

TOMMASO DE' CAVALIERI
E LA PROSPETTIVA SPAGNOLA:
CON UNA NOTA SU GIULIO CLOVIO
E BENITO ARIAS MONTANO

MARSEL GROSSO

Guardare alla figura di Tommaso de' Cavalieri dalla prospettiva spagnola comporta, parallelamente, l'obbligo di affrontare il tema della fortuna di Michelangelo in relazione al dibattito religioso e storico-artistico tra Italia e Spagna, che negli anni della Controriforma ebbe nel cantiere dell'Escorial un luogo privilegiato di assimilazione e irraggiamento. Un tema dalle proporzioni allarmanti¹, che investe molteplici ambiti disciplinari: da quello letterario con la ricezione della trattatistica d'arte italiana da parte dell'umanesimo spagnolo del XVI secolo – si vedano in particolare i casi di Vasari (1550, 1568), Lodovico Dolce (1557) e Giovanni Andrea Gilio (1564) e come i loro scritti vennero accolti,

¹ La questione è stata impostata da Maria Cali nella fondamentale monografia dedicata all'innesto della cultura figurativa michelangiotesca nella progettazione e decorazione del Real Monasterio de El Escorial, ad opera di artisti italiani transitati in Spagna: CALI 1980. In merito a questo argomento, va rilevato che negli ultimi anni si è registrata una crescita esponenziale dei contributi scientifici sia sul versante letterario che storico-artistico, con un investimento anche nell'ambito delle iniziative espositive, si vedano, per esempio, le due mostre allestite agli Uffizi: *NORMA E CAPRICCIO* 2013; *SPAGNA E ITALIA IN DIALOGO* 2018.

assorbiti e riadattati al contesto artistico locale –, alla storia del collezionismo di disegni, stampe, miniature e oggetti d'arte di ogni genere. L'argomento trattato in questo contributo, infatti, non potrà che essere selettivo e riguardare un caso in particolare che, tuttavia, permette di porre al centro della questione il dialogo intercorso tra alcuni esponenti di spicco della cultura artistica europea post-tridentina, quali il miniatore croato Giulio Clovio e l'umanista spagnolo Benito Arias Montano².

«Ma più bella e più divina di questa e di tutte l'altre ancora è la storia delle Serpi di Moisè» (Vasari 1568)

In questo contesto di scambi culturali e di modelli figurativi tra Italia e Spagna, un caso speciale è costituito dall'incisione che raffigura il *Miracolo del serpente di bronzo* (figg. 1, 5), traduzione della scena affrescata da Michelangelo nel pennacchio della Volta sinistra collocato a sinistra dell'altare (fig. 2).

Il soggetto, tratto dal *Libro dei Numeri*, 21, 6-9, illustra l'episodio dei serpenti inviati da Dio a colpire gli ebrei nel deserto del Sinai dopo il loro rifiuto di continuare a nutrirsi della manna, e del serpente di bronzo che Mosè fece erigere in cima ad un'asta al fine di ottenere la guarigione per quanti rivolgevano lo sguardo verso di esso. L'effetto taumaturgico dell'idolo bronzeo non era dovuto a una credenza superstiziosa, ma al suo valore salvifico determinato da un incondizionato atto di fede verso Dio, così come Cristo ebbe modo di spiegare all'annuncio della sua Passione: «E come Mosè innalzò il serpente nel deserto, così bisogna che sia innalzato il Figlio dell'Uomo, perché chiunque crede in lui abbia

² Questo contributo riprende e integra, attraverso nuove riflessioni maturate a seguito della partecipazione alla giornata romana di Palazzo Barberini, per cui ringrazio le curatrici Barbara Agosti e Marcella Marongiu, un testo pubblicato nell'ambito del Progetto Strategico EVERe (*European and Venetian Renaissance*), a cui ho collaborato in qualità di assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Padova: GROSSO 2018A. Un ringraziamento particolare va, inoltre, a Valentina Balzarotti, Valentina Baradel e Giulio Pietrobelli.

la vita eterna» (Giovanni 14, 12-15)³. Michelangelo affrontò il tema in maniera del tutto nuova, attraverso un complesso intarsio di corpi in scorcio ispirato al gruppo marmoreo del *Laocoonte* (fig. 3) e dei suoi figli, che tentano disperatamente di svincolarsi dalle spire mortali delle serpi. Nelle convulse torsioni di quella «massa urlante e terrorizzata»⁴, l'artista stava offrendo un anticipo dello stile titanico che avrebbe caratterizzato le figure del *Giudizio finale*, in particolare della parte bassa occupata dalle anime dannate che Caronte rovescia al di fuori della barca. L'effetto monumentale e insieme disperato della scena suscitò gli entusiasmi manieristici di Vasari, che nella biografia michelangelolesca lo descrive con toni drammatici e ricchi di sfumature:

Ma più bella e più divina di questa e di tutte l'altre ancora è la storia delle Serpi di Moisè, la quale è sopra il sinistro canto dello altare, conciosiaché in lei si vede la strage che fa de' morti il piovere, il pugnere et il mordere delle serpi, e vi apparisce quella che Moisè messe di bronzo sopra il legno. Nella quale storia vivamente si conosce la diversità delle morti che fanno coloro che privi sono d'ogni speranza per il morso di quelle; dove si vede il veleno atrocissimo far di spasmo e paura morire infiniti, senza il legare le gambe et avvolgere a le braccia coloro che, rimasti in quella attitudine ch'egli erano, non si possono muovere; senza le bellissime teste che gridano et arrovesciate si disperano. Né manco belli di tutti questi sono coloro che, riguardando il serpente e sentendosi nel riguardarlo alleggerire il dolore e rendere la vita, lo riguardano con affetto grandissimo; fra i quali si vede una femina che è sostenuta da uno, d'una maniera che e' si conosce non meno l'aiuto che l'è pòrto da chi la regge, che il bisogno di lei in sì sùbita paura e puntura⁵.

³ Le implicazioni teologiche sottese a questo episodio veterotestamentario e i suoi riferimenti alla Passione di Cristo sono talmente complesse che non è possibile affrontarle in questa sede, ancor di più riguardo all'utilizzo che ne ha fatto Michelangelo nella Volta e in relazione agli episodi rappresentati negli altri pennacchi, per cui si rimanda alle interpretazioni di TOLNAY 1943-1960, vol. II, pp. 97-98; HARTT, 1950, pp. 115-145, 181-219; VASARI, ed. Barocchi 1962, vol. I, p. 50; P. Barocchi, in VASARI, ed. Barocchi 1962, vol. II, pp. 602-603, nota 424; WIND 2000, pp. 36-41, soprattutto per il rapporto iconografico e teologico con la scena contrapposta della *Punizione di Aman*.

⁴ CARLI 1942, p. 31.

⁵ VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. VI, pp. 46-47.

Il foglio firmato da Luca Bertelli, editore e libraio attivo tra Padova, Venezia e Roma nella seconda metà del Cinquecento⁶, rientra in quell'ondata di interesse che dopo la scoperta dell'affresco sistino, il giorno d'Ognissanti del 1541, investì l'opera michelangiolesca nel suo insieme, avviando una poderosa campagna di riproduzione a stampa di particolari della Volta, della parete del *Giudizio*, ma anche di disegni e sculture⁷. A caratterizzare questa rara incisione è la presenza di una doppia iscrizione che riporta in basso, a sinistra del peduccio centrale dove si trova l'iscrizione «Michael angelus inventor», i versetti in latino corrispondenti all'episodio veterotestamentario tratto dalla *Vulgata* di San Girolamo e a fronte una traduzione in castigliano⁸. L'esemplare preso in considerazione costituisce il secondo stato di un modello privo di iscrizioni che Alida Moltedo collocava in ambito fiammingo, nei dintorni di Cornelis Bos, incisore devoto a Michelangelo e autore di alcune celebri stampe tratte da modelli del Buonarroti, quali la *Leda e il cigno* (1544-1545 ca.), dal cartone preparatorio per un dipinto destinato ad Alfonso I d'Este, e la *Punizione di Aman* (1550) dalla parete del *Giudizio*⁹. Sebbene il confronto con alcune

⁶ LE BLANC 1854-1890, vol. I, pp. 309-310; MOSCHINI 1924, p. 38; BORRONI 1967; DILLON 1972; CALLEGARI, MAGLIANI 1997-2000, vol. I, pp. 123-124. Un profilo del Bertelli si trova anche in GONZÁLEZ DE ZÁRATE 1992-1996, pp. 171-174.

⁷ Per una sintesi su questo vasto argomento si vedano almeno MOLTEDO 1991, pp. 31-39; BOREA 2009, vol. I, pp. 113-117; BARNES 2010.

⁸ A sinistra su otto righe: «Misit Dominus in populum ignitos serpentes, ad quorum plagas et mortes plurimorum / venerunt ad Moysen atque dixerunt; Peccavimus quia locuti sumus contra Dominum, et te, / Ora, ut tollat à nobis serpentes. / Oravit Moyses pro populo, et locutus est Dominus ad eum; / Fac serpentem aeneum, et pone eum pro signo / Qui percussus aspexerit eum; vivet, / fecit ergo Moyses serpentem aeneum et posuit eum pro signo, / Quem cum percussi aspicerent, sanabantur. Numeri. xxj.» (le contrazioni presenti nel testo sono state sciolte tenendo conto dell'edizione post-tridentina della *Biblia Sacra Vulgatae Editionis Sixti Quinti Pont. Max. Inssu recognita atque edita*, ex Typographia Apostolica Vaticana, 1592, p. 130). A destra su dieci righe: «Enbio el Señor sobre el Pueblo de Israel serpientes poncónosas / y para remediar las muertes yllagas que hazian Vino el / Pueblo à Moises y le dixo / Pecamos murmurando contra el Señor, y contrati ruela por / nostros para quenos quite estas serpientes. / Hizo Moises oracion y hablolle el Señor diziendole, haras / una serpiente de metal y pornasla por senal y el herido / quelamirare biuirá / Hizo Moises la serpiente ypusola como Dios lemando / y los heridos quelamiravan sanavan luego. Numeri .21.»

⁹ Cfr. SCHÉLE 1965; MOLTEDO 1991, p. 35; ALBERTI 2015, pp. 53, 56, cat. 38.

prove a bulino dell'incisore fiammingo sembrerebbero dare ragione di questa ipotesi – si vedano per esempio la stampa con la stessa scena del *Miracolo del serpente di bronzo* da Maarten van Heemskerck (1539 circa)¹⁰ o alcuni particolari della *Caduta dei giganti* (prima del 1551; fig. 4), ispirata all'affresco di Giulio Romano a Palazzo Te¹¹, o la visionaria *Caduta di Fetonte* (1530-1556) – il nome del maestro che realizzò l'incisione edita da Bertelli resta ancora sconosciuto. Al di là del dato puramente stilistico ancora incerto, l'ipotesi di un'origine fiamminga del foglio trova riscontro nell'attenzione altissima che alla metà del XVI secolo si registrava nelle Fiandre meridionali verso l'opera di Michelangelo. Ad alimentare questa vera e propria ossessione contribuiscono i molti artisti, cosiddetti 'italianizzanti', che rientrati in patria dopo il soggiorno nella penisola si fecero portavoce del lessico figurativo michelangiolesco¹². È proprio all'interno di questi ambienti che nel settimo decennio del Cinquecento stava maturando la chimera di un libro dedicato ai grandi cicli decorativi romani, con illustrazioni realizzate da Cornelis Cort¹³. Dell'impresa si era dichiarato promotore l'artista e umanista fiammingo Dominique Lampson, il quale, in una lettera del 9 dicembre 1570 indirizzata a Giulio Clovio, auspicava che un «cardinale ricco, d'animo grande, reale eroico et vero amatore come anco intendente», in altre parole Alessandro Farnese, favorisse:

si bella e lodevole impresa da far copiare da qualche valent'uomo (delle quali se ne trova oggidì tanti) con ogni possibile avvertimento et perfectione tutta la Cappella di Michelangelo, dico il Giudizio, i profeti con le sibille e tutte le historie appresso di quelle et spetialmente quelle della Conversione di San Paolo e delle Crocifissione di San Pietro; et per tutte le più eccellenti opere di pittura di codesta città et tra esse per le prime quelle di Raffaello et di Daniello di Volterra; et d'altri artefici di prima nota¹⁴.

¹⁰ VAN DER COELEN 1995.

¹¹ MASSARI 1993, pp. 54-55, cat. 45.

¹² Cfr. HUVENNE 1997.

¹³ Su questo episodio si veda BOREA 1997, pp. 220-221; BOREA 2009, vol. I, pp. 167-169.

¹⁴ In *DA VAN EYCK A BRUEGHEL* 2001, pp. 123-133; BOREA 2009, vol. I, pp. 129-128.

Del resto il cardinale Alessandro Farnese, tra il 1548 e 1549, era stato il committente della tavola di Marcello Venusti che riproduce per intero il *Giudizio finale*¹⁵, il dedicatario della stampa del *Giudizio* di Giulio Bonasone del 1546 e, probabilmente, in direzione farnesiana puntava anche la miniatura con il *Giudizio finale* di un artista vicino a Giulio Clovio conservata in Casa Buonarroti a Firenze¹⁶. Il progetto di Lampson, mai realizzato, giungeva al culmine di un animato dibattito epistolare innescato dall'umanista fiammingo sei anni prima contro la mediocrità delle incisioni realizzate da stampatori coevi, guastatori e storpiatori delle opere del Buonarroti, e che vide protagonisti della discussione anche Vasari e Tiziano: «Egli è pur una crudeltà a vedere, che appena una sola opera del divino Michelangelo sia copiata et messa in stampa che vaglia un pelo, essendo pur le cose sue per la tanta perfezione e chiarezza loro sì facili a imitarle bene»¹⁷. Le preoccupazioni di Lampson, infatti, troveranno riscontro nelle pagine della seconda edizione delle *Vite*, dove Vasari mostrerà di condividere le critiche del collega scagliandosi contro gli esiti spiccioli e l'«ingordigia degli stampatori, tirati più dal guadagno che dall'onore»¹⁸. Da un punto di vista iconografico va inoltre sottolineata la fortuna che il soggetto biblico ebbe in area fiamminga in quegli anni. Si vedano per esempio la già citata stampa di Bos o il caso della grande incisione di Pieter van der Heyden da un dipinto perduto di Frans Floris realizzato per Antoine Perrenot de Granvelle, edita da Hieronimus Cock nel 1555 e accompagnata da un'iscrizione latina di Lampson¹⁹.

15 Marcello Venusti, *Giudizio finale* (da Michelangelo Buonarroti), 1548-1549, tempera su tavola, cm 187,5 x 144,5, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, inv. Q139. P. Leone de Castris, in *LA COLLEZIONE FARNESE* 1995, pp. 135-136.

16 Ambiente di Giulio Clovio, *Giudizio finale* (da Michelangelo Buonarroti), 1570 circa, tempera su pergamena, cm 32 x 23, Firenze, Casa Buonarroti, inv. Gallerie 1890, n. 810. AGOSTI 1989.

17 Lampson a Vasari, da Liegi, il 25 aprile 1565: in *DA VAN EYCK A BRUEGHEL* 2001, pp. 36-40.

18 VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. V, pp. 19-20.

19 E. Wouk, in *HIERONYMUS COCK* 2013, pp. 180-183, cat. 42.

Grazie ad un recente approfondimento sulla biografia di Luca Bertelli e la produzione della sua impresa editoriale, è stato possibile ricondurre questa incisione all'interno di un gruppo di fogli destinati al mercato non solo veneziano, ma anche europeo e in particolare spagnolo²⁰. Si tratta di incisioni molto celebri che illustrano per lo più dipinti tizianeschi realizzati per alcuni esponenti della famiglia imperiale e non solo, quali la *Santa Margherita e il drago* dal dipinto del 1552 commissionato dalla regina Maria d'Ungheria, oggi all'Escorial, dell'*Ecce Homo* e della *Mater Dolorosa* dal perduto dittico per Filippo II – varianti non meno suggestive dei prototipi su ardesia e tavola per Carlo V –, dell'*Uccisione di san Pietro Martire*, da un dipinto destinato a Pio V nel 1565 e oggi perduto, e del *Cenacolo*, unica testimonianza iconografica del grande telerio per il refettorio del convento domenicano dei Santi Giovanni e Paolo, bruciato nell'incendio del 1571²¹.

