

a cura della
DOTT.SSA STEFANIA MACIOCE

PALAZZO ZUCCARI

ASSOCIAZIONE DIMORE STORICHE
SEZIONE LAZIO

LA DECORAZIONE DI PALAZZO ZUCCARI

Il Palazzo Zuccari di via Gregoriana, a differenza delle case rinascimentali decorate spesso in modo relativamente modesto, appartiene ad una nuova fase decorativa che inizia a Mantova intorno al 1545 con la casa di Giulio Romano. Già nella sua casa fiorentina Federico Zuccari, aveva distinto l'abitazione dallo studio così come accade nella sua casa romana la cui tipologia, caratterizzata da una facciata estremamente originale, vuole indicare esplicitamente che si tratta dell'abitazione, cui si ispireranno ad esempio anche le piante delle case di Rubens e di Jordaens ad Anversa, vanno ricercate nell'ambiente fiorentino. Qui i programmi decorativi, come quello della casa dei Vasari, risultano essere il prodotto di una stretta collaborazione tra artisti e specialisti nell'organizzazione dei programmi iconografici dotati di una formazione filosofica; un esempio tipico è offerto dal trattato sulle ville di Anton Francesco Doni la cui influenza si estende, sia sulla teoria del disegno di Federico Zuccari, che sull'iconografia degli affreschi che decorano la sua abitazione-studio.

Nelle case degli umanisti si attribuiva particolare importanza alle allegorie filosofico-morali ed a contenuti didascalici espressi da iscrizioni formulate in modo imperativo, così anche la decorazione di Palazzo Zuccari è impostata prevalentemente su concetti personificati ed anche le citazioni mitologiche non hanno un valore narrativo, né sono da considerarsi come raffigurazioni di storie, ma sono da leggersi come rappresentazione di concetti tra i quali emerge emblematicamente l'emancipazione tematica dell'arte, con il conseguente sviluppo di una iconografia specifica, così come era stata elaborata nelle sue case dal Vasari.

L'ingresso all'abitazione è costituito da un corridoio a volta decorato da un pergolato di rose; che conduce alla Sala Terrena e successivamente al giardino. L'affresco centrale, nella volta del corridoio, raffigura il tema di Ercole al bivio, mentre le altre immagini propongono episodi della sua *vita activa*. La scena iniziale, sopra l'ingresso, illustra la lotta di Ercole contro i serpenti cui seguono altri episodi come

Ercole che soffoca Anteo, il re Diomede che viene gettato da Ercole in pasto ai suoi cavalli mangiatori di uomini, Ercole che sottomette il cinghiale Erimanteo, il leone nemeo e il toro cretese, e l'episodio di Ercole che uccide il gigante Caco seguito dall'uccisione dell'Idra. Il tema del duello sarà illustrato anche nella sala successiva dall'episodio di Eros e Anteros. Nell'esegesi moraleggiante di cui furono oggetto nel Rinascimento le imprese di Ercole, queste venivano equiparate alla vittoria cristiana contro le tentazioni del male. Così pure il tema di Ercole al bivio, illustrato nel riquadro centrale, è certamente connesso con la tematica della *virtus*. Ercole al bivio è raffigurato senza i suoi consueti attributi, si appoggia con un braccio ad un maiale e si riconnette tipologicamente ad una figura antica di Ercole sdraiato che si trovava nel parco di Villa d'Este: nell'affresco Ercole, posto di fronte all'alternativa della scelta, opta per la via ripida, quella della *virtus*. Sullo sfondo due figure salgono su una montagna mentre si fanno loro incontro tre belve: la pantera, il leone e il lupo. Si tratta di Dante e Virgilio che all'inizio della *Divina Commedia* incontrano le tre belve che simboleggiano la lussuria, l'orgoglio e l'avidità che la *virtus*, le cui finalità sono collegate a quelle dell'Accademia, rifiuta.

La ricca cornice del quadro centrale mostra lo stemma del padrone di casa, il pan di zucchero e la stella fiammeggiante, e comprende piccole scene campestri su fondo nero all'antica. Le scene di Ercole, come simbolo della *virtus*, sono inserite nel pergolato dipinto, motivo decorativo ampiamente trattato nella cerchia raffaellesca da Giovanni da Udine come utile elemento di mediazione ornamentale tra interno ed esterno, e che si inserisce pienamente in quella tendenza stilistica ispirata ad un libero classicismo di marca raffaellesca, ben evidenziabile nella cultura pittorica di Federico Zuccari.

