. P. Ciardi, *I dipinti dei secoli XVI-XVIII: da Battista Franco ai Fratelli Meloni*, in *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, a cura di G. De Angelis d'Ossat, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1986, pp. 128-136).

citazioni variate di origine anzitutto michelangiotesca,⁴⁸ ma anche da Rosso Fiorentino,⁴⁹ in una ancora immatura fedeltà rivolta al modello.⁵⁰

Il dipinto non era ancora concluso che a Firenze Lorenzino de' Medici assassinava il 6 gennaio 1537 il regnante cugino Alessandro. Con la brusca interruzione dell'esperienza matrimoniale, prima che giungesse all'assolvimento dell'impegno genitoriale, il titolo governativo passò al ramo *popolano* della famiglia, allora retto da un diciassettenne.⁵¹ Figlio di Giovanni detto dalle Bande Nere, trisnipote di Lorenzo fratello di Cosimo il Vecchio, e di Maria Salviati, nipote di Lorenzo il Magnifico per parte materna, al decadimento delle prerogative dello stesso Lorenzino e del fratello Giovanni, Cosimo venne inteso essere il candidato naturale per la prosecuzione della stirpe medicea, specie alla luce dell'esistenza di un diploma imperiale datato 1531 che già lo individuava già come successore legittimo⁵².

⁴⁸ Appare del tutto evidente anche in virtù di un sommario confronto come la testa della donna accucciata in primo piano costituisca una citazione, appena variata, del disegno del British Museum di Michelangelo detto della *Marchesa di Pescara* (inv. 1895-9-15-493 r), di cui esiste uno studio attribuito a Franco, passato nel 2003 per Christie's (lotto 9). La figura muliebre appena discosta sarebbe, invece, frutto dell'attenzione per la *Sibilla Libica*, nonché del profilo preparatorio per l'affresco al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 24.197.2 r) (C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, III, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1978, cat. 316r; anche Ivi, I, 1975, cat. 156r; Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 54).

⁴⁹ C. Monbeig Goguel, *Battista Franco et l'heritage de Rosso*, in *Pontormo e Rosso. La 'maniera moderna' in Toscana 1949-1994*, atti del convegno (Empoli 22 settembre 1994; Volterra, 23-24 settembre 1994) a cura di R. P. Ciardi, A. Natali, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 175-178, in part. p. 175.

⁵⁰ Lo stretto contatto con l'opera dei colleghi, specie di Sodoma e Baccafumi, riecheggeranno nella mente di Franco a lungo, tanto che il veneziano ne riadotterà alcune soluzioni stilistiche e compositive nell'incisione *Il sacrificio di Abramo* (Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 57). Cfr. *Infra*, pp. 144-148, cat. 1, 2.

⁵¹ Con l'omicidio consumato da Lorenzino de' Medici ai danni del cugino Alessandro, Margherita, erede dei beni del marito, venne temporaneamente posta in ombra, prima di un suo definitivo trasferimento fuori Firenze. Rifiutata la proposta di Cosimo de' Medici, nel mentre succeduto al cugino assassinato nella carica ducale, Margherita venne coinvolta dal padre Carlo V nel gioco delle alleanze, questi impegnandola nell'unione con Ottavio Farnese, nipote diretto del pontefice regnante Paolo III. Gli accordi vennero stipulati sotto il doppio interesse imperiale del consolidamento di potere nella penisola e il desiderio pontificio, o per meglio dire farnesiano, di ottenere il riconoscimento per la nascente casata regnante di Parma e Piacenza (G. Benzoni, *Margherita d'Austria, duchessa di Firenze, poi duchessa di Parma e Piacenza*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 70, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008, pp. 126-130).

⁵² Alla morte di Alessandro il cardinale Innocenzo Cybo, la cui madre era figlia di Lorenzo il Magnifico, si fece peroratore dei supposti diritti del treenne Giulio, puntando all'ottenimento della reggenza, che confidava di ottenere forte degli stretti rapporti di fiducia che il porporato vantava con l'imperatore. Le sue speranze furono disattese dal fronte degli ottimati fiorentini filomedicei favorevoli a Cosimo, il quale nel mentre si era recato da Trebbio a Firenze per proporre la propria candidatura, introdotta al Senato dallo stesso Cybo il 9 gennaio (F. Petrucci, *Cibo, Innocenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 25, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1981, pp. 249-254).

In questo serrato giro di eventi Franco rimase in Firenze nella speranza di accedere alle grazie del nuovo giovane duca, la cui prima preoccupazione fu quella del consolidamento della propria presenza sul trono toscano, eseguita (anche) attraverso una oculata propaganda iconografica.

Allontanato dalla corte dalla diffidenza di Cosimo, e per ingerenza del potente segretario Pierfrancesco Riccio, Vasari lasciò Firenze; ripugnato da parte sua al sapere di un Alessandro «scannato come una fiera»,⁵³ e «con animo di non più seguitare le corti»,⁵⁴ riparò infine nell'eremo di Camaldoli.⁵⁵

La medesima sventurata fortuna non colpì altrettanto Franco, vedendosi commissionare dallo stesso Cosimo un eloquente triplo ritratto, oggi perduto, da porsi nel suo «guardaroba», raffigurante papa Clemente VII, il cardinale Ippolito e il duca Alessandro, in un evidente tentativo di esposizione legittimante. Il pittore non essendo nelle possibilità di studiare dal naturale i suoi soggetti, scomparsi rispettivamente nel 1534, 1535 e 1537, venne fornito di tre illustri ritratti ad opera di Sebastiano del Piombo il pontificio⁵⁶, di Tiziano il cardinalizio⁵⁷ e di Pontormo il ducale⁵⁸, ai quali gli studiosi hanno tentato variamente di risalire⁵⁹.

L'opera non soddisfece le aspettative di Cosimo,⁶⁰ presso il cui camerino, il medesimo dove si sarebbe posto il triplo ritratto, Franco ebbe modo di osservare un'opera, oggi perduta, del suo ammirato Michelangelo: il cartone del *Noli me tangere* commissionato da Alfonso d'Avalos e successivamente colorato da Pontormo.⁶¹

⁵³ Dalla lettera di Vasari inviata allo zio Antonio in Arezzo il 9 o 10 gennaio 1537 (Frey, *Carteggio*, cit., pp. 76-78).

⁵⁴ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 586.

⁵⁵ B. Agosti, *Luoghi e tempi delle Vite*, Roma, Officina Libraria, 2021, pp. 25-27.

⁵⁶ Si custodiscono a Capodimonte di Napoli e al Kunsthistorisches Museum di Vienna i ritratti di Clemente VII ad opera di Sebastiano del Piombo, realizzati nel 1526 e nel 1530.

⁵⁷ Realizzato da Tiziano fra il 1532 e il 1533, è custodito presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze.

⁵⁸ Le due versioni del ritratto entrambe risalenti al 1535 sono custodite dalla John G. Johnson Collection di Philadelphia e dalla Art Institute of Chicago.

⁵⁹ Secondo Mauro Lucco sarebbe da individuare nel ritratto di Clemente VII alla Pollok House (Glasgow) quanto sopravvissuto del dipinto di Franco (*L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, a cura di M. Lucco, Milano, Rizzoli, 1980, scheda 78c).

⁶⁰ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 587.

⁶¹ Dalle parole di Vasari pare di intendere che, in vista della traduzione del cartone in pittura, il nome di Pontormo fosse stato avanzato dallo stesso Michelangelo, non essendoci «niuno [che] poteva meglio servirlo di costui». La qualità del dipinto concluso fu tanta che «il signor Alessandro Vitelli, il quale era allora in Fiorenza capitano della guardia de' soldati, si fece fare da Iacopo un quadro del medesimo cartone» (*Ivi*, p. 489). Secondo la ricostruzione di William Wallace la prima versione, per d'Avalos, sarebbe quella di Casa Buonarroti, mentre la seconda, di non altrettanta qualità esecutiva, si troverebbe in collezione privata a

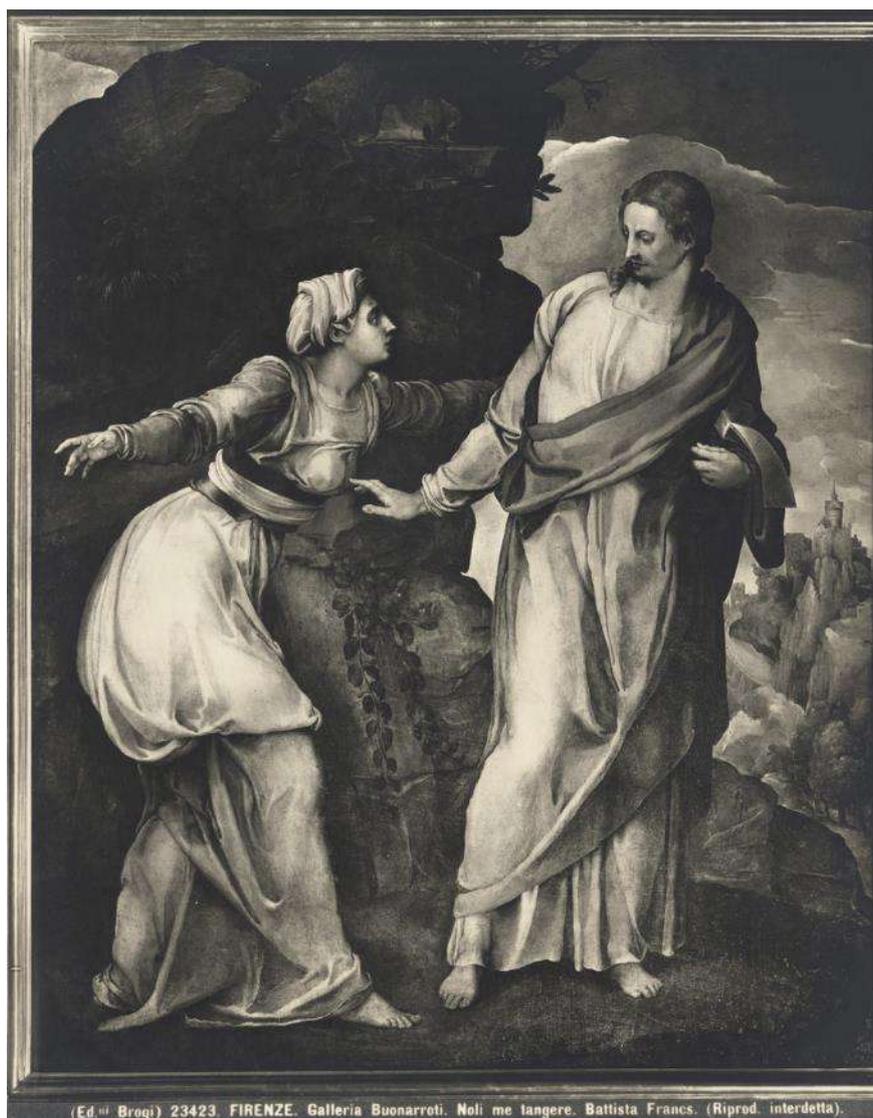


Figura 33 - Battista Franco, *Noli me tangere*. Firenze, Casa Buonarroti

Forse in un eccesso di rivalsa, o di genuina curiosità, il veneziano si mise a copiare il cartone, maggiorandone le figure e giungendo ad un'espressione cromatica di più elevata qualità (fig. 33).⁶² A ragione è stata notata la variazione paesistica nell'interpretazione franchiana dell'opera dell'empolese, nelle cui versioni, forse sconosciute al Nostro, compaiono le mura fiorentine,

Milano (Cfr. W. E. Wallace, *Il Noli me Tangere di Michelangelo: tra sacro e profano*, "Arte Cristiana", 729, n.s., 1988, pp. 443-450; Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 61-62).

⁶² «(...) veduto il cartone di Michelangelo del Noli me tangere che aveva già colorito il Puntormo, si mise a far un cartone simile, ma di figure maggiori, e ciò fatto ne dipinse un quadro nel quale si portò molto meglio quanto al colorito (...)» (Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 587).

quando Franco volle invece adottare la soluzione della fortezza arroccata, mutuata dal foglio *Visione di sant'Enstachio* di Dürer.⁶³

L'ormai datato intervento di Carlo V in favore del genero Alessandro, volto al ristabilimento dello *status quo* antecedente gli eventi fiorentini del 1527, non soffocò le speranze di restaurazione repubblicana, tornate a ribollire con la salita al potere di quel giovane Medici troppo inesperto delle cose di governo. Lo scontro decisivo ebbe luogo il 1 agosto del 1537 presso la rocca di Montemurlo, dove i fuoriusciti guidati da Baccio Valori e Filippo Strozzi, pur sostenuti dalla corona francese, vennero definitivamente sconfitti dalle truppe del duca, i cui ranghi erano stati generosamente

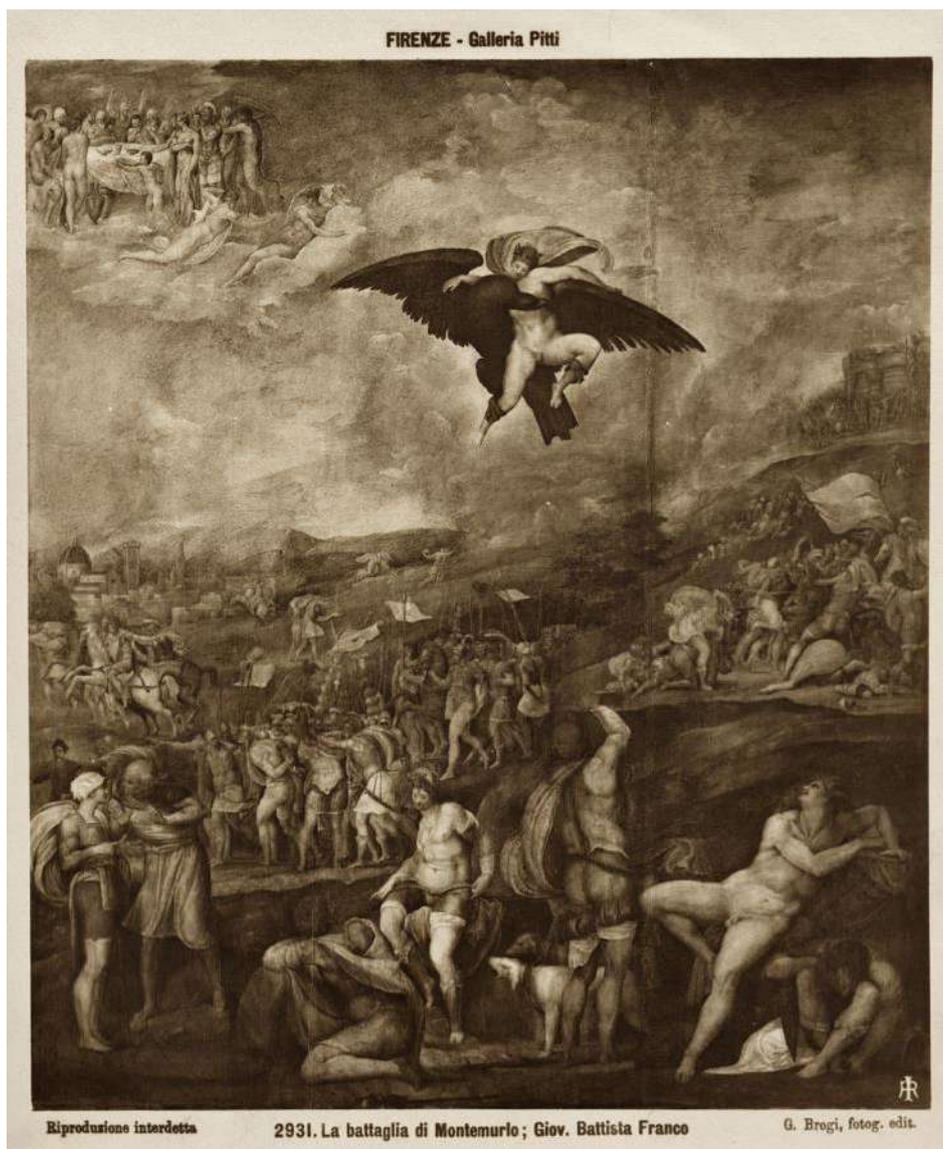


Figura 34 - Battista Franco, *Allegoria della battaglia di Montemurlo*. Firenze, Gallerie degli Uffizi.

⁶³ Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 61-62.

rimpolpati da militi imperiali. La battaglia non fu invero che una schermaglia conclusasi nell'arco di una sola giornata, eppure la stabilità del governo di Cosimo ne beneficiò in consolidamento, tanto che il duca volle celebrare la sua persona e la sua gloria in un nuovo dipinto da porsi in Palazzo Pitti.

L'*Allegoria della battaglia di Montemurlo* (fig. 34) venne presumibilmente commissionata al Nostro a serrata distanza dai fatti bellici, malgrado essi, a ben vedere, non occupino che parte della composizione, fornendo piuttosto il contesto per complesse formulazioni metaforiche, diffusamente rese attraverso l'adozione di idee michelangiottesche.

Le scene di battaglia sono relegate al secondo piano della composizione, a mo' di quinta scenografica, soluzione che Franco aveva già adottato nella recente *Caduta della Manna* pisana, dove aveva dimostrato una certa difficoltà nella selezione e nell'articolazione delle presenze umane, qui giunta ad una maggiore organicità.

Ad attrarre l'attenzione è quanto accade in diretta prossimità del primo piano, dove figure monumentali singole e accoppiate sono disinteressate dell'assalto alla rocca, del groviglio di militi ai suoi piedi e della cattura dei capi della rivolta.⁶⁴

Come ben vide Vasari, l'*Allegoria* fu per Franco uno spazio di riversamento di quanto di michelangiottesco allora conosceva.⁶⁵ L'elenco di figure derivate dai fogli del maestro si fa particolarmente copiosa e l'atto potrebbe risultare eccessivamente pedante in questa sede, eppure mi pare necessario dare atto di presenze altrui derivate, necessarie allo scioglimento del significato celato del dipinto.

Se il giovane militarescamente abbigliato al centro si è voluto leggere come una variazione del pittore sul monumento funebre di Giuliano de' Medici duca di Nemours (Firenze, Basilica di San Lorenzo, Sagrestia Nuova), è la figura svestita occupante l'angolo destro ad introdurci all'interpretazione dell'opera. L'ignudo e il compare sotto rannicchiato, distratti da quanto di onirico sta accadendo sopra la loro testa, sono derivati pressoché pedissequamente da un disegno

⁶⁴ Noto grazie ad un ritratto di Sebastiano del Piombo (Firenze, Galleria Palatina), il profilo di Baccio Valori sarebbe individuabile nell'uomo ugualmente barbuto, vestito di nero, in fuga dietro la coppia di conversanti in primo piano, dei quali si conserva un disegno preparatorio passato per Christie's nel 2005, e derivato dall'originale michelangiottesco dell'Ashmolean Museum (inv. 326r) (De Tolnay, *Corpus*, cit., I, cat. 9r).

⁶⁵ «(...) con bella invenzione fece Battista una storia della battaglia seguita, mescolata di poesia a suo capriccio, che fu lodata, ancorché in essa si riconoscessino nel fatto d'arme e far de' prigionieri molte cose state tolte di peso dall'opere e disegni del Buonarrotto (...)» (Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 586).

di Michelangelo destinato a Tommaso de' Cavalieri intitolato *Il Sogno* (Londra, Seilern Collection).⁶⁶ Questi e l'uomo di spalle con al guinzaglio i due cani non si preoccupano della battaglia che infuria,⁶⁷ volgendo piuttosto lo sguardo all'ascesa di un Ganimede già ghermito da Giove-aquila, ascensore zoomorfo verso l'Olimpo che lo attende nell'angolo sinistro superiore, anch'esso notissima citazione michelangiolesca⁶⁸.

Le interpretazioni sono molteplici e non reciprocamente escludenti. La più immediata intende il giovane in salita come un Cosimo trionfante troppo perfetto per vivere sulla terra come i comuni mortali.⁶⁹ Alla lettura esaltatoria si affianca quella politica, riscontrando nella presenza del volatile un riferimento al sostegno costante riconosciuto da Carlo V in favore della stabilità medicea. Infine la lettura profetica, a suggerire la volontà divina di quanto accaduto sul campo di battaglia quel 1 agosto.⁷⁰

⁶⁶ Per il disegno londinese: De Tolnay, *Corpus*, cit., cat. 333. Si noti come la figura del rannicchiato sia alla base anche della scultura raffigurante un giovane (San Pietroburgo, Ermitage) che il maestro aveva realizzato per le sepolture medicee (Cfr. E. Merkel, *Battista Franco detto Semolei*, in *Da Tiziano a El Greco*, cit., cat. 74; A. Varick Lauder, *Absorption and interpretation: Michelangelo through the eyes of a venetian follower, Battista Franco*, in *Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, a cura di F. Ames-Lewis, P. Joannides, Aldershot, Ashgate, 2003, p. 97; Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 67-68). Già Panofsky, interessatosi al substrato neoplatonico del disegno, parlava di *furor divinis*, a testimonianza dell'amore platonico che Michelangelo aveva maturato per il giovane de' Cavalieri (E. Panofsky, *Studi di iconologia*, Torino, Einaudi 1975, pp. 310-314). De' *Il Sogno* esiste anche una pregevole interpretazione pittorica (olio su ardesia), da alcuni studiosi riconosciuta di mano dello stesso Franco (Londra, National Gallery).

⁶⁷ L'affastellarsi di membra dà atto della perdurante conoscenza degli artisti del cartone leonardesco preparato per la *Battaglia di Anghiari* (Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 65, n. 196).

⁶⁸ Questo dettaglio è ripreso da un noto disegno di Michelangelo, anch'esso destinato a Tommaso de' Cavalieri, perduto ma del quale esiste una replica, per alcuni autografa, al Fogg Art Museum di Cambridge (De Tolnay, *Corpus*, cit., II, cat. 344r).

⁶⁹ «Dico così, che come Ganimede di smisurata bellezza, figliuolo di Troo, così il duca nostro, figliuolo del gran Giovanni de' Medici, re di tutti gli uomini forti, giovanetto di bellezza e grazia assai, cacciando sopra il monte per le virtù di lettere, d'arme e altre scienze, turbando ai cervi la quiete co' cani, cioè con li costumi buoni, vinse le fiere; poi, dal sommo Giove in forma d'aquila rapito in cielo, diventando coppiere di tutti li Dei. Questo dinota l'essere chiamato da' suoi cittadini nella sua giovinezza, destinato principe di questa città, e da Cesare vostro, cioè dall'aquila, portato in cielo e confermato duca; viene a esser poi fatto coppiere, perché con l'ambrosia déssi bere alli Iddei, cioè con il modo dolcissimo d'essere albitro, metta pace fra la discordia di questi principi, e togga la sete delle loro volontà maligne, e venga a soddisfare con l'ambrosia dell'essere specchio nostro d'ogni virtù e costumi, e fare che ogni vivente che lo cognosce, abbia stupire di sè; e come rimasono ammirati i guardiani di Ganimede, vedendolo portare in cielo, così tutti coloro, che veddono crearlo principe da Iddio miracolosamente, se ne maravigliano, sempre che se ne ricordano» (*Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, VIII, Firenze, Sansoni, 1882, pp. 70-71). D'altronde è bene ricordare il ricorso, sebbene per fini differenti, che si fece alla tradizione mitologica quando a Bronzino venne commesso il ritratto di Cosimo in veste di Orfeo, forse dono nuziale per la promessa Eleonora (Philadelphia, Museum of Art) (Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 71).

⁷⁰ V. K. Roland, *Battista Franco Allegorie auf die Schlacht von Montemurlo von 1537*, in *Blickränder: Grenzen, Schwellen und ästhetische Randphänomene in den Künsten*, a cura di A. Land, W. Windorf, Berlin, Lukas Verlag, 2017, pp. 43-54.

Il diradamento di presenza di Vasari in Firenze, a seguito dell'assassinio del duca Alessandro, è forse la causa del carattere sfuggente della parte della *Vita* di Franco inaugurata dagli incarichi successivi alla realizzazione dell'*Allegoria*, riguardanti l'apparato matrimoniale eretto per le nozze di Cosimo ed Eleonora di Toledo.⁷¹

La proposta di Cosimo di sposare «la trista Margherita»,⁷² così da evitare l'applicazione delle clausole del suo contratto matrimoniale, cadde d'innanzi agli interessi paterni di sfruttamento strategico della prole. Cosimo con altrettanta determinazione non rinunciò a mantenere in essere i legami tra Firenze e l'*élite* spagnola. Incaricato di operare un'indagine sulle possibili opzioni nel 1538, l'ambasciatore in Spagna Giovanni Bandini suggerì a Cosimo i nomi di una delle sorelle del duca d'Alba e di Mary Tudor, figlia di Enrico VIII e zia di Carlo V. Declinate le candidature, si intromise l'interesse di don Pedro Álvarez de Toledo y Zúñiga, viceré di Napoli, con l'offerta della mano della figlia Isabella, notoriamente di scarsa avvenenza e di altrettanto manchevole intelletto.⁷³ Cosimo, tutt'altro che allettato, mosse la sua attenzione sulla sorella minore di Isabella, Leonora, facendo la maggiore felicità delle finanze di don Pedro, il cui impegno di dote scese da 80.000 a 30.000 scudi d'oro.⁷⁴ Le nozze si celebrarono per procura il 29 marzo 1539 a Napoli, mentre per l'entrata in Firenze fu necessario attendere il 29 giugno, e il successivo mese di luglio per la prosecuzione e conclusione dei festeggiamenti.⁷⁵

Franco fu anzitutto attivo a porta al Prato, prima tappa cittadina della cerimonia d'accoglimento di Eleonora, dove Tribolo eseguì un arco trionfale anticheggiante decorato da dipinti di Ridolfo del Ghirlandaio, Michele di Ridolfo e dello stesso Battista, con raffigurazioni inneggianti virtù e vittorie del padre di Cosimo.⁷⁶ Superato l'accesso e allontanatosi dalla moglie, vera protagonista della

⁷¹ «Essendosi dunque Battista con queste et *alcun'altre opere* trattenuto al servizio del duca, insino a che egli ebbe presa per donna la signora donna Leonora di Tolledo, fu poi nell'apparato di quelle nozze adoperato all'arco trionfale della porta al Prato, dove gli fece fare Ridolfo Ghirlandaio alcune storie de' fatti del signor Giovanni padre del duca Cosimo» (Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 587). Per l'osservazione: Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 110.

⁷² Benzoni, *Margherita d'Austria*, cit., pp. 126-130.

⁷³ G. Spini, *Cosimo I e l'indipendenza del principato mediceo*, Vallecchi, Firenze, 1980, p. 135.

⁷⁴ C. P. Murphy, *Isabella de' Medici*, Milano, Il Saggiatore, 2011, pp. 24-25.

⁷⁵ L'apparato decorativo urbano venne con minuzia descritto nel testo a stampa di mano di Giambullari, ideatore di concerto con Giambattista Gelli del programma iconografico (P. F. Giambullari, *Apparato et feste nelle nozze dello illustrissimo Signor Duca di Firenze*, Firenze, Benedetto Giunta, 1539; Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 78, n. 239).

⁷⁶ Per Monbeig Goguel sarebbero autografi i due disegni del Louvre (inv. 19187, 19188), tuttavia da Varick Lauder dubitativamente riconosciuti come afferenti alla cerchia di Giulio Clovio e da porsi in connessione con i dipinti per l'arco di Tribolo, alternativamente per la precedente *Battaglia di Montemurlo* (Cfr. C. Monbeig

cerimonia, il duca raggiunse il palazzo di famiglia per permettere la prosecuzione della tortuosa sfilata che condusse la neo-duchessa in duomo per la benedizione, prima di proseguire verso piazza San Marco, nella quale era stata eretta una statua dedicata a Giovanni dalle Bande Nere, per giungere infine in via Larga. Per il banchetto di nozze dell'imminente 6 luglio si parò a festa il palazzo con innumerevoli ornamenti, fra i quali spiccavano le storie della famiglia Medici, alle quali collaborò anche il Nostro, sebbene Vasari citi, lodandola, la sola raffigurazione a monocromo dello stesso duca.⁷⁷ È ragionevole supporre che Franco fosse stato coinvolto anche nell'arrangiamento del palcoscenico allestito nel secondo cortile per la messa in scena del *Commodo* di Antonio Landi, portato in scena il 9 luglio.⁷⁸

Chiamato nel 1520 dalla comunità camaldolese residente nel monastero di Santa Maria delle Vertighe in Valdichiana per la realizzazione dei pannelli figurativi per l'altare maggiore⁷⁹, Ridolfo tornava nel 1539 per avviare la campagna di interventi resisi necessari dai danni subiti durante le rivolte repubblicane del 1530. Franco lasciava dunque Firenze per seguire il pittore fiorentino, sotto la cui direzione avrebbe eseguito a quattro mani con Michele Tosini gli affreschi *en grisaille*, oggi perduti, dedicati alle storie della vita di san Giuseppe.⁸⁰

Goguel, *Drawings by Battista Franco in the Louvre*, "The Burlington Magazine", 127, 992, 1985, pp. 780-785; Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 314-315, cat. R21, R22).

⁷⁷ «Ma tornando a Battista, la migliore cosa che facesse in quelle nozze fu uno dei dieci sopradetti quadri che erano nell'apparato del maggior cortile del palazzo de' Medici, nel quale fece di chiaro scuro il duca Cosimo investito di tutte le ducali insegne. Ma con tutto che vi usasse diligenza, fu superato dal Bronzino, e da altri che avevano manco disegno di lui, nell'invenzione, nella fierezza e nel maneggiare il chiaro scuro, atteso (come s'è detto altra volta) che le pitture vogliono essere condotte facili, e poste le cose a' luoghi loro con giudizio e senza uno certo stento e fatica che fa le cose parere dure e crude; oltre che il troppo ricercarle le fa molte volte venir tinte e le guasta, perciò che lo star loro tanto a torno toglie tutto quel buono che suole fare la facilità e la grazia e la fierezza: le quali cose, ancorché in gran parte vengano e s'abbiano da natura, si possono anco in parte acquistare dallo studio e dall'arte» (Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 588).

⁷⁸ Per un'analisi complessiva: A. C. Minor, B. Mitchell, *A Renaissance Entertainment: Festivities for the Marriage of Cosimo I, Duke of Florence, in 1539*, Columbia, University of Missouri Press, 1968. Secondo Varick Lauder il disegno (inv. 4937) con Apollo del Louvre andrebbe fatto risalire a queste commissioni (Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 160-162, cat. 7).

⁷⁹ Della prima commissione sono pervenutici solo i due pannelli con i santi Romualdo e Savino (D. Franklin, *Towards a New Chronology for Ridolfo Ghirlandaio and Michele Tosini*, "The Burlington Magazine", 140, 1144, 1998, pp. 445-455).

⁸⁰ Rearick presume che l'intervento di Franco si fosse esteso oltre le scene della vita di san Giovanni (Rearick, *Battista Franco*, cit. p. 110, n.19).

Altrettanto risalente al periodo appena precedente al ritorno in Roma sarebbe la tavola della *Pietà*, oggi al Museo di Villa Guinigi a Lucca⁸¹. Il dipinto rientrato nel catalogo di Franco, lasciando quello di Daniele da Volterra⁸² solo a seguito dei contributi di Hermann Voss e di Adolfo Venturi,⁸³ dimostra una sapiente recezione dell'opera dei principali artisti fiorentini della prima metà del secolo (Sarto, Pontormo, Rosso, ecc), testimoniando altresì una maturazione individuale avviata, seppur non del tutto scevra da influenze michelangiottesche. Se la prorompente statuaria delle figure non è posta in discussione, e in tal senso è sufficiente citare la figura ammantata di rosso che ci volge le spalle, nonché la donna astante dalla veste gonfia di vento, sono gli accostamenti cromatici di toni squillanti che inseriscono quest'opera nel solco del più «tipico (...) manierismo toscoromano [svoltosi] tra terzo e quarto decennio»⁸⁴. Il dipinto non è purtroppo ascrivibile con certezza ad alcuna committenza data la penuria di documenti che lo riguardano,⁸⁵ tuttavia Biferali e Firpo sono inclini a sostenerne un'origine lucchese, tanto da assurgerla a testimonianza del progressivo avvicinamento di Franco agli ambienti antimedicei, il cui peso si farà maggiormente avvertibile con le imminenti commesse romane. Un'ultima annotazione attorno alla *Pietà* di Lucca può riguardare la curiosa presenza dell'autoritratto del pittore sbucante, come osservava Venturi un poco innaturalmente, alle spalle del gruppo pietoso,⁸⁶ quest'ultimo frutto dell'arrangiamento del dettaglio dell'ubriaco nel disegno michelangiottesco del *Baccanale di putti*.⁸⁷

I.3. Il ritorno a Roma (1541 - 1444)

⁸¹ Sebbene inserita da Bellosi e Varick Lauder nel computo delle opere autografe, il dipinto della *Visitazione* (Lucca, Villa Guinigi) viene da Biferali e Firpo ricondotta al catalogo del pittore locale Girolamo Massei (Cfr. *Museo di Villa Guinigi, Lucca: la villa e le collezioni*, testi di L. Bertolini Campetti, G. Monaco, S. Meloni Trkulja, Lucca, Nuova Grafica Lucchese, 1968, pp. 185-186; L. Bellosi, *Per Battista Franco*, "Prospettiva", 106/107, 2002, p. 175; Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 85; Varick Lauder, *Inventaire*, cit., p. 23).

⁸² *Catalogo della pinacoteca comunale di Lucca*, a cura di P. Campetti, Lucca, Tipografia Alberto Marchi, 1909, p. 44.

⁸³ H. Voss, *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, Roma, Donzelli, 1994, p. 94; Venturi, *Storia dell'arte italiana*, cit., IX, parte 6, p. 276.

⁸⁴ Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 88.

⁸⁵ Sono a noi giunti tre disegni preparatori per la *Pietà*: al Museo Boymans-Van Beuningen di Rotterdam (inv. I 118 (PK)), alla Biblioteca Ambrosiana (inv. 426) e in una collezione privata di Dessau.

⁸⁶ In merito alla presenza di visi caratterizzati, mi sembra si possa riconoscere nel profilo dell'uomo astante in blu e giallo la volontà di suggerire tratti riconoscibili. Si può inoltre notare come lo sguardo di quest'uomo maturo, canuto e stempiato, dal naso leggermente aquilino e dalle gote infossate, sia concentrato non sul corpo privo di vita di Cristo, come ci si aspetterebbe, bensì sul presunto autoritratto di Franco. L'ipotesi di chi scrive, eseguita sulla sola lettura dell'opera, è che possa trattarsi del ritratto del committente.

⁸⁷ De Tolnay, *Corpus*, cit., II, cat. 338r.

Alla vigilia di Ognissanti del 1541, dopo un lustro di lavorazione, senza considerare nel computo il periodo necessario di preparazione avviato fra il 1533 e il 1534, il *Giudizio universale* di Michelangelo veniva svelato. A dar retta al biografo aretino il ritorno nell'*Urbe* fu dettato dall'esposizione dell'affresco sistino,⁸⁸ eppure, come notano Biferali e Firpo, negli anni a ridosso del 1541 Franco aveva già ridotto progressivamente la sua presenza in Firenze, sino a lasciarla definitivamente.⁸⁹

In città l'artista non riscontrò problemi di accoglienza, venendo senza indugi assunto, come detto, dal suo primo protettore il cardinale Francesco Corner, acceso stimatore del Giudizio,⁹⁰ il cui palazzo ancora soffriva della mancanza della decorazione della loggia. Ad essa provvide Franco dipingendovi «grottesche tutte piene di storiette e di figure», incarico che realizzò «con molta fatica e diligenza», tanto che lo stesso Vasari dovette registrare come essa fosse ritenuta «molto bella».⁹¹

Sospetti del coinvolgimento negli ambienti antimedicei si addensano con l'ottenimento della commissione per l'affresco della *Cattura del Battista* per l'Oratorio di San Giovanni Decollato,⁹² pertinente al complesso della chiesa omonima, di proprietà della nazione fiorentina (fig. 35).

Qui la narrazione vasariana perde di chiarezza, legando gli interventi condotti negli anni Trenta da Francesco Salviati e Jacopino del Conte, il cui violento antagonismo fu ragione dell'interruzione anzitempo dei lavori,⁹³ alla successiva intromissione di Franco, la cui candidatura fu tutt'altro che ortodossa.

⁸⁸ Delle copie realizzate del Giudizio nulla è a noi giunto, ad esclusione di una copia tarda di Palladio (Varick Lauder, *Inventaire*, cit., p. 24; *The drawings of Andrea Palladio*, catalogo della mostra (Washington, 1981-1982) a cura di D. Lewis, Washington, International Exhibition Foundation, 2000, pp. 191-192).

⁸⁹ Il congedo dalla corte medicea ha indotto ad ipotizzare un coinvolgimento dell'artista nella causa del fuoriuscitismo antimediceo, che peraltro aveva trovato nella Roma farnesiana uno spazio aperto a tali istanze (P. Simoncelli, *Fuoriuscitismo repubblicano fiorentino, 1530-54*, Milano, F. Angeli, 2006, pp. 38 sgg.).

⁹⁰ L'ammirazione per il *Giudizio* fu tanta che il cardinale richiese a Giambattista Ponchino detto Barzacco, accolto dal presule nel proprio palazzo negli stessi anni del Franco, una copia il cui disegno verrà consigliato a Enea Vico da Pietro Aretino di trarne un'incisione, sfortunatamente non realizzata (*Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, II, commentate da F. Pertile, rivedute da C. Cordié, a cura di E. Camesasca, Milano, Edizioni del Milione, 1957, pp. 136-137).

⁹¹ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 588.

⁹² Fondata nel 1488, la confraternita assolveva principalmente a ruoli di assistenza spirituale, conforto e seppellimento dei condannati a morte per i crimini di omicidio, sodomia e successivamente di eresia. Spiccano fra gli iscritti i nomi di Michelangelo (dall'agosto 1514) e di Jacopo Sansovino (dal maggio 1520), oltre all'attivissimo Battista da Sangallo (1531) e al fratello Antonio (1540), ai quali si deve, stando al Vasari, l'avvio dell'impresa decorativa, altrettanto promossa da Giovanni da Cepperello (Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, pp. 588-589; Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 94-99).

⁹³ J. S. Weisz, *Pittura e misericordia: the oratory of S. Giovanni Decollato in Rome*, Ann Arbor, Umi research press, 1984.



Figura 35 - Battista Franco, *Cattura del Battista*. Roma, Oratorio di San Giovanni Decollato

L'artista, informato dei disagi della confraternita, avrebbe presentato a monsignor Giovanni Della Casa,⁹⁴ va riconosciutogli con sagacia imprenditoriale, un disegno preparatorio adatto alle necessità, ottenendo, conseguentemente, l'allogazione del lavoro.⁹⁵

L'affresco con la *Cattura* è senza timore di eccedere il dipinto meno riuscito del Nostro.⁹⁶ L'infelice soluzione fu quella di adattare nuovamente il familiare modello compositivo dei piani paralleli, giungendo ad una dislocazione confusionaria delle numerose presenze, singolarmente realizzate

⁹⁴ Franco avrebbe potuto fare conoscenza di monsignor Della Casa già tra il gennaio e il febbraio del 1541, quando questi giunse in Firenze in nome del pontefice per risolvere il contenzioso con Cosimo circa le decime ecclesiastiche (Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 93, n. 8).

⁹⁵ «Quasi ne' medesimi giorni, che fu l'anno 1538, avendo fatto Francesco Salviati una storia in fresco nella compagnia della Misericordia, e dovendo dargli l'ultimo fine e mettere mano ad altre che molti particolari disegnavano farvi, per la concorrenza che fu fra lui e Iacopo del Conte, non si fece altro; la qualcosa intendendo Battista, andò cercando con questo mezzo occasione di mostrarsi da più di Francesco et il migliore maestro di Roma; perciòché adoperando amici e mezzi fece tanto, che monsignor della Casa, veduto un suo disegno, glielo allogò» (Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, pp. 588-589).

⁹⁶ Così Bellosi: «una delle figure più strampalate del secolo» (Bellosi, *Per Battista Franco*, cit, p. 75).

con ineccepibile competenza, quasi che esse non fossero coscienti del ruolo imposto dal grave momento dell'arresto, incongruamente posto nell'area più distante dall'osservatore, che quasi non lo distingue.⁹⁷ Relativamente alla datazione, malgrado l'«equivocal way» con il quale Vasari la legò agli interventi del 1538,⁹⁸ è possibile ancorare l'esecuzione fra il ritorno a Roma del 1541 e il 1543, o comunque non oltre il 1544,⁹⁹ anno di elezione a nunzio apostolico a Venezia di monsignor Della Casa.¹⁰⁰

I.4. Nelle Marche (1544 – 1548)

Gli affreschi dell'Oratorio non soddisfecero (nuovamente) le aspettative dei committenti, consentendo a Vasari un'ulteriore affondo critico-didattico.¹⁰¹ Incassata la stroncatura, il veneziano prese l'estrema decisione di abbandonare Roma per riparare sulle Marche.

La logica consequenziale impiegata da Vasari per spiegare i trasferimenti di Franco da una corte ad un'altra, peraltro trovandovi sempre con sospetta facilità incarichi, risulta spesso insoddisfacente. Semolei aveva avuto modo di conoscere Bartolomeo Genga all'arrivo a Firenze, quando entrambi,

⁹⁷ Biferali e Firpo notano come le guardie che trascinano il Battista verso il giudizio di Erode discendano dai militi presenti nella stampa giovanile della *Clemenza di Scipione*, premonizione del frequente riferimento alla medesima pratica negli ultimi anni veneziani (Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 102-103). Due disegni vengono segnalati come preparatori per l'affresco, sebbene entrambi stiano piuttosto a testimoniare la prassi lavorativa del Nostro, non costituendo soluzioni progettuali definitive. Per il foglio parigino (inv. 4971): Varick Lauder, *Inventarie*, cit., pp. 168-169, cat. 14; per il foglio londinese (inv. Pp. 2-121): Gere, Pouncey, *Italian Drawings*, cit., pp. 83-84, cat. 121r.

⁹⁸ Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 110.

⁹⁹ Rearick la ancorò agli anni 1541-1542, dunque appena oltre la conclusione delle grottesche per palazzo Cornaro, rilevando nel passaggio vasariano piuttosto un'indicazione cronologica ai precedenti interventi di Jacopino del Conte e Francesco Salviati (*Ibidem*)

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 93-94. Grazie agli scavi archivistici condotti presso l'Archivio Storico dell'Arciconfraternita di San Giovanni Decollato da Elisabetta Diana Valente sembrerebbe di dover datare definitivamente al 1543 l'anno di esecuzione dell'affresco con la *Cattura del Battista*: E. D. Valente, *Nuovi documenti per l'oratorio di San Giovanni Decollato a Roma (Jacopino del Conte, Francesco Salviati, Battista Franco, Pirro Ligorio)*, «Bollettino d'arte», s. 7, 98, 2013, pp. 19-20, 51-72. V. anche A. Bisceglia, *Battista Franco e il cartone preparatorio per la "Cattura del Battista" in San Giovanni Decollato a Roma*, in *Aver disegno*, a cura di L. Melli, S. Padovani, S. Proserpi Valenti Rodinò, Firenze, Centro Di, 2022, pp. 84-89.

¹⁰¹ All'occhio dell'attento compilatore si presentò il risultato di una somma di elementi, certo perfettamente resi singolarmente, ma che nel complesso davano prova della deficienza di *sprezzatura* artistica del suo autore. L'attenzione al dettaglio risulta deleteria, se non raccordata alla necessità di insieme: «Perciocché una parte non è il tutto dell'opera, e quegli la conduce interamente perfetta e con bella e buona maniera, che fatte bene le parti sa farlo proporzionatamente corrispondere al tutto (...)» (Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 589).

durante il periodo di studio delle tombe medicee, vennero ospitati nella casa di Bartolomeo Ammannati.

Ora il disoccupato veneziano veniva da Genga tratto con sé ad Urbino, probabilmente su indicazione del padre di questi, il noto pittore e architetto Girolamo, ormai troppo anziano per assolvere autonomamente alla cospicua domanda artistica incalzante.¹⁰²

Non trascorse molto dall'arrivo che già l'artista presentava a Guidobaldo dei disegni, riscontrando tanto plauso da ottenere il mandato di intervenire sulla calotta absidale della cattedrale. L'affresco dell'*Assunzione e incoronazione della Vergine* dovette occuparlo sino alla conclusione dell'estate o all'aprirsi dell'autunno del 1546 se in una lettera datata 3 agosto di quell'anno il duca, di stanza a Verona, si compiaceva dello stato di avanzamento dei lavori con la moglie Giulia Varano.¹⁰³ Consultando la lettera è possibile rilevare il ruolo riconosciuto alla duchessa madre Eleonora Gonzaga, alla quale il figlio Guidobaldo si diceva in procinto di scrivere. Ai nostri occhi è altrettanto interessante il passaggio conclusivo, nel quale si allude all'imminente partenza del pittore:

Mi piace l'avisio che mi date che la capella d'Urbino sia per esser fornita presto, e che la fabbrica vadi caminando bene. Vorrei bene che Madama [Eleonora Gonzaga] vedesse la capella, perché se mancasse qualche cosa al giuditio suo, si potesse prima che il dipintor parta, farla et cussi le scrivo.¹⁰⁴

Dell'impresa pittorica non restano che due inastabili lacerti (Urbino, Museo Diocesano Albani), fortunati sopravvissuti al devastante terremoto del 12 gennaio 1789, a causa del quale fu necessario avviare la complessiva ricostruzione della cattedrale su progetto dell'architetto Giuseppe Valadier, invero già lesionata dal precedente terremoto del 3 giugno 1781.¹⁰⁵

La causticità di Vasari rivolta all'impresa ad affresco più ampia alla quale Franco si sarebbe dedicato nella sua intera carriera, tanto ampia che gli fu in effetti necessario assoldare giovani aiutanti, fra i

¹⁰² G. P. Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I, a cura di E. Borea, introduzione di G. Previtali, postfazione di T. Montanari, Torino, Einaudi, 2009, p. 181.

¹⁰³ Pur non potendo con certezza asserire l'anno certo di arrivo di Battista Franco in Urbino, è comunque possibile circoscriverne il periodo di soggiorno. Alla luce delle precedenti supposizioni cronologiche, avanzate per la *Cattura*, e l'esistenza di un disegno di memoria michelangiolesca, raffigurante il *Ratto di Ganimede*, per un piatto realizzato dalla manifattura dei Fontana, recante la data 1544, con dovuta cautela possiamo asserire come l'artista dovette giungere in città entro quell'anno, per andarsene entro l'estate del 1546, essendo il 23 agosto dello stesso residente stabile a Fabriano (Cfr. F. Brancati, *Nuovi apporti al soggiorno urbinato di Battista Franco*, "Notizie da Palazzo Albani", 33, 2004, pp. 71-91).

¹⁰⁴ G. Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze, Sansoni, 1936, p. 147.

¹⁰⁵ *Guida di Urbino*, a cura di F. Mazzini, Vicenza, Eretania, 1962, p. 79.

quali avremmo scovato anche un decenne Federico Barocci,¹⁰⁶ si pone in lineare successione con le critiche mossegli precedentemente.

Eppure il lungo passaggio per la corte urbinata, e più in generale la sosta marchigiana, funse da primo momento di riavvicinamento all'arte veneziana.¹⁰⁷ Fu nientemeno nella persona di Tiziano che Franco iniziò a fiutare l'aria lagunare, quando il pittore cadorino, in viaggio verso Roma, era in procinto di assolvere alle pressioni farnesiane.

La voce di Vecellio era già riecheggiata nel ducato negli anni precedenti al repentino passaggio del 1545. Nel 1536 Francesco Maria I, il padre di Guidobaldo II, si era fatto rispedire la corazza da Venezia affinché il pittore lo potesse ritrarre dal naturale in veste di militare navigato (Firenze, Galleria Palatina) e di buon marito, essendo il dipinto posto in *pendant* con quello eseguito poco prima della moglie Eleonora Gonzaga (Firenze, Galleria Palatina).

Ancora, negli anni in cui il Nostro era nell'*Urbe* e si apprestava ad essere introdotto ad Urbino, per la locale Confraternita del Corpus Domini e della Rovere commissionavano a Vecellio il famoso stendardo processionale opistografo con la *Resurrezione* e l'*Ultima cena* (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche), realizzato a Venezia fra il 1542 e il 1544.¹⁰⁸

Conditio di tali e tanti rapporti culturali erano gli amichevoli rapporti diplomatici, in certa misura favoriti dalla equa distanza di Urbino con le corti di Roma e Firenze.¹⁰⁹

Per tornare all'affresco dell'*Assunzione*, fonte iconografica per il Semolei, e termine di confronto per noi oggi, fu il *Giudizio universale*,¹¹⁰ le cui figure solidamente fluttuanti vennero adattate al desueto

¹⁰⁶ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, I, a cura di P. Pastres, con un saggio introduttivo di M. Rossi, Torino, Einaudi, 2022, p. 344.

¹⁰⁷ V. M. R. Valazzi, *Battista Franco nelle Marche*, in *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale e chiesa di san Domenico, 30 luglio – 30 ottobre 1983) a cura di M. G. Ciardi Duprè dal Poggetto, P. dal Poggetto, Firenze, Salani, 1983, pp. 400-442.

¹⁰⁸ Unica opera del maestro veneto in Urbino, le due facce dello stendardo vennero separate già nel 1545, rendendole definitivamente autonome (F. Valcanover, *Ultima cena*, in *Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale 1 giugno – 7 ottobre 1990, Washington D.C. National Gallery of Art, 28 ottobre – 27 gennaio 1991), Venezia, Marsilio, 1990, pp. 264-266).

¹⁰⁹ La procedura di affidare il governo delle truppe di terra veneziane ai duchi di Urbino venne rispettata anche da Guidobaldo che, insignito del roboante titolo di governatore generale (1542 e 1546), non dette prova di disporre della tempra che era stata del padre, anch'esso fregiato del medesimo ruolo. (G. Gullino, *I rapporti storici fra Marche e Veneto*, in *Pittura veneta nelle marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2000, pp. 12-27).

¹¹⁰ «E là giunto, si diede subito senza pensare altro a fare i disegni secondo l'invenzione di quell'opera e senza fare altro spartimento [sic]. E così a imitazione del Giudizio del Buonarroto, figurò in un cielo la gloria de' santi, sparsi per quella volta sopra certe nuvole, e con tutti i cori de gl'angeli intorno a una N[ostra] Donna (...)» (Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 589).

modulo iconografico della Madonna inscritta in un turbinio di angeli disposti a mandorla. Proprio quest'ultimo particolare, evidentemente non riscontrabile dalla coppia di brani pittorici, si desumerebbe da un foglio autografo del Louvre (inv. 4935), mostrante la sola porzione destra della composizione, sin da Rearick in familiarità con gli affreschi della calotta urbinata, principalmente per la presenza centrale della Vergine.¹¹¹

¹¹¹ Al foglio parigino con gli angeli e la Vergine sono andate col tempo ad assommarsi ulteriori prove grafiche, più o meno concordemente riconosciute alla mano di Franco: due disegni con santi, apostoli e vari personaggi, sono stati rintracciati nella collezione delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 382, 383). Precedentemente attribuiti al milanese Giovan Ambrogio Figino, vennero espunti dal *corpus* del milanese da Ciardi, per essere successivamente attribuiti a Franco da Ruggeri, per poi essere accolti anche da Biferali e Firpo e Varick Lauder (R. P. Ciardi, *Giovan Ambrogio Figino*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1968, p. 176; U. Ruggeri, *Proposte per il catalogo di Battista Franco*, "Notizie da Palazzo Albani", 13, 1, 1984, pp. 16-21; Biferali, *Battista Franco pittore*, cit., p. 116; Varick Lauder, *Absorption and interpretation*, cit., p. 112, n. 74, Ead., *Inventaire*, cit., p. 185, figg. 41-42). Recentemente Grosso è tornato sulla coppia di disegni, che riconosce autografi alla luce delle affinità stilistiche ed esecutive riscontrabili anche nello *Studio per un'allegoria cristiana* (New York, The Morgan Library and Museum, inv. 1982.39), riconoscendovi la loro diretta discendenza da due affreschi che Pordenone realizzò tra il 1530 e il 1532 in due distinte vele della cupola della chiesa di Santa Maria di Campagna a Piacenza (M. Grosso, *Su alcuni aspetti della biografia vasariana di Battista Franco "Pittore Viniziano"*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 40, 2017, pp. 115-132; per il foglio newyorkese: *Sixteenth Century Italian Drawings From the Collection of Janos Scholz*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 23 settembre – 25 novembre 1973, New York, The Pierpont Morgan Library, 12 dicembre 1973 – 3 febbraio 1974) a cura di K. Oberhuber, D. Walker, National Gallery of Art, Washington, The Pierpont Morgan Library, New York, 1973, p. 126, cat. 103). Si ricordi anche che l'*Allegoria* venne utilizzata come modello da Michele Tramezzino per trarvi la xilografia con il tema del *Miles Christi* (1555), da Andrea Andreani per un chiaroscuro (1590, 1610) e da El Greco per il pannello centrale del Trittico di Modena (M. Constantoudaki-Kitromilides, in *El Greco: identità e trasformazione. Creta. Italia, Spagna*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 3 febbraio – 16 maggio 1999, Roma Palazzo delle Esposizioni, 2 giugno - 19 settembre 1999, Atene, Pinacoteca nazionale Museo Alexandros Soutzos, 18 ottobre 1999 – 17 gennaio 2000) a cura di J. Alvarez Lopera, Milano, Skira, 1999, pp. 368-369, cat. 6.5; M. Koshikawa, *Andrea Schiavone, Battista Franco and the Grimani family on the historical context of the Modena Triptych and its visual sources*, in *Perceptions of El Greco in 2014*, atti del congresso (Iraklion, 2014) a cura di N. Hadjinicolaou, P. K. Ioannou, Athens, Benaki Museum, 2019, pp. 213-229). Un ulteriore disegno, composto da tre frammenti uniti con Vergine centrale e putti laterali, è conservato al Fitzwilliam Museum (inv. PD. 8-1958), sebbene il rapporto con gli affreschi urbinati non sia concordemente sostenuto (Cfr. D. Scrase, *Il Fitzwilliam Museum a Venezia*, in *Da Pisanello a Tiepolo. Disegni dal Fitzwilliam Museum di Cambridge*, catalogo della mostra (Venezia, San Giorgio Maggiore, Fondazione Cini, 28 marzo – 15 giugno 1992), Milano, Electa, 1992, pp. 42-43; R. Parma Baudille, *L'ultimo lavoro romano di Battista Franco: La Cappella Gabrielli in Santa Maria Sopra Minerva*, "Arte Documento", 6, 1992, p. 193; Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 183-186, cat. 25; E. Saccomani, *Battista Franco alla corte di Urbino: dai perduti affreschi del duomo ai modelli per le maioliche istoriate*, in *Pittura veneta nelle Marche*, cit., pp. 213, 230, n.27; Brancati, *Nuovi apporti*, cit., pp. 76-78; Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 111). Va infine riportato come nel capitale saggio di Clifford e Mallett gli studiosi, pur ponendo il disegno parigino in relazione al perduto affresco absidale, vi avvertissero assonanze con gli angeli che reggono strumenti della Passione presenti sul retro di un piatto al Courtauld Institute of Art, nonché su un foglio custodito a Windsor (T. Clifford, J. V. G. Mallet, *Battista Franco as Designer for Maiolica*, "The Burlington Magazine", 118, 879, 1976, p. 391). Altrettanto si ravviserebbero in tre fogli (Victoria and Albert Museum: inv. 97; un *D'après Battista Franco* in Metropolitan Museum of New York: inv. 2008.178.6; Devonshire Collection a Chatsworth: inv. 804[301]) tracce dell'intervento presbiteriale, pur apparendo in contrasto con quanto riportato da Vasari. Eppure nella lettera del 1551 si fa esplicito riferimento a cornici dorate, fregi e festoni, dettagli presenti sia sull'originale londinese, che sulla copia americana (Cfr. L. Salvadori, *Un disegno di Battista Franco per il Duomo di Urbino e due incisioni ad esso collegate*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di R. Varese, Ancona, Il lavoro editoriale, 1993, p.

Il dover riconoscere la discendenza dall'affresco sistino andrebbe, tuttavia, riferita più al vincolo imposto dal giudizio di Vasari che a quanto di effettivamente visibile.

Un precedente illustre che potrebbe aver condizionato Franco si è voluto individuare nell'affresco della cupola di Correggio a Parma, in specie nell'intreccio dei corpi angelici.¹¹²

Anteriormente lo stesso Rearick, evocando proprio il disegno del Louvre, segnalava una inflessione derivata da ragionamenti condotti sull'opera di Pippi, pur mantenendo vivida l'impressione degli affreschi sistini.¹¹³

Gli infelici giudizi di Vasari non ebbero presa su Guidobaldo se il duca,¹¹⁴ come dovette ammettere egli stesso, avvedutosi delle abilità grafiche di Franco, prese la decisione di coinvolgerlo nell'operosa fabbrica di maioliche di Castel Durante (oggi Urbania).

Sino a quel momento abbeveratasi a piene mani alla fonte di Raffaello, la manifattura metaurensis accolse con entusiasmo le nuove soluzioni portate dall'artista, pure intrise di quel gusto antichizzante reso dalla conoscenza diretta delle vestigia e dall'operato dei maggiori artisti in Roma.¹¹⁵

247-251; L. Wolk-Simon, in *Sixteenth-Century Italian Drawings in the New York Collections*, a cura di W. M. Griswold, L. Wolk-Simon, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994, pp. 128-129, cat. 115; Saccomani, *Battista Franco alla corte di Urbino*, cit., p. 247; Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 114-115 n. 95; Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 26-29). Risulta particolarmente stimolante la proposta di Grosso di approfondire la possibilità di un viaggio di Franco al seguito del duca Guidobaldo II nell'Italia settentrionale, mostrando anche questi studi affinità con soluzioni formulate da Pordenone, specie nell'apertura di occhi con figure straripanti nell'invaso sottostante (Grosso, *Su alcuni aspetti*, cit., pp. 43-45).

¹¹² Brancati, introducendo alla possibilità di una sosta giovanile in Parma sulla via per Roma, suppose che l'artista avesse rispolverato anche il ricordo dell'*Assunzione* di Tiziano ai Frari, risalente al lontano 1516. Tuttavia questa seconda proposta di Brancati, come già notano Biferali e Firpo nella loro monografia, non è sostenibile a causa di incoerenze cronologiche e iconografiche (Brancati, *Nuovi apporti*, cit., pp. 78-79; Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 113-114).

¹¹³ A tal proposito Saccomani ricorda il foglio preparatorio con l'*Assunzione della Vergine* di Giulio Romano (Haarlem, Teylers Museum, inv. AX 77) per gli affreschi dell'abside del duomo di Verona, poi realizzati da Francesco Torbido nel 1534 (Saccomani, *Battista Franco alla corte di Urbino*, cit., pp. 213-214).

¹¹⁴ La lunga onda dell'apprezzamento per gli affreschi della calotta è registrata in un mediocre componimento poetico dell'intellettuale Bernardino Baldi: «Dimmi, ti prego, o spettator, chi credi | Che quaggiù, dove han guerra il caldo e 'l gielo | Abbia svelato, a gli occhi nostri il cielo | Che fiammeggiar fra l'alte nubi vedi? | S'uom, dici, erri e non erri, uom fu che pinse | E pur d'uman pennel non è fattura, | Ch'ove osò tentar cielo, uman cura | Nel precipizio suo se stessa spinse. | Battista fu 'l pittor? Parne: movea | Angelo a lui la man mentre pingea» (Brancati, *Nuovi apporti*, cit., p. 73).

¹¹⁵ La virata verso il raffaellismo segnerebbe, dunque, in senso trasversale la produzione artistica del periodo marchigiano del Nostro, dimostrandosi ancora informata delle reminiscenze polidoresche, specialmente derivanti dai fregi affrescati sui prospetti architettonici romani (Saccomani, *Battista Franco alla corte di Urbino*, cit., pp. 220-221).

Di questa fruttuosa collaborazione il biografo non diede che una sintetica immagine, citando genericamente quegli «infiniti disegni, che messi in opera in quella sorte di terra gentilissima sopra tutte l'altre d'Italia, riuscirono cosa rara».¹¹⁶

Al netto delle considerazioni qualitative attorno alle migliori terre da utilizzarsi per queste creazioni, senza evitare di scadere in encomi *pro domo sua* quando cita l'antica produzione di vasi aretini, il biografo si consentì di temporeggiare brevemente su quella che fu la commissione di maggior prestigio che Franco avesse ottenuto in quegli anni: «(...) mandò il detto duca Guidobaldo una credenza doppia a Carlo quinto imperadore et una al cardinal Farnese, fratello della signora Vittoria sua consorte».¹¹⁷

Proprio quest'ultima precisazione diede il destro a Clifford e Mallett, a cui va riconosciuto il primo tentativo di sistematizzazione dell'intricata esperienza durantina di Franco,¹¹⁸ di far risalire la commissione ducale agli accordi del secondo matrimonio di Guidobaldo II, celebrato nel 1548 con Vittoria Farnese.¹¹⁹

Biferali e Firpo sono di differente avviso, preferendo legare la coppia di doni ai precedenti eventi smalcaldici del 1546, quando Alessandro venne nominato *legato a latere* presso la corte asburgica.

La stessa natura del programma iconografico parrebbe sostenere questa seconda proposta cronologica, essendo stato incentrato sulle vicende della guerra di Troia,¹²⁰ tematica doppiamente vantaggiosa, coinvolgendo, al contempo, allusioni a sfondo bellico e le millantate origini dei Farnese.

A chiarire i contorni della commissione ducale sarebbe il contenuto di una lettera inviata dal segretario Iacomo Angelico al duca il 7 dicembre 1551. Nella sua comunicazione Angelico ragguaglia Guidobaldo del cospicuo credito contratto in favore del pittore, nel quale «computa anco 40 historie che lui fece già per una credenza per l'E.V. et m. Gallo li dette l'inventione (...)»¹²¹

¹¹⁶ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 590.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Clifford, Mallett, *Battista Franco as Designer for Maiolica*, cit. Cfr. anche: J. Lessman, *Battista Franco Disegnatore di Maioliche*, "Faenza", 112, 1976, pp. 27-29; C. Ravanelli Guidotti, *Battista Franco disegnatore per la maiolica*, in *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, cit., pp. 474-477; S. Nepoti, *Un istoriato del "Servizio della storia di Troia" e il relativo preparatorio di Battista Franco nelle collezioni dei Musei Civici di Pavia*, "Faenza", 85, 1-3, 1999, pp. 144-152; Saccomani, *Battista Franco alla corte di Urbino*, cit., pp. 219 sgg.

¹¹⁹ Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 138-139.

¹²⁰ Questo passaggio è particolarmente rilevante in quanto configura una dinamica ben precisa di committenza dei disegni realizzati appositamente per la decorazione di maioliche (Saccomani, *Battista Franco alla corte di Urbino*, cit., pp. 219-220)

¹²¹ Gronau, *Documenti artistici urbinati*, cit., pp. 147-148.

È stato grazie a questa lettera se si è potuto legare il nome del poeta di corte Antonio Galli al servizio con le raffigurazioni della guerra di Troia,¹²² fortunatissima serie peraltro se attorno al 1560 Federico Brandani sceglierà di usufruirne, riadattandola, per le decorazioni di palazzo Baviera a Senigallia, la cui esistenza costituisce, similmente ai disegni superstiti, l'eco più vivida del servizio asburgico-farnesiano, altrimenti noto attraverso i pochi pezzi giuntici e le repliche tarde.¹²³

Prima di tornare a rendere conto dell'attività pittorica è possibile avanzare alcune osservazioni aggiuntive attorno alla dimensione che quest'esperienza significò per il Nostro. Da esempi affini sappiamo che gli artisti generalmente si limitavano a fornire le elaborazioni grafiche, poi utilizzate dai maestri maiolicari come modelli.

Il contenuto di una lettera inviata da Pietro Aretino a Franco nel giugno 1550 da Venezia testimonierebbe un interessamento del Nostro ben più serio. Nella sua comunicazione il letterato, oltre ad approfittare dell'occasione per lamentarsi di non aver ancora ricevuto un disegno non meglio specificato precedentemente comandatogli, viene ossequioso a chiedere di intercedere per tale Camillo affinché questi potesse trovare impiego:

Ond'io, che ogni salute vi bramo, mi son mosso non a pregarvi (avvenga che ci sète cristianamente inclinato), ma a farvi un cenno, circa le necessitadi estreme di Camillo, vostro divoto e discopolo, e mio compare e figliuolo (...). Di poi, avendogli insegnato la bontà vostra l'arte del pennello in le vasa, il porgergli voi appresso di ciò un sì misericorde aiuto, ve ne farà pagare usura di commendazione e di premio, così dal ciel come dal mondo.¹²⁴

Il troncone di lettera appare ai nostri occhi curiosamente eloquente, delineando con limpidezza il rapporto di familiarità che l'artista ebbe modo di maturare col settore della produzione di maioliche, risultando egli stesso attivo con pennello alla mano¹²⁵.

Il nome stesso di Gatti è altrettanto rilevante essendo egli nipote di Guido Durantino, poi Fontana, fondatore di una quella fortunata bottega che fu la principale esecutrice delle numerose ideazioni franchiane.¹²⁶

¹²² Saccomani, *Battista Franco alla corte di Urbino*, cit., p. 200.

¹²³ *Ivi*, p. 220.

¹²⁴ *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, cit., pp. 335-336).

¹²⁵ Un approccio maggiormente cauto potrebbe portare a considerare la richiesta di Aretino come una semplice esortazione di intercessione per Gatti, senza dunque implicare una attività pittorica anche nel campo della maiolica di Franco.

¹²⁶ Come notato da Clifford e Mallett, non solo i disegni, ma anche le stampe di Franco ebbero notevole applicazione nella produzione di maioliche (Clifford, Mallett, *Battista Franco as Designer for Maiolica*, cit. p. 392; R. Parma Baudille, *Disegni di Battista Franco per incisioni*, "Arte Documento", 8, 1995, pp. 92-96).

Ignorata dall'aretino, sarebbe risalente al periodo degli affreschi per la cattedrale una tavola ad olio raffigurante la *Madonna in trono col Bambino tra i santi Pietro e Paolo con donatore* (Urbino, Museo diocesano Albani),¹²⁷ quest'ultimo da identificare nel chierico Pietro Benedetti, nel cui testamento aveva destinato la somma di quaranta scudi d'oro affinché si realizzasse una pala, indicandone il soggetto, senza, tuttavia, esprimere preferenza alcuna in merito alla mano a cui affidarla.¹²⁸ Nell'ideazione della composizione l'artista si mostra coerente con quanto negli anni aveva altrove assimilato, tanto da far ritenere all'allenato Lanzi come fosse un dipinto «sul far di Puntormo».¹²⁹ Se la Vergine intronizzata rimanda alla soluzione compatta della Madonna di Bruges, sono altrettanto presenti influenze contemporanee di Jacopino del Conte e di Perin del Vaga, sebbene appaia soprattutto evidente il richiamo alla *Pala di Ulignano* di Daniele da Volterra (Volterra, Museo diocesano).¹³⁰

Un secondo addenda, la cui estensione le fa assumere piuttosto l'entità di un consistente paragrafo, il cui passare sotto silenzio ha comportato il tardo riconoscimento di dipinti di elevata qualità pittorica, scalza il pervicace ridimensionamento condotto dalla critica vasariana sul regime dei rapporti professionali dell'artista, sinora prevalentemente di respiro cortigiano.

Nel mentre che Franco e la sua *équipe* avanzavano con l'*Assunzione*, a Fabriano già dal 13 novembre 1545 le autorità locali preposte all'amministrazione della chiesa di San Venanzio discutevano

¹²⁷ In precedenza ritenute di mano del Nostro erano quattro tele, ugualmente esposte presso il Museo diocesano Albani (*Adorazione dei Magi, Flagellazione, Resurrezione, Conversione di Saulo*), più correttamente ricondotte da Tumidei al pittore Pierpaolo Menzocchi (Cfr. Valazzi, *Battista Franco nelle Marche*, cit., p. 442; S. Tumidei, *Romagnoli in Veneto: congiunture figurative e viaggi d'artisti tra Quattro e Cinquecento*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli, A. Mazza, Modena, Artioli, 1999, pp. 59-86).

¹²⁸ Ricondotta a notorietà da Parronchi nel 1968, pur attribuendola erroneamente a Girolamo Genga, la pala originariamente sveltava sull'altare della cappella della cattedrale intitolata ai santi Pietro e Paolo, situata alla destra della controfacciata. Un disegno agli Uffizi (inv. 1704E) e un dubbio bozzetto nella Fondazione Cavallini-Sgarbi, hanno fatto avanzare l'ipotesi che la pala fosse nata indipendentemente dalla commissione Benedetti, il cui profilo sarebbe stato aggiunto solo dopo la morte (1577), e non dall'artista veneziano. Sulla pala si vedano: A. Parronchi, *Opere giovanili di Michelangelo*, III, Firenze, Olschki, 1981, pp. 214-217; Brancati, *Nuovi apporti*, cit., pp. 83, 87, n. 61. Sul foglio: L. Salvadori, *Due opere veneziane poco conosciute e un modello inedito di Battista Franco*, "Arte Documento", 6, 1992, pp. 209-217, Saccomani, *Battista Franco alla corte di Urbino*, cit., pp. 215, 217, 231, Brancati, *Nuovi apporti*, cit., p. 86-87.

¹²⁹ L. Lanzi, *Viaggio del 1783 per la Toscana superiore, per l'Umbria, per la Marca, per la Romagna, pittori veduti: antichità trovate*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 58. Nella sua monumentale *Storia pittorica* per primo Lanzi riconduceva la paternità dell'opera a Franco (Lanzi, *Storia pittorica*, cit., p. 344).

¹³⁰ Grumiero Salomoni sostiene l'attribuzione della pala a Girolamo Genga, precedentemente avanzata da Parronchi. A restituire il dipinto a Franco fu Valazzi, seguita da Saccomani (Cfr. A. Parronchi, *Opere giovanili*, cit., III, pp. 213-219; L. Grumiero Salomoni, *Battista Franco nelle Marche*, "Arte Veneta", 26, 1972, p. 241; Valazzi, *Battista Franco nelle Marche*, cit., pp. 124-126; Saccomani, *Battista Franco di Urbino*, cit., p. 215.

dell'opportunità di dotare l'altare maggiore di una nuova pala, adeguata ai vertici artistici altrove raggiunti.¹³¹ L'intenzione divenne impegno reciproco delle parti il 23 agosto 1546, a soli venti giorni da quella lettera di Guidobaldo alla moglie Giulia nella quale esponeva il desiderio che venisse operata una verifica degli affreschi prima che «il dipintor parta».¹³²

La pala venne collocata l'11 agosto 1547 a coronamento dell'altare maggiore, ove ancora svetta sull'assemblea, sebbene oggi si presenti contenuta in una cornice non coeva e priva della predella, presenze entrambe previste dal contratto, al quale, peraltro, i canonici onoreranno soltanto il 5 ottobre 1549. Articolandola attingendo alla dispensa michelangiolesca di forme statuarie solidamente piantate, Franco orchestrò le presenze distinguendole su due piani sovrapposti, riconoscendo alla Madonna con Bambino e putti lo spazio celeste, e ai quattro santi intercessori (san Giovanni Battista, san Venanzio, san Pietro, san Giovanni Evangelista, san Martino),¹³³ come da prassi, la dimensione terrestre, vagamente resa da un terreno spoglio e da un accenno urbano sulla sinistra. Se il gruppo della Vergine con Gesù consiste in un ritorno al modello di Bruges, le presenze inferiori stanno a testimonianza dell'assimilazione di precedenti raffaelleschi, in particolar modo rilevabili nel trattamento generoso dei panneggi¹³⁴. I toni freddi e a tratti metallici dei due santi più avanzati cedono alla maggiore ombrosità del trio retrostante, nella resa estremamente prossima a quanto Franco andrà a realizzare a conclusione per il centro anconetano di Osimo.

L'artista siglò con la compagnia del Santissimo Sacramento di Osimo gli accordi per la realizzazione di un polittico il 15 settembre 1547, impegnandosi per un compenso di 125 scudi nella realizzazione di diciannove pannelli di differenti misure da porre a sostituzione dell'obsoleta pala esistente, opera di Pietro da Montepulciano che dal 1418 sveltava sull'altare maggiore del duomo cittadino di San Leopardo (Osimo, Museo diocesano).¹³⁵

¹³¹ L'intera vicenda della pala fabrianese è stata con accuratezza ricostruita da Brancati (F. Brancati, *Battista Franco e la pala di San Venanzio*, in *La Cattedrale di Fabriano*, a cura di B. Cleri, G. Donnini, Fabriano, Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, 2003, pp. 86-101).

¹³² V. *Supra*, p. 27.

¹³³ Del gruppo di santi è conservato presso il gabinetto del Louvre il disegno preparatorio (inv. 4934), tuttavia distante dalla pala nei differenti moti di Pietro, Giovanni e Martino: Brancati, *Battista Franco e la pala*, cit., pp. 91 sgg.; Saccomani, *Battista Franco alla corte di Urbino*, cit., p. 229; Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 214-216, cat. 46.

¹³⁴ Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 112; Valazzi, *Battista Franco nelle Marche*, cit., p. 444; Saccomani, *Battista Franco alla corte di Urbino*, cit., p. 229; Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 125.

¹³⁵ Biferali e Firpo introducono la possibilità che la commissione a Franco fosse pervenuta dalla corporazione di comune accordo con il vescovo Giovan Battista Sinibaldi († 9 aprile 1547), volendo proseguire nel solco mecenatico tracciato dal suo predecessore, lo zio Antonio (*Ivi*, pp. 127-128).

Del complesso iconografico, i cui responsabili andrebbero identificati nei priori Stefano Guarnieri e Antonio de' Garzoni e nei canonici Alessandro Guarnieri e Iacopo Bertucci, il contratto ne dava precisa descrizione, imponendo soggetto, materiali e qualità della resa, ad esclusione dei «sei quadretti del scabello», ovvero i dipinti da inserire nella predella, infine orientati sul completamento della *vita Christi* sovrastante.¹³⁶

Non passarono molti anni dalla conclusione del polittico che la stessa compagnia ne auspicò il trasferimento presso il locale battistero. In virtù di un appiglio legale previsto dal contratto a garanzia della libera movimentazione dell'opera, con provvedimento dei vescovi di Osimo e Chiusi, la diatriba con il capitolo si concluse nel 1574 con il riconoscimento delle ragioni dei confratelli richiedenti, senza che ciò, curiosamente, venisse seguito dall'effettivo trasferimento.

Il polittico di Franco, oggi sprovvisto della cornice originale, forse opera dello scultore Girolamo Gagliardelli,¹³⁷ venne asportato dalla propria sede nel secondo quarto del XVIII secolo sotto la spinta rinnovatrice del vescovo di Osimo cardinale Giacomo Lanfredini, trovando ricovero presso la sagrestia.¹³⁸

Appare evidente l'affinità che lega le figure astanti di Pietro e Paolo agli omologhi della pala urbinata, anch'essi resi eccelsamente nell'impianto illuministico e nella calibrata scelta cromatica, portandoci a ricordare l'archetipo individuato nell'opera di Daniele da Volterra. Il Cristo parla un linguaggio romano ancora più spiccato, imparentato com'è con la scultura michelangiolesca del *Portacroce* (Roma, Santa Maria Sopra Minerva), dove per giunta Franco lavorerà, e con l'incisione del *Redentore* di Rosso Fiorentino.¹³⁹ Altrettanto interessante è la trattazione degli affetti nella scena del *Cenacolo*, in cui gli apostoli rispondono disordinatamente all'annuncio del loro ospite dell'imminente tradimento.

¹³⁶ Grumiero Salomoni, *Battista Franco nelle Marche*, cit., pp. 244-245.

¹³⁷ Dalle carte apprendiamo che Battista Franco e Girolamo Gagliardelli vivevano dall'8 aprile 1548 nella medesima abitazione messa a disposizione dalla confraternita di Osimo (Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 127).

¹³⁸ «Nella sagrestia della cattedrale di Osimo vidi molti suoi quadretti della Vita di Gesù Cristo dipinti nel 1547, come raccogliessi dalle scritture dell'archivio; cosa rara, essendo il Franco pressoché ignoto alle quadriere» (Lanzi, *Storia pittorica*, cit., p. 344).

¹³⁹ A queste influenze Saccomani ne affianca ulteriori riportando, per prima, come il disegno praghese di Franco per la *Messa di Bolsena* di Osimo, pubblicato da Parma Baudille, derivi da un foglio di Polidoro da Caravaggio, a sua volta derivato da Raffaello (R. Parma Baudille, *Disegni di Battista Franco per opere marchigiane*, in *Il disegno antico nelle marche e dalle Marche*, atti del convegno (Monte San Giusto, 22-23 maggio 1992) a cura di M. di Giampaolo, G. Angelucci, Firenze, Edizioni Medicea, 1995, p. 36; Saccomani, *Battista Franco alla corte di Urbino*, cit., p. 217;). Per un approfondimento sul considerevole apparato grafico pervenutoci: A. Varick Lauder, H. Chapman, *Battista Franco's Osimo Polyptych and its Preparatory Drawings*, "Artibus et Historiae", 74, 2016, pp. 43-58.

Ritenuto prossimo alle pale marchigiane è il piccolo olio su tavola con la *Predica del Battista* (fig. 36), recentemente transitato sul mercato antiquario.¹⁴⁰

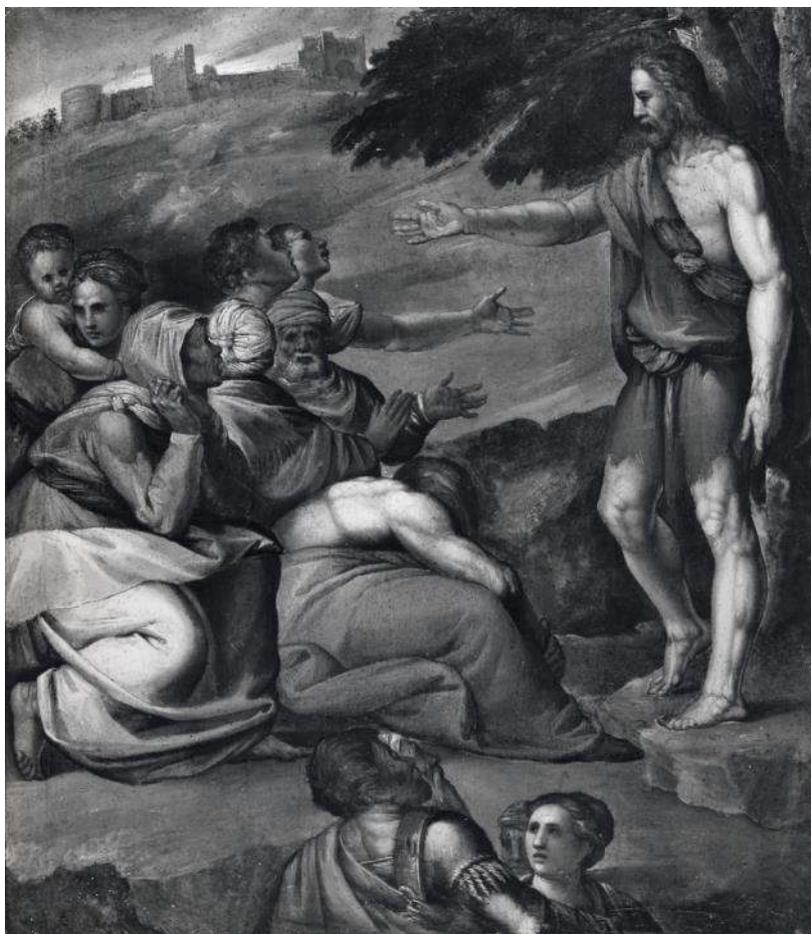


Fig. 36 - Battista Franco, *Predica del Battista*. Collezione privata

Restituito da Pouncey a Battista Franco, era inizialmente valutato contemporaneo agli affreschi per l'Oratorio di San Giovanni Decollato a causa della memoria michelangiolesca che traspare dalle anatomiche sforzate e dagli atteggiamenti delle figure.¹⁴¹ A sorprendere, nonché a far prediligere l'ipotesi di datazione marchigiana, è la squillante resa cromatica che investe tanto lo stralcio di paesaggio retrostante, quanto gli auditori della predica, incalzata da un eccessivamente rigido

¹⁴⁰ Il dipinto è passato per Sotheby's il 31 gennaio 2024 (lotto 245), prima ancora per Christie's New York il 25 maggio 2005 (lotto 20).

¹⁴¹ Merkel, *Battista Franco detto Semolei*, cit., p. 205, cat. 75; Ruggeri, *Proposte*, cit., pp. 18-19; Saccomani, *Battista Franco alla corte di Urbino*, cit., pp. 214, 219; Bellosi, *Per Battista Franco*, cit., p. 181; Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 134-135.

Battista. Di miglior resa sono i due fogli preparatori: il fluido disegno conservato al Louvre (inv. 4925), più affollato di personaggi, nel quale già si possono scorgere i futuri protagonisti del dipinto e quello al Nationalmuseum di Stoccolma (inv. NM 1407/1863), un esemplare di ancor maggior finitezza proveniente dalla raccolta Crozat e forse precedentemente posseduto da padre Sebastiano Resta.¹⁴²

Il ritorno all'esecuzione di incarichi pittorici per la corte urbinata fu determinato dagli eventi luttuosi seguiti alla scomparsa della ventiquattrenne duchessa Giulia, spirata a Fossombrone a seguito di due mesi di infermità il 18 febbraio 1547.¹⁴³ La condizione di vedovanza, per giunta inasprita dalla carenza filiale, dovette suggerire al duca l'urgenza di avviare trattative tanto serrate da giungere alle seconde celebrazioni nuziali con Vittoria Farnese, nipote di Paolo III, già il 29 giugno dello stesso anno.¹⁴⁴ Celebrate le nozze per procura nella Sala di Costantino in Vaticano in quell'estate del 1547, la neo-duchessa venne accolta ad Urbino al volgere del gennaio 1548 con sontuosi festeggiamenti, il cui apparato decorativo venne eretto sotto la direzione dei due Genga.¹⁴⁵ In uno slancio di umiltà Vasari ricorda come il timore che Franco non fosse in grado di assolvere per tempo alla commessa avesse condotto il duca a chiedere l'intervento dell'aretino stesso, tuttavia rigettato a causa degli impegni che lo trattenevano a Rimini, dove stava realizzando la tavola con l'*Adorazione dei magi* per l'abbazia di Santa Maria in Scolca (oggi San Fortunato). Concluso che fu l'incarico riminese Vasari avvertì la necessità di doversi recare al cospetto del duca.

Ad onor del vero non raggiunse immediatamente Urbino, bensì dovette sostare a Ravenna, per la cui comunità camaldolese realizzò il *Compianto* (Pinacoteca di Ravenna).¹⁴⁶ Quella che dovette essere una breve sosta a Urbino, prima di guadagnare la città di Milano, si tradusse nell'opportunità di osservare quanto Franco negli anni precedenti avesse realizzato nella cattedrale. Il passaggio

¹⁴² Per il foglio parigino: Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 224-225, cat. 56. Per il foglio svedese: *Disegni veneti del Museo di Stoccolma*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, 24 agosto – 1 ottobre 1974) a cura di P. Bjurström, Vicenza, Neri Pozza, 1974, p. 29.

¹⁴³ B. Feliciangeli, *Notizie e documenti sulla vita di Caterina Cibo-Varano, duchessa di Camerino*, Camerino, Tipografia Savini, 1891, p. 217.

¹⁴⁴ G. Fragnito, *Vittoria Farnese, duchessa di Urbino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 99, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2020, pp. 836-838.

¹⁴⁵ Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 112; M. Grasso, *Genga, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 53, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000, pp. 86-88; Biferali e Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 142-143.

¹⁴⁶ La menzione dell'avvenuto pagamento in favore di Vasari sul registro del Monastero di Sant'Apollinare il 23 giugno 1548 ci aiuta a perfezionare la cronologia degli spostamenti di Battista Franco, sapendo che all'arrivo ad Urbino dell'aretino il Nostro si era già trasferito a Roma (*Pinacoteca comunale di Ravenna, museo d'arte della città: la collezione antica*, a cura di N. Ceroni, Ravenna, Longo, 2001, pp. 86-87, cat. 110).

marchigiano non fu, tuttavia, coronato dall'incontro con l'artista veneziano, nel mentre spostatosi nuovamente a Roma.¹⁴⁷

I.5. Il terzo soggiorno romano (1548 – 1550)

Il terzo soggiorno romano fu inizialmente un ritorno alla giovanile passione per la pratica del disegno copiativo. Un Raffaello redivivo fra gli sterpi, intento nella rilevazione di quanto delle vestigia romane fosse sopravvissuto, finalizzata a costituire una raccolta di notabili superstiti, fra l'interesse artistico e antiquario. I disegni sarebbero andati a costituire quel «gran libro» che Vasari appella come effettivamente realizzato e di qualità ragguardevole, purtroppo ad oggi disperso. L'irrealizzabilità del progetto nel suo complesso, eccessivamente vasto anche per un disegnatore di vaglia, fu ben presto resa evidente da incarichi di rilevante provenienza.¹⁴⁸

Con tutta probabilità favorito dalla condivisione degli interessi antiquari, l'incontro con il poeta Giovanni Andrea dell'Anguillara portò Franco, e con lui l'amico Ammannati, alla realizzazione di apparati effimeri ad uso teatrale. Tutt'altro che estraneo alla decorazione provvisoria, l'artista diede ulteriore prova delle sue capacità a favore della compagnia fondata dal letterato, insediata «nella maggior sala di Santo Apostolo».¹⁴⁹ La stagione si interruppe all'emergere di difficoltà finanziarie, forzando dell'Anguillara e i suoi compagni, artisti compresi, a trasferire la sede presso la chiesa di San Biagio in via Giulia, dove l'apprezzamento del pubblico, pare, non si smorzò.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 590.

¹⁴⁸ La presenza di alcuni fogli già riconosciuti come disegni da Michelangelo e Raffaello, con studi d'antichità, conservati presso la Biblioteca Reale di Torino, nella cartella 33 titolata *Contraffazioni*, condusse de Fabriczy a considerarli parte del perduto libro di Franco. Sulla scorta di quest'affermazione, sino alla pubblicazione degli studi di Bober e Bertini, si è creduto che la cartella raccogliesse le pagine smembrate dell'album di Semolei. Oggi sappiamo che solo alcuni di quei disegni possono essere ricondotti a Franco, mentre la restante parte un tempo costituiva i taccuini di Girolamo da Carpi (R. Parma Baudille, *Battista Franco*, in *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, catalogo della mostra (Torino, 1989) a cura di G. C. Sciolla, Torino, Umberto Allemandi, 1989, pp. 162-169, cat. 63, 64, 65; v. anche: C. Monbeig Goguel, *Da Francesco Salviati a Cristoforo Gherardi a Battista Franco*, in *Nuove ricerche in margine alla mostra Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, atti del convegno (Torino, Vigna di Madama Reale, 24-25 ottobre 1990) a cura di G. C. Sciolla, Torino, Fondazione San Paolo di Torino, 1991, pp. 121-130; R. Parma Baudille, *Disegni dall'antico di Battista Franco e le copie eseguite nell'atelier di Cassiano dal Pozzo*, in *Ivi*, pp. 147-166).

¹⁴⁹ Si sarebbe forse trattato di un salone posto presso il portico della basilica, successivamente inglobato dal limitrofo palazzo Colonna (F. Santilli, *La basilica dei SS. Apostoli*, Roma, Casa Ed. Roma, 1925, p. 21).