Determinante per la comprensione di questo progetto di divulgazione ad ampio raggio di immagini tizianesche, si è rivelato il recupero di un rapporto di Luca Bertelli con il filosofo ed editore Francesco Patrizi con la partecipazione a un'impresa commerciale di libri, manoscritti, stampe e disegni che il filosofo chersino, tra il 1571 e il 1575, aveva avviato con la penisola iberica²². Questi preziosi codici «tratti di Cipri, rari e non stampati»²³, oppure acquisiti tra Padova e Venezia grazie ad esponenti dello Studio patavino, come Giovan Vincenzo Pinelli, saranno poi rivenduti in massima parte a Filippo II nel 1575 per la istituenda biblioteca dell'Escorial²⁴. L'episodio vide coinvolti, tra gli altri, don Diego Hurtado de Mendoza, bibliofilo e finanziatore del primo soggiorno di Patrizi a Barcellona nel 1572, l'ambasciatore di stanza a Venezia don Diego Guzmán de Silva e il segretario di Stato Antonio Pérez, estimatori e appassionati collezionisti dei dipinti di

²⁰ GROSSO 2018A; GROSSO 2018B.

²¹ GROSSO 2018B, pp. 60-70.

²² MARCIANI 1970A, pp. 177-198; MARCIANI 1970B, dispensa 3, pp. 303-313; GROSSO 2018B, p. 59.

²³ SOLERTI 1884-1886, p. 279.

²⁴ VASOLI 1989; NICOLAOU-KONNARI 2012, pp. 167-169; PALUMBO 2014, pp. 732-738.

Tiziano²⁵. Sebbene non sia giunta fino a noi una lista delle stampe vendute da Bertelli al Patrizi, è verosimile che nelle casse destinate alla Spagna dovesse trovarsi, insieme alla serie di incisioni tratte da opere di Tiziano, anche il nostro foglio michelangiolesco con la scena del *Miracolo del serpente di bronzo* e le sue iscrizioni bilingue. Quest'ultima, del resto, non è l'unica incisione prodotta a Venezia nella seconda metà del Cinquecento con iscrizioni in lingua spagnola. Tra le più popolari, infatti, si può ricordare l'*Allegoria della discordia* di Nicolò Nelli, anche questa da leggersi alla luce del crescente mercato librario e di stampe tra Italia e Spagna che si registra nella seconda metà del Cinquecento²⁶, e di cui Bertelli fu uno dei protagonisti insieme al Patrizi e altri stampatori veneziani.

Quelle compiute da Bertelli come editore e da Nelli nella doppia veste di incisore e editore rappresentano due importanti operazioni culturali a cavallo tra immagine e parola che avrebbero certamente suscitato il favore dell'*entourage* di Filippo II, in particolare di quel gruppo di alti funzionari, consiglieri di Stato, umanisti, letterati e teologi passati alla storia come gli esegeti del tacitismo spagnolo²⁷. A questo circolo di intellettuali appartengono i già menzionati Diego Hurtado de Mendoza e Antonio Pérez, il colto teologo e vescovo di Tarragona Antonio Agustín, e lo storico e polemista Jerónimo Zurita, gli stessi personaggi che nel 1575 furono chiamati a vagliare lo stato e il prestigio dei codici presentati da Patrizi al sovrano e quindi acquistati per la biblioteca dell'Escorial. Ma il personaggio che meglio incarna gli orientamenti culturali e politici di questo gruppo di uomini è Benito Arias Montano, teologo, poliglotta ed esperto di cultura ebraica, prima ingaggiato come cappellano e storiografo di corte e dal 1576 curatore della biblioteca reale²⁸. Per la sua profonda conoscenza dei testi sacri e delle lingue moderne e antiche, durante gli

²⁵ MUCCILLO 1993, pp. 73-118; GRIVAUD 2012, pp. 125-156, con bibliografia precedente.

²⁶ VAN DER SMAN 2000.

²⁷ Per una sintesi su questo tema si veda: VARRO ZAFRA 2015, con bibliografia precedente.

²⁸ REKERS 1972.

anni da studente ad Alcalá venne soprannominato «Jerónimo español». San Girolamo, in effetti, era il suo idolo e per tutta la vita tentò di imitarne le prodigiose virtù intellettuali²⁹, tanto che, nel 1568, ricevette l'incarico di coordinare la redazione della *Biblia Sacra*, detta anche *Biblia Regia* o *Biblia Polyglotta*, pubblicata ad Anversa per i tipi di Christophe Plantin tra il 1569 e il 1572; un'impresa editoriale dalle dimensioni monumentali fortemente voluta da Filippo II al quale è dedicata³⁰. Tra le sue opere sacre si contano inoltre diversi volgarizzamenti in castigliano dal Vecchio Testamento, come il giovanile *Cantar de los Cantares* del 1555. La critica ha da tempo messo in luce i meriti di Arias Montano nell'orientare gli interessi di Filippo II e dell'ambiente escorialense verso un michelangiolismo controriformato e semplificato che, tra il 1583 e il 1586, avrebbe aperto la strada della corte di Madrid a Luca Cambiaso, Federico Zuccaro e Pellegrino Tibaldi³¹. Quest'ultimo, con la sua squadra di assistenti, fu autore della decorazione della Biblioteca dell'Escorial, «il più devoto e ortodosso degli omaggi alla Sistina»³², degli affreschi del Sagrario e del Chiostro degli Evangelisti, ultimo stadio di quella forma 'cubica' che fu un elemento dominante anche nella progettazione architettonica del Real Monasterio ad opera di Juan de Herrera³³. Gli interessi di Arias Montano nel campo dell'architettura ebbero un riflesso anche nella *Biblia Regia*, in particolare nell'VIII volume che contiene scritti di carattere archeologico accompagnati da tavole con restituzioni prospettiche degli edifici biblici, ma anche dello stesso Escorial³⁴. A corte Arias Montano ebbe un ruolo di rilievo anche come consulente artistico³⁵: è sua l'elaborazione del

²⁹ Su questo punto si veda BEAVER 2008, pp. 116-125.

³⁰ Sulla complessa vicenda editoriale della *Biblia Polyglotta* si vedano: HALL 1963; VOET 1973; BALDOMERO 1998; SÁNCHEZ SALOR 1998A; SÁNCHEZ SALOR 1998B; BÉCARES BOTAS 1999; SÁENZ-BADILLOS 2000; SHALEV 2003.

³¹ Cfr. CALÌ 1980, pp. 135, 224, 225, 228, 229, 238, 240-242; HÄNSEL 1991, pp. 148-162; FLOREZ, BALSINDE 2000, pp. 230-287.

³² BRIGANTI 1945, p. 91; BÉGUIN 1993; MARÍAS 2010.

³³ CALÌ 1980, pp. 223-256; PIZARRO GÓMEZ 2006.

³⁴ MARTÍNEZ RIPOLL 1987; TUZZI 2002, pp. 126-130.

³⁵ Per questo aspetto della personalità di Arias Montano si veda in particolare HÄNSEL 1999A.

programma iconografico del monumento al *Duca d'Alba come pacificatore* realizzato da Jaques Jonghelinck nel 1571 per la città di Anversa, oggi noto attraverso due stampe di Philip Galle³⁶, e fu ancora lui a suggerire a Filippo II l'acquisto della serie delle *Fatiche di Ercole* dipinte da Frans Floris intorno al 1553 per la villa suburbana del banchiere anversese Nicolaas Jonghelinck, anche questa perduta ma resa celebre dalle incisioni di Cornelis Cort (1563)³⁷. Più recentemente gli studi si sono concentrati con maggiore intensità anche sugli aspetti personali del suo gusto artistico, a partire dalle numerose collaborazioni con artisti e teorici del calibro di Francisco Pacheco, il quale realizzò un *Ritratto di Benito Arias Montano* (fig. 8) nel suo *Libro de descripción de verdaderos Retratos, de Illustres y Memorables varones* (1599-1644)³⁸. Degno di nota, in questo contesto, è il rapporto instaurato con gli incisori fiamminghi, per lo più attivi nelle officine anversesi di Plantin e Cock, che presero parte alla realizzazione degli apparati iconografici di alcune sue opere: Hieronimus Wierix, Peter van der Borcht, Gerard van Groeningen e soprattutto Philip Galle³⁹. Nel 1571, per i tipi di Plantin, uscirono gli *Humanae salutis monumenta*, «one of the first scriptural emblem books, that supplies verbal and visual, poetic and pictorial instruments for meditating the history of human redemption»⁴⁰; sarà poi la volta dei *Davidis Regis ac prophetarum aliorumque sacrorum vatum Psalmi* (1574), e tra il 1573 e il 1575 di

36 Cfr. HÄNSEL 1990; HÄNSEL 1999A, pp. 68-84.

37 HÄNSEL 1999A, pp. 31-32. La serie di incisioni di Cort è preceduta da una dedica composta da Dominique Lampson: E. Wouk, in *HIERONYMUS COCK* 2013, pp. 166-171, cat. 38; WOUK 2018, pp. 327-379, 540-541.

38 Madrid, Museo Lázaro Galdiano, inv. 15654; CACHO CASAL 2011. Un *Ritratto di Benito Arias Montano* su tavola, attribuito a Rubens, è conservato nel Museum Plantin-Moretus di Anversa, inv. MPM. V.IV.056, per cui si veda la scheda di J. Beltrán Fortes, J. Fernández Lacomba, in *EL RESCATE* 2008, pp. 145-147, cat. 12.

39 SCHUCKMAN 1997, pp. 121-159; HÄNSEL 1999A, pp. 108-150.

40 ENENKEL, MELION 2011, p. 5. Su quest'opera si vedano HÄNSEL 1991, pp. 68-89; HÄNSEL 1999A, pp. 84-108; per un elenco completo delle edizioni cinquecentesche *NETHERLANDISH BOOKS* 2011, vol. I: A - J, pp. 116-120; si segnala inoltre la traduzione in castigliano a cura di B.F. de San Pedro, B. de Hakeldama e A. Swan, 1984; per l'apparato iconografico si veda: STROOMBERG 2006, pp. 51-59, 87-89; BOWEN 2003; BOWEN, IMHOF 2008, pp. 107-121; MELION 2009, pp. 13-14, 43-49; CAMPOS, DE SEVILLA 2010, pp. 96-117.

una serie di libri religiosi dedicati a temi veterotestamentari e alle storie della vita di Cristo ampiamente illustrati, editi nella bottega di Philip Galle⁴¹. Si tratta di vere e proprie gallerie portatili destinate alla meditazione dei testi sacri, dove l'apparato iconografico è protagonista dell'opera almeno quanto il testo⁴².

Grazie alla sua costante mobilità Arias Montano riuscì a stabilire contatti con i principali esponenti della cultura artistica e letteraria italiana. È lo stesso umanista spagnolo, in una lettera inviata all'editore Daniel Bomberg il 23 maggio 1570, ad accennare a un viaggio del 1559 a Venezia dove si era recato per rintracciare libri e codici manoscritti, incappando persino nella rete del falsario Andrea Darmario detto Grechetto⁴³. Nonostante la truffa subita, Arias Montano continuerà a tenere sotto controllo il mercato librario e antiquario della Serenissima, sfruttando le occasioni che di volta in volta gli venivano presentate dagli ambasciatori spagnoli di stanza a Venezia e dal suo amico e consulente Daniele Barbaro⁴⁴. È ancora Arias Montano, in un breve parere manoscritto del 1568 su Guillaume Postel, chiamato a collaborare alla redazione della nuova *Biblia Sacra*⁴⁵, e poco dopo nella *Prefatio ad lectorem* di quest'ultima⁴⁶, a fare riferimento ad altri soggiorni a Milano, Venezia e Bologna, dove ebbe modo di visitare lo straor-

41 CAMPOS SANCHEZ-BORDONA 1998; BOWEN 2003.

42 Su questo punto si leggano le prefazioni di Christophe Plantin in ENENKEL, MELION 2011, pp. 11-13; MERINO JEREZ 2017.

43 DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ 1998.

44 Per lo scambio epistolare intercorso con Daniele Barbaro tra il 1568 e il 1569, si veda ARIAS MONTANO, ed. Domínguez Domínguez 2017, *ad indicem*.

45 «Para intelligencia desto es de notar que los antiguos griegos y latinos escriuiian todos los libros y escrituras en letras que llamamos maiusculas como son AB Γ ΔΕ etc. griegas y A B C D E latinas, y despues con el tiempo se han vsado estotras formas menores por escriuir mas aprissa. E yo he visto en Milan en Santo Ambrosio y en Bolonia en San Saluador y en Venecia destes libros antiguos en griego y latin escritos todos en letras maiusculas» (in DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ 2015, pp. 153-154).

46 ARIAS MONTANO 1572, vol. VII, s.n.p.: «Sunt nobis integra Biblia Hebraica manuscripta ante annos, ut scriptura indicat, quadringentos: sunt in Complutensi bibliotheca nostris antiquiora: elegantissima vidimus Bononiae in Praedicatorum monasterio, et Canonicorum coenobio, vidimus Mediolani apud Dominicanos optima et antiquissima exemplaria: in quibus omnibus constantissima et sibi omnino consentiens Mazzoreth adscripta est eadem quae in Venetis et in Bombergianis codicibus circumfertur».

dinario «teatro di natura» di Ulisse Aldrovandi, con il quale condivideva gli stessi interessi antiquari e di botanica⁴⁷. Tra l'aprile 1562 e gli inizi del 1564 partecipò alle ultime sessioni del Concilio di Trento, intervenendo sul tema della comunione sotto le due specie e nel dibattito sul sacramento del matrimonio⁴⁸; mentre nella primavera del 1572 fu a Roma per perorare la causa del privilegio di stampa della *Biblia Sacra* presso il neoeletto papa Gregorio XIII Boncompagni. Un ulteriore viaggio in Italia, per lo stesso motivo, si registra infine nel 1575⁴⁹. Nel corso di questi ultimi due soggiorni nell'Urbe ebbe modo di entrare in contatto con molti letterati, teologi, filosofi e umanisti del calibro di Antonio Agustín, Latino Latini, Lorenzo Gambara, Lelio Capilupi, Ottavio Bagatto e Fulvio Orsini, bibliotecario, iconografo e conservatore delle collezioni Farnese, il quale gli presentò il miniatore Giulio Clovio e soprattutto dovette fare da tramite con la compagine degli artisti seguaci dell'eroica lezione dell'ultimo Michelangelo. Particolarmente significativo dovette rivelarsi il soggiorno del 1572, compiuto in un momento decisivo per gli sviluppi del contesto artistico romano post-tridentino, quando Vasari stava portando a termine gli affreschi della sala Regia nel palazzo Apostolico e nell'Urbe si registra la presenza di artisti internazionali di altissimo livello. Il 1572 è inoltre l'anno in cui il sodalizio tra Girolamo Muziano e Cornelis Cort – incisore tra i più stimati da Arias Montano – dà vita a una memorabile produzione di stampe dove la tipologia del santo penitente, collocato all'interno di lussureggianti contesti naturali di ascendenza veneta e tizianesca, viene aggiornata alla luce di una spettacolare rielaborazione del paesaggio in chiave moderna (fig. 22)⁵⁰. È proprio a questa altezza che potrebbero risalire anche i primi contatti con Federico Zuccaro, testimoniati dal poema di Arias Montano *Antiquum sequeris fallax Sors numinis hostem* (1579), che accompagna alcune impressioni della stampa intitolata il *Lamento della Pittura*, incisa da Cornelis Cort su disegno dell'artista marchigiano; una

⁴⁷ Cfr. CAMPANINI 2019, p. 44; PORTUONDO 2019, pp. 163-164 e nota 40.

⁴⁸ ALVAR EZQUERRA 1998.

⁴⁹ DOMENICHINI 1988.