Il pergolato di rose, ad imitazione di un giardino principesco, è arricchito dalla presenza di molteplici animali rari; sul cornicione figurano infatti pavoni, castori, tacchini indiani, scimmie, gru e tra i rami del pergolato sono visibili picchi, cinciallegre ed altri volatili. Questi animali sono allegorie dei vizi, mentre nella Sala Terrena gli animali rappresentati personificherebbero virtù, ma è comunque lo stesso Zuccari che nella sua Idea consiglia ai giovani pittori di eserci-

tarsi in questo tipo di rappresentazioni considerate «universali».

Come già riferito, sotto il pergolato si articola una superficie rivestita illusionisticamente di marmo all'antica ove compaiono erme di filosofi formulate sugli esempi ideati da Zuccari per la Sala della Nobiltà di Villa d'Este. Attraverso questo tipo di rappresentazioni Zuccari si accosta alle indicazioni del Lomazzo, che nel suo trattato sulla pittura, definisce come particolarmente idonee per le scuole o per i ginnasi le raffigurazioni di filosofi; questa tematica è frequente anche nelle accademie.

Le erme dei filosofi fiancheggiano inoltre, nel corridoio, iscrizioni che illustrano i temi rappresentati nelle pitture.

Le frondi e i fior che qui
vaghezza danno
vanità fanno se più oltra
non vedi.

Ma se più addentro il lor
fin possiedi
intendere potrai
che non giamai
senza fatica si possi
sperare
Honore ricchezza e virtù

O giovenil pensier
ferma qui il corso
e gli anni tuoi non consumar
più in vano.

Mira et osserva qui
il camin sovrano
mira più la luce
e chi è duce
se de l'esempio qui
gusto haverai.
Lieta e felice ancor
esser potrai

Nella Sala Terrena, cui conduce il corridoio fino ad ora descritto, è raffigurata l'apoteosi dell'artista-pittore.

Al centro del soffitto figura infatti, in trono sopra nuvole, l'artista che viene quasi equiparato ad un santo, egli rivolge lo sguardo e la mano verso il cielo e sorregge con la mano destra pennello e penna, simboli dell'artista dotto; al suo fianco i messaggeri della fama suonano strumenti a fiato mentre Apollo e Atena sostengono l'artista «virtuoso». Poco più in basso il serpente dell'eternità si arrotola mordendosi la coda formando un cerchio mentre Kronos, l'alato padre del tempo, riporta nel suo libro le caratteristiche degli oggetti

memorabili; Invidia e Calunnia si ritirano impotenti nelle loro grotte. L'intero affresco è accompagnato dal motto «Virtute duce» derivato dall'epistole di Cicerone e già scelto da Leone X per celebrare la sua incoronazione. Questo affresco è una celebrazione di Taddeo Zuccari, fratello di Federico, e il fatto che l'artista figuri nudo come un eroe rientra nella tradizione cinquecentesca di rappresentare così artisti defunti. Nell'apoteosi dell'artista Zuccari vuole quindi celebrare l'idea dell'artista divino creatore di opere, secondo le premesse teoriche elaborate da Leon Battista Alberti, Leonardo e Marsilio Ficino. L'artista come un santo e un virtuoso viene accompagnato nell'affresco da una serie di altre figure: Minerva e Apollo protettori delle arti, sono a loro volta incoronati dal sole e dalla luna, secondo una indicazione di Anton Francesco Doni che, nel suo trattato sulla pittura, consigliava di completare le rappresentazioni della gloria con questi elementi, atti ad esprimere un'intrinseco valore di eternità connesso al tema della glorificazione.

Nelle due vele della volta che fiancheggiano l'affresco centrale, figurano le rappresentazioni di *Eros e Anteros* e delle *Tre Grazie*. Il primo tema prosegue su un altro piano, quello delle lotte di Ercole e rimanda alla glorificazione dell'artista: l'amore per ciò che è terreno riconosce la vittoria dell'amore celeste, ossia della virtù ed infatti sulla parte frontale dell'arco compare la scritta «Amor virtutis».