¹⁵⁰ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, pp. 590-591; Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 112; Merkel, *Battista Franco detto Semolei*, cit., p. 202.

Il coinvolgimento nell'impresa teatrale condusse a sua volta l'artista nelle braccia del secondo committente di quel periodo, il cardinale di San Pancrazio Federico Cesi.¹⁵¹ Il presule commise per la facciata del suo palazzo¹⁵² a Semolei e al pittore Girolamo Siciolante da Sermoneta nell'anno 1550¹⁵³ «un'arme di P[a]p[a] Giulio III (...) creato allora nuovo pontefice [7 febbraio 1550], con tre figure et alcuni putti che furono molto lodate».¹⁵⁴

Sceso dalle impalcature di palazzo Cesi, venne prontamente chiamato alla chiesa della Minerva, dove la cappella presso la quale sarebbe intervenuto era passata nel 1548 di proprietà dal protonotario Falcone de' Sinibaldi,¹⁵⁵ impossibilitato a far fronte alle spese necessarie all'allestimento della cappella, ad Antonio Gabrielli, giureconsulto della Camera apostolica e del Fisco.¹⁵⁶ Lo spazio sacrale venne eletto dal nuovo proprietario a tomba gentilizia, reputando la precedente in Santa Maria in Monticelli non adeguata all'elevato rango familiare, che lo stesso Antonio seppe raggiungere attraverso oculati investimenti economici, motivo, peraltro, alla base del congiunto trasferimento della residenza.¹⁵⁷

Ancorché d'encomio le parole di Vasari,¹⁵⁸ in guisa di breve descrizione iconografica, non sono sufficienti a sciogliere le intricate vicende del cantiere della cappella.

Venute meno nel tempo le preziose carte d'archivio, la fonte privilegiata è oggi costituita da alcune postille vergate nel 1706 da un anonimo predicatore domenicano sul manoscritto seicentesco di fra Ambrogio Brandi. Certamente informato di quanto scrisse l'aretino, e supportato dalle conoscenze di Filippo Titi, già autore dello *Studio di pittura*, il compilatore settecentesco avviò quello che sarebbe

¹⁵¹ A. De Ferrari, *Cesi, Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 24, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1980, pp. 256-261.

¹⁵² Campione della tipologia di affresco decorativo per prospetti di palazzi di gusto anticheggiante era certamente Polidoro da Caravaggio (v. P. L. de Castris, *Catalogo delle facciate e delle decorazioni di palazzi romani*, in *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli, Electa Napoli, 2001, pp. 494-503).

¹⁵³ La datazione fornita da Vasari corrisponde a quanto indicato nei registri della Compagnia di San Luca, in favore della quale versò il 2 marzo 1550 la somma di 15 giulii (Cfr. Parma Baudille, *L'ultimo lavoro*, cit., pp. 183, 194, n. 13; G. Scano, *L'archivio storico*, in *L'Accademia Nazionale di San Luca*, a cura di V. Crocetti, Roma, De Luca, 1974, p. 403; M. Hochmann, *Venise et Rome 1500-1600: Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Ginevra, Librairie Droz S.A., 2004, p. 300).

¹⁵⁴ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 591; Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 112; Merkel, *Battista Franco detto Semolei*, cit., p. 202.

¹⁵⁵ Sarebbe questi il «canonico di S. Pietro» a cui allude Vasari (Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 591).

¹⁵⁶ Parma Baudille, *L'ultimo lavoro*, cit., pp. 184-186.

¹⁵⁷ La famiglia Gabrielli, fatta fortuna, trasferì la residenza dal popolare rione Regola, abbandonando con essa la precedente cappella funeraria in Santa Maria in Monticelli (*Ibidem*).

¹⁵⁸ L'apprezzamento di Vasari fu tale che non si farà reticente nel chiedere a Franco alcuni progetti della cappella per il suo *Libro de' Disegni* (*Ivi*, pp. 183, 194, n. 27).

divenuto un lungo processo di perfezionamento attributivo, restituendo, dopo secoli di silenzio, la corresponsabilità al pittore bresciano Girolamo Muziano, al quale verranno riconosciute le sole figure monocrome del sottarco.¹⁵⁹ I dubbi circa eventuali altri interventi ad opera del lombardo tornarono a manifestarsi a seguito dei risultati conseguiti dalla campagna di restauri condotta nei primi anni novanta del Novecento, facendo propendere Anna Coliva a riconoscere a Muziano anche i brani paesistici presenti nei due affreschi sopravvissuti di Franco sulle pareti laterali.¹⁶⁰ Sottintendendo l'allogamento di rilevanti porzioni degli affreschi maggiori ad un pittore appena diciottenne, l'ipotesi non risulta pienamente convincente, quando la presenza di fondali con rovine potrebbe essere letta come reminiscenza delle frequentazioni giovanili romane di Franco con gli artisti fiamminghi.¹⁶¹

Il raffaellismo maturato in terra marchigiana lascia ora il posto ad un calmierato michelangiolo, informato sulle istanze controriformate di misura e convenienza.¹⁶² Riconosciuto nel mutato clima conciliare il tenore pio e dottrinale degli affreschi della cappella Gabrielli, tanto da preludere «alla tipologia delle cappelle “controriformate”»,¹⁶⁴ lo schema distributivo delle scene, interamente dedicate alle vicende cristologiche, appare oggi mancante della centrale *Crocifissione*¹⁶⁵ e alterato da goffi interventi seicenteschi¹⁶⁶.

Liberate dai pesanti oscuramenti di sporcizia e polvere, le due coppie delle lunette superiori, con san Giovanni Evangelista e la Maddalena a destra e un Profeta e Sibilla a sinistra, stanno in rima

¹⁵⁹ Cfr. G. Celio, *Memoria delli nomi dell'Artefici delle pitture e palazzj di Roma (1620)*, Napoli, 1683, edizione critica a cura di E. Zocca, Milano, Electa, 1967, pp. 24, 71, n. 189; F. Titi, *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma (1674-1763)*, I, edizione comparata a cura di B. Contardi, S. Romano, Firenze, Centro Di, 1987, p. 88; Parma Baudille, *L'ultimo lavoro*, cit., p. 183; G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti (Roma 1642): con commento e apparati critici*, I, a cura di B. Agosti, P. Tosini, Roma, Officina Libraria, 2023, p. 141; Borghini, *Il Riposo*, cit., p. 574.

¹⁶⁰ A. Coliva, *Battista Franco e Girolamo Muziano nella Cappella Gabrielli in Santa Maria sopra Minerva: una ipotesi di collaborazione*, "Arte Documento", 6, 1992, pp. 197-208.

¹⁶¹ Biferali, Firpo, *Battista Franco*, cit., p. 155, n. 240.

¹⁶² «In style, these frescoes return to a Michelangelesque mode, but with a more coherent compositional organization, and a fresher and richer color scheme» (Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 113).

¹⁶³ Viveva all'epoca dei lavori nel monastero della Minerva il domenicano Ambrogio Catarino, al secolo Lancillotto Politi, amico e censore dell'ultimo operato sistino di Michelangelo. La presenza di questi può ragionevolmente aver pesato sulle scelte operate da Franco (Parma Baudille, *Ultimo lavoro*, cit., p. 184).

¹⁶⁴ Coliva, *Battista Franco e Girolamo Muziano*, cit., p. 199.

¹⁶⁵ In sostituzione della *Crocifissione* di Franco nel 1688, secondo le volontà dell'allora proprietario della cappella Pietro Gabrielli, venne posta la pala di Ventura Lamberti con l'*Uccisione di san Pietro Martire* (M. Carta, *La Cappella Gabrielli nel XVII secolo: la decorazione architettonica e Carlo Francesco Bizzaccheri*, "Arte Documento", 6, 1992, pp. 207-208). Un eco del perduto affresco potrebbe essere riscontrabile nell'incisione di medesimo tema (B. 12) (Dillon, *Le incisioni*, cit., p. 317, cat. 153; Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 157-158).

¹⁶⁶ Gli interventi ricordati dal postillatore settecentesco vanno ricondotti alla mano di Ciro Ferri, pittore e incisore intervenuto alla Gabrielli nel 1683 (Parma Baudille, *Ultimo lavoro*, cit., p. 183).

evidentemente con la teoria degli *Antenati di Cristo*, distinguendosi dagli illustri precedenti per l'algidità della resa emozionale.¹⁶⁷

I riquadri inferiori con la *Resurrezione* a destra e la *Natività* a sinistra sono d'altro canto frutto di ragionamenti più complessi.¹⁶⁸ L'organicità compositiva della scena della nascita, in un pregevole tentativo di resa notturna, perde di incisività nel brano dell'epilogo, vedendo distribuiti ai piedi di un contenuto Salvatore¹⁶⁹ impacciati militi, di peso tratti dal portfolio di Battista.¹⁷⁰

La volta non è altrettanto da meno in ricchezza cromatica e varietà iconografica, recando nei quattro riquadri rettangolari, serrati da altrettante losanghe contenenti gli evangelisti,¹⁷¹ una maggiore agilità inventiva. A concludere il progetto iconografico sono le statuarie raffigurazioni dei due profeti, svolte anch'esse sull'intradosso dell'arco della cappella.

I.6. Il secondo soggiorno urbinato (1550 - 1552)

Conclusi gli affreschi per Antonio Gabrielli, con ogni probabilità al volgere dello stesso 1550, e «dopo aver fatto alcune cose in tela, che non ebbono molto spaccio, se ne tornò, pensando nel mutar paese mutare anco fortuna, a Vinezia sua patria (...)».¹⁷²

Vasari sbagliava facendo Semolei già in viaggio per la sua Venezia, adducendo motivazioni di scarsità lavorativa, quando, al contrario, si preparava a fare ritorno ad Urbino, città dove peraltro si legò ad una donna di nome Francesca, con la quale, senza mai sposarla, ebbe Giacomo, futuro incisore di significativo successo.¹⁷³

¹⁶⁷ Vasari erroneamente identificò i quattro personaggi come «alcuni profeti» (Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 591).

¹⁶⁸ Per l'apparato grafico conservato fra i gabinetti di numerose istituzioni (Louvre, Pinacoteca Nazionale di Bologna, Uffizi, collezione Devonshire, British Museum, National Gallery of Victoria di Melbourne), la cui misura sta a testimoniare l'oculata procedura di perfezionamento delle prime idee, si vedano: Parma Baudille, *Ultimo lavoro*, cit., pp. 190-193; Monbeig Goguel, *Drawings by Battista Franco in the Louvre*, cit., pp.780-781; Varick Lauder, *Inventaire*, cit. pp. 241-246, cat. 71-75.

¹⁶⁹ Sebbene sia stato notato da Parma Baudille come l'iconografia di Cristo possa discendere dallo scomparto centrale del *Polittico Averoldi* e dallo stendardo del *Corpus Domini* di Tiziano, risulta maggiormente convincente il possibile dialogo intrattenuto con l'attiguo *Cristo risorto* di Michelangelo (Cfr. Parma Baudille, *L'ultimo lavoro*, cit., p. 187; Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 155 n. 241).

¹⁷⁰ Cfr. Coliva, *Battista Franco e Girolamo Musiziano*, cit., pp. 199-200; *Ivi*, pp. 155-156.

¹⁷¹ È Anna Coliva a notare come nella cappella appaia per ben due volte la figura dell'apostolo Giovanni, una delle quali (nella lunetta) con la Maddalena, a sottolineare il tenore dell'apparato decorativo di tema cristologico (Coliva, *Battista Franco e Girolamo Musiziano*, cit., p. 199).

¹⁷² Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 591.

¹⁷³ Cicogna riporta dal Necrologio della Chiesa di san Moisè come Giacomo Franco morisse il 28 giugno 1620 all'età di 70 anni (Cicogna, *Delle iscrizioni*, cit., V, p. 431). Purtroppo non ancora soggetto di uno studio

Non siamo certi se i contatti con la corte roveresca si fossero interrotti con il temporaneo ritorno a Roma, oppure, più probabilmente, se furono mantenuti per committenze a data da destinarsi.¹⁷⁴

La riaccensione di interesse potrebbe essersi verificata congiuntamente alla venuta di Guidobaldo in Roma in occasione della nomina del neo-eletto Giulio III. In quest'occasione all'artista sarebbe stata prospettata l'opportunità di tornare operante nel cantiere della cattedrale di Urbino, sulla cui cappella del Santissimo Sacramento, posta a sinistra del presbiterio, il duca aveva mosso rinnovato interesse.

Messosi al lavoro e pronto per intervenire sulle pareti della cappella,¹⁷⁵ montate le impalcature e steso l'arriccio, Guidobaldo arrestò improvvisamente i lavori e dispose che altro non si facesse.¹⁷⁶

Attorno alle motivazioni che dovettero condurre alla drastica scelta non sono avanzabili che congetture, come ammettono d'altronde Biferali e Firpo che legano l'interruzione alla condanna per sospetto filo-protestantesimo di Pietro Panfilo, già siniscalco di Eleonora Gonzaga, attivo nella corte di Guidobaldo. Gli studiosi ipotizzano che il delicato tema dottrinale scelto per la cappella avrebbe potuto sollevare ulteriori dubbi d'eterodossia in seno alla corte, la quale avrebbe optato per accantonare in toto quanto già prodotto da Franco.¹⁷⁷

I.7. Il ritorno a Venezia (1552 – 1561)

Battista era nato nella Venezia di Giovanni Bellini e l'aveva lasciata quando già spadroneggiava la *lobby* Tiziano-Aretino-Sansovino. Al suo ritorno nella primavera del 1552, sebbene il primo documento che ne attesti la presenza in laguna risalga al novembre 1554,¹⁷⁸ Semolei trovò un

organico, la compilazione biografica di maggior respiro dedicata a Giacomo Franco rimane ancora oggi quella compilata per il Biografico Treccani, al quale si rimanda anche per la bibliografia precedente: C. Stefani, *Franco, Giacomo*, in *Dizionario Biografico Treccani*, 50, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 181-184.

¹⁷⁴ A tal proposito si ricordi come nella summenzionata lettera del 1551 il duca si mostrasse insolvente nei confronti di Franco, dovendogli ancora il denaro per svariate commissioni risalenti alla seconda metà degli anni Cinquanta. Vale la pena ricordare come Guidobaldo non avesse ancora corrisposto il denaro dovuto per disegni e cartoni, evidentemente afferenti ai primi incarichi in cattedrale, le «40 historie che lui fece già per una credenza (...) et dui ritratti» (v. *Supra*, p. 31).

¹⁷⁵ Varick Lauder cinque di questi, fra cui un curioso progetto architettonicamente ben impostato, con nicchie e rilievi, si troverebbero al Louvre (inv. 4920 / cat. 27, RF 1069 / cat. 30, inv. 4985 / cat. 31, inv. 4988 / cat. 32, inv. 4989 / cat. 33) (Varick Lauder, *Inventaire*, cit., p. 28-29, 187-197). Attorno a quest'ultimo foglio: Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 328, n. 257.

¹⁷⁶ Così il segretario Angelio al duca nella lettera del 1551: «La volta della Cappella del Corpo di Christo era tutta armata et come dicono ariciata, ma adesso si è fatto sospendere il lavorarsi» (v. *Supra*, p. 31).

¹⁷⁷ Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 158-190.

¹⁷⁸ *Archivalische*, cit., pp. 98-99.

ambiente ulteriormente cambiato, già arricchito di quell'apporto centro italiano giunto con Francesco Salviati e con Vasari.¹⁷⁹

All'epoca del ritorno è risalente la tela dedicata al tema dell'*Andata al Calvario* oggi agli Uffizi (fig. 37),¹⁸⁰ l'unica opera firmata e datata dal Nostro nel corso dell'intera carriera.¹⁸¹



Fig. 37 - Battista Franco, *Andata al Calvario*. Firenze, Gallerie degli Uffizi

¹⁷⁹ E. M. Dal Pozzolo, *Pittura veneta*, Milano, 24 ore cultura, 2010, p. 189.

¹⁸⁰ Custodito dalla Collection Frits Lugt (Parigi) è uno studio per il gruppo della Vergine (inv. 4025) (Varick Lauder, *Inventaire*, cit., p. 52 n. 162). Alla tela fiorentina sarebbe legato un'ulteriore studio del Louvre per una figura d'uomo (inv. 4974) (Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 37, 249, cat. 77).

¹⁸¹ Il dipinto, oggi agli Uffizi di Firenze, si trovava nella collezione Manfrin di Venezia. Acquistata nel 1970 dalla Galleria Previtali (Bergamo), su mozione di Luciano Bellosi venne acquisita nel 1975 dallo Stato ed assegnata all'attuale sede museale. Bellosi stesso ricorda come esistano una copia al Museo Kassel, e una riproduzione, in scala ridotta, dubitativamente attribuibile allo stesso autore (Bellosi, *Per Battista Franco*, cit., pp. 179, 182, n. 37).

Inedito sino al saggio di Rearick,¹⁸² il dipinto rappresenta un eloquente tassello della produzione dell'artista, pur dimostrandosi ancora fedele al rassicurante schema compositivo dei piani paralleli, ampiamente adottato in opere precedenti. L'insita schematicità del modello consentì la giustapposizione dei crocchi, senza legarli, del Cristo arrancante, in cui tradizione esegetico-iconografica e l'invenzione soggettiva si uniscono lasciando ampio margine di rielaborazione di invenzioni altrui,¹⁸³ e il retrostante gruppo, preoccupato per lo svenimento della Vergine.¹⁸⁴ La scelta della tematica cristologica, sebbene la si debba legare alle volontà dell'ignota committenza, si accorda con le iconografie marchigiane e le scene cristologiche della Cappella Gabrielli, benché sia stata da altri elevata a prova del ritorno dell'artista alla tradizione artistica natale.¹⁸⁵ Oltre che agli influssi raffaelleschi e oltrealpini, il trattamento lumistico e del paesaggio testimoniano la conoscenza di opere di medesimo soggetto realizzate del veneziano d'adozione Lambert Sustris (Milano, Pinacoteca di Brera) e da Giovanni Cariani (Milano, Pinacoteca Ambrosiana).¹⁸⁶

Di soggetto cristologico è anche il piccolo *Cristo portacroce* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, originariamente esposto nella chiesa di San Francesco della Croce Grande (Venezia), in cui l'inedito Gesù, solo in un'atmosfera buia di contenuta meditazione, è gravato dal peso della croce che lo porta a piegarsi, quasi a ricadere. Precedentemente attribuito da Suida a Bramantino¹⁸⁷, da Longhi a Cesare da Sesto¹⁸⁸ e da Ragghianti a Giuseppe Porta Salviati¹⁸⁹, Moschini Marconi ne ravvisò i toni cromatici dell'omonimo dipinto agli Uffizi, ritenendo di poterlo attribuire al Nostro.¹⁹⁰

¹⁸² Rearick, *Battista Franco*, cit., pp. 113-114.

¹⁸³ L'ambiente veneziano consentì a Franco di confrontarsi con facilità con gli apporti nordici, qui saldamente presenti grazie alla floridezza del mercato della stampa figurativa. A tal proposito è doveroso menzionare le magistrali xilografie di medesimo soggetto del *colmariens* Martin Schongauer e del norimberghese Albrecht Dürer, quest'ultima contenuta nella serie della *Grande Passione*, nonché *Lo spasimo di Sicilia* di Raffaello, ampiamente diffuso grazie alle incisioni di Agostino Veneziano (Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 199). La figura della Maddalena, inginocchiata per soccorrere il Cristo colto nell'atto di poggiare la mano per alleviare la fatica, sarebbe anch'essa derivata dallo *Spasimo*, come pure dell'*Andata al Calvario* di Pontormo alla Certosa di Galluzzo (Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 36-37).

¹⁸⁴ Il gruppo di quattro figure in secondo piano deriva da un'opera perduta di Raffaello, a noi nota grazie all'opera incisa di Giulio Bonasone e di numerosi disegni (*Ibidem*).

¹⁸⁵ Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 114.

¹⁸⁶ Legata per tema e cronologia alla tela fiorentina è la splendida incisione di medesimo soggetto (B. 11).

¹⁸⁷ W. Suida, *Die Spätwerke des Bartolomeo Suardi detto il Bramantino*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", 26, 1907, pp. 334-336.

¹⁸⁸ *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, VI, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 291-295.

¹⁸⁹ C. L. Ragghianti, *Lombardi agli Uffizi*, "Critica d'Arte", 1967, 14, 87, pp. 41-48.

¹⁹⁰ S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, II, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1962, p. 277, cat. 480; Bellosi, *Per Battista Franco*, cit., pp. 179, 181, n. 37.

Riportando l'attenzione su quanto dice Vasari, al suo ritorno a Venezia Franco venne incaricato dal patriarca eletto d'Aquileia il dotto Daniele Barbaro di realizzare l'ancona per l'altare della cappella di famiglia a San Francesco della Vigna (fig. 38).¹⁹¹

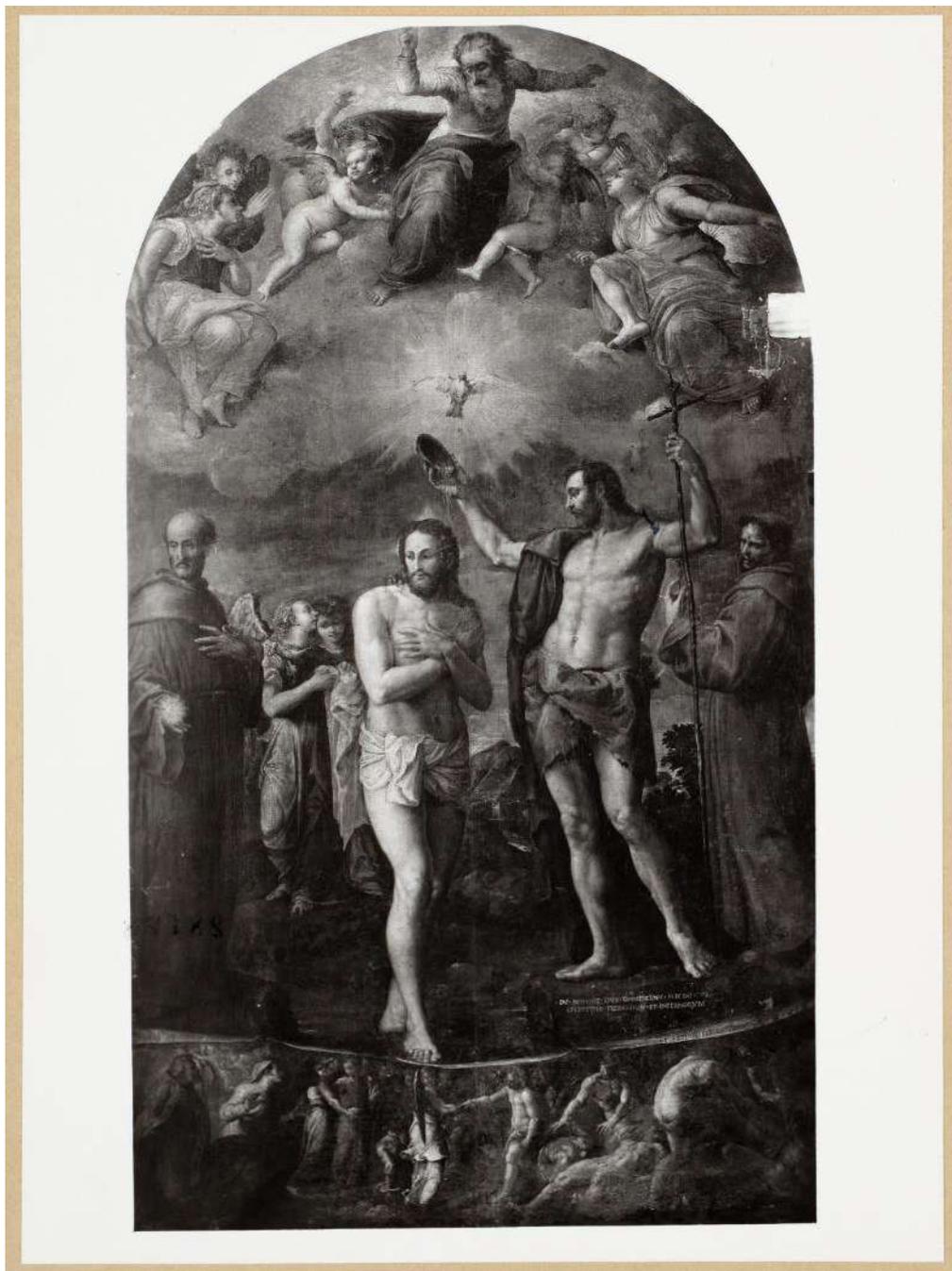


Fig. 38 - Battista Franco, *Battesimo di Cristo*. Venezia, San Francesco della Vigna

¹⁹¹ Cfr. Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 591; Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 114-115. Della pala esiste un pregevole foglio autografo alla National Gallery of Scotland di Edimburgo (inv. D 1591).

La breve descrizione restituita nella giuntina, basata sulle osservazioni condotte personalmente nel 1566 o sulle notizie inoltrate da Cosimo Bartoli, restituisce l'immagine di una pala dalla confusa doppia iconografia. Il dipinto, un olio su tela e non su tavola, perfetta sintesi fra «colore tizianesco e plasticismo buonarrotiano»,¹⁹² pur mostrando un san Giovanni colto nell'atto di battezzare Cristo, non accoglie alcuna raffigurazione del momento dell'annuncio, erroneamente dedotto dalle posture degli angeli superiori, colti nella contemplazione estatica di un Dio di memoria sistina.¹⁹³ Nondimeno, l'incongruenza risiederebbe anche nel merito tributato al colto presule, dovendo essere ora riconosciuta la commessa alle richieste di una confraternita intitolata al Santo Nome di Gesù.

La piccola scuola di recente fondazione (1537) aveva inizialmente imposto la propria sede in un edificio attiguo al chiostro del monastero, pagato ai santi padri la somma di centosessanta ducati. L'indigenza non tardò a presentarsi se, come riferiscono Howard e Varick Lauder nel loro saggio, già il 22 gennaio 1557 la comunità accordava ai fratelli Marco e Daniele Barbaro, forse effettivamente già coinvolto nella fase di committenza,¹⁹⁴ il trasferimento del loro arredo più illustre presso la cappella dei due patrizi, nella prossima chiesa di San Francesco, ove ancora oggi si trova. Tale precisazione oltre a rendere la responsabilità alla Scuola del Santo Nome di Gesù, congiuntamente restituisce l'importanza dovuta alle figure astanti ai lati dei protagonisti, san Bernardino da Siena e san Francesco, la cui presenza, curiosamente ignorata da Vasari, era stata spiegata ricordando il ruolo di rettrice della chiesa assolto dalla comunità francescana.

Con il trasferimento della pala nella chiesa, i cui accordi consentirono alla comunità di continuare a svolgere la propria attività spirituale nella cappella, la lettura dell'iconografia venne inevitabilmente alterata, sino a cambiare di senso. Vasari, che vide il dipinto già movimentato, non poté che intendervi la rappresentazione del Battesimo, quando invece oggi, grazie alla documentazione restituita dalle due studiose, si ritiene maggiormente plausibile dovervi riconoscere il tema del *Santissimo nome di Gesù*,¹⁹⁵ perno della ardente attività predicatoria del santo senese.

A completamento dell'originale messaggio sta un panno figurato, posto in luogo del letto del Giordano, con i diavoli del Purgatorio che comminano i supplizi alle anime in aspettativa. La lettura

¹⁹² Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, p. 210.

¹⁹³ La pala venne privata della predella nel XVIII secolo (M. Boschini, *Le Miniere della pittura*, Venezia, Francesco Nicolini, 1664, p. 202; Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 210).

¹⁹⁴ Non era infrequente che una famiglia del patriziato sovvenzionasse le spese di una scuola piccola, tendenzialmente virando lo spessore delle imprese artistiche a loro favore. A titolo esemplificativo: A. Gentili, *Le storie di Carpaccio: Venezia, i turchi, gli ebrei*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 27-46.

¹⁹⁵ Varick Lauder, Howard, *Battista Franco's Osimo polyptych*, cit., pp. 747-753.

del soggetto, ancora una volta derivata dalla giuntiva, è risultata altrettanto errata ad una più attenta osservazione degli atteggiamenti di quei corpi. Biferali e Firpo non notando la presenza dei diavoli tormentatori, suggeriscono di leggersi il momento della resurrezione dei corpi, legando il messaggio della salvezza delle anime all'apporto purificante dell'atto del battesimo sovrastante. La stessa presenza epigrafica per alcuni studiosi avrebbe seguito le articolate sorti del dipinto. Laddove al di sotto dei piedi di san Giovanni Battista è possibile leggere IN NOMINE EIVS OMNE GENV FLECTATUR | CELESTVM TERRESTRIVM ET INFERNORVM, sul lembo reverso del panno è riportato il medesimo versetto tratto dalla lettera di Paolo ai Filippesi (2, 10) IN NOMINE IESV OMNE GENV FLECTANTVR | CELESTIVM TERRESTIVM ET INFERNORVM, ovvero: nel nome di Gesù ogni ginocchio si pieghi nei cieli, sulla terra e sottoterra. L'apposizione sul bordo del passaggio neotestamentario ora in forma corretta potrebbe essere avvenuto, come è stato ipotizzato, in data posteriore alla realizzazione del primo, che con eccessiva ambiguità era stata posta vicino al Battista anziché a Cristo.¹⁹⁶

L'anno successivo la pubblicazione del saggio a firma di Howard e Varick Lauder, fu la volta di Mattia Biffis tornare sulla pala, e più precisamente sulla doppia presenza di iscrizioni. Pur recependo il recente contributo, specie nei risultati condotti in sede di scavi archivistici, lo studioso rigetta l'ipotesi tesa a spiegare l'esistenza delle due citazioni paoline. Ritenendo di poter limitare la preminenza riconosciuta ai due santi francescani, detta scontata nel contesto specifico, legge nelle due frasi, che sarebbero state dipinte contemporaneamente e dallo stesso Franco, un riferimento al clima culturale aleggiante presso la chiesa di San Francesco della Vigna. Alla proposta di approcciarle alla stregua di un anagramma, ovvero una soluzione dall'intento combinatorio, viene introdotto il nome di Francesco Zorzi, autore del *De armonia mundi*, testo con il quale le due scritte dipinte condividerebbero non solo il meccanismo linguistico, ma anche il contenuto.¹⁹⁷

Ne sortì un gran successo al Franco l'esecuzione della pala per la Scuola del Santo Nome di Gesù, tanto da venire subitaneamente chiamato alla chiesa di San Giobbe a Cannaregio, anch'essa retta

¹⁹⁶ La compresenza delle iscrizioni, specie alla luce dell'ipotesi di aggiunta, e il tema generale del battesimo, nonché il soggetto sul panno inferiore, hanno condotto ad una facile connessione del dipinto, e della scuola sua proprietaria, con il contemporaneo timore della diffusione delle eresie, il cui arginamento rientrava peraltro nell'operato del singolo fedele, il cui effetto sarebbe stato moltiplicato dalla costituzione di confraternite dedite alla tutela dell'ortodossia. In realtà si è dimostrato come le attività della Scuola veneziana fossero ben lungi dal costituire la testa di ponte della tutela della vera fede in città (Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 209-249).

¹⁹⁷ M. Biffis, "In nomine eius". *Precisazioni su Battista Franco a San Francesco della Vigna*, «Venezia Cinquecento», 33, 2007, pp. 23-48.

dall'ordine francescano.¹⁹⁸ Lì l'artista avrebbe realizzato una piccola pala d'altare per la cappella di proprietà dei fratelli Girolamo e Pietro Foscari,¹⁹⁹ del ramo di San Simeon Piccolo,²⁰⁰ con la *Vergine con il Bambino e i santi Marco e Maddalena*,²⁰¹ purtroppo andata perduta nel corso del Settecento.

In un sinora inusitato strettissimo giro di committenze pervenne anche la richiesta per «un quadro [con] l'Abbondanza, Mercurio et una Fama» per il sepolcro del mercante tedesco Cristoforo Fugger, perduto ma da localizzarsi presso la chiesa di San Bartolomeo a Rialto,²⁰² ove la comunità tedesca si riuniva.²⁰³

A questa seguì l'incarico di «M[esser] Antonio [Cornovi] d[e]lla Vecchia viniziano [per il quale dipinse] in un quadro di figure grandi quanto il vivo e bellissime Cristo coronato di spine et alcuni farisei intorno che lo scherniscono», per ornare il suo lodato palazzo alla Madonna dell'Orto, demolito nel XIX secolo, dove Vasari ebbe modo di ammirarlo²⁰⁴.

Con l'affastellarsi di incarichi giunsero anche la stabilità economica e il riconoscimento professionale tanto agognati, portando l'artista a maturare la necessità di redigere testamento. Il 20

¹⁹⁸ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 591.

¹⁹⁹ Girolamo e Pietro Foscari sono i medesimi fratelli ai quali Franco versò il 28 novembre 1554 la somma di trenta ducati per l'affitto dell'alloggio in corte del Boter a campo San Barnaba (*Archivalische*, cit., pp. 98-99; Rearick, *Battista Franco*, cit., pp. 114-115). Convincentemente Biferali e Firpo legano tale notizia alla commissione della pala (Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 250).

²⁰⁰ Nel suo testamento Marco Foscari, padre di Pietro e Girolamo, riconobbe ai figli la libertà di scelta del luogo di sepoltura, pur vincolandoli all'impegno di ristrutturazione della cappella della famiglia in San Simeon Piccolo, versante in stato precario. La somma necessaria agli interventi fece desistere parenti e prole, preferendo occuparsi dello spazio in San Giobbe, dove già trovava eterno riposo Francesco Foscari, cavaliere e procuratore marciano (G. Gullino, *Foscari, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 321-322; G. Del Torre, *Foscari, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 344-346).

²⁰¹ Vasari non ricorda la presenza di Maria Maddalena bensì di una generica santa, la cui identificazione è stata possibile grazie alle parole di Boschini (Boschini, *Ricche miniere*, cit., p. 486). L'aspetto della pala emergerebbe dalla consultazione di un disegno autografo custodito al British Museum (inv. 1860,0616.41) (Cfr. Gere, Pouncey, *Italian Drawings*, cit., p. 88, cat. 131). Al disegno londinese si dovrebbero affiancare anche un disegno *d'après* Battista Franco al Palais Des Beaux-Arts di Lille (inv. Pl. 712) e uno studio autonomo della figura di Maddalena alla fondazione Frits Lugt di Parigi (inv. 3636) (Varick Lauder, *Inventaire*, cit., p. 39).

²⁰² Varick Lauder afferma che tale opera fu realizzata «sans doute à fresque», malgrado Vasari parli apertamente di «un quadro», ricordando come Francesco Sansovino avesse laconicamente scritto: «vi fu anche dipinto, su la sepoltura del detto Foccarì [Fugger] alcune figure da battista Franco (...)» (Cfr. Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 591; Varick Lauder, *Inventaire*, cit., p. 39). V. anche: A. D. Martin, *Dürers Rosenkranzfest und eine Fuggergrablege mit einem Gemälde von Battista Franco in San Bartolomeo di Rialto: zu den verwirrenden Angaben in Francesco Sansovinos Venetia città nobilissima et singolare (1581)*, «Studia Rudolphina», 6, 2006, pp. 59-63.

²⁰³ Rearick, *Battista Franco*, cit., pp. 121, 139.

²⁰⁴ L'assenza di lasciti per fini più e le commissioni per Fugger e della Vecchia fanno ipotizzare a Biferali e Firpo una simpatia, altrimenti non documentabile, di Franco per gli ambienti meno prossimi alla fede più ortodossa (Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, pp. 154-155, 253).

marzo 1556 alla presenza dei testimoni Giuliano Taverna intagliatore di cristalli, Nicollò di Perin *marçer* (merciaio), Berto de Antonio di Tunini *barbier*, presso il notaio Antonio Contenti, Semolei riconosceva «Giacomo mio fiol natural sia mio fio, ho non mio fiol» e «Francesca da Urbino» beneficiari del suo patrimonio.²⁰⁵

A quest'altezza cronologica, in procinto di venir convocato al Fondaco dei Tedeschi e da Tiziano e Sansovino per partecipare alla messa in opera della decorazione della sala di lettura della Biblioteca di San Marco, Franco venne coinvolto in una vicenda giudiziaria il cui risvolto adduce al suo esile profilo privato tratti tutt'altro che edificanti.

Nel febbraio del 1556 il pittore Costantino di Giangiacomo da Crema querelava Giuliano Taverna «da Milan intagliator di christalli [residente in] Corte Contarina a San Marcho» per eresia e amoralità, chiamando a testimoni della sua «perversa ed abominevol lingua» il pittore Paris Bordon e il nostro «maistro Batista pittore [che] sta a santa Malgarita in Corte dil bottaro». Nell'interrogatorio svoltosi il 29 febbraio Semolei affermò di non conoscere Taverna, suo testimone dinnanzi al notaio Contenti, salvo subito dopo ammettere di esserne divenuto «inimico grande» a causa di una precedente lite, la medesima alla quale Bordon fa riferimento all'incalzare degli inquirenti nella stessa giornata.

Il pittore trevigiano ebbe non soltanto modo di smentire le accuse, ma di ribaltare quanto affermato da Battista in merito al diverbio, mutandone la responsabilità di questi da ingiuriato ad ingiuriante, così come d'altronde starebbe a testimoniare la denuncia di Taverna ai danni del pittore veneziano, esposta ai signori della notte il 3 gennaio 1555 *more veneto*, e a cui Bordon fece da par suo esplicito riferimento. Il processo proseguì con accuse incrociate e la ritrattazione delle testimonianze degli ascoltati, sino alla scoperta delle bieche macchinazioni operate dallo stesso Franco, infine condannato il 9 marzo ad un giorno di prigione e al pagamento di un'ammenda.²⁰⁶

Non segnalato da Vasari fu anche il vasto intervento decorativo condotto sul soffitto cassettonato della sala detta dell'Estate al Fondaco dei Tedeschi, incarico certo dovuto all'apprezzamento

²⁰⁵ Cfr. *Supra*, p. 5, n. 4.

²⁰⁶ L'intera vicenda giudiziaria è ricostruibile grazie alla documentazione riportata in: *Archivalische*, cit., pp. 99-102. Come ben nota Varick Lauder la condanna non dovette danneggiare l'immagine sociale di Franco che il 20 luglio del medesimo 1556 venne chiamato a coadiuvare il pittore Polidoro da Lanciano nella stesura e valutazione dei «quadri et pitture» di proprietà di Chiara Sanuda (*Archivalische*, cit., pp. 83-84; Varick Lauder, *Inventaire*, cit., p. 40).

raccolto dal dipinto per Fugger nella comunità alemanna, qui rappresentata dai consoli Bernard Flaenzer e Sebastian Ulstätt.²⁰⁷

Con la stipula del contratto il 29 marzo 1556 *Battista de' Franchi pittor*, alla presenza dei colleghi Alvise Donato e Giovanni Maria *dorador*, quest'ultimo già conosciuto in occasione della commissione della pala della Scuola del Santissimo Nome di Gesù, si impegnò nel consegnare quanto prima possibile, al massimo entro il febbraio successivo, tavole con grottesche e figurazioni di qualità equiparabile a quelle già realizzate altrove. Dei quarantotto pannelli monocromi eseguiti, valse alle tasche del Nostro la somma di novata ducati d'argento, non è rimasto che uno sparuto gruppo di sei olii al Museo Correr di Venezia.²⁰⁸ Ampiamente ritoccate e colorate, è possibile trarre un'idea complessiva della sua resa grazie al preciso resoconto di Giovanni Bartolomeo Milesio (c. 1715).²⁰⁹

L'inchiostro del contratto redatto con la comunità d'oltralpe di stanza a Rialto fece appena in tempo ad asciugarsi che il 19 agosto 1556, per interessamento diretto dei responsabili della fabbrica, il pittore Tiziano Vecellio e l'architetto Jacopo Sansovino, veniva coinvolto nella prestigiosa impresa decorativa della sala di lettura della Libreria di San Marco.²¹⁰

Perché i manoscritti donati alla Repubblica dal patriarca dei latini di Costantinopoli cardinale Bessarione (1468) trovassero degna e definitiva collocazione si era dovuta attendere l'intraprendenza del doge Gritti. Con la possibilità di vantare una collezione pubblica siffatta, il prestigioso *corpus* libresco venne coinvolto in quel poderoso programma di *renovatio urbis*, al quale si è già avuto modo di accennare per altre motivazioni, la cui messa in opera piombò sulle spalle del più volte citato architetto Sansovino sin dal suo arrivo in laguna nel 1527.

²⁰⁷ M. Brunetti, *Il Fondaco dei Tedeschi nell'arte e nella storia*, in *Il Fondaco nostro dei Tedeschi*, a cura di M. Dazzi, Venezia, Zanetti, 1941, pp. 53-98, in particolare pp.69-71; D. Romanelli, *Il Fondaco dei Tedeschi*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Durer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000), Milano, Bompiani, 1999, pp. 77-81.

²⁰⁸ Alla mano del Franco Rearick riconosceva il solo *Consilium*, virtù umana raffigurata in guisa di vegliardo, premonitore delle iconologie seicentesche di Ripa (Rearick, *Battista Franco*, cit., pp. 118-119). I restanti attribuitigli solo da alcuni studiosi raffigurano: *Coraggio, Fedeltà, Onore, Diligenza e Liberalità*. A parere di Varick Lauder si identificerebbe in un disegno del Princeton University Art Museum (Inv. 52-168) uno studio per la perduta *Giustizia distributiva*, unico foglio preparatorio, ammesso che lo sia, dei quarantotto dipinti (Cfr. Varick Lauder, *Inventaire*, cit., p. 40; Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 258-259).

²⁰⁹ G. M. Thomas, *G. B. Milesio's Beschreibung des Deutschen Hauses in Venedig*, München, Verlag der k. Akademie, 1881, pp. 41-42.

²¹⁰ Per un approfondimento attorno sulle vicende della Libreria di San Marco: Cfr. N. Ivanoff, *La Libreria marciana: Arte e Iconologia*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 6, 1968, pp. 35-78, in part. pp. 57-78; M. Zorzi, *La Libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1987.

Per il vasto salone, identificabile nelle sette campate al primo piano addossate al campanile, l'architetto aveva inizialmente fatto erigere una volta in muratura, pienamente in linea con l'impostazione stilistica 'alla romana' del progetto complessivo.

Rovinata parzialmente a terra la copertura il 18 dicembre 1545, e subitene le conseguenze giuridiche, la scelta fu quella di virare su soluzioni meno ardite, preferendo optare per le più tradizionali capriate lignee, adatte ad accogliere l'imminente apparato di rara ricchezza ornamentale. Superato il Vestibolo, originariamente utilizzato per ospitare le lezioni della Scuola di San Marco e tra il 1591 e 1595 sede dello Statuario Pubblico, sovrastato dalla *Sapienza* di Tiziano e dal *trompe-l'oeil* architettonico di Cristoforo e Stefano Rosa, il ciclo pittorico della sala di consultazione, prova dell'«insediamento ufficiale della maniera tosco-romana nelle lagune»,²¹¹ attraverso raffigurazioni allegoriche dà conto delle virtù e dei benefici dell'attività di studio.

Per la realizzazione dei ventuno tondi Tiziano e Sansovino coinvolsero i principali pennelli allora attivi in Venezia: Giovanni De Mio, Giuseppe Porta, Giulio Licinio, Giovanni Battista Zelotti, Paolo Veronese, Andrea Schiavone e ovviamente Battista Franco,²¹² al quale si allogò anche la realizzazione dei pannelli con grottesche,²¹³ inquadrate, come i tondi, da intrecci lignei dorati.²¹⁴

Come da contratto, autonomamente sottoscritto da ognuno degli artisti, la somma di sessanta ducati venne versata in due *tranches*: il primo acconto di venti ducati venne versato fra il settembre e l'ottobre 1556, mentre il secondo di quaranta ducati venne corrisposto il 10 febbraio 1557, *terminus ante quem* per la datazione della conclusione dei lavori.²¹⁵ Più recentemente la questione è stata riaperta da Mattia Biffis, il quale, condividendo nel suo contributo la trascrizione di un documento inedito, rivela come Franco, Salviati e Licinio vennero coinvolti in una vertenza legale, infine

²¹¹ A. Paolucci, *La sala della Libreria e il ciclo pittorico*, in *Da Tiziano a El Greco*, cit., p. 288. Per pubblicazioni più recenti: D. Gisolfi, *On Renaissance library decorations and the Marciana*, "Ateneo Veneto", s. III, 197, 2010, pp. 7-21; J. Myssok, *Battista Franco tra Biblioteca Marciana e Cappella Grimani*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes, in Florenz", 1, 2010-2012, pp. 115-132.

²¹² Come da accordi Franco ebbe a fornire a Sansovino uno schizzo (L. Pittoni, *La libreria di San Marco*, Pistoia, G. Flori, 1903, p. 113, n. 1), identificato da Rearick nel disegno del Louvre (inv. 4942) con una scena di caccia (Cfr. Rearick, *Battista Franco*, cit., pp. 117-118; Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 40, 250-252, cat. 78). La studiosa americana ipotizza che un ulteriore disegno del Louvre (inv. 11809) con un vegliardo e varie figure che si abbracciano e baciano, possa essere il progetto per un medaglione marciano mai realizzato, il medesimo da Biferli e Firpo ritenuto legato agli affreschi della volta della cappella Grimani (Cfr. Biferli, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 313-314; Varick Lauder pp. 40, 267-268, cat. 93).

²¹³ Ivanoff riporta come a dispetto di quanto indicato da Boschini (Boschini, *Le miniere, San Marco*, cit., p. 86) alcune sono di mano di tal Pietro Goetta (Ivanoff, *La Libreria*, cit., p. 70).

²¹⁴ L'irreparabilità dei danni subiti obbligò le autorità nel 1635 a sostituire gli *Atti Virtuosi* del Licinio e il *Cose appropriate alla Scienza* di Zelotti con l'*Allegoria della Scultura* e l'*Allegoria dell'Universo*, rispettivamente di Bernardo Strozzi e Padovanino, come è stato notato totalmente estranei al programma originale (Ruggeri, *Proposte*, cit., p. 321).

²¹⁵ Paolucci, *La sala della Libreria*, cit., p. 290.

perduta, che determinò una riduzione del secondo importo da quaranta a venticinque ducati. Le ragioni, come suppone lo studioso, potrebbero andare ricercate nei ritardi accumulati, facendo propendere ora per una datazione della conclusione del ciclo nel corso 1557. Nel tentativo di individuare i presupposti di tali contrasti Biffi nota come il disegno di Franco al Louvre (inv. 4942r), concordemente inteso dagli studiosi come preparativo uno dei tondi del soffitto, presenti differenze notevoli con il dipinto, conducendo alla deduzione di un dilatamento dei tempi indotto dalla richiesta di modifiche dei modelli inizialmente accettati.²¹⁶

Giungendo infine ai tre tondi con *Vertumno, Cerere e Pomona; Diana e Atteone; La Sollecitudine fra il Lavoro e l'Esercizio*, anche detti da Macedo nel Seicento *l'Agricoltura*, la *Caccia* e la *Virtù disdegna la Fortuna*, è in essi ravvisabile come il Semolei si fosse ulteriormente riavvicinato alla tradizione lagunare, adottando schemi, dice Pallucchini, «che sembravano un compromesso tra le strutture del Porta e quelle prospettiche veronesiane».²¹⁷

Eppure, malgrado l'impegno profuso:

(...) per la libreria di San Marco, con patto che chi meglio si portasse a giudizio di que' magnifici senatori guadagnasse, oltre al premio ordinario, una collana d'oro, Battista fece in detto luogo tre storie con due filosofi fra le finestre e si portò benissimo, ancor che non guadagnasse il premio dell'onore, come dicemmo sopra.²¹⁸

Franco non vinceva, dunque, l'agognato riconoscimento, ceduto al più giovane Paolo, tenutosi meglio nella composizione, nella resa cromatica e luministica, o più in generale nella sciolta resa iconografica.

L'installazione dell'articolata volta non concluse la campagna decorativa della sala, d'altro canto da Vasari ammirata nella sua completezza in quel 1566. Come riporterà in seguito nella giuntina, oltre ai tre tondi sommitali, alla mano di Franco si dovrebbero riconoscere anche «due filosofi fra le

²¹⁶ BIFFIS, MATTIA, *Un cantiere difficile: contratti e disegni per il soffitto della Libreria Marciana a Venezia*, "Arte veneta", 74, 2017, pp. 178-185.

²¹⁷ R. Pallucchini, *Da Tiziano a El Greco*, cit., p. 46. Le medesime parole vengono utilizzate dallo studioso poche righe prima per descrivere la pala di San Francesco della Vigna.

²¹⁸ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 592.

finestre», poche parole ad alludere la cosiddetta serie dei *Filosofi*,²¹⁹ realizzata a ridosso del 1560²²⁰ da un altrettanto esimio stuolo di artisti: Tintoretto, Veronese, Sustri, Schiavone, Giuseppe Porta.

L'ingaggio che seguì, o meglio che ne derivò, vide il Nostro trasferirsi nell'edificio dirimpetto alla Libreria, il Palazzo Ducale, dove era stato aperto il cantiere della Scala d'Oro.²²¹

All'epoca del governo del doge Giovanni Mocenigo, in carica dal 1478 al 1485, si era aperta la discussione attorno alla possibilità di intervenire sull'ala orientale del complesso ducale, all'epoca ancora distinto in due *palatia*,²²² tra loro raccordati da un sistema di scale esterne, mantenuto sia per motivi di difesa nonché simbolici.²²³ Il piano di *renovatio* incentivato da Mocenigo dovette interrompersi bruscamente nel 1513, a pochi anni di distanza dai tragici risvolti della guerra cambraica (1508), per riattivarsi nel 1527 durante il dogato del solito Andrea Gritti, caparbiamente intenzionato a rendere questo spazio di ascensione del palazzo parte culminante della *via triumphalis* di accesso alle sale magne.

Se si dovette attendere il 1554 per l'effettiva erezione dell'attuale scalinata, la cui sontuosa decorazione con stucchi in zecchino ne giustificò l'appellativo di Scala d'Oro, fu a causa delle tenaci resistenze sorte in seno ai maggiori organi della Repubblica, timorosi che la dotazione di una rampa autonoma che conducesse agli appartamenti del Serenissimo Principe potesse rappresentare il primo passo verso il mutamento istituzionale in senso assolutistico, non più oligarchico.²²⁴

²¹⁹ Cfr. N. Ivanoff, *Il ciclo dei filosofi della Libreria Marciana a Venezia*, "Emporium", novembre 1964, pp. 207-210; Ivanoff, *Libreria*, cit., pp. 74-78. Cfr. anche Paolucci, *La sala della Libreria*, cit., pp. 297-298; Rearick, *Battista Franco*, cit., pp. 120-121; Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 40-41. Secondo questi ultimi, sulla scorta di Vasari, a Franco andrebbero assegnati due dei *Filosofi*. Tesi totalmente rigettata da Biferali e Firpo che non rilevano alcuna affinità stilistica con l'opera del Semolei (Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 269-270). Andrebbe comunque legato a questo incarico il disegno del British Museum (inv. FAWK,5211.25) già posto in familiarità con la serie da Gere e Pouncey (Gere, Pouncey, *Italian Drawings*, cit., 1983, p. 81, n. 114).

²²⁰ Un pagamento datato 1 marzo 1560 viene generalmente riferito alla conclusione della serie dei *Filosofi*. (*Archivalische*, cit., p. 145; Ivanoff, *Il ciclo*, cit., Ivanoff, *La Libreria*, cit.; Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 120; Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 270; Varick Lauder, *Inventaire*, cit., p. 41). Comunque la si intenda, la serie dovette essere in parte conclusa nei primi anni sessanta, venendo brevemente a morte sia Franco (1561), che Schiavone (1563).

²²¹ N. Ivanoff, *La Scala d'oro del Palazzo Ducale di Venezia*, "Critica d'arte", 47, 1961, pp. 27-41

²²² Se il blocco settentrionale oltre gli appartamenti privati e di rappresentanza del doge accoglieva sin dal XIII secolo il Senato, l'edificio meridionale accoglieva le alte magistrature giudiziarie della Quaranti e del Consiglio dei Dieci (A. Foscarini, *Palladio e il Palazzo Ducale*, Venezia, Lineacqua, 2021, p. 14).

²²³ L'esternalizzazione delle rampe di scale in quest'ala del Palazzo Ducale consentiva di renderle maggiormente difendibili da incursioni e, contemporaneamente, di alludere all'inseparabilità degli organi governativi (*Ibidem*).

²²⁴ L'apprensione vinse e il Consiglio dei Dieci deliberò perché si erigesse una scalinata lignea, temporanea ma non monumentale: monito per le velleità del doge e rassicurazione di stabilità istituzionale. La venuta a completamento, tuttavia, del Palazzo della Quarantia, ovvero il corpo meridionale al quale si accennava

Per ciò che concerne l'apparato decorativo della struttura, presumibilmente svolto sotto la direzione di Tatti, considerata la penuria di documentazione archivistica, gli studiosi tendono ad antecedere, seppur ragionevolmente di poco, alla *erigenda* scala della Libreria di San Marco, sulla quale disquisirò a breve, la fabbrica della scala ducale, per la cui datazione provvidenzialmente ci soccorre Francesco Sansovino quando afferma che:

Quindi vicino a mezzo del corridoio del palazzo Ducale fabricato di nuovo dal Doge Donato come si vede per le sue insegne, è la ricchissima scala che conduce alla stanze del Principe dalla sinistra, & dalla destra per un altro ramo alla Cancelleria & al Collegio, la quale fu lavorata di pitture, da Battista Franco, & di stucchi da Alessandro Vittoria, sotto i Principi Prioli.²²⁵

Sansovino incalza affermando come sotto il dogato del primo Priuli, Lorenzo:

Se finirono etiandio le fabbriche di Palazzo; con le scale regie ornate d'oro, di pitture, & di stucchi.²²⁶

Essendo il doge Lorenzo Priuli morto il 17 agosto 1559, non possiamo che assumere a *terminus ante quem* tale limite per la conclusione delle decorazioni della scala,²²⁷ al cui avvio fa sfoggio proprio l'arma dei Priuli.²²⁸ Con certezza assoluta è possibile riportare unicamente come l'intervento a stucco dorato di Alessandro Vittoria sulle volte a botte fosse stato avviato ben prima dell'ampio programma di affreschi eseguito da Franco, dovendo il pittore, per necessità contingente, colmare le lacune lasciate libere dall'incorniciamento del trentino. Il complesso piano, avviato non più tardi del volgere del 1558, incluse quarantaquattro scomparti figurati e centosei con grottesche,²²⁹

sopra, fornì la scusante perché si sostituisse, infine, la scalinata in legno con una in pietra, così da poter serrare in un unico corpo architettonico quanto ancora era disgiunto. Le discussioni che se ne originarono, come ricorda Antonio Foscarini nel suo recente saggio, non verterono sulla natura durabile che ora la scala sarebbe venuta ad avere, bensì sul modello architettonico da adottarsi. Scartate le proposte di Sansovino e Palladio, entrambe presentate in quel 1554, si preferì optare, a seguito di due anni di sospensione, per la proposta avanzata dal proto del Magistrato al Sal Pietro de Guberti (1556-'58), in vero esemplificato sul modello del suo predecessore Scarpagnino per la carpenteria del 1527 (Foscarini, *Palladio*, cit.).

²²⁵ Sansovino, *Venezia*, cit., p. 321.

²²⁶ *Ivi*, p. 605.

²²⁷ Non possiamo comunque escludere aprioristicamente che Franco non concludesse il proprio lavoro a breve distanza dall'elezione di Girolamo Priuli, fratello di Lorenzo.

²²⁸ Troncato: nel primo di rosso pieno, nel secondo palato d'oro e d'azzurro.

²²⁹ Ai disegni preparatori conservati al Louvre si affianchi anche la menzione di alcuni disegni al Teyler Museum di Haarlem (inv. K 79a), alla Devonshire Collection di Chatsworth (inv. 797 [300]), e il suo studio

purtroppo ampiamente rimaneggiate nel 1793 da Pietro Antonio Novelli e da Giuseppe Cherubini nel 1938.²³⁰ Il programma, forse adattato da Vettore Grimani e Daniele Barbaro, similmente alla accadde per la scala della Libreria, si pone in continuità con gli interventi sinora considerati, inneggiando alla gloria della città e alle doti del buon governante attraverso il filtro dell'antichità.²³¹

Come si diceva, presso l'edificio della Libreria Franco sarebbe tornato per la terza volta al volgere del sesto decennio per dipingere gli scomparti della volta della prima rampa dello scalone, alla quale poté porre mano, di nuovo, solo a seguito della conclusione dell'intervento di Vittoria.

Compulsando il libro dei conti del trentino e il contratto d'impiego si comprende come il veneziano ebbe modo di salire sui ponteggi non prima del 6 aprile 1560, il giorno in cui lo scultore ricevette il suo compenso. Franco ebbe modo di completare la sola prima rampa a causa del sopraggiungere della morte, alimentando l'ipotesi che fosse stato chiamato a procedere per l'intero sviluppo del soffitto, poi ereditato dal pittore veronese Battista del Moro.²³²

Malgrado l'incerto stato di conservazione, il tenore della decorazione emerge con tutta evidenza: attingendo ai mitografi Vincenzo Cartari e Pierio Valeriano,²³³ eseguì temi allegorici inneggianti alle virtù e al sapere e le apprezzatissime grottesche,²³⁴ a rendere lo scalone un preludio al discorso iconografico svolto sulle superfici della sala di consultazione.²³⁵

Con l'improvviso epilogo biografico ad incalzare, non resta che dare notizia delle restanti due commesse di entità significativa, entrambe non condotte a termine.²³⁶

preliminare allo Hessisches Landesmuseum di Darmstadt (inv. Nr.AE 1336) (Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 41-42, 253-258, cat. 79-81).

²³⁰ Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 272.

²³¹ Ivanoff, *La Scala d'oro*, cit., pp.32-33.

²³² Ivanoff, *La Libreria*, cit., pp. 58-59.

²³³ Biferali e Firpo in merito alle fonti testuali, già identificate da Ivanoff, nell'opera eseguita riconoscono «nell'impostazione generale un sapore arcaizzante ancora tutto medievale» (Ivanoff, *La Libreria*, cit., pp. 60-64; Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 270, n. 30).

²³⁴ Utilizzato anche per la decorazione della Scala d'Oro è un foglio custodito al Louvre, preparatorio per una grottesca con dettagli fitomorfi e due figure femminili (inv. 4997) (Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 43, 264-265, cat. 89).

²³⁵ Varick Lauder apre alla possibilità che Franco conoscesse gli scritti di Giraldi (1548) e Natale Conti (1551) (*Ivi*, p. 53, n. 225).

²³⁶ A seguito dei restauri condotti all'inizio del Novecento a Palazzo Chiericati (Vicenza), interpretando le parole di Palladio nel definirne l'apparato decorativo, Rearick avanzò la probabilità di poter riconoscere a Franco il fregio monocromo di trentaquattro metri con scene tratte dalla colonna Traiana, così come era stato precedentemente affermato in un contributo del 1931 (Cfr. A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Libro secondo, Venezia, Dominico de' Franceschi, 1570, p. 6; F. Vendramini Mosca, *Descrizione delle architetture, pitture e sculture di Vicenza*, Sala Bolognese, A. Forni, 1982, p. 54; A. Bolzoni, *I classici affreschi di Battista Veneziano scoperti nel Palazzo Chiericati di Vicenza*, "Le tre Venezie", 2, febbraio 1931, pp. 107-108; Rearick,

Attesi nel medesimo periodo, gli affreschi per la villa dei fratelli Alvise e Niccolò Foscari e gli affreschi per la cappella Grimani in San Francesco della Vigna chiamarono l'artista a confrontarsi con complesse tematiche variate su temi mitologici e religiosi, la cui analisi risulta ad oggi ardua, se non addirittura impossibile, a causa della vita conservativa di ambedue i manufatti architettonici, oltretutto dalla naturale distanza culturale.

Al netto di tali impedimenti, è rilevante registrare come, nuovamente, Franco venisse coinvolto da membri di quella ristretta committenza a cui si faceva cenno inizialmente (ora Foscari e Grimani). Semolei aveva già avuto modo di diluire il romanismo, per meglio dire il michelangiologismo, sin dall'epoca delle prime opere marchigiane, ammesso che si eccettui la finestra rappresentata dagli affreschi a San Giovanni Decollato, dove altri artisti prima di lui erano intervenuti sottintendendo una necessaria omogeneità, tuttavia dal Nostro travisata.

Non molto lungi dalle Gabarare sopra la Brenta è la seguente fabrica delli Magnifici Signori Nicolò, e Luigi de' Foscari. Le stanze maggiori hanno i volti alti secondo il primo modo delle altezze de' volti. Le quadre hanno i volti a copula: sopra i camerini vi sono mezati: il volto della Sala è à Crocera di mezzo cerchio (...). Messer Battista Franco grandissimo disegnatore a nostri tempi ha avea ... lasciata l'opera imperfetta.²³⁷

Non sussistendo alcuna motivazione che potesse indurre gli studiosi a ritenere infondate le parole di Palladio attorno all'identità dei committenti della villa suburbana, per l'ipotesi di datazione è stato necessario procedere aversativamente.

Eretta per volontà dei fratelli Nicolò e Alvise (Luigi) Foscari sulle rive del Brenta, l'identificazione cronologica si è voluta ancorare al matrimonio di Nicolò con Elisabetta Dolfin, trovando nella morte dello stesso committente, sopraggiunta il 7 settembre 1560, il termine ineludibile entro il quale l'edificio dovette essere concluso.

A parere di Antonio Foscari sarebbe possibile condurre la ricerca in termini cronologici più certi.²³⁸ Considerando le numerose casistiche assimilabili a tale impresa, lo studioso tende a supporre che la decorazione artistica delle stanze avesse preso avvio a cantiere testé compiuto, principiando dalla sala a croce centrale. Fu anzitutto necessario superare l'*empasse* derivato dal disporre di una stanza di ingenti dimensione e per di più posta nel mezzo del corpo abitativo, *empasse* che venne

Battista Franco, cit., p. 128; Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 273-276). Come convincentemente notato da Varick Lauder, l'appellarsi da parte di Palladio a Zelotti come «Messer Battista Venetiano» nella scheda di Villa Foscari dovrebbe fugare ogni dubbio d'identità attorno a quel «Messer Battista Venetiano» citato nella descrizione di Palazzo Chiericati (v. L. Puppi, D. Battilotti, *Andrea Palladio*, Milano, Electa, 2006, p. 283).

²³⁷ Palladio, *I quattro libri*, cit., p. 50.

²³⁸ A. Foscari, *Frescos within Palladio's Architecture. Malcontenta 1557-1575*, Zürich, Lars Müller Publishers, 2013.

considerata nel corso del 1557 quando Nicolò e Palladio presero la decisione di affidare la decorazione delle pareti²³⁹ al pittore Battista Zelotti²⁴⁰.

Venuto a morte Nicolò, come si diceva, Alvise fu chiamato ad occuparsi degli affari del *clan* Foscari, imponendo a Malcontenta una chiara virata personalistica, di cui avrebbe beneficiato nell'immediatezza anche il Nostro.²⁴¹

La scarsità di tracce pittoriche e la lontananza temporale condussero prima Ridolfi (1648)²⁴² e poi Boschini (1660)²⁴³ ad assegnare a Battista Zelotti l'intera impresa decorativa. Scorsero secoli e tragici eventi sui muri della villa prima che il nome di Franco riemergesse, imponendosi stabilmente in una critica mostratasi sin dal principio più che entusiasta nel ri-accogliere il nome del veneziano,²⁴⁴ assegnandogli con convinzione l'affresco della *Caduta dei Giganti*, ammirabile nella camera quadra degli appartamenti settentrionali, un tempo occupati da Alvise.²⁴⁵

Chi intese per primo un travisamento nella bibliografia fu Glauco Benito Tiozzo, quando innestò nel dibattito l'inversione attributiva delle responsabilità esecutive, ascrivendo non già a Franco

²³⁹ Le volte della sala vennero decorate molto successivamente per onorare la venuta del re di Polonia Enrico III di Valois nel 1574, dopo che la famiglia ebbe modo di ospitarlo nel palazzo urbano di Ca' Foscari (*Ivi*, p. 159)

²⁴⁰ Sono note le considerazioni di Andrea Palladio riguardo la decorazione pittorica apposta sulle (sue) architetture. Laddove gli elementi architettonici organizzano, distinguono e ornano, i dipinti suggeriscono illusivamente, giungendo alla rottura della omogeneità spaziale faticosamente raggiunta dall'architetto.

²⁴¹ Crosato Larcher fa ipoteticamente risalire la paternità del programma iconografico a Vittore Grimani, fratello del patriarca Giovanni, avvertendo nel ritorno a temi neoplatonici e affini alle tendenze di Fontainebleau, corte presso la quale Vittore soggiornò nel 1547, affinità con i programmi che egli ebbe modo di mettere a punto per la Libreria marciana, la Loggetta e la Scala d'Oro (L. Crosato Larcher, *Postille alla lettura del ciclo della Malcontenta dopo il restauro*, "Arte Veneta", 32, 1978, pp. 223-229).

²⁴² C. Ridolfi, *Le Meraviglie dell'Arte ovvero le Vite degli Illustri Pittori veneti dello stato*, II, a cura di D. F. von Hadeln, Roma, Società Multigrafica Editrice Somu, 1965, pp. 379-381.

²⁴³ M. Boschini, *La Carta del Navegar Pitoresco*, edizione critica a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1966, pp. 392-394.

²⁴⁴ Così Rearick sugli affreschi reputati di Franco alla Malcontenta: «despite the occasional reference to antique Rome and Bronzino in certain details, this is Franco's most Venetian work» (Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 128).

²⁴⁵ Cfr. G. Fiocco, *Paolo Veronese*, Bologna, Casa Editrice Apollo, 1928, p. 204; B. Brunelli, A. Callegari, *Ville del Brenta e degli Euganei*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1931, p. 21; Rearick, *Battista Franco*, cit., pp. 128-129; C. B. Tiozzo, *Gli affreschi delle ville del Brenta*, Aquila-Padova, Tipolitografia Stediv, 1968, pp. 53-56; R. Pallucchini, *Giambattista Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo*, "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", 10, 1968, pp. 203-228, in part. p. 212-213; Crosato Larcher, *Postille*, cit., p. 227; *Le ville venete*, a cura di G. Mazzotti, ristampa anastatica della terza edizione 1954, con premessa di L. Puppi, Treviso, Libreria Editrice Canova, 1987, pp. 116-118; Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 43-46; G. Pavanello, V. Mancini, *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 311-317; M. Dal Corso, *La Malcontenta. La caduta e la mutilazione dei Giganti*, "Arte Documento", 30, 2014, pp. 86-87.

l'affresco con i Giganti bensì a Zelotti, riconoscendo al Semolei le raffigurazioni occupanti il soffitto, necessariamente realizzate avanti le pareti inferiori.²⁴⁶

Recentemente sempre Antonio Foscari è tornato sulla questione, sovvertendo nuovamente l'apparato bibliografico sin dalle fondamenta, originando la propria tesi dalla riconsiderazione delle sopracitate parole di Andrea Palladio riferite alla geografia dell'intervento di Battista,²⁴⁷ avviato in «una delle stanze grandi».²⁴⁸

Considerando quanto scrisse lo stesso architetto nel secondo paragrafo del secondo libro circa le stanze grandi,²⁴⁹ questa non dovrebbe essere individuata in quella intesa dalla critica, ma nella prima rettangolare di sinistra, accedendo dalla facciata prospiciente il Brenta.²⁵⁰

Sulla base degli esempi di palazzo Thiene e Chiericati, nonché di villa Pojana, Foscari ritiene anche possibile che Franco avesse realizzato una cornice fittizia a simulazione dello stucco lungo il perimetro delle pareti su sino al soffitto, vero punto di avvio dell'impresa pittorica, dove si sarebbe aperto uno sfondo mostrante l'olimpico Prometeo.²⁵¹

²⁴⁶ C. B. Tiozzo, *Gli affreschi di Villa Foscari alla Malcontenta dopo i recenti restauri*, "Notizie da Palazzo Albani", 8, 1, 1979, pp. 58-61.

²⁴⁷ La definizione di buon disegnatore che Palladio dà di Franco potrebbe derivare dall'impressione avutane durante una supposta collaborazione precedente, avuta in seno alla pubblicazione de *I Dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio* tradotti e commentati da Daniele Barbaro (Venezia, 1556), in cui compaiono atlanti e cariatidi (Louvre, inv. 4968), generalmente riconosciuti di mano di Giuseppe Porta Salviati (Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 118, n. 91; Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 43-44, 232-234, cat. 63). Se morte non l'avesse impedita, la presunta collaborazione editoriale con Palladio non sarebbe per Franco stata l'unica. Dopo essere giunto a Venezia nel 1547, Anton Francesco Doni tentò di coinvolgere Franco nella realizzazione delle illustrazioni per le sue *Pitture*, edite a Padova nel 1564 e nel 1565 con il titolo di *Seme di zucca*, purtroppo rimaste sguarnite dell'apparato iconografico (A. F. Doni, *Pitture del Doni academico pellegrino*, a cura di S. Maffei, Napoli, La stanza delle scritture, 2004, in part. pp. 11-128).

²⁴⁸ Palladio, *I quattro libri*, cit., p. 50.

²⁴⁹ *Ivi*, pp. 3-4.

²⁵⁰ Si noti anche come Palladio intenda nella scheda dedicata a Villa Foscari l'esistenza di tre tipologie di stanze, distinguendole per dimensione: maggiori, quadre e camerini (*Ivi*, p. 50)

²⁵¹ Nulla sarebbe sopravvissuto della campagna decorativa condotta da Franco in questa stanza, essendo i muri stati interessanti da un intervento pittorico incomparabile condotto nel 1565.

In questa ricostruzione, il pennello del Nostro non avrebbe avuto il tempo di sfiorare le pareti dell'annessa camera quadra,²⁵² affidata subito dopo la sua scomparsa a Zelotti, disinteressato agli spunti che il collega aveva avuto modo di abbozzare appena.²⁵³

Le congetture avanzate sino ad oggi si sono alimentate dei residui grafici variamente ritenuti legati a questa incerta committenza. Rearick riteneva di dover riconoscere nei disegni del British Museum (inv. 1953.12.12.6) e del Louvre (inv. 4936) copie da Franco realizzate in vista degli affreschi per la volta, raffigurando deità riprese in atteggiamenti variati. Ad oggi l'attribuzione di entrambi gli esemplari è tornata a favore unanime di Franco, malgrado già Gere e Pouncey allontanassero il foglio del British dalla commissione Foscari,²⁵⁴ riconoscendovi uno studio per il dipinto di *Venere, Mercurio e Giove* (Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico),²⁵⁵ risalente agli anni appena precedenti agli affreschi.²⁵⁶

²⁵² Dalla camera grande d'angolo Alvise faceva transitare gli ospiti intimi per condurli nella successiva stanza, atta all'intrattenimento di dibattiti colti, per la quale scelse il tema mitologico della caduta dei Giganti, riciclando volontariamente suggestioni mantovane. Le affinità con l'illustre precedente padano andrebbero oltre il ragionevole apprezzamento artistico degli affreschi di Romano al Te, risiedendo piuttosto in una condivisione di intenti fra Ercole Gonzaga, reggente del ducato dal 1540 al 1559 e caparbio promotore delle necessità di dialogo con l'Europa riformata, e la diplomatica Venezia, memore degli eventi del lontano ma vividissimo 1177. Se già Franco si presentava come candidato eccellente per la sua formazione romana, la nota vicinanza agli ambienti religiosi eterodossi non poterono che descriverlo come incaricato ideale (Foscari, *Frescos within Palladio's Architecture*, cit., pp. 64-70).

²⁵³ Nella sua ricostruzione Anne Varick Lauder, precedente alla pubblicazione di Foscari, non solo individua la mano di Franco sia nella *Caduta dei Giganti* e nel sommitale *Olimpo*, forte di disegni del Louvre (inv. 4936, 4978) e della Fondazione Cini (inv. 52108), quest'ultimo da lei individuato, nonché delle muscolari derivazioni michelangiottesche, ma estende oltre i limiti della stanza quadra la presenza di Franco, ipotizzando una responsabilità d'idee. Tuttavia, la proposta di riconoscere anche in altre presenze nella stanza risale a Rearick, il quale considerava anche l'illusoria statua bronzea e i monocromi del dado (Rearick, *Battista Franco*, cit., pp. 128-129; Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 44-46, 266, 270-272, cat. 91, cat. 96).

²⁵⁴ Gere, Pouncey, *Italian Drawings*, cit., p. 85, cat. 123.

²⁵⁵ R. Wittkower, M. Wittkower, *Puerto Rico's Museum*, "Apollo", March 1967, p. 184.

²⁵⁶ Si è voluto ipotizzare che un foglio al Metropolitan Museum di New York (inv. 80.3.58) possa essere un primo studio autografo di Franco per una figura di gigante (Varick Lauder, *Inventaire*, cit., p. 45). V. anche: J. Bean, L. Turčić, *15th and 16th century italian drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1982, pp. 98-99). Le figure divine, sebbene ancora debitorie delle muscolari michelangiottesche, per Grosso dimostrano di essere state rielaborate attraverso la morbidezza correggesca e veneziana contemporanea (Tiziano, *Trinità*, Madrid, Prado). Il disegno *Studio di figura virile seduta su una nuvola e un putto* (Milano, Pinacoteca Ambrosiana), già nella *Galleria Portatile* di padre Sebastiano Resta, ha notato Popham essere una copia dell'apostolo Filippo nella cupola di San Giovanni Evangelista a Parma, a dimostrazione di come Franco si fosse esercitato anche sull'opera del pittore emiliano (A. E. Popham, *Correggio's Drawings*, London, British Academy, 1957, p. 37; Grosso, *Su alcuni aspetti*, cit., pp. 40-41). Lo stesso Grosso cautamente propone di legare il dipinto agli interventi operati presso Fondaco dei Tedeschi, accettando di riconoscere in Christoph Fugger il committente dell'affresco per la sepoltura del suo omonimo antenato in San Bartolomeo a Rialto (*Ivi*, p. 42).

Parallelamente alla commissione Foscari l'artista venne chiamato dal patriarca Giovanni Grimani ad affrescare la volta della cappella di famiglia (fig. 39), accaparrata dai suoi fratelli Vettore e Marino nel 1537, nella già frequentata chiesa di San Francesco della Vigna.²⁵⁷ Come è stato più volte sottolineato questo spazio rappresenta un'incrinatura nel complessivo progetto sansoviniano, originariamente prevedente cappelle uniformi, voltate a botte e munite di altari sopraelevati di appena tre gradini.²⁵⁸



Fig. 39 - Battista Franco, *Volta della Cappella Grimani*. Venezia, San Francesco della Vigna

²⁵⁷ Un'altra opera non è più oggi presente nel catalogo di Battista Franco, ovvero la lunetta affrescata con scene all'antica nella cosiddetta stanza di Apollo. «There is, however, one work for which I can find no documentation in the early sources, or indeed any mention by recent critics, but which can be attributed to Franco on style and numerous preliminary drawings (...). This is the large fresco lunette, in the center room on the canal side of the palazzo Grimani's piano nobile, Sta. Maria Formosa, Venice». Due i disegni dallo studioso citati, secondo l'interpretazione datane da Popham e Wilde (Windsor: inv. 0381, inv. 0384), nei quali gli studiosi intereso rappresentate scene di tematica affine a quelle della lunetta (A. E. Popham, J. Wilde, *The Italian drawings of the 15 and 16 centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London The Phaidon Press, 1949, p. 232, cat. 330, 331).

²⁵⁸ Pur presentando le tre caratteristiche indicate è evidente, visitando la vasta chiesa, come la Grimani presenti peculiarità non riscontrabili nelle altre cappelle coeve (A. Foscari, M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti: la chiesa di san Francesco della Vigna nella Venezia del 500*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 132-133).

Le peculiarità di tale spazio, il cui programma andrebbe ascritto al genio dello stesso Giovanni, risalirebbero alla problematica carriera religiosa del suo committente: patriarca aquileiese e vescovo di Cenenda ma non porporato, come invece lo erano stati il fratello Marino e lo zio Domenico, a causa di insistenti sospetti di simpatie riformatrici mossegli dall'Inquisizione, risalenti al 1546-²⁵⁹47, per il cui proscioglimento gli fu necessario attendere il 1563.

Lo spazio libero della cappella, presumibilmente eretta nel 1560, divenne agli occhi del Grimani un'occasione insostituibile di dimostrazione delle qualità cristiane che lo contraddistinguevano, un *curriculum virtutis* ineguagliabile di ortodossia, resosi opportuno al ritorno dalla visita al neoletto Pio IV (1559). Malgrado gli sforzi e le garanzie dello stesso pontefice, le aspettative vennero ben presto deluse, generando una frustrazione tale da prendere la decisione di richiedere le prestazioni di Battista Franco.

Introdotta dalle monumentali figure michelangiolicamente distese nei pennacchi del profeta Elia²⁵⁹ e dell'evangelista Giovanni,²⁶⁰ delegati a personificare l'Antico e il Nuovo Testamento, l'apparato decorativo interno è frutto di due distinti interventi. Alla mano del Nostro devono essere riferite le quindici scene ad affresco della volta,²⁶¹ originariamente contenute in cornici in stucco dorato ed oggi in guisa di reticolo lineare regolare, alterazione verosimilmente attuata durante gli interventi del 1883. Le sette figurazioni quadrate e le otto circolari distribuiscono un racconto intenzionalmente tortuoso, tanto che, aggravato dall'instabile condizione conservativa, l'esercizio ermeneutico è oggi difficilmente praticabile.²⁶²

Il significato simbolico della volta prosegue, articolandosi, nella lunetta tripartita sovrastante l'altare, al centro del quale svetta un fin troppo allusivo Cristo risorto, strettamente imparentato con l'affresco eseguito presso la cappella Gabrielli.

²⁵⁹ Per Varick Lauder questa coppia, nella quale non sarebbe presente Elia ma l'evangelista Matteo, deriverebbe dalla precedente ad opera di Perin del Vaga che introduce il fedele alla cappella Pucci in Trinità dei Monti (Varick Lauder, *Inventaire*, cit., p. 47). Foglio di studio per queste figure sarebbe un disegno a sanguigna al Victoria and Albert Museum (inv. 9091 [b]) (G. J. Van der Sman, *Battista Franco: studi di figura per dipinti e incisioni*, "Prospettiva", 97, 2000, pp. 68, 70, 72).

²⁶⁰ Van der Sman e Varick Lauder segnalano un disegno preparatorio al Victoria and Albert (inv. 9091) (Van der Sman, *Battista Franco: studi di figura*, cit., pp. 68, 70, 72; Varick Lauder, *Inventaire*, cit., p. 47).

²⁶¹ Si conservano al Louvre cinque disegni preparatori (inv. 4939), dai quali Franco trarrà anche delle incisioni (Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 46-47, 278-280, cat.102).

²⁶² Per una esaustiva esposizione del significato delle quindici scene: Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 306-317. Per un'analisi maggiormente articolata del ciclo decorativo della cappella nel suo complesso vedasi il saggio di Mut Arbós, dove lo studioso, pur recependo il contributo precedente di Biferali e Firpo, sottolinea l'ossessivo ritorno del tema della resurrezione, piuttosto che della rivendicazione di innocenza del committente Giovanni Grimani, alle cui vicende personali, comunque, anche lo stesso studioso ritiene di doversi rivolgere per lo scioglimento degli enigmi iconografici che affastellano le pareti: J. Mut Arbós, *Contributi per l'interpretazione del ciclo pittorico della cappella Grimani a San Francesco della Vigna*, «Venezia Cinquecento», 19, 2009, pp. 137-202.

Ai lati scene della vita del profeta Elia, un tempo interpretati da un non totalmente persuaso Rearick come l'*Incontro tra Cristo e gli apostoli sulla via per Emmaus* o una *Vocazione degli apostoli*, e a sinistra «an unusual version» della *Strage degli innocenti*.²⁶³

La morte colse Franco l'anno 1561, forse per eccessive fatiche, forse per l'aggravarsi di condizioni di salute determinate dal costante manipolamento di sostanze tossiche, utilizzate inconsapevolmente nel quotidiano svolgimento delle attività professionali.

Hanno dato nome e credito grandissimo a Battista, il quale morì l'anno 1561, molti suoi disegni stampati, che sono veramente da essere lodati.²⁶⁴

L'asciutta chiosa elaborata dall'aretino è evidentemente insoddisfacente nel definire la durata e talvolta complessa attività incisoria ed editoriale di Battista Franco, che certamente dovette intensificarsi negli ultimi anni veneziani e in quelli postumi, quando l'intero corpus passò di proprietà del figlio Giacomo, fondando tuttavia le prime prove almeno durante gli anni del secondo soggiorno romano, al momento di avvicinamento delle stamperie di Antonio Salamanca e Antoine Lafréry, quando avrebbe avuto modo di conoscere anche Enea Vico.²⁶⁵

Non è questo il luogo dove approfondire questa tematica, che verrà invece trattata oltre, tuttavia è doverose riconoscere all'artista veneziano meriti ben più elevati di quelli passati attraverso la narrazione e il giudizio veicolato da Vasari, vistosi obbligato, anche se non mi spingerei ad aggiungere la locuzione “suo malgrado”, a riconoscere al conoscente, ormai deceduto, non solo sporadici meriti nel campo della pittura e di solidi nella pratica del disegno, ma anche di estesamente riconosciuti nel campo calcografico.

L'ortodosso nella dottrina e saldo nella fede Giovanni, sguarnito del suo artista, affiderà nel 1563 al vadese Federico Zuccari il completamento della decorazione, commettendogli la pala dell'*Adorazione dei Magi*, la *Resurrezione di Lazzaro* per la parete destra e la *Conversione della Maddalena*

²⁶³ Rearick, *Battista Franco*, cit., pp. 127-128. Mut Arbós con cautela propone di riconoscere nelle porzioni laterali della lunetta l'*Arrivo di Eliseo a Gerico* e *Eliseo guarisce il figlio della Samaritana* (J. Mut Arbós, *Contributi*, cit., pp. 148-149).

²⁶⁴ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 592.

²⁶⁵ Cfr. Parma Baudille, *Disegni di Battista Franco per incisioni*, cit., p. 91; Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p.106.

a sinistra, quest'ultima non più esistente a causa del rifacimento della facciata della chiesa su progetto di Palladio, sul cui prospetto interno si trovava.²⁶⁶

²⁶⁶ In virtù della farraginosità di cui talvolta il testo giuntino si caratterizza, taluni studiosi hanno ritenuto per motivi di supposta affinità stilistica di poter ricondurre al nome di Battista Franco alcuni dipinti di formati, tecniche, soggetti e, invero, gusto molto differenti. Sulla base di una attribuzione contenuta in una pubblicazione del 1905, Rearick e più recentemente Salvadori riconoscono all'artista il danneggiatissimo affresco con la *Madonna con il Bambino fra i santi Francesco d'Assisi e Nicola di Bari* nel Sottoportego della Pasina (Venezia), riscontrandovi i medesimi tratti cromatici dei dipinti contemporanei veneziani (*Elenco degli edifici monumentali e de frammenti storici ed artistici della città di Venezia*, Premiate Officine Grafiche C. Ferrari, Venezia, 1905, p. 111, n. 73; Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 121; Salvadori, *Due opere veneziane*, cit., pp. 209-210). All'Università Adam Mickiewicz di Pornań è invece una tavola ottagonale di genere mitologico, di cui esiste in effetti un disegno preparatorio all'Albertina di Vienna (inv. 1572), e anch'esso datato al periodo veneziano (J. Michalkova, *Un quadro di Battista Franco in una raccolta polacca*, "Bulletin du Musée National de Varsovie", V, 3-4, 1964, pp. 104-111). Vale la pena ricordare ancora tre proposte, perorate dallo stesso Mauro Lucco: la prima consiste nel ritratto di monaco olivetano del Metropolitan Museum of Art, dallo stesso museo attribuito ad oggi a Baldassarre Peruzzi; la seconda opera è l'*Apollo e Marsia* della collezione Grassi (Milano, Galleria d'arte moderna), da Toesca riconosciuto a Tintoretto; infine, il *Cristo davanti a Caifa*, passato per Sotheby's Londra il 19 aprile 1972 (lotto 119), la cui resa veronesiana imporrebbe di considerare una virata più che netta nel catalogo di Franco (Bellosi, *Per Battista Franco*, cit., pp. 179-180). Nessuna delle opere summenzionate viene ritenuta da Biferali e Firpo come autografa (Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 258-259, n. 246). Ai summenzionati aggiungo due ulteriori dipinti: l'*Allegoria della Sapienza* della Galleria Strossmayer di Zagabria (inv. SG-221) e il *Compianto sul Cristo morto* della Collezione Zambeccari di Bologna (inv. 106). Per il dipinto croato: I. Pasini Trzec, L. Dulibic, *Le acquisizioni venete del vescovo Strossmayer*, "MDCCC 1800", 3, luglio 2014, pp. 99-114. Ricordiamo inoltre la proposta di Stefano Causa di riconoscere a Franco la tela con la *Deposizione di Cristo* ad Ottaviano (Napoli), già attribuita da Giovanni Previtali (1978) a Francesco Curia: S. Causa, *Un Battista Franco fuori contesto*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, P. P. Donati, B. Santi, Firenze, Le lettere, 1997, pp. 311-316.

Capitolo II
Da Vasari insino a Milanesei.
La considerazione dell'opera di Battista Franco
attraverso le vicende editoriali delle *Vite*

II.1. Il silenzio della Torrentina (1550)

L'impossibilità di rilevare alcunché della persona di Battista Franco nell'edizione delle *Vite* del 1550 si giustifica ricordando come l'artista non fosse ancora deceduto, soglia di sbarramento questa imposta da Vasari, quasi a volersi discolpare delle copiose trascuraggini che segnano talvolta il testo.²⁶⁷

Sebbene il titolo esteso dell'impresa notoriamente reciti *Le Vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua Toscana, da Giorgio Vasari Pittore Aretino. Con una sua utile & necessaria introduzione a le arti loro*,²⁶⁸ il paventato taglio totalizzante progressivamente si sfà consultando l'incombente *Proemio di tutta l'opera*.²⁶⁹

In esso l'autore precisa l'intento del suo immane lavoro di ricerca, rivolto innanzitutto alla conservazione della memoria degli «spiriti egregii», insidiata com'è dalla «voracità del tempo», il quale «non solo ha scemate le opere proprie e le altrui onorate testimonianze di una gran parte, ma cancellato e spento i nomi di tutti quelli che ci sono stati serbati da qualunque altra cosa che dalle sole vivacissime e pietosissime penne delli scrittori».

Allorché, presa coscienza di tale ineluttabile destino a cui è sottoposto ciò che in vita questi individui seppero di stupendo e di meraviglioso condurre a compimento, la convinzione che *verba scripta manent* incentivò l'aretino a porre a regime quanto appreso e raccolto nei tumultuosi anni di

²⁶⁷ Il principio di esclusione dall'accesso all'edizione Torrentiniana della biografia di un maestro ancora in vita deve essere ricondotto all'uso della storiografia artistica fiorentina, incline a favorire la più agevole trattazione di produzioni cronologicamente delimitate, approcciabili nell'intera loro parabola (J. von Schlosser, *La letteratura artistica*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1964, p. 293).

²⁶⁸ Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua Toscana, da Giorgio Vasari Pittore Aretino. Con una sua utile & necessaria introduzione a le arti loro*, 2 voll., Firenze, [Lorenzo Torrentino], 1550.