⁵⁰ TOSINI 2008, pp. 260-261.

complessa immagine allegorica nello stile più apprezzato dall'umanista spagnolo, attraverso cui Zuccaro rispondeva ai detrattori degli affreschi realizzati nella cupola fiorentina di Santa Maria del Fiore⁵¹. Contemporaneamente Domínikos Theotokópoulos detto El Greco, giunto a Roma da Venezia nel 1570, grazie alla mediazione di Clovio aveva trovato ospitalità presso il cardinale Alessandro Farnese⁵², promotore e regista di due delle imprese decorative più importanti per lo sviluppo di un canone decorativo della Controriforma, ovvero gli oratori delle confraternite del Gonfalone e del Crocifisso di San Marcello. È in questo frangente che si registra pure la frequentazione con alcuni influenti cardinali quali Carlo Borromeo, Antonio Carafa, Cesare Baronio e il calabrese Guglielmo Sirleto, prefetto della Biblioteca Vaticana; quest'ultimo non solo collaborò alla stesura dell'VIII volume della *Biblia Sacra* con le sue *Annotationes Variorum Lectionum in Psalmos*, ma intervenne presso la *Congregatio Concilii* a favore della concessione del privilegio papale, che Arias Montano ottenne il 16 giugno 1572⁵³. Ed è ancora a palazzo Farnese che l'umanista spagnolo poteva aver visto il famoso *Libro d'Ore* miniato da Clovio (completato nel 1546)⁵⁴, la cui bellezza spinse Vasari a considerare l'artista come «un piccolo e nuovo Michelangelo»⁵⁵. In apertura dell'«Ofizio della Croce», accanto alla pagina miniata del *Cristo crocifisso*, compare la scena del *Miracolo del serpente di bronzo* dal pennacchio della Volta sistina (fig. 6), una delle più antiche e preziose testimonianze iconografiche della fortuna di questo soggetto⁵⁶. Va ricordato, inoltre, che fra i numerosi fogli da Michelangelo presenti nell'inventario dei beni posseduti dal miniatore all'atto del testamento redatto il 27 dicembre 1577,

⁵¹ Per la cupola di Santa Maria del Fiore si vedano i contributi di ACIDINI LUCHINAT 1996; HEIKAMP 1997; GIORDANO, BIGI, MUREDDU 2015; per la stampa del *Lamento della Pittura*: GERARDS-NELISSEN 1983 e HÄNSEL 1999B.

⁵² ROBERTSON 1995; CALÌ 1999.

⁵³ ÁLVAREZ MULERO 2006.

⁵⁴ Giulio Clovio, *Libro d'Ore Farnese*, 1540-1546, tempera su pergamena, mm 172 x 110, New York, The Morgan Library and Museum, ms M.69.

⁵⁵ VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. VI, p. 217; su questo tema si vedano SMITH 1964 e MARONGIU 2019.

⁵⁶ STRAZZULLO 1978; CALVILLO 2004; DOULKARIDOU-RAMANTANI 2016.

compare anche una «Historia delli serpenti copiata da Don Giulio et inventione di M.ro Michelangelo»⁵⁷; una notizia che Paul Joannides ha opportunamente messo in relazione a un disegno di Clovio conservato al Musée des Beaux-Arts di Lione (fig. 7)⁵⁸. In questo foglio Clovio reinterpreta il modello michelangiolesco in una chiave narrativa e didascalica, con un andamento della composizione che procede in diagonale decrescente verso il secondo piano, e un intreccio di corpi più vicino ai due studi di composizione a matita rossa di Michelangelo per lo stesso soggetto conservati al Kunstmuseum di Düsseldorf⁵⁹. Non mancano tuttavia citazioni puntuali dall'affresco sistino, come la figura in scorcio che mostra in primo piano le gambe incrociate, e dal gruppo del *Laocoonte*, di cui l'artista reinterpreta magistralmente le torsioni convulse delle tre figure viste da destra. Se messo a confronto con la stampa edita da Luca Bertelli, questo caso potrebbe servire a far luce sui rapporti del veneziano con gli ambienti dell'editoria romana – ancora del tutto inesplorati – e su quali furono i tramiti che gli permisero di entrare in possesso del disegno, o del rame, da cui venne ricavata l'incisione con la citazione bilingue dei versetti biblici, forse grazie allo stesso Clovio. Si segnala, inoltre, che tra le stampe con indirizzo editoriale «Romae Lucae Bertelli for.», ne esiste una con il *Martirio di sant'Agata* incisa da Giovanni Battista Mazza, replica in controparte di quella realizzata da Cornelis Cort da un disegno di Clovio, oggi conservato al Boijmans van Beuningen Museum di Rotterdam (inv. L 1951/T 10 (PK))⁶⁰. Una vicenda che andrebbe esplorata a partire dai rapporti che il miniatore mantenne per tutta la vita con gli

57 BERTOLOTTI 1882, p. 12.

58 Giulio Clovio, *Miracolo del serpente di bronzo*, 1551-1555, matita nera su carta beige, mm 334 x 444, Lione, Musée des Beaux-Arts, inv. 1571-115. COSTAMAGNA 1992, p. 171, fig. 9; JOANNIDES 1996, pp. 162, 167, nota 54, fig. 21; E. Nagy, in *TRIUMPH OF THE BODY* 2019, pp. 407-414, cat. 76.

59 Michelangelo Buonarroti, *Studio per un 'Miracolo del serpente di bronzo'*, matita rossa su carta bianca, mm 252 x 268, Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. FP138; Michelangelo, *Studio per un 'Miracolo del serpente di bronzo'*, matita rossa su carta bianca, mm 252 x 264, Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. FP139. JOANNIDES 1996, pp. 155-162.

60 SELINK 2000, vol. II, p. 115. Sulla diffusione a stampa delle invenzioni di Clovio si vedano il catalogo della mostra *PRINTS AFTER GIULIO CLOVIO* 1998 e BARTOLOTTI 2010.

ambienti veneziani più attenti alle novità artistiche provenienti dall'Italia centrale, in particolare con il cardinale Marino Grimani che alla fine del quarto decennio favorì il suo arrivo a Roma⁶¹.

«*Al Signor Thomas di Cavallieri col Signor mio compar Mario suo figliolo*»
(Arias Montano 1576)

Grazie agli studi di padre Joaquin García condotti negli anni venti del secolo scorso, è stato possibile far luce anche sul ruolo che Arias Montano ebbe come consulente per la costituzione della prima collezione di stampe dell'Escorial⁶². Una straordinaria raccolta di incisioni da Mantegna in poi conservate in trentasei album, per la maggior parte formata al tempo di Filippo II e paragonabile solo a quella che il cugino Ferdinando II, arciduca d'Austria, custodiva nel castello di Ambras⁶³. È proprio questo duplice aspetto della personalità di Arias Montano, conoscitore di stampe e promotore del valore didascalico delle immagini accompagnate da testo, nonché appassionato studioso della cultura ebraica, che mi ha spinto a considerare la stampa del serpente di bronzo come un progetto editoriale destinato a quella parte dell'*intelligenzia* spagnola stretta intorno alla fabbrica dell'Escorial e su cui Francesco Patrizi era aggiornatissimo. Forse da considerarsi quale prototipo per una specie di versione *maior* degli *Humanae salutis monumenta* pubblicati con grande successo da Arias Montano nel 1571, questa volta però pensati con illustrazioni derivate da modelli michelangioleschi. Ancora più significativo se si riflette sul particolare momento storico che l'Europa stava attraversando, colpita al cuore da contrasti e sanguinose guerre di religione che Filippo II tentava di arginare attraverso una politica repressiva, e per cui l'episodio biblico del popolo ebreo salvato dal serpente di bronzo dopo essersi ribellato alla volontà di Dio fungeva da monito e modello di salvezza.

⁶¹ PRIJATELJ 1982.

⁶² GARCÍA 1925.

⁶³ McDONALD 1998.

La frequentazione della colta cerchia di umanisti, antiquari e artisti che si stringeva intorno ad Alessandro Farnese permise inoltre ad Arias Montano di avere accesso alla collezione di disegni di Michelangelo messa insieme da Tommaso de' Cavalieri. Ad agevolare i contatti con questo ambiente furono certamente alcuni dei più illustri esponenti della comunità spagnola residente nella città, tra cui l'amico Antonio Agustín, Juan de Verzosa – dal 1554 funzionario della nazione spagnola nell'Urbe e nel 1562 direttore dell'Archivio della Nazione, incarico che conservò fino alla morte nel 1574⁶⁴ – e il pittore Pablo de Céspedes, che nel suo *Discurso de la comparacion de la antigua y moderna pintura y escultura* (1604) definì Arias Montano «tan señor y particular patron mio»⁶⁵. Assiduo frequentatore di palazzo Farnese, negli stessi anni Céspedes era all'opera nella cappella dello spagnolo Antonio Bonfil (oggi Aldobrandini) a Trinità dei Monti, insieme al paesaggista Cesare Arbasia detto il Piemontese⁶⁶. Fu amico dei fratelli Zuccaro che definì «archivos verdaderamente del tesoro de esta arte»⁶⁷ e dal 1567 anche di Tommaso de' Cavalieri, con il quale condivideva la stessa passione per l'antico⁶⁸, per Michelangelo e per i suoi seguaci, in particolare Daniele da Volterra; un aspetto della sua personalità artistica ben riconoscibile già all'altezza degli affreschi con le *Storie della Vergine* nella cappella Bonfil e sviluppato ulteriormente negli anni della maturità. Probabilmente fu lui, nel 1572, a presentare Arias Montano al gentiluomo romano⁶⁹, con il quale dovette allacciare rapporti che andarono

64 DEL PINO GONZÁLEZ 2006.

65 CÉSPEDES, ed. Ceán Bermúdez 1800, p. 275.

66 Il pittore arrivò a Roma nel 1560, quando Antonio Bonfil acquistò la cappella a Trinità dei Monti e vi rimase fino al 1577, quando rientrò in Spagna e venne nominato canonico della cattedrale di Cordova. Per la sua attività a Trinità dei Monti si veda FALLAY D'ESTE 1990; per le sue relazioni con Arias Montano e gli umanisti e per il suo impegno nel campo della teoria artistica si rimanda ai contributi di BROWN 1965; MARTÍNEZ RIPOLL 1987; RUBIO LAPAZ 1993.

67 CÉSPEDES, ed. Ceán Bermúdez 1800, p. 280.

68 CÉSPEDES, ed. Ceán Bermúdez 1800, p. 291; FALLAY D'ESTE 1990, pp. 47. Sugli interessi antiquari di Tommaso e la sua collezione di antichità si veda BEDON 2019.

69 RUBIO LAPAZ 1993, p. 28.

ben oltre una formale conoscenza, come testimoniato da una lettera inviata a Fulvio Orsini il 19 dicembre 1576 in cui viene salutato anche Clovio:

Et V.S. [Fulvio Orsini] mi faccia favore di preghar Dio per me suo servitore et dar mie raccomandationi a [tu]tti li amici di V.S. con [quelli] che sono di mia notitia; darà V.S. mie affettuose raccomandationi a li Signori Domini Giulio et Gambara. Anchora molto caldamente al Signor Thomas di Cavallieri col Signor mio compar Mario suo figliolo⁷⁰.

È in quella stessa occasione che probabilmente Arias Montano ebbe l'opportunità di entrare in possesso di un foglio del Buonarroti con il *Ratto di Ganimede* nato per Tommaso quasi quattro decenni prima⁷¹. Un soggetto reso celeberrimo dalle descrizioni di Francisco d'Olanda (anni Quaranta) e di Vasari (1568)⁷², e la cui fortuna europea fu determinata in tempi rapidissimi dalla riproduzione massiva su placchette metalliche, cristalli di rocca, dipinti e miniature, come quella di Clovio ora conservata in Casa Buonarroti a Firenze (fig. 9)⁷³. Il prezioso foglio michelangiolesco venne donato da Arias Montano a Francisco Pacheco che, nella sua *Arte de la Pintura*, lo descrive come «original»⁷⁴.

L'epiteto «mio compar» con cui l'umanista definisce Mario II de' Cavalieri, primogenito di Tommaso, nella lettera del 1576 a Fulvio Orsini, indica che i rapporti fra i due dovettero essere molto

⁷⁰ DOMENICHINI 1988, p. 572.

⁷¹ BEDON 2019, pp. 137-138.

⁷² Francisco d'Olanda descrive la miniatura nel *Quarto dialogo della Pittura*: «Qui Don Giulio ci mostrò un Ganimede, miniato di sua mano su disegno di Michel Angelo, lavorato molto soavemente, che era stata la prima cosa con cui egli si era guadagnata fama» (OLANDA, ed. Modroni 2003, p. 144). Vasari invece la ricorda nella biografia di Clovio, tra quelle possedute da Cosimo I de' Medici: «Ha dunque il Duca, oltre le dette cose, un quadretto di mano di don Giulio, dentro al quale è Ganimede» (VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. VI, p. 218). Sulla fortuna di questo soggetto si veda il catalogo della mostra *IL MITO DI GANIMEDE* 2002 e la scheda di Marcella Marongiu, pp. 84-85, cat. 23, con bibliografia precedente; per una riconsiderazione della data tradizionale della miniatura di Clovio (1538-1539), a favore di una datazione anticipata al 1534 ca., si veda ora MARONGIU 2019, pp. 29-37.

⁷³ Giulio Clovio, *Ratto di Ganimede* (da Michelangelo), 1534 ca., tempera su pergamena applicata su tavola, mm 340 x 235, Firenze, Casa Buonarroti, inv. Gallerie 1890, n. 3516.

⁷⁴ PACHECO, ed. Bassegoda i Hugas 1990, p. 456: «un Ganimeses arrebatado de Iupiter en forma de águila con un lindo pais en que estava un perro grande i otras menudencias: excelente iluminación hecha por un debuxo de mano de Micael Angel, cuyo yo tengo, que fue del Dtor Benito Arias Montano». Cfr. BOUBLI 2003, p. 229.

più stretti di quanto oggi sappiamo. È credibile, infatti, che lo spagnolo abbia tenuto a battesimo uno degli undici figli di Mario avuti con Vittoria di Marcello Velli, cinque maschi e sei femmine. La notizia è confermata da Pablo de Céspedes, il quale ricordando il nobile romano scrive: «Tomas del Cavallero, cavaleiro illustre romano: nómbrolo por haber sido grandísimo amigo, y aún creo, compadre del señor Arias Montano»⁷⁵. Eppure questa importante notizia non sembra essere stata oggetto di approfondimenti e contestualizzazioni, nemmeno nell'ambito degli studi dedicati all'influenza dell'opera di Clovio sulla *Escuela Escorialense* di miniatura e quindi sulla formazione dei miniatori al servizio di Filippo II, quali Julián de la Fuente el Saz e Andrés de León⁷⁶. Proprio quest'ultimo, inoltre, fu autore di una miniatura raffigurante il *Ratto di Ganimede* da Michelangelo, oggi purtroppo perduta, ma che probabilmente derivava dal disegno appartenuto ad Arias Montano o da un modello dello stesso Clovio circolante in Spagna⁷⁷.

Dopo la prematura scomparsa di Mario, avvenuta tra il 1579 e il 1580, e quella di Tommaso (1587), sarà il secondogenito Emilio – uno dei più importanti musicisti della sua generazione –, a prendersi cura degli undici nipoti e della cognata Vittoria rimasta vedova⁷⁸. Alla morte di quest'ultima, nel 1615, l'inventario dei beni presenti nella sua casa registra anche l'importante notizia di «un libro con certi disegni di Michel Angelo», che doveva appartenere alla preziosa collezione grafica ereditata dal padre e in parte venduta da Emilio a Odoardo Farnese⁷⁹. Le preoccupazioni che i nipoti procurarono a Emilio furono molte, non solo egli doveva provvedere al loro mantenimento, ma anche occuparsi di concordare matrimoni vantaggiosi per le nipoti, i quali richiedevano l'impiego di ingenti somme di denaro per la costituzione delle

⁷⁵ CÉSPEDES, ed. Ceán Bermúdez 1800, p. 291.

⁷⁶ BENITO DOMENECH 1988; PÉREZ DE TUDELA Y GABALDÓN 1998; DE LAURENTIIS 2002; DE LAURENTIIS 2014A; DE LAURENTIIS 2014B; DE LAURENTIIS 2015.

⁷⁷ DE LAURENTIIS 2014A, p. 161; DE LAURENTIIS 2015, pp. 20, 27 nota 132.