Le Grazie, simbolo delle tre arti, pittura, scultura e architettura, essendo concettualmente equiparate, si stringono la mano.

Le altre allegorie presenti nella Sala Terrena riguardano, sulla destra, il talento e il giudizio e sulla sinistra la diligenza e il lavoro.

La *Perseverantia* ci presenta una figura di dotto che continua ininterrottamente a studiare: il vecchio, in abbigliamento invernale, si è infilato una scarpa sotto il tavolo, legge e scrive; fra gli oggetti che arredano la stanza figurano una clessidra, in riferimento alla caducità del tempo, una statuetta di Venere simbolo di bellezza e la sfera del cosmo; due putti porgono al vecchio un ramo di palma e la corona della gloria; la gru, simbolo di vigilanza, fa attenzione affinché non venga a mancare la costanza nello studio.

Labor presenta la figura di un contadino e di un bue ed a terra il giogo: questa figurazione si riferisce alla fatica fisica legata all'attività artistica. Simmetricamente compare la *Diligentia*, una fanciulla che sorregge gli strumenti del lavoro nei campi ed una cornucopia piena di frutti e fiori, simbolo del raccolto ottenuto con la diligenza. Segue quindi la *Sapientia* accompagnata da due putti che la aiutano a sostenere gli strumenti delle arti, uno di essi solleva una sfera che rappresenta la terra al centro del cosmo, ancora secondo il sistema tolemaico; gli altri strumenti si riferiscono alla pittura, all'architettura, alla scultura, alla musica e alla dottrina. In questa immagine Zuccari anticipa alcuni temi che saranno trattati nella Sala del Disegno e ciò ribadisce la costante connessione tematica dell'intero programma pittorico da lui ideato. Collegata all'allegoria della sapienza, che ha in sé il monito morale di indicare all'artista virtuoso la necessità della conoscenza, è l'allegoria dello *Spiritus* che nell'*Idea* Zuccari dichiara essere, assieme al giudizio e al talento, una delle principali qualità necessarie al pittore. L'immagine è quella di un fanciullo con le tempie alate nell'atto di elevarsi in volo: ciò suggerisce all'artista la capacità di elevare il suo pensiero in alto e questa allegoria è rafforzata nel suo significato da quella di *Animi Candor* una giovane donna che sorregge un cuore e guarda verso l'alto, mentre intorno a lei volano le colombe dell'innocenza e un ermellino, simbolo di purezza è adagiato sulla sinistra; un frammento e una base di colonna sotto il suo piede, sottolineano l'idea della fermezza e ciò indica la coesistenza di qualità artistiche e valori etici.

Le lunette della Sala Terrena realizzano una sorta di galleria, con i ritratti di uomini illustri della famiglia del pittore. Cronologicamente la serie dei ritratti inizia con il nonno del padrone di casa, come indica l'iscrizione latina che accompagna l'effigie: TADEUS ZUCCARUS OCTAVIANI PATER. L'immagine è quella di un vecchio che regge con la mano sinistra un libro aperto nel quale si legge la data della sua morte: 1520.

Nella lunetta successiva è ritratto uno dei fratelli del pittore, Fra Angelo monaco cappuccino, col bastone del pellegrino e la croce. Seguono quindi i genitori di Federico come riporta l'iscrizione:

OCTAVIANUS ZUCCARUS THADEI FILIUS ANTONIA NERIA
UXOR BARTHOLOMEA FILIA.

La lunetta seguente raffigura i due figli di Ottaviano entrambi pittori: THADEUS FEDERICUS OCTAVIANI FILII e Federico rappresenta se stesso come fanciullo, con lo sguardo rivolto al fratello maggiore; Federico ha in mano la matita del disegno mentre Taddeo sorregge un disegno e guarda lontano.

Gli altri fratelli di Federico sono raggruppati nella lunetta successiva, sappiamo che uno di essi era orafo; le restanti lunette sono dedicate alla famiglia del padrone di casa come dice l'iscrizione: FEDERICUS ZUCCARUS OCTAVIANI FILIUS FRANCESCA GENGA UXOR; Federico Zuccari si presenta vestito lussuosamente con le spalle alla moglie Francesca Genga, nipote del famoso architetto Girolamo Genga.

