



HAL
open science

Fonti, contesto e concetti del Trattato della nobiltà della pittura di Romano Alberti (1585)

Julia Castiglione

► To cite this version:

Julia Castiglione. Fonti, contesto e concetti del Trattato della nobiltà della pittura di Romano Alberti (1585). Finxit. Dialoghi tra arte e scrittura dal Medioevo all'Età moderna, 2024, 3, pp.59-82. hal-04880793

HAL Id: hal-04880793

<https://hal.science/hal-04880793v1>

Submitted on 11 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

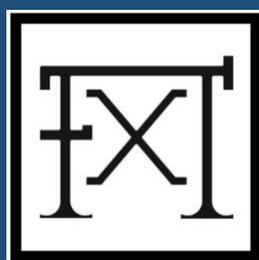
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

FINXIT

DIALOGHI TRA ARTE E SCRITTURA
DAL MEDIOEVO ALL'ETÀ MODERNA



III - 2024

FINXIT

DIALOGHI TRA ARTE E SCRITTURA
DAL MEDIOEVO ALL'ETÀ MODERNA



III - 2024

FINXIT
DIALOGHI TRA ARTE E SCRITTURA
DAL MEDIOEVO ALL'ETÀ MODERNA

Rivista annuale peer-reviewed ad accesso aperto
ISSN 2974-5624

www.finxit.it
redazione@finxit.it

Direttore responsabile
(*responsabile intellettuale*)
Gianni Pittiglio

Direttori
Luca Pezzuto
Daniele Solvi

Comitato scientifico

Giulia Ammannati (Scuola Normale Superiore, Pisa), Alessandra Bartolomei (Pontificia Università Gregoriana, Roma), Nunzio Bianchi (Università di Bari), Maria Alessandra Bilotta (Universidade Nova, Lisboa), Carla Bino (Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia), Martine Boiteux (École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris), Elisa Brillì (University of Toronto), Cécile Caby (Sorbonne Université, Paris), Michele Camaioni (Università Roma Tre), Michele Campopiano (University of York), Eliana Carrara (Università di Genova), Giovanni Fara (Università “Ca’ Foscari”, Venezia), Gianni Pittiglio (Ministero della Cultura, Direzione Generale Educazione ricerca e istituti culturali), Luca Pezzuto (Università dell’Aquila), Daniele Solvi (Università della Campania “L. Vanvitelli”), Andrea Torre (Scuola Normale Superiore, Pisa)

Redazione

Carlotta Brovadan (coordinamento)
Alexa Bianchini, Marcello Bognari, Maria Cristina Brugnoli,
Gaia Ermini, Benedetta Gestri, Valentina Giannacco

Tutti i saggi sono sottoposti a un procedimento di revisione affidato a specialisti disciplinari con il sistema del ‘doppio cieco’.

La rivista è pubblicata in formato digitale con licenza Creative Commons
Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale
(<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)



FINXIT
Vicolo dell’Annunziatella, 50 – 00142 Roma
Vol. III, 2024 © Gli autori

SOMMARIO

ARTICOLI

- 3 Falsi *spolia* nel portale della cattedrale dei Santi Pietro e Paolo a Sovana
Gianluigi Viscione
- 31 Da Albrecht Dürer alla Bibbia di Antonio Brucioli:
l'itinerario figurativo di Giorgio Vasari nella decorazione
del refettorio di San Michele in Bosco a Bologna
Danilo Lupi
- 59 Fonti, contesto e concetti del *Trattato della nobiltà della pittura*
di Romano Alberti (1585)
Julia Castiglione
- 83 «E i Carracci in ciò lo lodavano»:
la vita di Bartolomeo Cesi nel manoscritto B 16 di Carlo Cesare Malvasia
Flavia Cristalli
- 125 *Ductus* e duttilità. Metafore dell'acqua dal medioevo cristiano
ai paesaggi taoisti (concludendo con Leonardo da Vinci)
Paolo Galloni
- 149 «Fissura/figura». Cose rotte nell'alto Medioevo latino
Paolo Garbini, con un'appendice iconografica di *Silvia Mangiatordi*

NOTE DI LETTURA

- 183 Dal progetto al diletto. Riflessioni estetiche nella scuola francescana
Ernesto Dezza

Fonti, contesto e concetti del *Trattato della nobiltà della pittura* di Romano Alberti (1585)*

JULIA CASTIGLIONE

Il *Trattato della nobiltà della pittura. Composto ad instantia della venerabil' Compagnia di S. Luca, et nobil' Accademia delli pittori di Roma* di Romano Alberti è un opuscolo a larga diffusione, ancora poco considerato dalla critica, del quale si trovano tuttora numerosi esemplari nei fondi storici delle biblioteche (fig. 1)¹. Volumetto di 54 pagine, è suddiviso in due parti, precedute da due sonetti². Dopo una breve introduzione, il primo capitolo tratta della nobiltà civile della pittura (pp. 4-38), il secondo della sua nobiltà divina (pp. 38-54). La dimostrazione poggia su un largo ventaglio di autori antichi, cristiani e moderni, indicati a margine del testo³. L'autore è noto anche per un altro scritto, il fondamentale *Origine et progresso dell'Accademia del Disegno, de pittori, scultori et architetti di Roma* che racconta i primi tempi dell'Accademia romana dei pittori guidata da Federico Zuccari (1539-1609)⁴. Tuttavia, in quanto segretario che ha 'raccolto' le informazioni, Alberti è spesso considerato come semplice interprete di Federico Zuccari e non beneficia di uno statuto di autore paragonabile ad altre figure di trattatisti d'arte del Cinquecento.

