

Arte e politica
Studi per Antonio Pinelli

a cura di

NOVELLA BARBOLANI DI MONTAUTO

GERARDO DE SIMONE

TOMASO MONTANARI

CHIARA SAVETTIERI

MADDALENA SPAGNOLO

Mandragora

© 2013 Mandragora. Tutti i diritti riservati.

Mandragora s.r.l.
piazza del Duomo 9, 50122 Firenze
www.mandragora.it

Crediti fotografici

Giulio Archinà, archivio Mandragora, Giovanni Dall'Orto, Fratelli Alinari, Paolo Monti, PhotoserviceElecta/Leemage, Steven F. Ostrow, Antonio Quattrone. © Trustees of the British Museum. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. È vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

Stampato in Italia

ISBN 978-88-7461-199-7

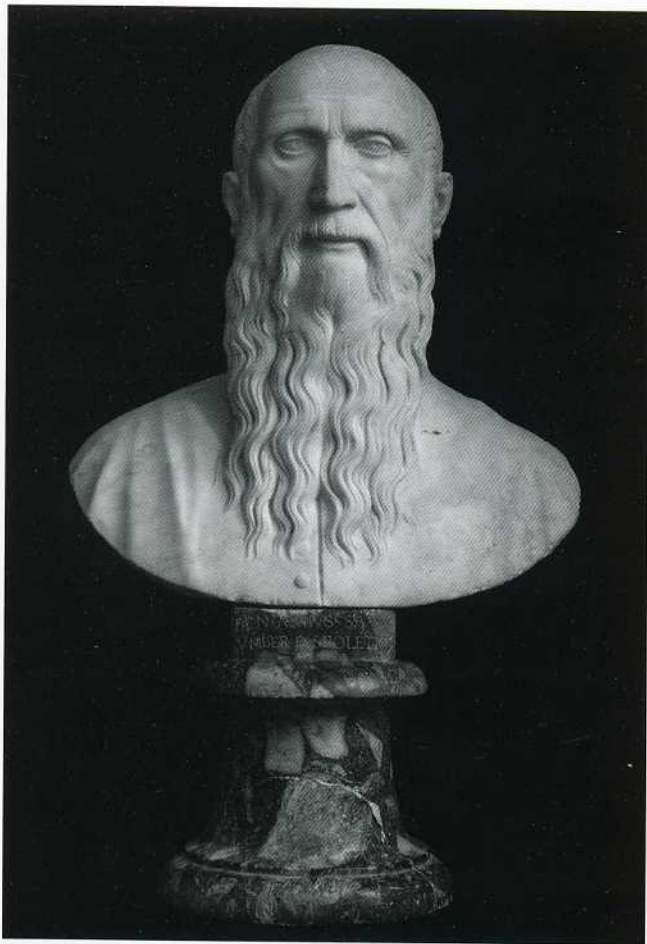
Su Vincenzo Danti ritrattista

CLAUDIO PIZZORUSSO

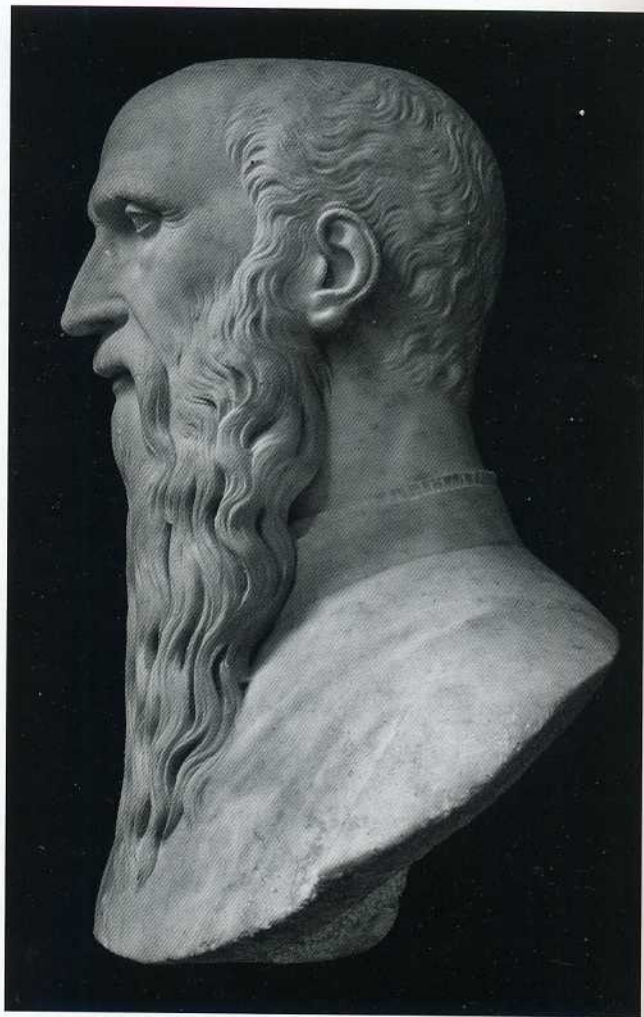
«In realtà, il tema “Vincenzo Danti ritrattista” non è mai stato affrontato globalmente ... malgrado il fatto, innegabile, che nell’opera dantiana, tra lavori ancora esistenti e quelli perduti, ci sono [sic] almeno dieci ritratti»: così Charles Davis concludeva un suo importante contributo per la mostra di Vincenzo Danti al Bargello del 2008.¹ In realtà, il tema “Vincenzo Danti ritrattista” potrebbe apparire di scarsa consistenza. Tra gli oltre dieci numeri elencati da Davis, due ritratti sono perduti (il *Cosimo I* equestre per l’allestimento effimero delle nozze di Francesco I nel 1565, e il bassorilievo in memoria di Benedetto Varchi), due sono ritratti ideali privi di qualsiasi caratterizzazione fisionomica (il *Cosimo I come Augusto* del Bargello, e il *Cosimo I* mutato in *Perseo* di Boboli), due