⁷⁸ Su Emilio e le vicissitudini della famiglia Cavalieri si veda il libro di KIRKENDALE 2001. Una genealogia completa si trova in *Appendice VI*, pp. 415-419, per i figli di Mario II de' Cavalieri, p. 417.

⁷⁹ KIRKENDALE 2001, p. 115; su questa vicenda si veda SICKEL 2006, pp. 178-181.

doti. Ma quello che lo inquietava maggiormente era lo sperpero di soldi provocato dalla cattiva condotta di Tiberio, il più scapestrato dei nipoti, e dal mantenimento in Spagna del più giovane Muzio⁸⁰: «Io vedo per tre capi la rovina di Casa mia. Il primo la spesa de Mutio che non si puole più reggere. Secondo, una cognata [Vittoria], che non è buona se non a dire paternostri. Terzo, la infelice riuscita di Tiberio»⁸¹. È soprattutto con l'amico Marcello Accolti che Emilio si sfoga raccontandogli le sue preoccupazioni e ansie, come nella lettera del 9 novembre 1593:

Tiberio ha fatto quello che ha potuto per rovinar sé et tutta Casa sua. Promette voler far la penitenza et esser homo dabene, che Dio lo voglia. Et promette star umilissimo, studiare assai, spendere pochissimo et confessarsi spesso. Starrò a vedere. In tanto tra danari dati al fisco, tra perdita in un'arte di campo presa senza consento di Casa sua, tra haver perso nelle scommesse e viver male se li pagano [ducati] sei milia et cinquecento che haveva di detto, et erano quasi compagnie di offitio [...] Dopo me si aggiunge la spesa de Mutio in Ispagna, che per necessità bisognerà farlo tornare, senza haver havuto se non una croce⁸².

In realtà Muzio non rientrerà più in Italia ma continuerà per tutta la vita a cercare fortuna in Spagna, dove già dal 1591 si trovava al servizio di Filippo II, che gli aveva offerto «se non una croce», quella dell'Ordine di Malta; un titolo evidentemente privo di rendita come lamenta Emilio nella corrispondenza con Accolti. Più avanti venne insignito di altre due prestigiose onorificenze spagnole: quella dei cavalieri dell'Ordine di San Giacomo di Compostela, lo stesso a cui apparteneva Arias Montano, e nel 1597 quella dell'Ordine di Calatrava; mentre nel 1601 è documentato come «cavallerizzo» di sua maestà cattolica a Madrid, titolo che prevedeva l'onore di occuparsi personalmente dei cavalli di Filippo II⁸³. Muzio morirà l'anno seguente a Lione, tra febbraio e

⁸⁰ KIRKENDALE 2001, *ad indicem*, per Muzio si vedano in particolare le pp. 58-60.

⁸¹ KIRKENDALE 2001, p. 349 doc. 191.

⁸² KIRKENDALE 2001, p. 349 doc. 186.

⁸³ KIRKENDALE 2001, pp. 59, 377 doc. 381.

marzo, pochi mesi prima dello zio Emilio, lasciando «12.000 scudi di dinari contanti»⁸⁴.

Purtroppo i documenti relativi ai figli di Mario rintracciati da Kirkendale non sempre aiutano a stabilire con precisione assoluta le loro date di nascita, e dunque individuare quale dei nipoti di Tommaso possa essere stato tenuto a battesimo da Arias Montano. Tuttavia, quello che più si avvicina alla data del soggiorno dell'umanista spagnolo a Roma del 1572 è proprio Muzio, che in un documento del 1593 conservato all'Archivio di Stato di Roma risulta avere vent'anni⁸⁵. Con uno scarto di qualche mese e in virtù della lunga permanenza in Spagna, è verosimile che il figlioccio in questione possa essere proprio lui. In qualità di consigliere e cappellano di Filippo II e bibliotecario dell'Escorial, Arias Montano avrebbe infatti potuto incoraggiare l'arrivo di Muzio a Madrid e quindi favorire l'ingresso a corte del giovane, che, a sua volta, si avvaleva di un cognome reso celebre in Spagna dall'amicizia del nonno paterno con il divino Michelangelo. Un aspetto su cui punta pure la famosa epistola latina che nel 1571 gli dedicò l'amico spagnolo Juan de Verzosa, in cui si menziona la complessa personalità di Tommaso e i suoi molteplici interessi, dalle curiosità naturalistiche al suo ruolo di conservatore delle antichità, fino a definirlo un nuovo Buonarroti⁸⁶.

«Con mucha fuerça e relieve»: Benito Arias Montano, Giulio Clovio e l'Andata di Cristo al Calvario

Appassionato di antichità, numismatica e *mirabilia*, oltre ad una ricca raccolta di medaglie, stampe e sculture antiche e moderne, Arias Montano possedeva anche due dipinti di Tiziano, una non meglio identificata *Storia di Noè* e un *Ecce Homo* – probabilmente replica dell'esemplare posseduto da Carlo V o da Filippo II –, e una miniatura su pergamena di Clovio con l'*Andata di Cristo al*

⁸⁴ KIRKENDALE 2001, p. 60 nota 182.

⁸⁵ Roma, Archivio di Stato, *Notatori del Tribunale dell'Auditor Camerae*, 3958/377: KIRKENDALE 2001, p. 418 nota 26.

⁸⁶ VERZOSA 1575, pp. 132-133; per la traduzione in italiano: BEDON 2019, pp. 150-151, nota 98.

Calvario che, stando alle parole di Pacheco, derivava da un disegno di Michelangelo. L'artista e trattatista spagnolo ricorda di averla vista nel 1632 in una cappella della chiesa della certosa sivigliana di Santa María de las Cuevas, conosciuta anche come La Cartuja, a cui Arias Montano fu molto legato negli ultimi anni di vita, tanto da lasciarvi in eredità la sua biblioteca e altri beni. La miniatura giunse a La Cartuja come lascito del pittore sivigliano Pedro de Villegas Marmolejo, che a sua volta lo aveva ricevuto in dono dallo stesso letterato, il quale realizzò anche l'iscrizione commemorativa posta sulla tomba dell'artista:

Segundo día de Pascua de Espíritu Santo 31 de mayo de 1632 en la Cartuxa de Sevilla vi un cuadro de una cuarta de alto i un gema de ancho, guarnecido en evano, con su christal delante, de mano del mesmo don Iulio por debuxo de Mícael Angel, de Christo con la cruz a cuestras, i nuestra Señora, mirándose los dos, San Iuan i Madalena, i Simón Cirineo, grandemente acabado, assí en debuxo como en pintura, con mucha fuerça i relieve; el Christo con una ropa morada, i la imagen de la Virgen ambas ropas azules de lindo ultramarino, i las carnes aprovechando el color de la vitela, pero no picadas sino unidas dulcemente como pintura. Eredolo el mesmo Dotor Benito Arias Montano de Pedro de Villegas pintor de esta ciudad, grande amigo suyo: i dexolo a la Cartuxa, i está en el Sagrario detrás del Altar mayor (con otras láminas, i cosas de gran precio) en suma veneración; es de las mejores cosas que hizo don Iulio. Tambien vi aquel dia, en la Sacristía deste convento, otros Iluminaciones de Italia hechas deste modo, pero punteadas⁸⁷.

Probabilmente la pergamena doveva essere una copia o una seconda versione di un 'quadretto' dipinto da Clovio per il cardinale Alessandro Farnese, come riportato da Vasari nella biografia del miniatore croato:

Al detto cardinale Farnese ha fatto due altri quadretti: in uno è Gesù Cristo ignudo con la croce in mano, e nell'altro è il medesimo, menato da' Giudei et accompagnato da una infinità di popoli al Monte Calvario, con la croce in ispalla, e dietro la Nostra Donna e l'altre Marie in atti graziosi e da muovere a pietà un cuor

⁸⁷ PACHECO, ed. Bassegoda i Hugas 1990, pp. 456-457; DE LAURENTIIS 2014A, p. 168.

di sasso⁸⁸.

Se per il «Cristo ignudo con la croce in mano», derivante dalla statua del *Cristo* della Minerva di Michelangelo, possiamo avvalerci della miniatura ritrovata da Fernando Benito Domenech in una collezione valenziana, poi passata negli Stati Uniti e ora donata al Museo del Prado (fig. 10)⁸⁹, per l'*Andata al Calvario* non possediamo alcuna testimonianza iconografica⁹⁰. Tuttavia va segnalato un piccolo disegno con un *Cristo portacroce* conservato nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (figg. 11, 15)⁹¹, che merita almeno di essere messo in relazione alle notizie riportate dalle fonti, quindi con la miniatura appartenuta ad Arias Montano e ancora non rintracciata. Il disegno a matita nera su carta beige molto ingiallita, un tempo attribuito al «Fattore», Giovan Francesco Penni, come segnalato da un'iscrizione sul verso del foglio, è stato assegnato verbalmente a Clovio da Philip Pouncey nel 1965, e da Maria Cionini Visani accolto tra i disegni autografi del miniatore⁹². Apparentemente la storia critica del disegno sarebbe finita qui; tuttavia, proprio a partire dal riferimento alla miniatura appartenuta ad Arias Montano, è ancora possibile fare qualche considerazione sulla fortuna che questo soggetto ha avuto attraverso copie e traduzioni a stampa nella seconda metà del Cinque-

⁸⁸ VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. VI, p. 218.

⁸⁹ Giulio Clovio, *Cristo portacroce* (da Michelangelo Buonarroti), 1550 ca., tempera e oro su pergamena incollata su tavola, mm 190 x 130, Madrid, Museo del Prado (<https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/pilar-conde-gutierrez-del-alamo-coleccionista/46bbeb4f-1ba6-056a-5a00-1116d7c44c90>); BENITO DOMENECH 1988; DE LAURENTIS 2014A, pp. 168 e 174 nota 95; CALVILLO 2013, pp. 460-462; CALVILLO 2019, p. 91.

⁹⁰ Un soggetto simile non compare nemmeno nell'inventario dei beni di Clovio riportati nel testamento: in BERTELOTTI 1882, pp. 9-19.

⁹¹ Giulio Clovio, *Cristo portacroce*, 1550 ca., matita nera su carta beige, mm 212 x 144, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 15562 F. Fra i disegni di Clovio da invenzioni di Michelangelo che vengono citati nel testamento, l'unico che si possa accostare al soggetto rappresentato nel foglio degli Uffizi è forse: «Un X.po et una Madonna idem [da Michelangelo] fatto idem id. [da Don Giulio]» (in BERTELOTTI 1882, p. 13.).

⁹² M. Cionini Visani, in CIONINI VISANI, GAMULIN 1993, p. 87.

cento. Ritagliato su tutti i lati, non è da escludersi che oggi il foglio possa rappresentare un frammento di una composizione più ampia, forse sviluppata verso sinistra, dove il taglio sulla figura femminile appare meno preciso. Il disegno molto finito e tenuamente ombreggiato, di una qualità spirituale patetica e meditativa, dà conto del tirocinio di lungo corso compiuto da Clovio sui disegni del Buonarroti, che cercò «d'imitare con ogni sforzo»⁹³ fin dal suo arrivo a Roma al seguito del cardinale veneziano Marino Grimani⁹⁴. Com'è noto Clovio copiò molti dei disegni che Michelangelo aveva donato ai suoi amici più cari, i quali dovevano sembrargli esempi di straordinaria finezza e abilità tecnica: dalle numerose copie dei fogli d'omaggio nati per Tommaso de' Cavalieri e Vittoria Colonna⁹⁵, alla *Flagellazione di Cristo* a matita rossa conservata a Windsor⁹⁶, che riproduce il disegno definitivo di Michelangelo per la *Flagellazione* dipinta a olio da Sebastiano del Piombo sulla parete d'altare della cappella Borgherini in San Pietro in Montorio (circa 1516-1522). Clovio ne ripete il tratteggio morbido e sottile, finemente sfumato, reinterpretandolo con fedeltà e diligenza, come si vede nel *Cristo morto sorretto da san Giovanni e pianto dalle pie donne* del Louvre⁹⁷, o nella *Pietà* del Victoria

⁹³ VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. VI, p. 214; HIRST 1961, p. 51.

⁹⁴ CALVILLO 2000; CALVILLO 2003.

⁹⁵ Per i disegni donati a Tommaso si veda MARONGIU 2013; MARONGIU 2014; per quelli dedicati alla marchesa di Pescara e più in generale sul rapporto di amicizia con Michelangelo, si rimanda al catalogo della mostra *VITTORIA COLONNA E MICHELANGELO* 2005.

⁹⁶ Giulio Clovio, *Flagellazione di Cristo*, 1540 ca., matita rossa su una traccia a matita nera, su carta bianca, mm 200 x 182 Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 990418. M. Cionini Visani, in CIONINI VISANI, GAMULIN 1993, p. 104. Per una proposta di datazione del foglio spostata in avanti, al 1571 circa, si veda AGOSTI 2018, p. 69.

⁹⁷ Giulio Clovio, *Cristo morto sorretto da san Giovanni e pianto dalle pie donne*, 1551-1553 ca., matita nera su carta bianca, mm 241 x 190, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2819 recto. MONBEIG GOGUEL 1988; C. Monbeig Goguel, in *L'OEIL DU CONNAISSEUR* 1992, pp. 67-68, cat. 29.

& Albert Museum di Londra⁹⁸, entrambi datati all'altezza del soggiorno fiorentino del 1551-1554⁹⁹. In questo periodo si collocano anche alcune splendide miniature dedicate al tema della Passione di Cristo, come il *Compianto su Cristo morto* della National Gallery of Art di Washington (fig. 17)¹⁰⁰, o la *Crocifissione con la Maddalena* del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi¹⁰¹, dove le monumentali figure immerse in un paesaggio archeologico minuzioso e sfumato richiamano quelle di Michelangelo, ma con una «castigatezza» e un grado di semplificazione filtrati dalle inclinazioni mistiche di Marcello Venusti e Siciolante da Sermonea¹⁰². La scelta dei soggetti, l'utilizzo della matita nera morbida e il modo di riempire lo spazio con i personaggi bloccati sul limite del piano in una «fissità allucinata»¹⁰³, sono il segno di una netta conversione allo spiritualismo dell'ultimo Michelangelo, che Clovio traduce in miniatura con quel tipico «modo di

⁹⁸ Giulio Clovio, *Pietà*, 1551-1553, matita nera su carta bianca, mm 357 x 261, Londra, Victoria & Albert Museum, Prints & Drawings Study Room, inv. DYCE.218. D. Franklin, in *DE RAPHAËL A CARRACCI* 2009, pp. 218-219, cat. 55; E. Nagy, in *TRIUMPH OF THE BODY* 2019, pp. 407-414, cat. 74. Il foglio è stato messo in relazione alla miniatura con lo stesso soggetto conservata agli Uffizi (tempera su carta applicata su tavola, mm 370 x 257, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. Gallerie 1890, n. 8765) da sempre considerata autografa dalla critica per l'iscrizione «Iulius Clovius ma / cedo faciebat» e per il collegamento con le voci inventariali della Guardaroba medicea dell'11 novembre 1553 e della Tribuna del 1589, sostenute inoltre dalla descrizione vasariana (VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. VI, p. 218). Tuttavia, i due riferimenti cronologici non possono essere collegati alla stessa opera, in quanto la *Pietà* descritta nel 1553 fu inviata a La Spezia come dono alla duchessa d'Alba il 23 gennaio 1556: BAUMAN 2001, p. 67. Su questo punto è tornata MARONGIU 2019, p. 34 nota 126, che ritiene la miniatura degli Uffizi una copia di bottega.

⁹⁹ Cfr. MELONI TRKULJA 1983; COSTAMAGNA 1992; CECCHI 2019.

¹⁰⁰ Giulio Clovio, *Compianto su Cristo morto*, 1550 ca., tempera e oro su pergamena, mm 216 x 145, Washington, National Gallery of Art, inv. 2006.111.1. CALVILLO 2013; METZLER 2014, pp. 31-32. L'iconografia di questa miniatura ripete con qualche variante, soprattutto nelle figure degli astanti in alto a destra, quella del disegno conservato all'Art Institut di Chicago, inv. 22317 e del disegno, molto rovinato, del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 2457 (M. Cionini Visani, in CIONINI VISANI, GAMULIN 1993, pp. 85 e 87).