Romano di Giovanni Alberti nasce a Sansepolcro in Toscana nel XVI secolo, probabilmente tra la fine degli anni trenta e la prima metà degli anni Quaranta. Suo padre Giovanni è un artigiano, *faber lignorum*, ha sette fratelli⁵. Nell'ultimo decennio, ricerche svolte negli archivi di Napoli da Ciro Perna hanno conferito nuovo spessore alla figura di Romano Alberti, grazie all'edizione critica della sua produzione poetica, nella quale l'autore inserisce numerosi riferimenti alla propria vita. Mancano tuttavia ancora molti elementi per definire esattamente chi fosse: oltre alla mancanza degli

* Desidero ringraziare i revisori anonimi, per i loro generosi suggerimenti, Anna Sconza ed Elisa Spataro per le loro riletture e correzioni.

¹ Alberti 1585. *The Universal Short Title Catalogue* annovera 30 esemplari, di cui 23 in Italia e in Vaticano. Il testo è stato riedito da Barocchi 1960-1962, III, 1962, pp. 195-235. Massimo Moretti (2015, pp. 60-61) nota, tuttavia, che si tratta del primo scritto d'arte stampato a Roma.

² Il primo è una riscrittura tratta dal *Canzoniere* di Petrarca (Rvf 213, *Grazie ch'a pochi il ciel largo destina*), che si inserisce quindi in un filone della lirica cinquecentesca che riscrive Petrarca e più largamente i canoni. Il secondo sembra una creazione originale di Girolamo Magagnati (1565 circa-1618/1619) sul quale si veda il profilo di Bufacchi 2006.

³ La maggior parte dei testi di riferimento sono classici (Plinio, ma anche Plutarco, Aristotele, Platone), oppure di diritto canonico. Tra i moderni, si rifà soprattutto a Gabriele Paleotti, ma anche agli scritti degli artisti Leon Battista Alberti, Paolo Pino, Giorgio Vasari, e dell'umanista Francesco Patrizi.

⁴ Alberti 1604. L'opera meriterebbe una riedizione commentata, per sciogliere in particolare le questioni di autorialità che pone questa collaborazione tra il Principe e il suo segretario, in un contesto in cui vengono anche trascritti discorsi pronunciati dai partecipanti alle sedute accademiche.

⁵ Sulle attività della famiglia Alberti nel campo della scultura lignea si veda *Sculture* 2005.

estremi cronologici, esistono poche tracce archivistiche e – stranamente – non compare nei libri di famiglia emersi finora. Dopo vari spostamenti⁶ e un passaggio a Roma durante il quale pubblica il *Trattato* nel 1585, arriva a Napoli, dove tra il 1585 e il 1587 si inserisce nella società intellettuale e prende parte alla controversia intorno alla *Gerusalemme liberata* sostenendo Tasso. È sicuro che ci fosse una relazione personale – per non dire un’amicizia – tra quest’ultimo e Alberti⁷. Tra il 1587 e il 1588 è a Venezia, l’anno dopo risulta essersi arruolato come soldato per la Serenissima e scrive da Creta, da Tino e Antiparo, avamposti nel Mar Egeo da cui rimpiangere Roma e i suoi monumenti:

Non son di Roma qua gli agi e i piaceri,
le guglie, i mausolei di marmi fini,
i regii templi e i gran palagi alteri⁸.

Nel 1593 è di ritorno a nell’Urbe, come segretario e cronista delle vicende dell’accademia zuccariana tra il 1593 e il 1599 (pubblicate poi, come già accennato, nel testo del 1604). Nel 1594 avrebbe dovuto tenere una lezione accademica sul rilievo, poi annullata⁹. Si data al 1599 la dedica dell’*Origine* al cardinale Federico Borromeo, ex protettore dell’Accademia, e questa è l’ultima testimonianza documentaria pervenutaci; di conseguenza, è probabile che la pubblicazione dell’opera nel 1604 fosse postuma. Di Romano Alberti non sono note opere, né sono emersi finora documenti d’archivio, lettere, o tracce di servizi presso una corte¹⁰. Questa indagine è ancora tutta da svolgere, per gettare nuova luce su questa figura di artista e letterato, senz’altro singolare nel panorama di fine Cinquecento¹¹.

Come poeta, i suoi versi ci permettono di conoscere, tra i vari aneddoti, la sua famiglia, i viaggi, gli amori, l’impegno nella difesa dell’amico Tasso, le avventure nel Mediterraneo. Questa individualità forte, che esprime una singolare aspirazione alla

⁶ «S’in Roma, in Siena, in Napoli son stato,/ ne la mia patria, in Venezia, in Vicenza/ il mio bisogno non mi ci è mancato,/ ch’in quanto a me non faccio differenza/ di vivere in qualunque modo io vivo,/ in Bergamo, in Ferrara od in Fiorenza.» (Alberti, ed. 2011, p. 73; si veda anche l’introduzione di C. Perna in *ivi*, pp. I-XC).

⁷ Borzelli 1919 cita addirittura dei versi di Tasso scritti in lode di Romano Alberti; sugli scritti tassiani di Alberti si vedano Perna 2007; *Id.* 2009; *Id.* 2010; *Id.* 2011.

⁸ Alberti, ed. 2011, p. 50.

⁹ Il tema della lezione è annunciato in questi termini: «che sia, et s’intenda la forza del rilievo nella pittura, e di quanta sustanza sia, e quali maestri passati siano stati più singolari in questo particolare» (Alberti 1604, p. 55). Il 12 giugno 1594 Alberti scrive: «toccava a me Romano Alberti, a discorrere cosa fosse la forza, et il rilievo nella Pittura, e di quanta sostanza, e quali maestri passati siano stati più singolari in questo particolare, ma io se bene in parte mi era proposto di far la parte mia, come da me si poteva, da alcuni travagli, che mi sopravvennero inopinatamente impedito non potei come io desiderava discorrere» (*Ivi*, p. 66).

¹⁰ L’unica opera pittorica conservata riconducibile a Romano Alberti sarebbe la *Crocifissione con santi* del duomo di Sansepolcro e si hanno notizie di un affresco distrutto nello stesso edificio. Tuttavia, anche questa attribuzione è davvero dubbia (Giannotti 2003). Per la pubblicazione integrale della documentazione familiare degli Alberti, si veda Contin, Gatta 2018.

