

«IO TI MOSTRO IN SCOLTURA MOLTE HISTORIE  
IN MARMI INTAGLIATE».  
ARTI E TECNICHE NELLA TOSCANA MEDICEA<sup>2</sup>

PREMESSA

Nel breve intervento che qui si presenta prenderemo in esame alcune delle discussioni scaturite dal confronto fra pittori e scultori nel corso del Cinquecento nonché le occorrenze della terminologia relativa ai materiali lapidei nel corpo dei vocabolari che cominciano ad apparire al principio del XVII secolo, sulla scia del favore goduto nella trattatistica artistica precedente. Non tralascieremo, infine, neppure l'analisi di

---

1 Pur essendo il saggio frutto di un lavoro comune, a Eliana Carrara spetta la stesura del I paragrafo così come della *Conclusione* mentre a Nadia Raimo quella dei paragrafi II e III: è opera di entrambe la breve *Premessa*. La citazione che funge da titolo è tratta da Doni 1549, c. 31r; del testo esiste anche una anastatica moderna: Pepe 1970.

2 Citeremo i testi cinquecenteschi secondo i seguenti criteri: e stata distinta *u* da *v*; si e reso *j* con *i*; sono introdotti accenti, apostrofi e segni d'interpunzione secondo l'uso moderno, che e stato seguito anche per la divisione delle parole e l'impiego delle maiuscole; sono pero state conservate alcune occorrenze dell'uso delle lettere maiuscole per rispettare una consuetudine del linguaggio di corte (ad es. *Duca*). Sono state sciolte tutte le abbreviazioni senza darne conto. Con due sbarrette trasversali poste entro parentesi quadre [//] viene segnalata l'andata a capo alla fine di una carta o di una pagina. Sempre fra parentesi quadre, infine, viene posto ogni nostro intervento di emendazione o integrazione per errore dello scrivente o per guasto meccanico (lacuna nel supporto cartaceo o rifilatura del foglio).

alcuni testi, come quello di Agostino del Riccio, rimasti inediti ma che ben danno conto della temperie culturale dell'epoca della loro stesura.

### 1. DAL *DISEGNO DEL DONI* ALLE *VITE VASARIANE*: TRA SPUNTI POLEMICI E IL COSTITUIRSI DI UN LESSICO SETTORIALE.

Nel 1549, nelle pagine del suo volume stampato a Venezia, dopo la fuga precipitosa da Firenze (Giroto/Rizzarelli 2017: XI), il poligrafo fiorentino Anton Francesco Doni (1513-1574) metteva in scena l'aspra contesa fra pittori e scultori scaturita a seguito dell'inchiesta che Benedetto Varchi aveva condotto fra gli artisti della corte medicea (ma rivolgendosi pure a Michelangelo e a Vasari) nel marzo del 1547 (Varchi 1550; Barocchi 1998; Carrara 2019: 253-255). Ne *La quarta parte* dell'opera Doni, contrapponendo alle tesi del pittore veneziano Paolo Pino le ragioni del toscano Silvio Cosini, collaboratore di Michelangelo nella Sacrestia Nuova, in merito all'appartenenza della tecnica del mosaico all'uno o all'altra delle due arti,<sup>3</sup> tracciava per bocca di quest'ultimo un rapido elenco dei marmi impiegati nelle lavorazioni scultoree:

Però ti [*scil.* a Paolo Pino] voglio domandare che giudizio tu farai di vedere scolpire statue assai maggiori del naturale in pietre orientali di porfido et di durissimo serpentino, et di pietre africane, le quali si chiamano folgori, tanto forti, che tagliano il ferro. Però in certi paesi d'Africa s'adoperano per iscure et [//] ascie. Et di questa pietra fu fatto uno Scipione Africano (la qual pietra trahe molto al verde) et per la sua durezza piglia tanto lustro che vi si specchia dentro.<sup>4</sup> (cfr. fig. 1)

Poco più avanti lo scultore si soffermava lungamente sulle difficoltà insite nel lavoro del marmo:

Perché si vede per essemplio che anchora non s'è veduto figura di marmo, per eccellente che la sia, la quale in sé non habbia alcuno errore, ma talhora gl'errori sono tanto intrinsechi, che pochi ingegni gli possono comprendere; et tutto nasce dalla difficilissima et dura materia, c'ha in sé molto maggiori pericoli et più incomodi che ciascuna pietra che io habbi detta; il che non pare da credere, et ve lo mostrerò s'io ho tempo con ragione. Et però io dubito che la natura (se così si può dire ragionando) non si sia diffidata di formare tanto eccellente et perfetta fabrica nel marmo, trovando assai più facile et benigna la terra a ubbidire a la sua volontà. Et questa è la maggior difficoltà che habbia lo statuario: il qual vocabolo è solo alla statua di marmo, dato volgarmente, per separarlo et distinguerlo dalla universale arte della scoltura. Et questa statua marmorea penso che ci chiarirà la disputa, qual più

<sup>3</sup> Sull'importanza di tale discussione anche per le prese di posizione di Vasari si veda Carrara 2005; di tutt'altro genere la lettura dello scritto doniano da parte di Pierguidi 2013, che non ritengo condivisibile. Sulla figura di Cosini si rinvia, oltre a Carrara/Ferretti 2016: 66-67, a Dalli Regoli 2020. Infine, sul pittore veneziano e sul suo trattato apparso nel 1548 si rimanda a Bouvrande 2017.

<sup>4</sup> Doni 1549: cc. 26r-v. La testa ritenuta del condottiero romano va forse identificata con la scultura oggi conservata agli Uffizi (inv. 378), realizzata in basalto nero: <http://www.polomuseale.firenze.it/invsculture/scheda.asp?position=1&ninv=378>; <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=5853> (ultimo accesso: 15/10/2021).

nobile sia la Scultura o la Pittura.<sup>5</sup>

Alle tesi degli scultori, care a Doni, che esaltava appunto la creazione divina dell'uomo come opera scultorea, replicò con veemenza Giorgio Vasari nel *Proemio* delle *Vite*, stampate da Lorenzo Torrentino a Firenze nel 1550, laddove osservava che «cercando di attribuire il più onorato grado alla arte loro, arguiscono e provano la nobiltà della scultura da la antichità sua, per aver il grande Iddio fatto lo uomo, che fu la prima scultura» (Vasari 1966-1987, I: 11).<sup>6</sup> Ma il testo vasariano, grazie al superamento di un'antitesi destinata ad azzerarsi in una sintesi divenuta celebre («Dico adunque che la scultura e la pittura per il vero sono sorelle») (Idem, I: p. 26),<sup>7</sup> poteva poi trattare «molte cose che si appartengono al magistero di qual si è l'una delle arti dette» (Idem, I: 11).<sup>8</sup> Nel primo dei capitoli della «Introduzione» dedicate all'architettura, alla scultura e alla pittura (le cosiddette *Teoriche*) (Vasari 1907 e a Collareta 2010), il pittore aretino ebbe modo di discettare «De le diverse pietre che servono agli architetti per gli ornamenti e per le statue alla scultura». Nel lungo *excursus* che si conclude con la necessaria esaltazione dell'«arte, intelligenza e giudizio di coloro che le [*scil.* le pietre] lavorano» (Vasari 1966-1987, I: 31-54, in particolare 54),<sup>9</sup> Vasari si sofferma in particolare su alcuni materiali lapidei particolarmente usati ed apprezzati, fissandone e codificandone nomi e utilizzo.