¹⁰¹ Giulio Clovio, *Crocifissione con la Maddalena*, 1553, tempera su pergamena applicata su tavola, mm 240 x 170, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. Gallerie 1890, n. 812. S. Meloni Trkulja, in *PALAZZO VECCHIO* 1980, pp. 195-196, cat. 365; V. Macan Lukavečki, in *JULIJE KLOVIĆ* 2012, pp. 142-143, n. 11; M. Cionini Visani, in CIONINI VISANI, GAMULIN 1993, pp. 66-68, 85.

¹⁰² CIONINI VISANI 1971, p. 136; M. Cionini Visani, in CIONINI VISANI, GAMULIN 1993, p. 60.

¹⁰³ M. Cionini Visani, in CIONINI VISANI, GAMULIN 1993, p. 68.

dipingere fatto tutto di certi particolari puntini sottilissimi che io chiamo atomi o nebbia, i quali puntini coprono tutta l'opera a mo' di velo e di fumo molto soave e accentuato, pieno di grande perfezione e di grazia»¹⁰⁴.

Altrettanto significativa per accreditare l'autografia del disegno degli Uffizi è la *Pietà* con varie figure (figg. 13-14) a matita nera conservata al British Museum di Londra¹⁰⁵. Al di là dell'immediato riferimento iconografico alla *Pietà* vaticana a cui rimanda la figura di Cristo depresso sulle gambe della Vergine, questo disegno è da leggersi piuttosto alla luce degli esiti supremi raggiunti dal Buonarroti nel campo della grafica all'altezza del quarto decennio, e in particolare negli studi dedicati alla Passione di Cristo databili tra il 1530 e il 1534, dal disegno preparatorio del Louvre per una *Pietà*¹⁰⁶, poi realizzata in pittura da Sebastiano del Piombo per il segretario di Stato di Carlo V Francisco de los Cobos, allo *Studio per una Pietà* a matita nera del British Museum (fig. 12)¹⁰⁷. L'uso sfumato della matita, più insistita nella resa anatomica del corpo di Cristo e dei panneggi, la costruzione cubica del gruppo doloroso, teso e chiuso come in un blocco scultoreo e la forte pateticità delle figure, rivelano l'enorme ascendente di Michelangelo su Clovio che sarà tipico della sua ultima stagione. Non meno suggestivo è il confronto con i due studi a matita rossa per una *Pietà* conservati all'Albertina di Vienna¹⁰⁸, dove il sinuoso

¹⁰⁴ OLANDA, ed. Modroni 2003, p. 95.

¹⁰⁵ Giulio Clovio, *Pietà*, 1553-1555 ca., matita nera su carta bianca, mm 250 x 221, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895-9-15-654, firmato in basso a sinistra. M. Cionini Visani, in CIONINI VISANI, GAMULIN 1993, pp. 90-91. La composizione di questo disegno venne replicata, con qualche variante, da Giovanni Battista Castello in una miniatura conservata nel Museo de Bellas Artes di Valencia (E. De Laurentiis, in *PINTURA EUROPEA* 2002, pp. 44-47, cat. 8).

¹⁰⁶ Michelangelo Buonarroti, *Studio per un Cristo in pietà e due schizzi di un braccio destro*, 1533-1534, matita nera e tracce di biacca su carta bianca, mm 254 x 318, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 716. JOANNIDES 2003, pp. 171-173, cat. 38.

¹⁰⁷ Michelangelo Buonarroti, *Studio per una Pietà*, 1533-1534 ca., mm 282 x 262, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1896-7-10-1. CHAPMAN 2005, p. 254; GNANN 2010, pp. 303-305, cat. 92.

¹⁰⁸ Michelangelo Buonarroti, *Studio per una Pietà*, 1523-1525 ca., matita rossa su tracce di matita nera su carta bianca, mm 320 x 249, Vienna, Albertina, inv. 102; Michelangelo Buonarroti, *Studio per una Pietà*, 1531-1534 ca., matita rossa su matita nera e tracce di punta metallica su carta bianca, mm 411 x 234, Vienna, Albertina, inv. 103. Rispettivamente: GNANN 2010, pp. 226-227, cat. 66; pp. 300-303, cat. 91.

corpo di Cristo appare come depresso sul primo piano in una specie di ostensione eucaristica. Dal foglio 103 (fig. 16) in particolare, Clovio sembra derivare la posa del Salvatore esanime dipinto nella miniatura di Washington, con quel caratteristico allungamento del busto e delle membra che danno rilievo e monumentalità alla figura.

Alla luce di queste considerazioni stilistiche, mi chiedo se anche il *Cristo portacroce* del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi non possa appartenere a questo medesimo momento della storia di Clovio, entro la prima metà del sesto decennio; un momento caratterizzato da un fermento religioso che ben si adatta al tema rappresentato, accanto agli stessi fogli del British Museum (inv. 1895-9-15-654), del Victoria & Albert Museum (inv. DYCE.218), alle miniature di Washington e Firenze e al *Cristo portacroce* oggi al Prado.

A costituire un legame tra quest'ultima miniatura e il foglio degli Uffizi è il tema della croce come strumento di salvezza, che Clovio rappresenta attraverso due dei momenti più significativi della Passione di Cristo: l'andata al Calvario e la Resurrezione con gli strumenti della Passione, immagine emblematica del trionfo della vita sulla morte. Il primo episodio, profondamente drammatico e più vicino alla condizione umana, fa riferimento a un tipo di religiosità attiva e partecipata, come raccomandato da Cristo nell'esortazione evangelica pronunciata all'annuncio della morte e resurrezione: «Se qualcuno vuole venire dietro a me, rinneghi se stesso, prenda la sua croce ogni giorno e mi segua. Chi vuole salvare la propria vita, la perderà, ma chi perderà la propria vita per causa mia, la salverà» (Luca 9, 23-24). Dal punto di vista teologico questo brano, profondamente legato alle origini della missione apostolica, rientra a pieno titolo nell'ambito di quelle istanze di rinnovamento che la nuova spiritualità controriformata stava mettendo in circolo attraverso un rapporto strettissimo tra arte, teologia e pietà¹⁰⁹; un aspetto che aveva trovato ampia accoglienza in ambito confraternale, a cui pare rimandare il particolare del cordone annodato che stringe in vita la tunica del portacroce.

¹⁰⁹ PRODI 2014.

Con questo disegno Clovio sembra recuperare, infatti, una tradizione iconografica tipicamente quattrocentesca e padana, come si vede nel suggestivo confronto con l'*Andata al Calvario* di Marco Palmezzano conservata nella Galleria Spada di Roma (fig. 19), giungendo persino a ripescare suggestioni e patetismi dalla sua personale collezione di stampe nordiche (fig. 18)¹¹⁰. Al di là di quella che potrebbe apparire una generica indagine iconografica relativa a un soggetto così popolare e trasversale alla cultura figurativa europea, ciò che merita di essere sottolineato è lo spiritualismo didascalico dell'immagine, in linea con una tendenza che subirà un'accelerazione all'indomani delle ultime sessioni del Concilio tridentino (1562-1563) e che vide tra i suoi protagonisti proprio Clovio e gli artisti orbitanti intorno al cardinale Alessandro Farnese e alla corte di Pio V Ghislieri. Per rimanere nell'ambito della cosiddetta 'maniera piccola' si pensi a uno dei casi più clamorosi, il *Giudizio universale* su rame di Bartholomeus Spranger¹¹¹, artista fiammingo raccomandato al Farnese dallo stesso Clovio. Come è noto il rame è una copia della celebre tavola di Beato Angelico oggi alla Gemäldegalerie di Berlino, poi trasformata in trittico¹¹², dove non mancano riferimenti stilistici all'opera del più anziano miniatore croato, una limpida visione del giorno del giudizio nello stile del Quattrocento che si andava riscoprendo negli anni della Controriforma sulla scorta delle indicazioni in materia di pittura. Federico Zeri nel saggio che ha aperto la strada a nuove considerazioni sui rapporti tra pittura e Controriforma, non ha mancato di mettere in risalto questa commissione di Pio V come un precoce esempio dell'apprezzamento verso il gusto dei primitivi, della loro purezza devozionale e del

¹¹⁰ Come si ricava dall'inventario dei beni, in BERTOLOTTI 1882, pp. 15 e 19. Per la tavola di Marco Palmezzano si veda A. Tambini, in MARCO PALMEZZANO 2005, pp. 290-291.

¹¹¹ Bartholomeus Spranger, *Giudizio universale*, 1570 ca., olio su rame, cm 116 x 148, Torino, Galleria Sabauda, inv. 6. M. Grosso, in L'ETERNO E IL TEMPO 2018, p. 386, cat. 92.

¹¹² Beato Angelico, *Giudizio universale*, 1435-1440, tempera su tavola, cm 103 x 65,3, Berlino, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, inv. 60A.

«rapporto Chiesa-Arte secondo la nuova direzione, aperta dalla crisi della Riforma e dai suoi addentellati»¹¹³.

Dal disegno alla stampa: Cherubino Alberti e il Cristo portacroce di Clovio agli Uffizi

La stessa purezza formale e chiarezza di significato, che contraddistingue il disegno degli Uffizi, deve aver colpito Cherubino Alberti, il quale ne trarrà una stampa a bulino (fig. 21) firmata nell'inciso in basso a destra «Cherubin.o alberti fe / 1573»¹¹⁴. Qui davvero la figura del portacroce, con i versi in calce dedicati alle lacrime della Madonna, appare quale immagine simbolica a uso delle pratiche di meditazione e preghiera sulla Passione di Cristo diffuse dagli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola o dagli scritti di Santa Teresa d'Avila: «Ne lachrymis, matres, me neu decorate querelis / Vosmet vos, vestra et pignora flete magis». L'incisione appartiene a un momento fortemente sperimentale dell'artista, quando dopo un primo approdo all'acquaforte, di cui resta testimonianza il tondo con la *Madonna e il Bambino* datato 1568, Cherubino deciderà di dedicarsi completamente alla tecnica a bulino¹¹⁵. A questa prima fase appartengono stampe di derivazione, soprattutto da Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino, Taddeo e Federico Zuccaro, Polidoro da Caravaggio e Michelangelo; molte di queste sono caratterizzate da importanti sfondi paesaggistici, secondo i modelli messi in campo agli inizi dell'ottavo decennio da Cornelis Cort e Girolamo Muziano, come si vede nel *San Girolamo penitente* del 1575 (fig. 23) che riporta l'iscrizione «Michael

¹¹³ ZERI 1957, p. 52. Su questo tema e sull'interesse di Spranger per il tardogotico quattrocentesco – allargando i riferimenti al discorso sul significato che andava assumendo la pittura dell'Angelico nel corso del Cinquecento – sono intervenuti PREVITALI 1964, p. 18 e ANTAL 1966, p. 86.

¹¹⁴ *THE ILLUSTRATED BARTSCH* 1982, p. 138, cat. 20. Due esemplari ben conservati si trovano nelle collezioni di stampe della Biblioteca Nacional de España di Madrid (inv. ER/1284 (99) qui riprodotta) e della Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (inv. 28-II-8, f. 153), per quest'ultima si veda GONZÁLEZ DE ZÁRATE 1992-1996, vol. I, p. 18, cat. 2.(30).

¹¹⁵ Sull'attività di incisore di Cherubino Alberti, si vedano SERVOLINI 1932; SERVOLINI 1940; WITCOMBE 1989A; WITCOMBE 1991 e il catalogo della mostra *CHERUBINO ALBERTI* 2007, per la stampa in particolare, p. 212, cat. 20. Molti spunti si trovano anche in *DISEGNI DEGLI ALBERTI* 1983.

angelus inven», e nella *Fuga in Egitto* del 1574 da un'invenzione originale di Cherubino¹¹⁶.

La stampa edita a Roma da Antonio Lafréry è stata giustamente messa in relazione con la stampa del *Cristo che porta la croce* citata nell'inventario dell'editore francese¹¹⁷, ma non compare nella lista di incisioni in rame, «per lo più di mano di Cherubino», riportata nell'archivio della famiglia Alberti¹¹⁸. Altrettanto difficile è risalire a quando e in che modo Cherubino riuscì a intercettare il disegno di Clovio e quindi a trarne una copia. Sappiamo però che gli Alberti erano soliti collezionare disegni e cartoni dei maestri del Cinquecento, quali Pontormo, Giulio Romano, Raffaellino del Colle o Giovanni Bandini, che potevano essere conservati in bottega e riutilizzati come modelli. In questo contesto sembra utile ricordare il documento del 10 giugno 1571, in cui Alberto Alberti dichiara che i figli Cherubino e Alessandro comprarono: «uno cartone da Michelagnilo di Rafaele dal Collo pittore: ditto cartone è di Giulio Romano di la taula che feci in la capella di S. Maria di l'anime»¹¹⁹. Inoltre, nello stesso memoriale, viene indicato che in occasione di una divisione del patrimonio familiare avvenuta il 22 agosto 1586: «A di sopraditto si è partito tutti li disegni vechi di mano di più valenti pitiori, così di stampe vecchie e disegni di mia mano fatti in più anni, di bona somma; e si partì molti cartoni fatti da omini vecchi, pitiori, e altre stampe insiem, vechie»¹²⁰.

116 *THE ILLUSTRATED BARTSCH* 1982, rispettivamente p. 173, cat. 54 e p. 133, cat. 15. Oltre al *Cristo portacroce*, l'unica stampa del catalogo di Cherubino Alberti da un modello di Clovio è una copia in controparte della *Resurrezione* incisa da Cort nel 1569, con una cronologia incerta che ci porta fino al primo decennio del XVII secolo: SELLINK 2000, vol. II, p. 9, cat. 74a; BARTOLOTTI 2010, pp. 178-179.

117 ALBERTI 2008-2009, p. 346, n. 295.

118 DEGLI AZZI 1915, pp. 234-239.

119 DEGLI AZZI 1915, p. 206. Si tratta del cartone preparatorio per la *Sacra famiglia con i santi Giovannino, Marco e Giacomo (pala Fugger)*, 1521-1522 ca., commissionata a Giulio Romano dal banchiere Jakob Fugger per l'altare della cappella di famiglia nella chiesa romana di Santa Maria dell'Anima e che il maestro, facendo testamento in procinto di lasciare l'Urbe nell'aprile del 1524, aveva affidato all'allievo insieme agli strumenti della bottega: WITCOMBE 1989B; DROGHINI 2001, pp. 16-17; PASTI 2017.

120 DEGLI AZZI 1915, p. 214. Sull'interesse degli Alberti verso il collezionismo di disegni si veda l'*Introduzione* di Kristina Herman-Fiore alla mostra *DISEGNI DEGLI ALBERTI* 1983, pp. 7-15.

Oltre al bulino di Cherubino, a dimostrazione della fortuna che l'invenzione di don Giulio ebbe per tutto il secondo Cinquecento, rimane un disegno del Museo d'Arte della Città di Ravenna, mai messo in relazione né con il foglio degli Uffizi né con la derivazione a stampa dell'Alberti. Si tratta di uno *Studio di figura per un Cristo portacroce* a penna e inchiostro bruno (fig. 20), assai simile per dimensioni a entrambi i prototipi¹²¹; la composizione presenta qualche variante e in particolare non tiene conto della figura della Vergine. Federico Zeri e Mario Di Giampaolo, nelle loro *expertises* del 1985, lo attribuiscono a un artista della cerchia di Giorgio Vasari, intorno al 1570; mentre Florian Härb non lo prende in considerazione¹²². Mi sono chiesto se la grafia sciolta e corsiva di alcuni passaggi, in particolare gli svolazzi della penna che chiudono il braccio della croce in basso e la resa della tunica più mossa rispetto al modello originale, non permettano di ricondurre il disegno nell'ambito della bottega degli Alberti, rappresentando una sorta di esercitazione in previsione della stampa, oppure un ricordo da conservare in bottega. Le caratteristiche stilistiche, tuttavia, non sono così incidenti da avvalorare una tale ipotesi e dunque l'attribuzione dei due studiosi è da considerarsi la più prudente e ancora valida¹²³. A parte questi problemi che potranno essere sciolti solo attraverso ulteriori approfondimenti sul versante dell'utilizzo che Clovio fece di quel prototipo, se sia davvero da considerarsi preparatorio per la miniatura realizzata per il cardinal Farnese e di cui un esemplare molto simile appartenne alla collezione di Arias Montano, questo veloce ricordo rimane come un'ulteriore testimonianza della fama raggiunta dall'invenzione di don Giulio nella seconda metà del Cinquecento tra Italia e Spagna.

