

# FONTES



# FONTES

## *DIRETTORI SCIENTIFICI*

CRISTINA GALASSI (UNIVERSITÀ DI PERUGIA) E SONIA MAFFEI (UNIVERSITÀ DI PISA)

## *COMITATO SCIENTIFICO*

LUCIA FAEDO (UNIVERSITÀ DI PISA)

GIOVANNI MARIA FARA (UNIVERSITÀ CA' FOSCARI, VENEZIA)

DONATA LEVI (UNIVERSITÀ DI UDINE)

FRANCESCO FEDERICO MANCINI (UNIVERSITÀ DI PERUGIA)

ILARIA MIARELLI MARIANI (UNIVERSITÀ DI CHIETI-PESCARA)

MACARENA MORALEJO ORTEGA (UNIVERSIDAD DE GRANADA)

RAFFAELLA MORSELLI (UNIVERSITÀ DI TERAMO)

ULRICH PFISTERER (LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT DI MONACO DI BAVIERA)

MASSIMILIANO ROSSI (UNIVERSITÀ DEL SALENTO)

SALVATORE SETTIS (SCUOLA NORMALE SUPERIORE)

EVA STRUHAL (LAVAL UNIVERSITY, QUÉBEC)

ALESSANDRO TOMEI (UNIVERSITÀ DI CHIETI-PESCARA)

GENEVIEVE WARWICK (EDINBURGH COLLEGE OF ART

THE UNIVERSITY OF EDINBURGH)

## *SEGRETERIA DI REDAZIONE*

CHIARA CRUCIANI E ELENA PETRACCA

## *PROPIETARIO DELLA TESTATA E DIRETTORE RESPONSABILE*

ANTONIO SCOLLO

*Autorizzazione del Tribunale della Spezia n. 6 del 28 giugno 2000*

*Iscrizione nell'elenco speciale Annesso all'Ordine dei Giornalisti della Liguria*

*protocollo n° 543 del 16 maggio 2000*

## *CON IL PATROCINIO DI*

SISCA, SOCIETÀ ITALIANA DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

E- MAIL: [cristina.galassi@unipg.it](mailto:cristina.galassi@unipg.it)

# FONTES

RIVISTA DI ICONOGRAFIA  
E STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

NUOVA SERIE

1 · 2020

GLI ANEDDOTI  
TRA ARTE, STORIA E GENERE



AGORÀ & CO.

*Laborem saepe Fortuna facilis sequitur*

TUTTI SAGGI DEL VOLUME SONO STATI SOTTOPOSTI ALLA VALUTAZIONE  
DI DUE REFEREES ANONIMI, IN MODALITÀ DOUBLE-BLIND.

Condizioni di abbonamento: € 125,00 per gli Enti; € 50,00 per i privati  
Per i fascicoli arretrati: € 140,00 per gli Enti; € 80,00 per i privati

Per informazioni commerciali e abbonamenti scrivere a: [infoagoraco@gmail.com](mailto:infoagoraco@gmail.com)

©2020 AGORÀ & CO.

Sarzana-Lugano

E-mail: [infoagoraco@gmail.com](mailto:infoagoraco@gmail.com)

[www.agoracommunication.com](http://www.agoracommunication.com)

PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA RISERVATA PER TUTTI I PAESI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,  
la riproduzione totale e parziale, con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico

ISSN 1127-6851

## SOMMARIO

### GLI ANEDDOTI TRA ARTE, STORIA E GENERE

|   |     |
|---|-----|
| CRISTINA GALASSI, SONIA MAFFEI, ANTONIO SCOLLO, <i>L'aneddoto nell'arte</i>   | 1   |
| CRISTINA GALASSI, <i>Trompe-l'oeil o inganno tra aneddoto e storia della critica d'arte: brevi riflessioni sul genere</i>                         | 5   |
| GIOVANNA PERINI FOLESANI, <i>L'aneddotica sugli artisti nella Felsina pittrice di Malvasia: la vita dei Carracci</i>                              | 29  |
| ELENA PETRACCA, <i>L'episodio dell'ira di Maratti: spunto per una riflessione sul ruolo degli incisori di traduzione nel XVII secolo</i>          | 57  |
| ELENA CARPI, <i>Gli aneddoti di artista ne El Parnaso español, pintoresco y laureado di Antonio Palomino de Castro y Velasco</i>                  | 73  |
| HARALD HENDRIX, <i>Aneddoti veri e/o verosimili nella pittura storicizzante del primo Ottocento: Aretino fra Tiziano, Tintoretto e Tasso</i>      | 87  |
| SONIA MAFFEI, <i>Beatrice d'Este, Leonardo e il Rinascimento Lombardo: aneddoti storici e rivendicazione municipale nella Milano ottocentesca</i> | 115 |
| ANTONELLA CAPITANIO, <i>Un orafò sulla scena lirica</i>   | 137 |