Colpisce, soprattutto, l'ampio spazio concesso al porfido («una pietra rossa con minutissimi schizzi bianchi, condotta nella Italia già de lo Egitto») fin dalla prima edizione, e poi ulteriormente accresciuto nella stampa giuntina (Carrara 2018a), ove lo storiografo, ormai da tempo approdato alla corte medicea, ricorda non solo le «diciotto lettere [...] di quella pietra durissima» poste «nella soglia della porta principale di Santa Maria Novella di Fiorenza» da Leon Battista Alberti (Vasari 1966-1987, I: 34),<sup>10</sup> ma pure i lavori realizzati da Francesco Ferrucci del Tadda, grazie al «segreto datogli dal Duca», ed ottenuto facendo «di non so che erbe stillar un'acqua di tanta virtù che, spegnendovi dentro i ferri bollenti, fa loro una tempera durissima», indi-

5 Doni 1549: c. 32r. Si emenda: «arte della scolutra» in «arte della scultura».

6 Il testo corre identico, fatte salve minime varianti grafiche, anche nell'edizione del 1568, stampata dai Giunti.

7 Pure in questo caso non vi sono differenze fra prima e seconda edizione; in merito si rimanda a Giannotti 2011.

8 Il testo corre identico nelle due redazioni.

9 Anche in tale passo non vi sono differenze fra la prima e la seconda edizione. Sulle pagine vasariane in questione si rimanda a Conforti 2014; sulla particolare predilezione di Vasari per l'impiego di marmi colorati nelle sue realizzazioni architettoniche si veda invece Bosman 2005.

10 Il brano ricorre soltanto nella seconda edizione; sull'uso del porfido da parte di Alberti si veda Butters 1996, I: 140-142.

spensabile per lavorare tale pietra (Idem, I: 36).<sup>11</sup>

Analoga rilevanza è prestata, anche in ragione del suo uso da parte del Brunelleschi, alla:

pietra serena [che] è quella sorte che trae in az[z]urigno, ovvero tinta di bigio [...]; e ne' monti di Fiesole è bellissima [...], come veggiamo in tutti gli edifici che sono in Firenze fatti da Filippo di Ser Brunellesco, il quale fece cavare tutte le pietre di San Lorenzo e di Santo Spirito et altre infinite che sono in ogni edificio per quella città.<sup>12</sup>

Vasari precisa poi che:

questa sorte di pietra è bellissima a vedere, ma dove sia umidità e vi piova su o abbia ghiacciati adosso si logora e si sfalda, ma al coperto ella dura in infinito. Ma molto più durabile di questa e regge più e molto più bel colore, è una sorte di pietra azzurrigna che si dimanda oggi la pietra del Fossato, la quale, quando si cava, il primo filare è ghiaioso e grosso, il secondo mena nodi e fessure, il terzo è mirabile perché è più fine. Della qual pietra Micheleagnolo s'è servito nella libreria e sagrestia di San Lorenzo per papa Clemente - la qual pietra è gentile di grana -, et ha fatto condurre le cornici, le colonne et ogni lavoro con tanta diligenza che d'argento non resterebbe sì bella. E questa piglia un pulimento bellissimo e non si può desiderare in questo genere cosa migliore.<sup>13</sup>

Assai significativa è l'integrazione, posta subito dopo il brano precedente, che si legge nel solo testo della redazione giuntina:

E questa piglia un pulimento bellissimo e non si può desiderare in questo genere cosa migliore, e per ciò fu già in Fiorenza ordinato per legge che di questa pietra non si potesse adoperare se non in fare edifizii pubblici o con licenza di chi governasse. Della medesima n'ha fatto assai mettere in opera il duca Cosimo, così nelle colonne et ornamenti della loggia di Mercato Nuovo, come nell'opera dell'Udienza cominciata nella sala grande del Palazzo dal Bandinello e nell'altra che è a quella dirimpetto; ma gran quantità più che in alcuno altro luogo sia stato fatto giamai, n'ha fatto mettere Sua Eccellenza nella strada de' Magistrati che fa condurre col disegno et ordine di Giorgio Vasari aretino. Vuole questa sorte di pietra il medesimo tempo a esser lavorata che il marmo, et è tanto dura che ella regge all'acqua e si difende assai dall'altre ingiurie del tempo.<sup>14</sup>

11 Anche questa porzione del testo è presente solo nella redazione giuntina; sull'intero passo, in cui viene descritta la creazione da parte del Taddeo di un piede in porfido della tazza antica dello stesso materiale, giunta da Roma e collocata nel cortile di Palazzo Vecchio come supporto per accogliere il *Putto con delfino* di Andrea del Verrocchio, che fungeva da coronamento per la fontana disegnata dall'architetto, pittore e biografo aretino, si è soffermata Ferretti 2016: 221-222 (in particolare 222). Sulla figura di Francesco Ferrucci si rimanda a Giannotti 2018.

12 Vasari 1966-1987, I: 51-52 (il passo corre identico in entrambe le edizioni); sull'importanza del magistero di Brunelleschi per l'architetto Vasari si rimanda a Carrara/Ferretti 2016 e a Carrara in corso di stampa.

13 Idem, I, 52 (il passo non presenta varianti nelle due le edizioni); sull'utilizzo della pietra del Fossato nell'architettura fiorentina cfr. Ippolito 1994-1995.

14 Idem, I: 52 (il brano è presente soltanto nella seconda edizione). Sull'impiego di tale materiale lapideo nel cantiere degli Uffizi e per l'elencazione delle cave dove esso veniva lavo-

La riscrittura condotta da Vasari nella seconda edizione permise, dunque, all'artista di dar conto della propria attività come architetto impegnato al servizio della corte di Cosimo de' Medici e allo stesso tempo di aggiornare la parte introduttiva sui materiali e sulle tecniche artistiche, con una nuova e più sperimentata conoscenza delle pratiche di cantiere e dell'impiego della strumentazione ad esse correlata.<sup>15</sup>

## 2. L'INFLUENZA DI VASARI NEI TRATTATI ARTISTICI DELLA SECONDA METÀ DEL XVI SECOLO.

Se è pur vero che Vasari, così come emerge dalla *Letteratura artistica* di Schlosser (Schlosser 1964: 349-350 e 352), non trova immediati successori nel corso del XVI secolo, dopo la pubblicazione dell'edizione giuntina de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), l'impressione suscitata dalla sua opera fu comunque di lunga durata. Ne è un buon esempio *Il Riposo* del letterato Raffaello Borghini (1537-1588), pubblicato nel 1584.<sup>16</sup>