121 Artista della cerchia di Giorgio Vasari, *Studio per un Cristo portacroce*, penna e inchiostro bruno su carta bianca, 1570 ca., mm 270 x 195, Ravenna, Museo d'Arte della Città, inv. 177. G. Viroli, in *PINACOTECA COMUNALE DI RAVENNA* 1988, p. 155, cat. 177.

122 HÄRB 2015.

123 Ringrazio Barbara Agosti, Vittoria Romani e Simonetta Valenti Prosperi Rodinò per avere discusso con me di questo problema.

Bibliografia

- ACIDINI LUCHINAT 1996 = C. ACIDINI LUCHINAT, *La cupola di Santa Maria del Fiore: architettura, pittura, restauro*, Roma 1996.
- AGOSTI 1989 = G. AGOSTI, *Un Giudizio universale in miniatura*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, 1989, 4, pp. 1291-1297.
- AGOSTI 2018 = B. AGOSTI, *Assimilazioni di Michelangelo nella pittura romana del tardo Cinquecento*, in *L'eterno e il Tempo tra Michelangelo e Caravaggio*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 10 febbraio-17 giugno 2018), a cura di A. Paolucci, A. Bacchi, D. Benati, P. Refice, U. Tramonti, Cinisello Balsamo 2018, pp. 65-73.
- ALBERTI 2008-2009 = A. ALBERTI, *L'Indice di Antonio Lafrery: origini e ricostruzione di un repertorio di immagini a stampa nell'età della Controriforma*, Tesi di dottorato, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, AA. 2008-2009.
- ALBERTI 2015 = A. ALBERTI, *La fortuna di Michelangelo nelle stampe del Cinquecento*, Venezia 2015.
- ALVAR EZQUERRA 1998 = A. ALVAR EZQUERRA, *Montano y el Concilio de Trento*, in *Arias Montano y su tiempo*, catalogo della mostra a cura di A. Alvar Ezquerro, Mérida (Badajoz) 1998, pp. 113-128.
- ÁLVAREZ MULERO 2006 = M. DEL CARMEN ÁLVAREZ MULERO, *Relaciones entre Benito Arias Montano y el cardenal italiano Guillermo Sirleti*, in *Benito Arias Montano y los humanistas de su tiempo*, a cura di J.M. Maestre Maestre, E. Sánchez Salor, M. A. Díaz Gito *et al.*, 2 voll., Mérida 2006, vol. I, pp. 51-56.
- ANTAL 1966 = F. ANTAL, *Classicismo e Romanticismo*, Torino 1975 (ed. or. *Classicism and Romanticism, with other studies in art history*, London 1966).
- ARIAS MONTANO 1572 = B. ARIAS MONTANO, *De varia in Hebraica libris lectione ac de Mazzoreth ratione atque usu*, in *Biblia sacra hebraice, chaldaice, graece et latine Philippi II Regis catholici pietate et studio ad Sacrosantae Ecclesiae uum, cura et studio Benito Arias Montano*, 8 voll., Christophorus Plantinus excud. Antverpiae, 1569-1573, vol. VII, s.n.p.
- ARIAS MONTANO, ed. Domínguez Domínguez 2017 = B. ARIAS MONTANO, *Correspondencia*, I: (1560-1570), Edición crítica, traducción, notas e índices de J.F. Domínguez Domínguez, Madrid 2017.

- BALDOMERO 1998 = M.R. BALDOMERO, *La Biblia poliglota de Amberes en la correspondencia de Benito Arias Montano (ms. Estoc. A 902)*, Huelva 1998.
- BARNES 2010 = B. BARNES, *Michelangelo in print. Reproduction as response in Sixteenth Century*, London 2010.
- BARTOLOTTI 2010 = M. BARTOLOTTI, *Giulio Clovio e la traduzione a stampa. Miniature e incisioni dal fondo Ortalli di Parma*, in «Rivista di storia della miniatura», 14, 2010, pp. 174-188.
- BAUMAN 2001 = J.M. BAUMAN, *Giulio Clovio and the Revitalization of Miniature. Painting at the Medici Court in Florence*, in *Klovićev zbornik: mini-jatura – crtež – grafika 1450.-1700.*, Atti del convegno (Zagabria, 22-24 ottobre 1998), a cura di M. Pelc, Zagreb 2001, pp. 63-73.
- BEAVER 2008 = A. G BEAVER, *A Holy Land for the Catholic Monarchy: Palestine in the Making of Modern Spain, 1469–1598*, PhD Dissertation, Harvard University Cambridge, Massachusetts, 2008 <<https://scholar.harvard.edu/files/abeaver/files/dissertation.pdf>>.
- BÉCARES BOTAS 1999 = V. BÉCARES BOTAS, *Arias Montano y Plantino. El libro flamenco en la España de Felipe II*, León 1999.
- BEDON 2019 = A. BEDON, *La professione di Tommaso de' Cavalieri*, in *Michelangelo. Arte – Materia – Lavoro*, Atti del Convegno (Firenze, 9-11 ottobre 2014), a cura di A. Nova e V. Zanchettin, Venezia 2019, pp. 137-151.
- BÉGUIN 1993 = S. BÉGUIN, *Pellegrino Tibaldi y los frescos del sagrario y del claustro*, in *Los frescos italianos de El Escorial*, a cura di S. Béguin, M. Di Giampaolo, Milano-Madrid 1993, pp. 141-145.
- BENITO DOMENECH 1988 = F. BENITO DOMENECH, *En torno a Julio Clovio y España*, in «Archivo español de arte», 61, 1988, pp. 307-312.
- BERTOLOTTI 1882 = A. BERTOLOTTI, *Don Giulio Clovio principe dei miniatori*, Modena 1882.
- BOREA 1997 = E. BOREA, *Roma 1565-1578. Intorno a Cornelis Cort*, in *Fiamminghi a Roma. 1508-1608*, Atti del convegno internazionale (Bruxelles 24-25 febbraio 1995) a cura di N. Dacos, in «Bollettino d'arte», C, 1997, Supplemento, pp. 215-230.
- BOREA 2009 = E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana*, 4 voll., Pisa 2009.
- BORRONI 1967 = F. BORRONI, ad vocem *Bertelli, Luca*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. IX, Roma, 1967, pp. 492-493.
- BOUBLI 2003 = L. BOUBLI, *Michelangelo and Spain: on the dissemination of his draughtsmanship*, in *Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, a cura di F. Ames-Lewis e P. Joanides, Aldershot 2003, pp. 211-237.

- BOWEN 2003 = K.L. BOWEN, *Illustrating books with engravings: Plantin's working practices revealed*, in «Print Quarterly», XX, 2003, pp. 3-34.
- BOWEN, IMHOF 2008 = K.L. BOWEN, D. IMHOF, *Christopher Plantin and engraved book illustrations in sixteenth-century Europe*, Cambridge 2008.
- BRIGANTI 1945 = G. BRIGANTI, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945.
- BROWN 1965 = J.M. BROWN, *La teoria del arte de Pablo de Céspedes*, in «Revista de ideas estéticas», XXXIII, 1965, 90, pp. 95-105.
- CACHO CASAL 2011 = M.P. CACHO CASAL, *Francisco Pacheco y su Libro de retratos*, Siviglia-Madrid 2011.
- CALÌ 1980 = M. CALÌ, *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Torino 1980.
- CALÌ 1999 = M. CALÌ, *Il Greco fra Venezia e Roma: cultura e orientamenti religiosi. Dalla linea neoplatonica a Venezia all'umanesimo farnesiano*, in *El Greco in Italy and Italian art*, Atti del convegno internazionale (Rethymno 22-24 settembre 1995), a cura di N. Hadjinicolaou, Rethymno 1999, pp. 291-313.
- CALLEGARI, MAGLIANI 1997-2000 = M. CALLEGARI, M. MAGLIANI, ad vocem Bertelli, Luca, in *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, 2 voll., Milano 1997-2000, vol. I, pp. 123-124.
- CALVILLO 2000 = E. CALVILLO, *Romanità and Grazia: Giulio Clovio's Pauline Frontispieces for Cardinal Marino Grimani*, in «The Art Bulletin», 82, 2000, 280-297.
- CALVILLO 2003 = E. CALVILLO, *Imitation and invention in the service of Rome. Giulio Clovio's works for cardinals Marino Grimani and Alessandro Farnese*, Baltimore 2003.
- CALVILLO 2004 = E. CALVILLO, 'Il Gran Miniature' at the Court of Cardinal Alessandro Farnese, in *Artists at Court: Image-Making and Identity 1350-1600*, a cura di S.J. Campbell, Boston 2004, pp. 163-175, 238-244.
- CALVILLO 2013 = E. CALVILLO, *Authoritative Copies and Divine Originals: Lucretian Metaphor, Painting on Stone, and the Problem of Originality*, in *Michelangelo's Rome*, in «Renaissance Quarterly», 66, 2013, pp. 453-508.
- CALVILLO 2019 = E. CALVILLO, *L'epopea in un guscio di noce: Giulio Clovio e la questione della scala dimensionale*, in M. Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, Firenze 2019, pp. 83-93.
- CAMPANINI 2019 = S. CAMPANINI, *The "Ezra Scroll" of Bologna: Vicissitudes of an Archetype between Memory and Oblivion*, in *The Ancient Sefer Torah of Bologna. Features and History*, a cura di M. Perani, Leiden-Boston 2019, pp. 29-50.
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA 1998 = M.D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Arias Montano y Phillippe Galle. Texto e imágenes para una alegoría*

- sacro política*, in *El humanesimo extremeño. Estudios presentados a las 2.as Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura en Fregenal de la Sierra en 1997*, a cura di M. de la Encomienda, C. Solís Rodríguez, F. Tejada Vizuet *et al.*, Trujillo 1998, pp. 41-56.
- CAMPOS, DE SEVILLA 2010 = F. JAVIER CAMPOS, F. DE SEVILLA, *Arias Montano en la Biblioteca Real y en el Gabinete de Estampas del Escorial*, San Lorenzo de El Escorial 2010.
- CARLI 1942 = E. CARLI, *Michelangelo*, Bergamo 1942.
- CECCHI 2019 = A. CECCHI, *Pitture 'di minio' per i Medici*, in M. Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, Firenze 2019, pp. 107-113.
- CÉSPEDES, ed. Ceán Bermúdez 1800 = P. DE CÉSPEDES, *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura (1604)*, in J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 voll., Madrid 1800, vol. V, *Apendice. Fragmentos de obras que escribió sobre la pintura el pintor Pablo de Céspedes, racionero de la santa iglesia de Córdoba*, pp. 267-353.
- CHAPMAN 2005 = H. CHAPMAN, *Michelangelo Drawings: Closer to the Master*, catalogo della mostra (Haarlem, Teyler Museum, 6 ottobre 2005-8 gennaio 2006, e Londra, British Museum, 23 marzo-25 giugno 2006), London 2005.
- CHERUBINO ALBERTI 2007 = *CHERUBINO ALBERTI: la luce incisa*, catalogo della mostra (Sansepolcro, Centro Espositivo Ferruccio Borchellini di Eurosatellite, 15 dicembre 2007-28 febbraio 2008) a cura di R. Manescalchi, Firenze 2007.
- CIONINI-VISANI 1971 = M. CIONINI-VISANI 1971, *Un itinerario nel manierismo italiano, il miniatore Giulio Clovio*, in «Arte Veneta», XXV, 1971, pp. 119-144.
- CIONINI-VISANI, GAMULIN 1993 = M. CIONINI-VISANI, G. GAMULIN, *Giulio Clovio*, Zagabria 1993.
- LA COLLEZIONE FARNESE 1995 = *LA COLLEZIONE FARNESE. Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1995.
- COSTAMAGNA 1992 = P. COSTAMAGNA, *A propos du séjour Florentin de Giulio Clovio (1498-1578)*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, a cura di M. Cämmerer, München 1992, pp. 168-175.
- DA VAN EYCK A BRUEGHEL 2001 = *DA VAN EYCK A BRUEGHEL. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonius*, Introduzione e note di G.C. Sciolla e C. Volpi, Traduzioni di M.T. Sciolla, Torino 2001.
- DE LAURENTIIS 2002 = E. DE LAURENTIIS, *Giovanni Battista Castello "il Genovese", Giulio Clovio e lo "scriptorium" dell'Escorial*, in *Genova e la*

- Spagna: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, J.L. Colomer, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2002, pp. 156-165.
- DE LAURENTIIS 2014A = E. DE LAURENTIIS, *Giulio Clovio e la 'escuela escurialense' di miniatura*, in «Rivista di Storia della Miniatura», 18, 2014, pp. 160-175.
- DE LAURENTIIS 2014B = E. DE LAURENTIIS, *El Greco, Giulio Clovio y la "maniera di figure piccole"*, in *El Greco*, Atti del convegno internazionale (Madrid, 21-23 maggio 2014; Toledo, 24 maggio 2014), a cura di F. Marías, Madrid 2015, pp. 46-61.
- DE LAURENTIIS 2015 = E. DE LAURENTIIS, *Giulio Clovio y la "escuela escurialense" de iluminación. Nuevas miniaturas de Pedro Sánchez de Ezpeleta y de los frailes jerónimos*, in «Goya», 2015, 350, pp. 3-27.
- DE RAPHAËL À CARRACCI 2009 = DE RAPHAËL À CARRACCI. *L'art de la Rome pontificale*, catalogo della mostra (Ottawa, National Gallery of Canada, maggio 2009-settembre 2010), a cura di D. Franklin, Ottawa 2009.
- DEGLI AZZI 1915 = G. DEGLI AZZI, *Archivio Alberti*, in *Gli archivi della storia d'Italia*, s. II, 1915, IV, pp. 195-255.
- DEL PINO GONZÁLEZ 2006 = E. DEL PINO GONZÁLEZ, *Juan de Verzosa. Epístolas*, Madrid 2006.
- DILLON 1972 = G.V. DILLON, ad vocem *Bertelli, Luca*, in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, vol. II: *Bellosio-Cantarini*, Torino 1972, p. 76.
- DISEGNI DEGLI ALBERTI 1983 = DISEGNI DEGLI ALBERTI. *Il volume 2503 del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma, Gabinetto Nazionale delle stampe, Villa alla Farnesina alla Lungara, 25 novembre 1983-2 gennaio 1984) a cura di K. Hermann-Fiore, Roma 1983.
- DOMENICHINI 1988 = D. DOMENICHINI, *Benito Arias Montano e Italia. Dos cartas inéditas*, in «Revista de Estudios Extremeños», XLIV, 1988, 3, pp. 567-572.
- DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ 1998 = J.F. DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ, *Apuntes sobre la estancia de Arias Montano en Venecia (1559) y sobre el Nuevo Testamento siríaco: Carta a Daniel van Bomberghen (1570)*, in *El humanismo extremeño. Estudios presentados a las 2.ªs Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura en Fregenal de la Sierra en 1997*, a cura di M. de la Encomienda, C. Solís Rodríguez, F. Tejada Vizuet *et al.*, Trujillo 1998, pp. 67-87.
- DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ 2015 = J.F. DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ, *Arias Montano y Guillaume Postel*, in «Studia Philologica Valentina», 17, n.s. 14, 2015, pp. 139-158.