### RECENSIONI

|  |     |
|--|-----|
| ELENA VAIANI, RECENSIONE A: <i>Feuilles de mémoire: Un carnet de dessins florentins du Musée du Louvre; De l'Académie du dessin à Filippo Baldinucci. Jacqueline Lalande Biscontin, con contributi di Catherine Monbeig Goguel e Ariane de la Chappelle. (Cyriacus: Studien zur Rezeption der Antike 7) Wiesbaden, Franz Philipp Rutzen Verlag, 2015</i> | 149 |
| SONIA MAFFEI RECENSIONE A: <i>The 'Antichità Diverse' Album (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, Series A: Part 5) by Elena</i>  |     |

## SOMMARIO

|   |     |
|---|-----|
| Vaiani. London, Royal Collection Trust and Harvey Miller Publishers, 2016   | 152 |
| SONIA MAFFEI, RECENSIONE A: Mino Gabriele, <i>Il primo giorno del mondo</i> , Milano, Adelphi 2016                            | 154 |
| SONIA MAFFEI RECENSIONE A: Paolo Cherchi, <i>Petrarca maestro: linguaggio dei simboli e delle storie</i> , Roma, Viella, 2018 | 156 |

# TROMPE-L'OEIL O INGANNO TRA ANEDDOTO E STORIA DELLA CRITICA D'ARTE: BREVI RIFLESSIONI SUL GENERE

CRISTINA GALASSI

## Abstract

Starting from a definition of *trompe-l'oeil*, the essay proposes a wide range of pieces on the theme of *trompe-l'oeil*, from classical antiquity to Renaissance and seventeenth-eighteenth-century literature, retracing the recurrence of the term /terms “deception / deceptions/ deceive ” in Giorgio Vasari, Benedetto Varchi, Vincenzo Borghini, Federico Zuccari, Marco Boschini, Giovanni Pietro Bellori, Filippo Baldinucci, Francesco Milizia just to name a few of the authors analyzed.

The essay ends with some considerations on the topicality of *trompe-l'oeil* painting as an artistic genre by virtue of the bond that unites painter and spectator as already observed by Ernst Hans Gombrich.

*Huyendo de la critica*, cioè in *In fuga dalla critica*, è il titolo di un superbo dipinto di Pere Borrell del Caso, della Colección del Banco de España di



FIG. 1. PERE BORRELL DEL CASO, *Huyendo de la critica*, Madrid, Colección del Banco de España.

L'ANEDDOTICA SUGLI ARTISTI NELLA *FELSINA*  
*PITTRICE* DI MALVASIA:  
LA VITA DEI CARRACCI

GIOVANNA PERINI FOLESANI

Abstract

The essay focuses on the role and quality of anecdotes in Malvasia's *Felsina Pittrice* and on their sources - usually oral ones. It concentrates on the comparison between the materials gathered in the extant preparatory notes and what is actually printed in the book, analysing the possible reasons behind Malvasia's selection and verbal elaboration of such materials. The collective biography of the three Carracci is used as a case study.

A dispetto del suo sbandierato antivasarismo ed antiflorentinismo, di certo rafforzato dall'insoddisfacente rapporto personale con Baldinucci, Carlo Cesare Malvasia in realtà era selettivamente attento alla lezione storiografica dell'artista aretino, "tanto applaudito antesignano di tutti noi altri e maestro",<sup>1</sup> al punto da esserne per certi versi erede più fedele del devoto storiografo fiorentino, collaboratore del Principe e poi Cardinale Leopoldo de' Medici: ciò vale, evidentemente, non certo per lingua e stile adottati, o per sensibilità critica, gusto estetico e finalità politiche (troppo distante la Bologna del Seicento dalla Firenze del Cinquecento pieno), ma semmai per quel che riguarda la struttura generale dell'opera (in particolare la sua divisione in epoche<sup>2</sup> e la scelta del modulo biografico – sia pur svolto

<sup>1</sup> Malvasia 1678, I, p. 260 (si osservi la clausola ritmica dell'inciso, che sembra un *trispandiacus*). Sul rapporto Vasari-Malvasia, vedi Dubard de Gaillarbois 2017.

<sup>2</sup> Le epoche vasariane sono notoriamente tre: la prima corrispondente al periodo da Cimabue a Giotto e suoi allievi, ovvero al Due-Trecento; la seconda corrispondente al Quat-



L'EPISODIO DELL'IRA DI MARATTI:  
SPUNTO PER UNA RIFLESSIONE SUL RUOLO  
DEGLI INCISORI DI TRADUZIONE NEL XVII SECOLO

ELENA PETRACCA

Abstract

This article aims to investigate the figure of the *incisore di traduzione* (translation engraver) during the Seventeenth century, starting from an anecdote narrated by J.B. Descamps (1764) in the *Life* of Robert van Audenaerde, a Flemish painter and engraver, pupil of Carlo Maratti in Rome since 1685.