Il *corpus* dell'opera ha chiaramente tratto spunto dalle *Vite* del Vasari, in particolar modo il III libro, in cui viene compiuto un vero e proprio *excursus* sull'arte e sugli artisti. È evidente che la stesura di questa porzione del testo è il risultato della ripresa di gran parte dell'opera vasariana, poiché già in apertura la narrazione sulla nascita dell'arte antica recupera le argomentazioni esposte nella lettera dell'Adriani al Vasari.<sup>17</sup> La successiva porzione del testo altro non è che una copia riadattata, spesso in modo maldestro, delle *Vite* vasariane. Risalta all'occhio il primo elemento in comune: l'ordine in cui sono state disposte le biografie. Borghini segue pedissequamente le parole del Vasari e nonostante ciò, alcune informazioni relative alla vita o alle opere degli artisti risultano parziali o addirittura assenti. Un esempio illuminante in tal senso ci giunge dalla *Vita di Donatello, scultore fiorentino*, di cui Borghini compie un rapido *excursus* sulle opere giovanili, senza dar conto all'aneddotica vasariana che accompagnava le fasi iniziali della vita dell'artista:

La prima opera che il fece conoscere di maraviglioso ingegno e per intendente nell'arte, fu una Nunziata di pietra di macigno, che fu posta in Santa Croce nella Cappella de' Cavalcanti, dove si veggono nell'ornamento sei fanciullini reggenti alcuni festoni, che si tengono l'un l'altro per la mano e la Vergine dimostra temenza all'improvviso saluto dell'agnolo, e con onestissima riverenza si volge. I panni dell'agnolo e della Vergine son fatti maestrevolmente con bellissime pieghe, dimostrando sotto a sé l'ignudo in molte parti, il che infin'allora non si era usato. Insomma è quest'opera fatta con tanto arti-

---

rato si rimanda a Conforti/Funis 2007, *passim*, e a Conforti/Funis 2016, in particolare 54 e nota 117.

15 Carrara in corso di stampa.

16 Sulla figura del letterato fiorentino e sulla sua opera si veda Carrara 2018b: 522 e sgg.

17 Sullo storico fiorentino e il suo apporto alla seconda edizione delle *Vite* vasariane cfr. almeno Carrara 2012.

ficio, che non si può più dal disegno, dallo scarpello e dalla pratica disiderare.<sup>18</sup>

Come si diceva in precedenza, Borghini nel testo cerca di trascrivere tutte le informazioni riportate dal Vasari, ma allo stesso tempo, decide arbitrariamente di eliminare descrizioni più dettagliate delle opere o aneddoti, probabilmente ritenuti superflui nella narrazione dialogica del suo testo. Esplicativa è la descrizione della *Maddalena penitente* di Donatello, oggi esposta al Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, di cui riporta brevemente dalle informazioni del Vasari che «nella medesima chiesa pur di mano di Donato è una Santa Maria Maddalena di legno dimostrante penitenza, figura molto bella e intesa».<sup>19</sup>

L'accuratezza descrittiva vasariana sparisce nella riduzione di Borghini, dal momento che nelle *Vite* il biografo aretino osservava:

Vedesi nel medesimo tempio, e dirimpetto a quest'opera, di mano di Donato una Santa Maria Maddalena di legno in penitenza, molto bella e molto ben fatta, essendo consumata dai digiuni e dall'astinenza, in tanto che pare in tutte le parti una perfezione di notomia benissimo intesa per tutti.<sup>20</sup>

Allo stesso modo, si può notare come siano state ridotte le informazioni relative alla statuaria che un tempo ornava le nicchie nel Campanile di Santa Maria del Fiore. Vasari spende molte parole sulle sculture, arricchendo il racconto con alcuni aneddoti:

Lavorò di marmo nella facciata dinanzi del campanile di S. Maria del Fiore quattro figure di braccia cinque, delle quali due ritratte dal naturale sono nel mez[z]o: l'una è Francesco Soderini giovane, e l'altra Giovanni di Barduccio Cherichini, oggi nominato il Zuccone. La quale per essere tenuta cosa rarissima e bella quanto nessuna che facesse mai, solleva Donato quando voleva giurare, sì che si gli credesse, dire: «Alla fé ch'io porto al mio Zuccone»; e mentre che lo lavorava, guardandolo tuttavia gli diceva: «Favella, favella, che ti venga il cacasangue!» E da la parte di verso la canonica, sopra la porta del campanile, fece uno Abraam che vuol sacrificare Isaac, et un altro Profeta, le quali figure furono poste in mez[z]o a due altre statue.<sup>21</sup>

La descrizione di Borghini palesa, al contrario, un piglio narrativo decisamente più conciso in confronto al testo vasariano:

Nel campanile di Santa Maria del Fiore sono di suo quattro statue, di cui due furono ritratte dal naturale, l'una per Francesco Soderini giovane e l'altra per Giovanni Cherichini, oggi chiamata il Zuccone, la quale è cosa rarissima e delle migliori che egli facesse.<sup>22</sup>

18 Borghini 1584, III: 318.

19 Idem, III: 318-319.

20 Vasari 1966-1987, III: 206

21 Idem, III: 209.

22 Borghini 1584, III: 319.

Come ben si evidenzia dal confronto, è omessa tutta la parte dedicata all'aneddotica vasariana, che – come si sottolineava anche più sopra – non è minimamente citata nel testo di Borghini.

Quanto detto in precedenza offre lo spunto per riflettere su ciò che emerge dalla lettura e dal confronto tra i testi de *Il Riposo* e delle *Vite*. Dal trattato di Borghini appare evidente il mancato interesse verso la fabbrilità artistica delle opere, un approccio differente rispetto a quanto narrato nelle *Vite* vasariane in cui l'autore, oltre ad approfondire la vita dell'artista e le esperienze di formazione, si concentrava proprio sull'opera e le modalità di produzione. Al contrario, l'autore de *Il Riposo* si limita ad elencare le opere raccolte nelle ville, nelle case e nelle chiese fiorentine, rimarcando l'interesse collezionistico che aveva nel ricercare questi pezzi d'arte.

A riprova di quanto detto, si possono citare alcuni esempi che sottolineano l'approccio meramente e specificamente collezionistico di Borghini. Nel racconto della vita di Donatello viene redatto un lungo elenco delle opere realizzate dall'artista e vengono inclusi anche i due *David* di bronzo e di marmo (cfr. fig. 2), custoditi oggi nel Museo Nazionale del Bargello a Firenze, di cui sono citati esclusivamente il possessore, la collocazione e la materia dei soggetti scultorei:

e nel cortile del Palagio del Serenissimo Gran Duca Francesco è di sua mano un David di bronzo ignudo, che ha sotto i piedi Golia e nella sala dell'oriuolo di detto palagio è un altro David di marmo, che ha la testa del gigante morto fra le gambe et in mano la fromba.<sup>23</sup>

Di contro nelle *Vite* vasariane l'elemento descrittivo è di fondamentale importanza per il biografo aretino:

Trovasi di bronzo nel cortile del palazzo di detti Signori un David ignudo quanto il vivo ch'a Golia ha troncato la testa, et alzando un piede sopra esso lo posa, et ha nella destra una spada; la quale figura è tanto naturale nella vivacità e nella morbidezza che impossibile pare agli artefici che ella non sia formata sopra il vivo. [...] È posto ancora nella sala dove è l'oriuolo di Lorenzo della Volpaia, da la mano sinistra, un David di marmo bellissimo che tiene fra le gambe la testa morta di Golia sotto i piedi, e la fromba ha in mano con la quale l'ha percosso.<sup>24</sup>

Si cita un ulteriore esempio che mostra quanto la scelta collezionistica di Borghini fosse indirizzata verso la catalogazione di materiali pregiati, in particolar modo l'attenzione era rivolta principalmente ai materiali lapidei. A tal proposito, la biografia di Andrea Sansovino offre un ottimo esempio a riguardo. Dopo una breve digressione sulla vita dello scultore, e apprestandosi a raccontare della produzione artistica, Borghini sceglie consapevolmente di non trattare del materiale prodotto in terracot-

---

23 Idem, III, *ibidem*.

24 Vasari 1966-1987, III: 210-211 (il testo è presente tanto nella prima che nella seconda edizione delle *Vite*).

ta, «e fece molte teste e tavole di terra di cui non dirò»,<sup>25</sup> preferendo, invece, elencare le opere realizzate esclusivamente in marmo «per passarmene a' marmi da lui lavorati, che il fecero conoscere per eccellente scultore».<sup>26</sup> Leggiamo infatti ne *Il Riposo*:

Di sua mano in Santo Spirito è la Cappella del Sacramento della famiglia de' Corbinelli lavorata con gran diligenza e ne' bassi rilievi ha imitato Donatello e gli altri eccellenti artefici. In due nicchie sono due Santi poco maggiori d'un braccio, bellissimi e sonvi due agnoli tutti tondi in atto di volare con panni maestrevolmente fatti et in mezzo è un Cristo piccolo ignudo molto grazioso. Vi sono eziandio due istorie di figure piccole nella predella e sopra il tabernacolo tanto ben fatte, che non par possibile che tanto sottilmente abbia potuto lavorare lo scarpello; e molto lodata ancora una Pietà grande di marmo, che egli fece di mezzo rilievo nel dossale dell'altare con la Madonna e con San Giovanni che piangono.<sup>27</sup>

E ancora:

Divulgatosi il nome d'Andrea per l'opere sue, fu mandato a chiedere al magnifico Lorenzo de' Medici vecchio dal re di Portogallo, dove essendo egli andato, fece per quel re molte opere di scultura e d'architettura e fra l'altre una battaglia bellissima di terra, per farla poi di marmo, rappresentando le guerre che ebbe quel re co' mori che furono da lui vinti. E fecevi oltre a questo una figura d'un San Marco di marmo, che fu cosa rarissima.<sup>28</sup>

Sulla scia di Borghini, l'opera di Vasari funge da riferimento per ulteriori testi cinquecenteschi. A distanza di pochi anni dalla pubblicazione de *Il Riposo* si colloca il trattato di Agostino del Riccio (1541-1598), monaco di Santa Maria Novella, che fu autore di numerosi scritti naturalistici, noti nel Settecento e tuttora inediti. Nel frontespizio del suo testo più noto si legge: «Istoria delle pietre scritta circa l'anno 1597 dal P. Agostino del Riccio Fiorentino dell'Ordine de' Predicatori, Figliuolo del Convento di Santa Maria Novella di Firenze, colle figure delle medesime dipinte da Vincenzio Dori [sic!] Fiorentino. Nella quale si favella delle gioie e pietre preziose, delle pietre dure e tenere, che servono a varii usi; dei luoghi donde si cavano, e di quegli dove sono state poste in opera, col modo di lavorarle, commetterle e incollarle».<sup>29</sup>

Il trattato si presenta come un vero e proprio elogio all'architettura, dal momento che definisce le pietre come «la materia delle fabbriche, la cognizione d'esse è non solamente utile, ma necessaria all'architettura, dove ogni artefice deve cognoscer bene

25 Borghini 1584, III: 402.

26 Idem, III, *ibidem*.

27 Idem, III: 402.

28 Idem, III: 402-403.

29 Come ricordava Paola Barocchi: «Il trattato in questione è stato scritto e illustrato per la famiglia Sommaia e poi passato in casa Serselli, del quale egli fece fare una copia senza figure che fu conosciuta e letta dagli studiosi contemporanei»; si cita da Barocchi 1971-1977, II: 2370.



la materia della quale si serve». <sup>30</sup>

Nella stesura della sua enciclopedia litologica, l'autore dà modo di mostrare quanto sia stata proficua la lettura dell'opera di Vasari, restituendo esempi della modalità di utilizzo dei materiali lapidei ricavati da un'attenta analisi delle *Vite*.

Ad esempio, risultano interessanti alcune particolarità che il frate domenicano riporta sulle «pietre dette lavagne, che vengono di Genova, [...] [e che] sono in nostra utilità a coprire i tetti, acciòché le muraglie non si guastino, come s'usa a Genova». <sup>31</sup> Si dilunga poi nella spiegazione degli usi di questa pietra che, grazie al suo grado di impermeabilità, viene impiegata non solo per coprire i tetti degli edifici ma pure per la conservazione dell'olio d'oliva:

La lavagna di Genova, che si trova appresso Genova, è pietra utile ed alla sua cava vi son grandezze di pietra che si possono far vasi grandi per tenervi l'olio ordinario d'oliva, ancora è buona a coprir i tetti, con certe lastre sottili che si trovano alla sua cava: così in Genova s'usa di fare. Si potrebbe dir come la bellissima cappella di Sant'Antonino fatta in San Marco di Firenze da' signori Averardo ed Antonio Salviati, il suo tetto a padiglione è coperto tutto di questa lavagna di Genova e d'essa pietra molti libretti si fanno per scrivervi su, così molte tavole piccole e grandi, per li giovani virtuosi, che attendono al disegno. Ancora vi si può dipingere su istorie, come è stato dipinto su dette lavagne nel salon grande ducale da maestro Iacopo Ligozzi. <sup>32</sup>

Allo stesso modo Vasari nelle *Vite* ne aveva esposto l'impiego, nel capitolo iniziale delle *Teoriche*: <sup>33</sup>

Ècci un'altra sorte di pietre che tendono al nero e non servono agli architettori se non a lastricare tetti. Queste sono lastre sottili, prodotte a suolo a suolo dal tempo e dalla natura per servizio degli uomini, che ne fanno ancora pile, murandole talmente insieme che elle commettino l'una ne l'altra, e le empiono d'olio secondo la capacità de' corpi di quelle e sicurissimamente ve lo conservano. <sup>34</sup>

Alla spiegazione di Vasari circa la possibilità di poter utilizzare la pietra come vera e propria tavola pittorica, Agostino del Riccio aggiunge che: «molti libretti si fanno per scrivervi su, così molte tavole piccole e grandi per li giovani virtuosi, che attendono al disegno. Ancora vi si può dipingere su istorie, come è stato dipinto su dette lavagne nel salon grande ducale da maestro Iacopo Ligozzi». <sup>35</sup>

---

30 Del Riccio 1979, c. 1r.

31 Idem: c. 45r.

32 Idem: c. 21v.

33 Su tale porzione del testo vasariano si veda *supra* p. 17.

34 Si cita da Vasari 1966-1987, I: 49-50; sul brano, che è presente in entrambe le edizioni, si veda anche il commento in Vasari 1986: 28 nota 53.