- DOULKARIDOU-RAMANTANI 2016 = E. DOULKARIDOU-RAMANTANI, *Fonctions de l'ornement dans les Heures Farnèse de Giulio Clovio*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 58, 2016, 3, pp. 348-375.
- DROGHINI 2001 = M. DROGHINI, *Raffaellino del Colle*, Sant'Angelo in Vado 2001.
- ENENKEL, MELION 2011 = K. ENENKEL, W.S. MELION, *Introduction: Types and Functions of Meditation in the Transitions from Late Medieval to Early Modern Intellectual*, in *Meditatio – Refashioning the Self: Theory and Practice in late Medieval and Early Modern Intellectual Culture*, edited by K. Enenkel, W.S. Melion, Leiden 2011, pp. 1-23.
- L'ETERNO E IL TEMPO 2018 = L'ETERNO E IL TEMPO *tra Michelangelo e Caravaggio*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 10 febbraio-17 giugno 2018), a cura di A. Paolucci, A. Bacchi, D. Benati, P. Refice, U. Tramonti, Cinisello Balsamo 2018.
- FALLAY D'ESTE 1990 = L. FALLAY D'ESTE, *Les fresques de Pablo de Céspedes à l'église la Trinité-des-Monts à Rome*, in «Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée», 102, 1990, 1, pp. 43-76.
- FLOREZ, BALSINDE 2000 = R. FLOREZ, I. BALSINDE, *El Escorial y Arias Montano: ejercicios de comprensión*, Madrid 2000.
- GALLO 2004 = M. GALLO, *Un disegno inedito di Cherubino Alberti per lo "Svenimento di santa Caterina da Siena stigmatizzata" del 1574*, in *Sul carro di Tespi*, a cura di S. Valeri, Roma 2004, pp. 105-111.
- GARCÍA 1925 = P.J. GARCÍA, *Las estampas de la biblioteca del Escorial*, in «La Ciudad de Dios», 142, 1925, pp. 89-100.
- GERARDS-NELISSEN 1983 = I. GERARDS-NELISSEN, *Federico Zuccaro and the Lament of painting*, in «Simiolius», 13, 1983, pp. 44-53.
- GIORDANO, BIGI, MUREDDU 2015 = L. GIORDANO, L. BIGI, M. MUREDDU, *Gli affreschi della cupola di Santa Maria del Fiore. La Cristianità, i suoi simboli, il Giudizio Universale*, Firenze 2015.
- GNANN 2010 = A. GNANN, *Michelangelo. The Drawings of a Genius*, catalogo della mostra (Vienna, Albertina, 8 ottobre 2010-9 gennaio 2011), Wien-Ostfildern 2010.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE 1992-1996 = J.M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, 10 voll., Vitoria-Gasteiz 1992-1996.
- GRIVAUD 2012 = G. GRIVAUD, *Une liste de manuscrits grecs trouvés à Chypre par Francesco Patrizi*, in *Cyprus and the Renaissance (1450-1650)*, a cura di B. Arbel, E. Chayes, H. Hendrix, Turnhout 2012, pp. 125-156.
- GROSSO 2018A = M. GROSSO, *Sul commercio di stampe tra Italia e Spagna. Il caso Bertelli e il Serpente di bronzo da Michelangelo*, in *Rinascimento fra il*

- Veneto e l'Europa. Questioni, metodi, percorsi*, Atti del convegno internazionale (Padova, 4-5 dicembre 2017), a cura di E. Gregori, Padova 2018, pp. 317-352.
- GROSSO 2018B = M. GROSSO, *Un editore per Tiziano: Luca Bertelli e le stampe di devozione tra Italia e Spagna*, in *Venezia e gli Asburgo. Pittura, collezionismo e circuiti commerciali nel tardo Rinascimento europeo*, a cura di B. Crivelli, S. Ferrari, M. Grosso, Padova 2018, pp. 55-70.
- HALL 1963 = B. HALL, *Biblical Scholarship: Editions and Commentaries*, in *Cambridge History of the Bible*, a cura di S.L. Greenslade, 3 voll., Cambridge 1963, vol. III: *The West from the Reformation to the Present Day*, pp. 38-93.
- HÄNSEL 1990 = S. HÄNSEL, *Benito Arias Montano y la estatua del duque de Alba*, in «Norba: revista de arte», 10, 1990, pp. 29-52.
- HÄNSEL 1991 = S. HÄNSEL, *Der spanische Humanist Benito Arias Montano (1527-1598) und die Kunst*, Münster 1991.
- HÄNSEL 1999A = S. HÄNSEL, *Benito Arias Montano (1527-1598). Humanismo y arte en España*, Huelva 1999.
- HÄNSEL 1999B = S. HÄNSEL, *Federico Zuccari, Benito Arias Montano und der "Lamento de la Pittura"*, in *Der Maler Federico Zuccari ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*, Atti del convegno internazionale (Roma-Firenze, 23-26 febbraio 1993), a cura di M. Winner, München 1999, pp. 147-157.
- HÄRB 2015 = F. HÄRB, *The drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma 2015.
- HARTT 1950 = F. HARTT, *Lignum Vitae in medio Paradisi: the Stanza d'El-iodoro and the Sistine Ceiling*, in «The Art Bulletin», 32, 1950, pp. 115-145, 181-218.
- HEIKAMP 1997 = D. HEIKAMP, *Federico Zuccari e la cupola di Santa Maria del Fiore. La fortuna critica dei suoi affreschi*, in *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, Atti del convegno (Sant'Angelo in Vado, 28-30 ottobre 1994), a cura di B. Cleri, Milano 1997, pp. 139-157.
- HIERONYMUS COCK 2013 = HIERONYMUS COCK. *La Gravure à la Renaissance*, catalogo della mostra (Leuven, M-Museum, 14 marzo-9 giugno 2013, Paris, Institut Néerlandais, 18 settembre-15 dicembre 2013), a cura di J. Van Grieken, G. Luijten, J. Van Der Stock, Bruxelles 2013.
- HIRST 1961 = M. HIRST, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1961.
- HUVENNE 1997 = P. HUVENNE, *Il Cinquecento e lo "stile nuovo"*, in *La pittura nei Paesi Bassi*, a cura di B. W. Meijer, 3 voll., Milano 1997, vol. I, pp. 147-278.

- THE ILLUSTRATED BARTSCH 1982 = THE ILLUSTRATED BARTSCH, 34: *Italian artists of the sixteenth century*, a cura di S. Buffa, New York 1982.
- JOANNIDES 1996 = P. JOANNIDES, *The Magnifici Tomb and the Brazen Serpent*, in «Master Drawings», 34, 1996, 2, pp. 148-167.
- JOANNIDES 2003 = P. JOANNIDES, *Michel-Ange élèves et copistes*, Paris 2003.
- JULIJE KLOVIĆ 2012 = JULIJE KLOVIĆ: *najveći minijaturist renesanse / Giulio Clovio: the greatest miniaturist of the Renaissance*, catalogo della mostra (Zagabria, Galerija Klovićevi Dvori, 8 novembre 2012-20 gennaio 2013), a cura di J. Polečki Stošič, Zagreb 2012.
- KIRKENDALE 2001 = W. KIRKENDALE, *Emilio de' Cavalieri "Gentiluomo romano". His Life and Letters, his Role as Superintendent of All the Arts at the Medici Court, and his Musical Compositions. With Addenda to L'Aria di Fiorenza and The Court Musicians in Florence*, Firenze 2001.
- LE BLANC 1854-1890 = C. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes, contenant le dictionnaire des graveurs de toutes les nations [...]*, 4 voll., Paris 1854-1890.
- MARCIANI 1970A = C. MARCIANI, *Ancora su Francesco Patrizio e Giovanni Franco*, in «La bibliofilia», LXXII, 1970, 3, pp. 303-313.
- MARCIANI 1970B = C. MARCIANI, *Un filosofo del Rinascimento editore-libraio: Francesco Patrizio e l'incisore Giovanni Franco di Cherso*, in «La Bibliofilia», LXXII, 1970, 2, pp. 177-198.
- MARCO PALMEZZANO 2005 = MARCO PAMEZZANO: *il Rinascimento nelle Romagne*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 4 dicembre 2005-30 aprile 2006), a cura di A. Paolucci, L. Prati, S. Tumidei, Cinisello Balsamo 2005.
- MARÍAS 2010 = F. MARÍAS, *Tibaldi all'Escorial: pitture, architetture, architetture dipinte*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, Atti del convegno internazionale di studi (Bologna, maggio 2009), a cura di S. Frommel, Bologna 2010, pp. 409-444.
- MARONGIU 2013 = M. MARONGIU, *Tommaso de' Cavalieri nella Roma di Clemente VII e Paolo III*, in *Materiali per la storia della cultura artistica antica e moderna*, a cura di F. Grisolia, in «Horti Hesperidum», III, 2013, 1, pp. 257-319.
- MARONGIU 2014 = M. MARONGIU, «...perché egli imparassi a disegnare gli fece molte carte stupendissime...». *I disegni di Michelangelo per Tommaso de' Cavalieri*, in *Disegnare a Roma tra l'età del Manierismo e il Neoclassicismo*, a cura di F. Grisolia, in «Horti Hesperidum», IV, 2014, 1, pp. 11-55.

- MARONGIU 2019 = M. MARONGIU, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, in M. Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, Firenze 2019, pp. 13-73.
- MARTÍNEZ RIPOLL 1987 = A. MARTÍNEZ RIPOLL, *Pablo de Céspedes y la polémica Arias Montano-Del Prado y Villalpando*, in *Real Monasterio, Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid 1987, pp. 135-156.
- MASSARI 1993 = S. MASSARI, *Giulio Romano pinxit et delineavit*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo della Farnesina, 11 febbraio-10 aprile 1993), Roma 1993.
- MCDONALD 1998 = M.P. McDONALD, *The Print Collection of Philip II at the Escorial*, in «Print Quarterly», XV, 1998, 1, pp. 15-35.
- MELION 2009 = W.S. MELION, *The Meditative Art. Studies in the Northern Devotional Print, 1550-1625*, Philadelphia 2009.
- MELONI TRKULJA 1983 = S. MELONI TRKULJA, *Giulio Clovio e i Medici*, in «Peristil», XXVI, 1983, pp. 91-100.
- MERINO JEREZ 2017 = L. MERINO JEREZ, *La retórica de la imagen en Arias Montano*, in *Legado clásico no Renascimento e sua recepção: contributos para a renovação do espaço cultural europeu*, a cura di N. Castro Soares, C. Teixeira, Coimbra 2017, pp. 213-224.
- METZLER 2014 = S. METZLER, *Bartholomeus Spranger: Splendor and Eroticism in Imperial Prague. The complete work*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum, 4 novembre 2014-1 febbraio 2015), New Haven 2014.
- IL MITO DI GANIMEDE 2002 = IL MITO DI GANIMEDE *prima e dopo Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 18 giugno-30 settembre 2002), a cura di M. Marongiu, Firenze 2002.
- MOLTEDO 1991 = A. MOLTEDO, *Gli affreschi sistini di Michelangelo nelle stampe antiche*, in *La Sistina riprodotta*, catalogo della mostra (Roma, Calcografia Nazionale, 28 maggio-4 luglio 1991), Roma 1991, pp. 31-39.
- MONBEIG GOGUEL 1988 = C. MONBEIG GOGUEL, *Giulio Clovio «nouveau petit Michel-Ange»*. *A propos des dessins du Louvre*, in «Revue de l'art», 1988, pp. 37-47.
- MOSCHINI 1924 = G. MOSCHINI, *Dell'incisione in Venezia*, Venezia 1924.
- MUCCILLO 1993 = M. MUCCILLO, *La biblioteca greca di Francesco Patrizi*, in *Bibliothecae selectae da Cusano a Leopardi*, a cura di E. Canone, Firenze 1993, pp. 73-118.
- NETHERLANDISH BOOKS 2011 = NETHERLANDISH BOOKS. *Books Published in the Low Countries and Dutch Books Printed Abroad before 1601*, a cura di A. Pettegree, M. Walsby, 2 voll., Leiden-Boston 2011.

- NICOLAOU-KONNARI 2012 = A. NICOLAOU-KONNARI, *Francesco Patrizi's Cypriot connections and Giason and Petro de Nores*, in *Cyprus and the Renaissance (1450-1650)*, a cura di B. Arbel, E. Chayes, H. Hendrix, Turnhout 2012, pp. 167-169.
- NORMA E CAPRICCIO 2013 = *NORMA E CAPRICCIO, spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 5 marzo-26 maggio 2013), a cura di T. Mozzati, A. Natali, Firenze 2013.
- L'OEIL DU CONNAISSEUR 1992 = *L'OEIL DU CONNAISSEUR: dessins italiens du Louvre: hommage à Philip Pouncey*, catalogo della mostra (Parigi, Museo del Louvre, 18 giugno-7 settembre 1992), a cura di C. Monbeig Gouguel, F. Viatte, R. Bacou, M. Pouncey, Paris 1992.
- OLANDA, ed. Modroni 2003 = F. D'OLANDA, *I Trattati d'arte*, a cura di G. Modroni, Livorno 2003.
- PACHECO, ed. Bassegoda i Hugas 1990 = F. PACHECO, *El Arte de la Pintura* (1649), a cura di B. Bassegoda i Hugas, Madrid 1990.
- PALAZZO VECCHIO 1980 = *PALAZZO VECCHIO: committenza e collezionismo medicei*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 1980), Firenze 1980.
- PALUMBO 2014 = M. PALUMBO, ad vocem *Patrizi, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXI, Roma 2014, pp. 732-738.
- PASTI 2017 = S. PASTI, *Committenza e iconografia nella Pala Fugger di Giulio Romano*, in «*Artibus et historiae*», XXXVIII, 2017, 76, pp. 231-257.
- PÉREZ DE TUDELA Y GABALDÓN 1998 = A. PÉREZ DE TUDELA Y GABALDÓN, *Giulio Clovio y la corte de Felipe II*, in *Felipe II y las Artes*, Atti del convegno internazionale (Madrid, 9-12 dicembre 1998), Madrid 1998, pp. 167-183.
- PINACOTECA COMUNALE DI RAVENNA 1988 = *PINACOTECA COMUNALE DI RAVENNA. Opere dal XIV al XVIII secolo*, a cura di B. Bandini, N. Ceroni, con una prefazione di A. Emiliani, Ravenna 1988.
- PINTURA EUROPEA 2002 = *PINTURA EUROPEA del Museo de Bellas Artes de Valencia*, catalogo della mostra (Valencia, Museo de Bellas Artes, ottobre 2002-gennaio 2003), a cura di F. Benito Doménech, J. Gómez Frechina, Valencia 2002.
- PIZARRO GOMEZ 2006 = F.J. PIZARRO GOMEZ, *Arias Montano y el humanismo artístico*, in *Benito Arias Montano y los humanistas de su tiempo*, a cura di J.M. Maestre Maestre, E. Sánchez Salor, M. A. Díaz Gito et al., 2 voll., Mérida 2006, vol. I, pp. 27-49.
- PORTUONDO 2019 = M.M. PORTUONDO, *The Spanish Disquiet. The Biblical Natural Philosophy of Benito Arias Montano*, Chicago-London 2019.

- PREVITALI 1964 = G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964.
- PRIJATELJ 1982 = K. PRIJATELJ, ad vocem *Clovio, Giorgio Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXVI, Roma 1982, pp. 416-420.
- PRINTS AFTER GIULIO CLOVIO 1998 = PRINTS AFTER GIULIO CLOVIO, catalogo della mostra (Zagabria, 22 ottobre-22 novembre 1998), a cura di M. Pelc, Zagabria 1998.
- PRODI 2014 = P. PRODI, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna 2014.
- REKERS 1972 = B. REKERS, *Benito Arias Montano (1527-1598)*, London 1972.
- EL RESCATE 2008 = EL RESCATE de la Antigüedad clásica en Andalucía, catalogo della mostra (Siviglia, Hospital de los Venerables, 24 novembre 2008-28 febbraio 2009), a cura di F. Amores Carredano, J. Beltrán Fortes, J. Fernández Lacomba, Sevilla 2008.
- ROBERTSON 1995 = C. ROBERTSON, *El Greco, Fulvio Orsini and Giulio Clovio*, in *El Greco of Crete*, Atti del convegno internazionale (Iraklion, 1-5 Settembre 1990), a cura di N. Hadjinicolaou, Iraklion 1995, pp. 225-227.
- RUBIO LAPAZ 1993 = J. RUBIO LAPAZ, *Pablo de Céspedes y su círculo: humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento*, Granada 1993.
- SÁENZ-BADILLOS 2000 = Á. SÁENZ-BADILLOS, *Arias Montano y la Biblia Políglota de Amberes*, in *Encuentros en Flandes*, a cura di W. Thomas, R.A. Verdonk, Louvain 2000, pp. 327-340.
- SÁNCHEZ SALOR 1998A = E. SÁNCHEZ SALOR, *Colaboradores de Arias Montano en la Biblia Políglota*, in «Revista Agustianiana», 39, 1998, pp. 929-972.
- SÁNCHEZ SALOR 1998B = E. SÁNCHEZ SALOR, *Contenido de la Biblia Políglota*, in *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998*, Atti del simposio internazionale (Huelva, 4-6 novembre 1998), a cura di L. Gómez Canesco, Huelva 1998, pp. 279-300.
- SCHÉLE 1965 = S. SCHÉLE, *Cornelis Bos. A Study of the origins of the Netherland grotesque*, Stockolm 1965.
- SCHUCKMAN 1997 = C. SCHUCKMAN, *Gerard van Groeningen*, in *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700*, vol. VI, compiled by C. Schuckman, edited by G. Luijten, Rotterdam 1997.
- SELLINK 2000 = M. SELLINK, *Cornelis Cort*, in *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700*, vol. XVII, compiled by M. Sellink, edited by H. Leeftang, 3 voll., Rotterdam 2000.

