

UNA TRACCIA SUL TOPOS DELL'ARTISTA SREGOLATO.
VASARI, MANCINI E BELLORI
SU IACONE, RIBERA E CARAVAGGIO

MICHELE MACCHERINI

L'artista e l'evoluzione del suo *status* sociale, i suoi comportamenti, inclusa la trasformazione delle esperienze formative, sono stati negli ultimi cinquanta anni fertile terreno di indagini e riflessioni. Uno tra i momenti più significativi di questo percorso di affrancamento dalle pratiche di bottega e di ridefinizione del ruolo dell'artefice è stato individuato nelle esperienze di Vasari, e più precisamente nella fondazione dell'Accademia del Disegno e nella parallela preparazione della seconda versione de *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, opera che nella edizione del 1568 unisce alla volontà storicizzante quella di essere un testo anche normativo, alla maniera del *Libro del Cortegiano* di Baldassare Castiglione¹.

Nel definire comportamenti accettabili e nel condannare quelli ritenuti riprovevoli, l'aretino si inserisce nel solco di una tradi-

¹ POZZI-MATTIODA 2006, pp. 318-353, in particolare 318 e 321.

zione ben strutturata e, anche se ne adatta i parametri allo specifico del pittore, la sua è una morale di tradizione cristiana. A questo proposito, noto come il racconto del disordine nel quale vive Giovanni di Michele Scheggini, detto Graffione fiorentino², possa essere accostato al passo di una delle prediche volgari di san Bernardino da Siena, dedicato all'uomo solo, non sposato: «A letto, sai come sta a dormire? Egli dorme in una fossa, e come egli ha messo el lenzuolo nel letto, mai non ne 'l cava se non si rompe. Similmente nella sala dov'egli mangia, quine in terra so' bucciche di poponi, ossa, nettatura d'insalata; ogni cosa lassa ine in terra senza mai apena spazzarvi. La tavola sai come sta? Che in tal ponto vi pone su la tovaglia, che mai non se ne leva se non fracida. È taglieri li forbe un poco poco; e 'l cane li lecca e li lava. È pignatti tutti onti: va', mira come stanno! Sai come elli vive? Come una bestia» (XIX, 134-135)³.

Graffione nella trasposizione vasariana sembrerebbe un degno esponente della categoria così ben dipinta da Bernardino: «Fu costui bizzarra e fantastica persona; non mangiò mai in casa sua a tavola che fusse apparecchiata persona d'altro che di suoi cartoni, e non dormì in altro letto che in un cassone pien di paglia senza lenzuola»⁴.

Non si tratta del comportamento o della peculiarità di un singolo: quella di Graffione nelle *Vite* è prassi ascrivibile a una intera categoria di artisti; infatti nella biografia di Bastiano detto Aristotile da San Gallo Vasari usa termini pressoché sovrapponibili a proposito di Iacopo, detto Iacone. Anzi, la descrizione è persino ampliata e si avvicina ancor di più alle parole del grande predicatore francescano: «egli era d'una compagnia d'amici, o più tosto masnada, che sotto nome di vivere alla filosofica, viveano come porci e come bestie, non si lavavano mai né mani, né viso, né capo, né barba, non spazzavano la casa e non rifacevano il letto se non ogni due mesi una volta, apparecchiavano con i cartoni delle pitture le tavole e non beevano se non al fiasco et al boccale,

² Sul pittore GAMBA 1957 e BELLOSI 2001.

³ BERNARDINO DA SIENA [1427] 1989, p. 571; su questo tema si veda l'introduzione di Carlo del Corno, *ivi*, p. 16.

⁴ VASARI 1550 e 1568, III, p. 318.

e questa loro meschinità e vivere, come si dice, alla carlona, era da loro tenuta la più bella vita del mondo»⁵. Le rappresentazioni di Graffione e Iacone si inseriscono dunque in un ben preciso filone moraleggiante, ma allo stesso tempo si distinguono per la loro specificità. Vasari introduce un elemento determinante e riferibile al solo mondo degli artisti: «non mangiò mai in casa sua a tavola che fusse apparecchiata persona d'altro che di suoi cartoni» e «apparecchiavano con i cartoni delle pitture»⁶.