¹¹ Anche nell’archivio familiare a Sansepolcro, che contiene i diari di suo fratello Berto, e documenti appartenuti a suo nipote Cherubino e a suo cugino Durante, Romano non viene menzionato. Si vedano Degli Azzi 1911; Contin, Gatta 2018.

libertà, è molto lontana dalle caratteristiche che si possono desumere dai due scritti artistici pervenuti: il *Trattato sulla nobiltà della pittura* e *l'Origine*, pubblicati a Roma nel 1585 e a Pavia nel 1604. Questi due testi sono infatti caratterizzati dalla discrezione del loro autore, che in entrambi i casi si mimetizza includendosi nel gruppo dei pittori: dando voce ad un'argomentazione collettiva nel primo caso e, nel secondo, facendo un passo indietro per presentarsi come segretario dell'Accademia, sotto l'autorità del Principe Federico Zuccari. L'io narrante, individualistico, autonomo, scherzoso e libero nei versi, nei trattati lascia spazio ad un portavoce anonimo, diligente ma laborioso.

L'attività di scrittore non sembra essere stata la fonte di reddito principale per Romano Alberti e possiamo supporre che esercitasse anche il mestiere di pittore nel quale, anche se non eccezionalmente dotato, aveva trovato la libertà e l'autonomia alla quale aspirava:

mi basta sol che 'l vitto io mi proveggia
 con quel poco che so del mio mestieri,
 che ricco è quei ch'alcun non lo dileggia.
 Son le mani i miei paggi, i pie' staffieri,
 mi sto, cammino e quel ch'io voglio faccio
 senza chiamar Gianni, Michele o Nieri
 e senza dare a' miei parenti impaccio¹².

C'è una forma d'ironia nello scovare nella scrittura autobiografica di Alberti una concezione della pittura come mestiere, al servizio del «vitto» più che dell'arte, del tutto contraria agli argomenti che difende poi in sede accademica nel 1585. Inoltre, questi stessi versi rivelano il rapporto ambiguo di Romano nei confronti della famiglia, rispetto alla quale intende affermare la massima autonomia. Giovanni, Michele e Nero sono designati come suoi «parenti», membri della grande famiglia Alberti di Sansepolcro: Giovanni e Nero (soprannome di un omonimo Romano, membro della medesima famiglia, ma più anziano) sono scultori e intagliatori, mentre il caso di Michele è più misterioso¹³. Il presunto padre di Romano è Giovanni, che muore nel 1553; Romano racconta allora di essere stato avviato alla carriera pittorica da uno zio. Dai documenti d'archivio, sono ben noti i figli maschi di Giovanni (Alberto detto Berto, Lodovico e Girolamo) e quelli dello zio Nero, ovvero Durante, Reniero, Pierfrancesco e Cosimo¹⁴. Romano Alberti invece non appare mai tra i figli di

¹² Alberti, ed. 2011, pp. 72-73, cap. VIII, vv. 94-100.

¹³ L'appartenenza di Michele Alberti, allievo di Daniele da Volterra, alla famiglia Alberti di Sansepolcro, è stata esclusa da Pugliatti 1984, pp. 71-72, conclusione accolta da M. Privitera, in *La pittura* 1988, II, pp. 618-619 e confermata da Sickel 2013, per il quale Michele Alberti (1535-1590) è nato a Roma da un tale Alessandro, ed è fratello di Perpetua e Margherita, i cui nomi non compaiono mai tra le carte di Sansepolcro pervenute. Queste evidenze documentarie ci fanno pensare che il Michele di cui parla Romano fosse un artista omonimo di Sansepolcro, della stessa generazione ma meno noto dell'artefice legato a Daniele da Volterra.

¹⁴ Esiste una lunga tradizione di confusione tra il Nostro e suo zio, Romano Alberti detto Nero (1502-1561), per cui si è considerato che Durante (1538-1613), pittore assai noto a Roma, fosse figlio del primo

Giovanni¹⁵ e nei propri versi cita una volta sola il padre, per sottolineare la sua dissolutezza:

Mio padre (che Dio l'abbia in gloria assunto)
 era pur delle dame lo stupore,
 tanto e' sapea ballar solo e congiunto,
 tal ch'io dir posso come Belcolore
 a Nuta, che sen ficcò dentro tanto
 che per lei nulla ne lasciò di fuore¹⁶!

Visti questi elementi, per spiegare l'assenza di Romano dagli archivi di famiglia si può forse supporre che egli fosse un figlio illegittimo di Giovanni, cresciuto però dalla famiglia paterna. In tal senso, le lacune documentarie che ne caratterizzano la vicenda e la sua marginalità appaiono come l'indizio di uno statuto secondario in seno alla famiglia. In effetti, perché mai il membro di una famiglia così famosa e riconosciuta nelle corti italiane avrebbe viaggiato tanto, fuori dalle 'rotte' del *network* familiare, senza che si conosca niente della sua attività artistica? Perché non approfittare dello *status* di artigiani e accademici riconosciuti dei vari zii, cugini e nipoti?

La famiglia di Romano Alberti dimostra infatti di aver raggiunto un grado di inserimento forte e duraturo nei vertici delle organizzazioni artistiche, in particolare a Roma¹⁷, anche se il feudo della famiglia è a Sansepolcro, dove essa si afferma come dinastia di artisti locale¹⁸. Già nel 1566 viene acquistata una bottega a Roma in via della Scrofa e i diari di Berto di Giovanni Alberti (1525-1598) riportano numerose indicazioni di viaggi dei vari membri della famiglia tra Sansepolcro e l'Urbe. Berto, fratello di Romano, è il padre del più conosciuto Cherubino, che svolge una fortunatissima carriera di pittore e intagliatore a Roma, insieme al fratello Giovanni e al cugino Durante, figlio di Nero¹⁹. Nel 1612 Cherubino diventa addirittura cittadino romano, grazie ai lavori svolti nel palazzo apostolico per papa Clemente VIII²⁰. Al contrario di Romano, i cugini sono frequentemente presenti nei resoconti delle sedute accademiche, sia nella confraternita dei Virtuosi, sia nella corporazione di San Luca²¹.