La sala successiva a quella Terrena è quella del Disegno le cui finestre si aprono sulla via Sistina: adibita a biblioteca personale o studiolo del pittore la Sala del Disegno è situata nella parte più privata del palazzo tra la Sala degli Sposi, cioè la camera da letto del proprietario, e la Sala di Ganimede.

Il sistema decorativo della Sala del Disegno è basato sul tradizionale criterio del «quadro riportato» ed è particolarmente carica di stucchi e grottesche: emerge una visione frantumata dello spazio, tipica della fase più tarda delle decorazioni manieristiche. I singoli scomparti si intersecano stratificandosi su piani diversi, ma la prevalenza del criterio decorativo non giunge ad annullare il nesso logico e formale tra il riquadro centrale, gli ovali e le grandi allegorie accompagnate dai consueti motti, tanto da far restare inalterata la struttura concettuale del programma pittorico.

Il riquadro centrale apre la volta al centro; il Disegno, padre di tutte le arti, regna in una maestà quasi divina; egli sorregge un compasso, una tavola da disegno, una squadra simbolo dell'architettura, uno scalpello simbolo della scultura, il calamaio e la penna simboli della dottrina e solleva, con la mano destra, lo scettro dell'accademia. Tre figure personificano la Pittura, la Scultura e l'Architettura

con i loro strumenti; dietro le allegorie sono visibili alcuni artisti al lavoro ad indicare con ciò la pratica dell'attività artistica: un ragazzo mostra un foglio da disegno ove compaiono elementari studi anatomici, mentre altri compongono il bozzetto per un quadro; gli studenti di architettura misurano invece le proporzioni di un capitello ed uno di essi mostra una pianta.

Le iscrizioni che accompagnano l'allegoria sottolineano l'importanza della luce: LUX INTELLECTUS ET VITA OPERATIONUM dice una di esse intendendo con ciò fare riferimento alla luce della conoscenza e alla vita delle opere sottoposte al padre di tutte le arti, il Disegno, espressione di vita contemplativa e attiva. Un'altra iscrizione: UNA LUX IN TRIBUS REFULGENS, indica che il disegno è fondamentale essenza delle tre arti, ed è correlata tematicamente all'altra scritta: SCINTILLA DIVINITATIS, che suggerisce l'idea del disegno quasi in sorta di scintilla divina, primo moto.

Sia negli affreschi della sua casa che nei suoi scritti, Zuccari attribuisce un particolare rilievo alla metafora della luce che esprime il suo concetto del disegno che sovrasta tutte le arti; Dio stesso è il pittore, lo scultore e l'architetto dell'edificio del mondo. La tradizione vitruviana concepiva l'architettura come l'arte più necessaria ed universale, mentre Zuccari colloca al primo posto la pittura, la vera AEMULA NATURAE, che stimola cioè all'imitazione di ciò che è esemplare e alla contemplazione.

Mentre il dipinto centrale nella Sala del Disegno esprime dunque il particolare rapporto delle tre arti con il disegno, le quattro grandi allegorie nei medaglioni della volta, illustrano l'opinione di Zuccari relativa alle attività umane anch'esse, in un'ultima analisi, connesse al tema del disegno. La *Scientia* occupa una posizione particolare tra le quattro allegorie della volta, poiché la figura femminile, posta su di un piedistallo ove compare l'iscrizione che la intitola, appare simile ad una sibilla. Essa reca due grandi tavole con iscrizioni, una delle quali riproduce le parole iniziali del *Genesi* in caratteri ebraici, mentre nel dittico a destra si leggono le prime parole della *Metafisica* di Aristotele, in caratteri greci. Un libro è appoggiato in

basso ed in esso si leggono le parole «Ius gentium et civile», a questa allegoria si accompagnano inoltre i segni delle varie dignità ecclesiastiche; sullo sfondo uno scienziato e un dotto disputano, illustrando con la loro presenza gli aspetti pratici e teorici dell'esistenza. Il motto che accompagna il dipinto, SIC VERA NOBILITAS, indica che sulla vera nobiltà della scienza si fondano la filosofia, la teologia e la giurisprudenza, secondo una tradizione umanistica più che figurativa.