²⁶⁹ *Ivi*, I, p. 7.

attività precedenti e con «fatica grande ritrattole dalle relazioni di molti uomini vecchi e da' diversi ricordi e scritti lasciati dagli eredi di quelli in preda della polvere e cibo de' tarli (...)».²⁷⁰

Se la necessità di affidarsi alla credibilità altrui non pare sufficiente a ridimensionare l'aspettativa maturata dalla lettura integrale del titolo, circoscrivente un lasso di tempo di circa trecento anni, l'autore ribadisce che da lui nient'altro ci si debba attendere se non la difesa «da questa *seconda morte* e mantenergli più lungamente che sia possibile nelle memorie de' vivi».²⁷¹

In breve, l'estromissione di Franco, che nel 1550 si apprestava ad inaugurare una nuova stagione veneziana di ragguardevoli commissioni, era perfettamente nell'ordine dello schema vasariano.²⁷²

Passati che furono «diciassette anni ch'io presentai quasi abbozzate a Vostra Eccellenza illustrissima le Vite de' più celebri pittori, scultori et architetti (...)»,²⁷³ il successo, nonché le critiche sollevatesi,²⁷⁴ condussero Vasari alla revisione del testo, così «molte cose furono indubbiamente migliorate, malintesi e sviste furono corretti (...)».²⁷⁵

²⁷⁰ *Ivi*, I, p. 8.

²⁷¹ *Ivi*, pp. 7-8.

²⁷² Sull'origine, le differenze, la fortuna e la ricezione delle edizioni cinquecentesche delle *Vite*: *Studi vasariani*, atti del convegno (Firenze, Palazzo Strozzi, 16 - 19 settembre 1950), Firenze, Sansoni, 1952; *Il Vasari storiografo e artista*, atti del convegno (Arezzo - Firenze, 2 - 8 settembre 1974) Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, Grafistampa, 1976; *Giorgio Vasari*, atti del convegno (Arezzo, 26 settembre - 29 novembre 1981), Firenze, Edam, 1981, in part. pp. 189-244; *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno (Arezzo, 8 - 10 ottobre 1981) a cura di G. C. Garfagnini, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1985; *Giorgio Vasari storico e critico*, a cura di M. Pozzi, E. Mattioda, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2006; *Le Vite del Vasari: Genesi, topoi, ricezione*, atti del convegno (Firenze, 13 - 17 febbraio 2008) a cura di K. Burzer, C. Davis, S. Feser, A. Nova, Venezia, Marsilio, 2010. Per la ricezione del testo vasariano in territorio veneziano: L. Puppi, *Le fortune delle "Vite" nel Veneto dal Ridolfi al Temanza*, in *Il Vasari storiografo e artista*, cit., pp. 405-437; E. Merkel, *Giorgio Vasari e gli artisti del Cinquecento a Venezia, limiti e aporie di un critico moderno*, *Ivi*, pp. 457-467; A. Nova, *Giorgio Vasari e i metodi della storia dell'arte*, in *Le Vite del Vasari*, cit., pp. 1-6.

²⁷³ Vasari, *Vite*, cit, Primo volume, p. n. n.

²⁷⁴ Certamente le più note sono le reazioni letterarie di Ascanio Condivi (A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Roma, Antonio Blado, 1553) e di Ludovico Dolce (L. Dolce, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce*, intitolato l'Aretino, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1557). L'ancora limitata familiarità personale che Vasari aveva con Michelangelo all'epoca della pubblicazione Torrentiniana fu ragione di sviste e fraintendimenti che condussero il maestro capresano ad affidare la stesura della sua contro-biografia all'allievo Ascanio Condivi. Gli studi hanno da tempo sottolineato la convenienza della scelta di Michelangelo di coinvolgere questo pittore così poco dotato, la cui facilità di manipolazione condusse ad un risultato altrettanto opinabile, più mitico che storiografico (Condivi, *Vita*, cit., 1553, in part. pp. III-V). Il fiero campanilismo toscano fu d'altro canto il movente del testo di Dolce, un dialogo articolato sul serrato dibattito tra Pietro Aretino e Giovanni Fabrini, le cui presenze assolvono l'espedito letterario del colto difensore della parte affidatagli. Se Giovanni Fabrini è qui convocato a sostegno della superiorità dell'opera di Michelangelo, Aretino propende per Raffaello. L'esclusione da una posizione preminente dell'arte veneziana nei volumi di Vasari non poté che premere a favore del piatto del poeta, invero presente come strenuo promotore dell'amico Tiziano, uno dei grandi assenti delle *Vite*.

²⁷⁵ Schlosser, *La letteratura artistica*, cit., p. 293.

Estese e revisionate, moltiplicate in numero e di quando in quando alterate nella struttura, il numero di biografie lievitò da centotrentatré a centosessantadue, con il conseguente risultato di aver fatto perdere all'opera «molto dell'unità interiore», come è d'altronde desumibile dal metodo di lavoro: «coprendo di aggiunte e di cancellature i fogli di stampa di un esemplare; e così si spiegano molte rappezature, molte sviste gravi, così che certe cose sono ripetute due volte (...)».²⁷⁶

Sollecitazioni giunsero anche dal fiorentino Vincenzo Maria Borghini, l'umanista che precedentemente aveva accompagnato Vasari nell'adattamento letterario del manoscritto della *Torrentiniana*, il quale auspicava ora un'apertura di orizzonti geografici e metodologici, invitandolo a lasciar perdere la frivola aneddótica e a concentrarsi piuttosto sull'operato artistico dei suoi personaggi, in un rinnovato respiro universalistico.²⁷⁷

Fu con questo spirito che Vasari si apprestò ad accogliere anche i pittori veneti, per nascita o formazione, fra i quali figura anche il Nostro: si potrebbe forse affermare che se solo egli fosse morto entro la metà del secolo anche la sua vita avrebbe fatto sfoggio nella *Torrentiniana*, a maggior ragione considerando che il pittore trascorse gran parte della sua esistenza lontano da Venezia, esercitandosi costantemente su una cultura figurativa ben differente da quella lagunare.

A poco meno di un decennio dalla pubblicazione della prima edizione Vasari giunse in Venezia per assecondare la chiamata dell'amico Pietro Aretino, la cui commedia *La Talanta*, un dramma in cinque atti commissionatagli dalla locale Compagnia dei Sempiterni, era prevista in scena per il Carnevale del 1542.

A seguito di un frenetico peregrinare per l'Italia settentrionale, dopo aver visitato Bologna, Modena, Parma, Mantova, Verona e Vicenza, dove ammirò le opere di Correggio e Pippi ed ebbe modo di conoscere il raffinato orafo e incisore Valerio Belli, giunse infine in laguna il primo dicembre del 1541.²⁷⁸

²⁷⁶ V. *Ivi*, p. 294, in cui l'autore espone con magistrale sintesi le principali differenze, positive e negative, caratterizzanti l'edizione giuntina dalla precedente.

²⁷⁷ P. Barocchi, *Una "Selva di notizie" di Vincenzo Borghini*, in *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 87-172.

²⁷⁸ Agosti, *Giorgio Vasari*, cit., pp. 49-58.

L'esecuzione dell'apparato teatrale, «che ogni persona, che lo guarda, viene in compassione e stima grandissimo errore che ciò si guasti»,²⁷⁹ non fu l'unica commessa a cui l'aretino attese nel corso della sua permanenza in città.

Spigolando fra i *Ragionamenti*²⁸⁰ e la sua autobiografia,²⁸¹ posta a conclusione della Giuntina, si apprende di un Vasari oberato di richieste, fra le quali spicca la commissione di Giovanni Corner di realizzare le tavole figurate per uno dei soffitti del suo palazzo (oggi Corner Spinelli).

La sosta, protrattasi dal principio di dicembre del 1541 alla metà di agosto del 1542, fu anche l'occasione per raccogliere informazioni di prima mano per l'*erigenda* opera letteraria.²⁸²

²⁷⁹ È grazie alla puntigliosa lettera inviata da Vasari ad Ottaviano de' Medici nel febbraio 1542 se oggi siamo a conoscenza della natura della scenografia arrangiata per *La Talanta* e della decorazione del palazzo in cui si tenne la rappresentazione (K. Frey, *Der Literarische*, cit., pp. 111-119).

²⁸⁰ «Ricordo come a dì primo di dicembre 1541 io arrivai a Venezia e mi messi in casa Francesco Lioni e Brancazio da Empoli: per istanziare lì qualche mese et a Francesco sudetto feci un quadro grande in tela drentovi lavorato a olio (...). Ricordo come a dì 22 di dicembre 1541 io presi a fare in Venezia da e compagni di Calza gentiluomini veneziani uno apparato d'una commedia, la quale avea composta Messer Pietro Aretino, la quale si debbe recitare in Canal Regio (...). Ricordo come a dì 10 di gennaio 1542 Brancazio da Empoli cittadino fiorentino mi fecie fare un ritratto (...). Ricordo come a dì 4 di febbraio 1542 Messer Fortunio da Viterbo mi alogò una tela (...). Ricordo come a dì 10 di marzo 1542 Messer Andrea Boldu gentiluomo veneziano, mi allogò dua ritratti (...). Ricordo come a dì otto di aprile 1542 il Magnifico Messer Giovanni Cornaro gentiluomo veneziano mi alloga per ordine di Messer Michele da San Michele veronese architetto di San Marco, un palco o soffittato di legname a dipigniere a olio con nove quadri grandi (...). Ricordo come a dì 15 di maggio 1542 Messer Lorenzo Donato Compagnio di Calza, gentiluomo veneziano, mi alloga a fare un suo ritratto (...). Ricordo come a dì 13 d'agosto 1542 Messer Pancrazio da Empoli prese un quadro d'un ritratto (...)» (G. Vasari, *Il libro delle ricordanze di Giorgio Vasari*, a cura di A. Del Vita, Roma, [s.n.], 1938, pp. 37-40).

²⁸¹ Il passaggio è tanto interessante che vale la pena riportarlo nella sua interezza: «Ora, se bene io voleva dopo quest'opere andare a Roma per satisfare a messer Bindo Altoviti, non mi venne fatto. Perciò che chiamato a Vinezia da messer Pietro Aretino, poeta allora di chiarissimo nome e mio amicissimo, fui forzato, perché molto desiderava vedermi, andar là; il che feci anco volentieri per vedere l'opere di Tiziano e d'altri pittori in quel viaggio. La qual cosa mi venne fatta, però che in pochi giorni vidi in Modena et in Parma l'opere del Coreggio, quelle di Giulio Romano in Mantova, e l'antichità di Verona. Finalmente giunto in Vinezia con due quadri dipinti di mia mano con i cartoni di Michelagnolo, gli donai a don Diego di Mendozza, che mi mandò dugento scudi d'oro. Né molto dimorai a Vinezia che, pregato dall'Aretino, feci ai Signori della Calza l'apparato d'una loro festa, dove ebbi in mia compagnia Batista Cungi e Cristofano Gherardi dal Borgo S. Sipolcro e Bastiano Flori aretino, molto valenti e pratici, di che si è in altro luogo ragionato a bastanza; e gli nove quadri di pittura nel palazzo di messer Giovanni Cornaro, cioè nel soffittato d'una camera del suo palazzo, che è da San Benedetto. Dopo queste et altre opere di non piccola importanza che feci allora in Vinezia, me ne partì, ancorché io fussi sopraffatto dai lavori che mi venivano per le mani, alli sedici d'agosto l'anno 1542, e tornaimene in Toscana (...)» (Vasari, *Vite*, cit, Secondo volume della terza parte, pp. 990-991)

²⁸² *Su Vasari e i pittori veneziani*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno (Firenze, Palazzo Grifoni, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012) a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 105-120.

Passò quasi un decennio quando Vasari, reduce dell'impresa della Torrentiniana, fresco dell'esperienza di fondazione dell'Accademia del Disegno, nel 1563 fece ritorno in Venezia, nuovamente in vista della futura edizione sessantottina.²⁸³

II.2. L'edizione Giuntina (1568)

Che la struttura della Torrentiniana sarebbe andata alterandosi nel corso della preparazione della sua riedizione pareva cosa inevitabile, anzi auspicata, al suo consulente Borghini.

La mole di materiale che nelle mani del pittore-letterato andò aumentando pose in crisi la sapiente ma fragile orchestrazione della struttura originaria: «Gl'intensi sforzi di lui [Vasari], che ora sente a ragione di essere uno scrittore apprezzato, tendono a migliorare lo stile e l'espressione, spesso a danno della fresca naturalezza della prima edizione (...). L'ardita architettura della prima edizione è interrotta e diventa poco chiara; la figura del Vasari come scrittore ci si presenta incomparabilmente più pura e più artistica nella prima edizione, per quanto gli dobbiamo riconoscenza per la sua fatica e per il nuovo materiale aggiunto».²⁸⁴

Con queste ingenerose parole lo studioso viennese Julius von Schlosser anticipava l'acuto neologismo di *antibiografia* coniato da una più accomodante Paola Barocchi, ad indicare la rottura della delimitazione narrativa di ciascuna compilazione del 1550.²⁸⁵

La causa: il suggerito approccio ecumenico reso non solo attraverso l'aumento delle biografie, ma anche da un differente approccio alle singole unità, talvolta alterate di senso alla luce della maturata esperienza professionale dell'autore.

Gli esercizi svolti negli anni di formazione, le collaborazioni e le commissioni divennero pretesto per la compilazione di affondi storici e catalografici, distraenti il cronologico fluire degli eventi, con il risultato che «l'esperienza di chi legge è sempre impegnata a rivedersi ed approfondirsi».²⁸⁶

Gli spazi delle *Vite* divennero capitoli di una storia delle arti fatta anche di voci di maestri meno noti e dotati, rappresentanti di produzioni precedentemente ignorate, ora reclamanti spazio e attenzione.

²⁸³ Scriveva così Vincenzo Borghi da Firenze a Giorgio Vasari il 22 maggio 1563: «Et hora sarete in Venezia fra mille belle cose (...)» (Frey, *Vasari*, cit., p. 756).

²⁸⁴ Schlosser, *La letteratura artistica*, cit., p. 294.

²⁸⁵ P. Barocchi, *L'antibiografia del secondo Vasari*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale*, cit., pp. 1-15. Ripubblicato in P. Barocchi, *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 157-170.

²⁸⁶ *Ivi*, p. 14.

L'esperienza di Franco presso le fabbriche ducali metaurensi negli anni di frequentazione della corte urbinata, nella logica vasariana quasi un ripiegamento necessario all'autosussistenza, diede il destro all'autore per un breve affondo sulla storia della produzione delle maioliche, trovando non casualmente in Arezzo il primo e più antico termine di confronto, risalente all'epoca in cui viveva Porsenna, re etrusco di Chiusi (VI-V secolo a.C.).

La mancata produzione romana di pezzi comparabili per tecnica e qualità offrì un'ulteriore opportunità per tornare a lodare le maioliche istoriate durantine, dette le migliori, e quelle di Faenza, candide ma comunque apprezzabili:

La qual cosa conoscendo quel Duca, e pensando che i suoi disegni, messi in opera da coloro che lavoravano eccellentemente vasi di terra a Castel Durante, i quali si erano molto serviti delle stampe di Raffaello da Urbino e di quelle d'altri valentuomini, riuscirebbono benissimo, fece fare a Battista infiniti disegni, che, messi in opera in quella sorte di terra gentilissima sopra tutte l'altre d'Italia, riescono cosa rara. Onde ne furono fatti tanti e di tante sorte vasi, quanti sarebbero bastati e stati orrevoli in una credenza reale: e le pitture che in essi furono fatte non sarebbero state migliori quando fussero state fatte a olio da eccellentissimi maestri. Di questi vasi adunque, che molto rassomigliano, quanto alla qualità della terra, quell'antica che in Arezzo si lavorava anticamente al tempo di Porsenna re di Toscana, mandò il detto duca Guidobaldo una credenza doppia a Carlo Quinto imperadore, et una al cardinal Farnese, fratello della signora Vittoria sua consorte. E devemo sapere che di questa sorte pitture in vasi non ebbono, per quanto si può giudicare, i Romani; perciò che i vasi che si sono trovati di que' tempi pieni delle ceneri de' loro morti, o in altro modo, sono pieni di figure graffiate a campite d'un colore solo in qualche parte, o nero o rosso, o bianco, e non mai con lustro d'invetriato, né con quella vaghezza e varietà di pitture che si sono vedute e veggiono a' tempi nostri. Né si può dire che, se forse l'avevano, sono state consumate le pitture dal tempo e dallo stare sotterrate, però che veggiamo queste nostre diffendersi da tutte le malignità del tempo e da ogni cosa; onde starebbono, per modo di dire, quattro mil'anni sotto terra, che non si guasterebbono le pitture. Ma ancora che di sì fatti vasi e pitture si lavori per tutta Italia, le migliori terre e più belle nondimeno sono quelle che si fanno, come ho detto, a Castel Durante, terra dello stato d'Urbino, e quelle di Faenza, che per lo più le migliori sono bianchissime e con poche pitture, e quelle nel mezzo o intorno, ma vaghe e gentili affatto. Ma tornando a Battista (...).²⁸⁷

Delle differenze intercorrenti le due edizioni, che come si è capito devono essere considerate intrinseche ma non sovrapponibili, non mi pare opportuno eccedere in analisi ulteriori, evitando il risultato di eludere il tema della presente compilazione.

Quella di *Battista Franco viniziano* si configura come la restituzione dell'operato di un artista che fu anzitutto un pittore, strenuo coltivatore della pratica del disegno, anche come forma espressiva autonoma, sebbene non necessariamente disgiunta da scopi di studio ed antiquari.

²⁸⁷ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, pp. 589-590.

La consultazione della *Vita* nel suo complesso non può tuttavia che condurre a considerazioni, specificatamente dirette ma generalmente valide, sino a sviluppare il sospetto di un riversamento su di essa di una triplice finalità da parte del suo autore.

È innanzitutto assolto lo scopo primo e più evidente, varrebbe a dire biografico.

In poco meno di otto pagine sono condensati i circa cinquanta anni di esistenza di un uomo che, partitosene dalla città natale ventenne, viaggiò per le corti centraliane alla costante ricerca di commissioni, per tornare ormai maturo da dove era partito, trovandovi, finalmente, la stabilità economica tanto vagheggiata: un «prodigal son of Venetian art».²⁸⁸

Queste parole di biblica memoria di William Rearick, inauguranti il più volte citato saggio che avviò il lungo processo di ricostruzione della biografia del Nostro, vanno contestualizzate.

Fedele alla motivazione del ritorno perfidamente suggerita da Vasari, secondo il quale Franco «dopo aver fatto [in Roma] alcune cose in tela, che non ebbono molto spaccio, se ne tornò, pensando nel mutar paese mutare anco fortuna, a Vinezia sua patria»,²⁸⁹ salvo ricordarne il secondo intermezzo urbinato, la cui assenza nella Giuntina andrebbe ricondotta all'improvvisa interruzione del cantiere della Cappella del Corpo di Cristo, lo studioso americano suggerì una dinamica del rimorso e del ripiegamento, quasi che l'artista se ne fosse tornato avvilito da una carriera che stentò a decollare.

A mio parere il ritorno di Franco in Venezia andrebbe piuttosto letto come la speranza di potersi affermare nella propria città di origine, certamente non un centro minore delle arti, dove da almeno un decennio si era avviata la «crisi manieristica»,²⁹⁰ interpretata dal fermento mecenatico pubblico e privato più che lieto di coinvolgere un artista che per tutta quanta la sua vita si era esercitato nel centro Italia.

A tal proposito ne sono riprova il *Battesimo* e gli affreschi in San Francesco della Vigna, i tre tondi allegorici e le decorazioni per la Libreria sansoviniana e per la Scala d'Oro, l'*Andata al Calvario* degli Uffizi e il *Porta croce* delle Gallerie veneziane, per citare le sole opere attribuibigli sopravvissute, dove il duro michelangiolismo, certo diluito sin dagli anni marchigiani, informati dal radicato raffaellismo locale e da rappresentanti illustri dell'arte veneziana, non poté che scontrarsi con il gusto locale per il colore.

²⁸⁸ Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 107.

²⁸⁹ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 591.

²⁹⁰ L. Coletti, *La crisi manieristica nella pittura veneziana*, "Convivium", 13, 2, 1941, pp. 109-125.

È ora possibile passare al secondo scopo della *Vita*, ovvero quello storico-critico.

Scorrendo l'intero capitolo, compreso fra le pagine 585 e 596: a partire dalla 592 prende avvio l'approfondimento biografico dedicato a Tintoretto, seguito da quello di Giovanni Battista Ponchino detto Bazzacco, e uno altrettanto misero di Schiavone, conditi da affondi dedicati a Veronese, Zelotti, Farinati e Sanmicheli.

Va anzitutto notato come già precedentemente Vasari avesse fatto uso di questo espediente narrativo, facendo seguire all'esistenza dell'artista che dà il nome al capitolo paragrafi più e meno brevi incentrati su altri *professori*.

Un precedente, ammesso dallo stesso autore, riguarda Paolo Veronese, la cui menzione chiude la *Vita* dell'architetto Michele Sanmicheli.

Se, tuttavia, il motivo dell'affiancamento in quest'ultimo caso è la comune origine veronese dei due maestri, quella suggerita nel capitolo franchiano è ben altra.

Vasari scioglie i dubbi del lettore con risolutivi: «Nella medesima città di Vinzezia e quasi ne' medesimo tempi è stato, ed è vivo ancora un pittore chiamato Iacopo Tintoretto»;²⁹¹ «Essendo ne' medesimi tempi in Vinezia un pittore chiamato Brazacco»;²⁹² «È stato similmente a' di nostri buon pittore in quella città Andrea Schiavone».²⁹³

La seppur logica ma ripetitiva ragione addotta della contemporaneità cronologica e di coabitazione geografica cela altri propositi: lo spazio della *Vita di Battista Franco pittore Viniziano* divenne il luogo adatto dove poter operare un affondo sugli artisti della seconda generazione i cui valori formali avevano risentito, e in parte anche superato, l'apporto centro italiano.

Dalla mostra del 1981 a cura di Rodolfo Pallucchini sono ormai passati più di quarant'anni, così oggi l'arrivo disgiunto in Venezia dei manieristi Francesco Salviati (1539) e Giorgio Vasari viene letto come un momento importante di apertura e confronto critico, stilistico e iconografico, ma meno pregno di reazioni di quanto in quella sede non si fosse affermato.²⁹⁴

²⁹¹ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 592.

²⁹² *Ivi*, p. 595.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ *Da Tiziano a El Greco*, cit.

Presso la Libreria, al momento del conferimento della collana d'oro Tiziano e Sansovino scelsero di premiare la *Musica* di Veronese, non i tondi di Salviati, che ancora risentivano della vicinanza con il maestro omonimo, né la *Caccia* di Franco, con la serpentina figura di Atteone.²⁹⁵

La *Vita* di Battista Franco si inserisce, dunque, nella nuova logica dell'approfondimento della Giuntina, configurandosi come una panoramica sull'arte della cosiddetta maniera ai tempi del titolare del capitolo.²⁹⁶

Detto ciò non rimane che riportare l'ultimo scopo assolto dalla *Vita* di Battista, per il quale sarà necessario tornare alle prime pagine, in un esercizio di rimandi e dimostrazioni.

La menzione delle opere nelle quali Franco non riuscì a dar prova delle sue qualità è la scusante per Vasari per approfondire alcuni aspetti del discorso animato nel *Proemio*, dove l'autore riprende il dibattito detto del Paragone delle arti, e dal quale emerge preponderante il ruolo del disegno.²⁹⁷

Di memoria Pliniana, la disputa iniziò a prendere corpo con la progressiva affermazione sociale dell'artista all'avviarsi del Quattrocento trovando nel *De Pictura* di Leon Battista Alberti (1435) un embrionale delineamento dei tratti in un conciliante enunciato: «Sunt quidem cognatae artes eodemque ingenio pictura et sculptura nutritae», sebbene l'umanista proseguisse ammettendo «sed ipse pictoris ingenium, quod in re longe difficillima versetur, semper praeferam».²⁹⁸

La questione, il cui esito sarebbe andato ben oltre l'orgoglio personale, trovò fertile sponda nel *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci, nelle cui pagine il poliedrico pittore non poté parteggiare che per la sua categoria professionale, tenendo a sottolineare come la pittura fosse un'attività nobile e aggraziata, da uomo di corte, mentre la scultura, con i suoi scalpelli e trapani e polvere, fosse cosa più dello sforzo fisico che mentale, insomma da artigiani.²⁹⁹

²⁹⁵ P. Humpfrey, *La pittura a Venezia nel Rinascimento*, Milano, Leonardo, 1996, pp. 185-267, in part. pp. 185-198.

²⁹⁶ Grosso, *Su alcuni aspetti*, cit.

²⁹⁷ Schlosser, *La letteratura artistica*, cit., pp. 101-185; O. Bätschmann, *The paragone of sculpture and painting in Florence around 1550*, in *Le Vite del Vasari*, cit., pp. 85-96; M. Faietti, *Il disegno padre delle arti, i disegni degli artisti, il disegno delle "Vite"*, in *Figure, memorie, spazio. La grafica del Quattrocento, appunti di teorie, conoscenza e gusto*, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi, 8 marzo – 12 giugno 2011) a cura di M. Faietti, A. Griffo, G. Marini, Firenze, 2011, pp. 13-37; E. Carrara, *Il tema del "Paragone delle arti" da Leonardo a Benedetto Varchi*, in *Nodi, vincoli e gruppi leonardeschi*, a cura di F. Dubard de Gaillardbois, O. Chiquet, Paris, Spartacus-idh, 2019, pp. 241.256; S. Ferrari, *Dürer e Leonardo: il paragone delle arti a Nord e a Sud delle Alpi*, Genova, Genova University Press, 2020. Non è possibile prescindere, anche per questo soggetto, dalla monumentale antologia: *Scritti d'arte del Cinquecento*, I, a cura di P. Barocchi, Firenze, Riccardo Ricciardi Editore, 1971.

²⁹⁸ L. B. Alberti, *De pictura*, reprint a cura di C. Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 51.

²⁹⁹ L. da Vinci, *Trattato della pittura*, I, Lanciano, Carrara, 1924, pp. 33-46.

Il guanto venne raccolto da Castiglione nel suo *Libro del Cortegiano* (1528),³⁰⁰ arricchendosi ulteriormente della dicotomia fra l'essere della scultura e l'apparire della pittura, sulla quale avrà modo di tornare anche Aretino in una famosa lettera indirizzata a Ludovico Dolce nel 1537.

Ravvivatasi ulteriormente con il botta e risposta del *Dialogo della Pittura* di Paolo Pino (1548) e del *Disegno* di Anton Francesco Doni (1549), forse il frutto più celebre nato dalla discussione fu l'inchiesta di Benedetto Varchi, per la quale, per la prima volta, gli artisti (della corte di Cosimo de' Medici) fornirono pareri scritti a sostegno delle proprie posizioni.

Giunse nel 1550 il turno di Vasari, già partigiano della pittura nelle recenti *Lezzioni* di Varchi e ora equilibrato giudice, propendendo per la parità, data la comune discendenza dal disegno.

Infine fu l'ora della Giuntina, nelle cui pagine di apertura, dopo aver variato l'ordine delle parti del titolo da *architetti, pittori et scultori* a *pittori, scultori et architetti*, l'autore avvia una serie di confutazioni in favore della pittura, forse memore dell'attacco che aveva ricevuto la sua orazione funebre per Michelangelo del 1564 da parte di Cellini, quando da un anno era stata fondata in città l'Accademia del Disegno, spazio certamente di celebrazione politica, ma anche di costante esercizio e confronto.

In questo acceso clima, qui semplicemente tratteggiato per necessità di convenienza spaziale e narrativa, si innestano, appunto, i pareri e le osservazioni dell'aretino, tanto interessanti da meritare di essere riportate integralmente e con la menzione dell'opera di riferimento:

[Affreschi monocromi per Porta San Sebastiano, 1536] Le quali tutte storie e pitture, essendo le prime di Battista, e rispetto a quelle degl'altri, furono assai buone e molto lodate. E se Battista avesse prima cominciato a dipignere et andare praticando talvolta i colori e maneggiare i pennelli, non ha dubbio che avrebbe passato molti; ma lo stare ostinato in una certa opinione che hanno molti, i quali si fanno a credere che il disegno basti a chi vuol dipignere, gli fece non piccolo danno.³⁰¹

[Studio delle statue di Michelangelo presso la Sacrestia Nuova di San Lorenzo, 1536] (...) ma fu nondimeno conosciuto l'error suo di non aver mai voluto ritrarre dal vivo o colorire, né altro fare che imitare statue e poche altre cose che gli avevano fatto in tal modo indurare et insecchire la maniera, che non se la potea levar da dosso, né fare che le sue cose non avessero del duro e del tagliente (...).³⁰²

[Apparati decorativi per le celebrazioni nuziali del duca Alessandro de' Medici, 1536] Ma con tutto che vi usasse diligenza, fu superato dal Bronzino, e da altri che avevano manco disegno di lui, nell'invenzione, nella fierezza e nel maneggiare il chiaro scuro, atteso (come s'è detto altra volta) che le pitture vogliono essere condotte facili, e poste le cose a' luoghi loro con giudizio e senza uno certo stento e fatica che fa le cose parere dure e crude; oltre

³⁰⁰ *Scritti d'arte del Cinquecento*, cit., I, pp. 489-492.

³⁰¹ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 585.

³⁰² *Ivi*, p. 586.

che il troppo ricercarle le fa molte volte venir tinte e le guasta, perciò che lo star loro tanto a torno toglie tutto quel buono che suole fare la facilità e la grazia e la fierezza: le quali cose, ancorché in gran parte vengano e s'abbiano da natura, si possono anco in parte acquistare dallo studio e dall'arte.³⁰³

[Affresco dell'Oratorio di San Giovanni Decollato, 154x] Ma con tutto che questa pittura fusse condotta con molta fatica, non fu a gran pezzo tenuta pari a quella del Salviati, per essere fatta con stento grandissimo e d'una maniera cruda e malinconica, che non aveva ordine nel componimento, né in parte alcuna punto di quella grazia e vaghezza di colorito che aveva quella di Francesco. E da questo si può fare giudizio che coloro i quali seguitando quest'arte si fondano in far bene un torso, un braccio et una gamba, o altro membro ben ricercato di muscoli, e che l'intendere bene quella parte sia il tutto, sono ingannati, perciò che una parte non è il tutto dell'opera, e quegli la conduce interamente perfetta e con bella e buona maniera che, fatte bene le parti, sa farle proporzionatamente corrispondere al tutto; e che, oltre ciò, fa che la composizione delle figure esprime e fa bene quell'effetto che dee fare, senza confusione. E sopra tutto si vuole avvertire che le teste siano vivaci, pronte, graziose e con bell'arie, e che la maniera non sia cruda, ma sia negl'ignudi tinta talmente di nero, ch'ell'abbiano rilievo, sfughino e si allontanino secondo che fa bisogno; per non dir nulla delle prospettive de' paesi e dell'altre parti che le buone pitture richieggiono; né che nel servirsi delle cose d'altri si dee fare per sì fatta maniera che non si conosca così agevolmente. Si accorse dunque tardi Battista d'aver perduto tempo fuor di bisogno dietro alle minuzie d'i muscoli et al disegnare con troppa diligenza, non tenendo conto dell'altre parti dell'arte.³⁰⁴

[Affresco della calotta absidale del duomo di Urbino, 154x] La quale invenzione sarebbe stata certamente grande occasione a Battista di mostrarsi valentuomo, se egli avesse preso miglior via, non solo di farsi pratico ne' colori a fresco, ma di governarsi con miglior ordine e giudizio in tutte le cose che egli non fece. Ma egli usò in quest'opera il medesimo modo di fare che nell'altre sue, perciò che fece sempre le medesime figure, le medesime effigie, i medesimi panni e le medesime membra, oltre che il colorito fu senza vaghezza alcuna et ogni cosa fatta con difficoltà e stentata.³⁰⁵

I colleghi artisti sono dunque ammoniti: il consiglio è di iniziare ad esercitarsi a dipingere sin da giovani, così da ottenere la dimestichezza che la pratica richiede nell'utilizzo degli strumenti e dei colori, la cui tarda frequentazione è altrettanto da evitarsi.

Il disegno, infatti, sebbene sia centrale nell'atto dello studio, dell'esercizio e nell'invenzione, perché è lì che l'idea in prima battuta assume forma, non è di per sé sufficiente al pittore, dovendo questi orchestrare nelle sue opere composizioni di figure, animate e inanimate, per la cui resa è necessaria una conoscenza approfondita dello scibile di natura.

Lo studio delle cose antiche, certamente importante, deve essere affiancato, vorrei dire perfezionato, dallo studio dal vero, ritraendo soggetti mutevoli e arrangiabili, la cui costante

³⁰³ *Ivi*, p. 588.

³⁰⁴ *Ivi*, p. 589.

³⁰⁵ *Ibidem*.

disparità d'apparenza incoraggia lo studioso a gestire differientemente le situazioni, prima copiando e poi applicando le esperienze maturate nel corso dell'esecuzione pittorica.

Si deve tuttavia guardare bene l'artista dal considerare sufficiente lo studio del vero, delle antichità, delle opere altrui, dell'inerte e del vivo, sussistendo il rischio di giungere a saper creare un testo figurativo perfetto nelle sue parti singolari, ma totalmente slegata nell'insieme.

Il buon dipinto dev'essere un coro che canta all'unisono, un insieme organico di componenti realizzati con diligenza e reciprocamente accordati.

Questa teoria del naturalismo perfezionato, detta dell'*electio*, consiste nel realizzare composizioni frutto di frequenti osservazioni pregresse, elevate a perfezione per tramite di una selezione.

In quest'ottica il pittore è chiamato a creare, non semplicemente a copiare, men che meno a replicare soluzioni altrui, pena il *rinsecchimento della maniera*, ovvero la perdita di apparenza vitale dei soggetti.

Con queste parole Vasari scagiona lo sviluppo e l'adozione di licenze, certo innaturali ma necessarie al buon esito dell'opera.

Una più agevole comprensione dei consigli di Vasari, indirizzati più al lettore-artista che al lettore-letterato delle *Vite*, quasi un coinciso prontuario per i colleghi dell'Accademia fiorentina, si realizza affiancando la quarta citazione al dipinto di riferimento, peraltro l'unico dei cinque sopravvissuto (fig. 35).

Il giudizio dell'aretino attorno all'affresco per l'oratorio romano non è effettivamente ingeneroso. La scena dell'arresto, animata dalla presenza di venti comparse, risulta nelle sue parti malamente composta, in un accostarsi di gruppi autonomi alla costante ricerca di dimostrazione di virtuosismo grafico tuttavia fine a se stesso, portando la pratica citazionistica ad una riproposizione di soluzioni ora michelangiottesche, ora raffaellesche.

Non vi furono per Franco unicamente parole di biasimo, bensì anche encomi introdotti con forme espressive ricorrenti.

Per ben otto volte, per altrettante distinte opere, Vasari ricorda come esse furono lodate o lodevoli, quasi a voler suggellare la menzione delle singole commissioni con l'informazione della committenza, la descrizione della stessa e il giudizio che ne scaturì.

Per un'esaustiva valutazione della presenza di Battista Franco nella Giuntina la sola consultazione della biografia dedicatagli non è sufficiente, incontrando il nome dell'artista in più occasioni lungo il corso del testo.

Si tratta, come già accennavo, di un susseguirsi di rimandi alla *Vita* dell'artista nei capitoli dedicati ai colleghi con i quali ebbe modo di collaborare lungo il corso della sua carriera, non rivestendo, quindi, alcun ruolo se non quello di consiglio di rimando per ulteriori approfondimenti e contestualizzazioni.

Per il vero vi sono almeno tre citazioni del nome di Franco che in questa sede andranno a tempo debito considerate, e che per ora è sufficiente riportare come siano gli unici passaggi dell'intera Giuntina a fare esplicito riferimento all'attività incisoria del Nostro, trovando a conclusione della sua *Vita* un elusivo: «Hanno dato nome e credito grandissimo a Battista (...) molti suoi disegni stampati, che sono veramente da essere lodati».³⁰⁶

Vita	Riferimento	Pagina
Marcantonio Raimondi	Incisioni	305
"	Incisioni	308
Giulio Romano	Incisioni	331
Tribolo	Apparati decorativi per le celebrazioni nuziali del duca Cosimo (1539)	410
"	Apparati decorativi per le celebrazioni nuziali del duca Cosimo de' Medici (1539)	"
Girolamo e Bartolomeo Genga	Affresco della calotta absidale del duomo di Urbino (15xx)	506
Bastiano da Sangallo	Apparati decorativi per le celebrazioni nuziali del duca Cosimo de' Medici (1539)	542
Ridolfo, David e Benedetto Ghirlandaio	Apparati decorativi per le celebrazioni nuziali del duca Alessandro de' Medici – Palazzo Medici(1539)	575
"	Affreschi del Santuario di Santa Maria delle Vertighe (15xx)	"
Francesco Salviati	Affresco dell'Oratorio di San Giovanni Decollato (15xx)	637
Taddeo Zuccari	Affresco della calotta absidale del duomo di Urbino (15xx)	689
Taddeo Zuccari	Affreschi della Cappella Grimani	696
Jacopo Sansovino	Libreria di San Marco	829
"	Scala d'Oro di Palazzo Ducale	833

Vale ora la pena soffermarsi sulle restanti citazioni del nome di Battista Franco nel testo giuntino. Tra le differenze registrabili fra le due edizioni vasariane vi è fra le più evidenti l'arricchimento del corpus di indici ad uso e beneficio dei lettori, grazie ai quali il districarsi fra le centinaia di pagine e di riferimenti risulta di maggior facilità.

³⁰⁶ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 592.

Laddove nella Torrentiniana le *Tavole* sono solo quattro e poste a conclusione del secondo e ultimo volume, nella Giuntina sono moltiplicate arrivando al numero di dodici, poste a gruppi di quattro al principio di ognuno dei tre tomi:

Tavola delle cose più notabili che si contengono In questo Secondo Volume della Terza Parte:

Battista Franco Veneziano, pittore, 410 [Apparati decorativi per le celebrazioni nuziali del duca Cosimo], 637 [Affresco dell'Oratorio di San Giovanni Decollato nelle *Vite* di Francesco Salviati]³⁰⁷

Tavola delle vite degli artefici Del Secondo Volume della Terza Parte:

Battista Franco pittore, Veneziano, 585³⁰⁸

Tavola de' luoghi dove sono l'opere descritte Nel Secondo Volume della Terza Parte:

Monte Sansavino:

La Madonna de' Vertigli:

Le storie di Iosef, in un chiostro, Ridolfo Grillandaio, Battista Franco e Michele di Ridolfo, 575

La tavola dell'altar maggiore. Battista Franco e Michele di Ridolfo, 575³⁰⁹

Roma:

San Giovanni Decollato:

Altre cose e storie, Battista Franco, Pirro Ligorio e Domenico Romano, 637, 667³¹⁰

La Minerva:

Una cappella, Battista Franco, 591³¹¹

Venezia:

San Francesco della Vigna:

La tavola a olio nella cappella di monsignor Barbaro. Battista Franco, 591

La prima cappella a man manca, entrando in chiesa, del Patriarca Grimani.

Battista Franco e Federico Zuccherò, 592

La tavola di detta cappella. Battista Franco e Federigo Zuccherò, 592³¹²

³⁰⁷ Errore di stampa alla pagina 637, ove lo stampatore impresse 667: si corregga con 637: Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte.

³⁰⁸ *Ivi*, p. n.n.

³⁰⁹ *Ivi*, p. n.n. segnata ♣♣♣♣ r.

³¹⁰ *Ivi*, p. n.n. segnata ♣♣♣♣₂ r.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² *Ivi*, p. n.n.

San Iob [Giobbe]:

Pitture della cappella di cà Foscari. Battista Franco, 591³¹³

Urbino:

Duomo:

La cappella maggiore. Battista Franco veneziano, 506³¹⁴

Anzitutto è possibile notare come gli affreschi dell'Oratorio di San Giovanni Decollato siano segnalati per ben due volte, quando nella *Vita* vengono invece stroncati, sebbene vada ricordato come la *Tavola de' luoghi* assolvà più una necessità informativa che critica.

Un'ulteriore osservazione riguarda l'assenza negli indici di menzioni delle opere realizzate a Venezia presso la Libreria marciana, nella sala di lettura e sulla volta della prima rampa dello scalone, nonché a Palazzo Ducale, silenzio che, tuttavia, è riservato anche per Paolo Veronese.

A questo punto non resta che dare conto della natura delle fonti alle quali l'aretino si rifece.

Personaggio e autore ebbero per certo modo di conoscersi e frequentarsi sin dal 1536 quando il primo, giungendo da Roma a Firenze al seguito di Raffaello da Montelupo, si pose a disposizione del secondo, responsabile fiorentino dell'erigendo apparato effimero decorante il percorso che di lì a poco l'imperatore Carlo V avrebbe attraversato.

A sostegno della centralità che la frequentazione reciproca ebbe anche nel caso della redazione della *Vita* in questione, si noti come l'allontanarsi di Vasari dalla corte fiorentina, dopo l'assassinio del duca nel 1537, abbia comportato un progressivo diradamento delle informazioni, con particolare evidenza a seguito della notizia del matrimonio di Cosimo I ed Eleonora, e dei conseguenti festeggiamenti.

La presenza di dettagliati resoconti degli incarichi romani del 1536 e del solito matrimonio ducale del 1538 conducono al sospetto che Vasari si fosse rifatto agli opuscoli abitualmente stampati in occasione di questi eventi.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ *Ivi*, p. n.n. segnata ♣♣♣♣♣.

Sospetto che si tramuta in convinzione quando, superata la descrizione dell'apparato di porta al Prato si legge: «non è mio ufficio quello raccontare che da altri nell'apparato di quelle nozze fu scritto lungamente».³¹⁵

Questi *altri* non sarebbe che Pier Francesco Giambullari, autore del dettagliato opuscolo *Apparato et feste nelle nozze dello illustrissimo signor duca di Firenze et della duchessa sua consorte, con le sue stanze madriali, comedia et intermedii in quelle recitati*, stampato nello stesso 1539.³¹⁶

In tal senso sarebbe ragionevole supporre che Vasari ebbe modo di consultare almeno un altro opuscolo, per il tratteggiamento dell'apparato romano, l'*Ordine, pompa, apparati et cerimonie della solenne intrata di Carlo V imperatore sempre Augusto nella città di Roma*:

Ordine, pompa, apparati et cerimonie

Con questo ordine, venne S. M. alla porta di S. Bastiano, detta anticamente Capena, perchè S. Santità ha voluto che venga per la via trionfale antica da S. Paolo fino alla detta porta, e fatta di novo una spianata larga ed agevole a cavalcare alla porta sono ornamenti di pittura et prima nel quadro di mezzo sopra la porta due arme l'una del Papa l'altra di Cesare, in mezo di esse dipinto un Romolo che per esser stato il primo Re et Conditore di Roma onde sonno poi derivati questi duoi Imperii spirituale et temporale come comuni padre dell'uno et dell'altro, tiene con la destra la mitra sopra l'arme del Papa et con la sinistra il regno sopra quella di Cesare.

Esso Romolo armato in figura heroica et trabeato cioè vestito d una toga rossa fino a talloni, succinto nel mezo ha una corona in testa come Re et davanti un lituo cioè un bastone ritorto in cima a guisa che hoggi veggiamo fatto un pastorale da Vescovo.

Et questo per significare comunemente la potestà della religione et dello Imperio percioche si operava unicamente nel cavar gli auguri per disegnar le regioni del cielo, serviva per iscettro, con che si governava il regno, et si decidevano le liti et così il lituo significa il Sacerdotio per gli Auspici. L imperio per lo scetro: ha Romolo dalla destra Numa Pompilio; dalla sinistra Tullo Hostilio : et disopra lettere che dicono QUIRINUS PATER.

Negli Torrioni che metteno in mezo la porta, dall un canto a man manca all entrare e dipinto il trionfo di Scipione maggior che fece Cartagine

Vasari

(...) a Battista furono date a fare quattro storie grandi a fresco di chiaro scuro nella facciata della Porta Capena, oggi detta di San Bastiano, per la quale aveva ad entrare l'imperatore.

Nelle quali Battista, senz'aver mai più tocco colori, fece sopra la porta l'arme di papa Paulo Terzo e quella di esso Carlo imperatore, et un Romulo che metteva sopra quella del Pontefice un regno papale e sopra quella di Cesare una corona imperiale; il quale Romulo, che era una figura di cinque braccia, vestita all'antica e con la corona in testa, aveva dalla destra Numa Pompilio e dalla sinistra Tullo Ostilio, e sopra queste parole: QUIRINUS PATER.

In una delle storie che erano nelle facciate de' torrioni che mettono in mezzo la porta, era il maggior Scipione che trionfava di Cartagine, la quale avea fatta tributaria del popolo romano; e nell'altra a man ritta era il trionfo di Scipione minore, che la medesima avea rovinata e disfatta. In uno di due quadri, che erano fuori de' torrioni nella faccia dinanzi, si vedeva Annibale sotto le mura di Roma essere ributtato dalla tempesta; e nell'altro a sinistra Flacco entrare per quella porta al soccorso di Roma contra il detto Annibale.³¹⁸

³¹⁵ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 588.

³¹⁶ Giambullari, *Apparato et feste nelle nozze*, cit.

³¹⁸ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 585.

tributaria dall'altro a man dritta il trionfo di Scipione minore che la disfece.

Tra questi due nel quadro sopra la porta sono queste lettere. CAROLO . V. RO . IMP . AVG . TERTIO . AFRICANO . Et sotto ambidue gli trionfi questo distico: *Scipiades medium Caesar te moenibus inferis: Quem Lybe devicto tertia palma manet.* Ne due quadri fuora de torioni e dipinta nell'uno da man dritta quando Annibale sotto le mura di Roma fu ributtato dalla tempesta con queste lettere sotto : DEO PRO NOBIS STANTE AFRI DEPULSI.

Nell'altro quadro a sinistra e dipinto quando C. Flacco partito dall'assedio di Capua entrò per detta porta al soccorso di Roma contra Annibale con queste parole: Q. FLACCUS CAPENA INGRESSUS AFROS DEPULIT.

Eravi poi fatto un'ornamento d'un fregio d'Aquile messe ad oro et di certi tondi con alcune inscrizioni, intramezzati tutti da festoni di fronde appesi a certe borchie et rosoni dorati (...).³¹⁷

Il raffronto dei due testi dimostra come la trama vasariana sia del tutto sovrapponibile a quella dell'opuscolo, certo segnato da una maggiore completezza informativa che male si sarebbe accordata con l'economia delle *Vite*.

Siamo inoltre a conoscenza dell'esistenza di un simile stampato edito in occasione del matrimonio fra il duca Guidobaldo II e Vittoria Farnese (1547), la cui consultazione, ammetto, non mi è stata possibile a causa della sua rarità.³¹⁹

La brevità del testo giuntino fa però supporre che nemmeno il suo autore avesse avuto modo di sfogliarlo, non che la sua visione fosse necessaria per Vasari, il quale rispose quest'ulteriore voce di catalogo con un sbrigativo passaggio: «Ma tornando a Battista, nelle nozze che poi si fecero in Urbino del detto signor Duca e signora Vettoria Farnese, egli, aiutato da' suoi giovani, fece negl'archi ordinati dal Genga, il quale fu capo di quell'apparato, tutte le storie di pitture che vi andarono».³²⁰

³¹⁷ *Ordine, pompa, apparati et cerimonie della solenne intrata di Carlo V imperatore sempre Augusto nella città di Roma*, Roma, 1536, pp. [4-6].

³¹⁹ *Il viaggio et li grandissimi trionfi, feste, pompe, et apparati fatti in la magnifica città d'Urbini per la intrata della illustrissima et eccellentissima signora Vittoria Farnese, consorte de lo illustrissimo et eccellentissimo signor duca d'Urbino, con la significatione dell'imprese che vi erano*, Roma, Hieronimo de Cartolari, 1548 (Cfr. Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 143, n. 196).

³²⁰ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 590.

È possibile aprire e subito chiudere una parentesi riguardo la ripetitiva presenza della persona stessa di Vasari.

Dopo Michelangelo, citato sette volte, è il nome dell'autore a tornare con maggiore frequenza (cinque), con il ruolo di testimone degli eventi da lui stesso descritti.³²¹

Non si può, tuttavia, non leggere nel passaggio summenzionato, riferito all'invito di Guidobaldo, una nota di orgoglio personale, seppur velata da cortigianeria.

Proprio la menzione delle commesse urbinati favorisce l'introduzione all'ennesima fonte, in qualche misura definibile come compensativa delle notizie fornite dagli artisti stessi, quando ancora in vita.

Con il rischio che sul ricordo fornito da un maestro fossero intervenuti gli involontari fisiologici effetti della memoria, nonché i volontarissimi intenti della selettività, oltretutto per motivi di interesse, e spinto da un proto-deontologismo professionale storico artistico, il rilievo autoptico giocò un ruolo sicuramente centrale nella stesura dell'intera opera.

Si diceva delle imprese urbinati; ebbene al timore che Franco non fosse in grado di portare a compimento quanto commessogli, Guidobaldo II espresse a Vasari stesso il desiderio che il pittore-scrittore giungesse in città per sincerarlo delle effettive capacità del veneziano.

L'aretino dovette declinare a causa degli impegni professionali che lo obbligavano a Rimini, ma, conclusi questi, dopo una breve sosta a Ravenna, giunse al cospetto del duca della Rovere per chiedere venia, approfittando dell'occasione per raccogliere osservazioni.

Fu durante questa breve permanenza che Vasari venne a conoscenza degli affreschi eseguiti dall'artista nel duomo e la sua collaborazione con la manifattura di maioliche locale, potendo così, successivamente, inserire la descrizione del dipinto e ponendolo a confronto con quella che individuò esserne la fonte: il *Giudizio universale*.

La stessa seconda venuta in laguna fu un momento di revisione e aggiornamento del già ricco *corpus* di nuovi dati, pronti per l'imminente pubblicazione.

Il catalogo di Franco va arricchendosi con lo scorrere delle righe, introducendo al lettore, in un serrato giro di menzioni, tutte le principali commesse lagunari assolate fra il 1554 e il 1561.

³²¹ Barocchi, *L'antibiografia*, cit., p. 14.

Eppure si rinnova il dubbio che dietro a queste menzioni possa essere intervenuto un esercizio di crasi fra quanto visto e quanto ricevuto da informatori fidati, Cosimo Bartoli su tutti, la cui identità effettivamente si celerebbe dietro le parole (il corsivo è mio):

Ma, o fusse la trascuraggine sua, o l'aver lavorato alcune cose a fresco per le ville d'alcuni gentiluomini e forse sopra mura freschissime, *come intesi*, prima che avesse la detta capella finita, si morì; et ella, rimasa imperfetta, fu poi finita da Federigo Zuccherò da Sant'Agnolo in Vado (...).³²²

Vasari dovette intendere ciò grazie a quanto Bartoli, ambasciatore fiorentino in Venezia fra il 1562 e il 1572, scrisse in una lettera simile a quella datata 19 agosto 1564:

A messer Federigo Zuccaro diedi la vostra; et mi ha promesso mandarmi di questa settimana che viene certe cosette di sua mano, acciò con la sua lettera le mandi a Vostra Signoria. Egli ha a buon termine la sua cappella. Et per di qui a 20 di settembre la vuol'aver finita; e poi non mi par veder che sia totalmente risoluto di quello vorrà fare, benché mostri voglia di voler venir costì. Pur non è anco risoluto, che par che li sia data intenzione di farli lavorar qui non so che istoria nella sala grande del consiglio.³²³

Non è dunque possibile escludere aprioristicamente che l'aretino fosse stato raggiunto da missive di simile tenore, oggi non giunteci, o quantomeno non note, e che potrebbero anche essere, come si è voluto ipotizzare,³²⁴ all'origine della curiosa restituzione ecfrastica della pala Barbaro in San Francesco della Vigna:

(...) datogli a fare per la chiesa di S. Francesco della Vigna, nella capella di monsignor Barbaro, eletto patriarca d'Aquileia, una tavola a olio, nella quale dipinse S. Giovanni che battezza Cristo nel Giordano, in aria Dio Padre, a basso due putti che tengono le vestimenta di esso Cristo, e negli angoli la Nunziata; et a piè di queste figure finse una tela sopraposta, con buon numero di figure piccole e ignude, cioè d'Angeli, Demonii et anime in Purgatorio, e con un motto che dice: "In nomine Iesu omne genuflectatur".³²⁵

Come ho già avuto modo di ricordare non si tratta di un olio su tavola ma su tela, opposto errore che l'autore commise anche per *l'Assunta* di Tiziano,³²⁶ riconoscendovi una tela e non una tavola.

³²² Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 590.

³²³ Frey, *Der Literarische*, cit., pp. 107-108.

³²⁴ Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit, p. 212.

³²⁵ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 591.

³²⁶ C. Hope, *Titian. Sources and documents*, V, London, Ad Illusum [in association with] The Burlington press, 2023, p. 1772.

Le incongruenze, tuttavia, si susseguono non esistendo menzione alcuna della presenza dei due santi francescani e operando una svista iconografica che portò ad individuare nei due angeli ai piedi di Dio la raffigurazione dell'*Annunciazione*.

In conclusione si dovrebbe ricordare l'importanza svolta dai disegni e dalle stampe come strumento di conoscenza e di supporto alla vacillante memoria.³²⁷

Ad ogni modo non mi pare che per la *Vita di Battista Franco pittore Viniziano* esse abbiano avuto un ruolo di fonte, venendo citate, come si è detto le seconde molto meno delle prime, come spazi creativi di maggior prova d'eccellenza dell'artista, né che i suoi dipinti, quantomeno quelli citati, siano stati oggetto da altri incisori.

II.2.1. Il ruolo di Battista Franco nella struttura della *Vita di Marcantonio Bolognese e altri intagliatori di stampe*

«Perché nelle teoriche della pittura si ragionò poco delle stampe di rame, bastando p[er] allora mostrare il modo dell'intagliar l'argento col bulino, che è un ferro quadro tagliato a sghembo che ha il taglio sottile, ce ne dirà ora, con l'occasione di q[ue]sta vita, quanto giudicheremo dovere essere a bastanza».³²⁸

Come preso da un improvviso moto di consapevolezza, in apertura della *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe* Vasari recita un *mea culpa*, dichiarando quanto mai necessaria la presenza del capitolo in avvio essendo le pagine delle teoriche manchevoli di approfondimenti specificamente condotti sulle vicende pratiche e storiche dell'incisione figurativa.

Effettivamente l'aretino fu onesto nell'ammettere che dei trentacinque capitoli posti all'avvio del primo tomo, a costituire l'*Introduzione* (...) *Alle tre arti del disegno, cioè architettura, pittura e scoltura*, solo due trattano dell'incisione, e di essi uno solo nella sua interezza.

Nel capitolo XXXIII, infatti, il dare conto della pratica degli orafi di versare negli incavi realizzati a bulino una sostanza scura detta niello, fu l'occasione di approfondire l'arte degli smalti.³²⁹

Il capitolo XXXV, l'ultimo, pur intitolandosi *De le stampe di legno*, è dedicato alla tecnica detta a chiaroscuro, con la quale è possibile produrre fogli a stampa impiegando matrici di legno multiple

³²⁷ E. Borea, *Vasari e le stampe*, "Prospettiva", 57/60, 1989-90, pp. 18-38, in part. p. 18.

³²⁸ Vasari, *Vite*, cit., Primo volume della terza parte, p. 295.

³²⁹ *Ivi*, pp. 63-64.

e in successione caratterizzati da effetti di transizione tonale del tutto simili a quelli ottenibili impiegando chine e pennelli.³³⁰

Dunque, Vasari si dimostra sin da subito disattento, o come si vedrà pienamente coerente con il suo pensiero critico, ignorando quasi totalmente la xilografia, concedendo d'altro canto ampia attenzione alla tecnica a più legni, il cui esito d'impiego sta «a imitazione delle stampe di rame», identificando nell'emiliano Ugo da Carpi l'inventore, così come Maso Finiguerra lo sarebbe stato del niellare.

La narrativa vasariana è notoriamente tendenziosa e anche in questo caso non si smentisce; tuttavia, ciò che è di interesse in questa sede non è né l'errata attribuzione della paternità delle due tecniche, per certo non brevettate da Maso e Ugo, né tantomeno indagare le ragioni della contenuta presenza della xilografia nelle *Vite*, potendo vantare una cospicua bibliografia dedicata di valevoli contributi, fra cui certamente spicca il corposo articolo a firma di Evelina Borea, dove si dimostra come Vasari non avrebbe potuto tributare alla xilografia più spazio di quanto gliene fosse stato concesso, riconoscendo in essa il sovrastare della dimensione manuale su quella intellettuale.³³¹

È muovendo la propria analisi da questo pregiudizio che l'aretino si apprestò a compilare la *Vita di Marcantonio Bolognese*, ovvero Marcantonio Raimondi.

Non è anco stata se non lodevole invenzione l'essere stato trovato il modo da intagliare le stampe più facilmente che col bulino, se bene non vengono così nette; cioè con l'acqua forte, dando prima in sul rame una coverta di cera o di vernice o colore a olio, e disegnando poi con un ferro che abbia la punta sottile, che sgraffi la cera o la vernice o il colore che sia: perché messavi poi sopra l'acqua da partire, rode il rame di maniera che lo fa cavo, e vi si può stampare sopra. E di questa sorte fece Francesco Parmigiano molte cose piccole che sono molto graziose, sì come una Natività di Cristo, quando è morto e pianto dalle Marie, uno de' panni di cappella fatti col disegno di Raffaello, e molte altre cose. Dopo costoro ha fatto cinquanta carte di paesi varii e belli Batista pittore vicentino, e Battista del Moro veronese; et in Fiandra ha fatto Ieronimo Coca l'Arti liberali; et in Roma fra' Bastiano viniziano la Visitazione della Pace e quella di Francesco Salviati della Misericordia, la festa di Testaccio, oltre a molte opere che ha fatto in Vinezia Battista Franco pittore, e molti altri maestri.³³²

Nella complessa e serrata trama della narrazione, le cui note biografiche sono più incidentali che continuative e sfruttando notizie riferibili a Raimondi, l'autore vaglia momenti valevoli della produzione figurativa a stampa, attraversando i cataloghi di disegnatori e incisori, quando *invenit* e *sculpsit* non corrispondevano nel medesimo individuo, così da comporre uno schema di tale arte in

³³⁰ *Ivi*, pp. 65-66.

³³¹ Borea, *Vasari e le stampe*, cit.

³³² Vasari, *Vite*, cit., Primo volume della terza parte, pp. 304-305.

area italiana nel Quattro e nel Cinquecento, con aperture altrettanto considerevoli su quella fiamminga e centro europea.³³³

Fu secondo questa politica compilativa che la menzione di acqueforti di mano di Domenico Beccafumi su disegno di Parmigianino aprì ad un intermezzo esplicativo le fasi esecutive della tecnica, dotata del vantaggio di «intagliare le stampe più facilmente che col bulino, se bene non vengono così nette».

Rappresentanti delegati delle potenzialità espressive dell'acquaforte sono le «molte cose piccole che sono molto graziose» dello stesso Mazzola, e più precisamente la *Natività* (B. 3), la *Sepoltura di Cristo* (B. 5) e i *Santi Pietro e Giovanni guariscono i malati alle porte del tempio* (B. 7), traduzione quest'ultima dell'omonimo cartone eseguito da Raffaello (Londra, Victoria and Alberto Museum) per la commessa dei dieci arazzi sistini, nonché «molte altre cose».

Se la critica virerà poi i suoi giudizi sull'opera di Parmigianino in funzione del suo primato come *peintre graveur*, nella trama della *Vita* essa è premessa introduttiva per una brevissima litania di nomi d'altri incisori.

Quella di Franco in special modo, ma anche quella dei colleghi, è una menzione per il vero funzionale, risolvendo contemporaneamente l'urgenza di illustrare la tecnica attraverso nomi di autori riconosciuti da consultare e confrontare con bulini, specie alla luce del giudizio sulla differente resa dei tratti precedentemente elaborato.

Tale interpretazione è confortata dalla presenza del nome del Nostro, eccessivamente coincisa, anzi fugace nella menzione di un acquafortista non ancora introdotto al consultatore; contrariamente a quanto detto poco prima dei tre colleghi Battista Pittoni il Vecchio, Battista del Moro e Hieronimus Cock, ciascuno accompagnato da accenni al loro repertorio.³³⁴

³³³ Il passaggio vasariano qui riportato è stato oggetto di un approfondimento nel contributo a firma di Barbara Maria Savy: B. M. Savy, «Cinquanta carte di paesi varij, e belli»: Battista Pittoni, Battista del Moro e le antichità di Roma di Hieronymus Cock, in *Il paesaggio veneto nel Rinascimento europeo*, a cura di A. Caracausi, M. Grosso, V. Romani, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 151-174.

³³⁴ Per recenti considerazioni, e per la bibliografia precedente, oltre al saggio di Barbara Maria Savy (*Ibidem*): P. Holberton, «Da Tiziano [...] molti paesi»; Battista Pittoni e le «carte di paesi varii e belli», in *Il Rinascimento in bianco e nero*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 2 marzo – 23 giugno 2024, Venezia, Ca' Rezzonico, 8 marzo – 3 giugno 2024) a cura di G. M. Fara, D. Landau, Verona, Scripta, 2024, pp. 189-195. Il medesimo passaggio è stato vagliato anche dall'attenta Evelina Borea in un più ampio affondo dedicato all'individuazione e correzione delle sviste attributive di Vasari, giustificato dalla soverchiante quantità di materiale da trattare (E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, I, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, p. 142).

Se è il silenzio a calare su Semolei, seppur solo temporaneamente, venendo infatti poco oltre infranto da un passaggio altrettanto rilevante, non v'è da essere sbrigativi nel ridimensionare l'esordio del veneziano come incisore nel testo giuntino, giungendo ad alimentare la già impegnativa questione della definizione cronologica dell'avvio della frequentazione dell'arte da parte del Nostro. La *vexata quaestio* non può certo dirsi da Vasari risolta all'origine, non essendo ai suoi occhi oggetto di interesse; al contrario l'autore meditò una precisa valutazione critica, andando ad identificare come di riguardo il numero di fogli, dettolo anche quantitativamente ragguardevole, prodotti in Venezia, circoscrivendo implicitamente il periodo fra il ritorno del 1552 e la morte nel 1561, nonché l'area geografico-culturale, a sollevare l'attenzione su un centro della grafica figurativa a stampa fra i più attivi dell'Europa intera e nella *Vita di Marcantonio* relegata a quinta del confronto fra lo stesso bolognese e il norimberghese Dürer.

A voler identificare nel passaggio vasariano una precisa definizione del periodo e luogo di produzione di un catalogo articolato attorno a più di un centinaio di unità, il cui raffronto interno evidenzia difformità formali ed esecutive, il passo è sinceramente troppo breve, eppure potrebbe rivelarsi arrischiato voler riconoscere a Vasari più di quanto egli non volesse intendere.

La considerazione degli altri riferimenti all'attività incisoria dell'artista non interviene a risolvere definitivamente l'interpretazione del passaggio in analisi, sebbene persista il sospetto che Vasari facesse risalire ai soli ultimi anni di residenza lagunare l'attività incisoria; mentre oggi si preferisce farne risalire l'avvio al secondo soggiorno romano.

Quasi sul finire della *Vita* di Raimondi si avvertono i primi vagiti di un catalogo che assumerà corpo solo nel Settecento con Mariette e Bartsch, con le integrazioni di Passavant e le regolarizzazioni dei repertori della fine del medesimo e del secolo successivo.

E Battista Franco pittor viniziano ha intagliato, parte col bulino e parte con acqua da partir, molte opere di mano di diversi maestri, la Natività di Cristo, l'Adorazione de' Magi e la Predicazione di San Piero, alcune carte degl'Atti degl'Apostoli, con molte cose del Testamento Vecchio.³³⁵

Dall'esegesi emerge innanzitutto la doppia natura di Franco come pittore e incisore, a testimoniare contestualmente la conoscenza diretta e interessata per l'opera del veneziano, evidente dalla prima subordinata, dove si apprende del tratto caratterizzante la tecnica del Nostro, uso a combinare

³³⁵ Vasari, *Vite*, cit., Primo volume della terza parte, p. 308.

bulino e acquaforte, a sfruttare le potenzialità espressive dei tratti ottenibili dall'applicazione dell'una o dell'altra, i primi più netti e i secondi più sfumati.

Procedendo per ordine di menzione, il primo riferimento, seppur generico, apre all'identità di un incisore traduttore dai variegati modelli di riferimento.

Con questa definizione si vuole oggi indicare quei fogli eseguiti con l'esplicito scopo di porre in commercio fogli che riproducono opere esistenti, sovente dipinti, ma anche disegni, solo in un secondo tempo considerati dagli incisori in quanto meritevoli di una più larga diffusione, moltiplicandone la conoscenza fra artisti e collezionisti e divenendo per gli uni fonte iconografica a cui attingere in luogo dell'opera originale, per gli altri ricercati oggetti da possedere.

Campo di notevoli traguardi, l'incisione di traduzione si opponeva per finalità all'attività detta di invenzione, al contrario basata sull'impiego di composizioni originali, eseguite su fogli di studio o direttamente sulle lastre, specificamente pensate per la stampa, pertanto autonome e purtuttavia nel corso del secolo XVI sovrastate nel numero da quelle di traduzione.³³⁶

La linearità che si trae da questo quadro è solo apparente, non essendo talvolta l'artista a cui si riconosce l'idea anche l'esecutore della matrice. Purtroppo il caso specifico di Franco apre a sospetti di difficile dipanamento, sollevandosi talvolta il dubbio che rami a lui attribuiti potrebbero essere stati eseguiti per mano di terzi su suo disegno.

Le due incisioni successive al vago debutto, ovvero la *Natività* e l'*Adorazione de' Magi*, non si aprono anch'esse ad una lettura agevole, anzitutto a partire dalla titolazione della prima, a mio parere identificabile nell'*Adorazione dei pastori*, affine all'*Adorazione dei Magi*, con cui condivide il tema dell'epifania di Cristo.

Non è chiaro se Vasari considerasse le composizioni frutto dell'*invenit* esclusivo di Franco oppure se muovesse dubbi di sorta: sappiamo infatti che era stato messo in commercio dagli editori Palombi di Roma un esemplare dell'*Adorazione dei pastori*, recante data 1564, in controparte e con l'attribuzione esplicita dell'*invenit* di Michelangelo.³³⁷

³³⁶ D. Landau, *Printmaking in Venice and the Veneto*, in *The Genius of Venice 1500-1600*, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, 2 novembre 1983 – 11 marzo 1984) a cura di J. Martineau, C. Hope, London, Royal Academy of Arts, 1983, p. 303.

³³⁷ Cfr. *Fortuna di Michelangelo nell'incisione*, catalogo della mostra (Benevento, Museo del Sannio, 3 ottobre – 3 dicembre 1964, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, 15 dicembre 1964 – 18 febbraio 1965) a cura di M. Rotili, con la collaborazione di M. Catelli Isola e di E. Galasso, Benevento, Abete, 1964, p. 84, cat. 81. V. anche: Baudille, *Disegni di Battista Franco per incisioni*, cit., p. 98; *Infra*, pp. 158-163, cat. 4. Per la restituzione dell'incisione al nome di Franco, a cui oggi è saldamente riferita, fu necessario attendere Evelina Borea: E. Borea, *Stampe da modelli fiorentino nel Cinquecento*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il*

Seguono la «Predicazione di San Piero, alcune carte degl'Atti degl'Apostoli, con molte cose del Testamento Vecchio».

Se l'individuazione dei fogli di soggetto veterotestamentario non costituisce particolare difficoltà, potendo agevolmente distinguere i soggetti iconografici già da tempo repertoriati, maggiormente disagiata è lo scioglimento delle due indicazioni precedenti.

Scorrendo il catalogo del Nostro, attraverso il ricco repertorio pubblicato da Bartsch, non troviamo che due incisioni riferibili alle narrazioni contenute nel testo degli Atti: la *Pesca Miracolosa* (B. 14) e la *Guarigione dello storpio* (B. 15), dall'erudito austriaco riconosciute entrambe al genio di Raffaello Sanzio, sebbene soltanto la seconda sia riferibile per certo all'urbinate in quanto derivata dall'omonima invenzione per uno dei dieci arazzi sistini,³³⁸ mentre la prima, pur condividendo il soggetto con un altro esemplare della medesima serie, traduce un disegno di Giulio Romano oggi all'Albertina di Vienna (inv. 192r) del quale pure si è supposta una derivazione da Raffaello.³³⁹

Resta la prima delle tre incisioni, raffigurante il proto-pontefice in atto di ammonire la folla. Potrebbe essere questo un caso di travisamento da parte di Vasari. Ad oggi, infatti, non è possibile riconoscere al Semolei alcuna incisione incentrata su tale vicenda; alternativamente potrebbe trattarsi di una doppia svista, per la cui risoluzione sarebbe necessario considerare l'ipotesi che Vasari volesse in realtà intendere la *Predica di san Paolo*, anch'esso soggetto presente nella decina di arazzi raffaelleschi, tradotto sì in incisione, ma non da Franco, bensì da Marcantonio Raimondi (B. 44).³⁴⁰

primato del disegno, catalogo della mostra (Firenze, 1980), Milano, Electa, 1980, pp. 227-286, in part. pp. 267-268, cat. 703, 704. Permangono dubbi anche sul grado di responsabilità di Franco nella realizzazione della stampa dell'*Adorazione dei Magi*, esistente in due stati (il secondo, commentato qui nel catalogo, mostra l'indirizzo di Giacomo Franco: *Franco forma*), presumibilmente realizzata a quattro mani con il monogrammatista che si sigla sul macigno su cui si poggia san Giuseppe "MV" (v. *Infra*, pp. 234-237, cat. 31).

³³⁸ Anche la *Guarigione dello storpio*, pur derivando, come sopradetto, dall'invenzione di Raffaello Sanzio per uno dei dieci arazzi commissionatigli da Leone X per la Cappella Sistina in Vaticano, è frutto della mediazione di un disegno realizzato da Biagio Pupini (Parigi, Louvre, inv. 3988r), a sua volta ulteriormente alterato dal Nostro, il quale scelse di inserire uno scarno paesaggio in sostituzione dell'interno del tempio, già ampiamente ignorato da Pupini (Cfr. D. Cordellier, B. Py, *Inventaire général des dessins Italiens. Raphaël, son atelier, ses copistes*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992, p. 271, cat. 384 ; Van der Sman, *Il percorso stilistico di Battista Franco*, "Arte documento", 8, 1995, p. 103).

³³⁹ Cfr. R. D'Amico, *Incisori veneti dal XV al XVIII secolo*, Bologna, Tipografia Compositori, 1980, pp. 47-48; Van der Sman, *Il percorso stilistico*, cit., p. 103.

³⁴⁰ Più a titolo informativo che con intento risolutivo è la notizia che presso la Fondazione Scientifica Querini Stampalia è un studio di grande formato, successivo al più contenuto foglio del Museo Nazionale di Stoccolma (inv. NM 1408/1863), raffigurante la *Disputa di san Paolo*, successivamente incisa da un bulinista, forse Cornelis Bos, la cui invenzione Rotili riteneva di poterla fare risalire a Michelangelo (Baudille, *Disegni di Battista Franco per incisioni*, cit., p. 98).

Va registrata un'ulteriore menzione dell'operato di Battista Franco come autore di incisioni di traduzione.

Il passaggio a cui si allude, già sopramenzionato, è contenuto nella *Vita di Giulio Romano*, dunque poco oltre la biografia di Raimondi, inframezzate come sono da quella di Antonio da Sangallo:

Le quali storie [di Amore e Psiche] furono, non sono molti anni, stampate col disegno di Battista Franco viniziano, che le ritrasse in quel modo appunto che elle furono dipinte, con i cartoni Giulio da Benedetto da Pescia e da Rinaldo mantovano (...).³⁴¹

Il foglio riproduce unitariamente attraverso l'impiego di due matrici alcuni degli affreschi eseguiti su disegno di Pippi sulle pareti della Sala di Amore e Psiche alla Villa del Te a Mantova.³⁴²

Eppure, ad affiancare l'incisione agli affreschi del *camaron quadro* risulta subito evidente come Franco non abbia replicato con cieca fedeltà il modello, tagliando e unendo raffigurazioni ben più ampie e solo narrativamente contigue, alleggerendo contestualmente le presenze paesaggistiche.

È così che dalla scena del banchetto matrimoniale viene espunta proprio la coppia di novelli coniugi, nell'affresco raffigurati semidistesi su un letto dorato, così come è assente gran parte della folla indaffarata nella preparazione del convivio campestre, a lasciare spazio al momento delle abluzioni di Venere e Marte.

La conclusione che si trarrebbe dal confronto dei due passaggi contenuti nella *Vita di Marcantonio Bolognese*, in quello precedente nella *Vita di Giulio Romano* e in quello nella *Vita* interamente dedicatagli è di una restituzione articolata da ricomporre ed interpretare coralmemente.

Laddove le prime tre menzioni concertano nel definire il profilo di un incisore traduttore ed inventore personalmente attivo, aggiornato e selettivo, sperimentatore delle potenzialità delle differenti tecniche, l'ultima è a ben vedere un encomio postumo alla sua predisposizione disegnativa, tanto sviluppata, i cui esiti meritavano l'attenzione dell'operato di incisori, i quali eseguirono sul suo repertorio di disegni ciò che lui stesso aveva fatto con quello altrui; d'altronde una estesa presentazione dell'attività a stampa nella sua biografia avrebbe formato un'inutile ripetizione, preferendo Vasari confidare nella collaborazione del lettore.

³⁴¹ Vasari, *Vite*, cit., Primo volume della terza parte, p. 331.

³⁴² Si è notato come Vasari nel descrivere gli affreschi di Pippi al Te avesse fatto affidamento alla stampa di Franco (E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana*, cit., p. 146). V. *Supra*, p. 15, n. 7.

II.3. L'edizione di Carlo Manolessi (1647)

La comune considerazione limitativa che permaneva della prima riedizione giuntina stampata a Bologna nel 1647 a cura di Carlo Manolessi³⁴³ per gli eredi di Evangelista Dozza, in tre volumi e con dedica al regnante Granduca di Toscana Ferdinando II de' Medici,³⁴⁴ derivava dal perentorio giudizio dell'eminente studiosa vasariana Paola Barocchi affidate allo spazio della *Premessa*,³⁴⁵ testo di rara completezza, introduttivo l'incompiuta pubblicazione moderna delle redazioni vasariane affrontate e purtroppo solo parzialmente commentate.

All'impresa editoriale bolognese la normalista non ritenne di dover tributare particolari meriti, avvertendovi la predominanza degli interessi pecuniari su quelli culturali del curatore, riconoscendole tuttalpiù il compito di «testimoniare la larga divulgazione del testo giuntino nella seconda metà del Seicento».³⁴⁶

Dalla *Premessa* apparsa nel 1966 passarono sufficienti anni perché fosse possibile tornare a guardare a tale edizione con maggior oggettività, tant'è che è grazie al saggio di Giovanni Maria Fara se oggi possiamo tornare a riconoscere il giusto valore che sin dall'inizio gli si sarebbe dovuto tributare,³⁴⁷ e che già l'erudito abate Angelo Comolli aveva suggerito, pur con qualche riserva, nella sua *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*.³⁴⁸

Manolessi articolò motivazioni e vicende che segnarono l'impresa di riportare sotto i torchi un testo tanto ammirato nello spazio dedicato *A lettori*, un affresco sintetico del progetto che aveva negli anni precedenti oberato quest'uomo, come egli stesso afferma, mosso da quel medesimo auspicio

³⁴³ D. Ruggerini, *Manolessi, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 69, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2007, pp. 138-140.

³⁴⁴ La prima ristampa dell'opera uscì nel 1648, la seconda, limitata ai soli primi due volumi, nel 1663 ed infine la terza nel 1681.

³⁴⁵ P. Barocchi, *Premessa*, in G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, I, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Commento, Firenze, Sansoni, 1966, pp. XI-XIII.

³⁴⁶ *Ivi*, p. XII-XIII.

³⁴⁷ Per una valutazione più compiuta dell'edizione bolognese del 1647 si rimanda al saggio: G. M. Fara, *La Vita di Marcantonio Bolognese, e d'altri intagliatori di stampe nell'edizione di Carlo Manolessi*, in *Giorgio Vasari e la Vita di Marcantonio Bolognese. E d'altri intagliatori di stampe*, a cura di G. M. Fara, Firenze, Olschki, 2021, pp. 77-106.

³⁴⁸ A. Comolli, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, II, Roma, Stamperia Vaticana, 1788, pp. 14-17.

che ancora oggi gli studiosi si augurano torni a stimolare le menti degli editori, spronati a riproporre in commercio testi oramai inaccessibili «à comun beneficio de' Virtuosi».³⁴⁹

Alla ragione di tanto impegno la *conditio* non poteva dunque che risiedere nella «molta dimanda, che se n'è fatta fin'ora dall'Università de' Virtuosi, e dal prezzo eccessivo, à cui eran salite le prime Stampe».

Il curatore si risolvette dunque a dare adito al «disiderio di publicar queste Vite nella stessa forma in tutto col primo Originale, cioè co' Ritratti medesimi, & ornamenti, con cui furon stampati in Firenze da i Giunti l'anno 1567 [sic]».

Già l'intento di ripubblicazione del testo era di per sé audace, il proposito di corredarlo con l'apparato decorativo tipografico originale comportò un dilatamento non indifferente dei tempi se Manolesi stesso,³⁵⁰ certo anche per dare maggior credito alla sua iniziativa, ammise che «la Fortuna favorevole à miei disegni (dopo sei anni di traccia) m'hà finalmente portato i sudetti ornamenti, e Ritratti nelle mani; ond'io, superata sì importante difficoltà, non hò perdonato à fatiche, nè a spese per ridur l'opera alla perfezione, con la quale ora ve la presento».³⁵¹

La testardaggine lo ripagò, tuttavia né Schlosser né Barocchi gli perdonarono l'imperfezione delle trascrizioni dei testi,³⁵² e ancor prima neppure il già citato Comolli quando ebbe a scrivere, con una certa soddisfazione personale, che «questa [edizione] bolognese trovasi frequentemente vendibile, e non è gran tempo, ch'io n'ebbi un bell'esemplare per pochi paoli. Essa è certamente inferiore di tutte, la meno esatta, e la più carica di errori».³⁵³

Quella che sembrava una condanna senza appello ha progressivamente lasciato il passo alla presa di coscienza di un'opera in realtà conosciuta e ampiamente utilizzata come fonte in Italia e in Europa³⁵⁴ in luogo dell'originale vasariano lungo l'intero corso del Sei e ancora del Settecento,

³⁴⁹ G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti scritte [...] corrette da molti errori e illustrate con note*, a cura di G. G. Bottari, 3 voll., Roma, Niccolò e Marco Pagliarini, 1759-1760, p. n.n. segnata ††r.

³⁵⁰ Manolesi fu il primo ad identificare in Cristoforo Coriolano «Maestro Christofano» autore dei ritratti xilografici realizzati per l'edizione Giuntina, del quale Vasari aveva ritenuto sufficiente fornire il solo nominativo. Per una panoramica sul dibattito moderno attorno alle responsabilità esecutive dei ritratti: W. Prinz, *Vasaris Sammlung von Künstlerbidnissen*, "Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz", Beiheft zu Band XII der Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 1965-1966, pp. 9-10; S. Gregory, *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham, Ashgate, 2012, pp. 86-88. Più recentemente la questione è stata riproposta in: G. M. Fara, É. Passignat, *Da Simone Ciotti a Carlo Manolesi. Nuove considerazioni sulla fortuna seicentesca dei ritratti degli artisti nelle Vite di Giorgio Vasari*, "L'illustrazione", 6, 2022, pp. 89-119.

³⁵¹ *Ivi*, p. n.n. segnata ††r.

³⁵² Schlosser, *La letteratura artistica*, cit., p. 334; Barocchi, *Premessa*, cit., p. XI.

³⁵³ Comolli, *Bibliografia*, cit., p. 16.

³⁵⁴ Cfr. J.D. Fiorillo, *Kleine Schriften artistichen Inbals. Ester band*, Göttingen, Heinrich Dietrich, 1803, pp. 118-122; Fara, *La Vita di Marcantonio*, cit., p. 79, n. 6, 9.

tributandole evidentemente un certo qual valore di utilità, certamente non derivato dal solo aumentato numero di esemplari disponibili la cui esistenza comportò.³⁵⁵

Il primo e più lampante pregio consiste nelle postille aggiunte a margine di ogni singola vita. Presenze discrete che non ostacolano il fluire della lettura del testo principale, anzi lo rendono più agevole, sottolineandone i passaggi reputati eminenti dal curatore, a pieno beneficio della rapidità di apprendimento e consultazione.³⁵⁶

Tale soluzione, che già poteva vantare una nobiltà letteraria ben consolidata, verrà intesa dai curatori successivi del testo vasariano essere un apparato irrinunciabile, derivando da Manolesi non solamente l'idea, ma anche il contenuto.³⁵⁷

Altrettanto declassato da Barocchi è il frutto del meticoloso lavoro di accorpamento delle tavole giuntine poste a conclusione del terzo tomo, quando nell'edizione cinquecentesca trovavano posizione all'avvio dei tre volumi, contenendo le menzioni riferite al contenuto degli stessi, «forse (...) il miglior pregio di questa edizione».³⁵⁸

La scelta di unirle in tre soli indici secondo il principio della similarità tematica (Ritratti; Luoghi; Cose notabili) condusse al risultato di rinserramento dei tomi in un corpo unico, laddove la Giuntina poteva essere agevolmente approcciata indipendentemente dal numero di esemplari posseduti dal lettore:

Vasari

- Tavola de' ritratti che sono nominati In questa Prima, e Seconda parte
- Tavola de' ritratti che sono nominati In questo Primo Volume della Terza parte

Manolesi

} Tavola de' ritratti Che sono nominati nell'Opera

³⁵⁵ A tal proposito si rimanda a quanto scrive G. M. Fara sull'utilizzo dell'edizione bolognese da parte di Malvasia per la stesura della sua *Felsina Pittrice* (1678) e Pellegrino Antonio Orlandi per l'*Abecedario* (1704), nonché per l'utilizzo che ne fecero gli autori europei nel corso del Sei e del Settecento come Florent Le Comte e, come l'autore propone dubitativamente, Joachim von Sandrart, limitatamente alla soluzione delle postille marginali stampate (Fara, *La Vita di Marcantonio*, cit., pp. 79-81).

³⁵⁶ Precedente all'edizione curata da Manolesi è il compendio di Gaspare Celio, avviato nel 1614 ed elaborato sino alla morte nel 1640, in cui la condensazione del contenuto delle *Vite* giunge ad un risultato molto simile a quello che sarà adottato, posti i dovuti distiguo, per l'edizione del 1647 (*Le Vite degli artisti di Gaspare Celio «Compendio delle Vite dei Vasari con alcune altre aggiunte»*, a cura di R. Gandolfi, Firenze, Olschki, 2021, pp. 251-252).

³⁵⁷ Le postille manolesiane devono essere intese differentemente dalle postille manoscritte, informali, non pensate per la stampa e ricche di osservazioni personali, quando quelle della bolognese non fanno altro che citare il contenuto della vita. Sul tema delle postille manoscritte si veda: M. Spagnolo, *Considerazioni in margine: le postille alle Vite di Vasari*, in *Arezzo e Vasari. Vite e Postille*, atti del convegno (Arezzo, 16-17 giugno 2005) a cura di A. Caleca, Foligno-Campi Bisenzio, Cartei & Bianchi, 2007, pp. 251-271.

³⁵⁸ Comolli, *Bibliografia*, cit., p. 15.

- Tavola de' ritratti che sono nominati In questo Secondo Volume della Terza parte
 - Tavola de' luoghi dove sono l'opere descritte Nella prima, e seconda parte
 - Tavola de' luoghi dove sono l'opere descritte In questo Primo Volume della Terza Parte
 - Tavola de' luoghi dove sono l'opere descritte In questo Secondo Volume della Terza Parte
 - Indice copioso delle cose più notabili Della prima e seconda parte, cioè del Primo Volume
 - Tavola delle cose più notabili In questo Primo Volume della Terza Parte
 - Tavola delle cose più notabili in questo Secondo Volume della Terza Parte
- } Tavola De' luoghi dove sono l'Opere de gli Artefici nominati in questi Volumi
- } Tavola Delle cose più notabili, che si contengono in questi Volumi

La *Vita* di Battista Franco trovò necessariamente posto nel terzo volume, da pagina 38 alla 49, interrompendo l'esposizione dedicata all'artista alla 45^a.

Introdotta da un'oramai consueto ritratto incorniciato, il testo è corredato da diciassette postille distribuite abbastanza omogeneamente, riportanti notizie e osservazioni tratte dallo stesso Vasari.

A conclusione del medesimo tomo, come si diceva, si trova un altrettanto interessante spazio di approfondimento dell'operato del veneziano.

Postille (accorpate)³⁵⁹

Và à Roma dove ritrasse le cose del Buonaroti. Prime opere colorite doppo un ostinato disegnare. Fece errore a non pigliar prima il pennello. Opere, fatte in furore di molto spirito. Fù adoprato in Firenze, e conosciuto per ingegnoso. Si pose a compagnia col Genga, e col Amanati. Battaglia e Vittoria spiegata con bizzaria, e lode di Battista. Narrativa delle storie fatte nell' arco per le nozze del Grā[n] Duca. Soverchia diligenza il più delle volte fà dā[n]no. Opera in Roma a concorrē[n]za del Salviati alla Misericordia. Non consiste la perfezione d'un opera in una sol par[-]te ben fatta. Dipinse in Urbino per lo Duca. Fece disegni eccellenti per figurar vasi che sono stimatissimi. Meliori vasi di terra cotta son quelli di Castel Durante. Teatro, e s[c]ene con altre statue, con ditte da Battista. Opera in Venetia cō[n] appaluso. Morì in gran concet[-]to ed i suoi disegni sono dati in buonissime stā[m]pe.

Tavola delle cose più notabili

BATTISTA FRANCO Pittor Venetiano. P.t.b.38. Attende al disegno. Studia la maniera di Michelangelo. Historie a fresco di chiaro scuro 39. Disegna alcune statue di Michelangelo.40. Sua maniera. Studia in compagnia del Genga, e dell'Ammanati. Diversi ritratti, & altre pitture in Firenze. Arco trionfale da lui dipinto con diverse historie.41. Quadro in un apparato per nozze nel cortile maggiore del palazzo de' Medici. Historie in un chiostro alla Madonna de Vertigli. Disegnò in Roma il Giudicio di Michelangelo.42. Altri lavori in detta Città.42.44. Archi diversi & altre pitture per lo Duca d'Urbino 42. Fù eccellente nel disegno, ma di poca riuscita nel dipingere.43. Disegni eccellenti per figurar vasi. Fa un libro di disegni delle statue, e cose antiche di Roma 44. Scena con historie, & ornamenti per una Comedia. Arme di Giulio III. con figure. e putti dipinti lodevolmente. Tavola in s. Francesco della Vigna, & altre pitture in Venetia.45. Cappella da lui principiata. Sua morte. Suoi disegni in istampa. Intagliò in rame. P.t.a. 31.³⁶⁰

Come è possibile desumere dalla lettura comparta delle postille e della voce tratta dalla Tavola i due apporti manolesiani rispondono a fini differenti, già intuibili dal loro posizionamento nell'opera.

³⁵⁹ Ritenendola particolarmente confacente al fine espositivo, adotto la soluzione dell'accorpamento delle postille dal saggio di G. M. Fara: Fara, *La Vita di Marcantonio*, cit.