(mentre invece i due risultano coetanei). Egli era invece figlio dell'intagliatore Nero Alberti ed è d'altronde così che lo designa Vasari («Durante di Nero») nella Vita di Taddeo Zuccari.

¹⁵ Degli Azzi 1911, p. 251. Questa stranezza è rilevata anche da Contin, Gatta 2018, p. 28.

¹⁶ Alberti, ed. 2011, p. 16, cap. II, vv. 55-60. Monna Belcolore e Nuta sono due donne boccacciane (*Decameron* VIII, 2 e VI, 10), coinvolte in rapporti sessualmente molto espliciti.

¹⁷ Sulle strategie familiari degli artisti toscani si vedano le ricerche di Christiane Klapisch-Zuber, in particolare Klapisch-Zuber 2019.

¹⁸ Secondo Degli Azzi (1911, p. 234), gli Alberti sarebbero stati dal 1612 e per generazioni «Provveditori della Fortezza di Sansepolcro».

¹⁹ «Fu dal Borgo San Sepolcro Durante Alberti, uomo d'onore, e devotissimo cristiano, sì come le sue pitture il fanno manifesto, che oltre la bontà propria, recano a tutti mirabile devozione» (Baglione 1642, ed. 2023, I, p. 344). La vita di Cherubino è in *ivi*, I, pp. 385-387. Si vedano anche Mancini, ed. 1956, I, p. 207 e Gandolfi 2021, pp. 324-325 in cui è confermata l'attendibilità di Baglione rispetto alle date di Durante di Nero Alberti – precedentemente messe in discussione da Degli Azzi.

²⁰ Degli Azzi 1911, p. 232.

²¹ Per i Virtuosi al Pantheon si vedano Tiberia 2000; *Id.* 2002. Per quanto riguarda le sedute della Compagnia e dell'Accademia di San Luca, si veda lo spoglio condotto da Matteo Lafranconi e confluito

Anzi, Durante, Cherubino e Giovanni sono addirittura citati tra i firmatari della fondazione dell'Accademia di San Luca elencati nell'*Origine*²². Romano, invece, anche se presente in veste di segretario non viene citato tra i pittori testimoni dell'evento. In seguito, il nipote di Durante, l'incisore Pier Francesco Alberti, continua a far parte dell'Accademia di San Luca e ne realizza una delle rappresentazioni più suggestive (fig. 2). Nonostante le carenze archivistiche, esiste evidentemente un legame profondo tra la famiglia Alberti e la storia dell'Accademia di San Luca, ancora da indagare dal punto di vista della strategia collettiva familiare, a cavallo tra l'Accademia e la confraternita dei Virtuosi al Pantheon²³.

Il rapporto di Romano con la pittura appare molto ambiguo. Nei suoi versi racconta del proprio gusto per il ballo, condiviso con il padre ma ostacolato dallo zio che lo avrebbe costretto a imparare a dipingere, nonostante non fosse particolarmente portato:

Mio zio, che si tien forse al mondo un santo,
perch'ei non m'allevasse dionesto
volse che 'l ballo io lasciassi da canto.
Pensate voi quel ch'ei facea del resto:
non mi lasciava portar una stringa
che di color non fusse più che onesto.
Questi vecchi che voglion si dipinga
il figliolo a pennello a modo loro,
né miran dove il genio suo lo spinga,
fanno un duro a la fe', ma van lavoro,
perché a la fin non frutterà giamai
pesche un abete né ghiande un alloro²⁴.

Quest'analisi dei frutti della sua formazione, che sembra aver ostacolato il suo talento naturale a favore della tradizione familiare, lascia trapelare l'amarezza dell'autore. Ci si può anche scorgere l'ammissione di non aver raggiunto grandi risultati nella pratica della pittura, il che spiegherebbe il passo indietro che lo vediamo compiere in ambito accademico e la sua assenza dalla confraternita dei Virtuosi al Pantheon, che accoglieva solo pittori affermati. Per questo motivo non lo si può considerare un pittore, nel senso sociale e professionale della parola. Anche se ha beneficiato della formazione nella bottega familiare, appare chiaro che la pittura fosse per lui un mestiere svolto in modo artigianale, fatto che appare coerente con la sua assenza dai documenti

nel database del CASVA: <https://www.nga.gov/accademia/en/intro.html> (consultato il 14 novembre 2024).

²² Alberti 1604, p. n.n.

²³ Dagli elenchi pubblicati da Salvagni 2012, pp. 350-495 ed Ead. 2021, pp. 455-593 possiamo desumere che ebbero a che fare con l'Accademia non solo Cherubino, Giovanni e Durante, ma anche Antonio e Pierfrancesco (ma non Romano, tranne in un'unica occasione in cui assiste a una delibera sulle stime delle opere, nel dicembre 1594: Salvagni 2021, p. 486).

²⁴ Alberti, ed. 2011, pp. 16-17, cap. II, vv. 61-72.

d'archivio prodotti dalle accademie dei pittori romani²⁵. Questa marginalità professionale nella società dei pittori non gli impedisce però di rivestire il ruolo centrale di autore delle due pubblicazioni fondamentali promosse dall'Accademia di San Luca: attraverso queste opere, si afferma come portavoce e difensore della categoria dei pittori di Roma, che era allora in balia di varie difficoltà, sia politiche che economiche.