- SERVOLINI 1932 = L. SERVOLINI, *Un incisore del Cinquecento: Cherubino Alberti*, in «Dedalo», XII, 1932, I, pp. 753-771.
- SERVOLINI 1940 = L. SERVOLINI, *Cherubino Alberti, Italian Engraver of Sixteenth Century*, in «The Print Collector's Quarterly», XXVII, 1940, pp. 216-237.
- SHALEV 2003 = Z. SHALEV, *Sacred Geography, Antiquarianism, and Visual Erudition: Benito Arias Montano and the Maps of the Antwerp Polyglot Bible*, in «Imago Mundi», 55, 2003, pp. 56-80.
- SICKEL 2006 = L. SICKEL, *Die Sammlung des Tommaso de' Cavalieri und die Provenienz der Zeichnungen Michelangelos*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 37, 2006, pp. 163-221.
- SMITH 1964 = W. SMITH, *Giulio Clovio and "maniera di figure piccole"*, in «The Art Bulletin», XLVI, 1964, pp. 395-401.
- SOLERTI 1884-1886 = A. SOLERTI, *Autobiografia di Francesco Patricio (1529-1597)*, in «Archivio Storico per Trieste, l'Istria e il Trentino», III, 1884-1886, pp. 275-281.
- SPAGNAE ITALIA IN DIALOGO 2018 = *SPAGNAE ITALIA IN DIALOGO nell'Europa del Cinquecento*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, 27 febbraio-27 maggio 2018), a cura di M. Faietti, C.T. Gallori, T. Mozzati, Firenze-Milano 2018.
- STRAZZULLO 1978 = F. STRAZZULLO, *Giulio Clovio e il "Libro d'ore" del card. Alessandro Farnese*, in «Atti della Accademia Pontaniana», XXVII, 1978, pp. 141-153.
- STROOMBERG 2006 = H. STROOMBERG, *The Wierix Family. Book illustrations. Part I*, in *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, Engravings and Woodcuts. 1450-1700*, vol. LXX, compiled by H. Stroomberg, edited by J. van der Stock, Rotterdam 2006.
- TOLNAY 1943-1960 = CH. DE TOLNAY, *Michelangelo*, 5 voll., Princeton 1947-1971 (ed. or. Princeton 1943-1960).
- TOSINI 2008 = P. TOSINI *Girolamo Muziano 1532-1592: dalla Maniera alla Natura*, Roma 2008.
- TRIUMPH OF THE BODY 2019 = TRIUMPH OF THE BODY. *Michelangelo and sixteenth-century Italian draughtsmanship*, catalogo della mostra (Budapest, Museum of Fine Arts, 5 aprile-30 giugno 2019), a cura di Z. Kárpáti, con il contributo di E. Nagy, Budapest 2019.
- TUZZI 2002 = S. TUZZI, *Le colonne e il tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, Roma 2002.
- VAN DER COELEN 1995 = P. VAN DER COELEN, *Cornelis Bos-where did he go? Some new discoveries and hypotheses about a sixteenth-century engraver and publisher*, in «Simiolus», 23, 1995, 2/3, pp. 119-146.

- VAN DER SMAN 2000 = G.J. VAN DER SMAN, *Print Publishing in Venice in the Second Half of Sixteenth Century*, in «Print Quarterly», XVII, 2000, 3, pp. 235-247.
- VARRO ZAFRA 2015 = J. VARRO ZAFRA, *Grupos tacitistas españoles del siglo XVI*, in «Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica», 24, 2015, pp. 537-556.
- VASARI, ed. Barocchi 1962 = G. VASARI, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, 5 voll., Milano-Napoli 1962.
- VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987 = G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 8 voll., Firenze 1966-1987.
- VASOLI 1989 = C. VASOLI, *Francesco Patrizi da Cherso*, Roma 1989.
- VERZOSA 1575 = J. DE VERZOSA, *Epistolarium libri IIII*, Palermo 1575.
- VITTORIA COLONNA E MICHELANGELO 2005 = VITTORIA COLONNA E MICHELANGELO, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 24 maggio-12 settembre 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005.
- VOET 1973 = L. VOET, *La Poliglota de Amberes y Benito Arias Montano. La historia de la mayor empresa escripturaria y tipografica del siglo XVI*, in *La Biblia Poliglota de Amberes*, a cura di F. Pérez Castro, L. Voet, Madrid 1973, pp. 54-74.
- WIND 2000 = E. WIND, *The religious symbolism of Michelangelo. The Sistine Ceiling*, Oxford 2000.
- WITCOMBE 1989A = CH.L.E. WITCOMBE, *Alberti and the Ownership of Engraved Plates*, in «Print Quarterly», VI, 1989, 2, pp. 160-169.
- WITCOMBE 1989B = CH.L.E. WITCOMBE, *Raffaellino del Colle and Giulio Romano's holy family with Saints in S. Maria dell'Anima*, in «Gazette des beaux-arts», CXIV, 1989, pp. 51-62.
- WITCOMBE 1991 = CH.L.E. WITCOMBE, *Some Letters and Some Prints dedicated to Medici by Cherubino Alberti*, in «The Sixteenth Century Journal», XXII, 1991, pp. 641-660.
- WOUK 2018 = E.H. WOUK, *Frans Floris (1519/20-1570). Imagining a Northern Renaissance*, Leiden-Boston 2018.
- ZERI 1957 = F. ZERI, *Pittura e controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino 1957.

Didascalie

- Fig. 1. Incisore anonimo del XVI secolo, *Miracolo del serpente di bronzo* (da Michelangelo Buonarroti), bulino, mm 334 x 438. Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1980, U.1481 (da GROSSO 2018A, p. 338, fig. 1)
- Fig. 2. Michelangelo Buonarroti, *Miracolo del Serpente di bronzo* (1508-1512), affresco. Città del Vaticano, cappella Sistina, particolare della volta (da GROSSO 2018A, p. 339, fig. 3)
- Fig. 3. Atanodoro, Agesandro, Polidoro, *Laocoonte* (terzo quarto del I sec. a.C.), marmo. Città del Vaticano, Musei Vaticani (da GROSSO 2018A, p. 338, fig. 1)
- Fig. 4. Cornelis Bos (attribuito), *Caduta dei Giganti* (particolare) (post 1537), bulino, mm 320 x 416 Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-BI-2776 (Pubblico dominio)
- Fig. 5. Incisore anonimo del XVI secolo, *Miracolo del serpente di bronzo* (da Michelangelo Buonarroti) (particolare), bulino, mm 334 x 438. Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1980, U.1481 (da GROSSO 2018A, p. 338, fig. 1)
- Fig. 6. Giulio Clovio, *Miracolo del serpente di bronzo* dal *Libro d'Ore Farnese* (1540-1546), tempera su pergamena, mm 172 x 110. New York, The Morgan Library and Museum, ms M.69, fol. 103 recto (da MARONGIU 2019, p. 183, fig. 38)
- Fig. 7. Giulio Clovio, *Miracolo del serpente di bronzo* (1551-1555 ca.), matita nera su carta beige, mm 334 x 444. Lione, Musée des Beaux-Arts, inv. 1571-115 (da TRIUMPH OF THE BODY 2019, p. 413, n. 76)
- Fig. 8. Francisco Pacheco, *Ritratto di Benito Arias Montano* in *Libro de descripcion de verdadores Retratos [...]* (1599-1644), matita nera, matita rossa, penna e inchiostro bruno su carta bianca. Madrid, Museo Lázaro Galdiano, inv. 15654. (da GROSSO 2018A, p. 348, fig. 15)
- Fig. 9. Giulio Clovio, *Ratto di Ganimede* (da Michelangelo Buonarroti) (1534 ca.), tempera su pergamena, mm 340 x 235. Firenze, Casa Buonarroti, inv. Gallerie 1890, n. 3516 (© Archivio Fotografico Casa Buonarroti, Firenze)
- Fig. 10. Giulio Clovio, *Cristo portacroce* (da Michelangelo Buonarroti) (1550 ca.), tempera e oro su pergamena applicata su tavola, mm 190 x 130. Madrid, Museo del Prado (da MARONGIU 2019, p. 197, fig. 52)
- Fig. 11. Giulio Clovio, *Cristo portacroce* (1550 ca.), matita nera su carta beige, mm 212 x 144. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei

- Disegni e delle Stampe, inv. 15562 F (da GROSSO 2018A, p. 351, fig. 18)
- Fig. 12. Michelangelo Buonarroti, *Studio per una 'Pietà'* (1533-1534 ca.), mm 282 x 262. Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1896-7-10-1 (da GNANN 2010, p. 305)
- Fig. 13. Giulio Clovio, *Pietà* (1550 ca.), matita nera su carta bianca, mm 250 x 221. Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895-9-15-654 (da CIONINI-VISANI, GAMULIN 1993, p. 90)
- Fig. 14. Giulio Clovio, *Pietà* (particolare) (1550 ca.), matita nera su carta bianca, mm 250 x 221. Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895-9-15-654 (da CIONINI-VISANI, GAMULIN 1993, p. 90)
- Fig. 15. Giulio Clovio, *Cristo portacroce* (particolare) (1550 ca.), matita nera su carta bianca ingiallita, mm 212 x 144. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 15562 F (da GROSSO 2018A, p. 338, fig. 1)
- Fig. 16. Michelangelo Buonarroti, *Studio per una 'Pietà'* (1531-1534 ca.). matita rossa su matita nera e tracce di punta metallica su carta bianca ingiallita, mm 411 x 234. Vienna, Grafische Sammlung Albertina, inv. 103 (da GNANN 2010, p. 301)
- Fig. 17. Giulio Clovio, *Compianto su Cristo morto* (1550 ca.), tempera e oro su pergamena, mm 216 x 145. Washington (D.C.), National Gallery of Art, inv. 2006.111.1 (Pubblico dominio. Courtesy National Gallery of Art, Washington)
- Fig. 18. Albrecht Dürer, *Andata al Calvario* (1512), bulino, 116 x 75 mm. Amsterdam Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-1168 (Pubblico dominio)
- Fig. 19. Marco Palmezzano, *Andata al Calvario* (fine XV-inizi XVI sec.), tempera su tavola, cm 186 x 188. Roma, Galleria Spada (da MARCO PALMEZZANO 2005, p. 290)
- Fig. 20. Artista della cerchia di Giorgio Vasari, *Cristo portacroce* (da Giulio Clovio). (1570 circa), penna e inchiostro bruno su carta bianca, mm 270 x 195. Ravenna, Museo d'Arte della Città, inv. 177 (©MARMuseo d'arte della Città di Ravenna- Ph. Mario Guglielmo, Bologna, cortesia Istituto Beni Artistici Culturali Naturali della regione Emilia Romagna)
- Fig. 21. Cherubino Alberti, *Cristo portacroce* (da Giulio Clovio), (1573), bulino, mm 250 x 158. Madrid, Biblioteca Nacional de España, inv. ER/1284 (99) (© Biblioteca Nacional de España, Madrid)

Fig. 22. Cornelis Cort, *San Girolamo penitente* (da Girolamo Muziano). (1573), bulino, mm 540 × 380. Amsterdam Rijksmuseum, inv. RP-P-BI-6533 (Pubblico dominio)

Fig. 23. Cherubino Alberti, *San Girolamo penitente* (da Michelangelo Buonarroti) (1575), bulino, mm 485 x 350. Amsterdam Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-34.012. (Pubblico dominio)





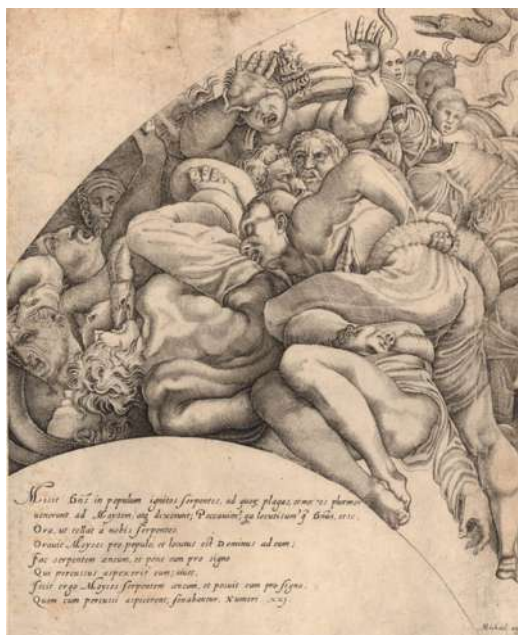
2



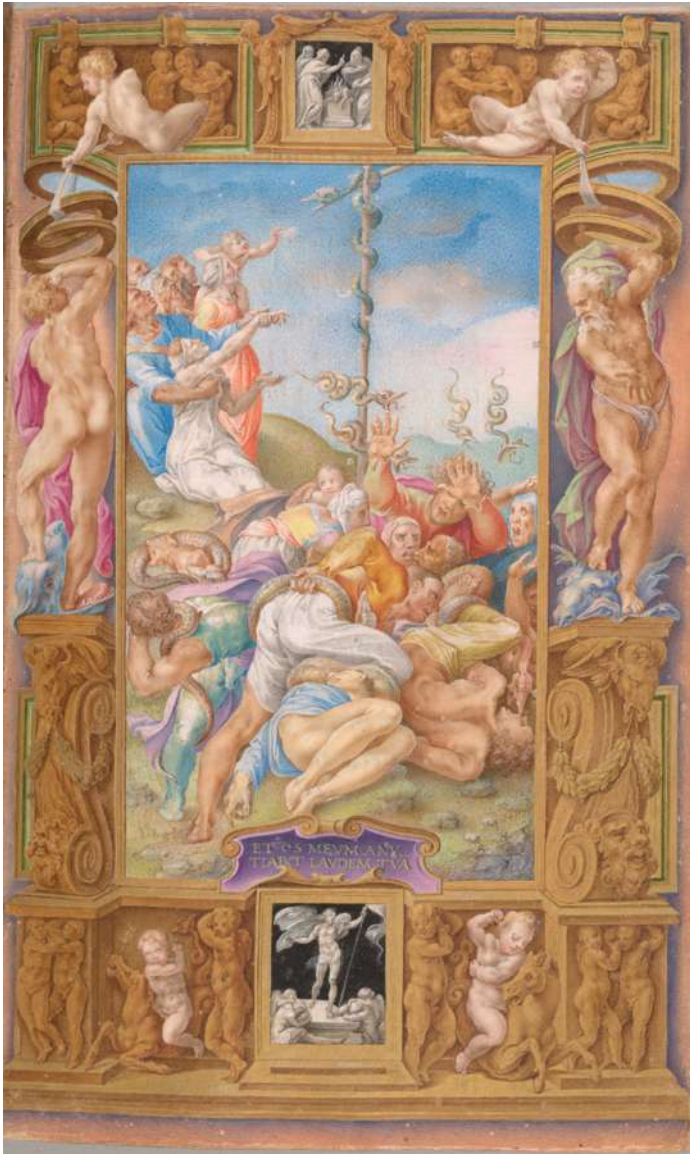
3



4



5





7