³⁶⁰ Vasari, *Vite* [...] a cura di G.G. Manolesi, cit., III, p. n.n. segnata Ooo r.

Se le postille sono pensate per scorrere sotto gli occhi del lettore, che vi trova una facilitazione all'approccio del testo, il compendio dà atto in forma più estesa della struttura della *Vita*, alla cui lettura costantemente si rimanda tramite l'indicazione del numero di pagina, una sorta di proto-abecedario orlandiano nel quale si susseguono commesse, nomi di altri artisti e committenti, viaggi e pareri.

Analizzando le postille possiamo avanzare alcune osservazioni in merito alle porzioni di testo vasariano attenzionate dal curatore.

Se a risultare evidente è la necessità di distribuire le menzioni a seconda degli spostamenti e delle commesse attese, quasi a voler compartimentare il testo in paragrafi, a spiccare con decisione è l'insistenza di Manolesi nel rimarcare i passaggi critico-didattici, a dimostrazione di come, anche a così considerevole distanza di tempo, la *Vita* di Franco fosse letta non solo per fini storici.

Parafrasando le tre postille in questione si apprende in forma epigrammatica della necessità di impratichirsi con i pennelli sin da giovani, evitando di eccedere nel perfezionamento del soggetto trattato, specie se umano, dovendo, il buon artista, accordare con omogeneità le sue parti costitutive.

Venendo ora al contenuto della voce nella *Tavola*, non può che essere considerata la chiusa.

Come ho già avuto modo di riferire, lo spazio dedicato da Vasari alla produzione incisoria di Franco, seppur integrabile con quanto riportato soprattutto nella *Vita* di Raimondi, risulta parziale, se non addirittura ambigua.

Manolesi, che abbiamo dedotto essere stato particolarmente attento all'apporto che la stampa figurativa poteva riservare,³⁶¹ forse un poco impacciatamente, fece seguire alla menzione della morte l'asciutta sentenza: «Suoi disegni in istampa».³⁶²

Già nell'ultima postilla aveva scritto «ed i suoi disegni sono dati in buonissime stampe», ma sempre dopo la menzione della dipartita, ed evidentemente riferendo la responsabilità ad altri, che noi sappiamo essere stato principalmente il figlio Giacomo.

³⁶¹ La familiarità con questa branca della produzione artistica emerge con chiarezza, come è stato notato, dall'imponente messe di informazioni relative ad incisori disseminate fra le pagine della *Vita* di Marcantonio e le *Tavole* conclusive, in particolar modo quella da lui faticosamente composta. Altrettanto eloquente è la precisa voce *Stampe in Rame* (Vasari, *Vite* [...] a cura di G.G. Manolesi, cit., III, p. n.n. segnata XXX₃ r), oltreché la raffinata antiporta dell'opera fatta incidere appositamente a Cornelis Bloemart su disegno di Giovanni Angelo Canini (Fara, *La Vita di Marcantonio*, cit., pp. 91-95).

³⁶² Vasari, *Vite* [...] a cura di G.G. Manolesi, cit., III, p. 45.

Nel compendio l'enunciato precedente trova il perfezionamento con l'inclusione di un generico: «intagliò in rame», dando prova, seppur velatamente, della piena contezza del significato di tale affermazione, restituendo a Franco un ruolo primario nella realizzazione delle calcografie riferibiligli e che sino a quel momento pareva di dover intendere essere state poste sotto i torchi indipendentemente dalla volontà dell'autore dei loro disegni.

Gli errori di trascrizione del testo³⁶³ e la mancata assoluzione del progetto editoriale esposto nell'introduzione, nella quale Manolesi espone l'intenzione (fallita) di «continuare queste *Vite* dall'anno 1567 in cui termina il Vasari fino a i tempi presenti», condussero all'incremento costante dell'attenzione dei letterati e degli editori per il testo cinquecentesco, da questo momento non più presentato ai lettori nella consistenza originale, ma sempre affiancato da supplementi testuali.³⁶⁴

II.4. L'edizione di Giovanni Gaetano Bottari (1759-1760)

La sfortuna critica della terza edizione della Torrentiniana fu il risultato dell'assommarsi del progressivo emergere dei limiti della curatela di Manolesi e dell'elevata qualità editoriale della quarta, la seconda della Giuntina, pubblicata in tre volumi a Roma per i tipi dei fratelli Pagliarini fra il 1759 e il 1760,³⁶⁵ con dedica a Benedetto duca di Chiablese, ultimogenito di Carlo Emanuele III di Savoia.

La ristampa venne curata dall'erudito accademico della Crusca, il fiorentino padre Giovanni Gaetano Bottari,³⁶⁶ all'epoca settantenne³⁶⁷ e apprezzato curatore di titoli di interesse artistico,

³⁶³ Nelle otto pagine contenenti la sola biografia di Battista Franco, probabilmente più per una svista dell'editore che per responsabilità di Manolesi, sono da registrare due lacune (nelle parentesi quadre sono inserite le porzioni mancanti): «et arrivati, trovarono il detto apparato condotto a buon termine: pure [essendo Battista messo in opera, fece un basamento tutto pieno di figure] e trofei sotto la statua che al canto de' Carnesecchi avea fatta fra' Giovann'Agnolo Montorsoli» (Vasari, *Vite* [...] a cura di G.G. Manolesi, cit., III, pp. 39-40); «né in parte alcuna punto di quella grazia e vaghezza di colorito [che aveva quella di Francesco. E da questo si può fare giudizio che coloro] i quali seguivano quest'arte si fondano in far bene un torso (...)» (Vasari, *Vite* [...] a cura di G.G. Manolesi, cit., III, p. 42).

³⁶⁴ Fara, *La Vita di Marcantonio*, cit., pp. 82-84.

³⁶⁵ Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti* [...], *corrette da molti errori e illustrate con note*, cit.

³⁶⁶ A. Petrucci, G. Pignatelli, *Bottari, Giovanni Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971, pp. 409-418.

³⁶⁷ Fu nel doppio intento di fornire documenti utili alla ricostruzione delle biografie degli artisti e di «molti precetti appartenenti alle belle Arti e molta storia delle loro famose opere e il modo d'ordinarle e disporle e il significato di esse e la maniera di rappresentare» che nel 1754 diede avvio alla pubblicazione della *Raccolta di lettere* (G. G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scritte da più celebri personaggi dei sec. XV, XVI e XVII*, 7 voll., Roma, Pagliarini, 1754-1783), successivamente ampliata da Ticozzi (G. G. Bottari,

storico ed antiquario come le *Storie fiorentine* di Segni, le *Lezioni* di Varchi, le *Vite* di Dati, l'*Oreficeria* di Cellini, e soprattutto il *Riposo* di Raffaele Borghini,³⁶⁸ esperienze che gli garantirono l'agilità necessaria per trattare le *Vite* «in modo nuovo», filologicamente.³⁶⁹

Come Manolesi, anche Bottari introdusse la sua impresa nel preambolo *L'autore di questa edizione a' cortesi lettori*, un'approfondita prefazione di dieci pagine dove si susseguono, oltre alle rinnovate ragioni della reimpressione e degli apporti, valutazioni critiche delle tre edizioni precedenti.

Il Vasari dunque diede da prima alla luce queste sue *Vite* in due tomi in Firenze l'anno 1550 (...). Questa edizione fu più scarsa di quella, che ne fece dopo, essendovi meno *Vite*, e le *Vite* per lo più essendo più brevi, e mancandovi i ritratti, che si veggono nella seconda, la quale fu fatta pure in Firenze l'anno 1568 in tre tomi (...). Ma queste edizioni essendo divenute assai rare, e perciò crescendo tuttora di prezzo, Carlo Manolesi (...); intraprese a farne una ristampa in Bologna nel 1647 dividendo i tomi in altra guisa per fargli più uguali, e aggiungendovi in margine gran numero di postille, che solamente accennavano quello, che quivi a dirimpetto alla postilla trattava Vasari. Questa edizione essendo riuscita inferiore a quella de' Giunti (...), non ebbe la medesima riputazione. Pure essendo desiderata quest'Opera, anch'essa non si trova più se non con difficoltà, e con non agevole spesa.³⁷⁰

La chiarezza espositiva del fiorentino nel riportare le motivazioni del susseguirsi delle due edizioni, prettamente riferite alla lacunosità e ai costi proibitivi degli esemplari disponibili, dichiara con obbiettività al lettore la motivazione dell'esistenza della nuova ristampa che si trova ad avere nelle mani.

Se quest'ultima condizione da sola sarebbe potuta «bastare per una causa efficace a farmene intraprendere una quarta ristampa», l'impulso preminente pervenne dall'ammissione dei «molti errori, che scorsero nell'edizione de' Giunti, e molto più in quella di Manolesi, dove qualche volta si è trovato mancare una pagina intera».³⁷¹

Il tatto di Bottari nel giudizio è evidente, d'altronde lui più di ogni altro era consapevole dell'inconsistenza dei giudizi accusatori rivolti all'opera letteraria altrui, specie se datata e complessa come quella che lui stesso si apprestava a curare.³⁷²

S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scritte da più celebri personaggi dei sec. XV, XVI e XVII*, 8 voll., Milano, Silvestri, 1822-1825) e da Gualandi (M. Gualandi, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte dai più celebri personaggi dei secoli XV a XIX*, 3 voll., Bologna, a spese dell'Editore ed Annotatore, 1856).

³⁶⁸ Per le imprese editoriali nelle quale Bottari fu coinvolto: S. Concilio, *Immagini, devozioni, superstizioni. Le teorie artistiche di due giansenisti italiani: Giovanni Gaetano Bottari e Scipione de' Ricci*, "Giornale di storia", 32, 2020, pp. 1-21.

³⁶⁹ Barocchi, *Premessa*, cit., p. XVI.

³⁷⁰ Vasari, *Vite (...) ed. a cura di G.G. Bottari*, cit., I, pp. IX-X.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² Barocchi, *Premessa*, cit., p. XVII.

Non deve dunque sorprendere l'inusitato accostarsi al testo cinquecentesco; lui, professionista riconosciuto delle lettere, era perfettamente conscio «ch'è impossibile stampare un libro, in cui non sieno scorrezioni».³⁷³

Tale rispettoso atteggiamento non può emergere dalla lettura dei testi delle *Vite*, emendate e talora corrette, e neppure dalle postille marginali; risulta al contrario evidente, considerando il ricco apparato di note a piè pagina, l'ausilio che per la prima volta fa la sua comparsa e di cui da allora in poi le *Vite* non poterono farne a meno.

L'approccio storicizzante che le notazioni veicolano ne sostanzia la differenza di scopo da quello delle postille, tratte dall'edizione bolognese ed introdotte con alcune modifiche, e ben lungi dal compiacersi delle inesattezze di Vasari, Bottari assicura di non aver «posto in non cale questa correzione (...), e se di quando in quando ho corretto qualche sbaglio di cronologia, o di storia, è provenuto dall'aver avuta alla memoria, o alla mano la correzione (...)», suo reale interesse «è stato di notare le mutazioni, che dopo a 200 anni hanno sofferto l'opere de' professori (...), e aggiungere quelle notizie, che io aveva a mente, e vedevo mancare», appellandosi innanzitutto a «quelli autori, che già avevano lavorato su questo argomento», così da appagare la «virtuosa curiosità» dei lettori.

L'impresa non fu condotta solitariamente, come Vasari «fu ajutato da' suoi amici, come da D. Miniato Pitti (...), che gli assistè nella prima edizione (...). Nella seconda edizione fu poi ajutato da D. Silvano Razzi»,³⁷⁴ anche Bottari poté avvalersi del sostegno di corrispondenti e del costante pungolo «dell'incontentabile Mariette»,³⁷⁵ dal quale ricevette non solo numerose informazioni, favorite certo dalla comunione d'interessi, ma anche lo sprone a confrontare la Torrentiniana e la Giuntina, così da correggere gli errori della seconda sulla della prima che «è un formicolio di errori», coniugando valutazioni storico-critiche e linguistiche.³⁷⁶

Finalmente avendo il Vasari ad ogni tomo fatto varj Indici, ho in animo di far' anch'io lo stesso, e con lo stesso ordine, o se vario in qualche parte, almeno poco diverso. Uno sarà delle cose notabili: il secondo degli artefici nominati in quest'Opera: il terzo nella stessa guisa delle persone in essa nominate: il quarto, e ultimo de' ritratti, di cui fa menzione il Vasari, giacchè anch'egli fece un simile Indice.³⁷⁷

³⁷³ Vasari, *Vite* (...) ed. a cura di G.G. Bottari, cit., I, p. X.

³⁷⁴ Vasari, *Vite* (...) ed. a cura di G.G. Bottari, cit., I, pp. XI-XIII.

³⁷⁵ Barocchi, *Premessa*, cit., p. XVI.

³⁷⁶ S. Prosperi Valenti Rodinò, *Le lettere del Mariette a Giovanni Gaetano Bottari nella Biblioteca Corsiniana*, "Paragone Arte", 339, 1978, pp. 35-63, 79-132.

³⁷⁷ Vasari, *Vite* (...) ed. a cura di G.G. Bottari, cit., I, p. XVIII.

In realtà l'apparato di tavole si presenta in una differente successione e aumentato di una unità. Seguendo l'esempio del predecessore Manolesi, il presule mantenne l'opzione del raggruppamento tematico e il loro posizionamento a conclusione del terzo volume, ricordando al lettore che qualora questi dovessero apparigli «poco distesi, bisogna ricordarsi, che son fatti non per istruire delle cose, che si cercano, ma per indicare dove uno se ne può istruire».³⁷⁸

Al primo dedicato ai *Ritratti nominati*, seguono in successione quelli dei *Professori*, delle *Persone nominate*, delle *Cose notabili* e dei *Luoghi*, precedentemente ignorato nella prefazione.

Le ridotte tempistiche, Bottari avrebbe dato avvio ai lavori non più tardi del 1756, e la modalità di stesura progressiva delle note, avvenuta a ridosso dell'impressione delle singole biografie,³⁷⁹ non favorirono l'inserimento di informazioni di cui il lettore avrebbe potuto beneficiare, tanto che all'arrivo dei primi fogli Mariette si vide costretto ad ammettere che le «note son istruttive e opportune e solo mi dispiace che non siano più copiose».³⁸⁰

Forse a seguito di tale suggestione Bottari ritenne opportuno radunare gli *omissis* a conclusione dei singoli volumi negli indici delle *Giunte*,³⁸¹ avvertendo il lettore «che se si trova qualche passo, che sembri bisognoso di Nota, e tuttavia la Nota non vi sia, si ricorra agl'Indici, perché può essere, che si trovi in un altro luogo, e quivi io abbia sfuggito di ripeterla, e mi sia scordato d'accennarla».³⁸²

La considerazione della struttura impaginavita degli addenda finali, distinti a seconda della *Vita* del professore a cui devono essere riferiti, è di per sé sufficiente a provare la natura continuativa che si propongono di assolvere, riportando nel contempo il riferimento alla pagina e alla nota specifica.

Nel medesimo spazio, frammiste alle note complete, trovano sede anche correzioni e osservazioni sul testo vasariano, queste sempre introdotte dal numero di pagina e, ora, dall'indicazione del verso.

³⁷⁸ Vasari, *Vite (...) ed. a cura di G.G. Bottari*, cit., I, p. VIII.

³⁷⁹ Ad eccezione di quelle apposte alla *Vita* di Michelangelo Buonarroti, le note vennero compilate da Bottari in vista dell'imminente passaggio sotto i torchi, come egli stesso ammette quando nella prefazione scrive: «essendomi prefisso (e così ho costantemente fatto) di stender queste Note nell'atto, che si faceva questa nuova impressione: né altrimenti aver potuto fare, fanno tutti, che hanno di me alcuna pratica» (Vasari, *Vite (...) ed. a cura di G.G. Bottari*, cit., I, pp. XI-XII). V. anche T. Frangenberg, *The Limits of a Genre. Giovanni Gaetano Bottari's Edition of Vasari's Lives (1759-1760)*, in *Le Vite del Vasari*, cit., pp. 293-300, in part. pp. 295-296.

³⁸⁰ Bottari, *Lettere*, V, pp. 121-125.

³⁸¹ Per un totale di sessantasette, le *Giunte* sono così tripartite: sette nel primo volume, quarantasei nel secondo e quattordici nel terzo.

³⁸² Vasari, *Vite (...) ed. a cura di G.G. Bottari*, cit., I, p. XVIII.

Grande attenzione venne nuovamente posta sull'apparato figurativo, il cui apice è espresso dai ritratti degli artisti «non intagliati in legno, ma bensì in rame, e da buoni professori, che ora si trovino in Italia».³⁸³

Nella prefazione Bottari tornò insistentemente su di loro: sono metro di giudizio della carente Torrentiniana, «mancandovi i ritratti, che si veggono nella seconda», e della copiosa Giuntina, «ornata de' detti ritratti», e la loro disponibilità nelle mani di Manolessi è intesa a movente della ristampa bolognese, «avendo raccapezzati i ritratti intagliati in legno (...) benchè deteriorati».³⁸⁴

I nuovi ritratti, esemplificati sugli originali vasariani, ora maggiorati in scala e completati, vennero incisi da Francesco Bartolozzi e Antonio Cappellani, quest'ultimo anche autore dell'antiporta allegorica delle *Vite* eseguita su disegno di Gioacchino Martorana, come si intende dal frontespizio dei *Ritratti de' pittori, scultori e architetti*, edito dagli stessi Pagliarini, titolo sotto cui confluì il solo corpus di effigi nel 1760, assecondando l'interesse collezionistico, anche a beneficio delle entrate dell'editore, e testimoniando l'indipendenza a cui poteva essere soggetto parte dell'apparato decorativo di un testo a stampa.

La *Vita di Battista Franco pittore veneziano*, che si svolge dalle pagine 53 a 69 del terzo volume, e ad eccezione di correzioni lessicali volte all'aggiornamento linguistico, non reca ulteriori modifiche, né è presente nelle *Giunte* una voce dedicata alla biografia del pittore veneziano.³⁸⁵

Allo stesso modo a non presentare particolari novità è l'apparato di postille, come si diceva di peso tratto dall'edizione bolognese del 1647 ed adattato alla ristampa romana operando minimi interventi sul contenuto.³⁸⁶

Confrontandole si nota come l'intento di Bottari sia stato dettato dal desiderio di condensarle ulteriormente, con il conseguente risultato che l'approccio alla *Vita* risulta ancor più agevole, ponendosi d'altronde coerentemente con quanto affermato nella premessa, in cui ricorda come Manolessi avesse aggiunto «gran numero di postille, che solamente accennavano quello, che quivi a dirimpetto alla postilla trattava il Vasari».³⁸⁷

³⁸³ Vasari, *Vite (...) ed. a cura di G.G. Bottari*, cit., I, p. XIV.

³⁸⁴ *Ivi*, p. XV.

³⁸⁵ A solo titolo di esempio l'aggettivo tronco *san* venne sostituito con l'abbreviazione *s.*, oppure il sostantivo *pennegli* in *pennelli*.

³⁸⁶ Per la consultazione delle postille dell'edizione curata da Bottari si legga la Tabella A, dove sono riportate affrontate le annotazioni marginali delle riedizioni della Giuntina qui considerate (*Infra*, pp. 244-246).

³⁸⁷ Vasari, *Vite (...) ed. a cura di G.G. Bottari*, cit., I, p. X.

Di ben altro spessore è il corpus di note articolato in ventidue voci, alle quali sono affidati i rimandi interni ai tre volumi, osservazioni personali e giudizi critici,³⁸⁸ citazioni tratte dalla letteratura artistica e notizie sulle opere sopracitate, denunciando un particolare interesse del compilatore per il loro stato conservativo e la provenienza.³⁸⁹

- [Nota 1 a pagina 53] Mi reca maraviglia, che il | cavaliere Ridolfi non abbia fatto | menzione di questo tanto celebre | pittore, professando di scrivere le | Vite de' pittori dello stato Vene- | to, e trovando, che la scrive il | Vasari. Ne' si può dire, che l'abbia | tralasciata per questo come super- | flua, prima perché poteva alme- | no accennarla, e rimettere il let- | tore a quella del Vasari, e in se- | condo luogo si vede, che non ha | avuto questo riguardo, avendo | scritto le Vite dello Scarpaccia, | e de' Bellini, e d'altri Venezia- | ni, benché scritte dal Vasari. | Torno a dire, che in questi libri | su questa materia ci sono cose in- | credibili, e che mi fanno girar la | testa; onde son compatibile, se | prenderò qualche abbaglio.
- 1^a
- [Nota 2 a pagina 53] Cioè la cappella Sistina nel Va- | ticano, dove sono in maggior co- | pia le pitture di Michelangelo, ben- | ché ne siano anche nella Paolina.
- 2^a
- [Nota 3 a pagina 53] Vedi tom. II. a cart. 443.
- 3^a
- [Nota 1 a pagina 54] Questi è Martino Hamskerck | Olandese. Egli disegnò quasi tutte | le sculture antiche di Roma, e | molte belle vedute, e un libro, | che possiede il sig. Mariette. È | stimabile questo libro sì per esser | disegnato bravamente, e sì per ve- | dere come stava allora s. Gio. La- | terano, s. Pietro, s. Lorenzo fuor | delle mura, e simili edifizii.
- 4^a
- [Nota 2 a pagina 54] Forse Marco Calavrese, di | cui è la Vita nel tom. II. a car- | te 325.
- 5^a
- [Nota 1 a pagina 55] La Vita di questo padre Ser- | vita [Giovanni Angelo Montorsoli], e raro scultore si vedrà po- | co più in basso.
- 6^a
- [Nota 2 a pagina 55] Vedi tom. II. 324.
- 7^a
- [Nota 1 a pagina 56] La favola di Ganimede rapito dall'aquila, fu anche intagliata in | rame dal disegno del Bonarroti.
- 8^a
- [Nota 1 a pagina 58] Questo palazzo fu demolito nel | far la piazza, e la fabbrica della | chiesa di s. Pietro. [Nota 2 a pagina 58] Oggi detta s. Gio. Decollato. | La storia qui accennata del Salvia- | ti, che rappresenta la Visitazione | della Madonna, è stata guasta tutta | per averla voluta ritoccare, ma ce | n'è una stampa antica di Bartolom- | meo Passarotti, e un'altra rifatta | in più grande, ma peggiore per Ma- | tham, data fuori da Vischer.
- 9^a
- [Nota 1 a pagina 60] Molte di queste terre così di- | pinte si trovano anche in oggi, | e si hanno in istima, e una gran | copia n'è nella spezzieria della | s. Casa di Loreto; e passano vol- | garmente per fatte su disegni di | Raffaele, e in effetto sembrano | tali, perché le figure sono sul gu- | sto di Raffaele, e di Michelangelo.
- 10^a
- [Nota 2 a pagina 60] Credo, che il Vasari prenda | equivoco, perché secondo la sua | descrizione i vasi, di cui parla, so- | no Etruschi. I vasi Romani di ter- | ra sono senza figure, e senza essere | né pure invetriati.
- 11^a
- [Nota 3 a pagina 60] Castel Durante eretto in cit- | tà, si chiama Urbania.
- 12^a
- 13^a

³⁸⁸ A tal proposito v. Vasari, *Vite (...) ed. a cura di G.G. Bottari*, cit., III, p. 53, n. 1.

³⁸⁹ In merito all'attenzione posta da Bottari sul tema della conservazione delle opere d'arte, nonché dell'importanza della loro provenienza: A. Gambuti, *La quarta edizione delle Vite*, in *Il Vasari storiografo e artista*, cit., pp. 83-91. La spiccata sensibilità maturata dal curatore romano per la preservazione e il restauro emerge dalla porzione conclusiva della nota 1 di pagina 257, apposta alla *Vita di Michelangelo Bonarroti*: «Fu anche disegnato tutto da Batista Franco, come si ha dal Vasari a c. 38 di questo tomo. Dio sa, sove è andato questo disegno, che sarebbe una cosa singolare, particolarmente adesso, che l'originale è quasi perito». Alla perdita del disegno in quanto opera d'artista, peraltro potenzialmente collezionabile, Bottari affianca la consapevolezza della perdita di un testimone oculare, indipendentemente dalla volontà del suo autore riconosciuto come fonte documentale iconografica per la comprensione dello stato originale di un'altra opera, qui il *Giudizio universale*, la cui lettura risultava compromessa dall'annerimento, dovuto al fumo delle candele, e dall'appesantimento di maldestri restauri (Vasari, *Vite (...) ed. a cura di G.G. Bottari*, cit., III, pp. 257-258, n. 1).

- 14^a [Nota 1 a pagina 61] Il Richardson tom. 2 dice, | che Battista Franco fece questi dise- | gni cavati dall'opere degli Anti- | chi per intagliare ad acquaforte, | e farne un volume.
- 15^a [Nota 2 a pagina 61] Questi tradusse le Metamor- | fosi d'Ovidio in ottava rima con | molta naturalezza. V. il sig. Con- | te Mazzucchelli nell'immortale sua | opera degli scrittori italiani.
- 16^a [Nota 3 a pagina 61] Zanni, cioè Giovanni, voce | Bergamasca, perché Zanni in | commedia rappresenta un servo | semplice, e goffo Bergamasco.
- 17^a [Nota 4 a pagina 61] Fu della scuola di Raffaello da | Urbino, e scolare di Perin del Va- | ga. V. il Cav. Baglioni a c. 23.
- 18^a [Nota 5 a pagina 61] Queste pitture sono nella ter- | za cappella a man dritta.
[Nota 1 a pagina 62] Agostin Carracci scrisse in mar- | gine a questo luogo del Vasari: | *Questa tavola non è degna d'alcu- | na lode, perciocché è piena di mil- | le inconsiderazioni, ed è mal dise- | gnata, e peggio colorita, ed è men*
19^a | *che mediocre pittura.* Credo, che | il Carracci dica il vero, ma non con- | corda con quella critica, che egli ha fatto tante volte al Vasari con | dire, che loda solamente i Toscani, | ancorchè non lo meritino, e qui | lo critica, perché loda troppo, se- | condo lui, un Veneziano.
[Nota 2 a pagina 62] Questi è Alessandro Vittoria | Trentino egregio scultore, del qua- | le farà menzione
20^a il Vasari più giù | verso la fine della Vita di Jacopo | Sansovino, dove saranno registra- | te le sue opere, e specialmente | gli stucchi fatti nel palazzo di san | Marco.
- 21^a [Nota 1 a pagina 63] V. tom. II. a cart. II.
- 22^a [Nota 2 a pagina 63] Di esso [Federico Zuccari] parla molto il Vasari, | particolarmente nella Vita di Tad- | deo Zuccheri suo fratello.

Il risultato del censimento limitato alle sole note apposte alla biografia del Nostro ben testimoniano le differenze di contenuto e le finalità precedentemente riferite.

A voler adottare la coppia di categorie formulate nel saggio dedicato all'edizione romana da Gambuti, il quale propose di distinguerle a seconda del contenuto in informative e critiche, queste ultime sia di natura storica che culturale, è possibile tracciare con maggior agio le comuni simmetrie. La categorizzazione delle ventidue voci impone un approccio accurato, ai limiti della pedanteria positivista. La singola nota, non presentando tali aggiunte una lunghezza regolare nei tre volumi, permise a Bottari di stipare contemporaneamente notizie e dati che l'approccio qui scelto non può che rischiare di incepparsi.

Delle sette notazioni che rimandano il lettore alla consultazione di passaggi delle stesse *Vite* (note: 3^a, 5^a, 6^a, 7^a, 20^a, 21^a, 22^a), tre solamente si limitano a riportare l'indicazione del volume e della pagina (note: 3^a, 7^a, 21^a), mentre le restanti quattro (note: 5^a, 6^a, 20^a, 22^a), esclusivamente dopo aver proposto al lettore alcune informazioni, recano il rimando.

Di profilo meno sfumato sono il gran numero delle note, come d'altronde si diceva accade nell'intera edizione, preposte a contenere dati e notizie di opere d'arte, naturalmente citate per la loro presenza nella narrazione sovrastante (note: 2^a, 4^a, 9^a, 10^a, 11^a, 12^a, 13^a, 15^a, 16^a, 18^a).

Meno sfumate certamente, ma non totalmente: se la 4^a è un tributo alla raffinatezza collezionistica del suo informatore Mariette, apprezzato incisore e noto raccoglitore egli stesso di disegni, fra i quali Bottari annovera, sfruttandone la menzione nella *Vita*, quelli di van Heemskerck ritraenti le

vestigia di Roma e la sua architettura contemporanea, tanto precisi da essere annoverati dal fiorentino come fonte documentale iconografica;³⁹⁰ la 10^a (n. 2 p. 58), sulla quale dovrò tornare, consentì al suo autore un doppio affondo, beninteso in termini di accenno, sullo stato conservativo per l'affresco delle *Visitazione* di Francesco Salviati (S. Giovanni Decollato) e il risultato dell'interesse per esso di due incisori; la 12^a (n. 2 p. 60) suggerisce, seppur in forma dubitativa, una correzione al testo vasariano; mentre la 15^a (n. 2 p. 61) è una curiosità di materia teatrale.

Laddove queste rientrano nella sezione informativa, non resta che dare contezza delle rimanenti cinque (note: 1^a, 8^a, 14^a, 17^a, 19^a), fra le quali sussiste certamente un *fil rouge* che è bene sfibrare, così da scovarvi depositi di atti di critica di non secondaria rilevanza.

Procedendo con ordine viene la 1^a (n. 1 p. 53), dove Bottari dà conto della sua sorpresa nell'aver constatato il disinteresse di Carlo Ridolfi per Franco, lui autore delle biografie degli artisti veneti.³⁹¹ Come ben sottolinea il meravigliato fiorentino, Ridolfi avrebbe potuto quantomeno favorire al lettore il rimando alle pagine delle *Vite*, il cui già contenere una biografia di un pittore veneto o veneziano non aveva fornito il pretesto al leoniceno per non ricompilarla nuovamente, ne sono un esempio quelle di Carpaccio, dei Bellini e di Tiziano.

³⁹⁰ Maarten van Heemskerck realizzò i suoi disegni a Roma fra il 1532 e il 1536. L'album oggi conservato al Staatliche Museen di Berlin (inv. Nr 79D2 fol. 1 a fol. 78), precedentemente al passaggio nella collezione Mariette era stato di proprietà di Pierre Crozat sino alla vendita del 1741. Morto Mariette nel 1774, i disegni vennero posti nuovamente all'incanto l'anno successivo, venendo registrati in un puntuale registro dato alle stampe nello stesso 1775: P. F. Basan, *Catalogue raisonné des différens objets de curiosités dans les sciences et arts, qui composoient le Cabinet de feu Mr Mariette Controleur général de la Grande Chancellerie de France, Honoraire Amateur de l'Académie R.le de Peinture, et de cette de Florence*, Paris, Chez l'Auteur et chez G. Desprez, 1775. Grazie ai riscontri contenuti nelle note stese da Bottari per la sua edizione commentata delle *Vite* sappiamo che i due eruditi ebbero modo di scambiarsi opinioni sul corpus grafico heemskerckiano, apprezzato anche per il suo valore storico-artistico. Per la bibliografia precedente riguardante i disegni dell'artista olandese nella collezione di Mariette: E. Filippi, *Van Heemskerck. Inventio Urbis*, Milano, Berenice, 1990; v. anche: A. J. DiFuria, *Maarten van Heemskerck's Rome: antiquity, memory, and the cult of ruins*, Leida-Boston, Brill, 2019; T. Bartsch, *Maarten van Heemskerck. Römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination*, Moncao, Hirmer, 2019, in part. pp. 156-157. Per una panoramica su Mariette collezionista d'opere grafiche: K. Smentek, *Pierre-Jean Mariette, le connoisseur d'estampes*, in *L'estampe un art multiple à la portée de tous?*, a cura di S. Rauz, N. Surlapierre, D. Tonneau-Ryckelynck, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, pp. 171-189; K. Smentek, *The Collector's Cut. Why Pierre-Jean Mariette tore up his drawings and put them back together again*, "The Master Drawings Association", 46, 1, 2008, pp. 36-60; K. Smentek, *Mariette and the science of the connoisseur in eighteenth-century Europe*, Farnham Surrey, Ashgate, 2014. Per uno studio specifico e aggiornato sull'album oggi a Berlin: P. Rosenberg, *Les dessins de la collection Mariette. Écoles Flamande, hollandaise et allemande*, 2 voll., Madrid-Paris, Édition El Viso, 2022, in part. II, pp. 414-457.

³⁹¹ C. Ridolfi, *Delle maraviglie dell'arte*, Venezia, Gio. Battista Sgava, 1648.

La motivazione va cercata nel giudizio critico maturato dal pittore-scrittore di un artista veneziano di nascita, ma non di formazione: si ricordi che nelle vite di Caliarì³⁹² e Robusti,³⁹³ Ridolfi menziona il nome di Franco, e sempre in relazione degli interventi condotti presso la Libreria di San Marco. La 14^a (n. 1 p. 61) riporta la convinzione che Jonathan Richardson maturò attorno al *gran libro* di copie dall'antico citato da Vasari, contenente, sempre nell'ordine dell'ipotesi del londinese, disegni appositamente eseguiti per essere tradotti in incisioni secondo la prediletta tecnica dell'acquaforte.³⁹⁴

La successiva, la 17^a (n. 4 p. 61), non riguarda Franco ma Girolamo Siciolante da Sermoneta, rimanda il lettore a quanto pubblicato da Baglione,³⁹⁵ malgrado la sua *Vita* sia presente nella Giuntina in apertura del capitolo intitolato *Di diversi*.

Infine la 19^a (n. 1 p. 62), la più curiosa, dove riferendosi alla tavola di San Francesco della Vigna Bottari cita quasi pedissequamente la caustica osservazione di Annibale Carracci,³⁹⁶ che *manu propria* aveva annotato sui margini delle biografie di artisti di suo interesse del terzo volume riportate Giuntina.³⁹⁷

Note già a Bellori,³⁹⁸ che le aveva ricondotte ad Annibale, vennero utilizzate anche da Malvasia,³⁹⁹ che le dava «per mano del dotto Agostino», inaugurando una lunga stagione di travisamento che

³⁹² Ridolfi, *Le Meraviglie dell'Arte*, cit., II, a cura di D. von Hadeln, p. 305.

³⁹³ *Ivi*, II, p. 26.

³⁹⁴ J. Richardson, *Two discourses. I. An essay on the whole Art of Criticism as it relates to Painting*, London, W. Churchill, 1719, p. 191.

³⁹⁵ Baglione, *Le vite*, cit., I, p. 72.

³⁹⁶ Le parole d'astio che Annibale muove contro Franco non sono da dettare alla carente simpatia reciproca, d'altronde alla nascita di Annibale nel 1560 Franco si apprestava a concludere la propria esistenza. Eppure in esse il giudizio professionale facilmente scivola in considerazioni personali, con le quali il bolognese tenta di spiegare la per lui eccessiva attenzione data a questo *mediocre pittore*, insinuando precedenti versamenti di denaro a favore dell'odiato Vasari. In realtà il disinteresse di Carracci per Franco risiede nell'esito che la sua formazione in centro Italia ebbe sulla sua arte, lontana da quella dei lodati conterranei veneziani, per il cui esponente di spicco Tiziano Annibale riserva l'appellativo di *divinissimo*. Cfr. E. Bodmer, *Le note marginali di Agostino Carracci nell'edizione del Vasari del 1568*, "Il Vasari", 10, 1939, pp. 89-128; M. Fanti, *Le postille carraccesche alle «Vite» del Vasari: il testo originale*, "Il Carrobbio", 5, 1979, pp. 148-164; M. Fanti, *Ancora sulle postille carraccesche alle «Vite» del Vasari*, "Il Carrobbio", 6, 1980, pp. 136-141; C. Dempsey, *The Carracci Postille to Vasari's Lives*, "The Art Bulletin", 68, 1986, pp. 72-76; G. Perini, *Gli scritti dei Carracci*, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1990; D. Benati, *Le "postille" di Annibale Carracci al terzo tomo delle Vite di Giorgio Vasari*, in *Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico 22 settembre 2006 – 7 gennaio 2007, Roma, Dart Chiostrò del Bramante 25 gennaio – 6 maggio 2007) a cura di D. Benati, E. Riccòmini, Milano, Electa, 2006, pp. 460-464.

³⁹⁷ Si noti come delle ultime quattro note, riferentisi all'ultimo periodo veneziano, solo questa è incentrata su Battista Franco, riportando, peraltro, un parere altrui.

³⁹⁸ Bellori, *Le vite*, cit., I, p. 36.

³⁹⁹ C. C. Malvasia, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*, 2 voll., a cura di G. Zanotti, Bologna, Tip. Guido all'Ancora, 1841, in part. II, p. 93.

evidentemente avvinse anche Bottari e che si interruppe nel 1980 con la riconduzione dell'intero apparato sotto il nome di Annibale.

La risposta a quali furono le condizioni che permisero al nostro curatore di entrare a disposizione di tali postille, non dunque un'opera a stampa ma appendici manoscritte di taglio informale, giunge dal fiorentino stesso.

Alla morte dell'artista bolognese nell'estate del 1609 l'esemplare giuntino postillato passò ripetutamente di mano, sino a giungere in possesso del pittore Giovanni Francesco Grimaldi, presso il quale Malvasia ebbe modo di consultarlo.

La menzione nell'opera felsinea costituisce l'ultimo appiglio certo per la collocazione geografico-cronologica dell'esemplare, scomparendo dalle cronache sino alla riemersione negli anni Trenta del XX secolo in una collezione privata nizzarda, dove il marchese Umberto Strozzi Sacrati ebbe l'occasione di acquistarla, per poi donarla nel 1978 alla Biblioteca Comunale di Bologna.

Precedentemente al definitivo allontanamento dall'*Urbe*, l'apprezzamento del pubblico di lettori era già tale da averne incentivata la trascrizione,⁴⁰⁰ tanto da depositarsi anche su pagine di altri esemplari vasariani.

Quest'ultimo è il caso dei tre volumi consultati da Bottari in vista della sua trascrizione commentata dell'opera vasariana. Presenti nella collezione della famiglia Corsini già antecedentemente al 1574, si contraddistinguono per accogliere unitamente a postille originali, un selezionato numero di quelle di Carracci, dal loro trascrittore, ereditando la convinzione risalente a Malvasia, identificabile in Agostino.⁴⁰¹

Il primo che tentò di dipanare la cortina dell'anonimato del postillatore seicentesco, che ebbe ragionevolmente modo di copiare direttamente dal volume oggi a Bologna, fu lo stesso Bottari, convintosi che si trattasse del pittore Sisto Badalocchi.⁴⁰²

Ad un'analisi meno distratta del frontespizio della *Prima e Seconda parte* Eliana Carrara è stata in grado di dimostrare la presenza della firma del fiorentino Annibale Mancini, ancora leggibile sotto il frontespizio, sebbene compromessa dal rifilamento del foglio.

Nella postilla qui d'interesse Bottari non si riferisce al testo della corsiniana, tuttavia parte di una delle note apposta alla vita di Tiziano solleva ogni dubbio:

⁴⁰⁰ Trascrizioni di queste postille sono contenute nel Codice Chigiano G.III.66 della Biblioteca Apostolica Vaticana e del codice C.IV.28 custodito alla Biblioteca Comunale di Siena.

⁴⁰¹ Benati, *Le "postille" di Annibale Carracci*, cit., pp. 460-464.

⁴⁰² Vasari, *Vite (...) ed. a cura di G.G. Bottari*, cit., II, p. 222, n. 2; p. 309, n.3.

Dove a c. 383 il Vasari dice, che Tiziano fece le teste de' 12 Cesari *molto belle*, il Caracci aggiunge in margine: *Molto belle, e belle di sorte, che non si può far più, né tanto*. Queste postille sono nell'esemplare del Vasari della stampa de' Giunti, che si conserva nella libreria Corsini rammentato anche altrove.⁴⁰³

Non resta che fornire il commento delle note 8^a (n. 1 p. 56) e della nota 10^a (n. 2 p. 58).

Nell'8^a il presule fiorentino ci informa dell'esistenza di un'incisione in rame tratta dal disegno di Michelangelo raffigurante Giove che nelle fattezze d'aquila rapisce il giovane Ganimede.

L'assenza del nome dell'incisore che la dovette realizzare, non avendone Franco trattane alcuna copia, mi fa sospettare che si tratti di una menzione generica, esistendo del disegno numerose traduzioni qualitativamente disparate, anche se non possiamo escludere che si stia riferendo a fogli specifici.⁴⁰⁴

Di ben altro tenore è la 10^a, un'occasione per Bottari per dare prova della confidenza con la quale era in grado di destreggiarsi sapientemente nel nutrito *corpus* di stampe figurative disponibili sul mercato.

Come correttamente afferma il fiorentino, dell'affresco a firma di Salviati vennero tratte due incisioni: l'una, valutata di maggior qualità, venne realizzata da Bartolomeo Passarotti; l'altra, più superficiale nella traduzione dall'affresco, è il bulino di Jacob Matham, stampato dall'editore Claes Jansz Visscher.⁴⁰⁵

La coppia di note è tanto curiosa non essendovene presente alcuna dedicata all'attività di incisore di Franco, laddove la voce presente nella tavola *de' Professori*, che ormai ha qui perso l'estensione contenutistica riscontrabile nell'edizione di Manolesi, dà conto al lettore di un artista che fu pittore e incisore.

Una svista per quanto notevole può essere giustificata dall'ignoranza che ha in quella materia il suo responsabile: non è questo certamente il caso di Giovanni Gaetano Bottari, dinamico animatore della vita intellettuale contemporanea.

⁴⁰³ Vasari, *Vite (...)* ed. a cura di G.G. Bottari, III, cit., III, p. 385, n. 1.

⁴⁰⁴ Del *Ratto di Ganimede* di Michelangelo vennero tratte numerose incisioni, di qualità e grado di rielaborazione disparate. V.: *D'après Michelangelo*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Antico Ospedale Spagnolo, 30 settembre 2015 – 10 gennaio 2016) a cura di A. Alberti, A. Rovetta, C. Salsi, 2 voll., Venezia, Marsilio, 2015, I, pp. 121-158, II, pp. 132-137.

⁴⁰⁵ Si noti come nell'attuale Fondo Corsini sia presente la sola impressione ad opera di Bartolomeo Passarotti (inv. S-FC73134); mentre un'esemplare del bulino di Matham, registrato da Bartsch nello stato ancora privo dell'indicazione dell'editore (Napoli, Museo di Capodimonte, inv. IGMN-96262), è conservato presso il Rijksmuseum di Amsterdam (inv. RP-P-0B-27.332). Non siamo tuttavia nella possibilità di produrre prove maggiormente circostanziate attorno alle stampe che il curatore consultò ripetutamente per la stesura delle sue note, mancando un inventario della collezione Corsini databile ai tempi del fiorentino.

All'epoca della stesura del commento della Giuntina egli non poteva certo dirsi digiuno da nozioni riguardanti la grafica figurativa.

Dopo essere divenuto nel 1716 responsabile della Stamperia Granducale di Firenze, a partire dal 1718, prima nel capoluogo toscano e successivamente a Roma, con ufficialità a partire dal 1735, si calò nel ruolo di «eminenza grigia»⁴⁰⁶ della politica collezionistica della famiglia Corsini, quella stessa a cui appartenevano i volumi postillati a cui si faceva riferimento, allora declinata secondo mire di Lorenzo, asceso al sacro soglio nel 1730 con il nome di Clemente XII, e dal nipote il cardinal Neri Maria, attivo fautore del prestigio culturale familiare, il quale promosse attraverso costanti scambi ed acquisti l'ampliamento del fondo di disegni e stampe precedentemente composto dallo zio, costituito anche da libri fra i quali dobbiamo annoverare pure quei i tre volumi giuntini postillati da Mancini.⁴⁰⁷

Il Fondo Corsini venne donato dai discendenti all'Accademia dei Lincei nel 1883, ed oggi, soprattutto grazie ad Adolfo Venturi, costituisce parte della vasta collezione dell'Istituto Centrale per la Grafica di Roma.

La prova del fatto che non fosse davvero a digiuno di queste nozioni traspare con facilità anche ad una lettura superficiale della premessa, in cui, come si diceva, oltre a tornare ripetutamente sui ritratti dei professori, specie quelli realizzati *ex-novo*, spende accalorate parole a comporre, piuttosto che una motivazione delle condizioni che lo costrinsero a sostituire le xilografie con calcografie, una cosciente valutazione dello stato dell'arte dell'incidere su matrici lignee, il cui risultato è sempre meno pregevole, «tanto più, che ora non ci è un Alberto Duro, un Ugo da Carpi, un Antonio da Trento, un Andrea Andreasso da Mantova, un Bartolommeo Coriolano Bolognese, e simili intagliatori, ma né meno chi vada lor dietro anche molto lontano».⁴⁰⁸

Ancora, la duratura prossimità vissuta con iniziative editoriali, nel senso più lato possibile, lo avevano condotto a desiderate di realizzare un «Vasari illustrato», in cui l'immagine, resa per mezzo

⁴⁰⁶ S. Proserpi Valenti Rodinò, *Giovanni Gaetano Bottari 'eminenza grigia' della politica culturale dei Corsini*, in *I Corsini tra Firenze e Roma. Aspetti della politica culturale di una famiglia papale tra Sei e Settecento*, atti del convegno (Roma, 27-28 gennaio 2005) a cura di E. Kieven, S. Proserpi Valenti Rodinò, Milano, Silvana Editoriale, 2013, pp. 157-170.

⁴⁰⁷ G. Pezzini Bernini, *La collezione di disegni e stampe Corsini nell'ambito del collezionismo di grafica del XVIII secolo*, in *Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e collezioni 1895-1975*, a cura di G. Mariani, Roma, Edizioni De Luca, 2001, pp. 65-100; *La collezione del principe: da Leonardo e Goya: disegni e stampe della raccolta Corsini*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Fontana di Trevi, 21 maggio – 18 luglio 2004) a cura di E. Antetomaso, G. Mariani, Roma, Libreria dello Stato, 2004.

⁴⁰⁸ Vasari, *Vite (...) ed. a cura di G.G. Bottari*, cit., I, p. XV.

della stampa di riproduzione, affianca il testo integrandolo, concorrendo al proposito documentale.⁴⁰⁹

La risposta alla mancanza di una nota dedicata alla carriera di acquafortista del Nostro potrebbe essere contenuta nell'apparato di note apposte alla *Vita di Marcantonio Bolognese*, lo spazio biografico dilatato ad includere l'incunabolo della storia dell'incisione dalle sue presunte origini sino a *tempi nostri*, dove le prime note a ben vedere palesano il disinteresse del curatore per gli incisori d'invenzione, quale fu principalmente Franco lungo il corso della sua carriera.⁴¹⁰

II.5. Edizione Livorno-Firenze (1797-1772)

La misura del plauso tributato all'edizione curata da Bottari è suggerito dalla trascrizione data alle stampe tra il 1767 e il 1772 in sette tomi.

Dopo che a Livorno, dove era stata avviata l'impresa, non si era giunti a stampare oltre pagina 156 del secondo volume, l'impressione riprese nuovamente a Firenze per essere completata fra il 1771 e il 1772 dagli editori Giovanni Battista Stecchi e Anton Giuseppe Pagani con la curatela del pittore fiorentino Tommaso Gentili.⁴¹¹

Quest'ultimo nella premessa che compare nel primo libro del 1767, al netto della *laudatio pro domo* della produzione artistica toscana, cortigianamente detta fiorentina sotto l'illuminata amministrazione del dedicatario il granduca Pietro Leopoldo I d'Asburgo-Lorena, denuncia la partecipazione dell'erudito aretino Giovan Francesco De' Giudici, di un «rinomato pittore stabilito da gran tempo in Firenze», che oggi noi sappiamo doversi identificare in Ignazio Hugford; e «di altri savj», a cui va riconosciuta la responsabilità della stesura di nuove note.⁴¹²

Barocchi nella sua *Premessa* impietosamente dice che «quei curatori ebbero aspirazioni assai modeste»,⁴¹³ quando riporta come le aggiunte, presumibilmente da attribuire a De' Giudici, riguardano quasi esclusivamente Arezzo.

⁴⁰⁹ La felice espressione è di I. R. Vermeulen, *Vasari illustrato. Il progetto di Giovanni Bottari (1759-1760) e la collezione di stampe corsini*, "Prospettiva", 125, 2007, pp. 2-22.

⁴¹⁰ Per l'osservazione generale: F. Toso, *La Vita di Marcantonio Bolognese, e d'altri intagliatori di stampe nell'edizione di Giovanni Gaetano Bottari*, in *Giorgio Vasari e la Vita di Marcantonio Bolognese*, cit., pp. 163-164.

⁴¹¹ G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino. Edizione arricchita di Note oltre quelle dell'Edizione Illustrata di Roma*, 7 voll., Firenze, Marco Coltellini, *Si vende in Firenze per lo Stecchi e Pagani*, 1767-1772.

⁴¹² *Ivi*, I, pp. I-III.

⁴¹³ Barocchi, *Premessa*, cit., p. XXI.

Da sottoporre a ridimensionamento è anche il ruolo di Hugford, da escludere è invece il coinvolgimento di Bottari, supposto da Comolli e spalleggiato da Schlosser.

Semmai è interessante notare come l'approccio al testo vasariano si fosse dilatato a considerarla anche come opera di letteratura. Certamente ancora utile ai giovani artisti in formazione, è seguendo il sentiero tracciato da Francesco Algarotti che le *Vite* divennero scritto di riferimento per i rampolli in età d'apprendimento diciamo pure scolastico, alla stregua di Borghini e di Baldinucci.

«La ristampa livornese-fiorentina non è quindi che un sottoprodotto della romana»⁴¹⁴ decreta, e a ragione, la normalista, specie alla luce della scelta di porre in apertura del primo volume la premessa a firma di Bottari, a piè pagina accompagnata da pedanti note bibliografiche, che il presule fiorentino reputò sufficiente citare in forma contratta nella compilazione stessa.

Con questo preambolo si comprende come della *Vita di Battista Franco* io non abbia granché da riportare all'attenzione.

Riprodotta nel volume quinto e anticipata da un ritratto con tutta evidenza esemplificato sul precedente romano principia a pagina 381 e si conclude a pagina 406.

Le note e le postille, come si diceva, sono in blocco tratte dall'edizione romana, mentre a variare furono necessariamente i rimandi interni, dovendo adattarli al risultato di azioni editoriali differenti. Infine, è interessante notare l'accorciamento a cui fu sottoposta la prima nota, incentrata sul silenzio di Ridolfi, estromettendo l'*excusatio* bottariana allusiva ad eventuali *lapsus* interpretativi, non più credibili agli occhi del lettore della livornese-fiorentina.

II.6. L'edizione Della Valle (1791-1794)

Al volgere del XVIII secolo, fra il 1791 e il 1794, un'ulteriore riedizione della Giuntina uscì in undici volumi a cura del servita piemontese Guglielmo Della Valle⁴¹⁵ dai torchi senesi di Pazzini.⁴¹⁶

⁴¹⁴ *Ivi*, p. XXII.

⁴¹⁵ G. Fagioli Vercellone, *Della Valle, Guglielmo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 37, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 751-755.

⁴¹⁶ G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino. In questa prima edizione sanese arricchite più che in tutte l'altre precedenti di Rami di Giunte e di Correzioni per opera del P.M. Guglielmo Della Valle*, 11 voll., Siena, Pazzini Carli e Compagno, 1791-1794.

Convinto sostenitore del disequilibrio qualitativo delle due edizioni cinquecentesche, risolto totalmente a favore della Giuntina, dal sussulto nell'apprendere la soluzione suggerita da Mariette a Bottari di correggere il testo del 1568 su quello del 1550, mosse la convinzione che fosse «assolutamente necessario tornare addietro, e servirsi del testo pubblicato nel 1568, per avere la genuina lezione del Vasari». ⁴¹⁷

Eppure ad una più attenta lettura organica dell'opera matura il sospetto di un fine non esplicitato, attorno al quale il curatore aveva già avuto modo di articolare i primi due volumi delle sue *Lettere Sanesi*. ⁴¹⁸

Il provincialismo vasariano era stato sprone per immediate arringhe difensive, fondando i presupposti per lo sviluppo seicentesco di una letteratura artistica basata sulla riconoscibilità dei caratteri delle singole scuole.

Come già per l'edizione precedente, le note di maggior interesse, e quantità, vertono su opere locali, ed infatti fu anche grazie a Della Valle che prese avvio il processo di rivalutazione dei *primitivi* senesi. ⁴¹⁹

La biografia di Franco è contenuta nel nono volume e se le postille e le note si presentano con la forma già definita da Bottari, ⁴²⁰ già adottate nella livornese-fiorentina, la lettura della prima dà prova dell'attenzione riconosciuta da Della Valle per l'edizione precedente, come invero lui stesso afferma di averle tributato nella premessa.

La prima nota dell'edizione senese infatti si presenta accorciata come era accaduto precedentemente, ritenendo superfluo riportare le scuse di Bottari per eventuali lacune.

L'attenzione è però subito attratta dalla estesa chiosa seguente, una parentesi che il curatore si concedette subito dopo l'incipit:

L'autore del libro intitolato la Pittura Veneziana scrive, che costui era detto Semolsei, e che il suo dipignere niente ha che fare colla scuola Veneziana, avendo fatto i suoi studi in Roma. In questa Vita scrive il Vasari esser necessario che chi vuol essere pittore, cominci a adoperare i pennelli

⁴¹⁷ Vasari, *Vite (...) per opera del P.M. Guglielmo Della Valle*, cit., I, p. VI.

⁴¹⁸ G. Della Valle, *Lettere sanesi*, vol. I, Roma, Giovambattista Pasquali, 1782, vol. II, Roma, Generoso Salomoni, 1786, vol. III, Roma, Giovanni Zempel, 1786.

⁴¹⁹ Già Previtali gli riconobbe tale ruolo: G. Previtali, *La fortuna dei primitivi*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 43-46. V. anche G. Ercoli, *L'edizione delle Vite di Guglielmo Della Valle*, in *Il Vasari storiografo e artista*, cit., pp. 93-100.

⁴²⁰ Se le modifiche al testo si riducono ad interventi di scarsa rilevanza (per i termini *San* e *Messer* si utilizzano le abbreviazioni *S.* e *M.*) muove al riso una manipolazione del testo a conclusione della *Vita*. Laddove Vasari si era riferito all'ordine francescano come i *frati de' Zoccoli*, in riferimento alla commissione presso la chiesa veneziana di San Giobbe, Della Valle, membro dell'ordine, se ne risentì, correggendo con *Frati Osservati* (Vasari, *Vite (...) per opera del P.M. Guglielmo Della Valle*, cit., IX, p. 58).

a buon'ora; e parlando di Martino Hamskerck Olandese, dice che negli apparati fatti in Roma per la venuta del Carlo V. si portò valorosamente per la fierezza delle mosse in alcune battaglie da esso espresse a chiaroscuro, e che riscaldati dal furor del vino e per pratica del fare feciono cose stupende egli e i compagni. Per ciò è d'upo aver buona pratica di disegno, e non andare studiando la bella testa e la bella mano, quando si compone; ma riscaldata la feconda immaginazione lasciarla agire esprimendo i suoi voli con fedeltà. Altrimenti mai non si farà un tutto insieme che corrisponda, mai una figura interessante, mai un concetto poetico e brillante. Raffaello, Lionardo, il Signorelli, il Sodoma, e quel terribile entusiasta del Tintoretto, quando componevano le più grandi loro opere, la minor cosa a che pensassero era il fare una bella parte, o una bella figura del quadro. E sebbene M Giorgio parlando del Tintoretto sembri opporsi a questa opinione, pure, giudici i Caracci, è minor male qualche licenza nella composizione e nel disegno, che una elegantissima figura o storia, che sia corretta e non dica una parola. F.G.D.⁴²¹

L'«autore» non è altri che Anton Maria Zanetti il Giovane, autore del *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, in cui la menzione di cinque degli incarichi sostenuti in Venezia da Franco supporta il più ampio tentativo di delineamento di uno stile pittorico locale, dal quale, per i soliti motivi di formazione, il Nostro ne venne escluso.⁴²²

Nel medesimo spazio concesso al giudizio di Zanetti trova posto anche la riformulazione degli ammonimenti che Vasari aveva diretto ai giovani artisti, a testimoniare il perdurare dell'importanza critica tributata a questa *Vita*, muovendo dall'aneddoto sulla libertà esecutiva che l'ebbrezza concedette a van Heemskerck e ai suoi compagni nell'esecuzione pittorica, per giungere a ribadire l'importanza dell'organicità delle parti per un'opera, da ottenere anche concedendosi licenze.⁴²³

II.7. Edizione Milanese (1878-1885)

«Finalmente l'edizione fino ad oggi non ancora superata, è l'opera di un solo uomo».⁴²⁴

⁴²¹ G. Vasari, *Vite (...) per opera del P.M. Guglielmo Della Valle*, cit., IX, pp. 43-44.

⁴²² A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia, Giambattista Albrizzi, 1771, pp. 247-248.

⁴²³ Nella sua opera di ripubblicazione dei volumi di Gori Gandellini (G. Gori Gandellini, *Notizie istoriche degli intagliatori in rame*, 3 voll., Siena, Pazzini Carli, 1771, in part. II, p. 40), riportata nei primi tre volumi, nei dodici aggiuntivi l'abate Luigi De Angelis rivede, riprende e amplia il lavoro di Gori, facendo proprie notizie riportate da Heineken e Huber. (L. De Angelis, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche*, 15 voll., Siena, Onorato Porri, 1808-1816). De Angelis ha in mano l'edizione Della Valle al momento della stesura dell'ampliamento della voce dedicata a Battista Franco, già presente in Gori, come lui stesso afferma poco prima quando scrive: «nella edizione Sanese trovasi al Tom IX fol 43. Vogliam però avvertire col Padre Maestro della Valle nelle note a detta Vita, che l'Autore del libro intitolato: *La Pittura Veneziana (...)*» (*Ivi*, X, p. 65).

⁴²⁴ Schlosser, *La letteratura artistica*, cit., p. 335.

La nuova trascrizione curata dal senese Gaetano Milanese,⁴²⁵ uscita per Sansoni a Firenze tra il 1878 e il 1885 in nove volumi,⁴²⁶ fu destinata ad una diuturna fortuna, tanto che è possibile dimostrare, seppur empiricamente, spigolando le note bibliografiche di testi precedenti alla pubblicazione della Bettarini-Barocchi come proprio la Milanese fosse stata l'edizione di maggior riferimento per gli studiosi.

Anche per questa motivazione si è scelto qui di presentare come ultima edizione critica dell'opera vasariana questa curata dall'erudito toscano, considerato che, e qui mi accodo al giudizio di Schlosser, «non ha nessuno scopo enumerare anche sommariamente gli innumerevoli testi, edizioni tascabili o scolastiche e antologie che l'Italia moderna ha dedicato al suo scrittore (...); esse sono – come la grande edizione completa del Vasari, Venezia 1818-1830 – derivate dalle edizioni più antiche e non hanno nessun valore scientifico».⁴²⁷

L'edizione Sansoni tuttavia non fu l'esito della prima frequentazione del testo dell'aretino per il curatore, avendo negli anni precedenti già collaborato alla travagliata versione con commento per Le Monnier.

Nato a Siena nel 1813, Milanese ricoprì presso la locale Biblioteca comunale dapprima il ruolo di apprendista (1838) e successivamente di aiuto bibliotecario (1843), sino a divenire nel 1858 secondo direttore del neonato Archivio di Stato di Firenze, del quale fu unico responsabile dal 1861.

Formatosi una sensibilità purista, con il fratello Carlo, prematuramente scomparso nel 1867, Carlo Pini⁴²⁸ e Vincenzo Marchese,⁴²⁹ uniti dalle comuni considerazioni sulle arti, fondarono la Società di Amatori delle Arti Belle, dalla quale prese corpo nel 1846 la *Raccolta Artistica* di Le Monnier.

⁴²⁵ M. G. Sarti, *Milanesi, Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 74, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2010, pp. 420-426.

⁴²⁶ *Le opere di Giorgio Vasari*, cit.

⁴²⁷ Schlosser, *La letteratura artistica*, cit., p. 334.

⁴²⁸ Carlo Pini nacque a Siena nel 1806, dove presso il locale Istituto di belle arti ebbe l'opportunità, sin dalla sua fondazione nel 1816, di acquisire competenze artistiche che gli varranno nel 1837 il mandato di restaurare una trentina di dipinti di proprietà della Galleria dello stesso ente. Favorito dal compito del 1842 di riordinamento della collezione fu l'incontro con i fratelli Milanese, con i quali fonderà insieme a Vincenzo Marchese la Società di Amatori di Belle Arti, responsabile della curatela del testo vasariano. Nel medesimo 1842 divenne ispettore consegnatario della regia Galleria delle Statue di Firenze, della quale fu dal 1863 conservatore dei disegni e delle stampe. Sfumata la possibilità di divenire ispettore regionale, continuò a collaborare con Gaetano Milanese anche negli anni seguenti l'unificazione. Morì a Firenze nel 1879 (*Pini Carlo*, Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, Gli archivi della Toscana, «<https://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/suisa/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=61339&RicLin=en&RicDimF=2&RicProgetto=reg%2Dtos>» [ultima consultazione 11/06/2024]).

⁴²⁹ Nato a Genova nel 1808, ricevette la tonsura ecclesiastica a diciotto anni, divenendo membro dell'ordine domenicano, presso alcuni dei cui monasteri fu insegnante tra il 1826 e il 1841, quando si trasferì a Firenze nel monastero di San Marco, ed avviò gli studi storico-artistici. A causa delle sue simpatie liberali venne espulso, e prontamente richiamato, dalle autorità Toscane. Ritiratosi nel convento di Santa Maria di Castello a Genova, proseguì la sua attività di ricerca, prima rallentata e poi interrotta dall'infermità che nel 1891 lo

Uscite in 14 volumi fra il 1846 e il 1870,⁴³⁰ le *Vite* commentate dai quattro sodali furono «la prima edizione condotta con criteri moderni»,⁴³¹ in cui i risultati delle ricerche archivistiche e documentarie di una vita vennero poste a regime, a divenire termine di verifica della correttezza delle notizie sostenute dall'aretino.

Se a sopravvivere al setacciamento fu il Vasari scrittore, ormai saldamente assestatosi nel pantheon dei padri della lingua italiana, il Vasari storico non riuscì a superare altrettanto indenne l'inesorabile marcia correttiva degli studiosi, rei confessi di aver disinnescato la credibilità documentale dell'autore.⁴³²

Passati che furono otto anni, se l'apprezzamento dell'autore delle *Vite* come letterato non scemò, il verdetto fu irrimediabile:

Ma il Vasari, scrittore bellissimo, raccontatore piacevole, mirabile nelle descrizioni, e solenne maestro, di tutto ciò che appartiene alla pratica ed al linguaggio delle arti, non va esente da molti e notabili difetti, i quali in parte derivarono in lui dall'essere sfornito delle principali qualità che a ben trattare cosiffatta materia si richiedevano, ed in parte dalla scarsità degli scrittori e delle memorie che aveva alla mano: onde non è maraviglia, se egli, trattando de' primi tempi delle arti risorte, riesce magro, disordinato ed incerto, così nel racconto de' fatti, come nell'ordine loro.⁴³³

Poco oltre prosegue:

Vero è che coll'accrescersi delle cognizioni fatte più certe e più sicure, perché cavate dai documenti ricercati con assiduo studio e diligenza, la fede che un tempo era nel Vasari è andata ogni giorno più scemandosi; ed oggi siamo giunti a tale, che il seguitare la sua sola autorità, massime dove discorre de' primi due secoli dell'arte risorta, sarebbe cagione d'infiniti errori.⁴³⁴

Nel tornare alle *Vite* Milanesi si dimostrò studioso moderno e solerte, spinto dalla volontà di arricchire l'apparato critico precedentemente introdotto con le novità presentate dalla pubblicistica scientifica, in favore della quale adottò la soluzione della presentazione di un Vasari innanzitutto scrittore, facendo seguire alle biografie i *Ragionamenti* e le lettere allora conosciute, edite e inedite,

porto alla morte (E. Pistelli, *Il P. Vincenzo Marchese*, "Archivio Storico Italiano", s. V, 7, 182, 1891, pp. 369-380).

⁴³⁰ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, di Giorgio Vasari: pubblicate per cura dei una Società di amatori delle Arti belle*, 14 voll., Firenze, Felice Le Monnier, 1846-1870.

⁴³¹ *Ivi*, pp. 334-335.

⁴³² Barocchi, *Premessa*, cit., pp. XXXVIII-XXXIX; P. Barocchi, *Presentazione delle Opere del Vasari a cura di G. Milanesi*, in *Studi vasariani*, cit., pp. 68-74.

⁴³³ Vasari, *Le vite (...) con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, cit., I, p. VI.

⁴³⁴ *Ivi*, p. VII.

come già aveva proposto l'editore fiorentino Audin,⁴³⁵ adattando parte dell'apparato di note pubblicato precedentemente.

Sebbene non sia purtroppo il caso della *Vita* di Battista Franco, numerose biografie, principalmente di artisti toscani, vennero presentate con approfondimenti dedicati alle loro origini familiari, un commentario e un prospetto cronologico.

Sprovvista è anche di aggiunte all'apparato di note, costituito da trentuno voci, delle quali venticinque tratte dall'edizione uscita per Passigli⁴³⁶ e sei dalla Le Monnier; asportate furono invece le postille, come già si era optato per quest'ultima anni addietro.

Senza nulla togliere alla rilevanza di questa edizione, mi vedo costretto dunque ad insistere su quella del 1846-1855 e sul suo rapporto di dipendenza con la Passigli, il cui apparato di ventisei note è erede delle edizioni seicentesche.

Dando prova di un apprezzabile dono della sintesi, forse anche eccessivo, le note *ereditate* vennero concentrate in poche righe ognuna, affiancandovi sei nuove appendici, di non particolare rilevanza, volendo accrescere o puntualizzare talune notizie vasariane.

Se può essere curioso notare come, coerentemente a quanto appena riportato, Montani ne trasse una dall'edizione veneziana Antonelli, dalla 14^a di pagina 910 si deduce l'intento aggiornante che accompagnò la pubblicazione, fornendo titoli biografici riguardanti la produzione antica di vasi.

Per tornare, infine, all'edizione Le Monnier, le sette note originali si limitano nuovamente a fornire dati e notizie d'opere, aggiungendo voci bibliografiche (n. 2 p. 326) e perfezionando menzioni di

⁴³⁵ Precedente all'edizione Audin è quella milanese (G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino. Illustrate con note*, 16 voll., Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1807-1811), «in bella stampa ma piena zeppa di errori (...) in generale una semplice ripetizione, in parte peggiorata, di quella senese» (Schlosser, *La letteratura artistica*, cit., p. 334), in cui alle note di Bottari e Della Valle figurano affiancate quelle a firma del defunto Venanzio De Pagave, prettamente incentrate sull'arte lombarda (Barocchi, *Premessa*, cit., p. XXVI). Con l'edizione Audin (G. Vasari, *Opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*, 6 voll., Firenze, Audin, 1822-1823) veniva per la prima volta presentato al lettore un "tutto Vasari", scegliendo di accorpate alle *Vite*, i *Ragionamenti* e le lettere, in «una ibrida versione del testo del 1568» privata delle note (Barocchi, *Premessa*, cit., pp. XVII-XVIII). La soluzione piacque ed ebbe subito eco nell'edizione veneziana di Giuseppe Antonelli (G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino, con la giunta delle minori sue opere*, 19 voll., Venezia, Giuseppe Antonelli, 1828-1833).

⁴³⁶ Il primo curatore dell'edizione fu Giuseppe Montani scomparve nel 1833 ad appena un anno dall'avvio dell'impresa editoriale. Montani venne affiancato e poi sostituito da Giovanni Masselli, già compilatore nel 1830 del commento alla *Vita* di Andrea del Sarto. (G. Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*, 2 voll., Firenze, Passigli, 1832-1838). V. anche Barocchi, *Premessa*, cit., pp. XXXV-XXXVI).

pareri non pubblicati, come lo erano le postille di Federico Zuccari apposte ad un codice senese, dunque facilmente accessibili ai curatori.⁴³⁷

Due ancora le note sulle quali indulgere: la 1 a pagina 578 e la 1 a pagina 587.

La prima costituisce una lunga digressione storico artistica incentrata sull'ancona realizzata da Margarito e Ristoro d'Arezzo per il Santuario di Santa Maria delle Vertighe.

La menzione vasariana degli interventi di Franco e Ghirlandaio a Monte San Savino era troppo allettante per i compilatori ottocenteschi, anch'essi attentissimi ad accrescere le pagine di letteratura artistica locale.

La seconda costituisce nulla più che un ampliamento della nota compilata per l'edizione Ranalli.⁴³⁸

L'ammissione di Zanetti (1771) dell'impressione di perplessità attribuita che ebbe all'osservazione dell'affresco della *Resurrezione di Lazzaro* nella Cappella Grimani, oggi unanimemente riconosciuto a Federico Zuccari, diede il destro al quartetto per espungere categoricamente dal catalogo del pittore vadese qualsiasi responsabilità esecutiva delle opere presenti nel sacro vaso veneziano che non riguardasse la pala, peraltro detto già impostato da Franco prima di morire.

Chiosano ribadendo l'inesistenza in tutta l'area urbana di un affresco di Zuccari raffigurante la storia della Maddalena convertita.⁴³⁹

Chi visitasse oggi la cappella, anche stando dietro le cancellate come si è obbligati a fare, comprenderebbe i dubbi di Zanetti, ma faticherebbe a dare sostanza a quelli dei nostri compilatori. Zuccari eseguì la pala nel 1564; tuttavia non passò molto dal licenziamento che l'umidità prese ad aggredire la pellicola pittorica, sventatamente stesa su lastre di marmo.

⁴³⁷ In ben due occasioni i curatori dell'edizione Le Monnier, e poi il solo Milanese, ricordano come fosse di proprietà del cavaliere Alessandro Saracini in Siena un esemplare dell'edizione Giuntina annotato da Federico Zuccari, oggi purtroppo non rintracciabile (Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori (...): pubblicate per cura dei una Società di amatori delle Arti belle*, cit., XI, p. 331, n. 1, XII, p. 104, n. 1).

Un'ulteriore edizione giuntina annotata, anch'essa già di proprietà di Federico Zuccari prima che ne facesse dono al pittore El Greco in occasione del suo viaggio in Spagna (1586-1588), reca a margine della *Vita di Battista Franco Pittore Vineziano* cinque postille (X. de Salas, F. Marias, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Iberdrola, 1992; *El Greco, il miracolo della naturalezza. Il pensiero artistico di El Greco attraverso le note a margine a Vitruvio e Vasari*, a cura di F. Marias, J. Riello, Roma, Castelvecchi, 2017).

⁴³⁸ G. Vasari, *Vite de' pittori, scultori ed architetti, con nuove annotazioni e supplementi per cura di Ferdinando Ranalli*, 2 voll., Firenze, Batelli e Compagni, 1845-1848. L'edizione Ranalli «se non offre niente di nuovo rispetto a quella del Passigli, testimonia la carica reattiva, anche in questo campo, di un vivace temperamento» (Barocchi, *Premessa*, cit., pp. XXXV-XXXVI).

⁴³⁹ L'affresco era stato distrutto in con l'avvio il cantiere della facciata, eretta su progetto di Andrea Palladio, trovandosi ad occupare il lato sinistro della cappella Grimani, ovvero la porzione inferiore destra della controfacciata.

L'estrema decisione di sostituirla con una copia venne presa all'inizio degli anni Trenta del Settecento, potendo nel 1832 il pittore Michelangelo Grigoletti registrare nel suo libro dei conti il versamento, a cui fece seguito nel 1833 l'esposizione del telero alla mostra accademica annuale.⁴⁴⁰ A seguito del restauro del 1901 in loco tornò l'originale, mentre l'olio di Grigoletti attende ancora oggi in sagrestia.⁴⁴¹

Per concludere:

I meriti del Milanese verso il nostro autore sono grandi e duraturi; la sua edizione, come dicemmo, è fino ad oggi la base di ogni ricerca, ma non può essere indicata né come critico-filologica nel vero senso della parola né per il suo apparato di note corrispondente allo stadio di conoscenza della storia dell'arte in quel tempo; essa è, col suo caratteristico regionalismo toscano, l'ultimo esempio di quella attività editoriale italiana, a cui è assolutamente affine nello spirito.⁴⁴²

II.8. Le edizioni d'oltralpe

La divulgazione del testo vasariano in Italia ne minaccia dunque la problematica filologica e storica, e il lungo travaglio dei precedenti commentatori rischia di annullarsi in una informazione anonima. Ciò non vale per l'estero, dove la nostra esegesi vasariana gode tuttora di grande rispetto.⁴⁴³

Il succedersi in Italia dei tentativi editoriali di approssimare i volumi della Giuntina, intervenendo sul loro testo ad emendarne errori lessicali e contenutistici ed affiancandogli note di approfondimento, spesso piegate agli interessi campanilistici dei loro curatori, sino a giungere alla considerazione di un Vasari scrittore, nettamente scisso dal ruolo di storico a causa degli esiti più recenti della ricerca, sono le ragioni di queste parole.

Che Vasari fosse ignoto oltralpe precedentemente alle traduzioni ottocentesche è ipotesi da escludersi; la recezione del testo dell'aretino aveva infatti spronato autori ad adottarne il modello

⁴⁴⁰ V. Gransinigh, *Adorazione dei Magi*, in *Michelangelo Grigoletti*, a cura di G. Ganzer, V. Gransinigh, Milano, Alfieri, 2007, pp. 104-105.

⁴⁴¹ L'opera fece il suo esordio letterario nello stesso 1833, al quale seguirono numerose altre menzioni: *Esposizione di Belle Arti. Accademia di Venezia*, "Giornale di Belle Arti", 1, 1833, pp. 204-220; *Della Cappella Grimana in S. Francesco della Vigna e della nuova tavola di altare che vi fu collocata. Lettera di un accademico di San Luca*, Venezia, Picotti, 1833; F. Zanotto, *Venezia in miniatura*, III, Venezia, Minzon, 1850, p. 115.

⁴⁴² Schlosser, *La letteratura artistica*, cit., p. 335.

⁴⁴³ Barocchi, *Premessa*, cit., p. XXIX.

biografico seriale, estrapolandone l'archetipo per adattarlo alla storia artistica locale, il cui rappresentante più noto è forse il *Schilder-Boeck* dell'olandese Karel van Mander (1604).⁴⁴⁴

Perché si potesse leggere il testo agevolmente in lingua fu tuttavia necessario attendere il principio del XIX secolo. La prima traduzione venne tentata sull'edizione di Bottari a Parigi da Lebas de Courmont, ben presto interrottasi al suo esordio del 1803.⁴⁴⁵

Dall'epilogo differente fu la trasposizione in tedesco uscita in sei volumi fra il 1832 e il 1849, accompagnata dalla curatela dello studioso Ludwig Schorn, prematuramente interrotta al secondo volume a causa della morte, e proseguita da Ernst Förster, ultimatore dell'impresa.

Secondo l'apertura critica imposta da Schorn, l'edizione di Stoccarda-Tubinga è emendata degli orpelli testuali audeniani; a scomparire furono la lettera di Adriani, i trattati e la descrizione delle nozze di Francesco de' Medici, ma non ignorati sono gli apporti curatoriali italiani emersi sin dalla prima ristampa della Giuntina, scegliendo di riproporre a piè pagina le note e a lato le postille anch'esse tradotte.⁴⁴⁶

Contemporanea alla Schorn-Förster è la seconda edizione in dieci volumi data alle stampe fra il 1841 e il 1842 con commento del pittore Philippe Auguste Jeanron e del traduttore Léopold Leclanché.⁴⁴⁷

Contrari agli attacchi perpetrati ai danni di Vasari, anch'egli artista biografo d'artisti, i curatori ridussero le note e inserirono a seguito delle singole *Vite* dei commentari fra le cui righe emergono opinioni attorno a dibattiti contemporanei. La *Vita* di Franco non è esente da tale attenzione.

Il silenzio che grava sull'artista è tanto pesante quanto più si considera la qualità dei suoi disegni e delle incisioni che ne vennero tratte, tanto che nelle opere anche «des plus mutilés il caractère de sobriété et d'ampleur», sebbene non sufficienti a superare Michelangelo, «auquel il est sans contredit inférieur», il nome di Franco merita di essere «à côté des Florentins les plus renommés».⁴⁴⁸

Questionandosi su tale diffuso disinteresse i curatori giungono ad individuarne la motivazione nella «sa préoccupation fougueuse du style michel-angelesque», sulla quale già Vasari aveva insistito, nonché su «sa recherche maladroite de toutes les difficultés et son mépris des méthodes faciles et simples en sont les réelles causes».⁴⁴⁹

⁴⁴⁴ K. Van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, a cura di H. Miedema, 6 voll., Doornspijk, Davaco, 1994.

⁴⁴⁵ Barocchi, *Premessa*, cit., p. XXIX.

⁴⁴⁶ *Ivi*, pp. XXIX-XXX.

⁴⁴⁷ G. Vasari, *Vies des peintres sculpteurs et architectes*, 10 voll., Paris, Tessier, 1841-1842.

⁴⁴⁸ Vasari, *Vies des peintres*, VIII, cit, p. 382.

⁴⁴⁹ *Ivi*, pp. 383-384.

L'interpretazione parigina non è dunque originale, ricalcando l'evidente fine che aveva mosso Vasari nello stendere i molteplici ammonimenti lanciati contro la testardaggine esecutiva di certi pittori, particolarmente deleteria per i giovani, sino a giungere qui ad una requisitoria sulle qualità della didattica e dei suoi fondamenti critici:

Si nous ne nous trompons pas à l'égard du Franco, il est bon d'insister sur le grave enseignement que sa légende nous donne, aujourd'hui qu'à l'instigation de maîtres certes bien insuffisants, bien pauvrement armés, bien mollement exercés en comparaison des travailleurs forts, dispos, aguerris, d'autrefois, on voit notre jeunesse se laisser déborder par l'esprit de système et la manie de l'exagération; aujourd'hui que les plus maigres natures, étiolées par la plus débilante éducation, croient follement s'élargir et se raviver dans les fièvres de l'orgueil et de l'entêtement; aujourd'hui qu'incapables de porter le présent, on se remue follement sans naïveté, sans conviction, pour refaire inutilement tout un passé qu'on comprend mal puisqu'on veut le refaire, ou pour construire un avenir qui ne peut se révéler.⁴⁵⁰

È una interpretazione dal carattere profondamente personale, spinta a condensare i giudizi di ridimensionamento dell'operato di Franco, suggerendo che «ce n'est donc ni à son talent ni à sa méthode considérés en eux-mêmes qu'il faut s'en prendre; son tempérament et son caractère seuls peuvent démontrer que nul ne saurait acquérir un grand nom dans les arts, si les instincts de l'artiste ne sont pas équilibrés par les instincts de l'homme».⁴⁵¹ Non è dunque l'artista da doversi riprendere, ma l'individuo, nel tentativo di ricondurre quasi psicologicamente ad una dimensione umana scelte e reazioni mosse da piccolezze e aspirazioni personali.

Le scaglie di critica-pedagogica vasariana divengono nell'edizione parigina il trampolino per considerazioni morali più ampie, componendo pagine, forse un poco pedanti, rivolte ad un lettore che non può essere soltanto artista.

Il giudizio che Schlosser mosse a questi tentativi fu tuttavia impietoso:

Manca dunque fino ad oggi un'edizione fondamentale del nostro scrittore principale, condotta coi mezzi della moderna critica storico-filologica. È strano che tutti i tentativi fatti a questo scopo, almeno quelli sino ad oggi pubblicati, derivino dalla scienza tedesca; quello che gli Italiani hanno fatto per questo loro autore nazionale è inferiore, e quel che i Francesi o gl'Inglese hanno prodotto ha scarso valore. Niente rivela di più la infantile disinvoltura da una parte, l'impotenza e l'inabilità dall'altra, con la quale la nostra disciplina, che un dotto tedesco, morto recentemente, Karl Frey di Berlino, si occupò del problema delle edizioni del Vasari nel modo più attivo e più ricco di successo, almeno da un certo lato. Veramente se si considera sotto ogni riguardo, il successo è stato molto piccolo; e ciò è dovuto alla particolare personalità di questo uomo, il cui carattere non

⁴⁵⁰ *Ivi*, p. 384.

⁴⁵¹ *Ivi*, p. 386.

sempre simpatico è stato lumeggiato recentemente con perfetta obbiettività dall'ottimo studio di H. Mackowsky.⁴⁵²

I tentativi di Karl Frey, e i successivi di Adolfo Venturi e di Baldwin Brown, di pubblicare singole vite commentate, il cui testo è frutto della confronto fra le due edizioni vasariane, non giunsero a conclusione.⁴⁵³

Per senso di completezza⁴⁵⁴ non mi resta che ricordare l'esperienza oltremarina di traduzione in inglese delle *Vite*, pubblicate in 5 volumi a Londra fra il 1850 e il 1852 con la traduzione e la curatela di Jonathan Foster.⁴⁵⁵

⁴⁵² Schlosser, *La letteratura artistica*, cit., pp. 335-336.

⁴⁵³ Barocchi, *Premessa*, cit., pp. XIX-LX.

⁴⁵⁴ Considerato lo specifico soggetto di ricerca della presente esposizione, dalla disamina sono escluse numerose edizioni ottocentesche e interamente le novecentesche delle *Vite*, per la cui menzione si rimanda alle fitte pagine della *Premessa* (Barocchi, *Premessa*, cit., pp. XXXIX sgg.) e della *Letteratura artistica* (Schlosser, *La letteratura artistica*, pp. 337 sgg.).

⁴⁵⁵ G. Vasari, *Lives of the most eminent painters, sculptors, and architects: translated from the Italian of Giorgio Vasari. With notes and illustrations, chiefly selected from german and Italian commentators by Mrs. Jonathan Foster*, 5 voll., London, Henry G. Bohn, 1850-1852.

Capitolo III

Panoramica sulla fortuna critica dell'opera a stampa di Battista Franco dal Cinquecento ai nostri giorni

FAB. Tutto questo è verissimo; e perché io stimo che non vi resti altro in questa materia da ragionare, concludiamo che, quantunque oggidì ci siano stati molti pittori eccellenti, questi tre ottengono il principato: cioè Michelagnolo, Raffaello e Tiziano.

ARET. Così è, ma con la distinzione ch'io v'ho detto di sopra. E di presente io temo che la pittura non torni a smarrirsi un'altra volta, perciocché de' giovani non si vede risorgere alcuno che dia speranza di dover pervenire a qualche onesta eccellenza; e quei che potrebbero divenir rari, vinti dalla avarizia poco o nulla si affaticano nelle opere loro. Non così fa Battista Franco veneziano; anzi studia sempre con ogni sollecitudine, dipingendo e disegnando, di onorar Vinegia e di acquistare a sé stesso perpetua fama; onde è lodatissimo e chiaro maestro sì in dipingere come in disegnare. Ma voi ricordatevi, lasciando da canto l'affezione, d'esser per l'innanzi più onesto giudice.⁴⁵⁶

È con queste parole che si compone l'esordio editoriale di Battista Franco in un testo pensato sin dal principio per la stampa: il *Dialogo* Ludovico Dolce (1552), steso con il proposito di contrastare il fiorentinismo delle *Vite* di Vasari e presentandosi ai lettori come un elogio dell'opera artistica d'ambito lagunare, alimentando così quella dialettica che al disegno vedeva contrapposto il colore, risolto in un rapporto di forza apparentemente incolmabile e dagli esiti variabili a seconda della propensione dello scrivente di turno.

La prima effettiva comparsa del nome del Nostro fra le pagine di un libro stampato precede in realtà di due anni la menzione di Dolce. Franco risulta il mittente di una epistola inviata da Aretino da Venezia nel giugno del 1550, e pubblicata lo stesso anno nel quinto volume delle sue lettere. Il testo, menzionato in precedenza come prova di un più ampio grado di coinvolgimento di Semolei presso le fabbriche metaurensi, è una pedante supplica a favore di un certo Camillo affinché il veneziano si interessasse al suo stato di «travagliato giovane», richiesta comunque inoltrata non prima di aver ricordato al pittore il disegno che gli aveva precedentemente promesso e del quale purtroppo ignoriamo l'iconografia.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ Dolce, *Dialogo*, cit., p. 206.

⁴⁵⁷ P. Aretino, *A la bontà somma del magnanimo signore Baldovino de Monte. Il quinto libro de le Lettere di M. Pietro Aretino*, Venezia, s.e., 1550, pp. 276v-277r. V. *Infra*, p. 32.

Dunque, tornando al *Dialogo*, risulta assai curioso rinvenire una menzione di lode rivolta ad un pittore di formazione prettamente toscano-romana in un testo in cui il suo autore, o se si vuole la coppia di dialoganti, è tutto teso a far flettere la palma della vittoria in senso opposto.

L'esito del dibattere era scontato sin dall'inizio e non già perché una delle due parti parlanti era lo stesso poeta Pietro Aretino, ma per quanto preannunciato dalla coda del titolo, il quale, dopo aver introdotto la materia di trattazione, si conclude con il nome dell'artista considerato l'apice insuperabile dell'arte: il *divino Tiziano*.

Fra il cadorino e Semolei, così come evidentemente anche con il flagello dei principi, non dovettero esservi ostilità se il primo scelse il secondo per il cantiere della Libreria Marciana, ed è pur vero che la citazione nel *Dialogo*, breve e sfuggente, è funzionale alla critica posta in bocca ad Aretino: l'amara consapevolezza del limite della classe degli artisti contemporanei, scordatisi della rilevanza del costante esercizio, meno Franco *viniziano*, una mosca bianca fra gli sfaccendati, è sempre impegnato a dipingere e a disegnare.

La caccia alle menzioni di Franco in quanto incisore, o almeno autore di disegni per incisioni, è alquanto magra nei secoli XVI, XVII e XVIII. Alle menzioni vasariane, e fatti salvi gli sporadici addenda critici all'opera dell'aretino, non si riverberò alcuna eco, risultando recepita, e nella quasi totalità dei casi incidentalmente emergente, la sola attività di pittore.

Giovanni Baglione,⁴⁵⁸ Carlo Ridolfi,⁴⁵⁹ Marco Boschini,⁴⁶⁰ Pietro Bellori,⁴⁶¹ poi Anton Maria Zanetti il Giovane⁴⁶² e anche Luigi Lanzi⁴⁶³ sono gli autori che spinti da finalità differenti, immersi in culture talvolta molto distanti, citarono, anche ripetutamente, il nome di Battista Franco; eppure, in nessuno dei loro testi la menzione del nome del Nostro è seguita da alcun approfondimento. L'occasione di riportare il nome di Semolei è talvolta rappresentato da questioni biografiche di terzi riferite, ad esempio l'essere stato per un breve periodo il maestro di Federico Barocci a Urbino, oppure segnalazioni di suoi interventi, comunque sempre fugaci e introdotte o introducenti l'operato altrui. L'impressione che se ne trae è quella di un disinteresse condiviso e diuturno. Le ragioni non sono complesse da comprendere: il giudizio critico che si impone con Vasari è quello

⁴⁵⁸ G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, Andrea Fei, 1642, pp. 9, 24, 133, 151, 152.

⁴⁵⁹ C. Ridolfi, *Le maraviglie*, cit., I, p. 305, II, p. 26.

⁴⁶⁰ M. Boschini, *La carta del navigar pitoresco*, Venezia, Baba, 1660, pp. 47, 196-197.

⁴⁶¹ G. P. Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, 1672, Roma, Mascardi, p. 171.