Il *Trattato della nobiltà della pittura* è pubblicato dall'editore Francesco Zannetti a Roma nel 1585. Nel 1582 sono dati alle stampe il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* di Gabriele Paleotti²⁶, nel 1584 il *Riposo* di Raffaello Borghini²⁷ e nel 1584 il *Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura* di Giovan Paolo Lomazzo²⁸. Il 1585 segna l'inizio del pontificato di Sisto V ed è l'anno in cui l'Accademia del Disegno di Firenze si dota di nuovi statuti²⁹. Nel 1586 saranno infine pubblicati i *Precetti* di Giovan Battista Armenini³⁰. Siamo quindi in una fase di intensa teorizzazione post-tridentina, che interroga il ruolo e l'utilità della pittura nella società, così come le modalità della sua acquisizione e della sua fruizione. A Roma, la corporazione dei pittori è nella fase di costruzione delle strutture proto-accademiche e di elaborazione delle proprie norme, tra il *Breve* di Gregorio XIII (1577), che autorizza la fondazione dell'Accademia, e la proclamazione dell'istituzione nel 1593, sotto la guida di Federico Zuccari. Sono gli anni della transizione, guidata dai pittori, da *universitas* corporativa ad *academia* liberale³¹. I primi statuti ufficiali di cui sia ha notizia arrivano invece nel 1607.

Il tema del trattato, ovvero la questione della nobiltà della pittura, è da inserire negli stessi dibattiti e nello stesso contesto politico romano. In particolare, nel sistema elettivo pontificale, in cui il centro di gravità del potere si muove costantemente, emerge nel Cinquecento la categoria dei *nobiles viri*, gentiluomini di nobiltà più recente, ai quali era riconosciuta una posizione elitaria all'interno della società romana. Gli studi di Maria Antonietta Visceglia e, più recentemente, di Eleonora Canepari hanno dimostrato il carattere mobile e transitorio di questo tipo di nobiltà, di cui non esiste un registro³². Questo fenomeno è accompagnato da un movimento generale di aristocratizzazione e di distinzione dei ceti sociali, che si svolge in particolare sulla base del criterio della professione. Così, nel 1580, gli statuti municipali escludono dalle cariche prestigiose coloro che esercitano un'arte meccanica o un'attività vile («mechanicam artem exercent vel vile exercitium facent»)³³. Le pretese di liberalità dei pittori romani possono sicuramente essere lette anche alla luce di questi provvedimenti, che escludono esplicitamente dalla categoria dei gentiluomini e dall'esercizio del potere municipale le professioni meccaniche. Di fatti, l'obiettivo

²⁵ Questo non in contraddizione con l'omaggio di Tasso, che loda la sua capacità di usare il pennello, ma in quanto dote preliminare alla scrittura, e sottolinea soprattutto il suo spirito avventuroso. Borzelli 1919, pp. 12-13.

²⁶ Paleotti 1582, ed. 2002.

²⁷ Borghini 1584.

²⁸ Lomazzo 1584.

²⁹ *Gli statuti* 1998.

³⁰ Armenini 1587.

³¹ Salvagni 2012, pp. 144-162; Ead. 2021, pp. 123-134.

³² *La nobiltà* 2001; Canepari 2012.

³³ Visceglia 2001, p. XVIII.

stesso del *Trattato* è dimostrare la nobiltà della pittura e, per metonimia, dei pittori: l'autore esprime l'intenzione di «difendere la nobilissima virtù della pittura da quelli che, togliendo il suo giusto onore con annoverarla fra l'arti mechaniche e vili [...] ritengono il salir di quella al suo supremo luogo»³⁴. Si tratta quindi di un tentativo dei pittori di sfruttare questo movimento di liberalizzazione del ceto sociale intermedio, grazie alle loro competenze particolari, utili nell'ambito della corte, in una società nella quale la nozione di nobiltà sta acquisendo un significato sempre più concreto, collegato ad un ruolo e ad un riconoscimento sociale. Romano Alberti descrive così un movimento di ascensione sociale della professione, ostacolato da vari 'nemici', e per il quale i pittori devono lottare collettivamente³⁵. Per dare forza a questo intento, nell'introduzione al trattato, l'autore si scioglie con insistenza nel *noi* del suo ceto sociale e professionale e rappresenta i pittori mentre discutono del declino del loro statuto:

Di questo [la nobiltà della pittura] principalmente a questi giorni ragionando fra noi raccolti insieme, investigavamo efficaci ragioni, con le quali potessimo, se non in tutto, almeno in parte una simil virtù difendere, movendoci da un lato il zelo e obbligo nostro verso di quella, dall'altro il duolo di vederla esser priva dei già gustati onori³⁶.

Questo brano si presenta quindi come la messinscena collettiva della professione, che sente di dover difendere il proprio statuto e gli «onori» che le stanno portando via. Si tratta oltretutto di una rappresentazione *ante litteram* del dibattito accademico («ragionando fra noi raccolti insieme») e dei suoi fini (la difesa della pittura). Possiamo inoltre notare che le difficoltà incontrate dai pittori, che richiedono questa mobilitazione in difesa del loro mestiere, sono le stesse di quelle esplicitate nel *Breve* del 13 ottobre 1577, nel quale per giustificare la trasformazione da *Universitas* ad *Academiam unam artium* si lamenta l'indebolimento delle arti della pittura, scultura e disegno, «et ignobiliores ac obscuriores reddedantur»³⁷. Infatti, alla chiusura del Concilio di Trento alla fine del 1563, segue a breve distanza la morte a Roma, nel 1564, di Michelangelo. È indubbiamente in questo contesto di crisi che si colloca il lamento del *Breve* verso una generazione di artisti senza punti di riferimento, responsabili troppo giovani di opere importanti e quindi causa del declino della reputazione della scuola

³⁴ Alberti 1585, pp. 1-2.

³⁵ Nathalie Heinich, sociologa dell'arte, ha studiato questo testo in un articolo del 1985 (Heinich 1985), nel quale ne analizza la struttura, la logica, e ne mostra le carenze. Ha anche prodotto uno schema della struttura generale del testo. Sintetizzando le sue conclusioni, Heinich sostiene che Alberti sbaglia perché cerca di dare alla pittura una legittimità politica, mentre avrebbe dovuto valorizzare l'estetica per promuovere e rendere autonoma la figura dell'artista, come faranno poi i francesi nel Settecento. L'impostazione teleologica della studia sembra tuttavia discutibile, poiché attribuisce al *Trattato* la volontà di giungere ad un'autonomia in chiave contemporanea della figura dell'artista.