Per colui che fondò l'Accademia del Disegno e fu il massimo esponente di una tradizione di lungo corso che vedeva proprio nel disegno l'origine e l'essenza dell'arte, era inaccettabile banchettare e gozzovigliare sopra i propri fogli di lavoro. Queste notazioni hanno il sapore di una condanna assoluta: Graffione e Iacone ai suoi occhi erano traditori dell'arte, diversamente per esempio da Rosso Fiorentino che, pur con tutte le sue stranezze, restava «persona cortese» e «studiosissimo» del disegno. La denigrazione dei costumi di questi due pittori era funzionale alla visione dell'artista di corte che si andava costruendo soprattutto nella seconda edizione delle *Vite* (anche se la «trascurattagine» per le cose del mondo, com'è noto, ad altri fu perdonata); ciò che però era irrisolvibile, ciò che portava al massimo grado la disapprovazione vasariana, fu proprio il non tenere in nessun conto il destino del materiale grafico di bottega, sacrificabile nel quotidiano per imbastire una cena. Una grave violazione del decoro del mestiere.

Non credo sia tanto importante l'aderenza o meno al reale di una tale pratica, anche se alla fine penso che se uno vive 'alla filosofica' può benissimo fare a meno della tovaglia senza bisogno di utilizzare i disegni di lavoro, a meno che questo gesto non sia volontario e non implichi il disprezzo per una parte della professione. Pur se ispirata a una esperienza reale, ma occasionale,

⁵ VASARI 1550 e 1568, V, p. 404. Cfr. PINELLI 1988 e poi in parte riproposto in PINELLI, 1993, in particolare pp. 16-26, Lo studioso rilevando giustamente di essere in presenza di un *topos* si chiedeva quale potesse essere la fonte anteriore. La domanda estremamente significativa non trova al momento risposta, ma come vedremo apre sviluppi successivi.

⁶ VASARI 1550 e 1568, V, p. 404 e vol. III, p. 318.

siamo di fronte a una di quelle felici invenzioni utilizzate da Vasari per dare maggior forza al proprio pensiero⁷.

Il *topos* letterario dell'artista sregolato fu riutilizzato quasi cent'anni dopo in modo molto simile da Bellori nella sua raccolta biografica, allorquando dovette misurarsi con la figura di Caravaggio: «Non lasceremo di annotare li modi stessi nel portamento e vestir suo, usando egli drappi e velluti nobili per adornarsi; ma quando poi si era messo un abito, mai lo tralasciava, finché non gli cadeva in cenci. Era neglissentissimo nel pulirsi; mangiò molti anni sopra la tela di un ritratto, servendosi per tovaglio mattina e sera». In una nota della edizione belloriana del 1976 Previtali annotava: «Il Bellori diventa moralista e perfino igienista pur di squalificare il capo dei naturalisti. Ma in effetti i suoi asserti sono in gran parte verificabili sui documenti d'archivio che testimoniano dal vivo dei costumi turbolenti e stravaganti del pittore, il quale fu in carcere più volte».

Il fatto che colpisce maggiormente è che il grande teorico del classicismo per evidenziare il rifiuto caravaggesco delle buone maniere, la «stravaganza dei costumi», ma anche il dispregio delle regole dell'arte, modifica intenzionalmente il *topos*, almeno per un aspetto sostanziale. L'aneddoto, non ci dice nulla di particolare sulla condotta di vita fuori della norma del Caravaggio, per altro ben testimoniata dagli atti processuali, ma ci fornisce indirettamente la controprova di una pratica rivoluzionaria del pittore lombardo e cioè che egli non disegnava, giacché i fogli citati nei casi di Graffione e Iacone sono sostituiti con una «tela di un ritratto».