derivano da modelli archetipici (il medaglione ovale di *Carlo de’ Medici* a Prato, benevola interpretazione dell’arcigno volto effigiato da Mantegna, e la figura del *Beato Giovanni da Salerno* in Santa Maria Novella, palese rifacimento in stile di un più antico monumento); infine, la presenza di Cosimo I come comparsa sullo sfondo a sinistra della *Deposizione* di Washington appare una mera supposizione, mentre nel *Cosimo I in veste di Giosuè* della cappella dei pittori alla Santissima Annunziata resta tutto da dimostrare il ruolo avuto – se lo ha avuto – da Danti a fianco di Zanobi Lastricati. Sfrondata così la lista, in definitiva sopravvivono il piccolo inserto del nano Morgante – se per tale lo si vuol identificare – nell’angolo inferiore destro del *Mosè e il serpente di bronzo*, ma essenzialmente la medaglia con il ritratto di Leone Baglioni (1557), la terracotta raffigurante il giurista Guglielmo Pontano, vivo e ancora parlante sul suo sepolcro in San Domenico a Perugia (1555-1556), e il colossale bronzo di papa Giulio III benedicente dal sagrato della cattedrale perugina (1553-1556).² A questo elenco va aggiunto il busto, sempre in terracotta, di un altro giurista, Enea Baldeschi, oggi presso il rettorato dell’Università degli Studi di Perugia, proveniente dalla locale chiesa di San Francesco al Prato.³ Così ristretto il catalogo a queste ultime quattro opere, dovremmo dedurne che il “Vincenzo Danti ritrattista” si è espresso prevalentemente nella sua città d’origine, e per di più prima del suo trasferimento a Firenze nel 1557. Si potrà dunque convenire