35 Del Riccio 1979: c. 21v. Per maggiori approfondimenti sulla figura del pittore veronese, attivo a Firenze fino alla sua scomparsa avvenuta nel 1627, si rinvia a Faietti/Nova/Wolf 2015.

Ugualmente si potrebbe parlare di ripresa dell'opera vasariana nel momento in cui il frate espone la difficoltà legata alla lavorazione di alcuni materiali marmorei, come ad esempio il porfido, definito da Vasari come «pietra durissima, molto più ruvida e picchiata di neri e bianchi e talvolta di rossi, dal taglio e dalla grana di quella comunemente detta granito»,<sup>36</sup> raccontandone la provenienza dall'Egitto e il trasporto sino a Roma per consentire la realizzazione obelischi, piramidi e colonne. Allo stesso modo Agostino del Riccio descrive questo materiale lapideo come «marmo sopra ogn'altro forte e durabile e che meglio si difende dall'oltraggi del tempo e da' nocimenti che danno l'acque, i ghiacci e venti. È di color rosso da moltissimi punti bianchi variato».<sup>37</sup> E ancora più nello specifico, definisce il porfido bianco come:

sodissimo e difficilissimo a lavorarsi, ma è di gran memoria; la sua cava non si sa oggi dove sia, si potrebbe dire che venissi dell'Egitto, sì come il porfido rosso. In Roma si vede di questo porfido bianco in molti tempj e chiese, ma per nominar un luogo dicono alle Tre Fontane essere una colonna. I suoi colori son punti bianchi in campo nero.<sup>38</sup>

Analogamente Agostino del Riccio riprende quanto detto da Vasari, menzionandone le «gran saldezze del marmo granito rosso», ma aggiungendo poi informazioni inedite rispetto all'opera del Vasari circa l'utilizzo che fu fatto a partire dagli anni ottanta del Cinquecento, per volere di Papa Sisto V. Gli «smisurati obelischi» tra cui quaranta portati dagli imperatori romani dall'Egitto a Roma, furono riposizionati nelle piazze della città dall'architetto Domenico Fontana. Difatti racconta come: «si veggono smisurati obelischi d'un pezzo intiero; [...] de' quali Papa Sisto Quinto di santa memoria a' nostri tempi uno ne ha dirizzato su la piazza di San Pietro [...], uno in su la piazza di Santa Maria Maggiore, un altro a S. Maria del Populo ed uno a San Giovanni Laterano».<sup>39</sup>

### 3. GLI STRUMENTI DEL MARMO: LE TRASFORMAZIONI TERMINOLOGICHE TRA XVI E XVII SECOLO.

*L'Istoria delle pietre* fornisce un ulteriore spunto di riflessione per una ricerca più approfondita circa la strumentazione utilizzata per la lavorazione del marmo. Il testo tende a soffermarsi approssimativamente sulla composizione del materiale litologico e molto più approfonditamente sul suo impiego nei monumenti e nelle opere, ma ciò che risulta poco approfondita, talvolta nemmeno menzionata, è la modalità di impie-

<sup>36</sup> Vasari 1966-1987, I: 39-40; sul brano, che è presente in entrambe le edizioni, si veda anche il commento in Vasari 1986: 22 nota 26.

<sup>37</sup> Del Riccio 1979: c. 2r.

<sup>38</sup> Idem: c. 17r.

<sup>39</sup> Idem: c. 4r-v. Per approfondire sulla costruzione degli obelischi romani si veda Mercati 1589.

go della strumentazione adoperata per la lavorazione del marmo. In questa sede si vuole proporre un confronto con le descrizioni didascaliche del *Vocabolario toscano dell'arte e del Disegno* di Filippo Baldinucci (1624-1696), la cui prima edizione fu pubblicata nel 1681 (Parodi 1985).<sup>40</sup> Baldinucci è stato il primo compilatore di un vocabolario tecnico specializzato nella terminologia artistica, andando a coprire la lacuna terminologica delle arti e i mestieri riscontrabile nella prima e seconda edizione del Vocabolario della Crusca.

Le differenze didascaliche si possono notare già nella definizione delle tipologie marmoree. A supporto della tesi si riporta la definizione del marmo serpentino, indicato da Agostino del Riccio, come marmo: «così chiamato dalla somiglianza che ha ne' colori alla serpe. [...] È marmo sodissimo com' il porfido, allo scoperto molto ben regge, ma al coperto mantien meglio il lustro, è difficilissimo a lavorarlo, la sua cava non si ritrova, ma si ritrovano assai gran pezzi nel Nilo».<sup>41</sup> La descrizione della conformazione del materiale è breve e poco dettagliata e dall'intera opera emerge la volontà di voler raccontare dell'impiego che ne viene fatto. Si dilunga, difatti, nella descrizione dei monumenti ove è adoperato:

Vedesene in opera in Firenze nel bellissimo tempio di Santa Maria Novella, alla porta principale del mezzo, giù abbasso nel pavimento. [...] come ancora in San Lorenzo, alla sepultura del Magnifico Cosimo de' Medici il Vecchio, ovati grandi vi sono. Si potrebbe dire come all'Annunziata di Firenze, nel pavimento vi si veggono molti ovati di questa pietra.<sup>42</sup>

Il *Vocabolario* di Baldinucci fornisce informazioni più didascaliche che mirano a descrivere la conformazione del materiale e gli elementi architettonici per cui è impiegato. Del marmo serpentino descrive che «è di color verde, alquanto scuro, à in sé alcune crocette prendenti in giallo per la lunghezza di tutta la pietra [...], serve per lo più a far colonne e pavimenti, base, maschere e altri simili ornati [...] non serve a far figure».<sup>43</sup>

Ma tornando all'argomento principale che si era posto in principio, si pone a confronto la descrizione della strumentazione utilizzata nell'ambito della lavorazione del marmo. Se, ad esempio, si vuole conoscere l'utilizzo e l'impiego dello strumento *scarpello*, si noterà che nell'*Istoria delle pietre* non figura mai una descrizione del suo impiego. Sono invece citati frequentemente gli *scarpellini*, quindi gli operai, e il loro intervento su alcune tipologie di pietre dure:

---

40 Sulla figura di Baldinucci (Firenze, 1625-1696) si rimanda a Conte 2009, Borea 2013, Fidanza 2013 e Fumagalli/Rossi/Struhal 2020.