Sono piuttosto convinto che anche in questo caso si tratti di una invenzione letteraria, o di un aneddoto trasfigurato dalla narrazione orale raccolta da Bellori, ma il punto sostanziale è che, ove ce ne fosse bisogno, lo storiografo classicista anche nel biasimare

⁷ Sul tema dell'aneddoto in Vasari si veda almeno CAPUCCI 1976.

⁸ BELLORI 1976, p. 232.

⁹ BELLORI 1976, nota 4 di p. 232.

Merisi evidenzia una delle pratiche più rivoluzionarie del suo fare artistico¹⁰.

Il modello belloriano, tuttavia, potrebbe essere non solo il testo delle *Vite* di Vasari, ma è probabile che abbia attinto anche dalle *Considerazioni sulla Pittura* di Giulio Mancini e precisamente dalla vita di Ribera, anche se in questo caso il *topos* è dissimulato nel paradossale elenco di proprietà del pittore «salviette e tovaglie tanti stracci a fogli dissegnati»:

Era qui in Roma di costumi un po' licensiosetti e, benché fusse accortissimo, nondimeno alcune volte incappava come fu quando che un anno per Pasqua, non essendosi confessato più per trascurataggine che per mala volontà o altro impedimento, dubitando che non l'intervenisse qualche cosa, pregò un suo amico che gli facesse haver un *non graveatur*, non sapendo che simil cause non hanno il *non graveatur* né le tratta il foro del Governatore. Nondimeno con questa sua semplicità haveva congiunta, nei bisogni, una gran rethorica, come si vedde più volte in persona dell'illustrissimo governatore Giulio Bunterentij che *ductus ad presentiam pro suspitione fugae pro dare*, si sapeva tanto ben raccomandare con promessa di farle tante pitture. In ultimo si partì per Napoli, et invero si potrebbe ascrivere a un po' di mala volontà poiché, ogni volta che voleva lavorare, si guadagnava cinque o sei scudi il giorno che, con la spesa ordinaria, presto e facilmente havrebbe pagato ognuno. Né a tanti sparapani che teneva vi voleva men di questo guadagno, ancorché s'aiutasse con poche massaritie di casa che eran queste:

matarazzi a nolo per sei persone n.1
coperte duplius usus per coperta e lenzuolo n.1
salviette e tovaglie tanti stracci a fogli dissegnati n. [vacat]
piatti grandi multi usus n. C
fiaschi per bicchier e sottocoppa n. C
sedie per sedere mattoni n. X¹¹.

¹⁰ Sul rapporto Bellori-Caravaggio si veda BOREA, BONI 2000, in particolare pp. 64-65, con bibliografia precedente.

¹¹ MANCINI/MARUCCHI, SALERNO 1956-1957, I, pp. 249-250. Sulla biografia manciana del Ribera si ricordino le parole di José Milicua: «Sulla permanenza dello Spagnoletto a Roma Mancini lasciò scritta una breve ma interessantissima descrizione, come se ne fosse stato testimone oculare» (MILICULA 2002, p. 24), un altro giudizio particolarmente favorevole lo si trova nella recensione di Giuliano Briganti, proprio

Se anche la vita del Ribera sembrerebbe aderire appieno al *topos*, ancora più interessante è leggere quanto riporta Mancini in una lettera al fratello Deifebo (fig. 1), là dove anticipa le annotazioni sui costumi di vita dello spagnolo. La differenza è ben evidente: nelle *Considerazioni*, pur mantenendo una forte censura, il testo è purgato e infarcito di tecnicismi legali, a differenza del passo originale, che richiama di nuovo lo spirito di san Bernardino da Siena, e in questo caso il rapporto può essere anche più forte per una comune origine. Si apre così uno spiraglio sull'officina delle *Considerazioni*, un testo tanto vivo in quanto costruito in gran parte sulla base di ricordi e osservazioni di prima mano¹².

Impossibile pensare che Bellori conoscesse le lettere del Mancini, ma certo il ritratto della vita romana del Ribera che emerge dal passo della missiva mostra una forte vicinanza alla biografia belloriana del Caravaggio.