sul fatto che, almeno fino a questa data, il giovane Danti sembra aver preferito la pratica del “porre”, come ci si aspetta da chi ha avuto, come lui, una formazione da orafo.⁴ Del resto è probabilmente esaltando queste sue qualità che il suo potente conterraneo Sforza Almeni, cameriere e coppiere di Cosimo I de’ Medici, lo presentò al duca, il quale infatti spesso lo ha voluto impegnare sul bronzo. A Firenze, si può immaginare che a distogliere Danti dall’esercizio del ritratto possano essere stati il suo pervicace studio di Michelangelo e la sua devozione per il Maestro. Era voce di strada la scelta che questi aveva fatto per raffigurare i duchi in San Lorenzo: non «come la natura gli havea effigiati e composti», ma con «una grandezza una proporzione un decoro una gratia uno splendore ... per renderli mirabili a i secoli futuri». Non altrimenti fece Vincenzo con il duca Cosimo e con la sua augusta figura, prestandole sempre le fattezze di una bellezza ideale.⁶ E nel 1567 egli lo avrebbe anche chiaramente spiegato nero su bianco: poiché l’arte è fatta «à ornamento, & à perpetua memoria di fatti illustri degl’huomini eccellenti», l’artista non «farà le cose perfette, come le vede», bensì «le farà perfette, come hanno a essere vedute»: ovvero non potrà solo «ritrarre», dovrà saper «imitare». E allora, come si ha da vedere il duca se non come un Augusto che non somigli né ad Augusto né a Cosimo, ma piuttosto all’inarrivabile grandezza e bellezza dei duchi scolpiti da Michelangelo?

Qualche ulteriore riflessione sul “Danti ritrattista” può essere indotta dal ritrovamento di una nuova opera. Si tratta di un imponente busto in marmo apuano raffigurante un uomo barbuto, maestoso e nobile. Un’iscrizione incisa sul sottostante piedistallo in marmo mischio tramanda l’identità del personaggio: «BEN·ÆGIVS·SAP· / VMBER D SPOLETIO». L’attribuzione a Danti non mi pare in dubbio: è sufficientemente evidente il confronto della barba fluente e serpentinata, specie nella veduta di profilo che ne evidenzia la compattezza colonnare, con quella del *Giulio III* perugino. Tuttavia, a differenza dai ritratti poc’anzi ricordati, eseguiti in patria entro il 1557, tutti segnati dall’impronta di un più marcato naturalismo, colpisce qui la straordinaria semplificazione, sino all’essenzialità: un carattere questo che contraddistingue invece alcune delle opere fiorenti-



1-2. Vincenzo Danti, *Ritratto di Benedetto Egio*.
Londra, collezione privata.



ne come la *Madonna col Bambino* di Santa Croce o quella del monumento pratese a *Carlo de' Medici*, entrambe databili al 1566-1567. Una datazione simile per il busto non solo è perfettamente compatibile con il percorso di Danti, ma, come si vedrà, anche con le vicende del personaggio.

«Così nelle lettere Greche, come nelle Latine, eruditissimo»,⁹ studioso equiparabile a uomini del calibro di Antonio Agustín e Fulvio Orsini, Benedetto Egio fu uno dei più assidui e competenti consulenti di Pirro Ligorio in fatto di epigrafia e più in generale di antichità: «Che diremo del padre delle antichità et uomo dottissimo nelle greche come in le latine lettere, monsi-

gnor Benedetto Egio, a cui per bontà e singular dottrina dovemo sempre esser obligati».¹⁰ Quanto consistenti sono le tracce dei suoi lavori e delle sue consulenze, tanto scarse sono le notizie biografiche al suo riguardo. Nato a Spoleto, o negli immediati dintorni, ai primi del Cinquecento, Egio sembrerebbe già presente e attivo a Roma nel 1530.¹¹ È lì verosimilmente che segue gli insegnamenti dell'umanista bolognese Giovan Battista Pio, lettore in Sapienza tra il 1532 e il 1540. Protetto di Paolo III, Egio intrattenne saldi rapporti con Fulvio Orsini e Onofrio Panvino, Antonio Agustín e Jean Matal, ponendosi come figura in vista tra i "familiari" della corte farnesiana anche dopo la morte

del pontefice. Non sarà probabilmente mai dimostrabile con certezza, tuttavia è ben possibile che quando il giovane Danti, da Perugia, trascorse alcuni anni di formazione a Roma tra il 1545 e il 1553 nell'ambito, come è stato osservato, della cultura farnesiana,¹² egli possa aver avuto per i suoi studi classici un punto di riferimento nello spoletino Egio e in Pirro Ligorio i quali, giusto in quel tempo, «antiquitatum omnium peritissimi urbis ruinas explicandas & illustrandas susceperunt».¹³