41 Del Riccio 1979: c. 11r-v.

42 Idem, *ibidem*.

43 Baldinucci 1681: 150.

Questa pietra quando si cava dicono gli scarpellini esser pietra gentile e fa falde grandi, ma viene col tempo a diventar soda, il suo colore è bianchiccio, è alquanto matrosa ed ha in sé molti buchi come hanno i travertini.<sup>44</sup>

Di contro, nel dizionario di Baldinucci lo strumento *scarpello* è dettagliatamente descritto come uno: «strumento d'acciaio di varie forme per tagliare e lavorar pietra, legno, metallo o altra materia. Dicesi però scarpello propriamente fra tutti gli altri scarpelli quello, di cui si servono gli scultori in pietra».<sup>45</sup> Altro esempio di descrizione dettagliata della strumentazione che Baldinucci riporta è quello della lima:

Lima. Strumento d'acciaio intagliato o dentato che serve per assottigliare e pulire ferro, marmo e pietra [...]. Quella lima con la quale gli scultori di marmo e legno puliscono le loro figure; se ne fanno di più forte, cioè a coltello, mezze tonde e a foggia del dito grosso della mano; e di più grandezze.<sup>46</sup>

Al contrario, nell'*Istoria delle pietre* la *lima* come utensile non è mai menzionata, si cita però il processo di limatura applicato esclusivamente alla lavorazione del corallo (cc. 84v-85r). Come detto in precedenza, il confronto tra le due opere sottolinea ulteriormente quanto nell'*Istoria delle pietre* di del Riccio sembrerebbe mancare un approfondimento tecnico per quel che riguarda la lavorazione dei materiali, mostrando invece l'interesse dell'autore nel voler trattare principalmente della composizione e dell'impiego architettonico dei materiali litici.

## CONCLUSIONE

Se nei testi fin qui esaminati si sono considerati i materiali lapidei e le loro modalità di impiego nel campo artistico e architettonico, così come la strumentazione a tal fine utilizzata, andrà inoltre ricordato che nei medesimi scritti non mancano notazioni attinenti al mondo del collezionismo, della conservazione e del commercio dei marmi, antichi e non.

Rilevante in quest'ottica, come da tempo evidenziato dalla critica (Zanardi 1988-1989: 64; Rinaldi 2018: 88-89; Fehrenbach 2021: 150), appare il passo del secondo libro del *Riposo* in cui Raffaello Borghini affronta i «Modi di dar colore al marmo acciò sia simile all'antico»:

A dare il colore antico al marmo, alcuni pigliano della filiggine e la pongono al fuoco in aceto o vero in orina tanto che habbia levato il bollore, poscia la colano e di detta colatura con un pennello tingono il marmo. Altri pigliano della cannella e de' garofani e gli fanno bollire in orina e quanto più bollano tanto si fa più oscura la tinta e di questa così danno una o due volte sopra il marmo. Altri

44 Del Riccio 1979: c. 24v.

45 Baldinucci 1681: 143.

46 Idem: 83.

(perché si trovano marmi antichi di diversi colori) per poter meglio contrafargli, prendono più colori da dipintori e gli vanno mesticando insieme con olio di noce fin che trovino il colore che desiderano [//] faccendone la prova sopra il marmo, e di questo danno dove fa luogo per far unire il marmo nuovo con l'antico.<sup>47</sup>

Le precise indicazioni sono pronunciate da Ridolfo Sirigatti, nipote di Rodolfo del Ghirlandaio, collezionista e scultore dilettante, uno degli interlocutori del trattato.<sup>48</sup> Il suo intervento, sollecitato da Girolamo Michelozzi,<sup>49</sup> un altro dei convenuti nella villa di Bernardo Vecchietti (*Il Riposo*, appunto) che diede il nome all'ampio testo di Borghini,<sup>50</sup> si apre con l'enunciazione della ricetta sugli «Stucchi d'appicare membra di marmo»:

Due sorti si fanno di stucchi per rappicare le membra insieme, rispose il Sirigatto. Volendo fare il primo si piglia tre libbre di pece greca, once sei di cera gialla e once quattro di trementina, e prima si strugge al fuoco in pentola la pece greca e la cera e poi vi si mette la trementina benissimo rimescolando insieme, e poscia vi si aggiugne della polvere di marmo a discrezione secondo che si vuole la materia più soda o più liquida. Dopo si scaldano i pezzi del marmo, che s'hanno a rattaccare e caldo vi si mette sopra lo stucco, e così verrà a fare fortissima presa; ma bisogna avvertire che havendo a rattaccar braccia, gambe o teste fa di mestiero mettervi un perno di rame [//] o di bronzo e non di ferro, perché la ruggine col tempo allarga il marmo et accomodato il perno che prenda ambidue le parti del marmo si mette poscia lo stucco come è detto. Ma piacendovi di fare il secondo stucco (il quale sarà molto bianco e buono a dare sopra il convento dello stucco sopradetto, perché è brutto a vedere e questo il copre e non lascia apparire l'appicatura) prenderete mastico da denti e quello vi porrete in bocca masticandolo alquanto, volendo lo stucco sia bianco e poi lo metterete al fuoco in un pentolin nuovo, e come è fonduto mettetevi dentro un poco di cera bianca e polvere di marmo sottilissima et incorporate bene insieme havendo cura non pigli fummo, acciò la materia non ingialli, poscia scaldate le parti del marmo e così caldo ponetelovi sopra, che farà buona presa lasciandolo seccare da se stesso.<sup>51</sup>

L'importanza e, soprattutto, la portata innovativa delle istruzioni fornite da Sirigatti vennero non a caso recepite all'interno del quadro normativo del *Vocabolario* di Baldinucci, che in merito al colorire il marmo così scriveva, rubricando la pratica sotto la voce «Fingere antichità nel marmo»:

---

47 Borghini 1584, II: 157-158.

48 Su Sirigatti (1533-1608), figlio di Cassandra del Ghirlandaio, a sua volta figlia di Ridolfo, si rimanda a Pegazzano 2017 e Pegazzano 2018.

49 Borghini 1584, II: 156: «Di vero che voi havete detto assai, seguitò il Michelozzo, et io ne rimango quasi contento e ne sarò del tutto quando mi havrete mostrato come si rappici braccio o altro membro, che si rompesse a una figura o vero come si attacchino testa o gambe a un torso antico, e come si dia al marmo nuovo il colore, acciò che all'antico sia conforme».

50 Sul colto ambiente culturale in cui nacque il testo borghiniano si rinvia a Pegazzano 2014.

51 Borghini 1584, II: 156-157; cfr. Rinaldi 2018: 87-88.

Lavoro che si fa con filiggine cotta in urina o aceto, o con cannella e garofani allo stesso modo cotti, tignendo con tal mistura il marmo nuovo. Fassi ancora adoprando colori a olio più chiari e più scuri, secondo il bisogno.<sup>52</sup>

Palese appare poi la filiazione per quel che concerne il metodo con cui riuscire ad approntare lo «stucco bianco da agguagliare»:

Uno stucco col quale si riturano i convenienti o commettiture delle statue rotte. È una mestura di mastico da denti, masticato e fuso al fuoco con cera bianca, e polvere di marmo sottile.