Il segretario dell'Accademia, Romano Alberti, espone nel suo trattato *Della nobiltà della pittura*, pubblicato a Roma nel 1585, la distinzione tra tre tipi di nobiltà: quella politica o civile, quella naturale ovvero filosofica, e quella teologica. Tanto più la pittura si avvicina a questi tre generi di nobiltà tanto più essa si allontana dalle arti meccaniche. La «nobilitas» come concetto complementare della «virtus» è espressa, emblematicamente nell'affresco, data la compresenza dei riferimenti alla nobiltà civile (*Ius*), filosofica (libro di Aristotele) e teologica (*Genesi*).

Di fronte alla *Scientia* si trova *Apollo*. La divinità è assisa in trono su di un piedistallo al quale sono appoggiati due strumenti musicali e suona una lira da braccio. Putti con arpa e tamburino stanno intorno ad uno spartito ed altri strumenti sono a terra; nell'affresco compaiono anche le Muse, identificabili, a partire da sinistra, con Urania nell'atto di suonare una viola, Tersicore con un liuto, Melpomene con la cornetta, Talia di spalle con un piccolo violino, Clio di profilo con una cornamusa, e a destra Calliope nell'atto di cantare con un libro di note in mano, Euterpe anch'essa con una cornamusa e quindi Polimnia ed Erato.

L'allegoria di Apollo è collegata al tema dell'armonia che costituiva nella cultura cinquecentesca, l'essenza della musica. Gli strumenti musicali rappresentati sono in prevalenza a corda poiché, nella concezione dell'epoca, essi erano simbolo di misura, di chiarezza matematica, di raziocinio mentre gli strumenti a fiato risultavano più adatti alla espressione di sentimenti, il motto che correda l'affresco è ANIMI LAETITIA.

I lati lunghi della Sala del Disegno sono occupati da grandi ovali raffiguranti rispettivamente la *Militia* e la *Medicina* due sfere apparte-

menti alla vita attiva. Asclepius troneggia sostenendo con la destra la verga con i serpenti e con la sinistra un libro aperto con l'illustrazione di una pianta medicinale; nell'affresco figurano oggetti d'oro come vasi, coppe, collane, in armonia con l'invito veterotestamentario ad onorare l'arte medica; i libri con le dottrine di Ippocrate, Avicenna e Galeno circondano l'immagine della scienza medica. Nello sfondo si trovano fornelli di fusione e distillatori usati dagli alchimisti e alla parete sono appesi strumenti chirurgici. Il tema dell'affresco è però collegato agli studi anatomici parte della formazione artistica; sappiamo infatti che anche nell'Accademia di S. Luca si svolgevano dei sezionamenti anatomici, a partire dalla sesta seduta tenuta il 26 gennaio 1593. Sotto l'allegoria dell'arte medica si trova il motto, SIC PUBLICA SALUS, derivato dalla tradizionale scritta *Salus Publica* che nell'antichità accompagnava l'immagine di Asclepio sulle monete.

La *Militia* è rappresentata invece da una figura anticheggiante che indossa una corazza, solleva lo scettro e il pomo dell'*Imperium*, al di sotto due schiavi si torcono incatenati allo zoccolo e circondati da trofei mentre ramoscelli di palma accompagnano l'iscrizione che intitola l'effigie. In questa raffigurazione Zuccari si orienta genericamente verso l'antichità romana ed in proposito, sono stati fatti rimandi alla colonna Traiana, ma certamente egli intende anche fare riferimento ai programmi degli artisti dell'Accademia; in uno dei discorsi tenuti nell'Accademia, Zuccari si compiace di paragonarsi ad un capitano che sprona col suo esempio i soldati del Disegno.

Le quattro allegorie sino ad ora descritte rimandano inoltre alle Virtù Cardinali che come Zuccari dimostra nell'*Idea*, sono anch'esse figlie del Disegno. La *Militia* farebbe riferimento alla virtù della Fortezza, la *Scientia* alla Giustizia, *Asclepius* o la scienza medica alla Prudenza e *Apollo* alla virtù della Temperanza.