³⁶ Alberti 1585, p. 2.

³⁷ Il *Breve* di Gregorio XIII è trascritto in Hoogewerff 1913, p. 4.

romana³⁸. L'Accademia è concepita come una risposta a questa situazione critica perché, sotto la responsabilità di maestri eccellenti ed esperti, i giovani artisti dovranno essere adeguatamente formati sia nella dottrina cristiana che nelle arti stesse, sulla base dell'imitazione delle opere presenti in città. Le disposizioni pontificie registrano e anticipano quindi le trasformazioni in atto in campo artistico: in particolare la responsabilità didattica e spirituale delle immagini (che Paleotti e Armenini teorizzano in modo più preciso negli anni ottanta del Cinquecento), nonché la promozione di Roma come centro europeo per la formazione dei pittori, che deve dotarsi di insegnanti, strutture di accoglienza e di formazione.

L'*incipit* di Romano Alberti si inserisce quindi in una prospettiva doppiamente politica: i pittori sono invitati a muoversi collettivamente per difendere i loro interessi e il loro statuto, e in questa lotta il loro prezioso alleato è il cardinale protettore e dedicatario, il napoletano Alfonso Gesualdo, intercessore della protezione pontificia e divina³⁹. Questo spiega la struttura generale del trattato, articolato in una prima parte che ribadisce l'antica tradizione di nobiltà della pittura, e in una seconda che traduce la nuova necessità per la professione di affermarsi come nobiltà divina, in quanto portavoce del programma cattolico. Per dare forza a questa esortazione, l'autore chiama in causa l'allegoria della pittura:

Quando, stando noi in tal desiderio sospesi, ecco (mirabil cosa!) ci parve avanti gli occhi nostri vedere l'istessa nobilissima Pittura di aspetto non men grave, che honesto, ma lacrimosa e pallida coperta di un bruno velo, sotto il quale vedeasi trasparere una ricchissima veste ornata di più preziose pietre, et gemme, le quali se bene offuscate eran dal velo, nondimeno a guisa d'ardentissimi lumi a quando a quando si scorgevan' risplendere⁴⁰.

Questa figura dalle vesti preziose è molto evocativa: l'autore ne descrive l'espressione, l'azione, l'abbigliamento e i panni, l'equilibrio tra luci ed ombre. L'apparizione meravigliosa, nella quale spicca il simbolismo del lutto, trasmette un sentimento di sorpresa ma anche di urgenza, dal momento in cui entra in azione:

³⁸ La traduzione libera di questo *Breve* si trova in Missirini 1823, pp. 20-21: «Li dilette Figli nostri Pittori, e Scultori di Roma testè ci fecero presente, che considerando eglino, che l'arti del dipingere, e scolpire, e disegnare andavano di giorno in giorno a perdere della loro bellezza, e venivano tuttavia più oscure, ed ignobili per mancanza di buona scuola, e di carità cristiana, nelle quali cose mal potevano i seguaci d'Arti belle addottrinarsi, privi siccome erano di maestri, e perché ancora principianti, e scolari senza niuna lunga pratica, e disciplina delle arti, tirati dalla necessità, e dall'avvidità del guadagno pigliavano sopra di se l'incarico di eseguire grandi lavori, onde poi questi riuscivano spogli, e mancanti di quella perfezione, che alle buone Arti addice». Sul contesto di crisi artistica di fine Cinquecento, si veda Spezzaferro 1981, pp. 207 e ss.

³⁹ Su Alfonso Gesualdo (1540-1603), si veda Feci 2000. Il cardinale, napoletano, era allora protettore dell'Università dei pittori di Roma (Salvagni 2012, p. 161). Nel 1585 è vescovo di Albano, ma anche legato della Marca, cardinale protettore del Portogallo e delle Due Sicilie. Il fatto che Alberti lo designi semplicemente come protettore del Regno di Napoli si spiega forse con l'ambizione del cardinale di diventare vescovo di Napoli (poi realizzata nel 1596), documentata nelle suppliche inviate a Carlo Borromeo (Fontana 2019, p. 150). Inoltre, nel 1585, Romano Alberti è appunto in partenza per Napoli. Sul rapporto tra Gesualdo e le arti: *ivi*, pp. 147-157.

⁴⁰ Alberti 1585, p. 2.

la quale (stando noi tutti attoniti) cotali parole con interposti singhiozzi parve, ch'incominciasse a proferire: O diletteissimi & eccellenti Pittori di questo tempo, si come fui sempre vostra, così hora esser, voglio, veggio, et emmi grata la vostra volontà d'aiutarmi in queste angustie, ma pregovi per la pietà, che è in voi, et per i dolci nutrimenti, che beveste dal petto mio, et finalmente per questi ornamenti, che io ho per voi acquistato, et quelli, che per me havete acquistati voi, che hormai questa volontà dico mettiat in essecutione sgannando questi tali, che mi vann' disprezzando⁴¹.

L'intervento della personificazione della Pittura assume un'impostazione molto teatrale, nella quale si trovano sia le parole proferite, che l'emozione, i gesti della figura, che si rifanno ad un'espressività assai tragica. Questa impostazione di denuncia portata dall'allegoria supplicante della Pittura è forse da ricondurre ad una complessa invenzione di Zuccari del 1579, nella quale la Pittura viene raffigurata piangente, al centro della parte superiore della composizione, mentre supplica Giove di intervenire contro i mali che affliggono il mondo (fig. 3)⁴². In questo caso, è però Zuccari stesso che sta dipingendo la fucina nella quale vengono fabbricate le saette del dio⁴³. Nell'iscrizione che accompagna l'immagine, la didascalia esplicita:

La virtù e le buone arti, dolendosi tra loro d'essere mal trattate in questa età, nell'altre già tanto favorite e tenute in pregio, deliberarono narrare il fatto loro al sommo Giove, et elessero la Pittura, come quella che ben dimostra le cose al vivo, che con parole quanto più poteva esprimere la cagione della mestitia loro, e del dolore⁴⁴.