Altrettanto palmare risulta pure la derivazione della modalità descritta per ottenere dello «stucco da ricommettere o acconciare statue»:

Una mestura di pecegreca, cera gialla e trementina con polvere di marmo, con la quale si ricongiungono i pezzi delle statue rotte, impernando prima interiormente i pezzi con perni di bronzo o di rame, e non di ferro, perché la ruggine di esso col tempo dilata i fori ne' marmi.<sup>53</sup>

Grazie alla pubblicazione a stampa del *Vocabolario* di Baldinucci nel 1681 tali procedure, enunciate sullo scorcio del Cinquecento da Sirigatti, erano riuscite ad assurgere al rango di indicazioni prescrittive di una maniera tutta toscana, e anzi fiorentina, di lavorare il marmo, contrapponendosi alle ricette nel frattempo formulate a Roma, riconosciuto centro della passione per l'Antico, da scultori e restauratori quali Orfeo Boselli, cui farà seguito, ma solo nel secolo successivo, Bartolomeo Cavaceppi.<sup>54</sup>

---

52 Baldinucci 1681: 61.

53 Idem: 159. Il secondo brano, sullo «stucco da ricommettere o acconciare statue», è riportato anche in Rinaldi 2018: 123.

54 Tuttora di riferimento il quadro d'insieme tracciato da Rossi Pinelli 1986; per un'utile antologia dei testi di Boselli (*Osservazioni della scoltura antica*, 1657 circa, conservato nella Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, ms. Corsini 36 F 27) e di Cavaceppi (*Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano*, 3 voll., Roma, Salomoni/Pagliarini, 1768-1772) si rimanda a Rinaldi 2018: 90-115 e 138-142. Su Boselli si veda poi più in dettaglio Fortunati 2014 mentre su Cavaceppi si rinvia a Meyer/Piva 2011.

## BIBLIOGRAFIA

- Baldinucci 1681 = Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte e del Disegno*, Firenze, per Santi Franchi al Segno della Passione.
- Barocchi 1971-1977 = Paola Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Barocchi 1998 = Paola Barocchi (a cura di), Benedetto Varchi - Vincenzo Borghini, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, Livorno, Sillabe.
- Borea 2013 = Filippo Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, a cura di Evelina Borea, Torino, Einaudi.
- Borghini 1584 = Raffaello Borghini, *Il riposo in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori e scultori e delle più famose opere loro si fa menzione [...]*, in Firenze, appresso Giorgio Marescotti.
- Bosman 2005 = Lex Bosman, *Spolia and Coloured Marble in Rome, Florence and Bosco Marengo. Designs by Dosio and Vasari*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLIX/3, pp. 353-376.
- Bouvrande 2017 = Isabelle Bouvrande, *Le "Dialogo di pittura" de Paolo Pino: une reception remarquable du "De pictura" autour de 1550 à Venise*, in «Albertiana», XX (= n.s. II), 1, pp. 243-273.
- Butters 1996 = Suzanne B. Butters, *The Triumph of Vulcan. Sculptor's Tools, Porphyry, and the Prince in Ducal Florence*, Firenze, Olschki, 2 voll.
- Carrara 2005 = Eliana Carrara, *Doni, Vasari e Borghini e la tecnica del mosaico*, in Gustavo Bertoli / Riccardo Drusi (a cura di), *Fra lo «spedale» e il principe. Vincenzo Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Padova, Il Poligrafo, pp. 79-93.
- Carrara 2012 = Eliana Carrara, *Giovanni Battista Adriani e la stesura della seconda edizione delle 'Vite': il manoscritto inedito della 'Lettera a messer Giorgio Vasari'*, in Maria Monica Donato / Massimo Ferretti (a cura di), «Conosco un ottimo storico dell'arte...». *Per Enrico Castelnuevo. Scritti di allievi e amici pisani*, Pisa, Scuola Normale Superiore, pp. 281-289.
- Carrara 2018a = Eliana Carrara, *Vasari e Ammannati nel cantiere della Villa Medicea di Castello: due disegni del Metropolitan Museum of Art di New York*, in «Opus Incertum», 4, pp. 44-53, leggibile online al link seguente: <https://oajournals.fupress.net/index.php/oi/article/view/7938/7936> (ultimo accesso: 21/10/2021).
- Carrara 2018b = Eliana Carrara, *Sul lessico dell'arte*, in Gino Belloni / Paolo Trovato (a cura di), *La Crusca e i testi. Lessicografia, tecniche editoriali e collezionismo librario intorno al Vocabolario del 1612*, Padova, libreriauniversitaria, pp. 521-532.
- Carrara 2019 = Eliana Carrara, *Il tema del Paragone delle Arti da Leonardo a Benedetto Varchi*, in Frédérique Dubard de Gaillarbois / Olivier Chiquet (a cura di), *Nodi, vincoli e groppi leonardeschi. Études sur Léonard de Vinci*, Paris, Spartacus, pp. 241-256.
- Carrara in corso di stampa = Eliana Carrara, *Vasari e l'architettura. Una riflessione storiografica tra teoria e pratica di cantiere*, Firenze, Edifir.
- Carrara/Ferretti 2016 = Eliana Carrara / Emanuela Ferretti, «Il bellissimo bianco» della Sagrestia Nuova: Michelangelo, Vasari, Borghini e la tradizione fiorentina come nuova identità medicea, in «Opus Incertum», 2, pp. 58-73, leggibile online al link seguente: <https://oajournals.fupress.net/index.php/oi/article/view/7910> (ultimo accesso: 20/10/2021).
- Collareta 2010 = Marco Collareta, *Per una lettura delle «Teoriche» del Vasari*, in Katja Burzer / Charles Davis / Sabine Feser / Alessandro Nova (a cura di), *Le Vite del Vasari. Genesis, topoi, ricezione*, atti del convegno (Firenze, 13-17 febbraio 2008), Venezia, Marsilio, pp. 97-101.
- Conforti 2014 = Claudia Conforti, *Vasari: le parole delle pietre*, in Alessandro Masi (a cura di),