⁴⁶² A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana*, cit., pp. 132, 247-248, 250, 286, 608, 612, 616, 621. V. *Anton Maria Zanetti di Alessandro. Storia, contesti e fortuna della Pittura veneziana (1771)*, a cura di P. Delorenzi, P. Pastres, C. Piva, Lugano, Agorà & Co., 2023.

⁴⁶³ Lanzi, *Istoria pittorica*, cit., I, pp. 115-117, 186, 304, 344, II, pp. 79, 111, 113.

di un pittore di qualità secondaria, stretto nella morsa del tentativo di sviluppare tratti artistici propri senza riuscire a svincolarsi dal servilismo stilistico che sin dalla giovane età l'aveva legato a Michelangelo e Raffaello. Il giudizio che maturò dell'opera pittorica di Franco può aver condizionato lo sguardo dei compilatori post-vasariani, tanto da non far avvertire loro alcuna necessità di optare per una restituzione alternativa a quella condotta dall'autore delle *Vite*.

Una mano, tuttavia, ci è inaspettatamente tesa dal *Riposo* di Raffaello Borghini,⁴⁶⁴ «l'unico che può essere considerato con qualche diritto come il successore del Vasari (...)», anche se la sua opera «non si può paragonare neppure da lontano per vitalità e altezza spirituale a quella di Vasari».⁴⁶⁵ Il testo, organizzato in quattro libri e secondo la soluzione del dialogo, uscì a stampa nel 1584 con dedica a Giovanni de' Medici per i tipi di Giorgio Marescotti in Firenze. Partecipanti sono Bernardo Vecchietti e Rodolfo Sirigatti, proprietario della Villa il Riposo in cui prendono vita le conversazioni, a cui si affiancheranno anche Baccio Valori e Girolamo Michelozzi. Come evidenziato dalle parole soprariportate, tratte dal manuale di Schlosser, Borghini ha sofferto la maggiore statura del conterraneo, deceduto un decennio prima, malgrado il testo fosse stato annoverato dall'Accademia della Crusca come esempio letterario di valore.⁴⁶⁶ Uscito ventisei anni dopo l'edizione Giuntina, il *Riposo* è espressione di un momento culturale profondamente segnato dai dibattiti moralistici tridentini, qui elaborati secondo l'inflessione peculiare che ne diedero a

⁴⁶⁴ R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze, Marescotti, 1584, p. 450. A causa di un errore di composizione della tavola di stampa, anziché il numero di pagina corretto (450), il lettore troverà indicato 436; è necessario riportare la medesima correzione ad alcune pagine seguenti.

⁴⁶⁵ Schlosser, *La letteratura artistica*, cit., p. 349.

⁴⁶⁶ Circa la fortuna del *Riposo* fra XVII e XVIII secolo: Borghini, *Il Riposo. Saggio biobibliografico e Indice analitico a cura di Mario Rosci*, cit., pp. VII-XV. Per il valore di sintesi dell'incipit, ne segue la trascrizione: «Non si può certo dire che il ponderoso tomo di Raffaello Borghini abbia goduto di particolare fortuna e buona stampa nella storiografia artistica moderna, dopo che, fra '600 e '800, le sue pagine sembrano più che altro essere state sfogliate da accademici, cruscanti in testa, in cerca di esempi del "buon toscano". Eppure il Palomino lo elenca fra i testi base della biblioteca di Velàzquez, insieme con Vasari, Zuccari, Armenini, e Romano Alberti; e ancora il Lanzi particolarmente lo ricorda e lo pregia, riconoscendone per primo l'importanza storiografica (pur elencando nell'introduzione alla *Storia pittorica* fra i "critici", distinti dagli storici) per i fiorentini post-michelangioleschi, e quindi post-vasariani, e riconoscendosi debitore per le notizie di questi artisti, con cui s'apre l'epoca terza della scuola fiorentina. Ma già alla fine del '600 il Baldinucci, in una sapida pagina della *Veglia*, inchinandosi ironicamente all'"eruditissimo e leggiadrissimo scrittore", lo chiudeva a doppia mandata nella sua celletta di puro copista del Vasari (e copista cattivo e frettoloso, possiamo aggiungere senza esitazione); quanto alla forma, è difficile discutere il crudo giudizio settecentesco del padre Della Valle, "Borghini addormenta"» (*Ivi*, p. VII).

Firenze,⁴⁶⁷ che non è altro che quella nuova *epoca quarta* a cui Luigi Lanzi si riferirà nella sua *Storia pittorica*.⁴⁶⁸

Tornando a Franco; il passaggio di nostro interesse, riportato nel Libro III, non introduce a complesse interpretazioni (il corsivo è mio):

Trasferitosi [Giulio Romano] poscia à Mantova al servizio del Marchese, che era all'ora Federigo Gonzaga, fece con suo disegno fuor della porta à San Bastiano di Mantova al luogo chiamato il T un bellissimo palagio, e vi dipinse molte historie come quella di Psiche, dove in una volta si vede quando ella è sposata da Cupifo in presenza di tutti gli Dei, e vi ha fatto scortare quelle figure con la veduta al disotto in su, & alcune non sono più lunghe d'un braccio, e si mostrano alla vista d'altezza di tre braccia, e son fatte con tanta arte, e con tanto giudicio che oltre all'haver grandissimo rilievo, & e parer vive, ingannano piacevolmente gli occhi de' riguardanti, e queste historie di Psiche furon poscia col disegno di Battista Franco Vinitiano stampate.⁴⁶⁹

Il lettore che giungesse a consultare Borghini dopo aver considerato Vasari non può che ammettere una certa qual delusione: laddove l'aretino aveva dedicato ampio spazio all'impresa del Te di Giulio Romano e aiuti, qui non trova che poche righe. Il processo di condensazione del testo delle *Vite*, necessario all'economia funzionale del *Riposo*, confonde il consultatore meno accorto, segnalando un Pippi testé giunto in Mantova e già attivo nella decorazione degli ambienti della Sala di Amore e Psiche. Senza l'intenzione di ripercorrere le vicende preliminari della fabbrica, si può ricordare come, sfruttando preesistenze murarie, la villa fosse stata voluta da Federico II Gonzaga come luogo ameno, libero dai vincoli dell'etichetta di corte alla metà degli anni Venti. Con il protrarsi dei lavori il committente, nel frattempo divenuto duca per nomina imperiale (1530), perdette l'interesse, determinando l'attuale stato di incompletezza (prospetto meridionale esterno).

Rimane ancora oggi una delle sale di maggior valore ed interesse quella detta di Amore e Psiche, per via delle scene ovidiane realizzate ad affresco sulle pareti e sulla volta fra il 1526 e il 1528. Forse di passaggio per Mantova, Franco le avrebbe viste e ne avrebbe tratto disegni in un secondo tempo tradotti in incisioni (B. 47), come già Vasari aveva riferito.

Dunque, l'unica menzione dell'opera incisa del Nostro in un testo a stampa del Cinquecento è una parafrasi dell'unica biografia d'interesse che sia stata scritta sino al XX secolo. L'impressione è che l'autore avesse aggiunto questa specifica per fini di completezza, una nozione erudita di un attento

⁴⁶⁷ R. Borghini, *Il Riposo*, translated and edited by L. H. Ellis Jr., Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2007, pp. 1-39.

⁴⁶⁸ G. M. Fara, *Appunti per una storia critica della pittura toscana dal naturale fra Cinque e Seicento. Da Raffaello Borghini a Luigi Lanzi*, in *Luce e Ombra. Caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento*, catalogo della mostra (Pontedera, Centro per l'arte Otello Cirri, Museo Piaggio "Giovanni Alberto Agnelli", 18 marzo – 12 giugno 2005) a cura di P. Carofano, Felici Editore, 2005, pp. XXXIII-XXXIX.

⁴⁶⁹ Borghini, *Il Riposo*, cit., p. 450.

osservatore delle arti, come d'altronde lo era il dedicatario Giovanni de' Medici, figlio di Cosimo I ed Eleonora di Toledo, compositore di poesie, abile suonatore e colto collezionista formatosi all'Accademia del Disegno.⁴⁷⁰

Se il Seicento è davvero il secolo del silenzio per l'opera calcografica di Franco, il Settecento è il momento del ritorno all'interesse, invero generalizzato per il patrimonio figurativo a stampa. Tuttavia, prima di giungere alle regolarizzazioni dei repertori, il nome del Nostro trovò spazio in una particolare pubblicazione, agile ma rigidamente organizzata: l'*Abecedario* di padre Pellegrino Antonio Orlandi.

Stampato nel 1704 a Bologna, e riedito con aggiunte e correzioni nella medesima città nel 1719, consiste, come suggerisce il titolo mutuato da un genere preesistente, in un lungo testo in cui il contenuto, ovvero la *summa* dell'operato di un artista (prettamente pittori), è disposto secondo il principio alfabetico, a fornire al lettore, un amatore ma soprattutto un collezionista, le informazioni più rilevanti:

Batista Franco Veneziano, studiò, e copiò l'opere del Buonaroti, massimamente il famoso Giudizio universale; fu celebre disegnatore; compose un Libro di tutte le statue, e dell'antichità Romane con eccellenza disegnate; intagliò in rame, e l'opere sue furono da altri Intagliatori date alle stampe; morì l'anno 1561. *Vasari par. 3.lib.I.fol.38.*⁴⁷¹

La fortuna (anche editoriale) a cui fu soggetta questa pubblicazione, più volte riedita nel corso del secolo in diversi centri con aggiunte più o meno rilevanti e tendenzialmente concentrate sul panorama artistico locale,⁴⁷² e dunque la più rilevante per quantità e qualità degli addenda è certamente la riedizione veneziana curata dal pittore Pietro Guarienti (883 totali),⁴⁷³ è pure deducibile dalla sola voce qui riportata, conclusa con il riferimento bibliografico, presenza riportata nella quasi totalità dei casi.

⁴⁷⁰ Vasari aveva parlato in questi termini dei disegni di Franco: «Le quali storie [di Amore e Psiche] furono, non sono molti anni, stampate col disegno di Battista Franco viniziano, che le ritrasse in quel modo appunto che elle furono dipinte, con i cartoni Giulio da Benedetto da Pescia e da Rinaldo mantovano (...)» (Vasari, *Vite*, cit., Primo volume della terza parte, p. 331).

⁴⁷¹ P. A. Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna, Costantino Pisarri, 1704, p. 95. Il testo è riportato pedissequamente in tutte le riedizioni successive.

⁴⁷² Tre furono le edizioni fiorentine: 1731, 1776, 1788; altrettante le edizioni napoletane: 1731, 1733, 1763; una veneziana: 1753.

⁴⁷³ T. Fontana, *Le aggiunte di Pietro Maria Guarienti all'Abecedario pittorico di padre Pellegrino Antonio Orlandi*, tesi di laurea in Conservazione e gestione dei beni e delle attività culturali, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2020/2021, relatore P. Delorenzi.

Che Orlandi si sarebbe dovuto rifare a Vasari era cosa scontata, per le motivazioni più volte ricordate, non altrettanto prevedibile erano i passaggi sui quali avrebbe insistito, specie su quale profilo professionale il presule avrebbe posto l'accento. L'identità che emerge da queste poche righe è assolutamente in linea con quanto contenuto nei testi Cinque e Seicenteschi, descrivendo un artista studioso e costantemente impegnato nell'attività didattica del trarre copie dall'opera altrui, specie da quella di Michelangelo, il cui *Giudizio universale* è eletto a caso esemplare.

In questo passaggio Orlandi denuncia la sua fiducia cieca nella fonte se, come avvenne, ignorò l'altrettanto forte influenza che ebbe su Franco il raffaellismo romano nonché l'opera dei fiorentini. Eppure il Semolei che il padre qui ci presenta non è un pittore, tale termine infatti non è mai riportato, ma un *celebre disegnatore*, finendo per interessarsi dell'attività di rilevamento dei pezzi antiquari, statue e architetture, appositamente registrate con il fine di raccoglierle in quel *Libro* a cui già Vasari aveva accennato.

Poche, anzi pochissime, le parole dedicate all'attività calcografica. Se pare di capire che il *Libro* fosse di soli disegni, o tale dovesse essere ritenuto per il compilatore, quei «intagliò in rame» e «l'opere sue furono da altri Intagliatori date alle stampe», posti l'uno di seguito all'altro, vanno a delineare un percorso artigianale preciso.

Infine, va ricordato come questa pubblicazione abbia rivestito una rilevanza non secondaria presso i collezionisti e amatori di disegni e stampe, come è d'altronde testimoniato non soltanto dalle singole voci, ma anche dalle appendici conclusive. Collezionista egli stesso di disegni,⁴⁷⁴ Orlandi pose in coda all'opera cinque tavole contenenti le marche utilizzate da intagliatori e incisori, per un totale di centottanta riferibili a centocinquantatré nomi, seguite dall'indicazione delle corrispondenti identità degli artisti che le utilizzarono. Seguono le marche sciolte, in cui troviamo anche il B.F.V.F.,⁴⁷⁵ e a conclusione un'ulteriore *Tavola de' nomi, e cognomi degl'Intagliatori in rame*, dove sotto la lettera "B" scorgiamo «Batista Franco Venetiano: morì nel 1561».⁴⁷⁶

Certamente fra i più entusiasti della pubblicazione dell'*Abecedario* vi fu certamente Pierre-Jean Mariette, da noi già conosciuto come assillante informatore di Bottari. Figlio di Jean e nipote di Pierre, Mariette giovane fu come loro raffinato e instancabile collezionista di disegni e stampe, nonché autore di testi sull'arte e incisore egli stesso.⁴⁷⁷ Se la monumentale raccolta grafica venne

⁴⁷⁴ Orlandi, *Abecedario*, cit., p. 7.

⁴⁷⁵ *Ivi*, p. 423.

⁴⁷⁶ *Ivi*, p. 429.

⁴⁷⁷ K. Smentek, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Farnham, Surrey, Ashgate, 2014.

dopo la sua morte progressivamente dispersa, è stato con il tempo possibile studiare e pubblicare gli elaborati appunti stesi in vista del suo *Abecedario*, dato alle stampe postumo fra il 1851 e il 1860 in sei volumi. La massa di queste annotazioni mi impedisce di ignorarli, malgrado la loro natura manoscritta, consistendo di fatto nel primo catalogo di incisioni del Nostro. Oltre a ciò è interessante riportare le poche righe di contenuto critico-biografico poste in apertura della rassegna:

Baptiste Franco Venitien meilleur dessinateur que Peintre est auteur des | pièces suivantes dont ~~il y en a quelques unes~~ *la plu part sont* de son invention & | ~~d'autres qu'il a gravé de la gravure d'après Raphaël e Jules Roman.~~ Comme | il offrait venu à Rome dès la jeunesse quel l'esort appliqué | particulièrement à le formés *le goût* sur le ouvrages de Michel Ange | & quil l'esort appropriée [parola cancellata illeggibile] la manière Florentine, on | a rangé les estampes parmi celles des autres Peintre de | l'école de Florence.⁴⁷⁸

Gli appunti manoscritti, interamente incentrati sulla produzione a stampa di Franco, nell'*Abecedario* non troveranno spazio:

FRANCO (BATTISTA). Depuis que j'ai vu, chez M. le duc de Tallard, un tableau d'un portement de croix qui est indubitablement de Battista Franco, j'ai conçu de ce peintre une beaucoup plus grande idée que j'en avois eu jusqu'alors. Ce tableau est peint dans les bons principes, et ne fait point tort à l'école vénitienne dont il est sorti. On y reconnoit aussi un peintre qui a étudié à Rome sous Périn del Vague, et qui, tout maniéré qu'il est, plaist par des tours agréables et heureux qu'il a sçu donner à ses figures. La composition est riche et bien ordonnée. Tout cela avoit fait croire à ceux qui ont vendu le tableau à M. de Tallard qu'il falloit lui chercher un nom parmi les peintres qui s'étoient distingués dans l'école romaine, et ils n'hésitèrent point de lui imposer celui de Daniel de Volterre, sous lequel ce tableau a été acheté et sous lequel il s'est montré. Il est pourtant vrai qu'il est de Franco. C'est sa manière, laquelle est très-reconnoissable, et, de plus, l'on en a l'estampe gravée par lui-même (1). Ce peintre a gravé, et, si l'on y prend garde, le paysage du Titien, où est un homme conduisant par la bride un cheval, est un de ses ouvrages.
- A propos du Déluge universel, gravé par Baptiste Franco (2), Mariette ajoute: Cette pièce est certainement de l'invention de Polidore de Carravage. M. Crozat en a le dessein original fait par ce fameux peintre.

[a piè pagina:]

(1) Bartsch, vol. XVI, p. 123, n° 11; il ne parle pas du paysage d'après le Titien.

(2) Bartsch, appendice, n° 3, t. XVI, p. 155.

Procedendo per ordine. Le note manoscritte vennero stese da Mariette a partire dal 1740 circa, per essere ritoccate lungo il corso dei tre decenni successivi, causando, talvolta, difficoltà di lettura a causa del sovrapporsi di cancellature e integrazioni. Fortunatamente la voce di nostro interesse è quasi interamente leggibile e nei suoi depennamenti dà conto di un perfezionamento di giudizio avviato con una perentoria cassazione dell'attività di pittore, detta inferiore a quella di disegnatore.

⁴⁷⁸ Le parole in corsivo corrispondono ad aggiunte successive autografe, entrambe intese a correzione dei due passaggi cancellati che le precedono: P. J. Mariette, *Les Grands Peintres I Écoles D'Italie*, Paris, Les Beaux-Arts, 1969, p. 24.

Subito si innesta il cenno all'opera calcografica, la quale, inizialmente detta solo in parte frutto originale del suo autore, subì una revisione attributiva, certo a seguito di una più approfondita conoscenza del catalogo del Nostro, venendo descritta come per la gran parte da riconoscere all'operato autonomo di Franco. Il concetto è ribadito ulteriormente con la cancellazione dei nomi di Raffaello e Giulio Romano, a cui inizialmente aveva riconosciuto l'*invenit* dei fogli ritenuti copiati. Segue una acuta osservazione che solo un conoscitore esperto delle stampe avrebbe potuto comporre, dando conto della motivazione che lo spinsero a registrare il catalogo di Semolei fra quelli degli artisti fiorentini, ricordando come l'artista, pur trasferitosi a Roma, si fosse anzitutto formato sull'opera di Michelangelo e sulla «manière Florentine».

Nell'*Abecedario* il respiro degli appunti si perde, ritornando a riferire di un Battista Franco pittore. Eppure la voce, pur essendo incentrata su un unico dipinto, una versione pare autografa dell'*Andata al Calvario* degli Uffizi allora di proprietà del duca di Tallard,⁴⁷⁹ non esitò a ricordare l'esistenza di una incisione autografa replicante il modello pittorico, venduto al duca sotto il nome di Daniele da Volterra.

L'appendice interrompe il discorso, virando su un'altra incisione già citata nel manoscritto come di invenzione di Polidoro da Caravaggio. Si tratta del *Diluvio universale*, un'acquaforte da Bartsch posta fra le incisioni di Franco di dubbia attribuzione, eseguita sul precedente disegno del lombardo (Louvre, inv. 83r), a sua volta esemplificato sul precedente sistino michelangiotesco.⁴⁸⁰

Ciò che si trae dalla lettura di questi primi contributi è la natura di un interesse più generalizzato di impronta erudita, mosso da una mentalità prettamente collezionistica che insiste nel delineare rapporti di discendenza formativa, e formale, limitando gli *excursus* biografici a termini minimi, componendo elenchi certamente utili ma in cui il dato storico ancora non prevale, sottomesso com'è dall'esercizio classificatorio.

Non riveste particolare interesse la menzione che Hans Rudolf Füssli inserisce nel suo *Allgemeines Künstlerlexikon* del 1763, limitandosi a tradurre il testo dell'*Abecedario* orlandiano, pur indicando come fonte il solo Vasari.⁴⁸¹

⁴⁷⁹ Varick Lauder, *Inventaire*, cit., p. 37.

⁴⁸⁰ Per le questioni attributive sorte attorno al disegno e all'incisione Cfr.: E. Borea, *Vicenda di Polidoro*, "Arte antica e moderna", 4, 1961, p. 220; Rotili, *Fortuna di Michelangelo*, cit., p. 83, cat. 78; M. Marabottini, *Polidoro da Caravaggio*, I, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1969, p. 304, cat., 27.

⁴⁸¹ H. R. Füssli, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Zürich, Orel, Füssli und Compagnie, 1763, p. 203. La voce pubblicata nell'edizione successiva non riporta ulteriori informazioni di nostro interesse, tuttavia per completezza riportiamo come la precedente descrizione sia qui leggermente ampliata con notizie

Pochi anni dopo, sempre oltralpe, Francois Basan nel 1767, per il *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, riuscì a dare alle stampe l'incunabolo del catalogo di Franco, riportando sette rami, di cui tre con l'*invenit* di Raffaello, Giulio Romano e Polidoro da Caravaggio, oltre ad un'ulteriore voce, l'ultima, in cui indistintamente indicò «divers autres Sujets, la plus grande parte de sa composition».⁴⁸² La succinta lista è preceduta da un breve affondo biografico che a causa di una svista viene detto nato nel 1551 e morto nel 1571, e i termini per la comprensione critica della sua opera. Ecco allora che Franco rimane inteso un entusiasta di Michelangelo, un bravo disegnatore e un incisore dedito alla tecnica del solo bulino, quando contrariamente i rami riportati di seguito vennero eseguiti con l'impiego anche dell'acquaforte.

Alquanto deludenti sono i tre libri delle *Notizie istoriche degli intagliatori* (Siena, 1771), in particolare il secondo volume, in cui la voce *Franco (Battista)* viene inserita. Pur ricalcando l'opera di Basan per il suo testo, scivolando talvolta in travisamenti ed errori grossolani,⁴⁸³ Gori Gandellini si rifece qui a quanto scritto da Vasari su Semolei nella *Vita di Marcantonio bolognese*, non apportando dunque nulla di inedito. Introdotto con la gerarchia qualitativa ascendente di pittore «poco apprezzato», «celebratissimo» disegnatore ed «eccellente» intagliatore, il Franco calcografo che viene qui presentato al lettore è innanzitutto un traduttore.

Lusingato dall'inserimento di un "Ritratto", ovvero una biografia, nella *Serie degli uomini più illustri*, stampata a Firenze nel 1772, introdotta da un ritratto eccessivamente ingentilito, in realtà è una resa priva di colore di quanto già contenuto nella *Vita* di Vasari, una esposizione a tratti pedante, riproponendo tanto le notizie storiche quanto i giudizi, notevole nel solo senso di testimonianza per l'interesse nei confronti dell'artista, questo forse più editoriale che storico. Anche la stessa

necessariamente di provenienza vasariana (Ead., *Allgemeines Künstlerlexikon*, Zürich, Orell, Gesner, Fussli und Compagnie, 1779, p. 253). Alcuni anni dopo lo stesso autore pubblicò in sei volumi l'ultima redazione del testo, dove, per la redazione della voce dedicata a Franco, l'autore si rifece alle pubblicazioni precedenti, nelle seguenti pagine qui trattate, citando fogli ancora non rilevati da altri compilatori (H. R. Füssli, *Allgemeines Künstlerlexikon*, II, Zürich, Orell, Gesner, Fussli und Compagnie, 1806, pp. 384-385).

⁴⁸² F. Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens at modernes*, I, Paris, Chez De Lormel, rue du Foin : Saillant, rue S. Jean de Beauvais : Veuve Durand, rue des Noyers : Durand Neveu, rue S. Jacques : Dessaint, rue du Foin, 1767, pp. 208-209. Quanto riportato nella prima edizione venne ripreso nella seconda, pur con alcune modifiche espositive, ma non di contenuto, ad eccezione della data di nascita, per giunta errata (Ead., *Dictionnaire des graveurs anciens at modernes*, I, Paris, Chez l'auteur, rue & hotel Serpente; Cuchet, libraire, meme maison ; Prault, imprimeur du roi, quai des Augustins, a l'immortalite, 1789, p. 225).

⁴⁸³ L'autore afferma che Franco usava siglare le sue stampe con la formula "B.F.V.", tralasciando la "F" finale (G. Gori Gandellini, *Notizie istoriche degli intagliatori*, II, Siena, Pazzini Carli, p. 40).

ammissione che «i suoi disegni, che furono intagliati in rame, sono senza fallo meravigliosi», non apporta alcun arricchimento alla nostra indagine.⁴⁸⁴

D'altro canto è particolarmente interessante quanto scritto da Joseph Strutt nel *A biographical dictionary* del 1785 e non tanto per il catalogo, composto di dieci voci, simile a quello già proposto da Basan, quanto piuttosto per il testo ad esso introduttivo. Strutt per primo si inerpicò nel tentativo di fornire i contesti di prima formazione e i rapporti stretti da Franco con altri incisori, oltre ad ipotizzare un avvicinamento all'arte incisoria da collocarsi precedentemente al trasferimento da Venezia avvenuto attraverso l'assimilazione dei fondamenti del disegno, poi approfonditi a Roma, soprattutto attraverso lo studio di Michelangelo e dell'anatomia, conoscenza questa detta *conditio* della sua fortuna. Giustificata la manchevolezza segnante la sua produzione pittorica con l'imporsi che avrebbe avuto su di essa la maggiore affinità con la grafica, Strutt suggerì il nome dell'incisore alla cui «scuola» Franco si sarebbe avvicinato: Marcantonio Raimondi. Se l'incoerenza cronologica che consente la prossimità dei due artisti è doppiamente risolta indicando il Nostro come nato nel 1498, data che tornerà più volte nei testi successivi, e parlando in termini di *scuola* e non apertamente di un contatto diretto, il rimane comunque un'interpretazione da non escludere, la prova del segno degli insegnamenti del bolognese sul veneziano viene segnalata consigliando il confronto fra l'opera di quest'ultimo e quella di Giulio Bonasone, questi certamente debitore di Marcantonio. Oggi questa teoria non è più sostenuta, eppure è rilevante notare come sia stata avanzata non soltanto in riferimento a come «some have said», ma incentivando anche un confronto, seguito da una analisi stilistica dei fogli di Franco, dalla quale trapela il profilo di un'opera certamente con molti limiti, ma comunque valevole.⁴⁸⁵

La proposta di Strutt fu particolarmente convincente se la ritroviamo riportata, nel suo contenuto e nei giudizi, nel *Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler* di Michael Huber, sia nell'edizione in

⁴⁸⁴ Serie degli uomini i più illustri, VI, Firenze, Domenico Marzi e Compagni, 1772, pp. 208-213.

⁴⁸⁵ «They [le figure incise], are very freely performed, in slight, but agreeable style. The lights upon the single are broad and massy; but in his larger compositions they are too much scatteres; and is a great want of depth of shadow, to relieve the objects represented ad close to the eye, from those which should recede from it. His composition in general, however, are well conceived. His figures are often grand, and constantly well varied and constracted with no small degree of taste, the heads perhaps are sometimes rather too small; but they are drawn and finely characterized, and the other extremities are marked in a masterly manner» (Strutt, *A biographical dictionary*, cit., I, pp. 306-307).

tedesco⁴⁸⁶ che nella traduzione in francese,⁴⁸⁷ il cui maggior apporto è certamente da riscontrare nell'estensione del catalogo a diciannove voci, sinora il più ampio, certo tralasciando il manoscritto di Mariette.⁴⁸⁸

Al concludersi del XVIII secolo il grado di conoscenza della produzione calcografica di Battista Franco, seppur ancora limitata a confronto di ciò che emergerà dalla repertoriazione di Bartsch, non è lontanamente paragonabile con quanto di esiguo era stato fornito nel Cinquecento, neppure lo è la descrizione dei caratteri stilistici e del supposto percorso di avvicinamento alla pratica incisoria. A compendiare, possiamo affermare con certezza che fu nei testi pubblicati nel Settecento dove l'archetipo storico-critico del Franco calcografo prese corpo, imponendosi anche su parte della pubblicista del Novecento, salda in considerazioni che solo recentemente hanno scardinato opinioni con il tempo consolidatesi in certezze.

Testimonianza del valore tributato a quanto scritto nel secolo precedente sono le *Notices sur le graveurs* di Jean Pierre Baverel e Francois Malpé, dove gli autori si limitarono a riproporre quando da tempo reso già noto.⁴⁸⁹

Medesima impressione si può trarre dalle *Notizie degli intagliatori* di Luigi De Angelis,⁴⁹⁰ per le quali l'autore, dopo aver ripubblicato i tre volumi di Gori Gandellini, inserì negli undici ulteriori che le compongono notizie tratte dallo stesso studioso e dall'Huber. Nel passaggio di nostro interesse De Angelis premise ad un catalogo di diciannove stampe, ormai ai lettori note, tre pagine in cui affianca passaggi salienti dei testi di Vasari e Lanzi, inserendo osservazioni di Carracci e Bottari, il tutto frammisto con apporti di Basan.

Finalmente fu il tempo del *Le Peintre-Graveur* di Adam Bartsch, pubblicato in ventuno volumi a Vienna fra il 1803 e il 1821. Il tomo di nostro interesse è il sedicesimo (1818), per il quale lo scrittore e incisore austriaco compilò con grande sforzo ben novantatré voci riferite ad un numero di incisioni superiori al centinaio, fornendo, come nessuno prima, descrizioni dettagliate, misure, la

⁴⁸⁶ M. Huber, *Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler*, III, Zürich, Orell, Gesner, Fussli und Compagnie, 1799, pp. 130-132.

⁴⁸⁷ Ead., *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, III, Zürich, Henri Escher, 1800, pp. 117-120.

⁴⁸⁸ Precedentemente a queste pubblicazioni lo stesso Huber aveva dato alle stampe nel 1787 il *Notices Generales des graveurs divises par nation*, in cui sotto la voce *Jean Baptiste Franco dit Semoleo* non troviamo che otto voci, corrispondenti ad altrettanti rami, in buona parte ancora non inseriti nelle inventariazioni precedenti (M. Huber, *Notices Generales des graveurs divises par nation*, Dresden-Leipzig, J. G. I. Breitkopf, 1787).

⁴⁸⁹ J. P. Baverel, F. Malpé, *Notices sur le graveurs*, I, Besançon, l'Imprimerie de Taulin, pp. 261-262.

⁴⁹⁰ L. De Angelis, *Notizie degli intagliatori*, X, Siena, Onorato Porri, 1812, pp. 64-67.

presenza o meno di indicazioni scritte e gli stati, con relative differenze, nonché eventuali derivazioni, organizzando la mole di materiale per tema iconografico (*Sujets du Vieux Testament; Sujets du Nouveau Testament; Sujets de Vierges; Saints; Sujets de Mythologie; Sujets de l'histoire profane; Sujets de Fantasiè*) e raggruppando in una appendice conclusiva ulteriori ventitré fogli sui quali nutriva alcuni dubbi circa la misura della responsabilità esecutiva e inventiva da riconoscere a Semolei.

Le Peintre-Graveur non è certo privo di sviste e limiti, tuttavia rimane ancora oggi il principale testo di riferimento per la comprensione dell'entità della produzione a stampa di innumerevoli incisori. Le pagine introduttive la cospicua rassegna, per quanto esigue, vanno considerate.

Apprendo con un cauto «naquit à Udine, suivant les uns en 1498, suivant d'autres en 1510», seguito da «sa mort a eu lieu, suivant Vasari, en 1561, mais quelques uns placent cette mort en l'année 1580», tolto che non viene esplicitato il motivo della virata friulana, di particolare rilevanza è quanto compare poco oltre. Evidentemente rifacendosi ai testi precedenti anche per questo affondo, Bartsch, che acutamente sostiene come Franco fosse da intendere il «points de réunion de goût Romain et de celui de l'école de Venise», estromise il rapporto che vedeva legato il veneziano a Raimondi, sollevando non già dubbi cronologici ma tecnico-stilistici, sino ad avanzare una preziosa osservazione metodologica:

L'on ne sait pas si Franco a appris la gravure chez quelque graveur, et qui auroit pu avoir été son maître. Toutefois nous ne saurions nous joindre à l'opinion de ceux qui, par cette raison, sont portés à lui donner cet artiste pour maître. Deux graveurs dont l'un n'a gravé qu'un burin seu, ainsi que Marc-Antoine, et l'autre à l'eau-forte comme Franco, ne peuvent jamais être convenablement comparés ensemble, et il n'est pas possible que leurs estampes ayent entre elles quelque ressemblance propement dite.⁴⁹¹

Proprio in virtù di questa particolare tecnica mista, lo studioso austriaco affermò come i pezzi di Franco fossero distinguibili in quattro classi, riconoscendo nel grado di presenza del bulino e di finezza del tratto incisorio i principi differenzianti.

Con la pubblicazione dei volumi di Bartsch agli autori contemporanei e successivi non rimase che correggerne il contenuto e pubblicare eventuali aggiunte ai singoli cataloghi. Pietro Zani proseguì su questa strada, anche se per noi le sue schede, contenute nella seconda parte dell'*Enciclopedia metodico critica*, organizzate per ordine iconografico, non forniscono nuovi apporti.⁴⁹²

⁴⁹¹ A. Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, cit.. Per la citazione v. *Ivi*, XVI, p. 112.

⁴⁹² P. Zani, *Enciclopedia metodico critica*, III, Seconda parte, Parma, Tipografia Ducale, 1820, pp. 17, 164.

Diversificandosi per intento e per struttura espositiva è il *Dictionnaire* di François Brulliot, in cui i monogrammi degli incisori sono accuratamente riportati, commentati più e meno estesamente e disposti per ordine alfabetico.

Confrontando la prima edizione del 1817⁴⁹³ e la seconda 1832-1834⁴⁹⁴ notiamo come Brulliot avesse rivisto le sue affermazioni, giungendo ad ignorare non soltanto il supposto legame formativo che avrebbe legato Franco a Raimondi, ma eliminando anche le valutazioni qualitative e stilistiche che mi pare si possa affermare trasse, considerandone il contenuto, dall'opera di Strutt, in luogo delle quali l'autore preferì inserire riferimenti al catalogo di Bartsch e al suo schema di quadripartizione delle impressioni. In realtà alcune di queste osservazioni sostitutive Brulliot le aveva già pubblicate nel *Table générale*⁴⁹⁵ del 1820, nelle cui pagine a mancare è il solo affondo dedicato proprio alle quattro classi, così da lasciare spazio ad un affondo attorno dedicato al foglio della *Flagellazione*.

Altrettanto reiterativo e lacunoso, nonché a questo punto poco aggiornato, è il *Manuel de l'amateur d'estampes* a cura di François Etienne Joubert.⁴⁹⁶ Preceduto dal solito testo introduttivo, a noi noto nelle sue considerazioni sin da Füssli, Basan e Strutt, il catalogo è costituito da soli cinque rami, dei quali quattro considerati eseguiti su *invenit* altrui, nella fattispecie Raffaello (ben due), Giulio Romano e Polidoro da Caravaggio. Una ristretta cerchia di influenze, riferite ad un incisore dalla limitata autonomia esecutiva, quando, in realtà, questa convinzione era già stata disinnescata con la pubblicazione delle prime liste di stampe.⁴⁹⁷

⁴⁹³ F. Brulliot, *Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres initiales et marques figurées*, München, J. G. Zeller, 1817, pp. 53-54, n. 177, cat. 180.

⁴⁹⁴ Ead., *Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres initiales et marques figurées*, II, München, J. C. Cotta, 1833, pp. 30-31, cat. 243, 252. Nel terzo volume della medesima opera letteraria Brulliot afferma di aver rinvenuto una stampa intagliata da Hendrick van der Borcht, presumibilmente in Giovane, riprodotte un'invenzione di Franco con una Maddalena che lava i piedi di Cristo. Ammetto di non essere stato in grado di rintracciare questo foglio, sul quale la responsabilità inventiva è restituita al Nostro tramite la forma "Simoleo in"; tuttavia è possibile segnalare come siano custoditi presso il Louvre due disegni (inv. 4928r, 4927r), il secondo dei quali è caratterizzato da un grado di finitezza ben maggiore del primo, entrambi eseguiti da Semolei nell'ambito della commessa osimate (Ead., *Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres initiales et marques figurées*, III, München, J. C. Cotta, 1834, p. 171, cat. 1158; Varick Lauder, *Inventaire*, cit, pp. 216-217, cat. 47, 48).

⁴⁹⁵ F. Brulliot, *Table général des monogrammes, chiffres, lettres, initiale et marques figurée*, München, J. G. Zeller, 1820, pp. 441-442, cat. 809, p. 451, cat. 904.

⁴⁹⁶ F. E. Joubert, *Manuel de l'amateur d'estampes*, II, Paris, Imprimerie de Dondey-Dupre, 1821, p. 57.

⁴⁹⁷ Menzioni relative all'opera di Franco sono rinvenibili anche nel *Catalogue raisonné des estampes* dello stesso Brulliot. In quest'opera, specificamente nel secondo volume, l'autore fornisce un coinciso catalogo di nove voci note, alle quali ne aggiunse due ulteriori riferite a fogli non menzionati da Bartsch: la prima è una tavola con vari animali (v. l'esemplare a: Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FC30636); mentre la seconda è un frontespizio. Se nel primo caso è necessario procedere con una generosa dose di cautela attributiva, presentando il rame caratteristiche che provano l'espunzione dal catalogo dal nostro, piuttosto che l'introduzione; nel secondo si può asserire con maggior certezza la mancanza di qualsivolgia responsabilità di Battista. Nel primo foglio la firma apposta presenta infatti una forma non riscontrabile in altri esemplari

Recependo gli apporti degli autori sin qui citati, sia il *Praktisches Handbuch* di Joseph Heller,⁴⁹⁸ il quale apertamente rimanda a Huber, Malpé, Joubert e Bartsch, che il *Dizionario* di Stefano Ticozzi,⁴⁹⁹ frutto del saccheggio del testo di De' Angelis, continuarono a costituire un'occasione di reiterazione di contenuti non originali.

Per qualità, estensione e ricchezza il *Neues allgemeines Künstler-Lexikon* di Georg Caspar Nagler, nei suoi ventidue volumi, s'impone sui titoli sopracitati successivi a Bartsch. Eppure, malgrado la puntigliosità della presentazione biografica del Nostro, distribuita in circa sette pagine fitte, tutto il merito viene tributato a Bartsch, insistendo sulla differenziazione in quattro classi prodotta dall'austriaco prima di procedere con la stesura del catalogo, anch'esso di non secondaria importanza, per le sporadiche nuove informazioni che seppe raccogliere.⁵⁰⁰

Su suolo italiano, o più coerentemente veneziano, è Cicogna ad attrarre la nostra attenzione. Quando nel volume quinto della sua *magnum opus*, il *Delle iscrizioni veneziane* del 1840, l'autore tratta della tomba della poetessa Veronica Franco, seppellita in Santa Maria del Soccorso, l'omonimia divenne la scusa per condurre una cernita su quanto dell'artista conterraneo si era pubblicato, citando, confrontando e correggendo alcuni dei principali nomi sin qui citati, innanzitutto Bartsch, ma anche Ticozzi, e prima ancora Vasari, Palladio, Carracci, Ridolfi e Lanzi, ovvero tutti coloro i

(la “r” di “Franco forma” presenta le sembianze di una “S” specchiata); mentre il secondo, oltre a non mostrare specifiche stilistiche riconducibili a Semolei, reca una datazione troppo avanzata e una iscrizione fin troppo eloquente. Così Brulliot: «Bordure pour le titre d'un livre, composée d'une décoration d'architecture, où l'on voit en haut dans une gloire Dieu le per; sur les côtés à gauche le sauveur avec St. Pierre et à droite Moïse et Aaron. En bas dans un cartouche on aperçoit un chat qui tient une souris dans la gueule et au dessous de ce cartouche on lit Franco fecit. Haut. 12 p. 3 lign. Larg. 8 p. 2 lign. Belle et Prem. Epr. de l'année 1596. avec le titre: Alphonsi Tostati Hispani Episcopi Abulensis opera omnia etc.»; in nota prosegue: «Les épreuves postérieures de cette bordure portent ce titre: Vgonis de S. Charo, S. Romanae Eccl. tit. S. Sabinae Cardinalis primi Ordinis opera omnia etc. Venetiis apud Sessas MDC». Delle sorti editoriali del frontespizio in questione, reso dalla descrizione individuabile con certezza, è possibile ricostruire con maggiore chiarezza le sorti. Apparso per la prima volta con la firma *Franco Fecit* per l'*Alphonsi Tostati Hispani Episcopi Abulensis Opera omnia*, stampato dall'editore veneziano sessa nel 1596, lo si trova reimpiiegato nel 1600 in apertura dell'*Ugonis De S. Charo (...) Opera Omnia*, per la cui riedizione di Colonia del 1613 si realizzerà un frontespizio evidentemente esemplificato sull'esemplare lagunare. L'indicazione di responsabilità *Franco Fecit* presente sia sull'edizione del 1596 che su quella del 1600 e lo spessore artistico del prodotto tipografico rimandanderebbero non già a Franco padre, bensì a Franco figlio, ovvero a Giacomo, alla cui opera è possibile assimilare questa impressione con maggiore sicurezza (F. Brulliot, *Catalogue raisonné des estampes du cabinet de feu Mr. Le Bar. D'Arétin*, II, München, J. Rösl, 1827, pp. 80-81).

⁴⁹⁸ J. Heller, *Praktisches Handbuch*, I, Bamberg, C. F. Kunz, 1823, p. 187.

⁴⁹⁹ S. Ticozzi, *Dizionario degli Architetti, Scultori, Pittori, Intagliatori in rame e in pietra*, IV, Milano, Luigi Nervetti, pp. 114-115.

⁵⁰⁰ G. Caspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, IV, München, E. A. Fleischmann, 1837, pp. 452-459.

quali si erano interessati a Semolei in quanto pittore. La speranza di trarre osservazioni inedite si spegne quando ci si rende conto che anche Cicogna non fece altro, come Nagler, che citare Bartsch e le ragioni dietro la sua gerarchia; tuttavia sarebbe inesatto cassare questo contributo a mera replica di considerazioni altrui. Se la bibliografia accuratamente compilata degli autori che parlarono di Franco, e posta a conclusione di questo testo, di per sé è sufficiente a riconoscergli ancora una certa qual utilità, è il compendio del catalogo, pur con i suoi limiti, ad essere interessante. L'opera di Semolei è condensata in dieci punti, a cui viene affidato il compito anzitutto di renderne la varietà dei modelli, nonché l'introdurre alcune osservazioni di natura generale, come la presenza del monogramma e dell'indirizzo del figlio Giacomo. In merito a quest'ultimo punto possiamo citare la sentenza definitiva dell'autografia della *Flagellazione*, presente nella collezione dell'Accademia, considerata all'epoca, e sino ad anni a noi molto prossimi, frutto dell'invenzione di Tiziano.⁵⁰¹

I testi successivi, con una certa regolarità usciti dai torchi degli editori lungo il corso della seconda metà del secolo, anch'essi non fanno altro che riprendere anzitutto Bartsch, e con lui i soliti Heller, Malpé e Joubert. Alla luce di ciò ho ritenuto conveniente non insistere oltre nella presentazione di una bibliografia dal contenuto ripetitivo, affidandomi alla menzione specifica delle citazioni allo spazio a piè pagina.⁵⁰² Tuttavia, prima di passare agli apporti novecenteschi è possibile concludere la panoramica sin qui tratteggiata con le parole di Passavant, autore del *Le Peintre-Graveur*, testo nato con l'intento esplicito di ampliare l'omonima opera di Bartsch:

Nous ne pouvons rien ajouter à ce que Bartsch nous dit de ce graveur sinon que les initiales ci-dessus sont souvent interprétées Battista Franco Veneziano fece. Nous partageons également l'avis de l'écrivain viennois sur les tendances artistiques du maître, et nous contenterons d'ajouter à l'œuvre de celui-ci quelques pièces qui ne se trouvent point enregistrés dans la «Peintre-Graveur», avec quelques remarques sur certaines estampes décrites par Bartsch.⁵⁰³

Da questa rassegna emerge come il giudizio sull'opera di Battista Franco incisore e la sua consistenza avesse preso corpo abbastanza rapidamente durante la seconda metà del Settecento,

⁵⁰¹ Cicogna, *Delle iscrizioni*, cit., V, pp. 425-431.

⁵⁰² J. Heller, *Praktisches Handbuch*, Leipzig, 1850, pp. 237-238; C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, VI, Paris, T. O. Weigel, 1855, p. 250; A. Andresen, *Handbuch für Kupferstichsammler*, I, Leipzig, T. O. Weigel, 1870, pp. 521-522; E. Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, II, Paris, editore, 1913; U. Thieme, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XII, Leipzig, Librairie F. de Nobele, pp. 362-364.

⁵⁰³ J. D. Passavant, *Le Peintre-Graveur*, XVI, Leipzig, Rudolph Weigel, 1864, pp. 177-179. Sono otto le voci che Passavant compila ad arricchire il già esteso catalogo presentato da Bartsch, pubblicando stati e rami, in tutto cinque, non compresi dall'austriaco. Fra questi vi è anche l'Adorazione dei pastori, foglio presente in collezione e nel catalogo opportunamente approfondito.

per consolidarsi senza particolari stravolgimenti nel corso del secolo successivo. Una ricostruzione sostanzialmente positiva, delineante il profilo di un valido per quanto non perfetto incisore, carente nella pittura, ma grande disegnatore, specie dall'antico, e copista di maestri contemporanei, Michelangelo su di tutti.

Tratti questi che non smetteranno di imporsi nel Novecento, continuando ad influenzare, anche pesantemente, i vari tentativi che mi appresto a considerare.

È un esordio mortificante quello dei rami di Battista nel Novecento apparso nel testo di Mary Pittalunga.⁵⁰⁴ Una condanna totale dell'opera incisa del nostro artista, il quale «sia che incida o che dipinga, è, fra i Veneti del Cinquecento, il meno veneto»,⁵⁰⁵ pur ricordando come in terra serenissima gli influssi parmensi e bolognesi, pur presenti, fossero orientati verso Tiziano. Impietoso è il confronto con gli squisiti risultati ottenuti da Parmigianino nei suoi pochi fogli, sufficienti tuttavia a far affermare alla studiosa come l'esito ottenuto da Semolei «non è formale, né pittorico, ma l'uno e l'altro ad un tempo: ambiguo, dunque, e contraddittorio. Il suo mestiere, che vorrebbe gareggiare con quello del Mazzola, o si permette una libertà, che è sciatteria; o è calcolato e preciso, come si conviene soltanto ad un'esecuzione a bulino».⁵⁰⁶ La ragione di questa doppia disfatta, i cui presupposti di ricerca formale e al contempo pittorica sono pure addotti a ragione dell'incompatibilità dei fini perseguiti da Franco e Raimondi, di cui si nega *in toto* il nesso spesso sostenuto, andrebbe individuata nei molti preconcetti intellettualistici spinti a conciliare i due opposti rappresentati da Roma e Venezia. Un proposito dai termini concilianti troppo grandi per un incisore troppo limitato, dall'autonomia artistica incompleta, attaccato come fu alle sottane d'altri maestri, quasi incastrato fra quanto appreso in giovinezza oltre-appennino e la tradizione lagunare.⁵⁰⁷

Sfortunatamente è da registrare come l'interesse per l'*opus* calcografico di Franco durante la prima metà del Novecento avesse lasciato il posto a tentativi più partecipati di revisione delle sue imprese pittoriche, in particolar modo a partire dagli anni Trenta quando vennero restituite ad un certo stato di completezza da Adolfo Venturi nelle sua monumentale *Storia dell'arte italiana*.⁵⁰⁸ Ciò era in

⁵⁰⁴ M. Pittalunga, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano, Hoepli, 1928, pp. 284-289.

⁵⁰⁵ *Ivi*, p. 284.

⁵⁰⁶ *Ivi*, p. 285.

⁵⁰⁷ È interessante notare come per la prima volta qualcuno conceda attenzione al ruolo di editore, ma ancor prima di ritocante, a Giacomo, i cui interventi a bulino vengono bollati da Pittalunga come deleteri (*Ivi*, p. 286).

⁵⁰⁸ Venturi, *Storia dell'arte italiana*, cit., IX, parte VI, pp. 269-289.

realità già in parte emerso all'inizio del decennio precedente con la pubblicazione nel 1920 del *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz* di Hermann Voss,⁵⁰⁹ un lungo e fortunato saggio attorno ai temi artistici e culturali del Cinquecento romano e fiorentino, per la cui compilazione l'autore non avrebbe potuto ignorare il passaggio in quelle aree del Nostro. La pagina dedicatagli si limita ad una fugace panoramica della sua attività di pittore, descritta in termini non entusiastici, superata in qualità dal *corpus* di numerosi disegni, nei quali «resta sempre qualcosa di coerente e giocoso, che ricorre anche nella sua produzione di pittore e di calcografo».⁵¹⁰ Parole per certi versi per noi deludenti, elusive ed insufficienti, che tuttavia segnalano, quantomeno così avvertiva Voss, la condivisione fra le tre attività di un tratto caratterizzante la cifra del loro autore nel suo complesso.

Seminale per la ricostruzione delle vicende biografiche e professionali dell'intera esistenza di Batista fu il saggio di William R. Rearick, comparso sul secondo numero di *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* nel 1958-1959. Il contributo fu in realtà dedicato agli interventi ad affresco della cappella Grimani in San Francesco della Vigna, tuttavia l'autore sfruttò l'occasione per riprendere in esame quanto sino a quel momento pubblicato, specie da Vasari, Cicogna e Venturi, giungendo ad un risultato che rimase per molto tempo l'unico ritratto approfondito interessato a tutte le fasi, dalla nascita ai costanti spostamenti nell'Italia centrale, sino alla morte, proponendo o sostenendo attribuzioni, sino a tentare i primi avvicinamenti dei modelli grafici, facilitati dalla pubblicazione dei cataloghi delle collezioni di disegni, agli esemplari pittorici. Sfortunatamente Rearick citò solo marginalmente le incisioni di Franco, pur auspicando un «more detailed study».⁵¹¹ In realtà il sorvolamento non fu totale, anzi troviamo nelle parole dello studioso americano cautela attorno a quello che veniva da molto tempo supposto essere stato il legame con Marcantonio Raimondi.⁵¹²

⁵⁰⁹ Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, cit.

⁵¹⁰ Voss, *La pittura del Rinascimento*, cit., p. 93.

⁵¹¹ Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 112.

⁵¹² «Though Vasari makes no mention of where Franco received his training as an engraver, the manifest ties with the style of Marcantonio Raimondi in the early plates suggest a close study, if not a master-pupil relationship, with this most esteemed master of the day» (*Ibidem*). Poco prima lo studioso in riferimento ai tempi e ai modi di apprendimento dei rudimenti del disegno si esprime così: «Only the faintest traces of Giulio Campagnola's graphic mannerisms and the engraving mode of Marcantonio Raimondi can be detected in these youthful efforts, but both of these artists has ceased to be active in Venice before Franco could have begun his career» (*Ivi*, p. 107). Quest'ultima citazione si comprende solo se consideriamo come Rearick accettasse, non senza alcune riserve, il 1498 come possibile data di nascita dell'artista. Un'ulteriore menzione all'opera incisa viene avanzata in riferimento alle traduzioni a stampa degli affreschi della volta della Cappella Grimani (*Ivi*, p. 126, n. [86]).

L'attenzione degli studiosi tornò nuovamente sui rami di Franco a partire dagli anni Ottanta, per non interrompersi più sino ai nostri giorni.

Compilato con lo specifico fine di fornire agli studiosi il catalogo commentato delle incisioni di autori veneti operanti fra il Quattro e il Settecento conservate nel Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca di Bologna, le trentatré voci compilate da Rosanna D'Amico restituiscono una attività cronologicamente distribuita a partire dal primo periodo romano, sino agli interventi di ritocco attribuiti a Giacomo, avvertendo ricorrenti rimandi all'arte di Buonarroti, Raffaello, Giulio Romano e, persino, Marcantonio Raimondi. Ciò che ne deriva è una lettura tutto sommato piuttosto accomodante, in linea diremmo con quanto a questo punto a noi ben noto, descrivente un incisore posto in tensione fra due poli, dal cui incontro cercò di trarre un risultato coerente, eppure cronologicamente sbilanciato verso gli anni della formazione. Tale contributo resta comunque rilevante, specie nell'intreccio di influenze che la studiosa avverte dietro i singoli fogli, a delineare un panorama di rimandi più complesso.⁵¹³

Le iniziative espositive svolsero un ruolo certamente comprimario.

Coerentemente con i propositi della mostra a cura di Rodolfo Pallucchini *Da Tiziano a El Greco*, Gianvittorio Dillon descrisse i fogli di Franco, del Moro, Farinati, Pittoni, Fontana e Schiavone, come il mezzo privilegiato di diffusione della nuova cultura figurativa della maniera, riuscendo ad accorciare le distanze fra i lagunari e quanto si stava, o si era, prodotto altrove per mano dei soliti Michelangelo, Raffaello, Giulio Romano e trovando come base di slancio la tecnica ad acquaforte rappresentata dall'opera di Mazzola.⁵¹⁴

Ponendosi in continuità con quanto si andava ormai capendo della fitta maglia in cui Franco si era mosso, David Landau, nel catalogo della mostra *The genius of Venice*, cita una sola incisione, il *San Girolamo* (B. 38), descritta in termini entusiastici, e a ragione, come una perfetta sintesi fra la «monumentality of Michelangelo (...), and the impression that Titian's works must have made on him when he returned to his native Venice».⁵¹⁵

La prima metà degli anni Novanta è stato certamente il periodo che ha visto la massima fioritura di contributi dediti all'(ri)avvio della considerazione della calcografia franchiana. Apparsi in uno

⁵¹³ D'Amico, *Incisori veneti*, cit., pp. 46-50.

⁵¹⁴ *Da Tiziano a El Greco*, cit., pp. 300, 314-319.

⁵¹⁵ *The genius of Venice*, cit., pp. 346-347, cat. P52.

stretto giro di appena quattro anni, i saggi hanno fatto la loro comparsa fra le pagine del periodico specialistico *Arte documento*, recando le firme di Lea Salvadori (1991),⁵¹⁶ Rita Parma Baudille⁵¹⁷ e Gert Jan van der Sman (1995),⁵¹⁸ senza dimenticare quello della stessa Parma Baudille,⁵¹⁹ sebbene solo liminalmente incentrato sulla questione (1992).

Entrare nel merito di questi testi comporterebbe la stesura di una parafrasi, quando al contrario ritengo se ne possa avvertire maggiormente la portata nei numerosi rimandi presenti in questo elaborato a piè pagina, in particolar modo nel primo capitolo e nel catalogo. Basterà forse ribadire come tali studi, oltre a risultare ancora oggi i più completi e approfonditi in materia, hanno spesso condotto a riconsiderazioni dei dati cronologici e professionali, ristabilendo legami, responsabilità e influenze ignorate, a superare i vincoli della critica vasariana e settecentesca che ancora impedivano di intendere un profilo professionale di maggiore organicità.

Sempre in questi anni, a partire anche dalle testé nominate pubblicazioni, prese concretamente avvio il lungo compito del rintracciamento dei disegni preparatori, nel fine congiunto di definire più generalmente la modalità di lavoro di Franco, aperto ad influenze artistiche non necessariamente italiane e contemporanee, e sin da subito compresa essere incentrata su una solida molteplicità di studi graficim sempre finalizzati a vagliare molteplici soluzioni per il medesimo dettaglio e sovente riutilizzate per differenti composizioni.⁵²⁰

Altro momento di confronto e sintesi fondamentale, nonché per il curatore di rivalutazione delle proprie posizioni in riferimento a opere specifiche come si darà conto nel catalogo, fu la mostra *Le Siècle de Titien* a cura di Gert Jan van der Sman, tenutasi a Bruges e Maastricht fra il 2002 e il 2003. L'occasione per lo studioso, ripetutamente occupatosi negli anni precedenti della carriera da calcografo di Franco, fu quella di comporre un approfondito profilo di spiccata completezza. Recependo quanto pubblicato negli anni Novanta dalle sunnominated studiosse, Van der Sman parlò di un «artiste écletique», autore di fogli in cui i rimandi romani giovanili si fondono alle influenze lagunari anzitutto rappresentate dall'opera pittorica di Tiziano. Un incontro che è anche premessa della difficoltà di datazione dei pezzi attribuibigli, circa un centinaio, dei quali solo tredici databili

⁵¹⁶ Salvadori, *Riflessioni sull'opera incisa*, cit.

⁵¹⁷ Parma Baudille, *Disegni di Battista Franco per incisioni*, cit.

⁵¹⁸ Van der Sman, *Il percorso stilistico*, cit.

⁵¹⁹ Parma Baudille, *L'ultimo lavoro*, cit.

⁵²⁰ Van der Sman, *Incisori e incisioni*, cit., pp. 151-159; Saccomani, *Tre studi preparatori*, cit.; Van der Sman, *Battista Franco studi di figura*, cit.

con certezza fra il 1550 e il 1561. Se, come emergerebbe, fu il periodo veneziano quello di maggiore fermento, i rami che ne videro la luce confondono e mettono a disagio gli studiosi, per lungo tempo convinti che la ripetuta presenza di dettagli di memoria centro italiana, specie romana, fosse da intendersi necessariamente riprova di un'origine più datata, ignorando invece quella stretta prossimità, anche fisica, che Semolei ebbe per l'intero arco della sua vita con gli studi e gli esercizi eseguiti all'avvio di carriera. La convinzione che potrebbe a questo punto insinuarsi porterebbe a trattare il veneziano come un pigro reiteratore di soluzioni desuete, eppure si è visto come per giungere alla composizione poi trasferita su matrice il percorso fosse ben più tortuoso, rallentato da una meticolosità estrema, motivo dell'esistenza di molteplici studi preparatori, certo anche riutilizzati, ma mai semplicemente copiati.

Sono questi anni, dunque, posti tra l'ultimo decennio dello scorso millennio e il primo del presente a vedere la riemersione di una personalità artistica considerata per secoli come rilevante ma mai primaria, potenzialmente dotata, ma limitata in invenzione ed autonomia.

Schiacciato dal peso dei colleghi pittori contemporanei, si intendeva l'attività a stampa di Franco come una soluzione di ripiego, quando al contrario rappresentò uno spazio di espressione autonomo, testimoniato da rami di propria ideazione, privi di indirizzi di editori, e alla ricerca di una cifra personale condotta con l'adozione di una tecnica mista dalle proporzioni, come affermava Bartsch, mai uguali e volgendo costantemente l'attenzione a nuove sollecitazioni.

Sebbene esuli dall'intento che si propone questo capitolo, non è possibile ignorare la principale, e per certi versi, unica biografia completa dedicata al nostro artista. Prettamente incentrata sulla sua attività pittorica, letta dagli autori Fabrizio Biferali e Massimo Firpo in relazione alle tensioni culturali e religiose segnanti il Cinquecento, anche l'opera incisa è intesa come parte integrante della carriera di Franco, sottolineandone una distribuzione cronologica abbastanza omogenea, seppure intensivatasi negli anni veneziani, segnalando anche strette affinità con i dipinti.⁵²¹

⁵²¹ Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit.. Precedentemente a questo testo era la voce composta da per il Dizionario Biografico Treccani a rappresentare lo studio più aggiornato (A. Sacconi, *Franco, Battista, detto il Semolei*, in *Dizionario Biografico Istituto dell'Enciclopedia Italiana*, 50, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 176-180).

Raccogliendo quel guanto che lei stessa aveva gettato anni prima nel suo saggio *Vasari e le stampe* (1889),⁵²² Evelina Borea si apprestò a compilare e pubblicare nel 2009 un ponderoso volume dal titolo *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*.⁵²³ Anche Franco trovò posto in queste pagine, ma è una presenza sfuggente, di passaggio, citata in riferimento all'attenzione che gli venne conferita da Vasari, in quanto essere stato anche pittore e incisore non limitatosi alla traduzione, nonché compartecipe con Vico dell'intuizione delle potenzialità del genere delle *suite* tematiche.⁵²⁴

Non posso che concludere il capitolo ricordando come l'esposizione di alcuni rami di Giovanni Battista Franco alla mostra *Rinascimento in bianco e nero*, in corso nel momento in cui scrivo, sancisca, si spera definitivamente, la rilevanza e il plauso che questi *disegni stampati* ebbero sin dal momento dell'uscita dai torchi,⁵²⁵ e dei quali manca ancora un catalogo ragionato.⁵²⁶

⁵²² «Una storia della letteratura artistica sulla stampa figurativa non è ancora stata scritta. In ogni caso il primo capitolo dovrebbe essere dedicato al Vasari: infatti, se prima del 1550 - anno della edizione torrentiniana delle *Vite* - qualche scrittore dà segno di interesse per incisori o stampe, ciò avviene incidentalmente e fuori di ogni intendimento di disegno storico» (Borea, *Vasari e le stampe*, cit., p. 18).

⁵²³ La pubblicazione si compone in realtà di quattro volumi, il primo dei quali contiene il saggio, mentre i restanti tre le incisioni in esso citate, costituendo un titolo di rara ricchezza contenutistica trattante la storia dell'incisione italiana fra il Quattrocento e il tardo Ottocento (Borea, *Lo specchio dell'arte italiana*, cit.).

⁵²⁴ *Ivi*, I, pp. 142, 144-146, 173, 250.

⁵²⁵ *Rinascimento in bianco e nero*, cit. Dalla presente disamina è stato escluso il catalogo di disegni di Franco conservati al Louvre curato da Anne Varick Lauder a causa del fine della pubblicazione stessa. Tuttavia, sebbene il capitolo biografico e di indagine della fortuna bibliografica dell'opera grafica dell'artista non facciano menzione alcuna dei rami dell'artista, è possibile in alcune schede rintracciate riferimenti a fogli stampati variamente ad essi collegati. Per questo motivo si rimanda alle schede di catalogo che seguono.

⁵²⁶ Dopo il repertorio fornito da Adam Bartsch sono state esigue le aggiunte di titoli inediti al catalogo di Franco: L. Salvadori Rizzi, *Di un'incisione inedita di Battista Franco conservata nel Museo Civico di Bassano*, "Bollettino del Museo Civico di Bassano", n.s. 7, 12, 1989-1991, pp. 63-68; Van der Sman, *Il percorso stilistico*, cit., p. 101; Parma Baudille, *Disegni di Battista Franco per incisioni*, cit., p. 99; Van der Sman, *Le Siècle de Titien*, cit., p. 166.

CATALOGO

Premessa al catalogo

Con la presente premessa si intende rispondere al doppio scopo di dare conto delle accortezze adottate in fase di catalogazione e commento delle schede riferite alle stampe di Battista Franco conservate presso il Gabinetto di disegni e stampe dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, nonché fornire alcuni appunti per una delineaione delle ragioni della presenza di questi fogli nella raccolta veneziana.

Le vicende riguardanti la collezione di *disegni stampati*, per dirla con Vasari, sono state fino ad oggi oggetto del contenuto interesse degli studiosi,⁵²⁷ al contrario spesis ripetutamente nella delineaione della storia dell'Istituzione, della raccolta di dipinti e di disegni.⁵²⁸ Oggi, inoltre, v'è da considerare la scissione avvenuta nello scorso decennio fra il museo delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, rimasta presso il complesso della Carità, e l'università dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, trasferitasi nell'ex Ospedale degli Incurabile, dove trova sede anche il Gabinetto.

Sfortunatamente lo spoglio dei documenti li presenti non risolve i dubbi; tutt'altro, ne solleva di ulteriori. Nel registro consultato,⁵²⁹ oltre alla presenza dei fogli di seguito riportati, troviamo riportate due ulteriori voci, dalle quali apprendiamo della presenza in passato di un *Giudizio universale* e di dodici riproduzioni di cammei antichi. Se il primo caso è presumibilmente un errore da distrazione del compilatore, infatti oggi in collezione è presente un foglio con questo soggetto riconosciuto a Giovanni Battista Fontana, i cui rami sono peraltro riportati precedentemente a quelli del Nostro (STA 258),⁵³⁰ nel secondo caso pare di dover registrare una dispersione,

⁵²⁷ Entrambi comparsi sulle pagine della rivista scientifica dell'istituto accademico veneziano sono i saggi a firma di Diana Ferrara e Angela Munari, interamente incentrato sul fondo dell'Archivio Storico, e di Lorena Dal Poz, quest'ultimo dedicato al tema della conservazione: D. Ferrara, A. Munari, *I libri e le Stampe nel Fondo Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, "Annuario Accademia di Belle Arti di Venezia", 1, 2010, pp. 225-240; L. Dal Poz, *La memoria incisa. Interventi di tutela del Fondo storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, "Annuario Accademia di Belle Arti di Venezia", 3, 2012, pp. 489-504.

⁵²⁸ Per la storia dell'istituzione: E. Bassi, *La R. Accademia di Belle Arti*, Firenze, Le Monnier, 1941; F. Valcanover, *Venezia Galeria de Bellas Artes*, Madrid, Aguilar, 1972, in part. pp. 25-39. Per la storia della collezione, specie di pittura: S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, 3 voll., Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1955-1970. Per la storia complessiva della collezione dei disegni: G. Nepi Sciré, *Storia della collezione dei Disegni*, Milano, Electa, 1982.

⁵²⁹ *Inventari Reg. 1 (1806-1855), Catalogo dei libri e delle stampe*.

⁵³⁰ Cicogna afferma che un'incisione raffigurante il Giudizio universale era di proprietà di Zanetti, il quale le riconosceva di mano di Franco: «Quattro stampe in rame non ricordate dal Bartsch possiede il chiarissimo nostro sig. Alessandro Zanetti intelligente raccoglitore di stampe, ch'egli per la cognizione che n'ha, tiene essere del nostro Batista Franco (...): IV. Il *Giudizio universale* col motto nel mezzo *surgite mortui venite ad*

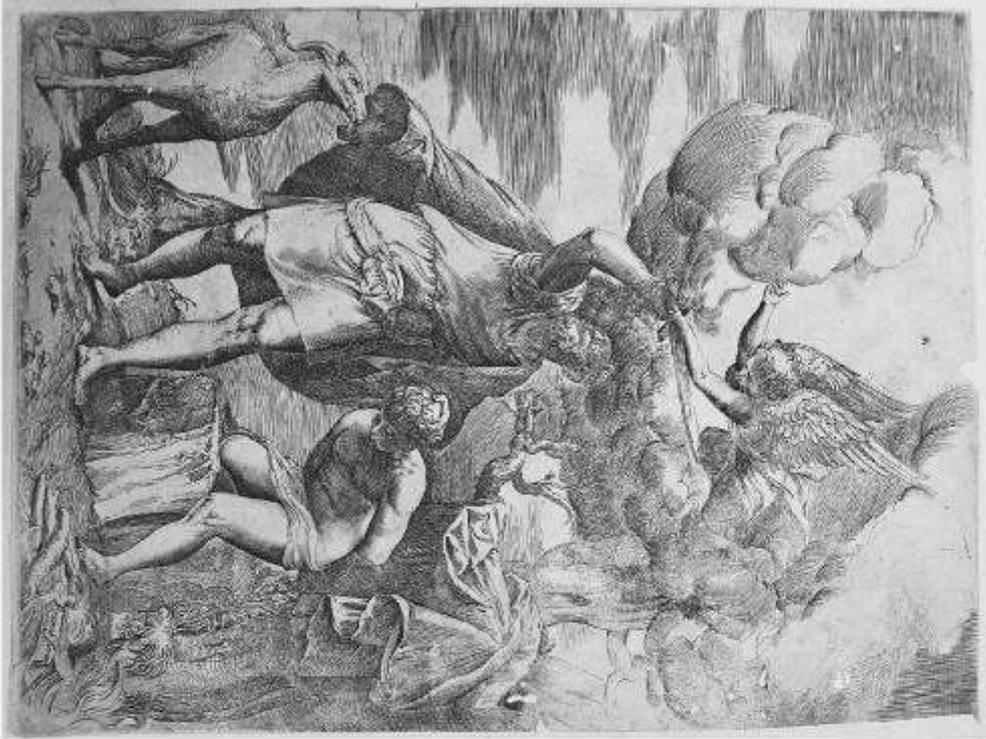
considerato che le dieci impressioni dei cammei ex-collezione Grimani sono a noi giunte e registrate poco sopra. L'esistenza di questo catalogo non aiuta neppure a precisare la datazione di gran parte di fogli di nostro interesse, ad eccezione di tre, due dei quali impressi sulle due facce del medesimo foglio. Questi rami (STA 804, STA 955; cat. 16, 19, 20), oltre ad aver riconosciuto un numero di inventariazione molto distante dagli altri, al contrario riportanti una numerazione progressiva, sono gli unici a mostrare il timbro dell'Accademia, inventariato da Frits Lugt sotto il numero 188. Questo porta a dedurre che quantomeno questi tre fogli accedettero alla collezione dopo la stesura dell'inventario, ovvero a partire della seconda metà dell'Ottocento.

Le motivazioni della presenza di queste impressioni nella collezione dell'Accademia di Belle Arti si spiega facilmente ribadendo quanto il contatto diretto con le opere fosse ritenuto parte integrante del percorso formativo degli allievi. A riprova di ciò è possibile notare come l'incisione con l'ariete (STA 199, cat. 30), originariamente tratta da uno dei cammei, presenti una quadrettatura, soluzione adottata in fase di riproduzione su altro supporto, anche se non possiamo escludere che questa fosse stata realizzata in un momento precedente.

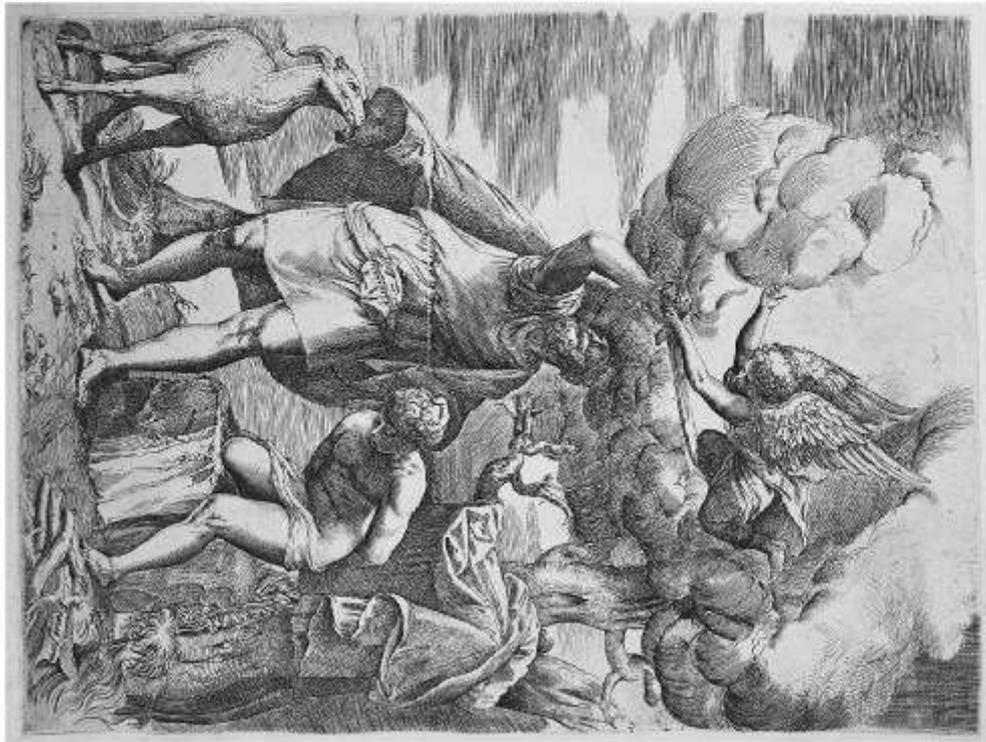
Per ciò che concerne le specifiche del seguente catalogo è anzitutto necessario che ricordi la soluzione adottata di comporre un unico commento per più esemplari, non già per motivi di economia di spazio, bensì per affinità iconografica o motivi legati al modello dalle quali vennero tratte.

Le fotografie riprendono i pezzi presenti in Accademia, alcuni dei quali sono stati sottoposti ad interventi conservativi e di restauro in virtù della loro esposizione presso la mostra *Rinascimento in bianco e nero*. Essendo state tali attività condotte posteriormente ai miei sopralluoghi i rami interessati mostrano qui ancora lo stato precedente, compresa *La resurrezione di Lazzaro*, ripiegata su se stessa e impossibile da riprendere soddisfacentemente, al contrario dell'attuale natura distesa.

judicium, con dedica a Paolo Sfondrato fatta da Gianjacopo de Rubeis calcografo a Roma. Vi si vedon le signe F.V.F. (cioè Franco venetus fecit) (Cicogna, *Inscrizioni veneziane*, cit., V, p. 430). Va detto che ad oggi non sono note incisioni corrispondenti a queste caratteristiche.



1



2

1.		2.	
Inventario:	STA 149	Inventario:	STA 148
Titolo:	L'Angelo ferma il braccio di Abramo	Titolo:	L'Angelo ferma il braccio di Abramo
Testi:	Franco form	Testi:	Franco form
Misure:	Foglio mm 357 x 264 Lastra mm 352 x 262	Misure:	Foglio mm 349 x 263 Lastra mm 352x 262
Stato:	Secondo	Stato:	Secondo
Tecnica:	Acquaforte e bulino	Tecnica:	Acquaforte e bulino
B:	p. 118, n. 1	B:	p. 118, n.1
TIB:	p. 156, n. 1-I (118)	TIB:	p. 156, n. 1-I (118)
Stato conservativo:	Mediocre Lacune non risarcite Leggero foxing Lastra consumata Parzialmente smarginato Controfondato (incollato su foglio d'album smembrato con l'incisione 2)	Stato conservativo:	Mediocre Strappo (senso orizzontale, al centro) Controfondato (incollato su foglio d'album smembrato con l'incisione 1)

***Bibliografia:** Mariette [1740-'70] 1969, p. 24; Strutt 1785, I, p. 307; Huber 1799, III, p. 132, cat. 2; Huber 1800, III, p. 119, cat. 2; De' Angelis 1812, X, p. 66, cat. 2; Zani 1820, III, p. 17; Ticozzi 1833, IV, p. 115; Nagler 1837, IV, p. 453; Cicogna 1842, V, p. 430; Moschini 1925, p. 22, cat. 2; Gere, Pouncey 1962, p. 89, cat. 136; D'Amico 1980, p. 46, cat. 172; Van der Sman 1995, p. 109; Van der Sman 2002, p. 138; Biferali, Firpo 2007, pp. 57,58.

Congelato nell'atletico gesto di sollevare il coltellaccio sulla testa del suo unico figlio Isacco è Abramo, un tempo confortato dalla parola di quello stesso Dio che ora gli impone di sacrificargli in olocausto l'amata prole generata con la sterile coniuge Sara, e che già aveva vacillato, portandolo a procreare con la giovane schiava Agar Ismaele, con candore prontamente espulsi dall'harem e costretti a riparare nel deserto del Paran. Abramo non porterà a termine il figlicidio, arrestato dall'arrivo di un angelo, araldo del messaggio di rinnovata fiducia divina e corriere del capro, inconsapevole erede del ruolo cedutogli dal giovane (Genesi 22, 1-18).

Per l'essenzialità del paesaggio e la memoria raffaellesca che le figure dimostrerebbero si è ipotizzato che possa risalire al primo periodo romano,⁵³¹ tuttavia, la dinamicità che ne emerge ha fatto pensare ad una conoscenza dell'opera di Tiziano, autore di un dipinto con omonimo soggetto per il soffitto della chiesa di Santo Spirito in Isola (1542-1544), il cui angelo sembra venire ripreso quasi pedissequamente da Franco.⁵³²

* Vasari cita indistintamente «molte cose del Testamento Vecchio» (Vasari 1568, Primo volume della terza parte, p. 308), lo stesso fece Gori Gandellini, che tuttavia riprende il passaggio di Vasari (Gori Gandellini 1771, cit., II, p. 40). Per un'indicazione generica ai fogli recanti l'indirizzo di Giacomo: Cicogna 1842, V, p. 430, cat. 9.

⁵³¹ R. D'Amico, *Incisori veneti*, cit., p. 46, cat. 172.

⁵³² Van der Sman, *Il percorso stilistico*, cit., p. 109.

Non è da escludere che il veneziano fosse stato similmente impressionato, in una fase necessariamente precedente, da quanto realizzato dai colleghi presso la tribuna del duomo di Pisa, presso la quale anche Franco fu attivo attorno al 1537, nello specifico dal Mosè in torsione di mano di Beccafumi e dalla soluzione del viso scorciato del *San Matteo evangelista* dello stesso artista.

Dalla tribuna pisana il veneziano avrebbe anche guardato all'opera di medesimo soggetto di Sodoma, nella quale il patriarca, nell'atto di sollevare il braccio, osserva l'angelo che ne arresta l'azione, mentre il figlio guarda il padre inginocchiato sull'altare.⁵³³

Isacco, invece, sarebbe il risultato della conoscenza di un'ulteriore versione del sacrificio a firma di Andrea del Sarto (Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, 1527-1529), nella quale il giovane, come nella stampa, è raffigurato nell'atto di poggiare una sola gamba, piegata, sull'ara, mentre le braccia gli vengono trattenute alle spalle dal padre.

La differente inclinazione del capo non impedisce di identificare nel giovane alla sinistra di Laocoonte vaticano l'origine del modello.⁵³⁴

La ricostruzione dei passaggi che condussero alla realizzazione della matrice è ulteriormente complicata dall'esistenza di tre disegni preparatori, ognuno dei quali presenta differenze, talvolta notevoli, con l'incisione.

Due di questi fogli sono conservati al British Museum, il più antico dei quali condivide con il terzo studio al Louvre di Parigi il frettoloso carattere esecutivo.

Se nel primo foglio londinese (fig. 40, inv. 1946,0713.342)⁵³⁵ Franco sta ancora pensando alla soluzione dell'Abramo incedente, riportando alla mente la xilografia di Ugo da Carpi eseguita su disegno di Tiziano (1515),⁵³⁶ nel secondo (fig. 41, inv. 1050,0211.5)⁵³⁷ perfeziona gli elementi naturali, sostituendo l'ariete con il capro e inserendo al dipanarsi dei rami dell'albero un drappo di tessuto, sino a giungere alla soluzione di un Abramo ripreso frontalmente e di un Isacco dal capo reclinato e trattenuto sul macigno dal peso della mano del padre.

⁵³³ *La tribuna del duomo di Pisa*, cit.

⁵³⁴ Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 57-58.

⁵³⁵ Gere, Pouncey, *Italian Drawings*, cit., p. 89, cat. 136.

⁵³⁶ M. Muraro, D. Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, 27 agosto – 7 novembre 1976) a cura di R. Pallucchini, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 78-80, cat. 7.

⁵³⁷ Gere, Pouncey, *Italian Drawings*, cit., p. 92, cat. 146.

Il foglio parigino (fig. 42, inv. 3436 DR)⁵³⁸ differisce pressoché sostanzialmente nelle positure dei due protagonisti, mostrando il patriarca alle spalle della sua vittima, concentrato nell'atto di sollevare la lama sul figlio, il cui viso è rivolto verso il padre, che gli restituisce lo sguardo.

La soluzione all'intricata vicenda esecutiva potrebbe derivare da una caratteristica compositiva del secondo disegno del British, il cui bordo inferiore, al contrario del rame, non è rettilineo ma irregolare, ad indicare una delimitazione ottagonale complessiva, suggerendo di riconoscervi uno studio preparatorio per un dipinto non pervenuto, realizzato a Roma o ad Urbino. Sebbene tale lettura pervenga ad ipotesi di datazione fondate su osservazioni indipendentemente condotte sul tratto stilistico dell'incisione, essa non spiega la motivazione dell'assenza della medesima caratteristica nel primo foglio londinese, né del curioso aspetto che l'ipotetica cornice andrebbe a presentare, verticalmente allungata a comprendere anche l'angelo.

Si può dunque concludere asserendo una esecuzione non coeva, o perlomeno lineare, prossima al 1540 per i disegni e agli ultimi anni veneziani per l'incisione,⁵³⁹ spiegando così l'esistenza di un primo stato privo di iscrizioni, ed un secondo, a cui risalgono i nostri, in cui è presente il solo indirizzo di Giacomo Franco.⁵⁴⁰

Va infine ricordata l'esistenza di un'ulteriore acquaforte (B. I, p. 154), evidentemente esemplificata sul precedente di Franco ma dubitativamente attribuitagli sin dagli anni del *Peintre graveur*, nelle cui pagine lo studioso viennese preferì relegarlo nell'appendice conclusiva, suggerendone la responsabilità esecutiva a terzi.⁵⁴¹

Più recentemente si è voluta sottolineare una poco convincente affinità fra quest'ultima opera e lo studio parigino, ravvisando nello scatto del braccio e nella direzione dello sguardo di Abramo, non ancora cosciente dell'intervento divino, una derivazione diretta.

Presente in collezione in due esemplari, entrambi incollati sul medesimo supporto, dell'incisione è stata supposta l'esistenza di uno stato intermedio, essendo qui l'indirizzo concluso con l'inusitata abbreviazione *form*, anziché *forma*, malgrado Bartsch l'avesse registrato in due soli stati.⁵⁴²

⁵³⁸ Varick Lauder, *Inventaire*, cit., p. 22.

⁵³⁹ Si noti come anche D'Amico riscontrasse nel tratto un'affinità con la produzione incisoria veneziana.

⁵⁴⁰ Van der Sman, *Le Siècle de Titien*, cit., p. 138.

⁵⁴¹ Lo stesso Cicogna avanzò dubbi sull'autografia di questa acquaforte (Cicogna, *Iscrizioni*, cit., V, p. 430)

⁵⁴² Dell'acquaforte anche Zani afferma l'esistenza di due soli stati Zani (*Zani, Enciclopedia*, cit., p. 17).

Tuttavia, l'impossibilità di identificare ad oggi alcun esemplare con tale caratteristica, nonché il risultato del confronto delle aree interessate dei due stati noti, esclude l'esistenza di uno intermedio, in cui l'appendice di *forma* si sarebbe trovata ad occupare un'area, l'estremità recisa del ramo poggiato a terra, nell'aspetto immutata.



Fig. 40 - Battista Franco, *Sacrificio di Isacco*. Londra, British Museum



Fig. 41 - Battista Franco, *Sacrificio di Isacco*. Londra, British Museum



Fig. 42 - Battista Franco, *Sacrificio di Isacco*. Londra, British Museum



3

3.

Inventario: STA 252
Titolo: Melchisedec offre il pane e il vino ad Abramo
Testi: Batista franco fecit
Misure: Foglio mm 263 x 416
Lastra mm 261 x 414
Stato: Secondo
Tecnica: Acquaforse e bulino
B: p. 120, n. 5
TIB: p. 161, n.5 (120)
Stato conservativo: Buono
Lastra graffiata
Piega (senso verticale, al centro)
Macchie
Controfondato (incollato su foglio d'album smembrato)

***Bibliografia:** Mariette [1740-'70] 1969, p. 24; Gori Gandellini 1771, II, p. 40; Strutt 1785, I, p. 307; Huber 1799, III, p. 131, cat. 1; Huber 1800, III, p. 118, cat. 1; De' Angelis 1812, X, p. 66, cat. 1; Joubert 1821, II, p. 57; Heller 1823, I, p. 187; Ticozzi 1833, IV, p. 115, cat. 1; Nagler 1837, IV, p. 454; Heller 1850, p. 238; Le Blanc 1855, VI, p. 250, cat. 2; Andresen 1870, I, p. 521, cat. 1; Moschini 1925, p. 22, cat. 1; Gere, Pouncey, p. 86; 1962; D'Amico 1980, p. 46, cat. 157; *Mannerist prints* 1988, pp. 82-83; Acton 1989, pp. 54-56; Van der Sman 1995, pp. 104, 106; Biferali, Firpo 2007, pp. 58-59; Varick Lauder 2009, pp. 226-228.

Melchisedec sovrano di Salem e sacerdote sta in piedi e alza solennemente la mano sinistra a fare cenno al suo ospite di accettare il pegno di benvenuto, posto sul vassoio che li distanzia. Al giungere della notizia che il nipote Lot e la sua famiglia erano stati catturati dalle truppe del re dell'Elam Chedorlaomer, in marcia per sedare i tumulti dei re soggiogati tredici anni prima e che ora si rifiutavano di pagare il pegno dovuto, Abramo armò i servi e convocò gli alleati, per infine vincere e ottenere la liberazione dei catturati. Disposto che si facesse ritorno a casa, la vittoriosa colonna si imbatté nella accogliente corte di Melchisedec, a cui Abramo fece dono della decima parte del suo ricco bottino di ori e di schiavi, ricevendone in cambio il simbolico omaggio di vino e pane.

Qui il patriarca, portandosi la mano al petto, tradisce la sorpresa del gesto favoritogli dal re, mentre la diagonale di personaggi incede, a mostrare prima la coppia centrale dei prigionieri e successivamente la portantina con le ricchezze, segnalata da due insegne di memoria romana. Pretesto per l'inserimento delle fiere, giunte a colmare le lacune altrimenti sprovviste di comparse, fu il contesto orientale nel quale l'incontro ebbe luogo, consentendo congiuntamente a Franco un

impiego di tali figure in composizioni più complesse, altrimenti costrette in impressioni di serragli esotici.⁵⁴³

Come per l'*Angelo ferma il braccio di Abramo* (cat. 1, 2) l'essenzialità paesaggistica ha fatto presumere un'esecuzione risalente al quinto decennio, riscontrando nel trattarsi degli atteggiamenti e nell'inserimento degli stessi animali un forte ascendente raffaellesco, in specie derivato dalle raffigurazioni che affastellano le Logge vaticane, dove sarebbe possibile rintracciare alcuni dei modelli figurativi poi reinterpretati da Franco.⁵⁴⁴

La stessa corallità della scena, carattere che nelle stampe successive lascerà posto ad un trattamento solitario e monumentale della figura umana, in un progressivo perfezionamento della resa tonale di derivazione tizianesca, condurrebbe a sostenere tali considerazioni cronologiche.

L'affiorante traccia antiquaria porrebbe questa incisione nella medesima *koimè* nella quale si trovano impressioni di gusto simile, come le storie romane di Gian Battista Fontana.⁵⁴⁵

L'acquaforte, come spesso accade nell'opera di Franco arricchita da rinforzi eseguiti a bulino, è pressoché speculare al disegno preparatorio conservato al British Museum (fig. 43, inv. 1847,0306.1),⁵⁴⁶ un bel disegno a matita rossa in cui l'artista indugia nel vagliare le alternative di atteggiamenti per alcune delle figure e il numero di belve da disporre, dimostrando però di aver già riflettuto sulla disposizione obliqua degli incedenti.

Presente nel disegno ma estromesso dalla stampa è il leone originariamente pensato dietro alle gambe della coppia centrale di prigionieri, a cambiare atteggiamento è invece il vegliardo alle spalle del monarca, prima sorretto da un bastone ed ora ripreso nell'atto di poggiare l'indice sulle labbra, a suggerire un momento di riflessione all'ombra di fronde sullo studio non ancora introdotte.

Stretta vicinanza è dimostrata esservi anche con un disegno di Polidoro da Caravaggio raffigurante l'*Incontro di Giano con Saturno* (fig. 44; Parigi, Louvre, inv. 6078), uno studio per l'affresco omonimo

* Vasari cita indistintamente «molte cose del Testamento Vecchio» (Vasari 1568, Primo volume della terza parte, p. 308), lo stesso fece Gori Gandellini, che tuttavia riprende il passaggio di Vasari (Gori Gandellini 1771, cit., II, p. 40).

⁵⁴³ V. *Infra*, pp. 223-225, cat. 19, 20.

⁵⁴⁴ Cfr. Van der Sman, *Il percorso stilistico*, cit., pp. 104, 106; Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 58-59; D. Acton, in *Italian Etchers of the Renaissance and Baroque*, cit., pp. 54-56, cat. 26.