This episode, probably not too close to reality in all its parts, constitutes, primarily, the starting point for clarifying the situation, the problems and the difficulties of the engravers, often seen with suspicion by the great masters with whom they worked and considered as clumsy copiers by Seventeenth-century criticism, of which this article highlights the main stages. On the other hand, the anecdote represents the beginning of the emancipation of the engravers, which came at time (the last decade of 17th century) when the debate on the validity of the translation engraving has reached its peak and has turned into a new interest for those who practiced it.

«...quel malheur c'est à un Peintre de tomber entre les mains d'un mauvais graveur»<sup>1</sup>.

In questa frase di Roland Fréart de Chambray, inserita nel suo trattato *Idée de la perfection de la peinture*, possiamo dire che vi siano racchiusi tutti i contrasti, le problematiche, le ombre e le luci del complesso rapporto che, soprattutto nel XVII secolo, intercorreva tra un pittore e l'incisore delle sue opere.

<sup>1</sup> Fréart de Chambray 1662, p. 23.

GLI ANEDDOTI DI ARTISTA NE *EL PARNASO ESPAÑOL*,  
*PINTORESCO Y LAUREADO*  
DI ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO

ELENA CARPI

Abstract

Between 1715 and 1724, the Andalusian painter Antonio Palomino de Castro y Velasco (1655 -1726) wrote the four parts of *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, a work of great importance for the understanding of Spanish Baroque painting. The third part of the work, the best known and that had a greater diffusion, collects the biographies of Spanish and foreign artists active in the Iberian peninsula from 1500 to 1714. This contribution addresses the anecdotes of *El Parnaso español* as attributable to the topos of the divine creator, declined in multiple ways and connected with other traditional models that originate from it.

1. INTRODUZIONE

Tra il 1715 e il 1724, il pittore andaluso Antonio Palomino de Castro y Velasco (1655-1726) redige le quattro parti de *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, opera di grande importanza per la comprensione della pittura barocca spagnola, composta dalla *Theórica de la pintura*, *Práctica de la pintura* e da *El Parnaso español, pintoresco y laureado*, cui si aggiunge il volume comprendente *Índices e Tablas* (1715-1724)<sup>1</sup>. La terza parte dell'opera, la più conosciuta e che ebbe una maggior diffusione<sup>2</sup>, raccoglie le biografie di

<sup>1</sup> Per questo lavoro è stata consultata la copia disponibile in Google libri della Österreichische Nationalbibliothek, coll. \*35. m. 38. Sono stati mantenuti la grafia originale e i corsivi del testo.

<sup>2</sup> Durante il XVIII secolo, *El Parnaso español, pintoresco y laureado* fu tradotto in francese, inglese e tedesco: *Histoire abrégée des plus fameux peintres, sculpteurs et archi-*

ANEDDOTI VERI E/O VEROSIMILI NELLA PITTURA  
STORICIZZANTE DEL PRIMO OTTOCENTO:  
ARETINO FRA TIZIANO, TINTORETTO E TASSO

HARALD HENDRIX

Abstract

Nineteenth-century iconography of early modern writers and painters depends to a large degree on anecdotes used as narrative devices to pictorially render the exceptional stature of these creative persons. Focusing on portraits featuring Pietro Aretino, Torquato Tasso, Titian and Tintoretto, the essay documents the sources of the anecdotes used by painters like Ingres, Bergeret, Richard and Feuerbach in order to assess the relevance of their documentary footing. While demonstrating that most of the anecdotes are apocryphical inventions of early biographers or seventeenth-century erudites, it highlights that some of the more peculiar legends on the contrary are factual, specifically the anecdote on the bizarre death of Pietro Aretino by excessive laughing informing the monumental canvas on this topic prepared in 1854 by Anselm Feuerbach. Hence the essay concludes that 'troubadour' painting is less concerned with historical evidence than with rhetorical credibility.