Ritroviamo quindi gli stessi elementi relativi al declino dello statuto dei pittori, ma anche il tema dell'eloquenza della pittura, che non è in questo caso un'eloquenza muta, bensì una capacità espositiva e persuasiva fondata sulle parole. Infatti, nel lamento della pittura scritto da Romano Alberti, la Pittura invita i giovani pittori radunati ad imparare a usare il linguaggio, per poterla difendere meglio:

Risolvetevi adunque, né vi vogliate scusare di non potere con le vostre parole supplire al mio bisogno, essendo che le mie carissime compagne Retorica e Poesia, nelle quali consiste la facoltà dell'ornato dire, qual più vi aggraderà non mancheranno di aiutarvi⁴⁵.

⁴¹ Alberti 1585, pp. 2-3.

⁴² Un'interpretazione della complessa iconografia di questo pezzo è stata proposta da Gerards-Nelissen 1983. Per un'interpretazione più recente si veda *Innocente* 2009, pp. 154-156. Per un'analisi delle ispirazioni si veda Giffi 2023, pp. 189-191.

⁴³ Un'impostazione simile è ripetuta da Federico Zuccari nel 1605, quando associa la *Lettera a principi* (Zuccari 1605), in cui lancia un appello alla costituzione di accademie in tutt'Italia, ad un *Lamento della Pittura sull'onde venete*, in cui la pittura torna a lamentarsi della sua situazione politica e artistica.

⁴⁴ Trascritto in *Innocente* 2009, p. 154 e citato da Giffi 2023, p. 190.

⁴⁵ Alberti 1585, p. 3.

È notevole che la capacità retorica non sia considerata soltanto come la dote individuale di un artista di corte, ma come una competenza professionale da acquisire collettivamente, per sostenere la dignità del ceto sociale di pittore. D'altronde, possiamo aggiungere che Federico Zuccari, principe della prima Accademia dei pittori di Roma, volle sviluppare la pratica dei discorsi fatti da pittori, e accogliere nelle sedute accademiche appunto dei gentiluomini amatori, per questa loro capacità di esposizione e di discussione delle questioni artistiche, inaugurando così le «lezioni» trascritte da Romano Alberti nell'*Origine*⁴⁶. Per via della sua qualità di «poeta», può darsi che Alberti abbia fatto da tramite a qualche figura di amatore: in effetti, tra i dedicatari delle sue satire, troviamo sia Girolamo Magagnati che Arrigo Falconio, gentiluomini e letterati presenti nella lista dei fondatori dell'Accademia riportata nell'*Origine*⁴⁷. Infine, possiamo chiudere il cerchio sottolineando che il sonetto dello stesso Girolamo Magagnati posto all'inizio dell'edizione del 1585 introduce l'impostazione generale del trattato e i temi sui quali la nobiltà va difesa:

Giovane, a cui la terra e'l ciel scoperse
benigni, e più secreti elmi thesori,
perché poi con vivaci e bei colori
a noi ti dimostraste in fogge terse,
godete, poi che le glorie disperse,
della Pittura, e gli smarriti honori
per voi più che mai freschi a i sommi chori
mandan gl'odor' che il vostro dir gl'offerse.
Come si colorisca e si disegni,
e come ben s'immiti la Natura
voi ne' primi anni vostri ci mostrate
stupidi stanno i più maturi ingegni,
e'l Ciel stupisse, che di voi tien cura
che in dir pingete, et in pinger parlate⁴⁸.

Questo brano riprende tutti gli elementi elencati finora, in forma poetica: l'incitamento ai giovani pittori ad intervenire per ristabilire la gloria della Pittura, attraverso il superamento della generazione di pittori precedenti⁴⁹, appoggiandosi al chiasmo oraziano finale, che è da intendersi come un appello ad alleare bravura pittorica e scioltezza retorica.

Questa impostazione introduce il fatto che i destinatari del testo sono i pittori stessi, in un'enunciazione circolare in cui i pittori si rivolgono ai pittori per costruire un programma di autodifesa, sostenuto dai gentiluomini amatori. Il carattere

⁴⁶ Gage 2009; Jonker 2022, pp. 161-164.

⁴⁷ Alberti 1604, p. n.n.; su Magagnati, si veda anche *Lettere* 2006.

⁴⁸ Alberti 1585, p. n.n.

⁴⁹ Questo modo di valorizzare la generazione di giovani pittori si rintraccia anche nel sonetto precedente, tratto da Petrarca, in cui la locuzione «Sotto crin giovenil canuta mente» funge da incoraggiamento per i giovani pittori a riportare la pittura ai suoi più alti livelli passati: «E la Pittura in lieti accenti, e rotti / Allegra, dice, hor pur sarò qual fui» (Alberti 1585, p. n.n).

autoreferenziale del testo ha un impatto anche sulla forma della trattazione: i brani in latino sono sistematicamente tradotti e parafrasati, il che sarebbe stato di troppo in un opuscolo destinato alla corte, o comunque ai soli gentiluomini amatori. L'ambiente di destinazione è dunque non latinista, come lo era il contesto dei pittori romani. Inoltre, la natura stessa del testo, che l'autore definisce come un compendio di diversi autori («E questo serà di fare un breve discorso circa la nobiltà di questa nostra virtù della pittura, con aiuto di varii autori che, sì in particolare come per accidente, di quella hanno fatto memoria»)⁵⁰, dimostra che non si tratta di produrre una riflessione inedita, ma di fornire argomenti, sostegni retorici ad un'intera classe professionale che è collettivamente in lotta per la propria dignità. L'ipotesi del manuale indirizzato ai pittori è avvalorata anche dalla chiarezza della struttura e dall'accessibilità degli argomenti: si tratta di un contenuto fruibile, riutilizzabile da chiunque avesse una cultura anche superficiale. Quello che potrebbe sembrare un difetto del testo (una poco originale compilazione di concetti esistenti) non è quindi da considerarsi come una mancanza ma è, bensì, lo scopo perseguito da Alberti, che intende fornire ai colleghi un manuale per difendere attivamente la dignità della pittura. Infine, dagli archivi di San Luca sappiamo che l'Accademia ha largamente distribuito l'opuscolo di Alberti: ne conservava decine di copie – registrate negli inventari – che venivano regalate a membri, amici e protettori⁵¹. Questo dimostra quanto il testo fosse considerato una sorta di manifesto, ovvero un discorso nel quale i membri della professione si riconoscevano collettivamente.