I diversi piani di lettura ricavabili dalle allegorie della Sala del Disegno, in cui confluiscono i riferimenti alle discipline antiche, alla tradizione romana, al pensiero giuridico, alla situazione dell'artista, ed alla necessità di una continua riflessione sui valori etici e morali, sono esposti sistematicamente da Zuccari, ma al contempo riuniti in un

unico elemento guida, il Disegno, che viene dunque a connotarsi come valore portante, tema centrale dell'intero programma decorativo nel contesto generale della sala che, iconograficamente, attinge ad una tradizione già affermata nella cerchia del Vasari e del Borghini.

L'ambiente successivo è quello della Sala degli Sposi, qui la decorazione della volta presenta una suddivisione derivata da un prototipo della loggia di Villa Madama a sua volta risalente agli schemi decorativi dell'antichità.

Sotto il profilo compositivo anche questa sala è realizzata secondo il criterio del quadro riportato, un affresco centrale e grandi tondi emergono dalla fitta decorazione del piano di fondo della volta, ripartita da vistose cornici in stucco. Le grottesche e i paesaggi inseriti nelle lunette sui lati brevi, hanno in genere una funzione priva di significati particolari, ma un valore eminentemente ornamentale.

Nella Sala degli Sposi Zuccari sviluppa il tema del matrimonio, nei quattro tondi della volta egli ritrae i suoi figli e al centro se stesso e la moglie raffigurati in un atteggiamento di devozione protetti da un angelo benedicente; l'iscrizione dice: IN VINCULO PACIS, e si può dire che il tema devozionale sottenda tutta la serie dei dipinti, come conferma l'iscrizione alla base della volta: ANGELUS DOMINI CUSTODIT TE IN OMNIBUS VIIS TUIS.

Quattro medaglioni con la raffigurazione di alcune virtù circondano l'immagine della coppia: *Castitas* allude alla purezza e troneggia vittoriosa su di un cinghiale, trafitto con le lance da due putti; il cinghiale in questo caso allude ai vizi dell'immoralità e principalmente alla lascivia. L'iscrizione che accompagna l'allegoria unifica il tema della castità a quello della saggezza e comprende nel monito morale anche i discendenti: DILIGENS PUDOREM SERVAT. DILIGENTIA IN SOBOLE CASTITATEM ADSERIT.

La virtù della Concordia presenta una coppia di sposi vestiti di porpora che sorreggono al centro un cuore dal quale parte una catena che li lega insieme; essi hanno sul capo corone di ramoscelli d'ulivo, simbolo di pace. Questa immagine fu formulata dal dotto dome-

nicano Pier Leone Casella, amico di Zuccari e autore di un'opera letteraria, *Passaggio per l'Italia*, edita nel 1606. L'iscrizione dice: UNANIMITAS ET CONCORDIA SE INVICEM DECORANT.

Segue poi la *Continentia* allegoria della saggezza e dell'autocontrollo: la figura femminile che la rappresenta si appoggia alla colonna della fermezza, le briglie e il morso sono simboli del senso della misura ed un cagnolino sottolinea il concetto di fedeltà coniugale. *Continentia* solleva una chiave attributo di sobrietà, di segretezza, di obbedienza secondo Ripa, ma riferibile anche al pudore secondo un'associazione derivata dal Valeriano; l'iscrizione che completa l'allegoria dice: HONORI PROCURIA EST. La *Felicitas* allude invece alla felice prosperità del matrimonio e solleva una cornucopia contenente fiori e una coppia di gemelli che si incoronano e che alludono alla prole, ma è molto probabile che in questa virtù come in altre presenti nel programma zuccaresco, possano esservi rimandi di altro tipo non escluso quello alchemico. L'iscrizione che completa l'allegoria si riferisce alla pace e alla prosperità GENEROSITATE SUA PACEM PARIT. IN PACE OPULENTIAM CORONAT.