⁵⁴⁵ D'Amico, *Incisori veneti*, cit., p. 46, cat. 157.

⁵⁴⁶ Gere, Pouncey, *Italian Drawings*, cit., p. 86, cat. 125.

ideato per il Salone di Villa Lante al Gianicolo terminato nel 1524 e ripreso in un disegno autografo (fig. 45; Parigi, Louvre, inv. 4926)⁵⁴⁷

Le presenze ferine, le citazioni raffaellesche e quella che mi pare possa essere definita una intromissione michelangiolesca, ovvero l'incongrua figura nuda che disponendosi in contrappunto guarda Melchisedec, chiudendo da destra la rappresentazione, porterebbero effettivamente sostenere la datazione ai primi anni quaranta del secolo.⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ Per Van der Sman raffigurerebbe la *Vocazione di san Pietro*, mentre per Varick Lauder potrebbe trattarsi di vicende legate alla storia di Coriolano. Indipendentemente dall'identificazione del soggetto è chiaro come il secondo personaggio da sinistra del foglio del Nostro sia del tutto simile a quello dell'Abramo nell'incisione, sigillando ulteriormente la vicinanza fra l'ambiente raffaellesco e le prime esperienze incisive di Semolei (Cfr. Van der Sman, *Il percorso stilistico*, cit., pp. 106-107; Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 226-228, cat. 58). Per il disegno di Polidoro al Louvre: L. Ravelli, *Polidoro Caldara da Caravaggio*, I, Bergamo, Edizioni Monumenta Bergamensia, 1978, p. 122.

⁵⁴⁸ A parere di Van der Sman la stampa dovrebbe essere datata ai tardi anni quaranta, quando Franco, attivo nelle Marche, avvicinò il corpus grafico raffaellesco ampiamente utilizzato nelle fabbriche durantine (Van der Sman, *Il percorso stilistico*, cit., pp. 106-107). L'ipotesi sostenuta da Van der Sman era già stata avanzata da Davis sulla base delle medesime premesse: *Mannerist prints. International Style in the Sixteenth Century*, catalogo della mostra (Los Angeles, County Museum of Arts, 28 luglio – 9 ottobre 1988, Toledo, The Toledo Museum of Art, 26 novembre 1988 – 29 gennaio 1989, Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, 23 febbraio – 30 aprile 1989, Austin, Arthur M. Huntington Art Gallery, University of Texas, 1 giugno – 6 agosto 1989, Baltimora, The Baltimore Museum of Art, 12 settembre – 5 novembre 1989) a cura di B. Davis, Los Angeles, County Museum of Arts, 1988, pp. 82-83, cat. 23;



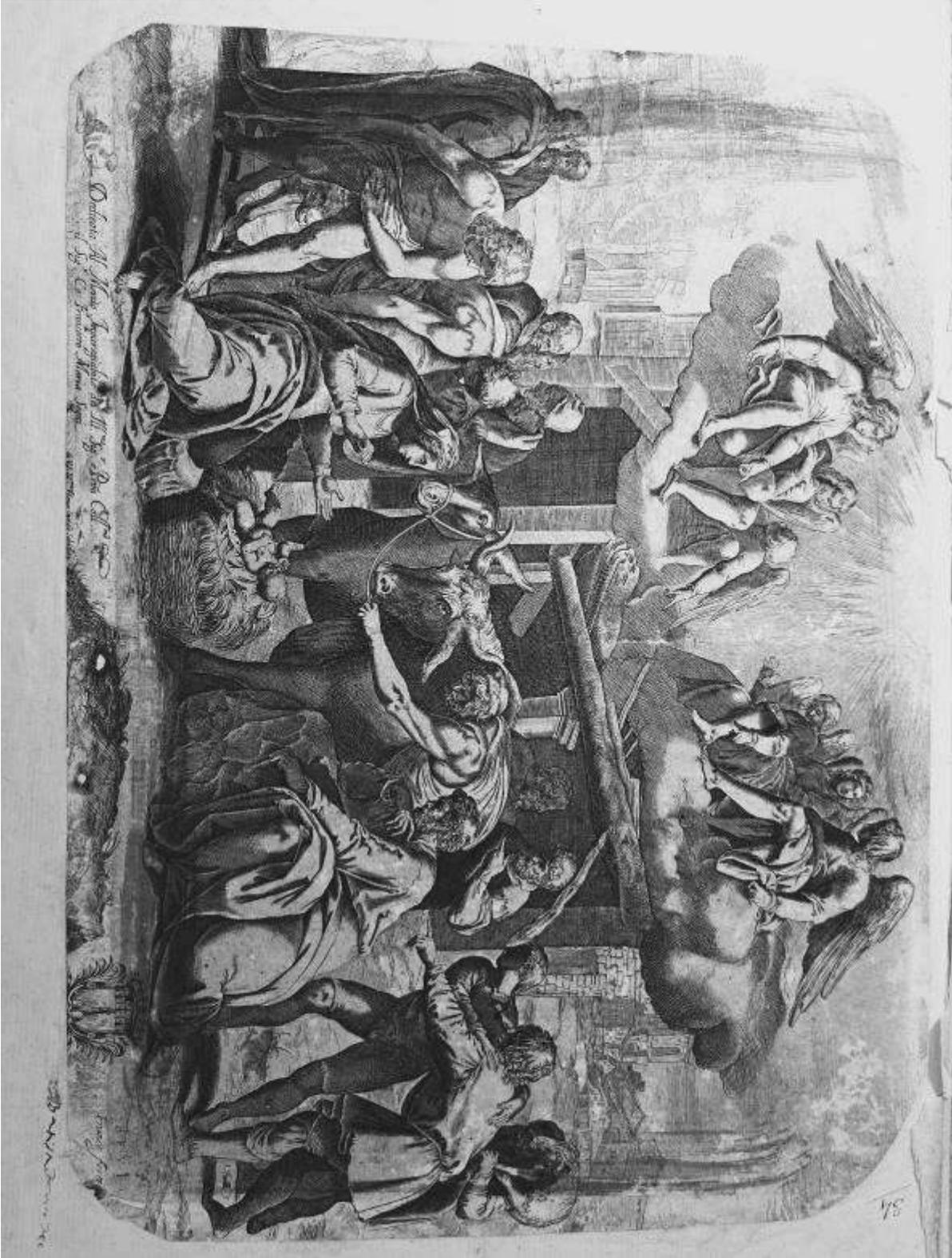
Fig. 43 – Battista Franco, *Disegno per l'incisione Melchisedec offre il pane e il vino ad Abramo*. Londra, British Museum



Fig. 44 – Polidoro di Caravaggio, *L'incontro di Giano con Saturno*. Parigi, Louvre



Fig 45 – Battista Franco, *La vocazione di san Pietro (?)*. Parigi, Louvre.



4.

Inventario: STA 201
Titolo: Adorazione dei pastori
Testi: .B.F.V.F. | Franco forma |
Dedicata Al Merito
Impareggiabile del Ill.mo
Sig.r e e Pron Coll.mo il Sig.r
Co. Francesco Maria Segni.
| Di VS. Ill.ma V.o Servuo
Giosefo Sabadini D.D.D.”
Misure: Lastra mm 306 x 501
Stato: Quarto
Tecnica: Acquaforse e bulino
B: p. 121, n. 8
TIB: p. 164, 8-I (121)
P: p. 178, n. 8
Stato conservativo: Mediocre
Diffuse macchie di ruggine
Spelature diffuse
Macchie diffuse
Rifilato
Controfondato (incollato su
foglio d’album smembrato)

***Bibliografia:** Mariette [1740-’70] 1969, p. 25; Bassan 1767, I, pp. 208-209; Strutt 1785, I, p. 307; Huber 1787, p. 25; Bassan 1789, I, p. 825; Huber 1799, III, p. 132, cat. 4; Huber 1800, III, p. 119, cat. 6; De’ Angelis 1812, X, p. 66, cat. 6; Brulliot 1827, II, p. 80, cat. 945, 946; Brulliot 1833, II, p. 31, n. 252, cat. 5; Ticozzi 1833, IV, p. 115; Nagler 1837, IV, p. 454; Cicogna 1842, V, p. 430, cat. 8; Heller 1850, p. 238; Le Blanc 1855, VI, p. 250, cat. 3; Andresen 1870, I, pp. 521-522, cat. 3; Moschini 1925, p. 22, cat. 3; Pittalunga 1928, p. 286; Rearick 1958-’59, p. 108, n.9; Poirier 1964, p. 121; Rotili 1964, p. 69, cat. 44, p. 84, cat. 81; Borea 1980, pp. 267-268, cat. 703-704; D’Amico 1980, p. 47, cat. 178-178a; Davis 1988, pp. 84-85, cat. 24; Salvadori 1991, pp. 155-156; Bellosi 2002, pp. 178, 182, n. 22; Biferali, Firpo 2007, pp. 39-40, n. 89; *D’après Michelangelo*, 2011, II, cit., p. 252, cat. A.7.

Come era stato predetto dall’irruente Gabriele, Maria ebbe un figlio ed ora che il miracolo si era compiuto le genti, chiamate dalle schiere celesti, giungevano a contemplare colui che li avrebbe infine salvati. La venuta alla luce dell’annunciato Redentore non avvenne nel più sfarzoso degli ambienti. La donna, che certo avrebbe preferito un parto meno movimentato, aveva dovuto seguire suo marito Giuseppe a Betlemme, là obbligato a recarsi da Nazareth per espletare le procedure dell’affollato censimento in atto in quel periodo. La penuria di alloggi li obbligò a ripararsi in una stalla e lì, al calore degli animali, iniziarono le doglie. Nato che fu il bambino gli araldi presero a diffondere la notizia, convocando a rappresentanza un manipolo di pastori, i quali prontamente si diressero a porgere il loro omaggio (Luca 2, 8-20).

Come previsto dall'iconografia i pastori sono già arrivati alla mangiatoia, qui esposta alla vista dei curiosi, trasferita all'esterno da un casotto scaleno che a fatica sembra riesca a fare posto ai sei angeli disposti in due gruppi a semicerchio sopra di esso, come fosse un pubblico giunto a godersi lo spettacolo. Giù, i mortali non si avvedono della presenza superiore, immersa in una luce abbacinante, preferendo sporgersi oltre i due genitori o raggrupparsi in crocchi a bisbigliare. La scena ha luogo in uno spiazzo alle porte di una irreale Betlemme più romana che giudea, dove ruderi antichi ed edifici contemporanei danno forma a un profilo urbano fin troppo riconoscibile, punteggiato com'è dalla mole inconfondibile della Torre delle Milizie.

All'atto della consultazione della bibliografia è curioso notare come i medesimi caratteri che contraddistinguono iconograficamente e stilisticamente la stampa siano stati variamente assunti a sostegno di due ipotesi di datazione divergenti.

Rearick propose di far risalire l'opera al decennio 1545/1555, suggerendo altresì di notare come Franco continuasse a proporre soluzioni di quinte urbane che ebbe modo di studiare sin dal primo soggiorno romano del 1536, all'epoca delle frequentazioni con gli artisti fiamminghi.⁵⁴⁹

Alla questione della datazione negli anni Sessanta del Novecento si affiancò anche la proposta di rivalutazione attributiva. Ancora interamente riconosciuta a Franco da Pierre Poirier,⁵⁵⁰ nel medesimo anno Mario Rotili ritrovava nel Gabinetto Nazionale di Roma una stampa in controparte dell'*Adorazione dei pastori*. Le svariate iscrizioni restituiscono l'impresa editoriale a Palumbo, collocandola con estrema precisione nel 1564, anno di nomina del dedicatario della stampa, il cardinale Clemente Dolera, a membro della commissione di porporati incaricati di valutare l'applicazione degli atti tridentini. A risultare di particolare interesse è l'assegnazione dell'*invenit* a Michelangelo Buonarroti, come riportato da una eloquente indicazione posta ben in vista su un masso nell'angolo in basso a sinistra. Basandosi su tale indicazione Rotili sostenne di riformulare l'attribuzione a Franco in favore del francese Nicolas Béatrizet, facendo risalire il disegno al periodo 1543-1553, dubitativamente riconosciuto in una delle invenzioni michelangiottesche per Tommaso de' Cavalieri e Vittoria Colonna.⁵⁵¹

* Per un'indicazione generica ai fogli recanti l'indirizzo di Giacomo: Cicogna 1842, V, p. 430, cat. 9.

⁵⁴⁹ Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 108, n.9.

⁵⁵⁰ P. Poirier, *Esthétique de la gravure italienne*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1964, p. 121.

⁵⁵¹ Rotili, *Fortuna di Michelangelo nell'incisione*, cit., p. 69, cat. 44. Per la scheda dell'esemplare eseguito da Battista Franco, definito dall'autore derivato dall'esemplare attribuito alla mano di Beatrizet, su disegno di Michelangelo: *Ivi*, p. 84, cat. 81. Per una più recente valutazione dell'incisione, nota nel solo esemplare romano, vedasi: *D'après Michelangelo*, cit., II, p. 252, cat. A.7.

La lettura di Rotili venne confutata da Evelina Borea nel 1980, non riscontrando alcun rapporto di dipendenza fra l'ipotetico disegno per la stampa e le opere note del maestro senese.⁵⁵²

Nello stesso 1980 Rosalba D'Amico riportò la recente restituzione della collega, pur permanendo nel solco tracciato da Rotili il quale riscontrava forti attinenze con l'opera di Michelangelo, ravvisando inoltre influenze dedotte da soluzioni vasariane risalenti addirittura agli anni fiorentini (1536-1541).⁵⁵³

Merito di Bruce Davis fu di ricondurre al testo di Franco un disegno attribuito a Girolamo da Carpi al Windsor Castle (inv. 0327),⁵⁵⁴ riscontrandovi notevoli affinità compositive ed iconografiche, valutando contestualmente sostenibile la proposta di datazione avanzata da Rearick.⁵⁵⁵

La seconda proposta di datazione pervenne nel 1991 da Salvadori, quando la studiosa, riconoscendo alla stampa il ricorrente conglomerato di influenze fiamminghe, michelangiottesche e raffaellesche, propose di farla risalire agli anni 1554/1555.⁵⁵⁶

A sostenere una datazione altrettanto avanzata fu Rita Parma Baudille, nel cui contributo, ricostruita per sommi capi la vicenda bibliografica, portò a conoscenza l'esistenza di una *grisaille* in collezione privata milanese raffigurante in controparte rispetto all'incisione di Franco la medesima scena,⁵⁵⁷ la quale, pur con minime variazioni, specie nel fondale architettonico, viene fatta precedere al rame, ravvisandovi quell'atmosfera crepuscolare che sarebbe riscontrabile negli affreschi eseguiti presso la Cappella Gabrielli in Santa Maria sopra Minerva poco prima del ritorno a Venezia.⁵⁵⁸

Infine, Biferali e Firpo, parlando anch'essi dell'influenza che ebbero gli artisti olandesi di stanza a Roma su Franco, in particolar modo del campione di questa schiera Maarten van Heemskerck, riportano l'eco che se ne avverte nella quinta dell'incisione.⁵⁵⁹

⁵⁵² Borea, *Il primato del disegno*, cit., pp. 267-268, cat. 703-704.

⁵⁵³ D'Amico, *Incisori veneti*, cit., p. 47, cat. 178-178a.

⁵⁵⁴ Popham, Wilde, *The Italian Drawings*, cit., p. 207, cat. 202.

⁵⁵⁵ Davis, *Mannerist prints*, cit., pp. 84-85, cat. 24.

⁵⁵⁶ Salvadori, *Riflessioni sull'opera incisa*, cit., pp. 155-156.

⁵⁵⁷ Precedentemente in collezione privata genovese e riconosciuto di mano di Polidoro da Caravaggio, il dipinto è stato restituito a Battista Franco da Philip Pouncey in occasione della vendita all'asta per Sotheby's: Sotheby's Firenze, 25 maggio 1983, lotto 519. Cfr. Bellosi, *Per Battista Franco*, cit., pp. 178, 182, n. 22. Per l'attribuzione a Polidoro: *Nouveau guide de Gênes et de ses environs*, Genova, Gravier, 1840, p. 312.

⁵⁵⁸ Parma Baudille ricorda anche come sia custodito presso il Louvre (inv. 5007) un disegno di autore anonimo riprodotto la porzione inferiore dell'incisione, a testimonianza dell'apprezzamento di cui godette l'invenzione di Franco: Parma Baudille, *Disegni di Battista Franco per incisioni*, cit., p. 98. v. anche: Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 295-296, cat. C19. Varick Lauder ricorda anche l'esistenza di una copia a sanguigna di mano anonima condotta sul dettaglio degli angeli: *Ibidem*; P. Ward-Jackson, *Italian Drawings. Volume One. 14th-16th century*, I, London, Her Majesty's stationery office, 1979, p. 72, cat. 146.

⁵⁵⁹ Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 39-40, n. 89.

Non è noto alcun modello grafico definitivo preparatorio per la lastra, tuttavia, sono svariati i dettagli che pongono in stretta connessione l'incisione e la produzione dell'autore, a stampa e pittorica. Si è già insistito sufficientemente sulla soluzione del dettaglio paesaggistico, a metà fra l'eruditismo e il gusto per il documentarismo visivo, ma meno sulle comparse. Salvadori ravvedeva nella soluzione compositiva del consesso fluttuante di angeli una rielaborazione della corte che anima la porzione superiore della *Disputa del sacramento* di Raffaello e dello squarcio con angeli cantori nella *Santa Cecilia* dello stesso pittore, sino a giungere a suggerire un possibile soggiorno di Semolei in terra bolognese.⁵⁶⁰

Non resta che sciogliere la questione delle aggiunte iconografico-testuali su questo quarto e ultimo stato. Tolto che lo stemma e l'iscrizione resa con eleganza calligrafica devono essere considerati come aggiunta unica al precedente stato, il ritorno alla notorietà del dedicante e del dedicatario è stato possibile solo parzialmente.⁵⁶¹

Travisata da Cicogna, dal quale è detta «dedicata al merito del signor Giosefo Sabadini»,⁵⁶² l'impressione è indirizzata al conte Francesco Maria Segni, vissuto a cavallo fra il XVII e il XVIII secolo, appartenente all'omonima famiglia senatoria di Bologna, come sta a testimoniare l'apposizione araldica visibile sull'altra metà della stampa.⁵⁶³ A permanere sono purtroppo i dubbi sull'identità e le condizioni che mossero tale Giosefo Sabadini ad incentivare la stampa alle di quest'incisione.⁵⁶⁴

⁵⁶⁰ Salvadori supporta tale suggestione ricordando come Lanzi avesse assicurato di aver visto nella città felsinea opere di Battista Franco: Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, cit., II, p. 111; Salvadori, *Riflessioni sull'opera incisa*, cit., pp. 155, 157, n.64.

⁵⁶¹ A Bartsch era noto il solo stato con il monogramma di Battista Franco. Passavant, invece, segnalò quattro stati, all'ultimo dei quali risalirebbe il presente foglio.

⁵⁶² Cicogna, *Delle Inscrizioni*, cit., V, p. 430.

⁵⁶³ P. S. Dolfi, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna*, Bologna, Gio. Battista Ferroni, 1670, pp. 692-695.

⁵⁶⁴ A titolo di completezza va ricordato come sia conservato presso il Louvre un disegno (inv. 4920) generalmente posto in relazione con la commissione per la decorazione dell'abside presso il duomo di Urbino, successivamente ripreso e parzialmente rielaborato dall'artista per la commissione della Cappella Gabrielli. Oltre al rame qui presentato ed al dipinto romano va anche ricordata un'ulteriore incisione, nella quale, pur legata alle soluzioni per la Gabrielli, presenta la medesima gestione compositiva del consesso di angeli superiori (Parma Baudille, *L'ultimo lavoro*, cit., pp. 189-190).



5

5.

Inventario: STA 254
Titolo: Flagellazione
Testi: Battista Franco facciebat |
Batista franco fecit |
Giacomo franco forma
Misure: Foglio mm 420 x 548
Stato: Secondo
Tecnica: Acquaforse e bulino
B: p. 122, n. 10
TIB: p. 166, n. 10-I (122)
Stato conservativo: Mediocre
Lievi lacune non risarcite
Lastra danneggiata e
consunta
Lievi lacerazioni del foglio
Piega centrale da incollaggio
Parzialmente smarginato
Macchie
Parzialmente controfondato
(incollato fu foglio d'album
smembrato)

***Bibliografia:** Mariette [1740-70] 1969, p. 272, cat. 24; Brulliot 1820, pp. 441-442, n. 809; Heller 1823, I, p. 187; Nagler 1837, IV, p. 454; Cicogna 1842, V, p. 430; Heller 1850, p. 237; Le Blanc 1856, VI, p. 250, cat. 7; Andresen 1870, I, p. 522, cat. 4; Ruland in Cavalcaselle e Crowe 1877-1878 [ed. 1974], II, p. 574; Bénézit 1913, II, p. 332; Pasero, 1935, p. 356, cat. 33; Tietze 1936, p. 227; Popham, Wilde 1949, p. 232, n. 329; Tietze 1950, p. 398; Rearick 1958-1959, p. 121, n. 76; Bean-Stampfle 1965, p. 53, cat. 78; Ridolfi 1965, I, pp. 206-207; Wethey 1969, I, pp. 93-94, cat. 41; Catelli Isola 1976, p. 50, cat. 60; D'Amico 1980, p. 47, cat. 180; Dillon 1981, p. 316, n. 152; Bean, Turčić 1982, p. 95, cat. 84; Chiari 1982, p. 66, cat. 29; Roberts 1986, p. 63, cat. 40; Roberts 1987-1988, pp. 86-87, cat. 34; Serrao, Markl 1991, p. 74; Salvadori 1991, p. 153-154, 157 nn. 51-53; Van der Sman 1995, p. 109; Van der Sman 2000, pp. 67-69; Saccomani 2001, p. 253, n. 11; Van der Sman 2002-2003, pp. 160-165, cat. IV.11-IV.13; Bury 2004, pp. 292-293, cat. 135; Biferali, Firpo 2007, p. 201-202; Donati 2019, pp. 180-181, cat. 3.50; *Rinascimento in bianco e nero* 2024, p. 229, cat. VII.5Ba.

La fase istruttoria si era risolta con un rimbalzo di responsabilità fra i saggi del Sinedrio di Gerusalemme e le autorità romane. Il procuratore della Giudea Ponzio Pilato, luogotenente dell'augusto Tiberio, aveva infine deciso di rimettere il giudizio al popolo, che con livore emise la sentenza a morte a danno di un uomo le cui semplici parole avevano provocato più ferite di quante non ne avessero procurate il coltello di quello zelota di Barabba, a lui favorito e liberato. La condanna fu definitiva e spietata, da somministrarsi a seguito di una generosa dose di percosse e di un altrettanto abbondante annichilimento, possibilmente quanto più partecipato dalla folla. Lo

spettacolo sta per avere inizio: il corpo tonico del Cristo è ancora intatto, gli aguzzini scateneranno tra poco il piacere della violenza infliggendogli frustate, scherni e sputi.

I piedi si muovono nervosi in una danza, a cercare un equilibrio che la vittima, tirata per i capelli contro la colonna a cui è legata, non accenna a concedere. L'epilogo è noto, ma l'intonso piede posto in bella mostra nel centro esatto della composizione, nonché l'ispida corona di spine, attentamente evitata dallo sgherro barbuto di sinistra, vi alludono palesemente (Matteo 15, 15; Marco 15, 15; Giovanni 19, 1).

Per certo risalente al periodo veneziano, caratterizzato da uno squisito chiaroscuro e da una tensione patetica spiccata, si è creduto, e per taluni la si può ancora considerare, una traduzione di un dipinto perduto di Tiziano.

Se in effetti la drammaticità, la rilevanza anatomica e la formula compositiva poco hanno a che vedere con il michelangiolismo più spiccato, ormai da tempo la bibliografia è scissa fra chi la relega a encomiabile restituzione a stampa di un'opera del maestro di Cadore e chi, d'altro canto, vi legge un'invenzione originale del veneziano.

L'attribuzione dell'*invenit* a Tiziano fa perno su una concisa menzione di Vasari circa l'esistenza di un dipinto inviato «Alla reina, in un quadro, fece un Cristo, poco minore del vivo, battuto da' Giudei alla colonna; che è bellissimo».⁵⁶⁵

Chi per primo sostenne la natura derivativa fu Mariette, poi ripreso da Bartsch, la cui fondata autorità fu più che sufficiente perché i compilatori che li succedettero si accontentassero di un riconoscimento eseguito su fonti documentali e figurative non ancora completamente identificate. A poco meno di un secolo dalla pubblicazione delle *Vite* Carlo Ridolfi nelle sue *Meraviglie* fornì agli studiosi del XX secolo un ulteriore appiglio per l'identificazione del supposto modello dell'incisione. Fu Hans Tietze nel 1936 a leggere nell'elusivo passaggio del testo seicentesco un riferimento al dipinto di Tiziano che sarebbe stato copiato da Franco e poi da Martino Rota, sulla cui versione bisognerà ritornare, il quale sarebbe stato venduto, insieme ad altri, da Pomponio Vecellio a Iacopo Tintoretto:

Altre opere andarono à male nel contaggio seguito, e molte dissipate da Pomponio ultimo suo figliuolo, che ridusse in nulla le sostanze del degno suo genitore. Alcune abbozzature

* Per un'indicazione generica ai fogli recanti l'indirizzo di Giacomo: Cicogna 1842, V, p. 430, cat. 9.

⁵⁶⁵ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 815.

di Christo coronato di spine, *il medesimo battuto alla colonna*, la favola di Callisto, di Venere & Adone, pervennero nella mani del Tintoretto.⁵⁶⁶

Il confronto serrato delle due fonti condurrebbe a mio giudizio al sostenimento dell'esistenza di due dipinti: l'uno visto da Vasari, giudicato «poco minore del vivo, battuto da' Giudei alla colonna, che è bellissimo»,⁵⁶⁷ eseguito per la regina consorte di Portogallo, dunque supponiamo completato; mentre l'altro registrato da Ridolfi ed acquistato da Tintoretto, non ancora concluso.⁵⁶⁸

Concordemente dagli studiosi fatta risalire agli anni veneziani, dell'incisione si conservano due soli disegni preparatori, studi individuali per il primo aguzzino di sinistra e la figura del Cristo alla colonna.

Il primo, conservato al Royal Collection Trust (fig. 47, inv. RCIN 990048) è uno squisito studio a matita rossa in cui Franco giunge ad una soluzione compositiva del tutto simile a quella poi riportata sulla lastra di stampa, dove verrà aggiunto il panno svolazzante alle spalle della figura e nella quale la medesima sarà affianca dal collega aguzzino, la cui figura è nel disegno appena accennata, eppure perfettamente sovrapponibile a quella incisa.⁵⁶⁹

Il secondo studio, anch'esso un disegno a matita rossa di altrettanta elevata qualità e conservato al Metropolitan Museum di New York (fig. 46, inv. 62.119.10), mostra un Cristo efebico legato ad una colonna resa sommariamente, ancora privo della barba.⁵⁷⁰

Se l'esistenza di questi disegni è stata addotta a prova dell'autografia franchiana, specie il secondo, la cui derivazione incisa perde la prima qualità di un disegno copiativo: la prossimità con il modello.

Per quanto concerne la bibliografia va detto che essa non impiegò molto ad accorgersi della prossimità dei disegni con l'incisione di Franco. Al di là delle menzioni ottocentesche, chi a vario titolo si è interessato ai disegni e all'incisione ha segnalato rimandi, affinità e contrasti con altre opere, superando la resiliente ipotesi pre-formulata.

⁵⁶⁶ Ridolfi, *Le meraviglie*, cit., I, pp. 206-207.

⁵⁶⁷ Vasari, *Vite*, cit., Secondo volume della terza parte, p. 815.

⁵⁶⁸ Si è proposto di identificare il quadro venduta da Pomponio Vecellio nel *Cristo alla colonna* del City Art Museum di Saint Louis (Cfr. H. Tietze, *Tizian leben und werk*, II, Wien, Phaidon, 1936, p. 292; H. Tietze, *Titian the paintings and drawings*, London, Phaidon, 1950, p. 393; H. E. Wetthey, *The paintings of Titian*, I, *The religious paintings*, 1969, London, Phaidon, pp. 93-94; L. Puppi, *Su Tiziano*, Milano, Skira, 2004, pp. 61-81).

⁵⁶⁹ Popham, Wilde, *The Italian Drawings*, cit., p. 232, cat. 329.

⁵⁷⁰ J. Bean, F. Stampfle, *Drawings from New York Collections, Vol. I: The Italian Renaissance*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1965, p. 53, no. 78.

Il primo rigetto provenne d'oltremarica con Popham e Wilde, i quali, pur riconoscendo la posizione di Tietze, contestarono l'illogicità del disporre di un disegno preparatorio di tale natura. Stampfle e Bean con il catalogo dei disegni del MET, più cautamente non ignorarono la possibilità che il disegno americano si fosse potuto trattare di uno studio per un san Sebastiano.

In piena continuità con la nuova linea impostasi fu Rearick che citando l'apporto di Popham e Wilde restituì ai primi anni veneziani il rame di Franco. D'accordo furono anche Dillon, il quale, pur riferendo quanto ipotizzato da Tietze, rigettava l'attribuzione a Tiziano, registrandovi uno spiccato michelangiolismo, evidente al confronto con l'affresco di medesimo soggetto di Sebastiano de Piombo in San Pietro in Montorio a Roma,⁵⁷¹ e tuttavia diluito dal «contatto con la pittura “tonale” veneziana», i cui «accentuati e delicati passaggi luministici (...) [e i] moduli iconografici ricordano da vicino le consimili realizzazioni pittoriche del cadorino».⁵⁷² Coerentemente a quest'ultima lettura si è ravvisata anche una certa qual affinità con la perdita palatiziana con *L'uccisione di san Pietro Martire* (1530 ca.),⁵⁷³ nonché con la figura del Cristo astante, in particolar modo nella posizione delle gambe, che lo stesso Franco realizzò presso San Francesco della Vigna.⁵⁷⁴

L'emersione di una nuova ipotesi non spense la credibilità dell'alternativa, trovando illustri sostenitori,⁵⁷⁵ inclini anche a nuove ipotesi,⁵⁷⁶ fra i quali ricordiamo Van der Sman, che a partire dalla stesura del catalogo della mostra di Maastricht e Bruges (2002/2003) si convinse infine della totale autografia franchiana dell'*invenit*.⁵⁷⁷

Il nostro esemplare, incollato su cartoncino, consiste in una stanca tiratura tarda di difficile datazione, specie a causa dell'illeggibilità della filigrana. Tuttavia, la recente pubblicazione nel catalogo della mostra *Rinascimento in bianco e nero* di un esemplare conservato a Bassano di migliore qualità (inv. Coll.Rem.XXIV.671.3173) mi fa supporre una datazione successiva, presumibilmente non di molto, laddove per la bassanese si è ipotizzata la metà del XVIII secolo.⁵⁷⁸

⁵⁷¹ Dillon, in *Da Tiziano a El Greco*, cit. pp. 316-317, n. 152.

⁵⁷² D'Amico, *Incisori veneti*, cit., p. 47, n.180

⁵⁷³ Van der Sman, *Battista Franco: studi di figura*, cit., pp.67-69.

⁵⁷⁴ Dillon, in *Da Tiziano a El Greco*, cit. pp. 316-317, n. 152.

⁵⁷⁵ M. Angese Chiari, *Incisioni da Tiziano*, Venezia, Museo Correr, 1982, p. 66, cat. 29; Van der Sman, *Il percorso stilistico*, cit., p. 109.

⁵⁷⁶ J. Roberts, *Master Drawings in the Royal Collection*, London, Collins Harvill in association with the Queen's Gallery, 1986, p. 63, cat. 40.

⁵⁷⁷ Van der Sman, *Le Siècle de Titien*, cit., pp. 160-165, cat. IV.11, IV.12, IV.13.

⁵⁷⁸ *Rinascimento in bianco e nero*, cit., p. 229, cat. VII.5Ba.

Non resta che ricordare l'incisione sopracitata di Martino Rota, datata 1568 e riflessa rispetto a quella di Franco, le cui difformità con quella del Nostro sono state tendenzialmente considerate prova della derivazione autonoma delle due soluzioni dal perduto dipinto di Tiziano.⁵⁷⁹

Copie e derivazioni:

L'apprezzamento per l'invenzione franchiana è dato oltrechè dal foglio di Rota, del quale esiste anche una copia in controparte stampata da Pietro Stefanoni (Londra, British Museum, inv. 1877,0711.1857), dai rami trattine che mi è stato possibile individuare: datata al 1774 è un'impressione rielaborata e non di eccelsa qualità (Londra, British Museum, inv. 1871,0429.311); una controparte, priva di iscrizioni e di qualità discreta (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, inv. 1985-52-32389).

⁵⁷⁹ Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 322-323, n. 243.



Fig. 46 – Battista Franco, *Cristo alla colonna*. New York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 47 – Battista Franco, *Flagellante*. Londra, Royal Collection Trust



6

6.
Inventario: STA 269
Titolo: Resurrezione di Lazzaro
Testi: -
Misure: mm 484 x 884
Stato: Unico
Filigrana: Balestra nel cerchio (simile a Briquet 743)
Tecnica: Acquaforte e bulino
B: p. 124, n. 16
TIB: p. 172, n. 16 (124)
Stato conservativo: Mediocre
 Lacune non risarcite
 Leggero foxing
 Lastra graffiata
 Strappi
 Segni di indebolimenti e strappi
 Macchiato
 Parzialmente smarginato
 Controfondato
 (parzialmente incollato su foglio d'album smembrato)
 Stampata da due lastre su tre fogli incollati

Bibliografia: Mariette [1740-'70] 1969, p. 25; Heller 1823, I, p. 187; Nagler 1837, IV, p. 454; Heller 1850, p. 237; Le Blanc 1855, VI, p. 250, cat. 6; Andresen 1870, I, p. 522, cat. 5; Bénézit 1913, II, p. 332; Rearick 1958-'59, p. 128, n. 89; Ward-Jackson 1979, p. 68, cat. 137; D'Amico 1980, p. 48, cat. 184; Davis 1988, p. 87; Van der Sman, 2000, p. 70; Bellosi 2002, p. 180; Biferali, Firpo 2007, p. 258-259, n. 246; Varick Lauder 2009, pp. 269-270, cat. 95; *Rinascimento in bianco e nero* 2024, p. 240, cat. VII.11 Ve.

Gesù aveva temporeggiato, pur sapendo che Lazzaro fratello di Marta e Maria, quella stessa Maria che si era inginocchiata a lavargli i piedi con i suoi capelli, era gravemente infermo. Quando dopo due giorni dal giungergli della notizia della malattia gli indugi vennero infine rotti, al sentire dell'intenzione di tornare in Giudea del loro Rabbì, gli Apostoli lo pregarono di desistere dal tornare nella terra dove se ne stava preparando la cattura; tuttavia al grido del Didimo «Andiamo anche noi a morire con lui!» anche i dodici si convinsero. All'arrivo Lazzaro era già morto da quattro giorni e alla promessa di resurrezione a serpeggiare fra chi stava in casa delle sorelle alla curiosità si accompagnò l'incredulità. Bastarono poche parole (Giovanni 11, 10).

Fra lo sconcerto generale un incorrotto Lazzaro viene di peso tratto dal sepolcro e osteso alla folla, mentre un Cristo incedente ostenta la sicurezza della fede. Il crocchio vociante si apre in due ali e

si dispone a mo' di quinta, a consentirci di assistere all'ultimo miracolo prima dell'avvio dei fatti della Passione.

Anch'esso fatta risalire all'ultimo decennio di vita, il rame è stato citato da Rearick come da considerarsi in relazione all'affresco con medesimo tema che Franco non avrebbe avuto modo di eseguire presso la Cappella Grimani in San Francesco della Vigna, a causa del sopraggiungere della morte e perciò realizzato da Federico Zuccari.⁵⁸⁰ Al dipinto murale lo studioso affiancò anzitutto un disegno preparatorio a matita rossa conservato al Louvre (fig. 48, inv. 4977)⁵⁸¹ in cui una figura maschile è raffigurata nell'atto di alzarsi, similmente al comportamento imposto a Lazzaro dalla narrazione evangelica. Chi legò esplicitamente la nostra incisione al testo pittorico di Zuccari fu Bruce Davis, il quale citando Rearick propose di vedere della giustapposizione paratattica dei personaggi la prova del nesso fra le due opere.⁵⁸²

Il tentativo di ricostruzione delle vicende propedeutiche alla realizzazione della stampa venne tentato con maggiore organicità da Van der Sman, nel cui contributo, pur dovendo ammettere l'assenza di un disegno preparatorio per l'intera scena, è riportata l'esistenza di un foglio presso il Victoria and Albert Museum (inv. 9091)⁵⁸³ ospitante tre distinti studi per altrettante figure ritagliati e uniti su un unico supporto.⁵⁸⁴ Il frammento superiore corrisponde pedissequamente, seppur in controparte, alla figura con il braccio teso che nell'incisione è deputata a sostenere la lastra del sepolcro. Nel tentativo di perfezionare ulteriormente la datazione e i rapporti derivativi del pezzo, lo studioso propose il confronto con la tela *Cristo davanti a Caifa* di collezione privata, accettandone implicitamente l'attribuzione al Nostro, dovendo così ammettere una virata veronesiana spiccata nella sua ultima produzione pittorica.⁵⁸⁵ La proposta di Davis non venne da Van der Sman rigettata, anzi la compresenza sul foglio del Victoria and Albert di uno studio, il centrale, certamente utilizzato da Franco per la realizzazione del *San Giovanni Evangelista* occupante il pennacchio destro esterno della cappella Grimani spingerebbe a legare con maggior certezza anche il frammento superiore al cantiere francescano. Ulteriori affinità del nostro foglio vennero registrate con la *Trasfigurazione* di Raffaello Sanzio (Vaticano, Pinacoteca Vaticana), in particolar modo in riferimento alle fisionomie degli Apostoli che stanno alle spalle del Cristo inciso, nonché con la

⁵⁸⁰ Rearick, *Battista Franco*, cit., p. 128, n. 89.

⁵⁸¹ Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 269-270, cat. 95.

⁵⁸² Davis, *Mannerist prints*, cit., p. 87.

⁵⁸³ P. Ward-Jackson, *Italian Drawings*, cit., p. 68, cat. 137.

⁵⁸⁴ Van der Sman, *Battista Franco: studi di figura*, cit., p. 70.

⁵⁸⁵ Cfr. Van der Sman, *Battista Franco: studi di figura*, cit., p. 70; Bellosi, *Per Battista Franco*, cit., p. 180; Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 258-259, n. 246.

soluzione compositiva del *Cristo e l'adultera* attribuito a Polidoro da Lanciano (Budapest, Szépművészeti Múzeum), l'artista con cui Franco stimò le opere appartenute alla veneziana Chiara Sanuda.⁵⁸⁶ Al raffaellismo farebbe eco un michelangiolismo non altrettanto spiccato, certo ravvisabile nel trattamento muscolare delle figure,⁵⁸⁷ oltreché alla memoria adamitica a cui il gesto di Lazzaro richiamerebbe.⁵⁸⁸

La parafrasi che si trae da questo complesso di rimandi è quella di un'opera intrecciata, in cui le reminiscenze raffaellesche, ancora forti e ravvisabili nelle opere risalenti agli avanzati anni cinquanta, suggeriscono un rapporto con il proprio corpus grafico strettissimo, in cui l'adozione di una soluzione non ne pregiudica il successivo reimpiego, spesso avvenuto a seguito di ulteriori ripensamenti.

⁵⁸⁶ Van der Sman, *Battista Franco: studi di figura*, cit., p. 70. Per la trascrizione del documento: *Archivalische*, cit, pp. 83-84.

⁵⁸⁷ D'Amico, *Incisori veneti*, cit., p. 48, cat. 184.

⁵⁸⁸ L'attenzione di Franco fu certamente attratta dal gesto della scena della *Creazione di Adamo* come testimonia lo studio di una mano realizzato al fianco di altri disegni su un foglio custodito al Metropolitan Museum di New York (inv. 19.76.15).



Fig. 48 – Battista Franco, *Figura maschile semisdraiata*. Parigi, Louvre



7.

Inventario: STA 267
Titolo: Madonna con Bambino e
san Giovanni Battista
Testi: Batista franco fecit
Misure: Foglio mm 250 x 376
Stato: Secondo
Tecnica: Acquaforte e bulino
B: p. 129, n. 29
TIB: p. 185, n. 29-I (129)
Stato conservativo: Discreto
Lacune non risarcite
Leggermente ingiallito
Macchie di ruggine
Controfondato (incollato su
foglio d'album smembrato
con l'incisione n. 8)

***Bibliografia:** Huber 1787, p. 25; Huber 1799, III, p. 132, cat. 5; Huber 1800, III, p. 119, cat. 7; De' Angelis 1812, X, p. 66, cat. 7; Ticozzi 1833, IV, p. 115; Andresen 1870, p. 522, cat. 8; Moschini 1925, p. 22, cat. 9.

È in una ambientazione campestre che Franco scelse di allestire questa sua versione del fortunato tema iconografico che prevede la compresenza della Vergine, di Gesù bambino e di un altrettanto infante san Giovanni.

Appoggiata ad un masso è una Madonna imponente, statuaria, abbigliata all'antica e dotata di elegantissimi sandaletti che con noncuranza sfoggia come già aveva fatto l'omonima di Raffaello (Washington, National Gallery of Art), posti in *pendant* con la fibbia che assicura alla veste di non scivolare. Mentre la madre si sostiene, facendosi forza col braccio sinistro, la prole le si abbandona in grembo, ghermendole con le manine il velo, dal quale spuntano, scoperte, ciocche di capelli scomposti.

Il momento di intimità è adombrato dalla presenza del cugino, già dotato della croce astile e della pelliccia, suo unico indumento futuro, per ora impiegato come morbido cuscino. Considerato dalla tradizione esegetica come la figura di passaggio fra l'antica e la nuova alleanza, così se lo figurò Michelangelo nel Tondo Doni (Firenze, Uffizi), Giovanni fissa Gesù poggiando la mano sinistra sulla croce, a segnalare l'incombere del sacrificio impostogli dal Padre, e dal quale la vittima aveva invano chiesto di essere esentata poco prima che l'estremo evento si verificasse. La Vergine, consapevole della portata di ciò che sta compiendo, mostra le pudende del figlio a dimostrazione dell'avvenuta incarnazione, offrendolo alla vista e al suo destino ineluttabile.

Sfortunatamente priva della possibilità di accostargli un modello preparatorio, anche se a sfogliare il catalogo di disegni e quello di incisioni la formula della figura sdraiata torna ripetutamente, gli studiosi concordano nel datarla al periodo veneziano, ponendosi in perfetta coerenza formale con altri rami risalenti al medesimo periodo, accomunati da una trattazione monumentale delle figure, resa da una sapiente orchestrazione delle possibilità espressive delle tecniche impiegate, acquaforte e bulino.

La fitta trama di linee, ora parallele ora perpendicolari, permette l'emersione graduale delle parti in un gioco tonale che riesce a suggerire al contempo la morbidezza delle carni e la freddezza della roccia.

Posti come due parentesi, la coppia madre e figlio si oppone all'assillante Giovannino, anch'egli poggiato ad un tronco d'albero appena inverdito da un cespuglio, ad aprire uno squarcio sul fondale, occupato da caseggiati alla tedesca che nelle stampe veneziane avevano preso a far capolino con l'arrivo dei testi figurativi d'oltralpe, primi fra tutti quelli di Dürer.⁵⁸⁹

Copie:

In vista della pubblicazione dell'*Oeuvres complètes de Raphaël Sanzio* a cura di Charles Paul Landon nel 1863 venne tratta una copia di quest'incisione, replicandone si soli contorni (Windsor, Royal Collection Trust, inv. 851328).⁵⁹⁰

* La genericità della descrizione non consente l'identificazione certa in: Moschini 1925, p. 22, cat. 13.

⁵⁸⁹ Sul tema della fortuna delle stampe nordiche a Venezia in questo periodo: G. J. van der Sman, *Incisori e incisioni d'Oltralpe a Venezia nella seconda metà del Cinquecento*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord*, cit., pp. 151-159, in part. p. 151.

⁵⁹⁰ C. P. Landon, dell'*Oeuvres complètes de Raphaël Sanzio*, IV, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie}, Éditeurs, 1863, pl. 418.



8.

Inventario:	STA 268
Titolo:	San Giovanni Battista sdraiato
Testi:	Franco forma Batista franco fecit
Misure:	Foglio mm 185 x 286
Stato:	Secondo
Tecnica:	Acquaforte e bulino
B:	p. 130, n. 34
TIB:	p. 190, n. 34-I (130)
Stato conservativo:	Discreto Piccole lacune non risarcite Lacuna al margine superiore Foglio sporco Smarginato Macchia di ruggine Controfondato (incollato su foglio d'album smembrato con l'incisione n. 7)

***Bibliografia:** De' Angelis, 1812, cat. 8; Moschini 1925, p. 22, cat. 9; Salvadori 1991, pp. 153-154, p. 157, n. 49; Van der Sman 1995, p. 114, n. 77.

È un virile san Giovanni Battista quello raffigurato da Franco, plasticamente posto in torsione a favorire all'osservatore l'ammirazione della pronunciata muscolatura del busto e la dinamica falcata delle gambe che, piegate, si aprono a forbice a creare un contrappunto con le braccia, riprese in un abbraccio della pietra a cui si poggia il corpo.

Fonte per questo sensuale Giovanni Battista sono soluzioni raffaellesche desunte dalla figura di Diogene nella *Scuola di Atene*, con la quale il nostro personaggio condivide l'atteggiamento informale e, ancor più evidentemente, la posizione delle gambe, ma al contempo anche con la scena del *Sogno di Giacobbe* presso le *Logge vaticane*, dove l'assopito profeta mostra il medesimo atteggiamento verso la roccia.⁵⁹¹

Certamente da far risalire al sesto decennio,⁵⁹² è interessante notare l'uso diuturno che Semolei faceva di modelli iconografici non contemporanei, modificandoli secondo il proprio gusto, e rendendoli sapientemente con la combinazione di acquaforte e bulino, riuscendo a giungere ad una

* La genericità della descrizione non consente l'identificazione certa in: Huber 1779, III, p. 132, cat. 6; Huber 1800, III, p. 119, cat. 8; De' Angelis 1812, X, p. 66, cat. 8; Ticozzi 1833, IV, p. 115. Per un'indicazione generica ai fogli recanti l'indirizzo di Giacomo: Cicogna 1842, V, p. 430, cat. 9.

⁵⁹¹ Salvadori, *Riflessioni sull'opera incisa*, cit., pp. 153-154, p. 157, n. 49.

⁵⁹² Salvadori la colloca fra il 1552 e il 1553, ipotesi poi ripresa da van der Sman (Cfr. *Ibidem*; Van der Sman, *Il percorso stilistico*, cit., p. 114, n. 77).

resa monumentale delle figure poste fra la tonicità michelangiotesca e il naturalismo drammatico di Tiziano, segnato da una eleganza di memoria raffaellesca, ampiamente frequentata dall'epoca marchigiana.

Sottolineata dalla sottile croce astile, rispettosamente posta su una pietra a terra, la diagonale del corpo è accentuata dall'emergere dell'area scapolare e del braccio sinistro, del panno e della gamba destra, nonché dal viso che, incorniciato da boccoli e da una barba fin troppo curata per un eremita, ci fissa, aumentando notevolmente il coinvolgimento patetico.



9.

Inventario: STA 253
Titolo: San Girolamo medita su un teschio
Testi: Batista . Franco . Venetus . Fecit . |
Giacomo franco forma
Misure: Foglio mm 448 x 292
Lastra mm 446 x 291
Stato: Secondo
Tecnica: Acquaforte e bulino
B: p. 131, n. 37
TIB: p. 193, n. 37-II (131)
Stato conservativo: Buono
Foglio leggermente ingiallito
Piega (senso orizzontale, al centro)
Macchie di ruggine
Controfondato (incollato su foglio
d'album smembrato)

***Bibliografia:** Gere, Poucey 1962, p. 83, cat. 120; Landau 1983, p. 347, cat. 52; Salvadori 1991, p. 154; Van der Sman 1995, p. 110; Van der Sman 2002-2003, pp. 168-169, cat. IV.15; Biferali, Firpo 2007, pp. 206-207.

Scrisse il vescovo Jacopo da Varazze che l'illirico Gerolamo, ripugnato dal comportamento puerile dei suoi confratelli, raggiunse Gregorio Nazianzeno vescovo di Costantinopoli, e che dopo aver da lui appreso molto sulle sacre scritture, si ritirò ad eremitare nel deserto per quattro anni. Mortificata la carne, costantemente provata da libidinose manifestazioni demoniache, Gerolamo andò a Betlemme, dove fondò un monastero presso il quale avvenne l'incontro con il fido compagno felino.⁵⁹³

Nella stampa il santo è privato dei tradizionali anacronistici attributi iconografici che gli competevano dato il titolo di cardinale prete, conferitogli all'età di ventinove anni; a permanere è, invece, il leone ammansito, i due massicci volumi, chiara allusione alla sua attività di traduttore della Bibbia in latino, la cosiddetta *Vulgata*, il crocifisso e il teschio, strumenti essenziali alla vita ascetica. La scena è ambientata in un paesaggio scarno di pietre e di rari ciuffi d'erba che preme in primo piano la figura del vegliardo, barbuto e stempiato, colto nel momento di somma tensione fisica e psicologica della riflessione sul tema del *memento mori*. Scoperto dalla veste che con noncuranza ricade sulle cosce, il torso è muscolarmente contratto su se stesso a mostrarci la schiena, da cui le braccia, l'una tesa verso il crocifisso, ad avvicinarvi il teschio, e l'altra scomodamente ripiegata, a

* La genericità della descrizione non consente l'identificazione certa in: Huber 1787, p. 25; Huber 1799, III, p. 132, cat. 7; Huber 1800, III, p. 119, cat. 9; De' Angelis 1812, X, p. 66, cat. 9; Ticozzi 1833, IV, p. 115; Moschini 1925, p. 22, cat. 9. Per un'indicazione generica ai fogli recanti l'indirizzo di Giacomo: Cicogna 1842, V, p. 430, cat. 9.

⁵⁹³ I. da Varazze, *Legenda Aurea*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 805-810.

porre ancora più in evidenza le membra asciutte, in un equilibrato connubio fra la resa drammatica e naturalistica.

L'accordo di quest'ultime ha condotto gli studiosi a datare concordemente il foglio agli anni veneziani, quando al permanere di reminiscenze michelangiottesche, emergenti dall'accentuato tono fisico della figura, si mescolarono con oculati spartimenti di luci ed ombre, con l'interesse per il dato naturale e l'emergere della rilevanza della presenza paesaggistica, non più semplice quinta ma collaboratrice nel completamento della rappresentazione, spingendoci a considerare modelli lagunari, in *primis* Tiziano.⁵⁹⁴

È proprio un'opera del maestro cadorino che sovviene alla memoria osservando questo foglio, un terzo stato realizzato con acquaforte e bulino, ovvero il *San Girolamo nel Deserto* di Brera, con il quale condivide la posizione delle gambe, la fisionomia, la dinamicità e la resa dei lumi, naturale e contemporaneamente enfaticamente la struttura anatomica dell'anziano penitente. D'altro canto, la figura potrebbe risentire dei soldati allarmati che affastellano i fogli con scene dalla battaglia di cascina, ben noti grazie anche all'incisione di Agostino Veneziano, in cui si troverebbero puntuali riferimenti anche per la positura del santo solitario.

Dell'incisione si conserva presso l'Albertina un pregevole disegno preparatorio in controparte (fig. 49, inv. 40155r), in cui la figura del santo appare ancor più monumentale dalla ripresa ravvicinata del soggetto, privato di parte della rupe che nella stampa lo sovrasta, del crocefisso e dei libri, a dare maggior agio al leone, nel disegno di poco maggiore.⁵⁹⁵

Un ancor più nervoso Girolamo compare su un disegno conservato dal British Museum (fig. 50, inv. Ff, 1.24), non precisamente riferibile ad alcuna opera, dipinta o incisa, ma certamente molto vicina nella resa dinamica del soggetto al nostro foglio.⁵⁹⁶

Del medesimo soggetto Semolei trasse altre due incisioni, come questa databili al sesto decennio, una delle quali (B. 38), la più grande, è stata definita, e a ragione, «one of the most impressive etchings of the second half of the sixteenth century».⁵⁹⁷

⁵⁹⁴ Salvadori, *Riflessioni sull'opera incisa*, cit., p. 154; Van der Sman, *Il percorso stilistico*, cit., p. 110; Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 206-207.

⁵⁹⁵ È conservato in collezione privata un ulteriore disegno preparatorio per la figura del san Girolamo (Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 206-207, n.56).

⁵⁹⁶ Gere, Pouncey, *Italian Drawings*, cit., p. 83, n. 120.

⁵⁹⁷ Landau, in *The Genius of Venice*, cit., p. 347, cat. 52; v. anche Van der Sman, *Le Siècle de Titien*, cit., pp. 168-169, cat. IV.15. Circa l'altra incisione (B. 36) Salvadori vi ravvede un omaggio ai *Profeti* michelangiotteschi sistini, in cui è tuttavia ravvisabile l'influsso dato dalla frequentazione diretta dell'ambiente artistico veneto (Salvadori, *Riflessioni sull'opera incisa*, cit., p. 154).

Copie:

Del rame esiste una copia tarda in controparte di buona qualità (261x166 mm), passata all'asta nell'aprile del 2023.⁵⁹⁸

⁵⁹⁸ Per la notizia del passaggio in asta: <https://www.mutualart.com/Artwork/St-Jerome-/A3F1D1813E67F2DD393899BDC8D94195> (ultima consultazione 11/06/2024).



Figura 49 – Battista Franco, *San Girolamo medita sul teschio*. Vienna, Albertina



Figura 50 – Battista Franco, *San Girolamo penitente*. Londra, British Museum



10.

Inventario: STA 189
Titolo: Ercole uccide l'Idra di Lerna
Testi: Batista franco fecit
Franco forma
Misure: Foglio mm 309 x 227;
Lastra mm 307 x 227
Stato: Secondo
Tecnica: Acquaforte e bulino
B: p. 132, n. 39
TIB: p. 195, n. 39-I (132)
Stato conservativo: Discreto
Lastra Graffiata
Macchie diffuse
Parzialmente controfondato
(incollato su foglio d'album smarginato, stampato sul verso dell'incisione n. 11)

***Bibliografia:** Mariette [1740-1770] 1969, p. 26; Nagler 1837, IV, p. 455; D'Amico 1980, p. 42, cat. 192; Van der Sman 1995, p. 110-111; Monbeig Goguel 1996, p. 175; Biferali, Firpo 2007, p. 45; *Rinascimento in bianco e nero* 2024, p. 237, cat. VII.7 Ve.

Il preoccupato Euristeo vedendo tornare Ercole vittorioso sul Leone di Nemea, prima delle dodici sovrumane fatiche impostegli per espirare la colpa dell'infame omicidio della compagna e della sua stessa prole, impose al figlio di Zeus di recarsi in Argolide, alle sorgenti dell'Amimone, dove un mostruoso serpente anfibio policefalo imperversava sulla città di Lerna, terrorizzandone gli abitanti. L'esordio dell'aitante Ercole parve non essere premessa di successo. Inferti i primi colpi l'eroe si accorse dell'impossibilità di sconfiggere la velenosa avversaria, le cui teste, ripetutamente mozzate, si ricostituivano raddoppiando di numero. Avvilito, gli giunse in soccorso la sorellastra Atena, consigliandogli di cauterizzare prontamente le ferite inferte all'Idra, impedendole così l'interminabile rigenerazione (Ovidio, *Metamorfosi*, IX, 70-72).

Nella stampa di Franco il mitologico personaggio sta per sferrare il violento colpo di clava ad un'Idra dalle sette teste che scompostamente ruggisce in tutte le direzioni. Le zampe feline, la pelliccia, le mammelle e le sembianze vagamente canine virano dall'esegesi dei testi classici, che seppur narranti storie anche in taluni dettagli difformi, si erano assestate nel narrare le sembianze serpentine della bestia.

Le ragioni dell'originalità iconografica scelta da Semolei vanno cercate nelle fonti figurative a sua disposizione, in particolare nell'opera di un artista, notevole pittore ma ancor più straordinario incisore, quale fu il norimberghese Albrecht Dürer, autore, fra le altre cose, di una serie di quindici

xilografie dedicate al racconto dell'Apocalisse (1496-1498), dove per ben tre volte altrettanti mostri fanno la loro comparsa, presentando affinità non ignorabili con la nostra Idra.⁵⁹⁹

Da far risalire certamente al periodo veneziano, è stato fatto notare come la resa monumentale della figura non scada nel michelangiolismo più cieco, ricercando piuttosto, attraverso le possibilità concesse dalla dinamicità insita nella vicenda letteraria, una resa tonale di particolare livello qualitativo, raggiunta dosando l'insistenza del tratto su dettagli, a suggerire una maggiore distanza e in minor luce dal primo piano dell'osservazione.⁶⁰⁰

Non fu questa la prima occasione che consentì a Franco di confrontarsi con un personaggio tanto familiare agli artisti del Quattro e del Cinquecento e la cui fortuna era stata incentivata da una lettura moraleggiante che vedeva la figura dell'eroe greco come la sublimazione del contrasto di virtù e raziocinio contro il vizio.⁶⁰¹

All'epoca dell'entrata dell'imperatore Carlo V a Firenze (1536) Franco non era riuscito a farsi allogare che l'esecuzione del basamento per la statua del *Giasone* di Montorsoli. Nella medesima occasione un altro valente scultore Niccolò Tribolo, regista dell'apparato celebrativo urbano, eseguì per il canto di via Maggio una statua con *Ercole che uccide l'Idra*. Non è in effetti privo di fondamento sostenere che quella statua fece grande impressione al giovane pittore, tanto da ritornarvi alla mente negli anni dell'avanzata maturità in vista della realizzazione di un'incisione.⁶⁰² Contemporaneamente Franco potrebbe aver attinto anche ai fortunati bulini eseguiti da Gian Jacopo Caraglio su disegni eseguiti nel 1524 da Rosso Fiorentino incentrati proprio sulle dodici fatiche.⁶⁰³ Le suggestioni giovanili si fusero con le novità lagunari quando anche il Nostro si presume ebbe l'opportunità di osservare le quattro tele che Tiziano dipinse per Maria di Ungheria reggente dei Paesi Bassi, nelle quali le figure danno sfogo a movimenti drammatici di grande impressione, ancora memori dell'esperienza visiva romana del loro creatore e a cui attinse a piene mani, ma con un senso del

* Per un'indicazione generica ai fogli recanti l'indirizzo di Giacomo: Cicogna 1842, V, p. 430, cat. 9.

⁵⁹⁹ Van der Sman, *Il percorso stilistico*, cit., pp. 110-111.

⁶⁰⁰ *Ibidem*.

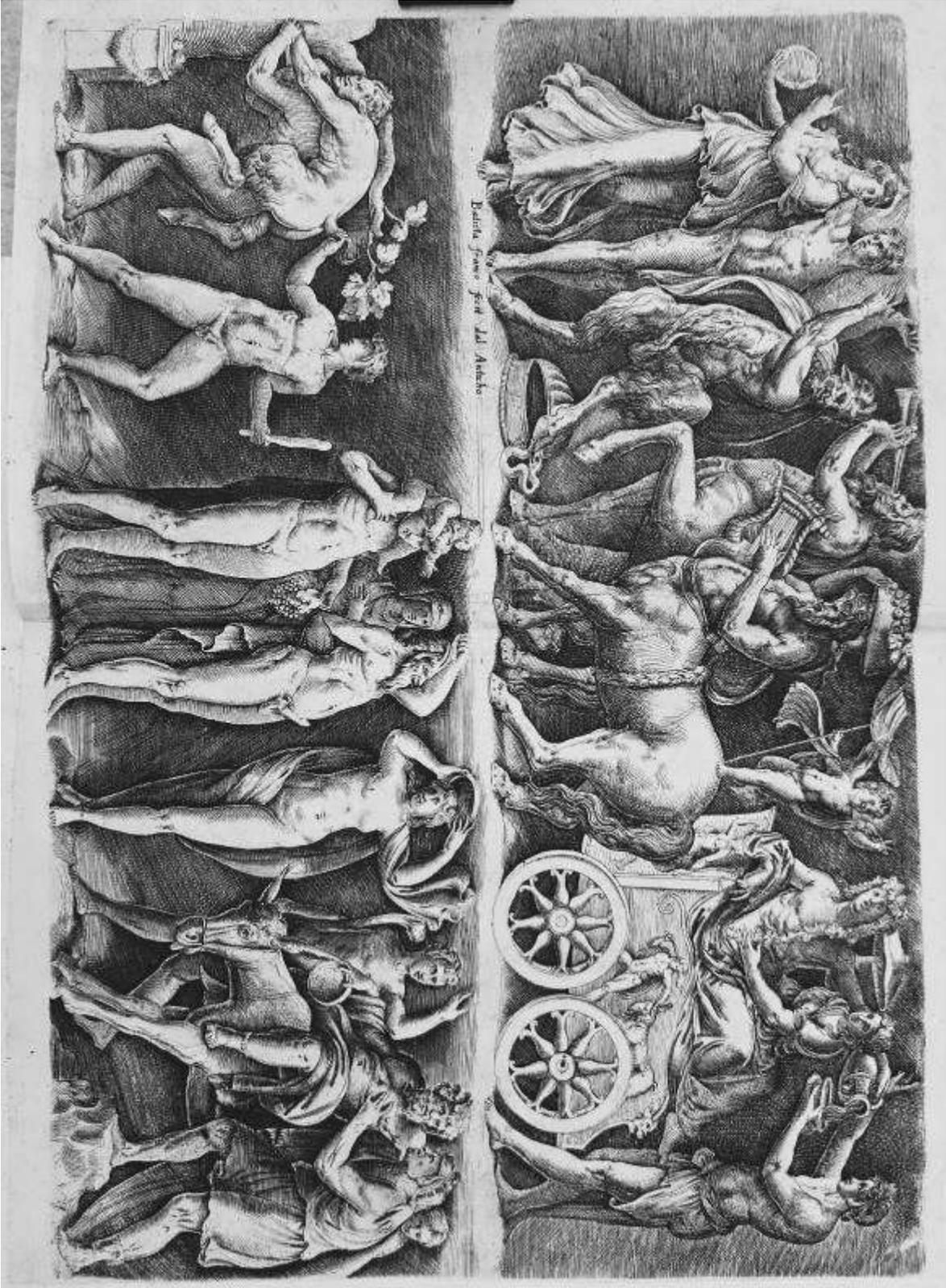
⁶⁰¹ D'Amico, *Incisori veneti*, cit., p. 49, cat. 192.

⁶⁰² Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 45.

⁶⁰³ Monbeig Goguel, *Battista Franco et l'heritage de Rosso*, cit., p. 175. Per la serie di bulini di Caraglio su disegno di Rosso: A. Mugnaini, *La furia della virtù. Temi biblici e mitologici nell'opera di Rosso Fiorentino*, in *Il Rosso e Volterra*, catalogo della mostra (Volterra, Pinacoteca comunale, 15 luglio – 20 ottobre 1994) a cura di R. P. Ciardi, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 152-154, cat. 5-10.

colore tutto veneziano, non relegato a semplice componente di completamento, bensì compartecipe dell'effetto travolgente delle scene.⁶⁰⁴

⁶⁰⁴ Van der Sman, *Il percorso stilistico*, cit., p. 110. Delle quattro tele tizianesche soltanto il *Tizìo* e il *Sisifo* conservati presso il Museo del Prado di Madrid sono giuntici (Wethey, *The paintings of Titian*, III, *The mythological and historical paintings*, London, Phaidon, 1975, pp. 61-62, 156-160, cat. 19).



11.

Inventario:	STA 189
Titolo:	Bassorilievi antichi con Bacco e Arianna
Testi:	Batista franco fecit dal Anticho
Misure:	Foglio mm 311 x 437 Lastra mm 219 x 287
Stato:	Secondo
Tecnica:	Acquaforte e bulino
B:	p. 134, n. 45
TIB:	p. 200, n. 45 (134)
Stato conservativo:	Buono Leggero ingiallimento a ridosso dei bordi Alcune macchie di lievissima entità Parzialmente controfondato (incollato su foglio d'album smarginato, stampato sul <i>recto</i> dell'incisione n. 10)

***Bibliografia:** Nagler 1837, IV, p. 455; D'Amico 1973, p. 49, cat. 192; Rubinstein 1976, pp. 103-156; Auwera 2012, pp. 178-179, cat. 67.

L'opera, un'incisione ad acquaforte e bulino, ripropone su due fasce sovrapposte la decorazione ad altorilievo ornante un sarcofago identificato da tempo nell'esemplare oggi conservato presso il British Museum (inv. 1805,0703.130) e che un tempo si sarebbe trovato nella Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, prima di essere impiegata come arredo esterno per il giardino della vicina Villa Montalto.⁶⁰⁵

Il rame costituirebbe la traduzione in stampa, avvenuta negli anni veneziani, di un disegno tratto durante gli anni del secondo soggiorno romano, quando, Vasari ci informa, il Nostro spese molte energie nel copiare opere dell'antichità ancora visibili, a comporre un «gran libro», sul quale in questa sede si è già discusso.

Si noti come l'incisione non costituisca una riproposizione fedele del modello archeologico. Al netto delle difformità stilistiche, il sarcofago viene infatti datato all'epoca Antonina, nella stampa non sono riportati i due personaggi maschili che sul fronte del sarcofago occupano l'estrema destra, l'uno più giovane, di fatto l'elemento angolare di raccordo con le figurazioni sui lati minori, l'altro dai tratti socratici intento a soffiare nelle siringhe.

* Per un'indicazione generica ai fogli recanti il riferimento di derivazione dall'antico: Cicogna 1842, V, p. 430, cat. 2.

⁶⁰⁵ R. O. Rubinstein, *A bacchic sarcophagus in the Renaissance*, "The British Museum Yearbook", 1, 1976, pp. 103-156.

A mancare sono anche il bambinetto osservante l'uomo astante che porta sulle spalle un infante, e il piccolo pachiderma, il quale spuntava da dietro le gambe di quest'ultimo, nonché la figura virile nuda che costituisce nell'esemplare archeologico l'asse centrale.

È interessante notare come Franco, pur nell'atto di copiare un preciso brano archeologico, si dimostri libero nell'interpretazione, tagliando e ricucendo scene non contigue, fornendo al possessore della stampa congiuntamente una fonte figurativa, un esemplare da collezione e un oggetto di valenza antiquaria documentale, seppur piegata agli interessi dell'arte.

In sostituzione della prima coppia sopracitata, Franco inserì il gruppo di tre figure che occupano il lato corto destro del sarcofago, anch'esso conservato dal British Museum (inv. 1805,0703.125),⁶⁰⁶ raffigurante un satiro ebbro portato in spalla da un uomo, mentre un altro gli tira la coda, pronto a batterlo con la verga che stringe in mano.

L'iscrizione "fecit dal Anticho" avvicina questa incisione ad altre del Nostro di tematiche pagane, tutte risalenti agli anni di studio dell'antico romani, prima che giungessero ad essere stampate a Venezia.⁶⁰⁷

⁶⁰⁶ Il sarcofago era completato sul lato corto opposto da un'ulteriore scena di medesimo tenore, non riprodotta da Franco, e come gli altri due pezzi conservata dall'istituzione londinese (inv. 1805,0703.126).

⁶⁰⁷ D'Amico, la quale non poteva conoscere il contenuto della pubblicazione che riferì il rapporto di derivazione dell'incisione dai pezzi londinesi, precedendola di tre anni, lega la raffigurazione ai cicli di affreschi che all'epoca decoravano le facciate dei palazzi (D'Amico, *Incisori veneti*, cit., p. 49, cat. 192).



12



13



14



15

- 12.**
Inventario: STA 250
Titolo: Virtù
Testi: Franco forma | Batista franco fecit
Misure: Foglio mm 199 x 270
Lastra Ø mm 192
Stato: Secondo
Tecnica: Acquaforte e bulino
B: p. 137, n. 56
TIB: p. 212, n. 56-II (137)
Stato conservativo: Buono
Lastra graffiata
Foglio ingrigito
Controfondato (incollato su foglio d'album smembrato con l'incisione 14)
- 13.**
Inventario: STA 273
Titolo: Fortezza e Giustizia
Testi: Batista, franco, | Inuentor et fecit
Misure: Foglio mm 185 x 197
Stato: Secondo
Tecnica: Acquaforte e bulino
B: p. 158, n. 57
TIB: p. 213, n. 57 (158)
Stato conservativo: Mediocre
Leggero foxing
Lastra graffiata
Foglio ingrigito
Smarginato
Controfondato (incollato su foglio d'album smembrato con tre incisioni di Palma il Giovane: STA 270; STA 272; STA 412)
- 14.**
Inventario: STA 251
Titolo: La Religione consola un povero vecchio
Testi: Batista franco fecit
Misure: Foglio mm 198 x 198
Stato: Secondo
Tecnica: Acquaforte e bulino
B: p. 138, n. 58
TIB: p. 214, n. 58 (138)
Stato conservativo: Buono
Leggero foxing
Lastra graffiata
Parzialmente smarginato
Foglio ingrigito
Controfondato (incollato su foglio d'album smembrato con l'incisione 12)
- 15.**
Inventario: STA 188
Titolo: Donna in costume romano raccoglie dei frutti da un albero
Misure: Foglio mm 164 x 229
Stato: Unico
Tecnica: Acquaforte e bulino
B: p. 141, n. 68
TIB: p. 224, n. 68 (141)
Stato conservativo: Discreto
Foxing
Lastra graffiata e danneggiata
Foglio sporco
Smarginato
Controfondato (incollato su foglio d'album smembrato con 17 e 23)

***Bibliografia:** Nagler 1837, IV, p. 455; Heller 1850, p. 238; Le Blanc 1856, VI, p. 250, cat. 10; Pittalunga 1928, p. 286; Rearick 1958, pp. 125-127; Dillon 1981, p. 319, cat. 158-160; Van der Sman 1995, pp. 135-137, cat. 50; Van der Sman 2002-2003, pp. 136-141; Biferali, Firpo, 2007, pp. 311; Varick Lauder 2009, p. 267, cat. 92; pp. 278-80, cat. 102.

Nel novero di incisioni di traduzione realizzate da Franco lungo l'intero corso della sua carriera vanno ricondotti anche nove rami, quattro dei quali sono presenti in altrettanti esemplari della collezione dell'accademia veneziana.

Derivati dagli affreschi realizzati sul finire della sua vita adornanti il soffitto della Cappella Grimani, in San Francesco della Vigna, figurano complesse tematiche allegoriche, originariamente legate alle vicende personali del committente. Con l'opportunità, poi sfumata, di ottenere il cardinalato e il

peso di ingiuriose accuse di simpatie eretiche, il patriarca eletto di Aquileia Giovanni, della facoltosa schiatta dei Grimani, scelse di indirizzare il programma iconografico dello spazio sacro in senso moraleggiante, a testimoniare l'obbedienza convinta nella gerarchia romana e la sua risoluta ortodossia di fede.

Legate dal comune tema del trionfo finale della giustizia divina le quattro incisioni presentano alcune differenze rispetto ai modelli, la cui esistenza consente una delle poche ipotesi di datazione.⁶⁰⁸

Espunti gli angeli svolazzanti restituiti in quattro incisioni qui non presenti, e ancora segnati dal primo incarico ducale urbinato eseguito presso il presbiterio del duomo, il quartetto può essere studiato confrontando i pochi disegni preparatori sopravvissuti, sui quali, e non sugli affreschi, le incisioni vennero realizzate.

Se è fuor di dubbio la necessità di doverle datare quantomeno posteriormente agli ultimi anni di vita di Franco, è pur vero che l'affastellarsi costante di commesse potrebbe aver imposto il coinvolgimento di altre mani, comunque rimaste anonime, essendo presenti su tre di queste l'indicazione di merito esecutivo riconosciute esclusivamente al veneziano.⁶⁰⁹

Riflesse a causa della mancata adozione di precauzioni in fase di realizzazione delle lastre, l'interpretazione delle scene ha riservato non poche difficoltà a chi tentò di avvicinarsene, private come sono dei cartigli presenti negli affreschi, per la gran parte abrasi; misura operata con il doppio fine di far risaltare maggiormente la statuarietà dei personaggi e di slegarle dalla memoria della committenza originale, moltiplicandone la vendibilità sul mercato collezionistico.

12. Purtroppo privo del disegno preparatorio, venne reso da Bartsch attraverso la sola descrizione apparente delle tre figure. Dalla lettura dell'affresco Rearick trasse la proposta di intendervi una raffigurazione del tema classico del discernimento fra vizio e virtù (fig. 51),

* Per un'indicazione generica ai fogli recanti l'indirizzo di Giacomo: Cicogna 1842, V, p. 430, cat. 9.

⁶⁰⁸ Van der Sman, *Le Siècle de Titien*, cit., pp. 136-141, in part. p. 138.

⁶⁰⁹ Rearick, *Battista Franco*, cit., pp. 126-127. Dillon riferendosi ai rami tratti dalle composizioni pensate da Franco per la Cappella Gabrielli, parlando specificamente di uno dei fogli con *l'Angelo in volo*, *La Giustizia e la Forza* e *La donna in costume romano*, da lui descritta come *La Fede*, non esclude di dover attribuire la realizzazione delle matrici a terzi, forse a Giacomo, infatti sebbene «la tecnica incisoria di queste traduzioni corrisponde a quella di opere generalmente ritenute autografe (...). Si potrà rilevare semmai in queste derivazioni (...) un certo meccanicismo nella resa del chiaroscuro mediante tratteggi semplici o incrociati, Inframezzati da punti nelle mezze luci, degno di un professionista della calcografia (quale fu Giacomo) piuttosto che di un 'peintre-graveur' come Battista» (Dillon, in *Da Tiziano a El Greco*, cit., p. 319, cat. 158-160).

basandosi sul contrasto dato dal rigore del vegliardo, alla cui veste il giovane si trattiene, e dalla figura femminile sciamannata che tenta di aiutarlo. Infine, leggendo nell'astante imperturbabile dell'affresco i tratti di Giovanni Grimani, negli stessi anni ripresi dal pittore Iacopo Tintoretto, e rapportando la singola scena al più complesso programma della cappella, la lettura iconografica si è recentemente sublimata ad un più generico *Impedimenti terreni*.

L'esemplare nella collezione dell'Accademia, registrato come una generica *Virtù*, sarebbe una stampa tarda, forse postuma, recando contemporaneamente la firma di Battista e l'indirizzo di Giacomo.

13. Tratta da un disegno a matita rossa oggi all'Albertina di Vienna (fig. 52, inv. 1568), con la quale non condivide la presenza della sfera armillare, posta sull'anfora-bilancia alle spalle della figura indicante, si è detto raffigurerebbe la coppia della *Fortezza e Giustizia*. La lettura del soggetto del modello pittorico fu intesa più agevole, essendo i due personaggi femminili accompagnati dalle inseparabili colonna e bilancia, attributi il cui uso da tempo si era consolidato nel sistema simbolico delle arti figurative (fig. 53). Eppure analizzando l'incisione già Wittkower aveva visto nella bilancia una clessidra, dalla cui base gocce d'acqua sgorgano a bagnare il masso sulla quale poggia, l'attributo non già della *Giustizia* ma della *Pazienza*, facendo risalire l'archetipo all'*Allegoria della Pazienza* di Giorgio Vasari per Ercole II d'Este.⁶¹⁰

L'idea definitiva di affidare la scena a due presenze muliebri giunse a seguito di riflessioni registrate in un disegno oggi al Louvre (fig. 54, inv. 4939),⁶¹¹ in cui un Ercole col braccio alzato, similmente alla *Giustizia*, è affiancato da uno schiavo liberato dalle gambe accavallate. Come è stato correttamente notato questi fogli, e prima gli affreschi, risentono ancora fortemente dei drammatici riquadri anch'essi ripresi in timidi sottinsù realizzati per la sala di lettura della Biblioteca Marciana, a quali sarebbe legato un'ulteriore disegno preparatorio (fig. 55; Parigi, Louvre, inv. 11809)⁶¹², non giunto ad alcun impiego, dal soggetto sfuggente, la cui soluzione compositiva adottata è certo in familiarità con quella del disegno preparatorio viennese.

Pur non essendo contesto d'encomi per l'opera incisa di Franco, il testo di Mary Pittalunga dedicato all'incisione italiana nel Cinquecento, nel quale si cita la *Virtù*, l'accumunarsi della tecnica

⁶¹⁰ R. Wittkower, *Patience and Chance. The Story of a Political Emblem*, "Journal of Warburg Institute", I, 2, 1937, pp. 171-177. Quest'ipotesi ha trovato riscontro nell'approfondita analisi di Mut Arbós (J. Mut Arbós, *Contributi*, cit., p. 163)

⁶¹¹ Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 278-80, cat. 102

⁶¹² *Ivi*, p. 267, cat. 92

dell'acquaforte e del bulino, accoppiata caratterizzante la quasi totalità del catalogo dell'artista, giunge qui a creare effetti luministici contrastanti.⁶¹³

14. Da Bartsch descritta come la rappresentazione della Religione che consola un povero vecchio, l'incisione è priva anch'essa del disegno preparatorio, tuttavia la discreta conservazione dell'affresco, la cui legenda recita «PIETAS AD OMNIA UTILIS» (Paolo, Prima lettera a Timoteo 4, 8), scioglie i dubbi di identificazione del soggetto, per Rearick alluso attraverso la rappresentazione dell'episodio veterotestamentario di Giobbe seduto sul letamaio.

Come segnalato da Bartsch di questa incisione esiste anche un raro foglio composito (B. 58) su cui compare anche il primo stato privo di iscrizioni, al quale si affiancano una raffigurazione con due angeli, anch'essa tratta dalla Cappella Grimani, ed una con nove animali, entrambe pure esistenti in formato autonomo, la seconda delle quali dotata anche con la firma *Batista franco fecit dal Anticho*.

15. Preceduta da uno studio eseguito a matita rossa oggi al Rijksprentenkabinet di Amsterdam (fig 56, inv. RP-T-1955-107),⁶¹⁴ in cui una Eva stranamente abbigliata all'antica prende frutti dalla chioma di un albero, alle radici del quale una serpe riposa.⁶¹⁵ La falce di Luna, la roccia sagomata sulla quale pone il piede, nonché l'atto della raccolta hanno fatto supporre si possa trattare della personificazione della *Fede*, poggiate sulla pietra angolare su cui la Chiesa venne fondata.

Privata del dettaglio lunare e serpentino (fig. 57), il soggetto dell'incisione sfugge, riducendosi alla descrizione della raffigurazione di una donna che in abiti romani alza il braccio protendendosi verso il fogliame. Presumibilmente esistente in questo solo stato, privo di iscrizioni, è curioso notare come contrariamente agli altri questo rame abbia perso la sua forma tondeggiante, pur essendone caratterizzato il disegno preparatorio.⁶¹⁶

⁶¹³ M. Pittalunga, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano, Hoepli, 1928, p. 286.

⁶¹⁴ G. J. Van der Sman, in *Maestri dell'invenzione. Disegni italiani del Rijksmuseum, Amsterdam*, catalogo della mostra (Firenze, Istituto Universitario Olandese, 21 ottobre – 17 dicembre 1995; Amsterdam, Rijksmuseum, 11 maggio – 4 agosto 1995), Firenze, Centro Di, 1995, pp. 135-137, cat. 50.

⁶¹⁵ Rearick, leggendo nell'affresco della Gabrielli la personificazione della *Fede* vede raffigurata, coerentemente con la sua proposta, una serpe già morta, allusione alla vittoria sul maligno (Rearick, *Battista Franco*, cit., pp. 125-126). Biferali e Firpo ritengono di poter identificare nell'affresco la rappresentazione virtuosa della *Ortodossia religiosa* (Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., p. 311).

⁶¹⁶ In alcuni repertori la troviamo indicata come figura di Esperide (v. Heller 1850, p. 238 e Le Blanc 1856, VI, p. 250, cat. 10).



Fig. 51 – Battista Franco, *Impedimenti terreni*. Venezia, San Francesco della Vigna, Cappella Grimani.



Fig. 52 – Battista Franco, *Fortezza e Giustizia*. Vienna, Albertina



Fig. 53 – Battista Franco, *Fortezza e Giustizia*. Venezia, San Francesco della Vigna, Cappella Grimani.

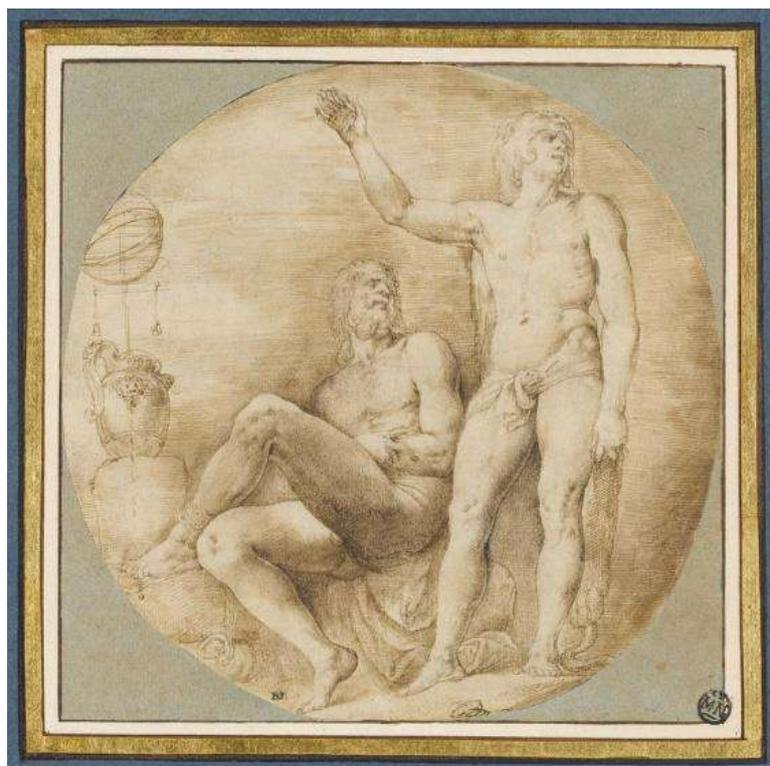


Fig. 54 – Battista Franco, *Studio per un tondo raffigurante una scena allegorica.*
Parigi, Louvre



Fig. 55 – Battista Franco, *Studio per un tondo con un uomo barbuto che incede e
due figure retrostanti che si abbracciano.* Parigi, Louvre



Fig. 56 – Battista Franco, *Studio per Eva che coglie la mela*. Amsterdam, Rijksprentenkabinet



Fig. 57 – Battista Franco, *Allegoria della Fede*. Venezia, San Francesco della Vigna, Cappella Grimani



16.	
Inventario:	STA 955
Titolo:	Personificazione dell'architettura
Testi:	-
Misure:	Foglio mm 141 x 196; Lastra mm 140 x 195
Stato:	Unico (?)
Tecnica:	Acquaforte e bulino
B:	p. 139, n. 62
TIB:	p. 218, n. 62 (139)
Stato conservativo:	Discreto Macchiato Presente il timbro della collezione dell'Accademia di Belle Arti di Venezia (Lugt n. 188) Controfondato (incollato su foglio d'album smembrato)

Bibliografia: Nagler 1837, IV, p. 456; Rotili 1964, p. 84.

Qui registrata come la personificazione dell'arte dell'architettura, Bartsch si era limitato a descriverla attraverso gli elementi principali: «Un homme âgé tenant un compas». ⁶¹⁷

Seduto su una morbida pelliccia dal pelo lungo, poggiata su di un masso, è la figura virile di un uomo dalla barba scossa dal vento, la cui attenzione è stata attratta altrove, mentre con la mano destra stretta in un pugno regge il capo. La lettura qui proposta è basata sul gesto condotto con la mano sinistra, con la quale la figura stringe un grosso compasso le cui estremità acuminate toccano la copertina di un codice.

Pur ragionevolmente da datarsi al periodo veneziano, riscontrandovi il sapiente impiego delle due tecniche incisorie, a rendere forma e senso pittorico, gli archetipi della figura andrebbero fatti risalire al decennio precedente, sino al principio degli anni Cinquanta.

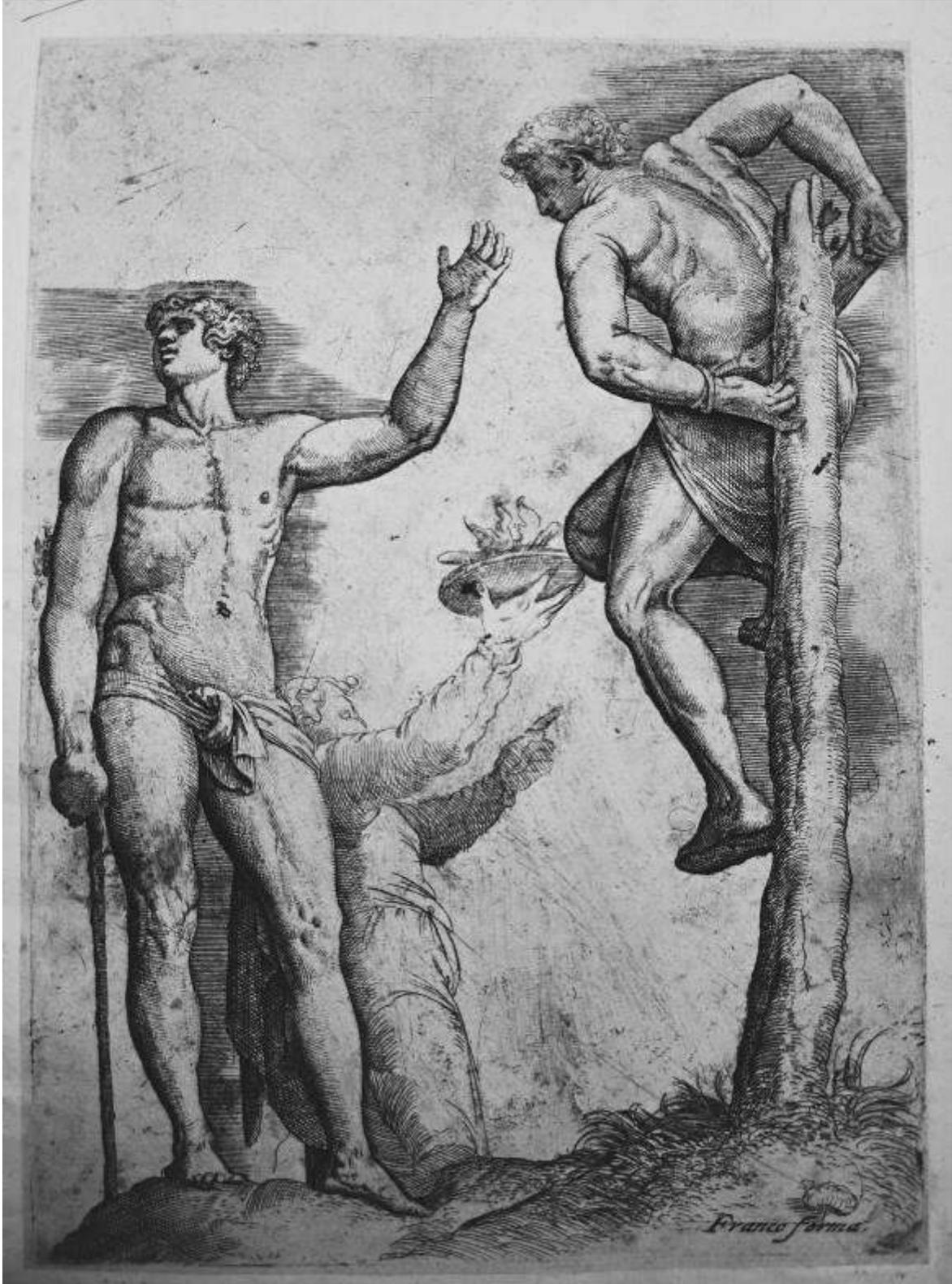
La portata muscolare, la visione di sottinsù e la posa a favore dell'osservatore fanno pensare ai personaggi che si affastellano sulle pareti della Sistina, disvelati da Michelangelo nel 1541, prontamente recepiti dagli artisti attraverso copie complessive e di dettagli, fra i quali, come afferma Vasari, avremmo scorto anche il Nostro.