La lettera spedita da Roma a Siena il 7 aprile del 1617 chiarisce a Deifebo Mancini il nome dell'autore di un quadro che Giulio aveva mandato poco prima:

Il nome del autor del San Girolamo si chiama lo Spagnioletto quale [adesso] si ritrova in Napoli con gran fasto e reputazione e non ha tant'ecceſso nel arte quanta manigoldaira nel costume di [puttane] di magniare sbriconare e con esso poi [con] una semplicità [...]. Perché in Casa sua continuamente puttane n(ume)ro iij senza camicia sozze laide e [grananine] letti numero i disteso in terra tutti dormivano chi mettendovi il capo in terra e chi un po' di corpo Piatti numero i e vi si faceva l'insalata la broda e ogni cosa all quale corrispondeva pignatte numero uno. Un fiascho senza bichiera e senza salviette e la tovaglia la domenicha erono le carte del disegno della settimana il resto o in [terra] o come lo sparviere. Con tutto ciò non le bastavano 4 scudi il giorno s'è fuggito per debito. Et con tanta sua manigoldaria non s'essendo l'anno passato confessato dubbitando di non andar in prigione dimandava ad un amico come potesse far per tal affetto ad haver un

alla mostra napoletana di quell'anno, BRIGANTI 1992. Non sembra aver attirato invece l'attenzione dei curatori della bella mostra su Ribera disegnatore tenuta al Prado nel 2016, che nel catalogo non riportano la testimonianza manciniiana, *JUSEPE DE RIBERA* 2016.

¹² MACCHERINI 2002.

non graveatur come per debito le haveva fatto haver piu volte e per altri rispetti che il governatore se non havesse assolto l'havrebbe mandato in Galera et e gran dire cotesto San Girolamo lo fece al più in due giorni che se voi ponete ben mente vedrete che per tenta si serve del imprimitura e questo basta che è comun opinione che del colorito sia stato più padrone che Michelangelo poichè 10 mezze figure d'un giudizio di N.S. maggior del [reale] le fece in 5 giorni per 20 scudi che adesso s'e venduto 200¹³.

Ripensando all'apprezzamento di Roberto Longhi per vita dello Spagnoletto contenuta nelle *Considerazioni* – «Il Mancini racconta gustosamente della incredibile 'bohème' del Ribera nei suoi anni romani che son prima del '15»¹⁴ –, ci sarebbe da chiedersi quanto avrebbe gradito questa redazione tanto più vivida.

Ci dobbiamo forse anche interrogare su cosa possa legare un pittore di primo Cinquecento come Iacone a due figure come Ribera e Caravaggio. E la risposta non può che riguardare il loro comune rifiuto delle convenzioni del decoro, stante la differenza di contesti geografici e cronologici in cui furono attivi, come è stato ben evidenziato per Iacone¹⁵ e come è ben noto per Caravaggio, meno oggi per Ribera, che a Napoli abbandonò sia la vita sregolata, sia, in parte, la pittura sperimentale¹⁶. Per Caravaggio non mancano certo i motivi: l'ostentato disprezzo per la tradizione e per gli altri pittori – «Michelagnolo Amerigi fu huomo satirico et altiero; et usciva tal'hora a dir male di tutti li pittori passati, e presenti per insigni, che si fussero; poichè a lui pareva

¹³ Archivio Società Esecutori Pie Disposizioni di Siena, XIX, EREDITÀ GIULIO MANCINI, 169, c. 479r. la parte finale era già stata pubblicata in MACCHERINI 1997, p. 77 ma essendo saltato un *che* la frase risultava ribaltata di senso. Anche il resto della lettera con la biografia di Ribera non è in realtà inedita, l'ha pubblicata dalla mia tesi di dottorato MACCHERINI 1994, Nicola Spinosa, senza però citarla in SPINOSA 2003, pp. 395-396 (e infatti non viene fornita l'indicazione del singolo passo ma dell'estensione di tutta la missiva come si trova nella mia tesi di dottorato) e SPINOSA 2006 p.409 senza alcuna indicazione archivistica.