L'ultima sala del piano terreno è la Sala di Ganimede, adibita probabilmente a sala delle cerimonie ma avente funzione, come tutti gli altri ambienti, anche come luogo di riunione degli accademici. Dal punto di vista compositivo emerge l'elemento quadraturistico: una grande cornice, approssimativamente quadrata, delimita illusionisticamente lo spazio aereo del soffitto ove è raffigurato Ganimede; chi guarda percepisce immediatamente la finzione ottica ed in questo, l'affresco di Zuccari si inserisce nella tradizione delle decorazioni romane del tardo Cinquecento, nell'ambito della quale si distinguerà, come noteremo nelle pagine successive, soltanto lo schema illusionistico realizzato dai fratelli Alberti nella Sala Clementina in Vaticano alla fine degli anni '90. Nell'affresco, Ganimede è rapito dall'aquila, ma l'episodio mitico acquista una connotazione particolare in quanto Zuccari non sembra insistere sul tema del rapimento, ma sul legame psicologico espresso dallo sguardo, esistente tra Ganimede e l'aquila, orientandosi verso una soluzione di tipo correggesco. Sono stati infatti

istituiti dei confronti tra questo affresco e alcuni angeli della cupola del Duomo di Parma, che Zuccari aveva copiato in un disegno ora conservato nei Musées Royaux di Bruxelles. Ciò del resto rientra in una tendenza generale dei pittori romani intorno al 1600, soprattutto nella cerchia dei Carracci; la rappresentazione del ratto di Ganimede è del resto visibile anche nella Galleria Farnese realizzata da Annibale Carracci in un ambito cronologico molto vicino a quello di Palazzo Zuccari.

Nel 1593, nell'ambito della sua prima lezione in qualità di principe dell'Accademia, Zuccari aveva, infatti, spiegato il suo concetto del Disegno affermando: «Certo s'ingannato io non sia dirò che questa è una virtù dell'anima nostra, per una facoltà sopra le semplici forze animali se bene naturale in noi, et in somma perché l'anima nostra è fatta ad immagine e similitudine di Dio, come quasi una scintilla di quella divinità, che ne alluma l'anima e l'intelligenze nostre, e ne fa alzare da terra, e speculare le cose alte e divine, che altrimenti questi pensieri humani non s'alzerebbero da terra un palmo, ne noi potremmo avere quelle speculationi, ò cognitioni delle cose celesti, et di Dio istesso come abbiamo nella santa Teologia, se non havessimo quest'aquila volante, che ne porta così in alto, per tanto diciamo, e crediamo poter dire con molta ragione che questa luce concreata nell'anima nostra, è questa virtù formativa del concetto ne fa differenti dai bruti, sia anima per così dire del disegno speculativo e pratico...».

Il disegno come primo moto sembra divenire un'immagine conforme a quella del Creatore ed anche nell'*idea* Zuccari ripete questo concetto del Disegno che come un'aquila in volo e scintilla divina solleva l'animo umano alla conoscenza. Nell'affresco, il valore mitologico del tema passa probabilmente in secondo piano: Ganimede rappresenta l'anima umana sollevata dal divino Disegno e si presenta come simbolo di un concetto generale.

Gli affreschi sin qui analizzati sono probabilmente parte di un programma complessivo progettato per la decorazione del Palazzo Zuccari di via Gregoriana. Le pitture esistenti sono collegate alla teoria del disegno di Federico Zuccari; concetto centrale delle sue idee

sull'arte che viene ad assumere valenze morale ed etiche oltre che intellettuali. Per la decorazione della sua casa Zuccari scelse allegorie conformi al suo concetto di «Disegno interno», mentre al «Disegno esterno» sono riservate soltanto scene marginali, rappresentazioni illustrative di carattere secondario, come si può verificare nei tondi della Sala del Disegno, collegate alla pratica del lavoro pittorico. Il corridoio e la Sala Terrena sono affini a quella sfera del disegno che Zuccari definiva «disegno pratico morale», mentre la Sala di Ganimede è connessa all'aspetto speculativo del disegno e la Sala del Disegno al disegno intellettuale.

Il concetto che Zuccari introdusse nel 1593, nell'ambito delle sue conferenze accademiche, sarà notevolmente ampliato nella sua *Idea* pubblicata nel 1607 e il programma ravvisabile negli affreschi della sua abitazione-studio, riveste un particolare interesse anche perché costituisce una sorta di documentazione visiva della genesi del suo pensiero e delle sue teorie.

STEFANIA MACIOCE

Roma, 27 ottobre 1992