Sebbene prevalentemente residente a Roma, Egio intrattene comunque legami con la sua città, spesso turbolenta, ma da tempo "in servizio" ai Farnese, in particolare al gran cardinale Alessandro che ne fu l'amministratore apostolico dal 1555 al 1562, per poi lasciarne il vescovado a Flavio Orsini.¹⁴ Negli ultimi anni di vita, Egio vi si fece edificare un bel palazzo prospiciente la piazza della chiesa di San Luca,¹⁵ e di questa sua impresa volle lasciare memoria con una lapide: «ANNO. A. CHRISTO. NATO. MDLXIII. DOMUM. HANC. BENEDICTUS ÆGIUS. DOMO. SPOLETIO. SIBI. POSTERISQUE. SUEIS. POSTERISQ. EOR. DE PHILOGIAE. MANUBIEIS. A. FUNDAMENTIS. CONDIDIT».¹⁶ Ma quanto Benedetto abbia potuto godere della sua nuova residenza non è dato saperlo con esattezza, essendo controversa la data della sua scomparsa. Di certo vi è che nell'ottobre del 1566 l'anziano umanista, forse ancora a Roma, è menzionato da Fulvio Orsini che, scrivendo ad Antonio Agustín, compiangere il decadimento senile del suo affezionato amico e più in generale il declino degli studi di antichità.¹⁷ Appare dunque attendibile l'indicazione, oggi accolta, di una data di morte oscillante tra il 1567 e il 1570. Quell'inaccettabile 1578 prudentemente riferito dal Tiraboschi si fondava su un documento mai verificato, che forniva però un'altra notizia forse utile nel nostro contesto poiché precisava che Egio «obiit senex in patria»:¹⁸ non a Roma dunque, bensì a Spoleto, e perciò è ipotizzabile che sia stato

sepolto nella chiesa più vicina alla sua abitazione, ovvero la distrutta San Luca.

Per tornare al busto, la ieratica fissità del volto parrebbe suggerire una esecuzione "a memoria", che si è avvalsa di disegni o di una maschera calcata. Un'effigie *post mortem* dunque, forse destinata allo stesso Palazzo Egio, per ricordare una celebrità umbra per mano dello scultore umbro di maggior fama. Intorno al 1567 Danti è a Firenze, e fa la spola con le cave di Seravezza per scegliere marmi per sé e per Giambologna.¹⁹ Tuttavia mantiene anche i rapporti con Perugia, dove appunto nel 1567 gli vengono saldati i lavori in stucco all'altare di San Bernardino in cattedrale.²⁰ Nello stesso anno pubblica il *Primo libro del trattato*, e nel rispetto del principio di «ordine» lì espresso, egli va producendo opere ispirate a una superiore regola geometrica, spinte a un inedito limite di essenzialità, quali le allegorie dell'*Equità* e del *Rigore* per la testata degli Uffizi e, come si è detto, la *Madonna col Bambino* di Prato e quella di Santa Croce. Danti mette qui in atto la sua celebre distinzione tra storia e poesia, tra il «ritrarre» e l'«imitare», il che, sul piano teorico, finisce per porre in discussione il genere stesso del ritratto: «sculptors should really "portray" at all, even when making portraits»²¹ Per tutta risposta Danti fa scaturire nel marmo di Benedetto Egio un'immagine di perfetta specularità, impostata, come una macchia di Rorschach, sull'asse verticale tracciato dall'orlo della toga, dalla scriminatura della barba, dalla linea retta del naso. Sulla somiglianza, sull'accidente che rende spesso imperfetta l'opera della natura (ne è segno quel piccolo porro sulla guancia destra), ha il sopravvento l'ordine di una simmetria rigorosa, di un'armonia delle parti, mediante il quale si manifesta la bellezza interiore del nobile studioso, perché «tanto è bello l'animo, quanto sono belli gl'organi, mediante i quali, egli si fa conoscere».²²