⁶¹⁷ Bartsch, *Le peintre graveur*, cit., p. 139, n. 62.

Il personaggio qui presentato non corrisponde ad alcuna figura specifica né del Giudizio, né di quelle precedenti della volta, eppure l'attenzione anatomica e l'accentuazione delle membra la pongono in stretta relazione.

Prima che il Giudizio venisse compiuto, un altro artista aveva posto mano ad affreschi di ben altro tenore, pur giungendo a rappresentazioni di estremo *pathos*, in cui la presenza di personaggi mitologici protagonisti di imprese violente avevano consentito composizioni disorientanti. Gli affreschi a Palazzo Te eseguiti entro il 1535 circa erano in buono stato di avanzamento quando Franco, ammesso che si ritenga effettivamente avvenuto il passaggio per Mantova, ebbe modo di osservarli.

La soluzione del gioco dinamico delle gambe nelle incisioni di Semolei torna ripetutamente e con esiti altrettanto molteplici, eppure questo *escamotage* la cui applicazione dota le figure di particolare dinamicità, anche se legata ad esperienze pregresse non venne dimenticata nell'assolvere le ultime commissioni.



17

17.
Inventario: STA 187
Titolo: Giovane attaccato ad un tronco d'albero
Testi: Franco forma
Misure: Foglio mm 164 x 229
Lastra mm 161 x 226
Stato: Secondo
Tecnica: Acquaforte e bulino
B: p. 141, n. 67
TIB: p. 223, n. 67 (141)
Stato conservativo: Mediocre
Lastra graffiata
Ritagliato
Smarginato
Macchiato
Controfondato (incollato su foglio s'album smembrato con le incisioni n. 15 e n. 23)

***Bibliografia:** Nagler 1837, IV, p. 454.

Quale sia il soggetto qui rappresentato è difficile a dirsi, forse un rituale, come starebbe ad indicare il fuoco visibile al centro e la teatralità del gesto della figura astante, rivolta al giovane legato al tronco.

La stampa è in realtà il risultato dell'impiego di disegni pensati per altre raffigurazioni, in particolare la figura di destra, l'unica delle presenti a cui è riconducibile uno studio, è preceduta da un disegno conservato al Metropolitan Museum di New York (fig. 58, inv. 1972.118.8).⁶¹⁸

Al confronto con il modello appare chiaro il curioso approccio adottato da Franco. Il disegno mostra infatti la figura frontalmente, come risulta nell'incisione con la scena della crocifissione (B. 12) per la quale venne realizzata, al contrario della nostra che ci rivolge le spalle, pur mantenendo la medesima posa mostrata nella rappresentazione religiosa.

Altrettanto interessante è la figura dell'astante, solida e imperiosa, come fosse una statua, la quale alza il braccio ad avvicinare il suo palmo al viso della vittima. Purtroppo quest'ultima non sembra essere accompagnata da alcun disegno preparatorio, eppure la posa misurata porterebbe a supporre una derivazione da modelli antichi, studiati durante gli anni precedenti al trasferimento in laguna, periodo a cui questa incisione risalirebbe.

* Per un'indicazione generica ai fogli recanti l'indirizzo di Giacomo: Cicogna 1842, V, p. 430, cat. 9.

⁶¹⁸ C. Virch, *Master Drawings in the Collection of Walter C. Baker*, [New York, Metropolitan Museum of Art], 1962, p. 20, cat. 12, 13.

Se anche in questa occasione Franco cercò effetti tonali, pur raggiungendo risultati di minor qualità rispetto ad altri esempi qui presentati, è interessante sottolineare come tentò di suggerire la distanza spaziale che ci allontana dal personaggio che reca il fuoco accennando con tratti più radi e di minor incisività i contorni, quasi annullando i tratteggi, altrimenti utilizzati per approfondire gli effetti di luce ed ombra degli altri due personaggi.⁶¹⁹

⁶¹⁹ Rientra nel catalogo di Franco anche un'ulteriore incisione raffigurante un individuo legato ad un albero. Contrariamente al personaggio presente nell'incisione qui commentata, il giovane, rappresentato frontalmente, ha le braccia portate verso l'alto; tuttavia la posizione delle gambe e la torsione del busto sono molto prossime al nostro rame: Van der Sman, *Le siècle de Titien*, cit., pp. 166-167, cat. IV.14.

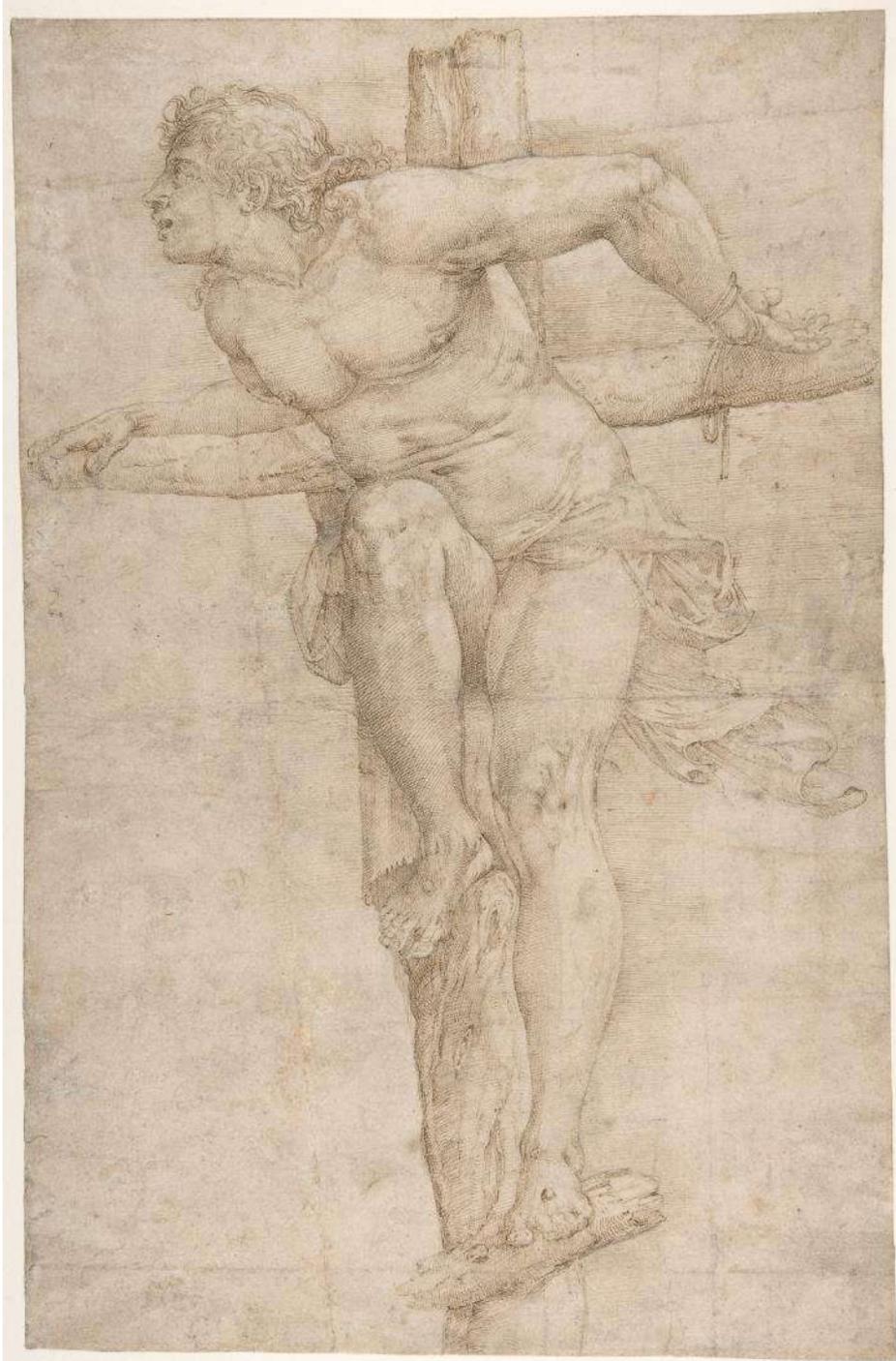


Fig. 58 – Battista Franco, *Il Buon ladrone in croce*. New York, Metropolitan Museum of Art



18.

Inventario: STA 200
Titolo: Giovane donna che prega davanti ad un idolo
Testi: Batista franco fecit dal Anticho
Misure: Foglio mm 165 x 231
Stato: Unico (?)
Tecnica: Acquaforse e bulino
B: p. 142, n. 72
TIB: p. 228, n 72-II (142)
Stato conservativo: Discreto
Lacuna con macchia di ruggine
Aree bianche sporche e graffiate
Parzialmente smarginato
Macchie
Controfondato (incollato su foglio s'album smembrato)

Bibliografia: Nagler 1837, IV, p. 454; Farinella 1992, pp. 168-171.

Di difficile decifrazione, eppure tratto per certo da modelli antichi non identificati, l'incisione rientra nel gruppo di fogli segnalati come "dall'Anticho", tratti presumibilmente all'epoca della costituzione del libro a cui accenna anche Vasari.

Tuttavia, la liquidazione del foglio a tali termini, oltre a risultare incompleta alla luce di talune indagini, ci porterebbe ad ignorare un aspetto dell'approccio di studio di Franco non ancora sollevato in questa sede, né nelle schede relative alle altre incisioni.

Se il modello testimonia ancora una volta l'interesse del Nostro per il patrimonio archeologico, va segnalato come in realtà l'archetipo fosse stato oggetto di interesse già di altri artisti, in particolare di un meticoloso disegnatore alla cui opera Franco si sarebbe rifatto in più di una occasione. Questi sarebbe l'autore del cosiddetto *Taccuino di Oxford*, un prezioso album contenente svariati studi dall'antico oggi conservato presso l'Ashmolean Museum di Oxford e attribuito ad un artista generico nella cerchia di Jacopo Ripanda, sotto il cui nome, peraltro, il corpus era entrato.⁶²⁰ Ancor

* Per un'indicazione generica ai fogli il riferimento di derivazione dall'antico: Cicogna 1842, V, p. 430, cat. 2.

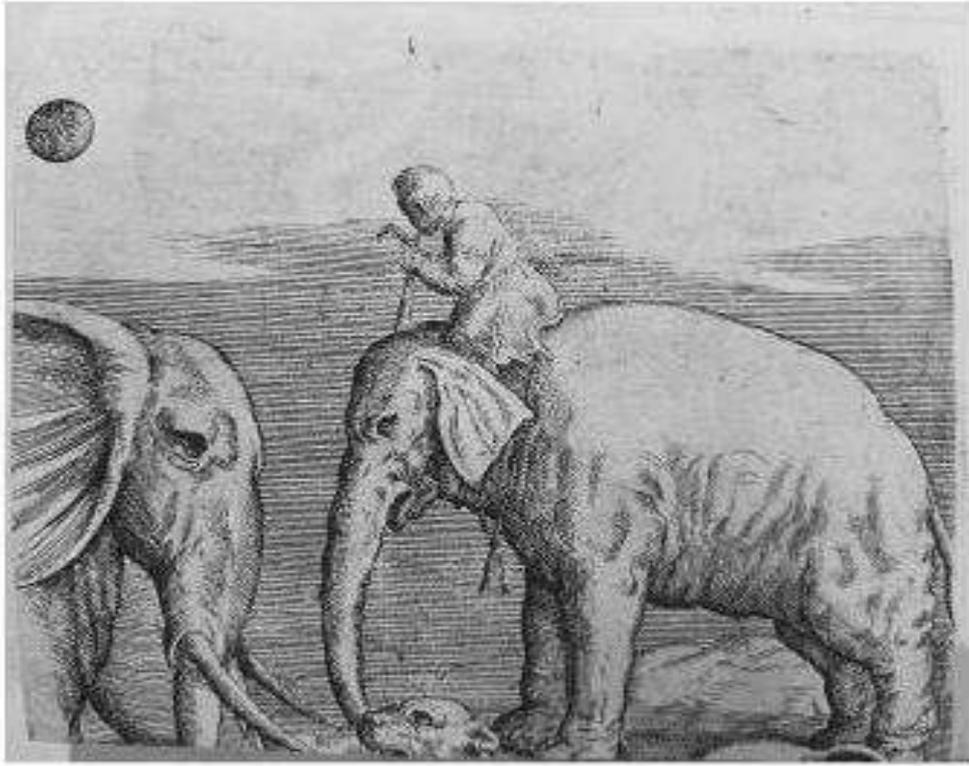
⁶²⁰ V. Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il Caso di Jacopo Ripanda*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 168-171, in part. p. 169. Per la descrizione che ne diede Karl Theodore Parker, promotore dell'acquisizione del taccuino in favore del museo di Oxford nel 1935: K. T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, II: Italian Schools*, Oxford, Ashmolean Museum, 1956, Cat. 668. V. anche: G. Fiocco, *Jacopo Ripanda*, "L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna", 23, 1920, pp. 27-48.

di più, è stato ipotizzato che in virtù della stretta correlazione fra i disegni inglesi e le incisioni di Franco, questi sarebbe stato il proprietario dell'album, acquistato precedentemente al trasferimento a Venezia, dove il taccuino sarebbe stato alla morte del Nostro ceduto al figlio Giacomo, il quale non ne farà tuttavia più uso.⁶²¹

Al confronto con il disegno dal quale Franco derivò la sua incisione (inv. WA1935.69.30) si nota come l'artista non si accontentasse di copiare il modello, a sua volta elaborazione di un brano archeologico, ma lo sottoponesse a rimaneggiamenti, ragion per cui le figure incise, disposte in piccoli gruppi, appaiono distanziate. La scena, infatti, appare qui svolta, al contrario del fregio disegnato, dove le figure sono compresse l'una a fianco dell'altra, come prevedevano le iconografie per sarcofagi.

Dunque, da questo esempio è possibile notare come Semolei attingesse anche a disegni altrui dall'antico, giungendo a formule personali.

⁶²¹ *Ivi*, p. 171.



19



20

19.
Inventario: STA 804
Titolo: Due elefanti e una pantera
Testi: -
Misure: Foglio mm 114 x 182
Stato: Secondo (dedotto)
B: p. 144, n. 75
TIB: p. 231, n. 75-II (144)
Tecnica: Acquaforse e bulino
Stato conservativo: Discreto
 Ritagliato
 Presente timbro
 dell'Accademia di Belle Arti
 di Venezia (Lugt n. 188)
 Parzialmente controfondato
 (incollato su foglio d'album
 smembrato, stampato sul
verso dell'incisione n. 20)

20.
Inventario: STA 804
Titolo: Quattro elefanti
Testi: Batista franco fecit dal
 Antico
Misure: Foglio mm 182 x 277;
 Lastra mm 180 x 276
Stato: Secondo
Tecnica: Acquaforse e bulino
B: p. 144, n. 75
TIB: p. 231, n. 75-II (141)
Stato conservativo: Discreto
 Lastra leggermente
 consumata
 Leggermente ingiallito
 Piegatura centrale
 Parzialmente controfondato
 (incollato su foglio d'album
 smarginato, stampato sul
recto dell'incisione n. 19)

***Bibliografia:** Mariette [1740-1770] 1969, p. 26; Nagler 1837, IV, p. 454; D'Amico 1980, p. 50, cat. 202; Parma Baudille 1992, pp. 192-193; Massari 1993, pp. 195-197, cat. 182-185.

Frutto di un apparente interesse naturalistico, questi fogli sono in realtà espressione del costante tendere degli artisti di quest'epoca al modello antico, sia per via diretta che attraverso rielaborazioni altrui, ma comunque derivanti da archetipi archeologici purtroppo non sempre sopravvissuti, senza mai disdegnare una certa inclinazione diffusa per l'insolito.⁶²²

La comunione di tali propensioni è d'altronde testimoniata dalle tre tavole realizzate da Enea Vico per lo *Speculum Romanae Magnificentiae*, a riprova per giunta dell'origine antica del modello, come d'altronde è comprovato dall'iscrizione esplicativa la tavola: «Ex veteri hypocausto reperto prope Vivarium anno 1547 in quo elegantissime omnium animalium pictae effigies videbantur, hae tractae sunt et in tres tabellas digestae».⁶²³

Nel catalogo del Nostro è possibile distinguere cinque incisioni interamente dedicate a soggetti zoologici,⁶²⁴ oltre a menzioni dei medesimi animali in altre scene, a completare il tratto esotico dell'ambiente: a tal proposito cito il *Sacrificio di Melchisedec*, nel quale compare, sul fondo, il confronto

* Per un'indicazione generica ai fogli recanti il riferimento di derivazione dall'antico: Cicogna 1842, V, p. 430, cat. 2.

⁶²² D'Amico, *Incisori veneti*, cit., p. 50, cat. 202.

⁶²³ C. Hülsen, *Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafréry*, in *Collectanea variae doctrinae Leoni S. Olschki Bibliopolae Florentino*, München, J. Rosenthal, 1921, p. 159.

⁶²⁴ Secondo quanto pubblicato da Brulliot nel suo *Catalogue raisonné des estampes* vi sarebbe anche un'ulteriore incisione da annoverare, raffigurante vari volatili e farfalle. Per il commento di tale aggiunta al catalogo v. *Supra*, pp. 131-132, n. 497.

fra il pachiderma e il felino, pedissequamente riportato anche nell'incisione qui mutila (cat. 19); oppure è possibile ricordare come il gruppo di quattro elefanti e un domatore torni in un'altra elaborazione, con ulteriori presenze ferine, ma con una disposizione differente degli animali.

Da tempo si è segnalato il rapporto di derivazione di quest'ultimo foglio con la *Battaglia di Zama* di Giulio Romano, ideata come modello per uno degli arazzi commissionati da Francesco I di Francia e conclusi entro il 1535⁶²⁵ ed incisa a bulino da Cornelis Cort su disegno del maestro, oltreché con un disegno all'Ashmolean Museum di Oxford (inv. P.II.590), la cui attribuzione a Pippi è sostanzialmente unanime.⁶²⁶

Franco condivise con gli altri artisti anche l'impressione che fece la presenza dell'elefante Annone in Roma fra il marzo del 1514 e il giugno 1516, dono del re di Portogallo Emanuele a Leone X e che venne congelato dalla bottega di Raffaello in uno stucco per uno dei sottarchi esterni delle Logge su suo disegno, purtroppo non noto ma testimoniato da un esemplare eseguito nella sua cerchia oggi al Staatliche Museen zu Berlin (inv. KdZ17949).⁶²⁷ Per evidenti motivazioni di incompatibilità cronologica, infatti, a dispetto della testi di nascita del Nostro che si preferisce sostenere, all'epoca della venuta nell'*Urbe* del pachiderma Franco era troppo giovane e non ancora in città, il Nostro conobbe le restituzioni grafiche altrui, certamente di cerchia raffaellesca, la cui frequentazione non gli era affatto estranea, come emerge dalla consultazione delle altre incisioni, anche le sole qui presentate.⁶²⁸

Dunque, se il foglio con quattro elefanti deriva, almeno in parte, da un modello raffaellesco, quello qui completo con i quattro esemplari è erede di soluzioni scaturite dalla mente di Giulio Romano,

⁶²⁵ Risalenti alla medesima commissione reale sono alcuni disegni oggi ritenuti *d'après* Giulio Romano, il cui confronto con il nostro *Quattro elefanti* evidenzia la comune derivazione dal modello rappresentato dall'opera di Pippi: Louvre (inv. 3717, 3718); Royal Collection Trust (inv. RCIN 852260, RCIN 852258); Albertina (inv. 14198). Il secondo foglio a Windsor Castle è una riproduzione fotografica di un disegno precedentemente posseduto da Lord Leigh of Stoneleigh Abbey (*Giulio Romano Pinxit et Delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*, catalogo della mostra (Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 11 settembre - 21 novembre 1993) a cura di S. Massari, Roma, Fratelli Palombi, 1993, p. 206, cat. 192). Per i disegni al Louvre: *Tapisseries flamandes pour les ducs de Bourgogne, l'Empereur Charles Quint et le Roi Philippe II*, catalogo della mostra (Gand, Kunsthall De Sint-Pietersabdij, 2008-2009) a cura di F. Checa Cremades, Bruxelles, Fonds Mercator, 2008, cat. 117, 118; per il disegno al Royal Collection Trust: Ruland, *The Works of Raphael Santi di Urbino*, cit., p. 167; per il disegno all'Albertina: *Giulio Romano Pinxit et Delineavit*, cit., p. 206, cat. 192.

⁶²⁶ S. Ferino, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te – Palazzo Ducale, 1 settembre – 12 novembre 1989), Milano, Electa, 1989, pp. 262-264.

⁶²⁷ N. Dacos, *Le Logge di Raffaello*, Milano, Jaca Book, Città del Vaticano, Musei Vaticani: Libreria Editrice Vaticana, 2008, pp. 116-118.

⁶²⁸ Massari, in *Giulio Romano pinxit et delineavit*, cit., pp. 190-198, in part. pp. 195-197, cat. 182-185.

a sua volta tratte da dipinti antichi, un tempo presenti nell'ipocausto citato in esergo alla tavole di mano di Vico da Parma.⁶²⁹

⁶²⁹ La presenza della data del 1547 riportata dall'incisore parmense non deve essere ritenuta vincolante, in quanto queste raffigurazioni di animali vennero adottate anche per impressioni risalenti a diversi anni addietro, fra cui la già menzionata *Battaglia di Zama*, conducendoci a dover datare la visita dell'ipocausto prima della partenza per Mantova nel 1524.



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30

21-30. CAMMEI

21.

Inventario: STA 192

Titolo: Donna nuda su due cavalli e un amorino

Testi: Camei Antichi | Batista franco fece

Misure: Foglio mm 82 x 102

B: p. 148, n. 82, 3

TIB: p. 238, n. 82-II (148)

23.

Inventario: STA 190

Titolo: Morte di Meleagro o Adone

Testi: -

Misure: Foglio mm 78 x 120

B: p. 148, n. 82, 1

TIB: p. 238, n. 82-II (148)

25.

Inventario: STA 194

Titolo: Donna nuda con coppa in braccio ad un uomo e due satiri

Testi: -

Misure: Foglio 83 x 109

B: p. 148, n. 82, 4

TIB: p. 238, n. 82-II (148)

27.

Inventario: STA 198

Titolo: Uomo nudo seduto che regge un'ala

Testi: -

Misure: Foglio mm

B: p. 149, n. 83, 1

TIB: p. 239, n. 83-II (149)

29.

Inventario: STA 196

Titolo: Ercole combatte contro Cerbero

Testi: -

Misure: Foglio mm 65 x 61

B: p. 149, n. 83, 2

TIB: p. 238, n. 83-II (149)

22.

Inventario: STA 191

Titolo: Tre amorini a cavallo di un delfino

Testi: -

Misure: Foglio mm 67 x 102

B: p. 148, n. 82, 2

TIB: p. 238, n. 82-II (148)

24.

Inventario: STA 195

Titolo: Donna nuda seduta su un tritone

Testi: -

Misure: Foglio mm 80 x 74

B: p. 149, n. 82, 5

TIB: p. 238, n. 82-II (149)

26.

Inventario: STA 193

Titolo: Soldato che disarciona una donna

Testi: -

Misure: Foglio mm 81 x 111

B: p. 149, n. 83, 3

TIB: p. 239, n. 83-II (149)

28.

Inventario: STA 197

Titolo: Uomo nudo seduto su un mostro marino

Testi: -

Misure: Foglio mm 59 x 88

B: p. 149, n. 82, 6

TIB: p. 238, n. 82-II (149)

30.

Inventario: STA 199

Titolo: Ariete

Testi: -

Misure: Foglio mm 33 x 55

B: p. 153, n. 91

TIB: p. 244, n. 91-I (153)

Stato: Secondo

Tecnica: Acquaforte e bulino

Stato conservativo: Discreto Ritagliati

Lastre graffiate Macchie

Fogli ingialliti Controfondati (incollati sul medesimo foglio d'album smembrato, con l'incisione n. 18)

***Bibliografia:** Vico 1555, p. 53; Sansovino 1581, pp. 138-139; Nagler 1837, IV, p. 454; Cicogna 1842, V, p. 430, cat. 3; Hülsen 1917-1918, pp. 128-134; Moschini 1925, p. 22; Paschini 1926-1927, pp. 160-162; Yoen 1979, pp. 20-271; Lemburg-Ruppelt 1981, pp. 85-108; Lemburg-Ruppelt 1984, pp. 89-113; Neverov 1984, pp. 22-32; Watson 1986, pp. 151-153, cat. 59, 156-157, cat. 61; Massinelli 1990, pp.41-49; Perry 1993, pp. 268-274; Parma Baudille 1995, p. 91; Bodon 1997; Nardelli 1999; Bury 2001, pp. 121-127, 228; Saccomani 2001, pp. 246-261, n. 6; Lemburg-Ruppelt 2002, pp. 86-113; Hochmann 2007, pp. 206-223; Biferali, Firpo 2007, pp. 299-303; Lauber 2007, pp. 269-270; Favareto, De Paoli 2009, pp. 267-275; Furlan 2014, pp. 34-35, 37-44; La Monica 2014, pp. 781-809; La Monica 2015, pp. 85-102, 243-249; De Paolo 2017, pp. 469-488.

Qui ritagliate e incollate su un unico supporto, le dieci incisioni originariamente costituivano tre distinte lastre:

1° lastra: TIB 82-II (148): 1-2-3-4-5-8

2° lastra: TIB 83-II (141): 6-7-9-[qui mancante]

3° lastra: TIB 91-I (153): 10-[qui mancante]

Se le motivazione dell'intervenuto ritaglio, e successivo incollaggio, nella forma pervenuti rientrano nell'ordine di interessi collezionistici e finanche di necessità didattiche – si noti come l'immagine del capro presenti una quadrettatura a matita rossa – eseguita per fini di riproduzione su altro supporto, è purtroppo necessario registrare l'assenza di due scene, l'una rappresentante un sacrificio con tre figure e l'altra un uomo nudo astante con in mano un vaso, da cui sgorga acqua, e uno scorpione, rispettivamente presenti sulla seconda e terza lastra.

Come denunciato dall'iscrizione qui accompagnante la sola *Donna nuda su due cavalli e un amorino* (n. 21), le raffigurazioni riproducono cammei antichi, da tempo identificati in quelli che originariamente costituivano la raccolta Grimani. Prima di procedere oltre è bene specificare che l'aggettivo intendeva suggerire l'origine, si potrebbe dire così, antiquaria dei modelli, i quali sopravvissuti ai secoli seguiti alla loro creazione, giunsero nelle mani di famelici collezionisti talvolta fautori di raccolte di rara qualità come fu quella dei Grimani del ramo di Santa Maria Formosa.

Chi per primo mosse il proprio interesse su questi preziosi oggetti fu il cardinale Domenico, figlio di quel Antonio fautore delle fortune della famiglia, eletto nel 1521 settantaseiesimo doge († 1523), ma non prima di essere stato riconosciuto colpevole delle cocenti sconfitte marittime subite nel 1499, nell'ambito dei soliti scontri contro la forza ottomana, subendone l'incarcerazione e l'esilio da scontarsi sull'isola di Cherso, dalla quale tuttavia fuggì per raggiungere da latitante il figlio a Roma.⁶³⁰ Fu quest'ultimo che all'atto della stesura del noto testamento riconobbe il nipote Marino, patriarca d'Aquileia, erede destinato della raccolta glittica. L'ottenimento di Marino a sua volta della porpora nel 1528 e il conseguente trasferimento da Venezia a Roma fu l'occasione in cui venne

⁶³⁰ La figura di Domenico Grimani è stata da tempo ricostruita con dovizia di particolari, scandagliando a fondo la sua attività di pastore della chiesa e di raffinato collezionista: P. Paschini, *Domenico Grimani cardinale di S. Marco (†1523)*, Roma, Edizione di "Storia e letteratura", 1943, in part. pp. 146-160.

stilato l'inventario che, per quanto sfuggente, risulta fondamentale ai fini del tracciamento dei singoli esemplari.⁶³¹

A dire il vero, l'oculata selezione ebbe piuttosto la forma di una smaniosa incetta: Domenico aveva approfittato nel 1498 della morte del gioielliere veneziano Domenico di Pietro per mettere mano sulla sua collezione, dalla quale pervennero la grande parte dei pezzi che poi avrebbero effettivamente costituito la sua raccolta.⁶³²

Il trasloco a Roma al seguito di Marino fu la premessa del lungo e travagliato periodo di assenza dei pezzi da Venezia. Alla morte del porporato (1546), a causa della mole di debiti contratti, Paolo III la requisì e fu necessario aspettare il 1551 perché Giovanni, fratello di Marino, riuscisse nel riottenimento, a monte di un pagamento di 3000 scudi. L'impiego che fece dei riacquisiti pezzi il mancato cardinale differì notevolmente con quello dei suoi precedenti proprietari. Al ritorno delle gemme e dei cammei Giovanni decise di impiegarli per decorare il suo celebratissimo studiolo.⁶³³

Grimani morì nel 1593, non prima di aver steso uno scrupoloso testamento, in virtù del quale lo studiolo venne donato allo Stato, per essere poi accolto in Palazzo Ducale, mentre un'altra parte della collezione, composta da centoventi esemplari, andò a comporre la ricca incrostazione di una cassetina di ebano e avorio destinata agli eredi.⁶³⁴

Le vicende della collezione sono state puntualmente ricostruite e dunque il ripercorrerle svierebbe dalla natura di questo testo. Basterà dunque ricordare come l'alienazione ebbe luogo nel corso della seconda metà del XVII secolo, per concludersi entro il volgere del medesimo. La cessione non fu invero la causa dell'attuale situazione, essendo giunta la raccolta di glittica già dei Grimani, almeno in parte, in possesso dei Nani. Perché la dispersione oltre la laguna si verificasse fu necessario attendere il periodo di occupazione napoleonica, quando gli ambasciatori accreditati presso l'ex

⁶³¹ P. Paschini, *Le collezioni archeologiche dei prelati Grimani del Cinquecento*, "Rendiconti della Pontificia Accademia", 5, 1926-1927, pp. 160-162; M. Hochmann, *La famiglia Grimani*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 206-223, in part. pp. 207-208; I. Favaretto, M. De Paoli, *I "camei di diverse sorte" di Giovanni Grimani, patriarca di Aquileia. Intricate vicende di una collezione di gemme nella Venezia del XVI secolo*, in *Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana*, atti del convegno (Aquileia, 19-20 giugno 2008) a cura di G. Sena Chiesa, E. Gagetti, Trieste, Editreg, 2009, pp. 267-275; C. Furlan, *Domenico, Marino e Giovanni Grimani tra passione per l'antico, gusto del collezionismo e mecenatismo artistico*, in *I cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*, a cura di C. Furlan, P. Tosini, Milano, Silvana Editoriale, 2014, pp. 34-35, 37-44.

⁶³² R. Lauber, *Domenico di Piero*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, cit., pp. 269-270.

⁶³³ F. Sansovino, *Venetia*, cit., pp. 138-139.

⁶³⁴ A. M. Massinelli, *Lo studiolo "nobilissimo" del patriarca Giovanni Grimani*, in *Venezia e l'archeologia, in Venezia e l'archeologia. Un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*, "Rivista di Archeologia, Supplementi", 7, 1990, pp. 41-49.

Repubblica Serenissima di Inghilterra, Francia e Russia se ne interessassero, determinando l'attuale stato di conservazione diffuso fra i musei Correr e di questi paesi.⁶³⁵

La ripresa delle vicende che riguardarono la collezione di glittica dei Grimani, per quanto rilevante di per sé, è propedeutica alla comprensione delle dinamiche editoriali che con il tempo si è creduto l'abbiano riguardata. Malgrado la natura frammentaria con la quale queste dieci incisioni si presentano è bene considerarle in relazione alla consistenza originale. Franco realizzò ben quarantaquattro scene, disposte in numero variabile in undici fogli e prive di alcuna iscrizione,⁶³⁶ per in seguito transitare nel *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo*, opera curata dal figlio Giacomo e data alle stampe nel 1611.⁶³⁷ Distinta in due parti, pensata per aspiranti artisti, la pubblicazione forniva modelli su cui potersi esercitare, distinguendo fra particolari anatomici

⁶³⁵ E. Lemburg-Ruppelt, *Die berühmte Gemma Mantovana und die Antikensammlung Grimani in Venedig*, "Xenia", 1, 1981, pp. 85-108; O. Neverov, *La serie dei "Cammei e Gemme Antichi" di Enea Vico e i suoi modelli*, "Prospettiva", 37, 1984, pp. 22-32.; B. Nardelli, *I cammei del Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, Roma, G. Bretschneider, 1999.

⁶³⁶ La restituzione di Bartsch non è priva di ambiguità (Bartsch, *Peintre graveur*, cit., pp. 86-). Laddove il primo stato è detto *ante litteram*, il secondo al contrario presenterebbe chiare indicazioni: a tal proposito si noti come la nostra *Nereide su ippocampo* sia accompagnata dall'iscrizione "Camei Antichi | Battista franco fece". Lo studioso austriaco riportò, dunque, due stati, dei quali il secondo viene detto accompagnato dalle parole "Camei Antichi – Batista franco fece – Giacomo franco forma". Nelle singole voci descrittive, quando presenti, le iscrizioni non appaiono mai sotto questa prima forma, divenendo: "Camei Antichi. Batista franco fece" (B. 83.4); "Camei antichi. Batista franco fece" (B. 84.5); "Camei antichi – Batista franco fece" (B. 86); "Cameo Antico" (B. 91); "Camei Antichi – Batista franco fece" (B. 92); "Camei antichi" (B. 93). La forma più estesa, accompagnata la solita nereide (B. 82.4), è "Camei Antichi | Batista ranco fece | Franco forma", anche se l'esemplare repertoriato da Bartsch non reca alcuna indicazione.

⁶³⁷ Precedentemente a Franco, Giulio Romano si era interessato ad alcuni esemplari della collezione di Grimani, traendo disegni che sarebbero stati successivamente incisi da Adamo Scultori: Massari, *Giulio Romano pinxit*, cit., pp. 137-139. Cat. 138, 139, v. anche per bibliografia precedente. Non vi è accordo sul ritenere quando Pippi ebbe l'opportunità di osservare la raccolta: per Massari ciò sarebbe accaduto a Venezia prima del trasferimento di Marino nel 1528 a Roma (*Ivi*, p. 137); per Yuen sarebbe invece accaduto a Roma prima della partenza per Mantova (T. Yuen, *Giulio Romano, Giovanni da Udine and Raphael: some influences from the minor arts of Antiquity*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", 67, 1979, pp. 270-271); per De Paoli Giulio Romano le avrebbe osservate quando erano ancora in mano a Domenico (M. De Paoli, *Ancora sulla fortuna delle gemme Grimani*, "Engramma", 150, ottobre 2017, pp. 469-488). Si rimanda a quest'ultimo titolo per la consultazione di una bibliografia più compiuta, alla quale vanno aggiunti il titolo sopramenzionato di Denise La Monica e un'ulteriore della medesima autrice, entrambi curiosamente ignorati da De Paoli: D. La Monica, *Iconografie antiche o all'antica nella collezione glittica Grimani*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", s. 5, 7, n. 1, 2015, pp. 85-102, 243-249. Infine, Biferali e Firpo pur citando i fogli in riferimento alle commissioni Grimani, non trattano diffusamente dell'impresa, limitandosi le precedenti posizioni della critica (Biferali, Firpo, *Battista Franco pittore*, cit., pp. 299-303). Varick Lauder non fa menzione dei cammei Grimani (Varick Lauder, *Inventaire*, cit.).

(occhi, orecchie, teste, torsioni, ecc.) e soggetti iconografici articolati, sezione quest'ultima nella quale rientrarono anche le raffigurazioni dei cammei.⁶³⁸

Alla serie curata da Franco va affiancata un'ulteriore, costituita da trentasette scene disposte su tre fogli, riconosciuta all'incisore Enea Vico da Parma.⁶³⁹ Delle relazioni fra queste impressioni la critica si è occupata da tempo, trovando negli scritti di Lemburg-Ruppelt⁶⁴⁰ e Neverov⁶⁴¹ la formalizzazione di quanto precedentemente esposto da Hülsen⁶⁴² e ancor prima da Bartsch; ma è bene procedere, sebbene telegraficamente, con ordine.

Il primo stato venne dato alle stampe in occasione della pubblicazione dello *Speculum Romanae Magnificentiae*, i cui primi esemplari risalirebbero ai primi anni Settanta del XVI secolo, mentre il secondo, distinto dal precedente per l'aggiunta della responsabilità editoriale, va datato attorno al 1580, quando Claude Duchet, nipote di Antoine Lafréry, dopo averne acquisito le lastre, impresse nuovamente lo *Speculum*. Un ulteriore passaggio di proprietà delle lastre consentì a Philippe Thomassin di stamparle nel 1620 circa nel suo *Antiquarium statuarum urbis Romanae Liber Primus*, prima che venissero impiegate dalla Stamperia de' Rossi nel 1650 e nuovamente tra il 1707 e il 1709 da Paolo Alessandro Maffei nel *Gemme antiche figurate*.

Le rinnovate finalità degli editori comportarono costanti modifiche al corpus vichiano tanto da sviare lo stesso Bartsch, il quale erroneamente si riferisce non già al primo stato, bensì al terzo (Thomassin, 1610 c.), dove si era ormai proceduto ad una ricomposizione delle tavole, lievitate da

⁶³⁸ Nel medesimo 1611 Giacomo Franco diede alle stampe anche una versione in italiano, il *Della Nobiltà del disegno diviso in due libri*, nota attraverso il solo esemplare custodito alla Bibliothèque National di Parigi. Della versione in latino pare si possano registrare due soli esempi integri, agli Uffizi e al Victoria and Albert Museum, costituiti da tredici tavole a bulino e quattordici all'acquaforte, queste ultime attribuite a Palma il Giovane, mentre le altre vengono generalmente riconosciute allo stesso editore. La seconda parte contiene trentasei tavole interamente di mano di Battista Franco, le cui lastre erano state ereditate dal figlio Giacomo.

⁶³⁹ Vico ebbe a definire in questi termini la collezione Grimani: «Ma il Reverendiss[imo] Mons[ignore] Giovanni Grimani, Patriarca d'Aquileia, Signor d'alto governo e di molta prudenza: e non meno illustre per le ottime e reali virtù sue, che chiaro per nobiltà di sangue, e di sacra dottrina, tanto stupisce ogni di piu del valore de gli antichi, che per rihavere i fragmenti dell'antichità, che già furono del morto suo fratello Cardinale, diede tre mila scudi: delle quali, la maggior copia fu di medaglie, e di preciosissimi Camesi di tanta rara, e suprema bellezza, che per il Museo di questo magnanimo Signore, si puo largamente giudicare la eccellenza, e ricchezza della loro età» (E. Vico, *Discorsi di M. Enea Vico parmigiano, sopra le medaglie de gli antichi divisi in due libri*, Venezia, Gabriele Giolito de Ferrari, 1555, p. 53). V. anche G. Bodon, *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997.

⁶⁴⁰ Lemburg-Ruppelt, *Die berühmte Gemma Mantovana*, cit., pp. 85-108; Ead., *Der Berliner Cameo des Dioskurides und die Quellen*, "MDAI(R)", 91, 1984, pp. 89-113; Ead., *Zur Entstehungsgeschichte der Cameen-Sammlung Grimani: Gemeinsamkeiten mit dem Tesoro Lorenzos de' Medici*, "RdA", 26, 2002, pp. 86-113.

⁶⁴¹ Neverov, *La serie dei Cammei*, cit., pp. 22-32.

⁶⁴² C. Hülsen, *Zum Berliner Cameo des Dioskurides*, "Amtliche Berichte aus den königl. Kunstsammlungen", 39, 6, 1917-1918, pp. 128-134. Per alcune proposte in merito all'identificazione dei modelli: D. La Monica, *Battista Franco, Enea Vico e le stampe dei cammei Grimani*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. 5, 6, n. 2, 2014, p. 782, n. 6.

tre a trentaquattro, mentre le scene, da trentasette scese a trentatré, erano state soggette ad un ampio stravolgimento, avendo subito ridimensionamenti, l'aggiunta come sfondo della trama a righe parallele, accorpamenti e la numerazione. Interventi meno sostanziali vennero perseguiti anche da de' Rossi, il quale si limitò a sostituire il frontespizio fatto realizzare appositamente da Thomassin, mentre Maffei oltre a modificare le didascalie intervenne anche sulla numerazione. A conclusione di questa serrata rivista è rilevante notare come l'attribuzione della serie al nome di Enea Vico sia del tutto assente nei primi due stati, nonché nell'arcinoto *Indice* di Lafréry (1572), mentre venga sostenuta per prima da Thomassin, il che spiega perché Bartsch l'introducesse agli studi con tanta sicurezza.⁶⁴³

L'affiancamento delle tavole di Franco e di Vico con i loro modelli archeologici, il cui rintracciamento è soprattutto dovuto alle ricerche condotte da Neverov,⁶⁴⁴ permette di comprendere come sia andata consolidandosi la teoria che considera la serie del parmense derivata da quella del veneziano, base della congiunta ipotesi cronologica. Franco avrebbe stampato le sue matrici a Venezia fra il 1553 e il 1555, o il 1559, mentre Vico avrebbe copiato l'opera del collega negli anni Cinquanta, quando si trovava anch'egli in città.

A favore del supposto rapporto depone certamente la riduzione in numero degli esemplari riportati nello *Speculum*, tutti presenti già nel primo stato del veneziano, oltre alla riorganizzazione distributiva e, infine, l'omogenizzazione dimensionale. Va inoltre ricordato come le riproduzioni di Franco siano in controparte rispetto ai modelli archeologici, al contrario di quelle di Vico. Sebbene questo indizio non è invero dirimente, l'incisore di turno potrebbe aver infatti adottato misure preventive, è certamente un dettaglio da non trascurare a priori.

Questa lettura solleva più dubbi di quanti non ne risolva, specie se ci si ricorda dell'assenza di appigli cronologici certi per l'opera di Semolei e i menzionati dubbi attributivi attorno a quella vichiana.

Un'ulteriore ipotesi venne condotta da Rita Parma Baudille con lo scopo di omogenizzare dati biografici ed evidenze stilistiche, nel tentativo di superare lo stallo imposto dalla critica precedente, sino a quel momento limitatasi a dare per scontato quanto soprariportato, ignorando le

⁶⁴³ Per una più compiuta esposizione delle vicende qui riassunte: La Monica. *Battista Franco, Enea Vico*, cit., pp. 781-810, 887-903.

⁶⁴⁴ Neverov, *La serie dei Cammei*, cit.; Nardelli, *I cammei del Museo Archeologico*, cit.

implicazione inevitabilmente emergenti.⁶⁴⁵ Seguendo le suggestioni della collega, Denise La Monica ha con chiarezza riassunto le vicende bibliografiche sorte attorno a queste serie incisorie, dando corpo ad una più sostanziale valutazioni delle possibili dinamiche. Sugerendo di retrodatare la visione dei pezzi dagli anni Cinquanta agli anni Quaranta e non a Venezia ma a Roma precedentemente al sequestro da parte del pontefice, periodo durante il quale i due artisti ebbero modo di conoscersi proprio negli ambienti della bottega di Lafréry, si vuole presumere che i disegni copiativi di Franco, verosimilmente tradotti a Venezia solo dopo la restituzione ai Grimani, vennero a loro volta riprodotti da Vico e utilizzati, anni dopo, nella bottega romana.⁶⁴⁶ A riprova di ciò può essere utile menzionare la funzione di fonte figurativa che i disegni di Franco svolsero durante le attività di produzione di modelli per le fabbriche metaurensi,⁶⁴⁷ frequentate a partire dal primo soggiorno urbinato avviato nel 1544, due anni prima della morte di Marino.

A lato della rilevante fortuna editoriale, i cammei avrebbero continuato ad attrarre autonomamente interessi e lodi. Fu così che Giovanni Grimani, divenuto unico proprietario del palazzo di famiglia dopo la morte di Vettore suo fratello, scelse di adottare i cammei, oltre a come già riferito inizialmente, a modello per la decorazione della volta della scala che Giovanni Grimani fece eseguire presso il suo palazzo a Santa Maria Formosa, eretta a partire dal 1558 dopo la morte del fratello Vettore. Il ricco apparato, fortunatamente conservatosi, è costituito da riquadri in stucco bianco e dorato e affreschi di mano di Federico Zuccari, presente in laguna non prima del 1563, a mimare gli archetipi marciani della Scala d'Oro di Palazzo Ducale e della doppia rampa della Libreria Marciana. In queste cornici, oltre a scene allegoriche inneggianti al ruolo di mecenate e protettore delle arti del loro committente, compaiono scene a noi ben note essendo le raffigurazioni, anch'esse a stucco, dei cammei.⁶⁴⁸

⁶⁴⁵ Parma Baudille, *Disegni di Battista Franco per incisioni*, cit., p. 91. Per la ripresa dell'ipotesi di datazione vedi anche: E. Saccomani, *Tre studi preparatori per incisioni di Battista Franco e qualche appunto sulle fonti figurative*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, Napoli, Paparo, 2001, pp. 246-261, n. 6.

⁶⁴⁶ Non fu questa l'unica occasione in cui nella bottega di Lafréry vennero utilizzati disegni di Franco: Parma Baudille, *Disegni di Battista Franco per incisioni*, cit., p. 91-92; M. Bury, *The Print in Italy 1550-1620*, London, The British Museum Press, 2001, pp. 121-127, 228.

⁶⁴⁷ W. M. Watson, *Italian Renaissance Maiolica from the William A. Clark Collection*, London, Scala Books, 1986, pp. 151-153, cat. 59, pp. 156-157, cat. 61.

⁶⁴⁸ M. Perry, *Wealth, Art, and Display: the Grimani cameos in renaissance Venice*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 56, 1993, pp. 268-274. Per una valutazione più completa della fortuna figurativa delle serie, specie quella vichiana, v. De Paoli, *Ancora sulla fortuna*, cit.



31.

Inventario: STA 247
Titolo: Adorazione dei Magi
Testi: Franco forma
Misure: Foglio mm 300 x 448
Stato: Terzo
Tecnica: Acquaforte e bulino
B: p. 154, n. 2
TIB: p. 248, n. 2 (154)
Stato conservativo: Discreto
Foglio ingiallito
Piega centrale
Macchie
Parzialmente smarginata
Controfondato (incollato su foglio d'album smembrato)

***Bibliografia:** Vasari 1568, I parte III, p. 308; Mariette [1740-'70] 1966, p. 25; Gori Gandellini 1771, II, p. 40; Bayerel, Malpé 1807, I, p. 261; Nagler 1837, IV, p. 454; *The works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael Collection in the Royal Library at Windsor Castle* 1876, p. 42; Pittalunga 1928, p. 289; *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo* 1976, p. 154, cat. 110; Gaston 1977, pp. 25-32.

Quanto era stato predetto si era infine compiuto, così Maria, sposa di Giuseppe, diede alla luce un figlio e lo chiamò Gesù. Il parto ebbe luogo in una scomoda stalla, qui raffigurata come un capanno semi-fatiscente a dispetto della grotta indicata da Matteo, alle porte della città di Betlemme, dove la coppia si era dovuta recare per il censimento indetto in quelle terre. Il miracolo dell'Immacolata Concezione si era appena compiuto che una stella apparve ai Magi d'Oriente, annunciando loro di recarsi a rendere omaggio al bambino destinato a divenire re dei Giudei. Il manipolo di sapienti, con il tempo costituitosi in un trio inseparabile, non passarono inosservati al loro arrivo nel regno di Erode detto il Grande, prestanome della soffocante autorità romana, il quale, sentito quanto erano in cerca i Magi, si allarmò, credendo di assistere alle premesse di una congiura ai suoi danni. Con l'arroganza del potere fece giurare agli illustri viaggiatori che al ritorno dall'adorazione del pargolo prontamente gli avrebbero comunicato la sua posizione, così da poterli rendere anch'esso omaggio. Giunti illesi alla stalla, i Magi poterono ammirare il bambino illuminato dalla luce celeste di quella stessa stella che aveva fatto loro da guida. Consegnati i doni, oro incenso e mirra, i tre, perché tale è il numero di donatori raffigurati nella scena, vennero avvertiti in sogno del bieco sotterfugio di Erode, il quale, infine accortosi che il tempo trascorso dall'incontro con i pellegrini sarebbe stato più che sufficiente perché potessero farsene ritorno alle loro abitazioni, varò la più efficace delle misure di verifica della natalità adottabili, imponendo lo sterminio dei maschi nati da non più di due anni (Matteo 2, 1-18).

La soluzione iconografica qui osservabile non rappresenta particolari difformità con gli altri innumerevoli esempi di raffigurazione della medesima vicenda. Può essere tuttavia notato come vi sia una perfetta corrispondenza fra esegesi e rappresentazione artistica, concentrata sull'esatto momento della prostrazione del canuto viaggiatore, avvicinato dal compagno non ancora inginocchiato e dal terzo ancora in piedi, ormai convintisi della veridicità delle profezie. All'epifania partecipano anche personaggi di contorno, assistenti del terzetto anche loro sorpresi della visione, alla quale un distante Giuseppe sembra partecipare contro voglia.

Come nel caso dell'*Adorazione dei pastori* (cat. 4), Betlemme è architettonicamente interpretata attraverso una vista archeologica semi-plausibile, erede dell'occhio indagatore e impietoso di artisti fiamminghi giunti in Roma a partecipare al vivo momento culturale.

La genesi della stampa è in realtà piuttosto complessa. Laddove il primo stato non presenta alcuna iscrizione, il secondo già riporta sul macigno su cui si poggia Giuseppe lo sfuggente monogramma “·MV·”, mentre il terzo, a cui il nostro esemplare risale, riporta anche l'indirizzo di Giacomo, esattamente in corrispondenza del magio reverente.

Oggi si presume che l'incisione venisse realizzata da Marco del Moro su una lastra già utilizzata da Battista Franco seguendo idee a cui il veneziano, presumibilmente defunto, non riuscì a dare seguito. Questa teoria è supportata dallo scarto tecnico che si desume da un'osservazione più prossima del foglio, dove ad esclusione dell'albero, sotto le cui fronde sta Giuseppe, e che viene riconosciuto di mano di Semolei consideratane l'esecuzione ad acquaforte, la restante porzione, vale a dire la quasi totalità dell'impressione, venne realizzata a bulino.⁶⁴⁹

È molto probabile che la composizione venne pensata a seguito dell'esecuzione da parte di Franco dei disegni per l'omonima scena pensata per la pala d'altare per la Cappella Grimani in San Francesco della Vigna e a cui Federico Zuccari, chiamato a sostituire il collega veneziano defunto, dovette guardare.⁶⁵⁰ Starebbe a testimoniare non tanto la danneggiata ancona, ma piuttosto i

* Per un'indicazione generica ai fogli recanti l'indirizzo di Giacomo: Cicogna 1842, V, p. 430, cat. 9.

⁶⁴⁹ Si noti come lo stesso Bartsch la inserisse nell'Appendice, attribuendone l'esecuzione al Monogrammista numero 9.

⁶⁵⁰ Franco si era già confrontato con il tema dell'adorazione dei Magi durante il suo soggiorno urbinato. Come nel caso della scena dell'*Adorazione dei pastori*, anche in questo caso l'artista giunse a formulare molteplici studi, già noti alla critica. Se il disegno con quadrettatura agli Uffizi è considerabile il punto di arrivo di riflessioni precedenti, il disegno custodito al Louvre (inv. 4921) consiste in una prima elaborazione, erede del cartone del Peruzzi con medesimo tema, eseguito nel 1552 a Bologna, e al quale tornerà a guardare lo stesso Zuccari quando sarà a Venezia. Seppur disperso in all'asta Druot di Parigi il 10 dicembre 1930 (cat. 50), è documentato nella fototeca della Witt Library l'esistenza di un ulteriore disegno preparatorio. Infine,

precedenti grafici sviluppati in fase preparatoria, giunti a perfezionamento nel disegno del vadese oggi agli Uffizi di Firenze (inv. 11035 F), in seguito trasferito nel grande modello per l'affresco al Museo Wicar (inv. 141).⁶⁵¹

Rearick sottolineò il rapporto di continuità degli studi di Zuccari con quelli di Battista quando pubblicò il modello quadrettato di mano di Franco agli Uffizi (inv. 1802 F), indicandolo come precedente diretto del dipinto.⁶⁵² Eppure, tale stretto rapporto è stato mitigato da osservazioni successive, le quali, giustamente, hanno sottolineato le differenze fra i risultati a cui giunsero i due artisti fin dalla fase preparatoria disponendosi in un rapporto di influenze meno stringenti.⁶⁵³

Nella stampa sono state notate affinità con l'opera raffaellesca, seppur mitigata da quella di Giulio Romano, sottolineando l'esercizio di contrasto luministico consentito dalla supposta luce proveniente dalla risplendente stella guida, imponendo l'emergere più deciso di aree non in ombra.⁶⁵⁴

Copie:

In vista della pubblicazione dell'*Oeuvres complètes de Raphaël Sanzio* a cura di Charles Paul Landon nel 1863 venne tratta una copia di quest'incisione, replicandone si soli contorni (Windsor, Royal Collection Trust, inv. 850502).⁶⁵⁵

va ricordato un ultimo disegno (Basilea, Kunstmuseum, inv. Z 557) da Pouncey posto in relazione alla pala della Cappella Grimani, evidentemente molto vicino al bozzetto del Louvre, del quale costituisce il passaggio successivo per via del grado di completezza. Cfr. Parma Baudille, *L'ultimo lavoro*, cit., pp. 190-193, 195, nn. 38-39, 47-48; Varick Lauder, *Inventaire*, cit., pp. 190-191, cat. 28; T. Falk, *An unknown collection of drawings in the eighteenth century*, in *Drawings: masters and methods. Raphael to Redon*, papers presented to the Ian Woodner Master Drawings symposium at The Royal Academy of Arts, London, 1992, pp. 177-190, in part. p. 180. Preparatorio per la commissione del Polittico per il duomo di Osimo è un disegno a Windsor Castle (inv. 2220), raffigurante anch'esso l'*Adorazione dei pastori*, precede il notturno della Capella Gabrielli, qui giù introdotto con la medesima soluzione luministica e talune scelte compositive, come il gesto di disvelamento di Gesù operato dalla Vergine (Varick Lauder, Chapman, *Battista Franco Osimo's Polyptych*, cit., pp. 50-52).

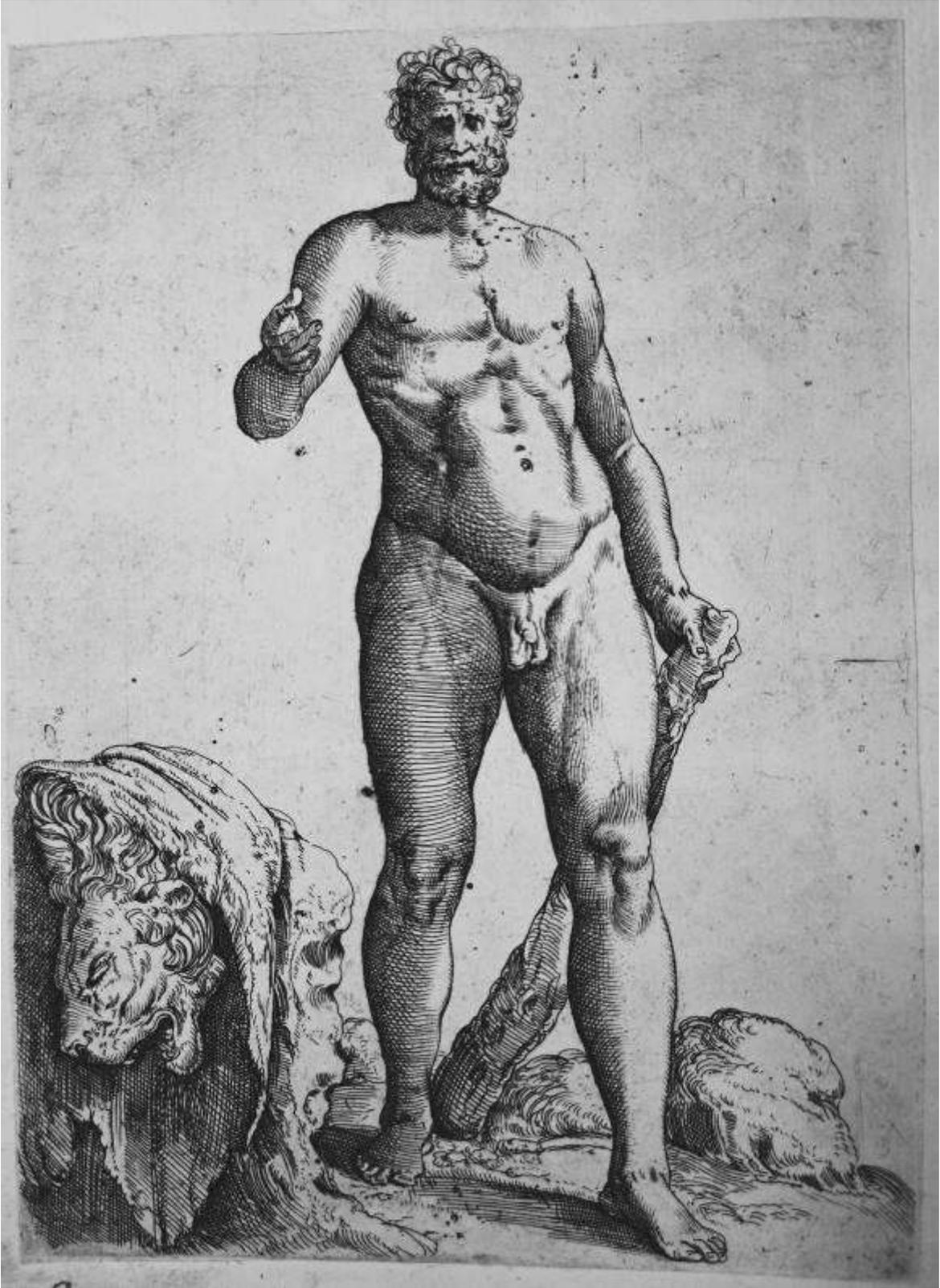
⁶⁵¹ R. W. Gaston, *A Drawing from Battista Franco and its Venetia context*, "Art Bulletin of Victoria", 18, 1977, pp. 25-32.

⁶⁵² *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe, 26 maggio – 31 luglio 1976) a cura di W. R. Rearick, Firenze, Olschki, 1976, p. 154, cat. 110.

⁶⁵³ Gaston, *A Drawing from Battista*, cit. L'autore rende inoltre noto un disegno raffigurante il solo gruppo della Vergine con Bambino e un Magio inginocchiato (inv. 1278.798-3).

⁶⁵⁴ È interessante notare come l'incisione venisse pur dubitativamente avvicinata ascritti a Raffaello nel catalogo delle sue opere al Windsor Castle pubblicato nel 1876: *The works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael Collection in the Royal Library at Windsor Castle, formed by H.R.H. The Prince Consort, 1853-1861, and completed by Her Majesty Queen Victoria*, London, John Murray, 1876, p. 42. Si ricordi come dell'incisione si registri anche una copia in controparte ad opera di Giovanni Battista De Cavalieri (Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S.FC49892).

⁶⁵⁵ Landon, dell'*Oeuvres complètes de Raphaël Sanzio*, cit, pl. 386.



32.

Inventario: STA 186
Titolo: Ercole
Testi: Nessuno
Misure: Foglio mm 142 x 198; Lastra
mm 141 x 198
Stato: Unico
B: -
TIB: -
Tecnica: Acquaforte e bulino
Stato conservativo: Buono
Leggermente ingiallito
Macchie nerastre diffuse
Controfondata

Bibliografia: Van der Sman 2002, p. 166, cat. IV.14.

Non registrato in alcun repertorio, non accostabile con certezza ad alcun disegno preparatorio e non supportato da approfondimenti bibliografici,⁶⁵⁶ l'incisione propone la figura di un Ercole astante ripreso nell'atto di indicarci. Se l'analisi iconografica non riserva particolari difficoltà, in tal senso la pella del leone poggiata su una roccia a sinistra e la clava stretta nella mano destra sono piuttosto eloquenti, l'attribuzione a Franco pare comunque supponibile, pur mancando anche un'iscrizione.

A me nota nel solo altro esemplare del British Museum (inv. 1948,1008.344), dove pure è attribuita al Nostro, l'incisione risalirebbe agli anni veneziani, dimostrando quell'incontro felice fra resa grafica ed effetto tonale, ottenuto dalla combinazione delle due tecniche incisorie, in linea, quindi, con le opere risalenti al medesimo periodo.

La positura e l'atteggiamento potrebbero far pensare ad una derivazione, più o meno rielaborata, da un modello archeologico statuario rivisto durante gli anni veneziani.

Deporrebbero a favore dell'attribuzione a Franco il rapporto disomogeneo delle proporzioni anatomiche, caratteristica già ravvisata da Strutt e magistralmente sunteggiata nel summenzionato *A biographical dictionary*: «His figures are often grend, and constantly well varied and constracted with no small; but they are well drawn and finely characterised, and the other extremities are marked in a masterly manner».⁶⁵⁷

⁶⁵⁶ L'unica menzione che mi è stato possibile rintracciare è contenuta nell'approfondimento critico-biografico composto da Van der Sman nel catalogo della mostra del 2002-2003, in cui l'autore dà semplicemente conto dell'esistenza di questa stampa, senza, tuttavia, trattarla.

⁶⁵⁷ Strutt, *A biographical dictionary*, I, cit., p. 307.

Appendici

TABELLA A

Postille a stampa alle riedizioni della Giuntina

MANOLESSI (1647)	BOTTARI (1760)	LIVORNO-FIRENZE (1772)	DELLA VALLE (1793)	SCHORN (1832-'49)
[<i>Postille sul margine sinistro, p. 38</i>] V`a `a Roma dove ritras se le cose del Buona roti.	[<i>Postille sul margine destro, p.53</i>] V`a a Roma, dove ri- trae le cose del Bonarroti.	[<i>Postille sul margine destro, p. 381</i>] V`a a Roma, do- ve ritrae le cose del Bonarroti.	[<i>Postille sul margine sinistro, p. 44</i>] V`a a Roma dove ritrae le cose del Buonarroti.	[<i>Postille sul margine sinistro, p. 36</i>] Geht nach Rom. <hr/> [<i>Postille sul margine sinistro, p. 36</i>] Studirt M. Angelo
				[<i>Postille sul margine destro, p. 37</i>] Festgem`alde f`ur Karl V.
[<i>Postille sul margine destro, p. 39</i>] Prime ope- re colorite doppo un ostinato di- segnare.	[<i>Postille sul margine destro, p.53</i>] Prime opere colorite.	[<i>Postille sul margine sinistro, p. 382</i>] Prime opere co- lorite.	[<i>Postille sul margine destro, p. 45</i>] Prime opere colorite.	
[<i>Postille sul margine destro, p. 39</i>] Fece errore a non pi- gliar prima il pennello.	[<i>Postille sul margine sinistro, p.54</i>] Fece errore a non pi- gliar prima il pen- nello.	[<i>Postille sul margine sinistro, p. 382</i>] Fece errore a non piliar pri- ma il pen- nello.	[<i>Postille sul margine destro, p. 45</i>] Fece errore a non pi- gliar prima il pennello.	
[<i>Postille sul margine destro, p. 39</i>] Opere, fatte in furore di molto spi- rito.	[<i>Postille sul margine sinistro, p.54</i>] Opere sue di molto spirito.	[<i>Postille sul margine destro, p. 383</i>] Opere sue di molto spirito.	[<i>Postille sul margine sinistro, p. 46</i>] Opere sue di molto spiri- to.	
[<i>Postille sul margine sinistro, p.40</i>] F`u` adopra- to in Firen- ze, e conos- ciuto per in- gegnosio.	[<i>Postille sul margine destro, p.55</i>] Fu adoprato in Fi- renze.	[<i>Postille sul margine sinistro, p. 384</i>] Fu adoprato in Firenze.	[<i>Postille sul margine sinistro, p. 46</i>] Fu adopera- to in Firen- ze.	[<i>Postille sul margine destro, p. 39</i>] Aehnliche Festarnbeiten in Florenz.
[<i>Postille sul margine sinistro, p. 40</i>] Si pose a compagnia col Genga, e col Ama- nati.	[<i>Postille sul margine destro, p.55</i>] Si pose in compagnia del Genga e dell'Am- mannati.	[<i>Postille sul margine sinistro, p. 384</i>] Si pose in com- pagnia del Gen- ga e dell'Amman- nati.	[<i>Postille sul margine destro, p. 47</i>] Si pose in compagnia del Genga coll'Am- mannati.	
[<i>Postille sul margine sinistro, p. 40</i>] Battaglia e Vittoria spiegata con bizzaria, e lode di Bat- tista.	[<i>Postille sul margine sinistro, p.56</i>] Battaglia spiegata con bizzaria da Ba- tista.	[<i>Postille sul margine destro, p. 385</i>] Battaglia spie- gata con biz- zaria da Bati- sta.	[<i>Postille sul margine sinistro, p. 48</i>] Battaglia spiegata con bizzaria da Battista.	

[<i>Postille sul margine destro, p. 41</i>] Narrativa delle storie fatte nell' arco per le nozze del Grā[n] Duca.	[<i>Postille sul margine sinistro, p.56</i>] Storie fatte nell'ar- co per le nozze del gran Duca.	[<i>Postille sul margine sinistro, p. 386</i>] Storie fatte nell' arco per le noz- ze del gran Du- ca.		[<i>Postille sul margine destro, p. 41</i>] Fesitbilder in Florenz.
[<i>Postille sul margine destro, p. 41</i>] Soverchia diligenza il più delle volte fā dā[n]- no.	[<i>Postille sul margine destro, p.57</i>] Soverchia diligenza il più delle volte da danno.	[<i>Postille sul margine destro, p. 387</i>] Soverchia di- ligenza il più delle volte fa danno.	[<i>Postille sul margine sinistro, p. 50</i>] Soverchia diligenza il più delle vol- te fa danno.	
[<i>Postille sul margine sinistro, p. 42</i>] Opera in Roma a concurrē[n]za del Salviati alla Misericordia.	[<i>Postille sul margine sinistro, p.58</i>] Opera in Roma a concorrenza del Sal- viati alla Misericor- dia.	[<i>Postille sul margine sinistro, p. 388</i>] Opera in Roma a concorrenza del Salviati al la Misericordia.	[<i>Postille sul margine destro, p. 51</i>] Opera in Roma a con- correnza del Salviati alla Miseri- cordia.	
[<i>Postille sul margine sinistro, p. 42</i>] Non con- siste la per- fettione d' un opera in una sol par[-] te ben fatta	[<i>Postille sul margine sinistro, p.58</i>] Ottimi precetti del Vasari.	[<i>Postille sul margine sinistro, p. 389</i>] Ottimi precet- ti del Vasari.	[<i>Postille sul margine sinistro, p. 52</i>] Ottimi pre- cetti del Va sari.	
[<i>Postille sul margine sinistro, p. 42</i>] Dipinse in Urbino per lo Duca.	[<i>Postille sul margine destro, p.59</i>] Dipinse in Urbino per lo Duca.	[<i>Postille sul margine sinistro, p. 390</i>] Dipinse in Ur- bino per lo Du- ca.	[<i>Postille sul margine sinistro, p. 52</i>] Dipinse in Urbino per lo Duca.	[<i>Postille sul margine destro, p. 45</i>] Geht, nach Urbino.
[<i>Postille sul margine destro, p. 43</i>] Fece disegni eccellenti per figurar vasi che sono sti- matissimi.	[<i>Postille sul margine destro, p.59</i>] Fece disegni eccelle[n]ti per figurar vasi, che sono stimatissimi.	[<i>Postille sul margine destro, p. 391</i>] Fece disegni ec- cellenti per figu- rar vasi, che so- no stimatissimi.	[<i>Postille sul margine destro, p. 53</i>] Fece disegni eccellenti per figurar vasi che sono sti- matissimi.	
[<i>Postille sul margine destro, p. 43</i>] Meliori vasi di terra cot- ta son quelli di Castel Durante.	[<i>Postille sul margine sinistro, p.60</i>] Migliori vasi di ter- ra cotta son quelli di castel Durante.	[<i>Postille sul margine sinistro, p. 392</i>] Migliori vasi di terra cotta son quelli di castel Durante.	[<i>Postille sul margine destro, p. 55</i>] Migliori va- si di terra cotta son quelli di Ca- stel Durante.	
[<i>Postille sul margine sinistro, p. 44</i>] Teatro, e s[c]e- ne con altre statue, con ditte da Battista.	[<i>Postille sul margine destro, p.61</i>] Teatro, e scene con- dotte da Batista.	[<i>Postille sul margine destro, p. 393</i>] Teatro, e scene condotte da Ba- tista.	[<i>Postille sul margine sinistro, p. 56</i>] Teatro e Scene con- dotte da Battista.	
[<i>Postille sul margine sinistro, p. 44</i>] Opera in Venetia cō[n] applauso.	[<i>Postille sul margine sinistro, p.62</i>] Opera in Venezia con applauso.	[<i>Postille sul margine sinistro, p. 394</i>] Opera in Vene- zia con applau- so.	[<i>Postille sul margine destro, p. 57</i>] Opera in Venezia con applauso.	
[<i>Postille sul margine destro, p. 45</i>] Mori in gran concet[-] to ed i suoi disegni sono dati in buo- nissime stā[m]- pe.	[<i>Postille sul margine destro, p.63</i>] Mori in gran concet- to, ed i suoi disegni sono stampati.	[<i>Postille sul margine destro, p. 397</i>] Mori in gran concetto, ed i suoi disegni so- no stampati.	[<i>Postille sul margine sinistro, p. 59</i>] Mori in gran concet- to ed i suoi disegni sono stampati.	[<i>Postille sul margine destro, p. 53*</i>] Battista's Tod.

*Le seguenti postille, tratte dall'edizione a cura di Schorn, non restituendo in lingua tedesca il contenuto delle precedenti italiane, seguono e completano quelle soprariportate nell'ultima colonna:

<i>Postille sul margine destro, p. 39:</i>	aber nicht nach der Na- tur.
<i>Postille sul margine sinistro, p. 40:</i>	Battista tritt in Dienste von Cosmus Medicis. Bildniste nach Seb. del Piombo Tizian und Puntormo.
<i>Postille sul margine sinistro, p. 40:</i>	Noli me tan gere nach M. Angelo.
<i>Postille sul margine destro, p. 43:</i>	Bildnitz des herzogs Cosimo.
<i>Postille sul margine destro, p. 43:</i>	Malereien in degli Angeli.
<i>Postille sul margine sinistro, p. 44:</i>	Loggia im Pal Cornaro zu Rom.
<i>Postille sul margine sinistro, p. 44:</i>	Gefangen- nehmung Johannis.
<i>Postille sul margine sinistro, p. 46:</i>	Himmelfahrt Maria.
<i>Postille sul margine destro, p. 47:</i>	Zechnungen fur Maiolica- Geschirr.
<i>Postille sul margine sinistro, p. 48:</i>	Festbilder in Urbino.
<i>Postille sul margine destro, p. 49:</i>	Zeichnungen nach Roms Alterthu- mern.
<i>Postille sul margine destro, p. 49:</i>	Buhnen- decorationen.
<i>Postille sul margine sinistro, p. 50:</i>	Papstliches Mappen.
<i>Postille sul margine sinistro, p. 50:</i>	Geburt Christi u. in der Minerva.
<i>Postille sul margine sinistro, p. 50:</i>	Geht nach Veneding.
<i>Postille sul margine destro, p. 51:</i>	Taufe Christi.
<i>Postille sul margine destro, p. 51:</i>	Madonna mit heiligen.
<i>Postille sul margine destro, p. 51:</i>	Mercur mit Abundantia und Fama.
<i>Postille sul margine destro, p. 51:</i>	Verspottung Christi.
<i>Postille sul margine sinistro, p. 52:</i>	Malereien im. Pal S. Marco.
<i>Postille sul margine sinistro, p. 52:</i>	Arbeiten in S. Francesco della Vigna.

TABELLA B

Note critiche alle riedizioni della Giuntina

BOTTARI (1756- 1760)	LIVORN OFIREN ZE (1767- 1772)	DELLA VALLE (1791-1794)	MILANO (1807-1811)	ANTONE LLI (1828- 1833)	MONTA NI- MASSELL I (1832-1838)	SCHORN (1832-1849)	PARIGI (1841-1842)	MARCHE SE-PINI- MILANE SI (1846-1855)	RANALLI (1845-1848)	LONDRA (1850-1852)	TRIESTE (1857)	NAPOLI (1859)	MILANE SI (1878- 1885)
[Nota 1 a pagina 53] Mi reca maravigli a, che il cavaliere Ridolfi non abbia fatto menzion e questo tanto celebre pittore, professa ndo di scrivere le Vite de' pittori dello stato Vene- to, e trovando che la scrive il Vasari. Ne' si può dire, che l'abbia tralasciat a per	[Nota 1 a pagina 387] Mi reca maravigli a, che il Cavaliere Ridolfi non abbia fatto menzion e questo tanto celebre pittore, professa ndo di scrivere le Vite de' Pittoni dello stato Vene- to, e trovando che la scrive il Vasari. Ne' si può dire, che l'abbia tralasciat a per	[Nota 1 a pagina 43] Mi reca maravigli a che il Car. Ridolfi non ab- bia fatto menzion e questo tanto celebre pittore, professando di scrivere le Vite de' Pittoni dello stato Ve- neto, e trovando che la scrive il Vasari. Ne' si può dire, che l'abbia tralasciat a per questo come	[Nota 1 a pagina 57] Mi reca maravigli a che il Car. Ridolfi non ab- bia fatto menzion e questo tanto celebre pittore, professando di scrivere le Vite de' Pittoni dello stato Ve- neto, e trovando che la scrive il Vasari. Ne' si può dire che l'abbia tralasciat a per questo come	[Nota 1 a pagina 910] Ridolfi benchè scriva ex professo dei pittoni veneti, non ha fatto menzion e di Bat- tista Franco.	[Nota 1 a pagina 317] Ridolfi, benchè scriva exprofes so dei o dei pittoni veneti, non ha fatto men- zion e di Battista Franco.	[Nota 1 a pagina 1181] Ridolfi benchè scriva ex professo dei pittoni veneti, non ha fatto men- zion e di Battista Franco.	[Nota 1 a pagina 966] Ridolfi, benchè scriva exprofes so dei o dei pittoni veneti, non ha fatto men- zion e di Battista Franco. (Ed. Pass.)	[Nota 1, p. 571] II Ridolfi, benchè scriva exprofes so dei pittoni veneti, non ha fatto men- zion e di Battista Franco.					

<p>questa materia ci sono cose in- credibili, e che mi fanno giurar la resta; onde son compatib ile, se prenderò qualche abbaglio.</p>		<p>[Seguata * pp. 43-44] L'autore del libro intitolato la Pittura Veneziana scrive, che costui era Semolsei, e che il suo dipingere niente ha che fare colla scuola Veneziana a, avco- do fatto i suoi studi in Roma.</p>	<p>[Nota 2 alle pagine 57c.] L'autore del libro intitolato la Pittura Veneziana scrive, che costui era Semolsei, e che il suo di- pignere niente ha che fare colla scuola Venezian</p>	<p>[Nota 1 alla pagina 45] L'autore del libro intitolato la Pittura Veneziana scrive che era detto Semolsei, che il suo di- pignere niente ha che fare colla scuola Venezian</p>	<p>[Nota 2 a pagina 910] Lo Zanetti nel libro La Pittura Veneziana dice che Battista Franco era di cognome Semolei.</p>	<p>[Nota 1 a pagina 36] Zanetti sagt seinem Weilke: La Pittura Venezian a, Battista Franco habc den Geschlec htsname n Semolei geföhrt</p>	<p>[Nota 2 a pagina 317] Lo Zanetti nel libri, La Pittura Veneziana , dice che Battista Franco era di cognome Semolei.</p>	<p>[Nota 2 a pagina 1181] Lo Zanetti nel libro La Pittura Veneziana dice che Battista Franco era di cognome Semolei.</p>	<p>[Nota 1 a pagina] Zanetti, Pittura Veneziana , informs us that the family name of this artist was Semolei.</p>	<p>[Nota 3 a pagina 966] Lo Zanetti nel libro, La Pittura Veneziana , dice che Battista Franco era di cognome Semolei. (Ed. Pass.)</p>	<p>[Nota 2, p. 571] Lo Zanetti, nel libro La Pittura Veneziana , dice che Battista Franco era di cognome Semolei.</p>	
--	--	---	--	--	---	--	--	--	--	---	---	--

[Nota 2 a pagina 53] Cioè la cappella Sistina nel Va- ticano, dove sono in maggior co- pia le pitture di Michelan gelo, ben- ché ne siano anche nella Paolina.	[Nota 1 a pagina 44] Cioè la cappella Sistina nel Vaticano, dove so- no in maggior copia le pitture di Michelag nolo, ben- ché ne siano anche nella Paolina. N. dell'Ed. R.	[Nota 1 a pagina 59] Cioè la Cappella Sistina nel Vaticano, dove so- no in maggior copia le pitture di Michelan gelo, ben- ché ne siano anche nella Paolina. Nota dell'Ed. di Roma.	[Nota 3 a pagina 910] Cioè la cappella Sistina nel Vaticano.	[Nota 2 a pagina 36] Die Sixtinisch e Capelle auf dem Vatican.	[Nota 1 a pagina 390] Voyez la vic d'Annoni o da Sau- Gallo, toni.VII	[Nota 3 a pagina 1181] Cioè la cappella Sistina nel Vaticano.	[Nota 3 a pagina 33] The Sistine Chapel in Vatican that is to say.	[Nota 4 a pagina 966] Cioè la cappella Sistina nel Vaticano. (Ed. Pass.)	[Nota 3, p. 571] Cioè la cappella Sistina nel Vaticano
--	--	---	---	--	---	--	---	--	--

[Nota 3 a pagina 53] Vedi tom. II. a cart. 443.	[Nota 1 a pagina 382] Vedi il tom. 4. a c. 317.	[Nota 2 a pagina 44] Vedi il Tom. X. VII. a c. 187.	[Nota 1 a pagina 45] Questi è Martino Hansker ck Olandese Egli disegnò quasi tutte le sculture antiche di Roma, e molte belle vedute, e un libro, che possiede il sig. Mauiette. È stimabile questo libro si per esser bravame- n- te, e segnato	[Nota 2 a pagina 59] Vedi il Tom. X. A. e. 265.	[Nota 1 alla pagina 46] Vedi tom. X. a c. 365.	[Nota 1 a pagina 61] Questi è Martino Hansker ck Olandese Egli disegnò quasi tutte le sculture di Roma e molte belle vedute, e un libro che possiede il Sig. Mauiette. È stimabile questo libro, si per essere disegnato brava- mente, e	[Nota 1 alla pagina 48] Questi è Martino Hansker ck Olandese Egli disegnò quasi tutte le sculture di Roma e molte belle vedute, e un libro che era posseduto dal celebre Mauiette.	[Nota 3 a pagina 38] Der holländer Martin Hansker ck. Derselbe zeichnete beinahe alle Bild- hauerarb euten in Rom und viele schöne Ansichte in derselben Stadt. Bot- tau bemerkt, in einem Mauiette's Besiss die besandlic hen	[Nota 4 a pagina 910] Martino Hansker eck olandese. Egli di- segnò quasi tutte le sculture di Roma, e mol- te belle vedute della stessa città. Il Bottari dice che in un libro possedut- o dal Mauiette — si vedevano quelli di S. Gio.	[Nota 1 a pagina 318] Martino Hansker eck, olandese. Egli disegnò quasi tutte le sculture di Roma, e molte belle vedute della stessa città. Il Bottari dice che in un libro possedut- o dal Mauiette si vedevano quelli di	[Nota 1 a pagina 718] Martino Hansker eck, olandese. Egli disegnò quasi tutte le scul- ture di Roma, e molte belle vedute della stessa città. Il Bottari dice che in un libro possedut- o del Mauiette si vedevano quelli di	[Nota 1 a pagina 34] The Holland- er, Martin Hansker ck. Egli disegnò quasi tutte le sculture di Roma, e molte belle vedute della stessa città. Il Bottari dice che in un libro possedut- o dal Mauiette si vedevano quelli di	[Nota 1 a pagina 967] Martino Hansker eck, olandese. Egli disegnò quasi tutte le sculture di Roma, e molte belle vedute della stessa città. Il Bottari dice che in un libro possedut- o dal Mauiette si vedevano quelli di	[Nota 1, p. 573] Martino Hansker ck, olandese. Egli disegnò quasi tutte le sculture di Roma, e molte belle vedute della stessa città. Il Bottari dice che in un libro possedut- o dal Mauiette si vedano quelli di San Giovann i, di San	966] Il testo ha ragno.	
---	---	--	---	---	---	---	---	---	---	--	--	--	---	---	--------------------------------	--

bravane nte, e si per ve- dere come stava allora s. Gio: Latenano, s. Pietro, Lorenzo fuor delle mura, e simili edifici.	bravane nte, e si per ve- dere come stava allora s. Gio: Latenano, s. Pietro, Lorenzo fuor delle mura, e simili edifici.	si vedere come stava allora s. Gio: Latenano, s. Pietro, Lorenzo fuor delle mura, e simili edifici. <i>Nota dell'Ed. di Roma.</i>	si vedere come stava allora s. Gio: Latenano, s. Pietro, Lorenzo fuor delle mura, e simili edifici. <i>Nota dell'Ed. di Roma.</i>	Latenano, di S. Pietro e Lorenzo fuori delle mura, nel loro antico stato.	Buche seyen die Anschte n det Kirchen zu S. Giov in Latenano, S. Pietro und S. Lorenzo fuori le mura in ihrem altrthü milchen Zustande zu finden.	S. Gio: Latenano, di S. Pietro e Lorenzo fuori delle mura, nel loro antico stato.	S. Gio: Latenano, di S. Pietro e Lorenzo fuori delle mura, nel loro antico stato.	San Giovanni di San Pietro, e di Lorenzo fuori le mura, nel loro antico stato.	draavings of San Giovanni Latenano, di San Pietro, Lorenzo and San Lorenzo Fuori le Mura, in their ancient state, by the hand of this artist.	Giovanni Latenano, di San Pietro, e Lorenzo fuori le loro antico stato. <i>(Ed. Pass.)</i>	Pietro, e di San Lorenzo fuori le mura, nel loro antico stato.
[Nota 2 a pagina 54] Forse Marco Calavrese , di cui è la Vita nel tom. II. a car- te 325.	[Nota 2 a pagina 383] Forse Marco Calavrese , di cui è la Vita nel tom. 4. a c. 136.	[Nota 1 a pagina 46] Forse Marco Calavrese , di cui è la Vita nel Tom. VI. a c. 339. <i>Nota ec.</i>	[Nota 2 a pagina 61] Forse Marco Calavrese , di cui è la Vita nel Tom. IX. a c. 103.	[Nota 5 a pagina 910] Forse Marco Calavrese la cui vita si è letta a pag. 632.	[Nota 4 a pagina 38] Biellecht Marco Calavrese , dessen Leben oben III, 2, p. 144 mit getheilt worden.	[Nota 1 a pagina 319] Forse Marco Calavrese	[Nota 2 a pagina 967] Forse Marco Calavrese <i>(Ed. Pass.)</i>	[Nota 2, p. 573] Forse Marco Calavres c.			
[Nota 1 a pagina 55] La Vita di questo padre	[Nota 1 a pagina 384] La Vita di questo	[Nota 2 a pagina 46] La vita di questo P. Servita, e	[Nota 1 a pagina 49] La Vita di questo P. Servita, e questo p.	[Nota 6 a pagina 910] La Vita del frate	[Nota 5 a pagina 39] Das Leben des Fria	[Nota 2 a pagina 1183] La vita del frate	[Nota 2 a pagina 967] Forse Marco Calavrese <i>(Ed. Pass.)</i>	[Nota 2, p. 573] Forse Marco Calavres c.			