¹⁴ LONGHI 1943, p.30.

¹⁵ PINELLI 1993, vedi *supra*.

¹⁶ L'evidenza della normalizzazione di Ribera pittore appare chiara se si riflette sulla difficoltà di ricucire la sua fase romana con quella napoletana. Tra i vari tentativi ricordo la proposta di Gianni Papi, che ha incontrato un ampio ma non univoco consenso: PAPI 2002.

d'haver solo le sue opere avanzati tutti gli altri di sua professione»¹⁷ –, i comportamenti irrituali testimoniati dai molti processi, i difficili rapporti con la famiglia¹⁸.

In definitiva se le varie annotazioni biografiche sono da considerare più come uno specchio delle posizioni ideologiche, ora degli artisti, ora dei biografi, sospese tra *topos* e oggettività, il dato incontrovertibile che rimane è la differenza tra Caravaggio e gli altri, tela *versus* foglio, pittura *versus* disegno. Da Vasari a Mancini, la persistenza del riferimento alle carte del disegno appare significativamente un richiamo preciso alla pratica del fare artistico, e il deviare di Bellori, la sostituzione del foglio con la tela di un ritratto, mi sembra una precisa e realistica annotazione tecnica. Per avere un'ulteriore indicazione sul fatto che Caravaggio avesse rifiutato il disegno come pratica accademica possiamo adesso citare anche la testimonianza di Gaspare Celio che nel 1614 racconta di come Giovanni de Vecchi osservando la *Vocazione* e il *Martirio di san Matteo* appena innalzati sulle pareti della cappella Contarelli, commentasse (o forse erano parole che giravano nell'ambiente al tempo del Celio?) con una frase quanto mai rivelatrice: «Questo virtuoso, per non saper disegnare, ha fatto assai»¹⁹.

Alcuni anni fa, Evelina Borea negli scritti dedicati ai settanta anni di Ferdinando Bologna, propose un testo dal titolo programmatico *Caravaggio senza disegno* e, sulla scorta delle posizioni longhiane, scrisse: «Da tempo si sono accantonate le questione già poste, se Caravaggio abbia disegnato e inciso, e pertanto non ne farò menzione».²⁰ Eppure, in precedenza c'erano state autorevoli

¹⁷ BAGLIONE 1642, p. 138.

¹⁸ Oltre alla celebre testimonianza manciniiana (MANCINI/MARUCCHI, SALERNO 1956-1957, I, pp. 225-226) si veda il ricco volume di Berra che per altro pur discutendolo non disconosce il racconto del Mancini; BERRA 2005, pp. 265-267 per l'episodio dell'incontro tra Michelangelo Merisi e il fratello prete Giova Battista e in generale i capitoli XII, XIV, XV. Per i vari episodi giudiziari del Lombardo si veda MACIOCE 2023. Non ritengo che il comportamento criticato dai biografi possa rientrare nella fortuna neo stoica che si affermò nel Seicento solo successivamente. Sul tema oltre al pionieristico testo di Oreste Ferrari: FERRARI 1986, si veda almeno FRASCARELLI 2017.

¹⁹ GANDOLFI 2021, p. 321.

²⁰ BOREA 1995.

proposte sul disegno in Caravaggio come quella di Alfred Moir sul numero invernale del 1969 di *The Art Quarterly* ed altre più d'occasione come quella di Giovanni Testori negli scritti in Memoria di Anna Maria Brizio²¹.

Successivamente il problema del disegno in Caravaggio è stato ripreso da Maurizio Calvesi, riproponendo alcuni argomenti di Moir²², e da un altro punto di vista, ovvero da quello della formazione e della pratica di bottega da Giulio Bora²³. Recentemente un lungo e meditato contributo sul tema è arrivato da Alessandro Zuccari e dalla mostra su Peterzano disegnatore²⁴.