- Giorgio Vasari tra parola e immagine*, atti delle giornate di studio (Firenze, 30 novembre 2010 - Roma 5 dicembre 2011), Roma, Aracne, pp. 13-18.
- Conforti/Funis 2007 = Claudia Conforti / Francesca Funis (a cura di), *Deliberazioni di partiti della fabbrica de' 13 magistrati*, Roma, Gangemi.
- Conforti/Funis 2016= Claudia Conforti / Francesca Funis, *La costruzione degli Uffizi: nascita di una Galleria*, Ariccia (Rm), Ermes.
- Conte 2009= Floriana Conte, *Storia figurativa e storia linguistica a Firenze dopo il 1682: il ritratto di Filippo Baldinucci tra le Accademie della Crusca e del Disegno dipinto da Pier Dandini*, in «Studi Secenteschi», L, 2009, pp. 171-207.
- Dalli Regoli 2020 = Gigetta Dalli Regoli, *Silvio Cosini e l'Ornamento. Vitalità e trasformazione di modelli antichi alle soglie del Cinquecento*, in Pierre Caye / Francesco Solinas (a cura di), *Les cahiers de l'ornement*, 3, Roma, De Luca, pp. 105-119.
- Del Riccio 1979= Agostino Del Riccio, *Istoria delle pietre*, ristampa anastatica del manoscritto originale (1597) conservato presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze, testo a cura di Paola Barocchi, Firenze, S.P.E.S.
- Doni 1549 = Antonio Francesco Doni, *Disegno del Doni, partito in più ragionamenti, ne' quali si tratta della scoltura et pittura [...]*, in Vinetia, aperesso [sic!] Gabriel Giolito di Ferrarii.
- Fehrenbach 2021 = Frank Fehrenbach, *Quasi vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin-Boston, De Gruyter.
- Ferretti 2016 = Emanuela Ferretti, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana. Acqua, architettura e città al tempo di Cosimo I dei Medici*, Firenze, Olschki.
- Fidanza 2013 = Giovan Battista Fidanza, *I legni per "fabbriche", intagli e "figure" nel Vocabolario di Filippo Baldinucci: una ricostruzione delle fonti di riferimento*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», XXX/XXXI, 2007-2008 (LXII/LXIII) [ma 2013], pp. 209-225.
- Fortunati 2014 = Maria Cristina Fortunati, *Orfeo Boselli's Osservazioni della scoltura antica. A Seventeenth-Century Treatise on Sculpture, Its Purpose, and Its Descent into Obscurity*, in Anthony Colantuono / Steven F. Ostrow (a cura di), *Critical Perspectives on Roman Baroque Sculpture*, University Park (PA), The Pennsylvania State University Press, pp. 105-116.
- Faietti/Nova/Wolf 2015 = Marzia Faietti / Alessandro Nova / Gerhard Wolf (a cura di), *Jacopo Ligozzi 2015*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LVII/2.
- Fumagalli/Rossi/Struhal 2020 = Elena Fumagalli / Massimiliano Rossi / Eva Struhal (a cura di), *Per Filippo Baldinucci. Storiografia e collezionismo a Firenze nel secondo Seicento*, Firenze, Madragora.
- Giannotti 2011 = Alessandra Giannotti, *La disputa del paragone: arti "sorelle" o "cognate"?* in Claudia Conforti / Francesca Funis / Francesca De Luca (a cura di), *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 14 giugno - 30 ottobre 2011), Firenze, Giunti, pp. 396-397.
- Giannotti 2018 = Alessandra Giannotti, *La grotta genitrice: dal mito classico allo zoo di pietra*, in «Opus Incertum», 4, pp. 24-35, leggibile online al link seguente: <https://oajournals.fupress.net/index.php/oi/article/view/7936/7934> (ultimo accesso: 21/10/2021).
- Giroto/Rizzarelli 2017 = Carlo Alberto Giroto / Giovanna Rizzarelli, *Introduzione*, in Anton Francesco Doni, *I marmi*, edizione critica e commento a cura di Carlo Alberto Giroto / Giovanna Rizzarelli, Firenze, Olschki, 2 voll., I, pp. VII-XXIV.
- Ippolito 1994-1995 = Lamberto Ippolito, *La "pietra del Fossato" nell'architettura fiorentina*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», 84/85, pp. 143-151.
- Mercati 1589 = *Degli obelischi di Roma*, di Monsig. Michele Mercati, Roma, appresso Domenico Basa.
- Meyer/Piva 2011 = Susanne Adina Meyer / Chiara Piva, *L'arte di ben restaurare. La Raccolta d'antiche statue (1768-1772) di Bartolomeo Cavaceppi*, Firenze, Nardini.
- Parodi 1985 = Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno, nel quale s'esplicano i propri termini e voci, non solo nella pittura scultura ed architettura, ma ancora di altre arti a*



- quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno...*, ristampa, con nota critica di S. Parodi, dell'edizione Firenze, S. Franchi, 1681, Firenze, SPES.
- Pegazzano 2014 = Donatella Pegazzano, *Intorno alla Tribuna: i collezionisti fiorentini e il collezionismo principesco*, in Antonio Natali / Alessandro Nova / Massimiliano Rossi (a cura di), *La Tribuna del Principe. Storia, contesto, restauro*, Firenze, Giunti, pp. 147-151.
- Pegazzano 2017 = Donatella Pegazzano, *Ridolfo Sirigatti, Ritratto di Niccolò Sirigatti, Ritratto di Cassandra del Ghirlandaio Sirigatti*, in *Il Cinquecento a Firenze. "Maniera moderna" e Controriforma*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 settembre 2017-21 gennaio 2018), a cura di Carlo Falciani, Antonio Natali, Firenze, Mandragora, pp. 170-173.
- Pegazzano 2018 = Donatella Pegazzano, *Sirigatti, Ridolfo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 92, 2018, leggibile online al link seguente: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/ridolfo-sirigatti\\_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/ridolfo-sirigatti_(Dizionario-Biografico)/>) (ultimo accesso: 21/10/2021).
- Pepe 1970 = Anton Francesco Doni, *Disegno*. Fac-simile della edizione del 1549 di Venezia. Con una appendice di altri scritti del Doni riguardanti le arti figurative. Introduzione e commento critico a cura di Mario Pepe, Milano, Electa.
- Pierguidi 2013 = Stefano Pierguidi, *Il Disegno di Doni e la disputa sul "paragone" alle origini dell'Accademia del Disegno*, in Giovanna Rizzarelli (a cura di), *Dissonanze concordi. Temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, Bologna, Il Mulino, pp. 199-213.
- Rinaldi 2018 = Simona Rinaldi, *Letteratura tecnica sulla scultura lapidea. Dal Rinascimento al Neoclassicismo*, Viterbo, Sette Città.
- Rossi Pinelli 1986 = Orietta Rossi Pinelli, *Chirurgia della memoria. Scultura antica e restauri storici*, in Salvatore Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana. 3. Dalla tradizione all'archeologia*, Torino, Einaudi, pp. 181-250.
- Schlosser 1964 = Julius von Schlosser, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia.
- Varchi 1550 = *Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti; nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo & più altri eccellentiss. pittori et scultori sopra la quistione sopradetta*, in Firenze, appresso Lorenzo Torrentino.
- Vasari 1907 = *Vasari on Technique. Being the Introduction to the three Arts of Design, Architecture, Sculpture and the Painting, prefixed to the Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects by Giorgio Vasari, Painter & Architect of Arezzo, now for the first time translated into English by Louisa S. Maclehose. Edited with Introduction & Notes by Professor G. Baldwin Brown*, London, Dent.
- Vasari 1966-1987 = Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini. Commento secolare e indici a cura di Paola Barocchi, 6 voll., Firenze, Sansoni-S.P.E.S.
- Vasari 1986 = Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino. Firenze 1550*, testo a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino, Einaudi editore.
- Zanardi 1988-1989 = Bruno Zanardi, *"La superbia della bianchezza del Marmo"*, in «Prospettiva», 53/56 (= *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*. Volume I), pp. 63-70.



**Fig. 1** Ignoto scultore, *Ritratto virile del cosiddetto Scipione Africano*, I secolo a. C., basalto nero, Firenze, Galleria degli Uffizi, foto di Ilya Shurygin, liberamente scaricabile da: <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=5853> (ultimo accesso: 15/10/2021).



**Fig. 2** Donato Bardi detto Donatello, *David Vittorioso*, 1408-1409, 1416, marmo di Carrara, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, foto dtcox.com (ultimo accesso: 03/08/2022).