<p>[Nota 1 a pagina 323] * In questo santuario , a un miglio e mezzo circa dal Monte San Sa- vino, è tenuta tuttavia in grandissi ma ve- nerazio ne una immagin e di Maria SS. detta delle Verughe, dal colle dove, secondo una pia tradizion e, fu dagli An- goli trasporta to, nel 1100, questo oratorio. Questa immagin</p>	<p>[Nota 2 a pagina 368.] In questo santuario , a un miglio e mezzo circa dal Monte San Sa- vino, è tenuta tuttavia in grandissi ma ve- nerazion e una immagin e di Maria SS. detta delle Verughe, dal colle dove, secondo una pia tradizion e, fu dagli An- goli trasporta to, nel 1100, questo oratorio. Questa</p>	<p>[Nota 1, p. 578] *In questo santuario , a un miglio e mezzo circa dal Monte San Savino, è tenuta tuttavia in grandissi ma veneziaz one una immagin e di Maria Santissi ma detta delle Verughe , dal colle dove , secondo una pia tradizion e, fu c , fu dagli angoli trasporta to, nel 1100, questo oratorio.</p>
--	---	--

						<p>c dipinta in ta- vola, col fondo messo a oro, larga circa due braccia , e alta oltre uno. Tre linee pendi colari, fatte di cinabro, la dividono in tre spartime nti. In quello di mezzo è Nostra Donna col Putto in braccio seduto sopra uno coperto da un cuscino e sostenut o all' estimità da due leoni; nel</p>					<p>imma- gine è dipinta in tavola, col fondo messo a oro, larga circa due braccia , e alta oltre uno. Tre linee pendi colari, fatte di cinabro, la dividono in tre spartime nti. In quello di mezzo è Nostra Donna col Putto in braccio seduto sopra uno scanno coperto da un cuscino e sostenut o all' estre- mita da due leoni;</p>		<p>Questa immagini e dipinta in tavola, col fondo messo a oro, larga circa due braccia, e alta oltre uno. Tre linee perpen- dicolari, fatte di cinabro, la dividono in tre spartime nti. In quello di mezzo è Nostra Donna col Putto in braccio seduta sopra uno scanno coperto da un cu- scino e sostenut o</p>
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	---	--	--

<p>iscrizione mutla in più luoghi; la quale dal- l'autore del Ragguagli- io istorico di M. SS. di Verighe (Siena, Pori, 1840), è letta così : <i>Margaritu</i> \$ A.....rest aur.....A. MCC..... compar.... ss.....tuba #MC, c appoggia ndosi alla pia tradizion e riferita in princi- pio, così la interpret- ò: <i>Margaritu</i> \$</p>	<p>della Madonna è una iscrizione mutla in più luoghi; la quale dall'autor e del Ragguaglio istorico di M. SS. di Verighe (Siena, Pori, 1840), è letta così : <i>Margaritu</i> \$ A.....rest aur.....A. MCC..... compar.... ss.....tuba #MC, c appoggia ndosi alla pia tradi- zione riferita in pincipio, così la interpret- ò: <i>Margaritu</i> \$</p>	<p>a. Sotto i piedi della Madonn a è una iscrizion e mutla in più luoghi ; la quale dall'autor e del Ragguagli io istorico di M. SS. di Verighe (Siena, Pori, 1840) è letta così: <i>Margaritu</i> \$ A..... restaur.... A. MCCC.... compar.... ss..... ben.MC, e appoggia ndosi alla pia tradizion e riferita in</p>
---	---	---

<p>Arretinus restaurant anno 1300 comparit sub anno 1100. Ma il nostro amico Ugo Baldi, valente restaurant ore e conoscit ore di vecchi dipinti, avendo potuto, nel settembr e del 1854, in com- pagnia e coll' assistenz a di altre persone autorevol i, esaminar e a tutt' ago questa tavola, dichiarò innanzi tutto non</p>	<p>s. Arretinus restaurant anno [969] 1300 comparit sub 1100. Ma il nostro amico Ugo Baldi, valente restaurant ore e conoscit ore di vecchi dipinti, avendo potuto, nel set- tembre del 1854, in compagn ia e coll' assistenz a di altre persone autorevol i, esaminar e a tutt' ago questa tavola,</p>	<p>principio , così la interpret ò: Margarithu s. Arretinus restaurant anno 1300, compariti usque sub anno 1100. Altri vi lessico: MARGA RITUS. 7RE. S. E. AVR. C. SUB ANNO 1272 FECI MSE AGUSTI Finalme nte dopo più diligente esame della iscrizion e grandem ente guasta,</p>
--	---	--

apparire in quel dipinto traccia veruna di restauro né di ritocco; e quanto alla scritta, essi ne ricavarono una lezione ed una interpretazione ben diversa dalla surferita a. Essi lessero: <i>Margaritu</i> s. 7; RE....S E....AV R....C.... .SVB ANNO 1272 FECI MSE AGVSIJ Sebbene lo stato di			dichiarò innanzi tutto non apparire in quel dipinto trac- cia veruna di restauro né di ritocco; e quanto alla scritta, essi ne ricavarono una lezione ed una interpretazione ben diversa dalla surferita a. Essi lessero: <i>Margaritu</i> s. 7; RE....S E....AV R....C.... .SVB ANNO 1272 FECI MSE AGVSIJ		pare che non restino se non le parole: MARGA - RITUS... AR... T...A... .MMC... , che si potrebbe ro restituire così : MARGA RITUS DE ARETI O PINXIT IN ANNO DOMIN I MCCL XXIII (o LXXXII I),
--	--	--	--	--	---

								<p>mutazio- ne in cui è questa scritta non dia modo di ca- vane un senso intero plausibile , pure ne risulta chiaro che la pittura è di Magarit one d'Arezzo, e che fu fatta nel mese d'agosto del 1272. E con questa notizia viene ad accrescer- si di un lavoro e di una data di più il nu- mero delle pitture di questo</p>			<p>. Sebbene lo stato di mutazio- ne in cui è que- sta scritta non dia modo di cavane un senso intero plau- sibile, pure ne risulta chiaro che la pittura è di Marga- ritone d'Arezzo, e che fu fatta nel mese d'agosto del 1272. E con questa notizia viene ad accrescer- si di un lavoro e di una data di più il numero delle pitture di</p>		
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

[Nota 2 a pagina 60] Credo, che il Vasai prenda equivoco, perché secondo la sua descrizione i vasi, di cui parla, sono Etruschi. I vasi Romani di terra sono senza figure, e senza essere neppure	[Nota 2 a pagina 54] Credo, che il Vasai prenda equivoco, perché secondo la sua descrizione i vasi, di cui parla, sono Etruschi. I vasi Romani di terra sono senza figure, e senza essere neppure	[Nota 1 a pagina 73] Credo, che il Vasai prenda equivoco, perché secondo la sua descrizione i vasi, di cui parla, sono Etruschi. I vasi Romani di terra sono senza figure, e senza essere neppure	[Nota 1 alla pagina 60] Qui il Vasai sbaglia, perché secondo la sua descrizione i vasi, di cui parla, sono Etruschi. I vasi Romani di terra sono senza figure, e senza essere neppure	darauf besandlichen und mehr nach den Werten der grossen Meister gearbete ten Bilder sehr geschätzt.	[Nota 14 a pagina 910] I vasi o descritti appartengono all'antica Etruria, e alle colonie greche. Quelli di ultime hanno figure meglio disegnate, e sono ricoperti d'una lucentissima	[Nota 15 a pagina 47-48] Die hier beschriebenen Vasen stammen aus Etrurien, aus alten Etrurien, aus Gaiachen land oder den griechischen Colonien. Die beiden letztern haben in Ansehung der	[Nota 6 a pagina 39] Vasari confonde il problema delle vases avec les étrusques vases romains. Ces derniers sont générale ment en terre et non vernis.	che vi sono, trattate maggior parte dalle opere dei grandi maestri.	[Nota 2 a pagine 326.] I vasi o descritti appartengono all'antica Etruria, e alle colonie greche. Quelli di queste ultime hanno figure meglio disegnate, e sono ricoperti d'una lucentissima	sono, trattate maggior parte dalle opere dei grandi maestri.	[Nota 2 a pagina 970] I vasi o descritti appartengono all'antica Etruria, e alle colonie greche. Quelli di queste ultime hanno figure meglio disegnate, e sono ricoperti d'una lucentissima	[Nota 1, p. 582] I vasi o descritti appartengono all'antica Etruria e alle colonie greche. Quelli di queste ultime hanno figure meglio disegnate, e sono ricoperti d'una lucentissima	sono, trattate maggior parte dalle opere dei grandi maestri.	[Nota 1, p. 582] I vasi o descritti appartengono all'antica Etruria e alle colonie greche. Quelli di queste ultime hanno figure meglio disegnate, e sono ricoperti d'una lucentissima
---	---	---	---	--	---	---	--	---	--	--	--	---	--	---

né puè invetnati.	puè invetnati.	invetnati. N. dell'ed di R.	invetnati. Nota dell'Ed. di Roma.	invetnati.	vernice. In Napoli se ne trova una collezione e nume- rosissima d'inesum abil pregio; ma anche gli altri musci d'Europa ne sono provvisti. Sui vasi antichi dipinti scrisse cruditam- ente il Passeri nello scorso secolo; ma nel presen- te si è andati più oltre. Veggansi le tre dis- setazioni dell'Ab. Luigi Lanzi; le opere di I. V.	besser gezeichn eten Figuren den Vorzug und sind mit einet ungemei- n glänzend en Glasur überzoge n. Auszet. reichen Eon. Samm- lung und der reichen des kön. Ministers Sant Angelo in Neapel, findet man deren in fast allen großen Städten Europas. (Die vor- nehmlich stren in Rom, München	In Napoli se ne trova una collezione e numerosi ssima, e d'inesum abil pregio; ma anche gli altri musci d'Europa ne sono provvisti. Sui vasi antichi dipinti scrisse cruditam- ente il Passeri nello scorso secolo; ma nel presente si è andati più oltre. Veggansi le tre dissertazi oni dell'Ab. Luigi Lanzi; le opere di I. V.	In Napoli and their surfaces are covere d with a shining varnish. The richest collectio n of the particular kind of vases here alladed to is in Naples, but they about, as our readers will remembe r, in other cities also (Rome, Munich, Berlin, London, & c). They have largely occupied the pens of writers,	In Napoli se ne trova una collezione e numerosi ssima, e d'inesum abil pregio; ma anche gli altri musci d'Europa ne sono provvisti. Sui vasi antichi dipinti scrisse cruditam- ente il Passeri nello scorso secolo; ma nel presente si è andati più oltre. Veggansi le tre dissertazi oni dell'Ab. Luigi Lanzi; le opere di I. V.	Napoli se ne trova una collezione e numerosi ssima e d'ine- sumabil pregio; ma anche gli altri musci d'Europa ne sono provvisti. Sui vasi antichi dipinti scrisse cruditam- ente il Passeri nello scorso secolo; ma nel presente si siamo andati più oltre. Veggansi le tre dissertazi oni dell' abate Luigi Lanzi; le opere di I. V.
----------------------	-------------------	-----------------------------------	--	------------	--	--	---	---	---	---

opere di I. Millingen , di T. Panofka, del La Borde, di Od. Gerhard, del Cav. Fr. Inghirami i ec.	und in Berlin) Schon im vorigen Jahr- hundert schweb Passeri ein gelehrtes Wert über Vasconna lerien. In neuerer Zeit hat dieser Gegensta nd viele Forscher beschäftigt, und es find darunter eine Menge Schriften erschienen n, u. a. drei Dissertati o- nen von A. Luigi Lanzi, die betreffen den Arbeiten von I. V.	Millingen , di T. Panofka, del La Borde, di Od. Gerhard, del Cav. Fr. Inghirami i ec. - *Sopra i vasi aretini raccolte in sostanza e con buon [26] giudizio le migliori notizie il dott. A. Fabroni, stampate in Arezzo nel 1841, in-8 con tavole.	I. V. Millingen , di T. Panofka, del La Borde, di Od. Gerhard, del Cav. Fr. Inghirami i ec.	among whom are Inghirami , La Borde, Gerhard, La Borde, and those cited in a previous note. See also Mrs. Hamilton Gray's elegant work on the Tombs and Antiquities of Etruria.	opere di I. V. Millingen , di T. Panofka, del La Borde, di Od. Gerhard, del Cav. Fr. Inghirami i ec.	opere di I. V. Millingen , di T. Panofka, del La Borde, di Od. Gerhard, del Cav. Fr. Inghirami i ec.	Millingen , di T. Panofka, del La Borde, di Od. Gerhard, del Cav. Fr. Inghirami i ec. - *Sopra i vasi aretini raccolte in sostanza e con buon [26] giudizio le migliori notizie il dott. A. Fabroni, stampate in Arezzo nel 1841, in-8 con tavole.	opere di I. V. Millingen , di T. Panofka, del La Borde, di Od. Gerhard, del Cav. Fr. Inghirami i ec.	Millingen , di T. Panofka, del La Borde, di Od. Gerhard, del Cav. Fr. Inghirami i ec. - *Sopra i vasi aretini raccolte in sostanza e con buon [26] giudizio le migliori notizie il dott. A. Fabroni, stampate in Arezzo nel 1841, in-8 con tavole.	Millingen , di T. Panofka, del La Borde, di Od. Gerhard, del Cav. Fr. Inghirami i ec. - *Sopra i vasi aretini raccolte in sostanza e con buon [26] giudizio le migliori notizie il dott. A. Fabroni, stampate in Arezzo nel 1841, in-8 con tavole.
---	---	---	--	--	--	--	---	--	---	---

d'Ovidio in ottava rima con molta naturalità. V. il sig. Con- te Mazzucc helli nell'imm ortale sua opera degli scrittori italiani.	fosi d'Ovidio in ottava rima con molta naturalità. Vedi il sig. Conte Mazzucc helli nell'imm ortale sua opera degli scrittori italiani.	d'Ovidio in ottava rima con molta naturalità. Vedi il sig. Conte Mazzucc helli nell'imm ortale sua opera degli scrittori italiani.	d'Ovidio in ottava rima con molta naturalità. Vedi il sig. Conte Mazzucc helli nell'imm ortale sua opera degli scrittori italiani.	d'Ovidio in ottava rima con molta naturalità. Vedi il sig. Conte Mazzucc helli nell'imm ortale sua opera degli scrittori italiani.	phosen in ottava rima übersezt Vasari Lebensde schnebu ngen. V. Thl.	illara est auteur d'une traductio n en vers des Métamor phoses d'Ovide.	rima della <i>Metamorpho si</i> d'Ovidio. (Ed. L. M.)	rima della <i>Metamorpho si</i> d'Ovidio. (Ed. L. M.)	delle <i>Metamorpho si</i> d'Ovidio
[Nota 3 a pagina 61] Zanni, cioè Giovanni voce Bergama sca, perché Zanni in commedi a rapprese nta un servo semplice, e goffo Bergama sco.	[Nota 1 a pagina 394] Zanni, cioè Giovanni voce Bergama sca, perché Zanni in commedi a rapprese nta un servo semplice e goffo	[Nota 1 a pagina 56] Zanni, cioè Giovanni voce Bergama sca, perché lo Zanni in Commed ia rapprese nta un servo semplice e goffo Bergama sco. N.	[Nota 1 a pagina 76] Zanni, cioè Giovanni voce Bergama sca, perché lo Zanni in Commed ia rapprese nta un servo semplice e goffo Bergama sco. N.	[Nota 1 alla pagina 63] Zanni, cioè Giovanni voce Bergama sca, per- ché lo Zanni in commedi a rapprese nta un servo semplice e goffo Bergama sco. N.	[Nota 18 a pagina 50] Zanni cioè Bergamas kische Verdrchu ng des Namen Giovanni Lustspiel ist det Zanni immer ein unbeholf en Bediente oder	[Nota 2 a pagina 328] Zanni, cioè Giovanni voce Bergamas ca. Lo Zanni in commedi a è un servo Bergamas co assai goffo.	[Nota 2 a pagina 1193] Zanni, cioè Giovanni voce Bergama sca, lo Zanni in comme- dia è un servo Bergamas co assai goffo.	[Nota 2 a pagina 970] Zanni, cioè Giovanni voce Bergamas ca. Lo Zanni in commedi a è un servo Bergama sco assai goffo. (Ed. Pass.)	[Nota 1, p. 584] Zanni, cioè Giovanni voce Bergama sca. Lo Zanni in commedi a è un servo Bergama sco assai goffo.

perché loda troppo, secondo lui, un Venezian o.	perché loda troppo, secondo lui, un Venezian o.	troppo, secondo lui, un Venezian o. Nota dell'Ed. di R.	troppo, secondo lui, un Venezian o. Nota dell'Ed. di R.	[Nota 1 alla pagina 65] Si desideran o oggi inutilmen te le pitture del Franco nelle due chiese di s. Giobbe e di Bartolom meo.	[Nota 23 a pagina 910] Le pitture di Bartista fate in S. Giob- be e in S. Bartolom meo, non vi si vedono più.	[Nota 21 a pagina 57] Die für S. Giobbe und S. Bartolom meo gearbeitete Bilder Bar- tista's sind dort nicht mehr zu finden.	[Nota 2 a pagina 779] Le pitture di Bartista fate in S. Giobbe e in S. Bartolom meo, non vi si vedono più.	[Nota 1] a pagina 48] The paintings executed in San't Job be and San Bartolom meo have now disappear ed. - Ed. Flor, 1832-8.	[Nota 3 a pagina 977] I dipinti del Franco in San Giobbe e in San Bartolo meo non essistono più. Cristofor o Fuccheri, o più proprian ente Fugger, è quel medesim o che ad Alberto Duro dette a dipingere una Madonna per la medesim	[Nota 2 p. 385] *I dipinti del Franco in San Giobbe e in San Bartolo meo non essistono più. Cristofor o Fuccheri, o più proprian ente Fugger, è quel medesim o che ad Alberto Duro dette a dipingere una Madonna per la medesim
---	---	---	---	---	---	--	--	--	--	--

[Nota 2 a pagina 67] Questi è Alessand ro Vittoria Trentino egregio scultore, del quale le farà menzion e il Vasari più giù verso la fine della Vita di Jacopo Sansovin o, dove saranno registra- te le sue opere, c specialm ente gli stucchi fatti nel palazzo di san Marco.	[Nota 2 a pagina 399] Questi è Alessand ro Vittoria Trentino egregio scultore, del quale farà menzion e il Vasari più giù verso la fine della Vita di Jacopo Sansovin o, dove saranno registra- te le sue opere, e specialm ente gli stucchi fatti nel palazzo di S. Marco.	[Nota 1 a pagina 80] Questi è Alessand ro Vittoria Trentino egregio scultore, del quale farà menzion e il Vasari verso la fine della Vita di Jacopo Sansovin o, dove saranno re- gistrate le sue opere, c specialm ente gli stucchi fatti nel palazzo di S. Marco.	[Nota 2 alla pagina 67] Questi è Alessand ro Vittoria Trentino.	[Nota 24 a pagina 910] Questi è Alessand ro Vittoria Trentino egregio scultore del quale ragionerà di nuovo il biografo verso la fine della Vita di Jacopo Sansovin o.	[Nota 22 a pagina 57] Diestz ist Alessand ro Vittoria von Trient, ausgezeic hnet la hauer, von welchem Vasari zu Ende des lebens des Jacopo San- sovin mchr sagt.	[Nota 8 a pagina 397] On trouvera quelques notices sur Alessand ro Vittoria de Trient, à la suite de biographi e de Jacopo Sansovin o, son maitre.	altri pittori.	[Nota 2 a pagina 390] Questi è Alessand ro Vittoria, Trentino, egregio, scultore, del quale ragionerà di nuovo il biografo verso la fine della Vita di Jacopo Sansovin o.	[Nota 3 a pagina 7194] Questi è Alessand ro Vittoria Trentino, egregio scultore, del quale ragionerà di nuovo il biografo verso la fine della Vita di Jacopo San- sovin.	[Nota 2 a pagina 48] This is Alessand ro Vittoria of Trient, an admirabl e sculptor, there is further mention at the close of the Life of Jacopo Sansovin o. <i>Ibid.</i>	[Nota 1 a pagina 977] Questi è Alessand ro Vittoria, Trentino, egregio, scul- tore, del quale ragionerà di nuovo il biografo verso la fine della Vita di Jacopo Sansovin o. (<i>Ed. Pass.</i>)	[Nota 1, p. 586] Questi è Alessand ro Vittoria, Trentino egregio scultore, del quale ragio- nerà di nuovo il biografo verso la fine della Vita di Jacopo Sansovin o.	[Nota 2, p. 586]
--	---	--	--	--	--	--	-------------------	---	--	---	---	---	---------------------

[Nota 1 a pagina 63] V. tom. II. a cart. II.	[Nota 1 a pagina 396] V. Tom. 5. a c. 261.	[Nota 1 a pagina 59] Vedi Tom. VIII. nel fine della Vita del Sam- michele.	[Nota 2 a pagina 80] Vedi Tom. XII. nel fine della Vita del Sammi- chiale.	[Nota 1 alla pagina 66] Vedi nel fine della vita del Sammich ele. In uno di questi comparti il Franco rapprese ntò Diana con At-	[Nota 25 a pagina 52] Im Leben des Sammich ele, IV. p. 340.	[Nota 9 a pagina 39] Im Voyez à la fin de la vie de Michele Sau- Michele.	[Nota 4 a pagina 330] * Nella Vita del Sammich eli. - Nella libreria di San Marco, il Franco dipinse la prima branca della	[Nota 1 a pagina 119]] Nella vita del Sammich ele.	[Nota 1] a pagina 49] In the Life of San Michele; see vol. iv. P. 450.	[Nota 3 a pagina 971] Nella Vita del Sammich eli. - Nella libreria di San Marco, il Franco dipinse la prima branca della	[Nota 3, p. 586] *Nella Vita del Sammich eli. Nella libreria di San Marco, il Franco dipinse la prima branca della scala architetra	*E questa la Scala d'oro nel palazzo Ducalè; così chiamata, per la stua- bocchev ole ricchezza degli ornamen ti. Gli sfondi dipinti dal Franco o sono tuttavia in essere. (Ed. L. M.)	971] E questa la Scala d'oro nel palazzo Ducalè; così chiamata, per la stua- bocchev ole ricchezza degli ornamen ti. Gli sfondi dipinti dal Franco o sono tuttavia in essere. (Ed. L. M.)
--	--	--	--	---	--	---	---	---	---	--	--	---	--

Zuccheri, nella detta cappella Grimani in San Francesc o della Vigna, non dipingess e di suo se non la tavola dell'altare (nel 1564), alla quale, essendo deperita, fu sostituita una copia di Michelan giolo Gregolett i, pit- tore venezian o vivente. Nella Risurrezi one di Lazaro non appaiono tracce della	cit., dice di non saper iconosce re in que- sta pittura di Lazaro ec. La maniera dello Zuccheri.	<i>Veneziana</i> , declares that he can find non trace of the manner of Zuccharo in the picture of Lazarus.	Zuccheri, nella detta cappella Grimani in San Francesc o della Vigna, non dipingess e di suo se non la tavola dell'altare (nel 1564), alla quale, essendo deperita, fu sostituita una copia di Michelan giolo Grego- letti, pittore venezian o vivente. Nella Risurrezi one di La- zaro non appaiono tracce	, nella detta cappella Grimani in San Francesc o della Vigna non dipingess e di suo se non la tavola dell'altare e (nel 1564), alla quale, essendo deperita, fu sostituita una copia di Michelan giolo Gregolett i, pit- tore venezian o de' nostri tempi. Nella Risurrezi one di Lazaro non appaiono tracce
---	---	--	--	---

Conclusioni

Non credo si possa concludere che sottolineando il lungo processo di rivalutazione critica a cui Giovanni Battista Franco fu sottoposto dalla comparsa della sua biografia fra le pagine della Giuntina, o più precisamente dall'esordio editoriale nel *Dialogo* di Ludovico Dolce, sino ai nostri giorni in cui ruoli e meriti sono in gran parte emersi, mentre altri ancora attendono approfondimenti che certamente muoverebbero grande interesse dovendo prevedere la comprensione e il dipanamento dei fitti legami, personali e professionali, di cui il veneziano dette prova di godere.

L'immagine, dunque, che si trae di un Franco artista *totale* (pittore; disegnatore; incisore) è quello di un curioso energico, alla costante rincorsa di modelli contemporanei, del passato prossimo e finanche archeologici, talvolta tanto appassionanti da avergli impedito slanci di autonomia estetica, oggettivamente ravvisabili in certe prove; pur rimanendo uno sperimentatore in grado di ottenere esiti di squisita eleganza. Il vantaggio che offre la raccolta di trentadue incisioni qui commentate è proprio quella di fornire al consultatore la prova tangibile della poliedricità di interesse del loro esecutore.

Crediti fotografici

Venezia, Accademia di Belle Arti di Venezia, Archivio Storico, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe:

Figg. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32.

Bologna, Fondazione Zeri, Università di Bologna:

Figg. 33, 34, 35, 36, 37, 57.

Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte:

Figg. 38, 39, 51, 53, 57.

The Trustees of the British Museum:

Figg. 40, 41, 43, 50.

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques:

Figg. 42, 44, 45, 48, 54, 55.

New York, Metropolitan Museum of Art:

Figg. 46, 58.

The Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2024:

Figg. 47.

Albertina, Wien:

Figg. 49, 52.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet:

Fig. 58.

Bibliografia

Manoscritti

Archivio di Stato di Venezia, Notarile Testamenti, Busta 253, Numero 142.

Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, *Inventari Reg. 1 (1806-1855), Catalogo dei libri e delle stampe.*

A stampa

1536

Ordine, pompa, apparati et cerimonie della solenne intrata di Carlo V imperatore sempre Augusto nella città di Roma, Roma, s.e., 1536.

[1536]

Ordine, Pompe, Apparti, et Cerimonie, della solenne intrate, di Carlo.V.IMP.Sempre AUG. Nella città di Roma, Siena et Fiorenza, [Roma], s.e., [1536].

1539

GIAMBULLARI, PIER FRANCESCO, *Apparato et feste nelle noze dello illustrissimo Signor Duca di Firenze*, Firenze, Benedetto Giunta, 1539.

1548

Il viaggio et li grandissimi trionfi, feste, pompe, et apparati fatti in la magnifica città d'Urbini per la intrata della illustrissima et eccellentissima signora Vittoria Farese, consorte de lo illustrissimo et eccellentissimo signor duca d'Urbino, con la significatione dell'imprese che vi erano, Roma, Hyeronimo de Cartolari, 1548.

1550

ARETINO, PIETRO, *A la bontà somma del magnanimo signore Baldovino de Monte. Il quinto libro de le Lettere di M. Pietro Aretino*, Venezia, s.e., 1550.

VASARI, GIORGIO, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua Toscana, da Giorgio Vasari Pittore Aretino. Con una sua utile & necessaria introduzione a le arti loro*, 2 voll., Firenze, [Lorenzo Torrentino], 1550.

1553

CONDIVI, ASCANIO, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Roma, Antonio Blado, 1553.

1555

VICO, ENEA, *Discorsi di M. Enea Vico parmigiano, sopra le medaglie de gli antichi divisi in due libri*, Venezia, Gabriele Giolito de Ferrari, 1555.

1557

DOLCE, LUDOVICO, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1557.

1559

GIOVIO, PAOLO, *Dialogo dell'impresie militari et amoroze*, Lione, Guglielmo Roviglio, 1559.

1561

DOLCE, LUDOVICO, *Vita dell'Invittiss[imo] e gloriosiss[imo] imperador Carlo Quinto*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1561.
SANSOVINO, FRANCESCO, *Delle cose notabili che sono in Venetia*, Venezia, Comin da Trino di Monferrato, 1561.

1568

VASARI, GIORGIO, *Delle Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori et Architettori*, 3 voll., Firenze, Giunti, 1568.

1570

PALLADIO, ANDREA, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, Dominico de' Franceschi, 1570.

1581

SANSOVINO, FRANCESCO, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, Iacomo Sansovino, 1581.

1584

BORGHINI, RAFFAELLO, *Il Riposo*, Firenze, Marescotti, 1584.

1648

RIDOLFI, CARLO, *Delle maraviglie dell'arte*, Venezia, Gio. Battista Sgava, 1648.

1642

BAGLIONE, GIOVANNI, *Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, Andrea Fei, 1642.

1660

BOSCHINI, MARCO, *La carta del navigar pitoresco*, Venezia, Baba, 1660.

1664

BOSCHINI, MARCO, *Le Miniere della pittura*, Venezia, Francesco Nicolini, 1664.

1670

DOLFI, POMPEO SCIPIONE, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna*, Bologna, Gio. Battista Ferroni, 1670.

1672

BELLORI, GIOVANNI PIETRO, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, Roma, Mascardi, 1672.

1704

ORLANDI, PELLEGRINO ANTONIO, *Abecedario pittorico*, Bologna, Costantino Pisarri, 1704.

1710

RABELAIS, FRANÇOIS, *Les Lettres de Francois Rabelais écrites pendant son voyage d'Italie*, Paris, Charles de Sercy, 1710.

1719

ORLANDI, PELLEGRINO ANTONIO, *Abecedario pittorico*, Bologna, Costantino Pisarri, 1719.

RICHARDSON, JONATHAN, *Two discourses. I. An essay on the whole Art of Criticism as it relates to Painting*. London, W. Churchill, 1719.

1754-1783

BOTTARI, GIOVANNI GAETANO, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scritte da più celebri personaggi dei sec. XV, XVI e XVII*, 7 voll., Roma, Pagliarini, 1754-1783.

1759-1760

VASARI, GIORGIO, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti scritte [...] corrette da molti errori e illustrate con note*, 3 voll., a cura di Giovanni Gaetano Bottari, Roma, Niccolò e Marco Pagliarini, 1759-1760.

1763

FUSSLI, HANS RUDOLF, *Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und Werken der Maler*, Zürich, Orel, Füssli und Compagnie, 1763.

1767

BASAN, FRANÇOIS, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, 2 voll., Paris, Chez De Lormel, rue du Foin : Saillant, rue S. Jean de Beauvais : Veuve Durand, rue des Noyers : Durand Neveu, rue S. Jacques : Dessaint, rue du Foin, 1767.

1767-1772

VASARI, GIORGIO, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino. Edizione arricchita di Note oltre quelle dell'Edizione Illustrata di Roma*, 7 voll., Firenze, Marco Coltellini, Si vende in Firenze per lo Stecchi e Pagani, 1767-1772.

1769-1776

RAU, FRANCESCO, RASTRELLI, MODESTO, *Serie degli uomini più illustri*, 13 voll., Firenze, Gaetano Cambiagi, 1769-1776.

1771

GORI GANDELLINI, GIOVANNI, *Notizie istoriche degli intagliatori in rame*, 3 voll., Siena, Pazzini Carli, 1771.

ZANETTI, ANTON MARIA, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia, Giambattista Albrizzi, 1771.

1775

BASAN, PIERRE-FRANCOIS, *Catalogue raisonné des differéns objets de curiosités dans les sciences et arts, qui composoient le Cabinet de gen Mr Mariette Controleur général de la Grande Chancellerie de France, Honoraire Amateur de l'Académie R.le de Peinture, et de cette de Florence*, Paris, Chez l'Auteur et chez G. Desprez, 1775.

1779

FUSSLI, HANS RUDOLF, *Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachriht von dem Leben und Werken der Maler*, Zürich, Orell, Gesner, Fussli und Compagnie, 1779.

1785

STRUTT, JOSEPH, *A Biographical Dictionary*, 2 voll., London, J. Davis, 1785.

1782-1786

DELLA VALLE, GUGLIELMO, *Lettere Sanesi*, vol. I, Roma, Giovambattista Pasquali, 1782; vol. II, Roma, Generoso Salomoni, 1786, vol. III, Roma, Giovanni Zempel, 1786.

1787

HUBER, MICHEL, *Notices générales des Graveurs divisés pas Nations*, Dresden-Leipzig, J. G. I. Breitkopf, 1787.

1788-1792

COMOLLI, ANGELO, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, 4 voll., Roma, Stamperia Vaticana, 1788-1792.

1789

BASAN, FRANCOIS, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, 2 voll., Paris, Chez l'auteur, rue & hotel Serpente ; Cuchet, libraire, meme maison ; Prault, imprimeur du roi, quai des Augustins, a l'immortalite, 1789.

1791-1794

VASARI, GIORGIO, *Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino. In questa prima edizione sanese arricchite più che in tutte l'altre precedenti di Rami di Giunte e di Correzioni per opera del P.M. Guglielmo Della Valle*, 11 voll., Siena, Pazzini Carli e Compagno, 1791-1794.

1796-1808

HUBER, MICHEL, *Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler*, 9 voll., Zürich, Orell, Gesner, Fussli und Compagnie, 1796-1808.

1797-1804

HUBER, MICHEL, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, 8 voll., Zürich, Henri Escher, 1797-1804.

1802

CANCELLIERI, FRANCESCO, *Storia de' solenni possessi de' sommi pontefici*, Roma, Luigi Lazzarini, 1802.

1803

FIORILLO, JOHANN DOMINIK, *Kleine Schriften artistischen Inbals. Ester band*, Göttingen, Heinrich Dietrich, 1803.

1803-1821

BARTSCH, ADAM, *Le Peintre Graveur*, 21 voll., Wien, Chez Pierre Mechetti, Ci-Devant Charles, 1803-1821.

1807

[BAVEREL, JEAN PIERRE, MALPE FRANÇOIS], *Notices sur les graveurs*, 2 voll., Besançon, l'Imprimerie de Taulin-Dessirier, 1807-1808.

1807-1811

VASARI, GIORGIO, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino. Illustrate con note*, 16 voll., Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1807-1811.

1808-1816

DE ANGELIS, LUIGI, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche*, 15 voll., Siena, Onorato Porri, 1808-1816.

1817

BRULLIOT, FRANCOISE, *Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres initiales et marques figurées*, München, J. G. Zeller, 1817.

1817-1825

ZANI, PIETRO, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, 28 voll., Parma, Tipografia Ducale, 1817-1825.

1820

BRULLIOT, FRANCOISE, *Table général des monogrammes, chiffres, lettres, initiale et marques figurée*, München, J. G. Zeller, 1820.

1821

JOUBERT, FRANÇOIS ETIENNE, *Manuel de l'amateur d'estampes*, 3 voll., Paris, Imprimerie de Dondey-Dupre, 1821.

1822-1823

VASARI, GIORGIO, *Opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*, 6 voll., Firenze, Audin, 1822-1823.

1822-1825

BOTTARI, GIOVANNI GAETANO, TICOZZI, STEFANO, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scritte da più celebri personaggi dei sec. XV, XVI e XVII*, Milano, Silvestri, 8 voll., 1822-1825.

HELLER, JOSEPH, *Praktisches handbuch*, 2 voll., Bamberg, C. F. Kunz, 1823-1825.

1823

FREY, KARL *Il carteggio di Giorgio Vasari*, München, Casa Editrice Georg Muller, 1923.

MISSIRINI, MELCHIORRE, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, Stamperie de Romanis, 1823.

1824-1853

CICOGNA, EMMANUELE ANTONIO, *Delle iscrizioni veneziane*, 6 voll., Venezia, presso Giuseppe Orlandelli editore (I), presso Giuseppe Picotti stampatore editor l'autore (II-IV), presso Giuseppe Molinari stampatore editor l'autore (V), presso la tipografia Andreola editor l'autore (VI), 1824-1853.

1827

BRULLIOT, FRANCOISE, *Catalogue raisonné des estampes du cabinet de feu Mr. Le Bar. D'Aretin*, 2 voll., München, J. Rösl, 1827.

1828-1833

VASARI, GIORGIO, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino, con la giunta delle minori sue opere*, 19 voll., Venezia, Giuseppe Antonelli, 1828-1833.

1830

TICOZZI, STEFANO, *Dizionario degli Architetti, Scultori, Pittori, Intagliatori in rame e in pietra*, 4 voll., Milano, G. Schieppati (I), Luigi Nervetti (II-IV), 1830-1833.

1832-1834

BRULLIOT, FRANCOISE, *Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres initiales et marques figurées*, 3 voll., München, J. C. Cotta, 1832-1834.

1832-1838

VASARI, GIORGIO, *Le opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*, 2 voll., Firenze, Passigli, 1832-1838.

1833

Della Cappella Grimana in S. Francesco della Vigna e della nuova tavola di altare che vi fu collocata. Lettera di un accademico di San Luca, Venezia, Picotti, 1833.

Esposizione di Belle Arti. Accademia di Venezia, «Giornale di Belle Arti», 1, 1833, pp. 204-220.

1835

NAGLER, GEORG CASPAR, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, 22 voll., München, Fleischmann, 1835-1852.

1840

Nouveau guide de Gênes et de ses environs, Genova, Gravier, 1840.

1841

MALVASIA, CARLO CESARE, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*, 2 voll., a cura di Giampietro Zanotti, Bologna, Tip. Guido all'Ancora, 1841.

1841-1842

VASARI, GIORGIO, *Vies des peintres sculpteurs et architectes*, 10 voll., Paris, Tessier, 1841-1842.

1843-1844

VARCHI, BENEDETTO, *Storia Fiorentina di Benedetto Varchi con aggiunte e correzioni tratte dagli autori*, 3 voll., Firenze, Società Editrice delle Storie del Nardi e del Varchi, 1843-1844.

1844

HELLER, JOSEPH, *Zusätze zu Adam Bartsch's Le Peintre Graveur*, Bamberg, J. G. Sickmüller, 1844.

1844-1846

GUALANDI, MICHELANGELO, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte dai più celebri personaggi dei secoli XV a XIX*, 3 voll., Bologna, a spese dell'Editore ed Annotatore, 1844-1856.

1845-1848

VASARI, GIORGIO, *Vite de' pittori, scultori ed architetti, con nuove annotazioni e supplementi per cura di Ferdinando Ranalli*, 2 voll., Firenze, Batelli e Compagni, 1845-1848.

1846

VASARI, GIORGIO, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, di Giorgio Vasari: pubblicate per cura dei una Società di amatori delle Arti belle*, 14 voll., Firenze, Felice Le Monnier, 1846-1870.

1849

GUASTI, CESARE, *Lettera di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca a messer Bernardo Guasconi in Roma*, «Giornale storico degli archivi toscani», 3, 1849, pp. 288-294.

1850

HELLER, JOSEPH, *Praktisches handbuch*, Leipzig, T. O. Weigel, 1850.

ZANOTTO, FRANCESCO, *Venezia in miniatura*, Venezia, Minzon, 1850.

1851-1860

MARIETTE, PIERRE-JEAN, *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites*, 6 voll., Paris, J. B. Dumoulin, 1851-1860.

1850-1852

VASARI, GIORGIO, *Lives of the most eminent painters, sculptors, and architects: translated from the Italian of Giorgio Vasari. With notes and illustrations, chiefly selected from german and Italian commentators by Mrs. Jonathan Foster*, 5 voll., London, Henry G. Bohn, 1850-1852.

1854-1890

LE BLANC, CHARLES, *Manuel de l'amateur d'estampes*, 9 voll., Paris, Bouillon, 1854-1890.

1857

SEGNI, BERNARDO, *Istorie fiorentine dall'anno MDXXVII al XDLV*, Firenze, Barrera, Bianchi e Comp., 1857.

1860

Lettere volgari di Mons. Paolo Giovio da Como vescovo di Nocera. Raccolte per messer Lodovico Domenichi, Venezia, Giovan Battista et Marchion Sessa, 1860.

1863

LANDON, CHARLES PAUL, dell'*Oeuvres complètes de Raphaël Sanzio*, IV, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et C^e, Éditeurs, 1863.

1870-1873

ANDRESEN, ANDREAS, *Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexikon der Kupferstecher, Maler-Radierer und Formschneider aller Länder und Schulen*, 3 voll., Leipzig, T. O. Weigel, 1870-1873.

1876

The works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael Collection in the Royal Library at Windsor Castle, formed by H.R.H. The Prince Consort, 1853-1861, and completed by Her Majesty Queen Victoria, London, John Murray, 1876.

1878

PODESTÀ, BARTOLOMEO, *Carlo V a Roma nell'anno 1536*, «Archivio della società romana di storia patria», 1, 1878, pp. 304-344.

1878-1885

Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, 9 voll., Firenze, Sansoni, 1878-1885.

1881

THOMAS, GEORG MARTIN, *G. B. Milesio's Beschreibung des Deutschen Hauses in Venedig*, München, Verlag der k. Akademie, 1881.

1885

FORCELLA, VINCENZO, *Feste in Roma nel pontificato di Paolo III, 1534-1545*, Roma, Tipografia Artigianelli, 1885.

1891

FELICIANGELI, BERNARDINO, *Notizie e documenti sulla vita di Caterina Cibo-Varano, duchessa di Camerino*, Camerino, Tipografia Savini, 1891.

PISTELLI, ERMENEGILDO, *Il P. Vincenzo Marchese*, «Archivio Storico Italiano», s. V, 7, 182, 1891, pp. 369-380.

1901

VENTURI, ADOLFO, *Storia dell'Arte Italiana*, 25 Voll., Milano, Ulrico Hoepli, 1901-1940.

1903

PITTONI, LAURA, *La libreria di San Marco*, Pistoia, G. Flori, 1903.

1905

Elenco degli edifici monumentali e de frammenti storici ed artistici della città di Venezia, Premiate Officine Grafiche C. Ferrari, Venezia. 1905.

1907

SUIDA, WILHELM, *Die Spätwerke des Bartolomeo Suardi detto il Bramantino*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», 26, 1907, pp. 293-372.

1909

Catalogo della pinacoteca comunale di Lucca, a cura di Placido Campetti, Lucca, Tipografia Alberto Marchi, 1909.

1911

Archivalische beiträge zur geschichte der venezianischen kunst aus dem nachlass gustav ludwigs, a cura di Wilhelm Bode, Georg Gronau, Detlev Freiherr von Hadeln, Berlino, Bruno Cassirer, 1911.

1911-1924

BENEZIT, EMMANUEL, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs e graveurs*, 3 voll., Paris, R. Roger et F. Chernoviz, Bruxelles, Librairie F. de Nobele, 1911-1924.

1917-1918

HULSEN, CHRISTIAN, *Zum Berliner Cameo des Dioskurides*, «Amtliche Berichte aus den königl. Kunstsammlungen», 39, 6, 1917-1918, pp. 128-134.

1920

FIOCCO, GIUSEPPE, *Jacopo Ripanda*, «L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna», 23, 1920, pp. 27-48.
VOSS, HERMANN, *Die malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, 2 voll., Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1920.

1921

Collectanea variae doctrinae Leoni S. Olschki Bibliopola Florentino, München, J. Rosenthal, 1921.
LUGT, FRITS, *Les marques de collections de dessins & d'estampes*, Amsterdam, Vereenigde drukkerijen, 1921.

1923

FREY, KARL, *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München, Georg Müller, 1923.

1924

DA VINCI, LEONARDO, *Trattato della pittura*, 2 voll., Lanciano, Carrara, 1924.
MOSCHINI, GIANNANTONIO, *Dell'incisione in Venezia*, Venezia, Zanetti, 1924.

1925

FRANCESCO, SANTILLI, *La basilica dei SS. Apostoli*, Roma, Casa Ed. Roma, 1925.

1926-1927

PASCHINI, PIO, *Le collezioni archeologiche dei prelati Grimani del Cinquecento*, «Rendiconti della Pontificia Accademia», 5, 1926-1927, pp. 149-190.

1928

GIUSEPPE, FIOCCO, *Paolo Veronese*, Bologna, Casa Editrice Apollo, 1928.
PITTALUNGA, MARY, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano, Hoepli, 1928.

1931

BOLZONI, ALDO, *I classici affreschi di Battista Veneziano scoperti nel Palazzo Chiericati di Vicenza*, «Le tre Venezie», 2, febbraio 1931, pp. 107-108.
BRUNELLI, BRUNO, CALLEGARI, ADOLFO, *Ville del Brenta e degli Euganei*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1931.

1935

PASERO, CARLO, *Giacomo Franco, editore, incisore e calcografo nei secoli XVI e XVII*, «La Bibliofilia», 37, 1935, pp. 332-356.

1936

GRONAU, GEORG, *Documenti artistici urbinati*, Firenze, Sansoni, 1936.
TIETZE, HANS, *Tizian leben und werk*, 2 voll., Wien, Phaidon, 1936.

1937

WITTKOWER, RUDOLF, *Patience and Chance. The Story of a Political Emblem*, «Journal of Warburg Institute», I, 2, 1937, pp. 171-177.

1938

VASARI, GIORGIO, *Il libro delle ricordanze di Giorgio Vasari*, a cura di Alessandro Del Vita, Roma, [s.n.], 1938.

1939

BODMER, ENRICO, *Le note marginali di Agostino Carracci nell'edizione del Vasari del 1568*, «Il Vasari», 10, 1939, pp. 89-128.

1941

BASSI ELENA, *La R. Accademia di Belle Arti*, Firenze, Le Monnier, 1941.

Il Fondaco nostro dei Tedeschi, a cura di Manlio Dazzi, Venezia, Zanetti, 1941.

COLETTI, LUIGI, *La crisi manieristica nella pittura veneziana*, «Convivium», 13, 2, 1941, pp. 109-125.

1943

PASCHINI, PIO, *Domenico Grimani cardinale di S. Marco (†1523)*, Roma, Edizione di "Storia e letteratura", 1943.

1949

POPHAM, ARTHUR EWART, WILDE, JOHANNES, *The Italian drawings of the 15 and 16 centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London, The Phaidon Press, 1949.

1950

TIETZE, HANS, *Titian the paintings and drawings*, London, Phaidon, 1950.

1952

Studi vasariani, atti del convegno (Firenze, Palazzo Strozzi, 16 - 19 settembre 1950), Firenze, Sansoni, 1952.

1955-1970

MOSCHINI MARCONI, SANDRA, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, 3 voll., Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1955-1970.

1956-1985

Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, 14 voll., Firenze, Sansoni, 1956-1985.

PARKER, KARL THEODORE, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, II: Italian Schools*, Oxford, Ashmolean Museum, 1956.

1957

Lettere sull'arte di Pietro Aretino, 3 voll., commentate da Fidenzio Pertile, rivedute da Carlo Cordié, a cura di Ettore

Camesasca, Milano, Edizioni del Milione, 1957.

POPHAM, ARTHUR EWART, *Correggio's Drawings*, London, British Academy, 1957.

1958-1959

REARICK, WILLIAM R., *Battista Franco and the Grimani Chapel*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 2, 1958-1959, pp. 105-139.

1961

BOREA, EVELINA, *Vicenda di Polidoro*, «Arte antica e moderna», 4, 1961, pp. 211-227.

IVANOFF, NICOLA, *La Scala d'oro del Palazzo Ducale di Venezia*, «Critica d'arte», 47, 1961, pp. 27-42.

1962

Guida di Urbino, a cura di Franco Mazzini, Vicenza, Eretenia, 1962.

VASARI, GIORGIO, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 9 voll., a cura di Giovanni Previtali, Milano, Edizioni per il Club del Libro, 1962.

VIRCH, CLAUS, *Master Drawings in the Collection of Walter C. Baker*, [New York, Metropolitan Museum of Art], 1962.

1964

Fortuna di Michelangelo nell'incisione, catalogo della mostra (Benevento, Museo del Sannio, 3 ottobre – 3 dicembre 1964, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, 15 dicembre 1964 – 18 febbraio 1965) a cura di M. Rotili, con la collaborazione di Maria Catelli Isola e di Elio Galasso, Benevento, Abete, 1964.

IVANOFF, NICOLA, *Il ciclo dei filosofi della Libreria Marciana a Venezia*, «Emporium», novembre 1964, pp. 207-210.

MICHALKOVA, JANINA, *Un quadro di Battista Franco in una raccolta polacca*, «Bulletin du Musée National de Varsovie», V, 3-4, 1964, pp. 104-111.

POIRIER, PIERRE, *Esthétique de la gravure italienne*, Bruxelles, Academie Royale de Belgique, 1964.

PREVITALI, GIOVANNI, *La fortuna dei primitivi*, Torino, Einaudi, 1964.

SCHLOSSER, JULIUS VON, *La letteratura artistica*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1964.

1965

BEAN, JACOB, STAMPFLE, FELICE, *Drawings from New York Collections, Vol. I: The Italian Renaissance*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1965.

RIDOLFI, CARLO, *Le Meraviglie dell'Arte ovvero le Vite degli Illustri Pittori veneti dello stato*, 2 voll., a cura di Detlev Freiherr von Hadeln, Roma, Società Multigrafica Editrice Somu, 1965.

1965-1966

PRINZ, WOLFRAM, *Vasaris Sammlung von Künstlerbidnissen*, «Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz», Beiheft zu Band XII der Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 1965-1966.

1966

BOSCHINI, MARCO, *La Carta del Navegar Pitoresco*, edizione critica a cura di Anna Pallucchini, Venezia-Roma, Istituto

per la collaborazione culturale, 1966.

1966-1975

WETHEY, HAROLD E., *The paintings of Titian*, 3 voll., London, Phaidon, 1969-1975.

1966-1987

VASARI, GIORGIO, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, Commento, 8 voll., Firenze, Sansoni, 1966-1987.

1967

BORGHINI, RAFFAELLO, *Il Riposo*, saggio biobibliografico e indice analitico a cura di Mario Rosci, 2 voll., Milano, Edizioni Labor Riproduzioni e Documentazioni, 1967.

CELIO, GASPARE, *Memoria delli nomi dell'Artefici delle pitture e palazzj di Roma (1620), Napoli, 1683*, edizione critica a cura di Emma Zocca, Milano, Electa, 1967.

RAGGHIANI, CARLO LUDOVICO, *Lombardi agli Uffizi*, «Critica d'Arte», 1967, 14, 87, pp. 41-48.

WITTKOWER, RUDOLF, WITTKOWER, MARGOT, *Puerto Rico's Museum*, «Apollo», March 1967, pp. 182-191.

1968

CIARDI, ROBERTO PAOLO, *Giovan Ambrogio Figino*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1968.

IVANOFF, NICOLA, *La Libreria marciana: Arte e Iconologia*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 6, 1968, pp. 35-78

MINOR, ANDREW C., MITCHELL, BONNER, *A Renaissance Entertainment: Festivities for the Marriage of Cosimo I, Duke of Florence, in 1539*, Columbia, University of Missouri Press, 1968.

Museo di Villa Guinigi, Lucca: la villa e le collezioni, testi di Licia Bertolini Campetti, Giorgio München, Silvia Meloni Trkulja, Lucca, Nuova Grafica Lucchese, 1968.

PALLUCCHINI, RODOLFO, *Giambattista Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 10, 1968, pp. 203-228.

TIOZZO, CALUCO BENITO, *Gli affreschi delle ville del Brenta*, Aquila-Padova, Tipolitografia Stediv, 1968.

1969

MARABOTTINI, ALESSANDRO, *Polidoro da Caravaggio*, 2 voll., Roma, Edizioni dell'Elefante, 1969.

MARIETTE, PIERRE-JEAN, *Les grands peintres I coles d'Italie*, Paris, Les Beaux-Arts, 1969.

1970

Un augurio a Raffaele Mattioli, Firenze, Sansoni, 1970.

1971

PETRUCCI, ARMANDO, PIGNATELLI, GIUSEPPE Bottari, *Giovanni Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971, pp. 409-418.

TOCA, MIRCEA, *Osservazioni sul cosiddetto «Taccuino senese di Baldassarre Peruzzi»*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, 1, 1, 1971, pp. 161-179.

1971-1977

Scritti d'arte del Cinquecento, a cura di Paola Barocchi, 3 voll., Firenze, Riccardo Ricciardi Editore, 1971-1977.

1972

GRUMIERO SALOMONI, LIDIA, *Battista Franco nelle Marche*, «Arte Veneta», 26, 1972, pp. 237-245.

VALCANOVER, FRANCESCO, *Venezia Galeria de Bellas Artes*, Madrid, Aguilar, 1972.

1973

Sixteenth Century Italian Drawings From the Collection of Janos Scholz, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 23 settembre – 25 novembre 1973, New York, The Pierpont Morgan Library, 12 dicembre 1973 – 3 febbraio 1974) a cura di Konrad Oberhuber, Dean Walker, National Gallery of Art, Washington, The Pierpont Morgan Library, New York, 1973.

1974

Disegni veneti del Museo di Stoccolma, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, 24 agosto – 1 ottobre 1974) a cura di Per Bjurstrom, Vicenza, Neri Pozza, 1974.

L'Accademia Nazionale di San Luca, a cura di Venanzo Crocetti, Roma, De Luca, 1974.

1975

PANOFESKY, ERWIN, *Studi di iconologia*, Torino, Einaudi 1975.

1975-1980

DE TOLNAY, CHARLES, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara, Istituto geografico De Agostini, 1975-1980.

1976

CLIFFORD, TIMOTHY, MALLET, JOHN V. G., *Battista Franco as Designer for Maiolica*, «The Burlington Magazine», 118, 879, 1976, pp. 387-410.

GASTON, R W, *A Drawing from Battista Franco and its Venetia context*, «Art Bulletin of Victoria», 18, 1977, pp. 25-32.

Il Vasari storiografo e artista, atti del convegno (Arezzo - Firenze, 2 - 8 settembre 1974) Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, Grafistampa, 1976.

LESSMANN, JOHANNA, *Battista Franco Disegnatore di Maioliche*, «Faenza», 112, 1976, pp. 27-30.

MURARO, MICHELANGELO, ROSAND, DAVID, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, 27 agosto – 7 novembre 1976) a cura di Rodolfo Pallucchini, Vicenza, Neri Pozza, 1976.

RUBINSTEIN, RUTH, *A bacchic sarcophagus in the Renaissance*, «The British Museum Yearbook», 1, 1976, pp. 103-156.

Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe, 26 maggio – 31 luglio 1976) a cura di William R. Rearick, Firenze, Olschki, 1976.

Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, 27 agosto – 7 novembre 1976) a cura di Rodolfo Pallucchini, Vicenza, Neri Pozza, 1976.

1978

CAVALCASELLE, GIOVANNI BATTISTA, CROWE, JOSEPH ARCHER, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1978.

CROSATO LARCHER, LUCIANA, *Postille alla lettura del ciclo della Malcontenta dopo il restauro*, «Arte Veneta», 32, 1978, pp. 223-229.

KNOX, GEORGE, *The camerino of Francesco Corner*, «Arte Veneta», 32, 1978, pp. 79-84.

PROSPERI VALENTI RODINÒ, SIMONETTA, *Le lettere del Mariette a Giovanni Gaetano Bottari nella Biblioteca Corsiniana*, «Paragone Arte», 339, 1978, pp. 35-63, 79-132.

RAVELLI, LANFRANCO, *Polidoro Caldara da Caravaggio*, 2 voll., Bergamo, Edizioni Monumenta Bergamensia, 1978.

1978-[2008]

The Illustrated Bartsch, [166 voll.], general editor Walter L. Strauss, founding editor Walter L. Strauss, general editor John T. Spike, New York, Abaris Books, 1978-[2008].

1979

FANTI, MARIO, *Le postille carraccesche alle «Vite» del Vasari: il testo originale*, «Il Carrobbio», 5, 1979, pp. 148-164.

TIOZZO, CLAUCO BENITO, *Gli affreschi di Villa Foscari alla Malcontenta dopo i recenti restauri*, «Notizie da Palazzo Albani», 8, 1, 1979, pp. 58-61.

WARD-JACKSON, PETER, *Italian Drawings. Volume One. 14th-16th century*, 2 voll., London, Her Majesty's stationery office, 1979.

YUEN, TOBY, *Giulio Romano, Giovanni da Udine and Raphael: some influences from the minor arts of Antiquity*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», 67, 1979, pp. 263-272.

1980

ALBERTI, LEON BATTISTA, *De pictura*, 2 voll., reprint a cura di Cecil Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1980.

D'AMICO, ROSANNA, *Incisori veneti dal XV al XVIII secolo*, Bologna, Tipografia Compositori, 1980.

DE FERRARI, AUGUSTO, *Cesi, Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 24, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1980, pp. 256-261.

FANTI, MARIO, *Ancora sulle postille carraccesche alle «Vite» del Vasari*, «Il Carrobbio», 6, 1980, pp. 136-141.

Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, 4 voll., catalogo della mostra (Firenze, 1980), Milano, Electa, 1980.

L'opera completa di Sebastiano del Piombo, a cura di Mauro Lucco, Milano, Rizzoli, 1980.

Palladio e la Maniera. I pittori vicentini del Cinquecento e i collaboratori del Palladio 1530-1630, catalogo della mostra (Vicenza, 1980) a cura di Vittorio Sgarbi, Milano, Electa, 1980.

SPINI, GIORGIO, *Cosimo I e l'indipendenza del principato mediceo*, Vallecchi, Firenze 1980.

1981

Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, Settembre-Dicembre 1981) a cura di Rodolfo Pallucchini, Milano, Electa, 1981.

Giorgio Vasari, atti del convegno (Arezzo, 26 settembre – 29 novembre 1981), Firenze, Edam, 1981.

LEMBURG-RUPPELT, EDITH, *Die berühmte Gemma Mantovana und die Antikensammlung Grimani in Venedig*, «Xenia», 1, 1981, pp. 85-108.

PARRONCHI, ALESSANDRO, *Opere giovanili di Michelangelo*, 6 voll., Firenze, Olschki, 1981.

PETRUCCI, FRANCA, *Cibo, Innocenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 25, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1981, pp. 249-254.

1982

BEAN, JACOB, TURČIĆ, LAWRENCE, *15th and 16th century italian drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1982.

CHIARI, MARIA AGNESE, *Incisioni da Tiziano*, Venezia, Museo Correr, 1982.

NEPI SCIRE, GIOVANNA, *Storia della collezione dei Disegni*, Milano, Electa, 1982.

VENDRAMINI MOSCA, FRANCESCO, *Descrizione delle architetture, pitture e sculture di Vicenza*, Sala Bolognese, A. Forni, 1982.

1983

CHASTEL, ANDRÉ, *Il sacco di Roma*, Torino, Einaudi, 1983.

FOSCARI, ANTONIO, TAFURI, MANFREDO, *L'armonia e i conflitti: la chiesa di san Francesco della Vigna nella Venezia del 500*, Torino, Einaudi, 1983.

GERE, JOHN ARTHUR, POUNCEY, PHILIP, *Italian Drawings in the department of prints and drawings in the British Museum*, 2 voll., London, British Museum Publications LTD, 1983.

Pasquinate romane del cinquecento, a cura di Valerio Marucci, Antonio Marzo, Angelo Romano, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 1983.

The Genius of Venice 1500-1600, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, 2 novembre 1983 – 11 marzo 1984) a cura di Jane Martineau, Charles Hope, London, Royal Academy of Arts, 1983, p. 303.

Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale e chiesa di san Domenico, 30 luglio – 30 ottobre 1983) a cura di Maria Grazia Ciardi Duprè dal Poggetto, Paolo dal Poggetto, Firenze, Salani, 1983.

1984

BAROCCHI, PAOLA, *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984.

LEMBURG-RUPPELT, EDITH, *Der Berliner Cameo des Dioskurides und die Quellen*, «MDAI(R)», 91, 1984, pp. 89-113.

NEVEROV, OLEG, *La serie dei "Cammei e Gemme Antichi" di Enea Vico e i suoi modelli*, «Prospettiva», 37, 1984, pp. 22-32.

Renovatio urbis: Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538), a cura di Manfredo Tafuri, Roma, Officina edizioni, 1984.

RUGGERI, UGO, *Proposte per il catalogo di Battista Franco*, «Notizie da Palazzo Albani», 13, 1, 1984, pp. 16-21.

WEISZ, JEAN S., *Pittura e misericordia: the oratory of S. Giovanni Decollato in Rome*, Ann Arbor, Umi research press, 1984.

1985

CAZZATO, VINCENZO, *Vasari e Carlo V: l'ingresso trionfale a Firenze del 1536*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno (Arezzo, 8-10 ottobre 1981) a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Olschki, 1985, pp.179-204.

Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica, atti del convegno (Arezzo, 8 - 10 ottobre 1981) a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1985.

MONBEIG GOGUEL, CATHERINE, *Drawings by Battista Franco in the Louvre*, «The Burlington Magazine», 127, 992, 1985, pp.780-785.

1985-1994

La pittura in Italia, 11 voll., Milano, Electa, 1985-1994.

1986

DEMPSEY, CHARLES, *The Carracci Postille to Vasari's Lives*, «The Art Bulletin», 68, 1986, pp. 72-76.

Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa, a cura di Guglielmo De Angelis d'Ossat, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1986.

VASARI, GIORGIO, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri nell'edizione per i tipi di Lorenzo torrentino Firenze 1550*, 2 voll., a cura di Luciano Bellosi, Aldo Rossi, Torino, Einaudi, 1986.

WATSON, WENDY M., *Italian Renaissance Maiolica from the William A. Clark Collection*, London, Scala Books, 1986.

1987

Le ville venete, a cura di Giuseppe Mazzotti, ristampa anastatica della terza edizione 1954, con premessa di Lionello Puppi, Treviso, Libreria Editrice Canova, 1987.

ROBERTS, JANE, *Master Drawings in the Royal Collection*, London, Collins Harvill in association with the Queen's Gallery, 1986.

TITI, FILIPPO, *Studio di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma (1674-1763)*, 2 voll., edizione comparata a cura di Bruno Contardi, Serena Romano, Firenze, Centro Di, 1987.

ZORZI, MARINO, *La Libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1987.

1988

Mannerist prints. International Style in the Sixteenth Century, catalogo della mostra (Los Angeles, County Museum of Arts, 28 luglio – 9 ottobre 1988, Toledo, The Toledo Museum of Art, 26 novembre 1988 – 29 gennaio 1989, Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, 23 febbraio – 30 aprile 1989, Austin, Arthur M. Huntington Art Gallery, University of Texas, 1 giugno – 6 agosto 1989, Baltimora, The Baltimore Museum of Art, 12 settembre – 5 novembre 1989) a cura di Bruce Davis, Los Angeles, County Museum of Arts, 1988.

WALLACE, WILLIAM E., *Il Noli me Tangere di Michelangelo: tra sacro e profano*, «Arte Cristiana», 729, n.s., 1988, pp. 443-450.

1989

Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino, catalogo della mostra (Torino, 1989) a cura di Gianni Carlo Sciolla, Torino, Umberto Allemandi, 1989.

FAGIOLI VERCELLONE, GUIDO, *Della Valle, Guglielmo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 37, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 751-755.

Giulio Romano, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te – Palazzo Ducale, 1 settembre – 12 novembre 1989), Milano, Electa, 1989.

Italian Etchers of the Renaissance and Baroque, catalogo della mostra (Boston, Museum of Fine Arts, 24 gennaio – 2 aprile 1989; Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 25 aprile- 25 giugno 1989; Washington, National Gallery of Art, 24 settembre – 26 novembre 1989) a cura di Sue Welsh Reed, Richard Wallace, Boston Museum of Fine Arts, 1989.

1989-1990

BOREA, EVELINA, *Vasari e le stampe*, «Prospettiva», 57/60, 1989-90, pp. 18-38.

1990

GRASSI, LUIGI, *Quesiti su disegni e dipinti di Battista Franco: dalla devozione a Michelangelo al mutamento del suo percorso stilistico*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», n.s., 27, 1990, pp. 9-16.

MASSINELLI, ANNA MARIA, *Lo studiolo "nobilissimo" del patriarca Giovanni Grimani, in Venezia e l'archeologia, in Venezia e l'archeologia. Un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*, «Rivista di Archeologia, Supplementi», 7, 1990, pp. 41-49.

PERINI, GIOVANNA, *Gli scritti dei Carracci*, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1990.

Tiziano, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale 1 giugno – 7 ottobre 1990, Washington D.C. National Gallery of Art, 28 ottobre – 27 gennaio 1991), Venezia, Marsilio, 1990.

1991

MONBEIG GOGUEL, CATHERINE, *Da Francesco Salviati a Cristoforo Gherardi a Battista Franco*, in *Nuove ricerche in margine alla mostra Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, atti del convegno (Torino, Vigna di Madama Reale, 24-25 ottobre 1990) a cura di Gianni Carlo Sciolla, Torino, Fondazione San Paolo di Torino, 1991, pp. 121-130.

PARMA BAUDILLE, RITA, *Disegni dall'antico di Battista Franco e le copie eseguite nell'atelier di Cassiano dal Pozzo*, in *Nuove ricerche in margine alla mostra Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, atti del convegno (Torino, Vigna di Madama Reale, 24-25 ottobre 1990) a cura di Gianni Carlo Sciolla, Torino, Fondazione San Paolo di Torino, 1991, pp. 147-166.

SALVADORI, LEA, *Riflessioni sull'opera incisa di Battista Franco*, «Arte Documenti», 5, 1991, pp. 148-157.

1992

CARTA, MARINA, *La Cappella Gabrielli nel XVII secolo: la decorazione architettonica e Carlo Francesco Bizzaccheri*, «Arte Documento», 6, 1992, pp. 207-208.

COLIVA, ANNA, *Battista Franco e Girolamo Muziano nella Cappella Gabrielli in Santa Maria Sopra Minerva: una ipotesi di collaborazione*, «Arte Documento», 6, 1992, pp. 197-208.

CORDELLIER, DOMINIQUE, PY, BERNADETTE, *Inventaire général des dessins Italiens. Raphaël, son atelier, ses copistes*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992.

Da Pisanello a Tiepolo. Disegni veneti dal Fitzwilliam Museum di Cambridge, catalogo della mostra (Venezia, San Giorgio

Maggiore, Fondazione Cini, 28 marzo – 15 giugno 1992), Milano, Electa, 1992.

DE SALAS, XAVIER, MARIAS, FERNANDO, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Iberdrola, 1992.

Drawings: masters and methods. Raphael to Redon, papers presented to the Ian Woodner Master Drawings symposium at The Royal Academy of Arts, London, Wilson, The Royal Academy of Arts, 1992.

FARINELLA, VINCENZO, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il Caso di Jacopo Ripanda*, Torino, Einaudi, 1992.

HOCHMANN, MICHEL, *Tra Venezia e Roma: il cardinale Francesco Corner*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 18, 1992, pp. 97-110, 203-206.

PARMA BAUDILLE, RITA, *L'ultimo lavoro romano di Battista Franco: La Cappella Gabrielli in Santa Maria Sopra Minerva*, «Arte Documento», 6, 1992, pp. 183-196.

Raffaello e i suoi: i disegni di Raffaello e della sua cerchia, atti del convegno (Roma, Villa Medici, 30 marzo - 24 maggio 1992) a cura di Dominique Cordellier, Bernadette Py, Roma, Carte Segrete, 1992.

SALVADORI, LEA, *Due opere veneziane poco conosciute e un modello inedito di Battista Franco*, «Arte Documento», 6, 1992, pp. 209-217.

1993

Giulio Romano Pinxit et Delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega, catalogo della mostra (Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 11 settembre - 21 novembre 1993) a cura di Stefania Massari, Roma, Fratelli Palombi, 1993.

PERRY, MARILYN, *Wealth, Art, and Display: the Grimani cameos in renaissance Venice*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 56, 1993, pp. 268-274.

Studi per Pietro Zampetti, a cura di Ranieri Varese, Ancona, Il lavoro editoriale, 1993.

1994

Il Rosso e Volterra, catalogo della mostra (Volterra, Pinacoteca comunale, 15 luglio – 20 ottobre 1994) a cura di Roberto Paolo Ciardi, Venezia, Marsilio, 1994.

Sixteenth-Century Italian Drawings in the New York Collections, a cura di William M. Griswold, Linda Wolk-Simon, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994.

VAN MANDER, KAREL, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilderboeck (1603-1604)*, a cura di H. Miedema, 6 voll., Doornspijk, Davaco, 1994.

VOSS, HERMANN, *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, Roma, Donzelli, 1994.

1995

La tribuna del duomo di Pisa. Capolavori di due secoli, a cura di Roberto Paolo Ciardi, Milano, Electa, 1995.

PARMA BAUDILLE, RITA, *Disegni di Battista Franco per incisioni*, «Arte Documento», 8, 1995, pp. 89-100.

PARMA BAUDILLE, RITA, *Disegni di Battista Franco per opere marchigiane*, in *Il disegno antico nelle marche e dalle Marche*, atti del convegno (Monte San Giusto, 22-23 maggio 1992) a cura di Mario di Giampaolo, Giulio Angelucci, Firenze, Edizioni Medicea, 1995, pp. 31-45.

Maestri dell'invenzione. Disegni italiani del Rijksmuseum, Amsterdam, catalogo della mostra (Firenze, Istituto Universitario Olandese, 21 ottobre – 17 dicembre 1995; Amsterdam, Rijksmuseum, 11 maggio – 4 agosto 1995), Firenze, Centro

Di, 1995.

VAN DER SMAN, GERT JAN, *Il percorso stilistico di Battista Franco*, «Arte Documento», 8, 1995, pp. 101-114.

1996

FORTINI BROWN, PATRICIA, *Venice and Antiquity: the venetian sense of the past*, New Haven – London, Yale University Press, 1996.

GENTILI, AUGUSTO, *Le storie di Carpaccio: Venezia, i turchi, gli ebrei*, Venezia, Marsilio, 1996.

HUMFREY, PETER, *La pittura a Venezia nel Rinascimento*, Milano, Leonardo, 1996.

MONBEIG GOGUEL, CATHERINE, *Battista Franco et l'heritage de Rosso in Pontormo e Rosso*, in *Pontormo e Rosso. La 'maniera moderna' in Toscana 1949-1994*, atti del convegno (Empoli 22 settembre 1994; Volterra, 23-24 settembre 1994) a cura di Roberto Paolo Ciardi, A. Natali, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 175-178.

1997

BODON, GIULIO, *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997.

DEL TORRE, GIUSEPPE, *Foscari, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 344-346.

GULLINO, GIUSEPPE, *Foscari, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 321-322.

Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Luciano Bellosi, Miklós Boskovits, Pier Paolo Donati, Bruno Santi, Firenze, Le lettere, 1997, pp. 311-316.

1998

FRANKLIN, DAVID, *Towards a New Chronology for Ridolfo Ghirlandaio and Michele Tosini*, «The Burlington Magazine», 140, 1144, 1998, pp. 445-455.

STEFANI, CHIARA, *Franco, Giacomo*, in *Dizionario Biografico Treccani*, 50, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 181-184.

1999

El Greco: identità e trasformazione. Creta. Italia, Spagna, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 3 febbraio – 16 maggio 1999, Roma Palazzo delle Esposizioni, 2 giugno - 19 settembre 1999, Atene, Pinacoteca nazionale Museo Alexandros Soutzos, 18 ottobre 1999 – 17 gennaio 2000) a cura di Jose Alvarez Lopera, Milano Skira, 1999.

Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Durer, Tiziano, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000), Milano, Bompiani, 1999.

La pittura emiliana nel Veneto, a cura di Sergio Marinelli, Angelo Mazza, Modena, Artioli, 1999.

NARDELLI, BRUNA, *I cammei del Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, Roma, G. Bretschneider, 1999.

NEPOTI, SERGIO, *Un istoriato del "Servizio della storia di Troia" e il relativo preparatorio di Battista Franco nelle collezioni dei Musei Civici di Pavia*, «Faenza», 85, 1-3, 1999, pp. 144-152.

2000

The drawings of Andrea Palladio, catalogo della mostra (Washington, 1981-1982) a cura di Douglas Lewis, Washington,

International Exhibition Foundation, 2000.

Pittura veneta nelle Marche, a cura di Valter Curzi, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2000.

GRASSO, MONICA, *Genga, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 53, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000, pp. 86-88.

VAN DER SMAN, GERT JAN, *Battista Franco: studi di figura per dipinti e incisioni*, «Prospettiva», 97, 2000, pp. 63-72.

2001

BURY, MICHAEL, *The Print in Italy 1550-1620*, London, The British Museum Press, 2001.

DACOS, NICOLE, *Roma quanta fuit: tre pittori fiamminghi nella Domus aurea*, Roma, Donzelli 2001.

Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e collezioni 1895-1975, a cura di Ginevra Mariani, Roma, Edizioni De Luca, 2001.

Pinacoteca comunale di Ravenna, museo d'arte della città: la collezione antica, a cura di Nadia Ceroni, Ravenna, Longo, 2001.

Polidoro da Caravaggio. L'opera completa, Napoli, Electa Napoli, 2001.

Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin, Napoli, Paparo, 2001.

VISCEGLIA, MARIA ANTONIETTA, *Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi*, in *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, atti del convegno (Madrid, 3 – 6 luglio 2000) a cura di José Martínez Millán, 4 voll., Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 133-172.

2002

BELLOSI, LUCIANO, *Per Battista Franco*, «Prospettiva», 106/107, 2002, pp. 175-182.

CUPPERI, WALTER, *La riscoperta delle monete antiche come codice celebrativo. L'iconografia italiana dell'imperatore Carlo V d'Asburgo nelle medaglie di Alfonso Lombardi, Giovanni Bernardi, Giovanni da Cavino, "TP", Leone e Pompeo Leoni (1530-1558), con una nota su altre medaglie cesaree di Jacques Jonghelinck e Joachim Deschler*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 26, 2002, pp. 31-85.

LEMBURG-RUPPELT, EDITH, *Zur Entstehungsgeschichte der Cameen-Sammlung Grimani: Gemeinsamkeiten mit dem Tesoro Lorenzys de' Medici*, «RdA», 26, 2002, pp. 86-113.

Le Siècle de Titien. Gravures vénitiens de la Renaissance, catalogo della mostra (Maastricht, Bonnefantenmuseum, 17 novembre 2002 – 16 febbraio 2003, Bruges, Musée Groeninge/Hôtel Arents, 1 marzo – 26 maggio 2003) a cura di Gert Jan van der Sman, Zwolle, Waanders Uitgevers, 2002.

2003

La Cattedrale di Fabriano, a cura di Bonita Cleri, Giampiero Donnini, Fabriano, Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, 2003.

LANZI, LUIGI, *Viaggio del 1783 per la Toscana superiore, per l'Umbria, per la Marca, per la Romagna, pittori veduti: antichità trovate*, Venezia, Marsilio, 2003.

PINELLI, ANTONIO, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 2003.

Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century, a cura di Francis Ames-Lewis, Paul Joannides, Aldershot, Ashgate, 2003.

2004

BRANCATI, FRANCESCA, *Nuovi apporti al soggiorno urbinato di Battista Franco*, «Notizie da Palazzo Albani», 33, 2004, pp. 71-91.

DONI, ANTON FRANCESCO, *Pitture del Doni academico pellegrino*, a cura di SONIA Maffei, Napoli, La stanza delle scritte, 2004.

HOCHMANN, MICHEL, *Venise et Rome 1500-1600: Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Ginevra, Librairie Droz S.A., 2004.

La collezione del principe: da Leonardo e Goya: disegni e stampe della raccolta Corsini, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Fontana di Trevi, 21 maggio – 18 luglio 2004) a cura di Ebe Antetomaso, Ginevra Mariani, Roma, Libreria dello Stato, 2004.

PUPPI, LIONELLO, *Su Tiziano*, Milano, Skira, 2004.

2005

Luce e Ombra. Caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento, catalogo della mostra (Pontedera, Centro per l'arte Otello Cirri, Museo Piaggio "Giovanni Alberto Agnelli", 18 marzo – 12 giugno 2005) a cura di Pierluigi Carofano, Felici Editore, 2005.

2006

Annibale Carracci, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico 22 settembre 2006 – 7 gennaio 2007, Roma, Dart Chiostro del Bramante 25 gennaio – 6 maggio 2007) a cura di Daniele Benati, Eugenio Riccòmini, Milano, Electa, 2006.

Giorgio Vasari storico e critico, a cura di Mario Pozzi, Enrico Mattioda, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2006.

LUCCHESI, GIAMPIERO, *Museo dell'Opera del Duomo di Pisa*, Ospedaletto, Pacini, 2006.

MARTIN, ANDREW JOHN, *Dürers Rosenkranzfest und eine Fuggergrablege mit einem Gemälde von Battista Franco in San Bartolomeo di Rialto: zu den verwirrenden Angaben in Francesco Sansovinos Venetia città nobilissima et singolare (1581)*, «Studia Rudolphina», 6, 2006, pp. 59-63.

PUPPI, LIONELLO, BATTILOTTI, DONATA, *Andrea Palladio*, Milano, Electa, 2006.

SIMONCELLI, PAOLO, *Fuoriuscitisimo repubblicano fiorentino, 1530-54*, Milano, F. Angeli, 2006.

2007

Arezzo e Vasari. Vite e Postille, atti del convegno (Arezzo, 16-17 giugno 2005) a cura di Antonio Caleca, Foligno-Campi Bisenzio, Cartei & Bianchi, 2007.

BIFERALI, FABRIZIO, FIRPO, MASSIMO, *Battista Franco «pittore veneziano» nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007.

BIFFIS, MATTIA, "In nomine eius". *Precisazioni su Battista Franco a San Franco della Vigna*, «Venezia Cinquecento», 33, 2007, pp. 23-48.

BORGHINI, RAFFAELLO, *Il Riposo*, translated and edited by Lloyd Harris Ellis Jr., Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2007.

DA VARAZZE, IACOPO, *Legenda Aurea*, Torino, Einaudi, 2007.

Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento, a cura di Michel Hochmann, Rossella Lauber, Stefania Mason, Venezia, Marsilio, 2007.

Michelangelo Grigoletti, a cura di Gilberto Ganzer, Vania Gransinigh, Milano, Alfieri, 2007, pp. 104-105.

RUGGERINI, DAVIDE, *Manolessi, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 69, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2007, pp. 138-140.

VERMEULEN, INGRID R., *Vasari illustrato. Il progetto di Giovanni Bottari (1759-1760) e la collezione di stampe corsini*, «Prospettiva», 125, 2007, pp. 2-22.

2008

BENZONI, GINO, *Margherita d'Austria, duchessa di Firenze, poi duchessa di Parma e Piacenza*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 70, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008, pp. 126-130.

DACOS, NICOLE, *Le Logge di Raffaello*, Milano, Jaca Book, Città del Vaticano, Musei Vaticani: Libreria Editrice Vaticana, 2008.

L'estampe un art multiple à la portée de tous?, a cura di Sophie Rauz, Nicolas Surlapierre, Dominique Tonneau-Ryckelynck, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008.

SMENTEK, KRISTEL, *The Collector's Cut. Why Pierre-Jean Mariette tore up his drawings and put them back together again*, «The Master Drawings Association», 46, 1, 2008, pp. 36-60.

Tapisseries flamandes pour les ducs de Bourgogne, l'Empereur Charles Quint et le Roi Philippe II, catalogo della mostra (Gand, Kunsthal De Sint-Pietersabdij, 2008-2009) a cura di F. Checa Cremades, Bruxelles, Fonds Mercator, 2008.

2009

BELLORI, GIOVANNI PIETRO, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, 2 voll., a cura di Evelina Borea, introduzione di Giovanni Previtali, postfazione di Tomaso Montanari, Torino, Einaudi, 2009.

BOREA, EVELINA, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009.

FAVARETTO, IRENE, DE PAOLI, MARCELLA, *I "camei di diverse sorte" di Giovanni Grimani, patriarca di Aquileia. Intricate vicende di una collezione di gemme nella Venezia del XVI secolo*, in *Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana*, atti del convegno (Aquileia, 19-20 giugno 2008) a cura di Gemma Sena Chiesa, Elisabetta Gagetti, Trieste, Editreg, 2009, pp. 267-275.

MUT ARBOS, JOAN, *Contributi per l'interpretazione del ciclo pittorico della cappella Grimani a San Francesco della Vigna*, «Venezia Cinquecento», 37, 2009, pp. 137-202.

VARICK LAUDER, ANNE, *Inventaire Général des dessins italiens. Tome VIII. Battista Franco*, Paris - Milano, Musée du Louvre Éditions - Officina Libraria, 2009.

2010

DAL POZZOLO, ENRICO MARIA, *Pittura veneta*, Milano, 24 ore cultura, 2010.

FERRARA, DIANA, MUNARI, ANGELA, *I libri e le Stampe nel Fondo Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, «Annuario Accademia di Belle Arti di Venezia», 1, 2010, pp. 225-240.

GISOLFI, DIANA, *On Renaissance library decorations and the Marciana*, «Ateneo Veneto», s. III, 197, 2010, pp. 7-21.

Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione, atti del convegno (Firenze, 13 - 17 febbraio 2008) a cura di Katja Burzer, Charles Davis, Sabine Feser, Alessandro Nova, Venezia, Marsilio, 2010.

SARTI, MARIA GIOVANNA, *Milanesi, Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 74, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2010, pp. 420-426.

2010-2012

MYSSOK, JOHANNES, *Battista Franco tra Biblioteca Marciana e Cappella Grimani*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes, in Florenz», 1, 2010-2012, pp. 115-132.

2011

Figure, memorie, spazio. La grafica del Quattrocento, appunti di teorie, conoscenza e gusto, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi, 8 marzo – 12 giugno 2011) a cura di Marzia Faietti, Alessandra Griffò, Giorgio Marini, Firenze, 2011.

MURPHY, CAROLINE P., *Isabella de' Medici*, Milano, Il Saggiatore, 2011.

2012

DAL POZ, LORENA, *La memoria incisa. Interventi di tutela del Fondo storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, «Annuario Accademia di Belle Arti di Venezia», 3, 2012, pp. 489-504.

GREGORY, SHARON *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham, Ashgate, 2012.

PAVANELLO, GIUSEPPE, MANCINI, VINCENZO, *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, Venezia, Marsilio, 2012.

2013

FOSCARI, ANTONIO, *Frescos within Palladio's Architecture. Malcontenta 1557-1575*, Zürich, Lars Müller Publishers, 2013.

Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550, atti del convegno (Firenze, Palazzo Grifoni, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012) a cura di Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Alessandro Nova, Venezia, Marsilio, 2013.

I Corsini tra Firenze e Roma. Aspetti della politica culturale di una famiglia papale tra Sei e Settecento, atti del convegno (Roma, 27-28 gennaio 2005) a cura di Elisabeth Kieven, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Milano, Silvana Editoriale, 2013.

VALENTE, ELISABETTA DIANA, *Nuovi documenti per l'oratorio di San Giovanni Decollato a Roma (Jacopino del Conte, Francesco Salviati, Battista Franco, Pirro Ligorio)*, «Bollettino d'arte», s. 7, 98, 2013, pp. 19-20, 51-72.

2014

DAL CORSO, MICAELA, *La Malcontenta. La caduta e la mutilazione dei Giganti*, «Arte Documento», 30, 2014, pp. 86-87.

I cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605), a cura di Caterina Furlan, Patrizia Tosini, Milano, Silvana Editoriale, 2014.

LA MONICA, DENISE, *Battista Franco, Enea Vico e le stampe dei cammei Grimani*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, 6, n. 2, 2014, pp. [781]-810, 865, 887-903.

PASINI TRŽEC, IVA, DULIBIĆ, LJERKA, *Le acquisizioni venete del vescovo Strossmayer*, «MDCCC 1800», 3, luglio 2014, pp. 99-114.

SMENTEK, KRISTEL, *Mariette and the science of the connoisseur in eighteenth-century Europe*, Farnham Surrey, Ashgate, 2014.

2015

BARRYTE, BERNARD, *Myth, Allegory, and Faith. The Kirk Edward Long Collection of Mannerist Prints*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, Stanford, Cantor Arts Center, 2015, pp. 412-413, n. 63.

D'après Michelangelo, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Antico Ospedale Spagnolo, 30 settembre 2015 – 10 gennaio 2016) a cura di Alessia Alberti, Alessandro Rovetta, Claudio Salsi, 2 voll., Venezia, Marsilio, 2015.

LA MONICA, DENISE, *Iconografie antiche o all'antica nella collezione glittica Grimani*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, 7, n. 1, 2015, pp. 85-102, 243-249.

2016

VARICK LAUDER, ANNE, CHAPMAN, HUGO, *Battista Franco's Osimo Polyptych and its Preparatory Drawings*, «Artibus et Historiae», 74, 2016, pp. 43-58.

2017

BIFFIS, MATTEA, *Un cantiere difficile: contratti e disegni per il soffitto della Libreria Marciana a Venezia*, «Arte Veneta», 74, 2017, pp. 178-185.

Blickränder: Grenzen, Schwellen und ästhetische Randphänomene in den Künsten, a cura di Astrid Land, Wiebke Windorf, Berlino, Lukas Verlag, 2017.

DE PAOLI, MARCELLA, *Ancora sulla fortuna delle gemme Grimani*, «Engramma», 150, ottobre 2017, pp. 469-488.

El Greco, il miracolo della naturalezza. Il pensiero artistico di El Greco attraverso le note a margine a Vitruvio e Vasari, a cura di Fernando Marías, José Riello, Roma, Castelvechi, 2017.

GROSSO, MARCEL, *Su alcuni aspetti della biografia vasariana di Battista Franco "Pittore Viniziano"*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 40, 2017, pp. 115-132.

2019

BARTSCH, TATJANA, *Maarten van Heemskerck. Römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination*, München, Hirmer, 2019.

DIFURIA, ARTHUR J., *Maarten van Heemskerck's Rome: antiquity, memory, and the cult of ruins*, Leida-Boston, Brill, 2019.
Il paesaggio veneto nel Rinascimento europeo, a cura di Andrea Caracausi, Marcel Grosso, Vittoria Romani, Milano, Officina Libraria, 2019.

KOSHIKAWA, MICHIAKI, *Andrea Schiavone, Battista Franco and the Grimani family on the historical context of the Modena Triptych and its visual sources*, in *Perceptions of El Greco in 2014*, atti del congresso (Iraklion, 2014) a cura di Nicos Hadjinicolaou, Panayotis K. Ioannou, Athens, Benaki Museum, 2019, pp. 213-229.

Nodi, vincoli e groppi leonardeschi, a cura di Frédérique Dubard de Gaillardbois, Oliver Chiquet, Paris, Spartacus-idh, 2019.

2020

CONCILIO, SARA, *Immagini, devozioni, superstizioni. Le teorie artistiche di due giansenisti italiani: Giovanni Gaetano Bottari e Scipione de' Ricci*, «Giornale di storia», 32, 2020, pp. 1-21.

FERRARI, SIMONE, *Dürer e Leonardo: il paragone delle arti a Nord e a Sud delle Alpi*, Genova, Genova University Press, 2020.

FRAGNITO, GIGLIOLA, *Vittoria Farnese, duchessa di Urbino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 99, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2020, pp. 836-838.

2021

AGOSTI, BARBARA, *Luoghi e tempi delle Vite*, Roma, Officina Libraria, 2021.

FONTANA, TOMMASO, *Le aggiunte di Pietro Maria Guarienti all'Abecedario pittorico di padre Pellegrino Antonio Orlandi*, tesi di laurea in Conservazione e gestione dei beni e delle attività culturali, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2020/2021, relatore Paolo Delorenzi.

FOSCARI, ANTONIO, *Palladio e il Palazzo Ducale*, Venezia, Lineacqua, 2021.

Giorgio Vasari e la Vita di Marcantonio Bolognese. E d'altri intagliatori di stampe, a cura di Giovanni Maria Fara, Firenze, Olschki, 2021.

Le Vite degli artisti di Gaspare Celio «Compendio delle Vite dei Vasari con alcune altre aggiunte», a cura di Riccardo Gandolfi, Firenze, Olschki, 2021.

2022

Anton Maria Zanetti di Alessandro. Storia, contesti e fortuna della Pittura veneziana (1771), a cura di Paolo Delorenzi, Paolo Pastres, Chiara Piva, Lugano, Agorà & Co., 2023.

Aver disegno, a cura di Lorenza Melli, Serena Padovani, Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Firenze, Centro Di, pp. 84-89.

FARA, GIOVANNI MARIA, PASSIGNAT, EMILIE, *Da Simone Ciotti a Carlo Manolessi. Nuove considerazioni sulla fortuna seicentesca dei ritratti degli artisti nelle Vite di Giorgio Vasari*, «L'illustrazione», 6, 2022, pp. 89-119.

LANZI, LUIGI, *Storia pittorica della Italia*, a cura di Paolo Pastres, con un saggio introduttivo di Massimiliano Rossi, 2 voll., Torino, Einaudi, 2022.

ROSENBERG, PIERRE, *Les dessins de la collection Mariette. Écoles Flamande, hollandaise et allemande*, 2 voll., Madrid-Paris, Édition El Viso, 2022.

2023

HOPE, CHARLES, *Titian. Sources and documents*, 6 voll., London, Ad Illum [in association with] The Burlington press, 2023.

BAGLIONE, GIOVANNI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti (Roma 1642): con commento e apparati critici*, 2 voll., a cura di Barbara Agosti, Patrizia Tosini, Roma, Officina Libraria, 2023.

2024

Giovan Battista Scultori. Intagliator di stampe e scultore eccellente, catalogo della mostra (Mantova, Museo di Palazzo Ducale, 20 aprile – 21 luglio 2024) a cura di Stefano L'Occaso, Milano, Electa, 2024, p. 22.

Il Rinascimento in bianco e nero, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 2 marzo – 23 giugno 2024, Venezia, Ca' Rezzonico, 8 marzo – 3 giugno 2024) a cura di Giovanni Maria Fara, David Landau, Verona, Scripta, 2024.

Sitografia

Pini Carlo, Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, Gli archivi della Toscana, «<https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi->

[bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=61339&RicLin=en&RicDimF=2&RicProgetto=reg%2Dtos»](#)
[ultima consultazione 11/06/2024].

<https://www.mutualart.com/Artwork/St-Jerome-/A3F1D1813E67F2DD393899BDC8D94195> (ultima
consultazione 11/06/2024)

Ringraziamenti

Innanzitutto desidero esprimere gratitudine al professor Giovanni Maria Fara, relatore della presente tesi, il quale ha con pazienza seguito le fasi di ricerca e di stesura, avanzando costanti consigli con tempestività e chiarezza.

Non posso esimermi dal ringraziare anche il professor Paolo Delorenzi per aver accettato l'incarico di correlatore.

Sono inoltre riconoscente agli enti frequentati durante questi lunghi mesi che con gentilezza mi hanno variamente aiutato. In particolar modo al personale del Gabinetto di disegni e stampe dell'Accademia di Belle Arti di Venezia e della biblioteca e fototeca della Fondazione Giorgio Cini, nonché della fototeca della Fondazione Zeri di Bologna.

Infine ringrazio i miei genitori, ai quali devo molto più di quanto loro stessi non saranno mai disposti a riconoscere; nonché ai parenti e agli amici tutti che in questi anni mi hanno sostenuto e spronato, fra i quali non posso non citare quantomeno Giovanna Abbondio, resasi disponibile a rileggere l'intero elaborato.