Il problema che appare evidente non è se Caravaggio sapesse o meno disegnare; se avesse o meno appreso la tecnica del carboncino o della sanguigna da giovane nella bottega di Simone Peterzano, il problema è se intendesse servirsene, se il suo particolarissimo metodo di approccio alla realtà lo prevedesse. Il disegno, come chiarisce assai bene Vasari nelle sue pagine, è, prima che un insieme di tecniche, progetto e ideazione. A cosa sarebbe servito un simile strumento ad un pittore che aggredisce la realtà senza alcun filtro mentale, idealistico e che proprio su questo scartava rispetto alla consolidata tradizione accademica incarnata da Federico Zuccaro e culminata nel suo trattato su *L'idea* del disegno edita nel 1607? Per Caravaggio, il disegno non è più necessario in quanto non deve esistere la mediazione intellettuale tra il vero e il supporto, il pittore compie il suo atto critico direttamente nell'impaginazione dei modelli in studio, anticipando e di molto la figura moderna del regista. La capacità innovativa sul piano delle iconografie dipende anche da questo, dalla necessità di trovare risposte nuove, sul campo, alle necessità del racconto. A cosa sarebbe servito adesso studiare la luce sui modellini in cera o in legno come faceva Federico Barocci, se era possibile farlo direttamente sui corpi dei modelli, non più nudi o vestiti con gli abiti da lavoro, ma travestiti/abbigliati da santi e da madonne?

²¹ MOIR 1969; TESTORI 1984.

²² CALVESI 1994.

²³ BORA 2002.

²⁴ ZUCCARI 2022; SIMONE PETERZANO 2022.

Bibliografia

- BAGLIONE 1642 = G. BAGLIONE, *Le Vite De' Pittori, Scultori Et Architetti: Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642.
- BELLORI 1976 = G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, ed. a cura di E. Borea, Torino 1976.
- BELLOSI 2001 = L. BELLOSI, *Notarella sul Graffione*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo, E. Saccomani, M. Gregori, Napoli 2001, pp. 93-102.
- BERNARDINO DA SIENA 1989 = Bernardino da Siena, *Prediche volgari sul campo di Siena. 1427*, a cura di C. del Corno, Milano 1989.
- BERRA 2005 = G. BERRA, *Il giovane Caravaggio in Lombardia ricerche documentarie sui Merisi, gli Aratori e i Marchesi di Caravaggio*, Firenze 2005.
- BORA 2002 = G. BORA, *Da Peterzano a Caravaggio un'ipotesi sulla pratica disegnativa*, in «Paragone arte», 53.2002, s. 3, 41/42, pp. 3-20.
- BOREA 1995 = E. BOREA, *Caravaggio senza disegno*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate e F. Sricchia Santoro, Catanzaro 1995, pp. 205-209.
- BOREA, BONI 2000 = E. BOREA, A. Boni, *Bellori 1645: una lettera a Francesco Albani e la biografia di Caravaggio*, in «Prospettiva», 100, 2000, pp. 57-69.
- BRIGANTI 1992 = G. BRIGANTI, *Il dramma sotto la luce*, in «La Repubblica», 4 marzo 1992, p. 31.
- CALVESI 1994 = M. CAPUCCI, *Uno "sbozzo" del Caravaggio e la "Deposizione" di Santa Maria in Vallicella*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, a cura di M. Boskovits, Cinisello Balsamo (Milano) 1994, pp. 148-157.
- CAPUCCI 1976 = M. CAPUCCI, *Forme della biografia nel Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del congresso internazionale nel IV. centenario della morte, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1976, pp. 299-320.
- FERRARI 1986 = O. FERRARI, *L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia*, in «Storia dell'arte», 57.1986, pp. 103-181.
- FRASCARELLI 2017 = D. FRASCARELLI, *"Unti e bisunti, stracciati, sciatti" e anticonformismo nella pittura del Seicento in Italia in I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento*, a cura di S. Albl, F. Lofano, Roma [2017], pp. 297-309.
- GANDOLFI 2021 = R. GANDOLFI, *Le vite degli artisti di Gaspare Celio: compendio delle Vite di Vasari «con alcune altre aggiunte»*, Firenze 2021.