Per il loro prezioso e indispensabile aiuto sono grato a Liana Di Marco, Paola Fava, Giampiero Filoia, Alessandra Giannotti, Emanuele, Leonardo e Stefano Piacenti, Laura Teza.

¹ Si veda C. Davis, *Bassorilievi in bronzo e in marmo di Vincenzo Danti, in I grandi bronzi del Battistero. L'arte di Vincenzo Danti, discepolo di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 2008), a cura di C. Davis, B. Paoletti Strozzi, Firenze 2008, pp. 87-147: 122.

² Per un riepilogo di questi lavori perugini di Danti cfr. F.F. Mancini, *Vincenzo perugino*, in *I grandi bronzi 2008*, cit., pp. 37-59.

³ Si veda L. Teza, *Artisti nella cappella Baldeschi in San Francesco al Prato a Perugia. Domenico di Nicolò "dei Cori", Agostino di Duccio, Vincenzo Danti, in VI centenario della morte di Baldo degli Ubaldi 1400-2000*, atti del convegno (Perugia, settembre 2000), a cura di C. Frova, M.G. Nico Ottaviani, S. Zucchini, Perugia 2005, pp. 129-169, part. 145-149.

⁴ Si veda *ivi*, pp. 153-154.

5 Lettera di Niccolò Martelli a Domenico Rugasso, da Firenze, 28 luglio 1544, in N. Martelli, *Il primo libro delle lettere*, Firenze 1546, c. 49r.

6 Mi riferisco sia al *Cosimo I stante in veste di Augusto* del Bargello, sia al *Cosimo I seduto* poi mutato in *Perseo* oggi a Boboli, entrambi progettati, a partire dal 1564, per la testata del loggiato degli Uffizi, insieme alle allegorie dell'*Equità* e del *Rigore*, replicando lo schema, come è stato più volte osservato, della sistemazione vasariana dei monumenti medicei di Michelangelo in Sagrestia Nuova.

7 V. Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare, e ritrarre si possano con l'arte del disegno*, Firenze 1567, pp. 28, 59-60.

8 Il busto, di proprietà privata londinese, è alto 48,5 cm e largo 47; ad esso si aggiunge il peduccio di 25,5 cm. Con ogni evidenza si tratta della stessa opera che Carlo Pietrangeli (*Memorie spoletine a Roma*, «Spolegium», XIII, 1971, n. 15, pp. 11-24: 17-18) aveva visto nel castello della Crescenza presso Roma, antica proprietà dei Crescenzi.

9 P. Ligorio, *Libro delle antichità di Roma, nel quale si tratta de' circi, theatri, et anfiteatri*, Venezia 1553, c. 1v.

10 P. Ligorio, *Libro XXXIV delle antichità di Roma...*, ms., Napoli, Biblioteca Nazionale, XIII. B. 7, c. 156v, cit. in G. Vagenheim, *La collaboration de Benedetto Egio aux "Antichità romane" de Pirro Ligorio: à propos des inscriptions grecques*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, atti delle giornate di studio (Pisa, 30 settembre-1° ottobre 2004), a cura di E. Carrara, S. Ginzburg, Pisa 2007, pp. 205-224: 208; a questo testo, come al successivo della stessa autrice, *Le pinceau et la plume: Pirro Ligorio, Benedetto Egio et la «Aegiana Libreria»: à propos du dessin du Baptistère du Latran*, in *Miscellanea per Enrico Castelnuovo*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 2012, pp. 173-176, si rinvia per i più recenti arricchimenti di conoscenze su Benedetto Egio, a integrazione dei contributi basilari di M.H. Crawford, *Benedetto Egio and the Development of Greek Epigraphy*, in *Antonio Agustín between Renaissance and Counter-Reform*, a cura di M.H. Crawford, London 1993, pp. 133-154, e di F. Pignatti, *Benedetto Egio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1993, XLII, *ad vocem*, nonché il pionieristico medaglione in P. de Nolhac, *La Bibliothèque de Fulvio Orsini. Contributions à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance*, Paris 1887, pp. 6-7, 21.