L'imponente tela di Anselm Feuerbach con la scena della *Morte di Pietro Aretino* ora al Kunstmuseum di Basilea (Fig. 1) si presenta come sintesi e conclusione di un fenomeno che per quasi mezzo secolo aveva ispirato varie generazioni di pittori ambiziosi quanto lo stesso Feuerbach, in Francia ma non solo<sup>1</sup>. Eseguita in dimensioni grandiose (267,5 x 176,3 cm), in uno stile con evidenti richiami a modelli augusti come quello del Veronese, essa rap-

<sup>1</sup> Anselm Feuerbach (1829 Speyer – 1880 Venezia), *Der Tod des Pietro Aretino*, olio su tela, 267.5 x 176.5 cm, firmato e datato 1854, Kunstmuseum Basel, deposito della Fondazione Gottfried Keller 1895, inv. 209. Cfr. Ecker 1991, pp. 136–7, n. 174, fig. 13; *Anselm Feuerbach e l'Italia* 2000, part. pp. 18-22; *Anselm Feuerbach* 2002, pp. 35-6, 122-3.

# BEATRICE D'ESTE, LEONARDO E IL RINASCIMENTO LOMBARDO: ANEDDOTI STORICI E RIVENDICAZIONE MUNICIPALE NELLA MILANO OTTOCENTESCA

SONIA MAFFEI

## Abstract

The essay focuses on the role of anecdotes about the life of Leonardo da Vinci used by Milan's painters in Nineteenth century. The history painting created a specifically narrative and celebrated the myth of Milan during the age of the Sforzas and Leonardo's genius, to nourish the myth of "moral capital" in post-Unification Italy. Giuseppe Bertini's work *Leonardo Leonardo painting the portrait of Beatrice d'Este*, is used as a case study.

Nell'esposizione di Milano, tenutasi a Brera, del 1869, particolare successo ebbe un quadro storico del pittore Giuseppe Bertini, *Leonardo da Vinci che dipinge il ritratto di Beatrice d'Este*<sup>1</sup> (Fig. 1). Il quadro, che si trova ora in collezione privata<sup>2</sup>, fu esposto nella mostra retrospettiva di Brera nel 1899, realizzata in onore dell'artista un anno dopo la sua morte, e anche in questa occasione l'opera fu notata e segnalata<sup>3</sup>. Una delle ragioni del favore del pubblico milanese era certamente costituita dal tema leonardesco, che apparteneva ad un filone ricco e non privo di connotazioni municipali. Infatti a Milano, centro della cultura Romantica italiana, le preferenze di

<sup>1</sup> Notizie artistiche 1869, p. 151: «Nella mostra milanese di belle arti si distinsero particolarmente una statua del Barzaghi [...] due quadri storici del Bertini (il solito Dante che incontra Beatrice, e Leonardo da Vinci che dipinge il ritratto di Beatrice d'Este)».

<sup>2</sup> Il dipinto di Giuseppe Bertini, con il titolo *Leonardo da Vinci esegue il ritratto di Beatrice d'Este*, (olio su tela di centimetri 84x112) fu messo all'asta dalla Finarte di Milano il 20 marzo 1980; cfr. International Auction Records 1981, p. 643.

<sup>3</sup> Carotti 1899, p. 171, fig. a p. 167.

# UN ORAFO SULLA SCENA LIRICA

ANTONELLA CAPITANIO

## Abstract

A celebrated miracle by the *Volto Santo* of Lucca that smells like an anecdote, a lyrical opera performed for the first time in 1961 that chooses that medieval legend as plot, but with the innovation of a goldsmith in a co-starring role: this is the centre of interest of *Il Calzare d'argento*, libretto by Riccardo Bacchelli, set to music by Ildebrando Pizzetti. The character has the name of Paio di Nocco, a really existed artist – even if some time later – and it is meaningful as the writer conceives him: famous for his art even abroad, so that a foreign king ordered him precious gifts for the *Volto Santo*, but also important as citizen, to the point that he is dressed not like a working-class man, but just like a lord.

Associare un orafo a un'opera lirica porta automaticamente il pensiero al *Benvenuto Cellini* di Berlioz, nutrito dalla ricca documentazione, spesso sul filo dell'aneddoto, offerta dall'autobiografia dell'artista, oppure al *Cardillac* di Hindemith, esasperata incarnazione del sublime virtuoso e del suo esclusivo rapporto con i propri lavori.

Decisamente meno noto invece è che tra i protagonisti di un'opera più recente, *Il calzare d'argento* di Ildebrando Pizzetti su libretto di Riccardo Bacchelli, ci sia un orafo il cui nome non ha certo la risonanza di Cellini ma è comunque quello di un maestro dell'arte effettivamente attestato a Lucca – città in cui la vicenda si svolge – sebbene in un tempo diverso da quello proposto dal testo: Paio di Nocco, che viene detto esecutore del calzare del titolo<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> L'opera debuttò al Teatro alla Scala di Milano il 23 marzo 1961, sotto la direzione di Gianandrea Gavazzeni, con il tenore Giuseppe Di Stefano nel ruolo principale e il basso Marco Stefanoni in quello dell'orafo.