- GAMBA 1957 = C. GAMBA, *Il Graffione*, in «L'Arte», n.s. 22 (=56), 1957, pp. 111-113.
- JUSEPE DE RIBERA 2016 = *Jusepe de Ribera the drawings: catalogue raisonné*, edited by G. Finaldi, Madrid, 2016.
- LONGHI 1943 = R. LONGHI, *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia*, in "Proporzioni", I, 1943, pp. 5-63.
- MACCHERINI 1994 = M. MACCHERINI, "Caravaggio e i caravaggeschi nel carteggio familiare di Giulio Mancini", Università degli Studi di Roma "La Sapienza", V ciclo 1990-1993, discussa il 18/07/1994.
- MACCHERINI 1997 = M. MACCHERINI, *Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini*, in "Prospettiva", 86, 1997, pp. 71-92.
- MACCHERINI 2002 = M. MACCHERINI, *Novità sulle Considerazioni di Giulio Mancini*, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, Atti del convegno internazionale di Studi, Roma 24-26 maggio 2001, Roma 2002, pp. 123-128.
- MACIOCE 2023 = S. MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio documenti, fonti e inventari 1513-1848*, III ed., Roma [2023].
- MANCINI/MARUCCHI, SALERNO 1956-1957 = G. MANCINI, *Considerazione sulla Pittura*, a cura di A. Marucchi, commento di L. Salerno, 2 voll., Roma 1956-57.
- MILICULA 2002 = J. MILICULA, *Da Játiva a Napoli (1591 - 1616)*, in *Jusepe de Ribera*, catalogo della mostra, 27 febbraio-17 maggio 2002, Napoli 2002.
- MOIR 1969 = A. MOIR, *Did Caravaggio draw?*, in «The Art Quarterly», 32, 1969, pp. 354-372.
- PAPI 2002 = G. Papi, *Jusepe de Ribera a Roma e il Maestro del Giudizio di Salomone*, in «Paragone arte», 53.2002, Ser. 3, 44, pp. 21-43.
- PINELLI 1988 = A. PINELLI, *Vivere "alla filosofica" o vestire di velluto?: storia di Jacone fiorentino e della sua "masnada" antivasariana*, in «Ricerche di storia dell'arte», 1988, 34, pp. 5-34.
- PINELLI 1993 = A. PINELLI, *Lasari e Pontormo*, in *La bella maniera: artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, 1993, pp. 5- 32.
- POZZI, MATTIODA 2006 =M. POZZI, E. MATTIODA, *Giorgio Vasari: storico e critico*, Firenze 2006.
- SIMONE PETERZANO 2022 = *Simone Peterzano ca. 1535 -1599 e i disegni del castello sforzesco*, catalogo della mostra di Milano, 15 dicembre 2022 - 17 marzo 2023, a cura di F. Rossi, Cinisello Balsamo (Milano), 2022.
- SPINOSA 2003 = N. SPINOSA, *Ribera*, Napoli 2003.
- SPINOSA 2006 = N. SPINOSA, *Ribera*, Napoli 2006.

TESTORI 1984 = G. TESTORI, *Caravaggio e il disegno una proposta*, in *Fra Rinascimento, manierismo e realtà, scritti di storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio*, a cura di P. Marani, Firenze 1984, pp. 143-150.

VASARI 1550 e 1568 = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987.

ZUCCARI 2022 = A. ZUCCARI, *Cantiere Caravaggio. Questioni aperte. Indagini. Interpretazioni*, Roma 2022, pp. 59-85.

Didascalia

Fig. 1. Giulio Mancini a Deifebo Mancini, lettera del 7 aprile del 1617, Archivio Società Esecutori Pie Disposizioni di Siena, XIX. EREDITÀ GIULIO MANCINI, 169, c. 479r