11 Si veda Crawford 1993, cit., pp. 134-135.

12 Si veda A. Nova, *La statua di Giulio III a Perugia: stile, committenza e politica*, in *I grandi bronzi 2008*, cit., pp. 61-75, part. 62-64.

13 O. Panvinio, *Reipublicae Romanae commentariorum libri tres*, Venetiis 1558, 2a ed. Parisiis 1588, c. 8r. Su Panvinio cfr. J.-L. Ferrary, *Onofrio Panvinio et les antiquités romaines*, Rome 1996. Egio poteva considerarsi una guida ideale essendo ritenuto, dallo stesso Ligorio, uno dei più profondi conoscitori della topografia di Roma antica (cfr. M. Laureys, A. Schreurs, *Egio, Marliano, Ligorio and the Forum Romanum in the 16th Century*, «Humanistica Lovaniensia. Journal of Neolatin Studies», XLV, 1996, pp. 385-405).

14 Si veda A. Sansi, *Storia del Comune di Spoleto dal secolo XII al XVII. Seguita da alcune memorie dei tempi posteriori*, 2 voll., Foligno 1879-1884, II, pp. 239 sgg.

15 Il palazzo, passato in seguito alla famiglia Toni, è oggi sede del liceo classico "Pontano-Sansi"; sul lato opposto della piazza, oggi intitolata a Giosuè Carducci, si trovava la chiesa di San Luca, demolita nel secolo scorso.

16 Trascrivo da A. Sansi, *Degli edifici e dei frammenti storici delle antiche età di Spoleto*, Foligno 1869, p. 284, senza aver avuto la possibilità di una verifica diretta poiché la lapide, un tempo nel palazzo comunale di Spoleto, non è al momento rintracciabile. Nel recentissimo allestimento della sezione "Il ricordo dei defunti" del Museo Archeologico Statale si trova invece la lapide romana che Sansi dice «trovata nelle fondamenta del palazzo degli Egio»: «DM / FlaviaeHediae / Quae vixid. Ann. XXXVII / Mes VII die XIX C. Egius / Eythychus coniugi / B. M. fecit» (*ibid.*).

17 Orsini scrive ad Agustín da Roma il 12 ottobre 1566: «se perdemo Pirro [Ligorio] da Roma, poco più vi resta, che mio Benedetto ha perso la memoria afatto, il Padre Ottavio [Bagatto] non può durare troppo fatica et il Frate Onofrio [Panvinio] è un piantatore di carote, secondo dice il vulgo, sì che V.S.R. vede l'antichità come sono ridotte», in J.P. Wickersham Crawford, *Inedited Letters of Fulvio Orsini to Antonio Agustín*, «PMLA», XXVIII, 1913, n. 4, pp. 577-593: 583-584.

18 G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, 9 voll. in 12 tomi, Roma 1782-1785, nuova ed. in 4 voll., Milano 1833, III, p. 602, nota (a).

19 Si veda *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, a cura di G. Gaye, 3 voll., Firenze 1839-1840, III (1501-1672), pp. 245-259.

20 Si veda F. Santi, *Vincenzo Danti scultore (1530-1576)*, Bologna 1989, pp. 23, 50-51.

21 M.W. Cole, *Ambitious Form. Giambologna, Ammanati, and Danti in Florence*, Princeton 2011, p. 178; per un'analoga interpretazione del testo di Danti cfr. E. Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris 1998, pp. 141-142.

22 Danti 1567, cit., p. 20.