La pubblicazione del *Trattato* si colloca quindi qualche anno dopo il *Breve* che intende fondare l'Accademia dei pittori romani, in un momento in cui si inizia a far riferimento alla compagnia come ad una «nobil academia». Quest'ultima non sembra però, all'altezza del 1585, avere un riscontro istituzionale, nonostante vi fosse una discussione in corso, che guardava al modello fiorentino⁵². La conversione della struttura corporativa si esplicita quindi attraverso l'auspicata fondazione di un organismo didattico per consolidare il passaggio da una concezione professionale dell'artista a una intellettuale. Questo passaggio viene annunciato nel *Breve* di Gregorio XIII, ripreso nel 1588 da una bolla di Sisto V⁵³, che prevede che i pittori non dipendano più dall'autorità laica e comunale, alla quale faceva riferimento la corporazione, ma esclusivamente da quella pontificia, rappresentata dal cardinal-vicario. Infine, nel 1601, il pontefice concede al Collegio dei Pittori di Roma l'esenzione dal pagamento della tassa del Quattrino, riservata alle professioni meccaniche, riconoscendo di fatto la pittura quale *ars nobilis*⁵⁴. Questo traguardo, non solo simbolico, è auspicato e anticipato

⁵⁰ Alberti 1585, p. 4.

⁵¹ Salvagni 2021, pp. 202-203.

⁵² Per un paragone tra le accademie di Firenze e Roma, si veda Jonker 2022, pp. 54-56. Sul contesto delle accademie artistiche romane in quegli anni, vedi Pupillo 2015.

⁵³ Questa bolla di Sisto V concede alla compagnia la chiesa di Santa Martina ai Fori romani: Missirini 1823, pp. 23-26; Lukehart 2009, pp. 350-352.

⁵⁴ «pictura sit pro officio Nobilis et sub nomine mechanicarum artium non veniat stante pro quotidiano studio et ingenii perspicacia et attentione»: Archivio dell'Accademia di San Luca (AASL), LXIX, f. 167. Si rimanda anche a Salvagni 2021, p. 218. A Firenze i pittori vengono distinti dall'Arte dei medici e speziali nel 1571.

dal *Trattato*, in cui la *disputatio* della natura meccanica della pittura è posta al principio della discussione:

[...] di dove son nate tre opinioni circa di questa nostra arte: imperocché di quelli che dicono la pittura esser meccanica una parte lo afferma del tutto e sempre; l'altra poi dice che allora la pittura tiene del meccanico e servile, quando ella si fa per puro guadagno et a richiesta d'altri, ma, quando ella si facesse per proprio fine et elezione nostra, allora dice che riteneria il grado fra le liberali e seria nobile, essendo proprio dei liberi reggersi per sé stessi⁵⁵.

Con il *Trattato* del 1585 siamo quindi agli albori di un lungo processo, che ha portato i pittori romani sulla strada dei fiorentini, ma in un contesto politico che è stato molto più lento a riconoscere l'eccezionalità dello statuto degli artisti, rispetto alle altre professioni. Inoltre, da lì, la competenza giuridica sull'istituzione passa dal Tribunale del Senatore a quello del Vicariato, cioè dal potere municipale a quello pontificio. Il Senato romano accetta solo nel 1620 questa dipartita degli artisti, passati ormai del tutto sotto l'autorità pontificia⁵⁶.

Nel contesto del processo di auto-organizzazione della corporazione municipale, che passa man mano sotto la protezione del potere pontificale attraverso la figura del cardinale protettore – che svolge il ruolo di referente delle vicende dei pittori romani (si succederanno in particolare a tutela dell'Accademia i cardinali Paleotti, Del Monte e Borromeo) – si può leggere più attentamente la distinzione fatta da Alberti tra nobiltà civile e nobiltà divina, già presente in Paleotti, che è alla base dell'organizzazione del suo ragionamento. Tra i principali testi di riferimento c'è infatti il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* di Gabriele Paleotti, a dimostrare l'inserimento della stesura di questo documento nel contesto post-tridentino, per il quale la pittura aveva bisogno di essere ricollocata, politicamente e culturalmente, nella società⁵⁷. D'altronde, il debito di Alberti nei confronti di Paleotti è riconosciuto esplicitamente:

E finalmente la santa Chiesa ha confermato ciò in diversi concilii e sinodi, i quali, perché seria di fastidio numerarli, lasceremo da banda, solo nomineremo un libro, nel quale molto più diffusamente le cose da noi dette si leggono, fatto per ordine dell'illustrissimo e reverendissimo Cardinal Paleotti, arcivescovo oggidì di Bologna, a riforma non solo della pittura, ma di tutte le altre arti ancora del disegno, mosso dal zelo dell'onore di Dio et utile del prossimo contra il crudel nimico dell'umana natura, che con nuove e sottilissime astuzie avea seminato molte zizzanie nel campo delle nostre arti; con perpetuo nostro obbligo verso di lei⁵⁸.

⁵⁵ Alberti 1585, p. 5.

⁵⁶ Salvagni 2012, p. 7.

⁵⁷ Sulla diffusione in ambiente romano dello scritto e delle idee di Paleotti sulla pittura, si rimanda a Moretti 2015.

⁵⁸ Alberti 1585, p. 53.

Come Paleotti nei capitoli VI, VII e VIII, Romano Alberti divide la questione della nobiltà della pittura in due parti – la nobiltà civile e la nobiltà religiosa – illustrate da esempi di pittori nobili perché devoti. Dal punto di vista individuale, la nobiltà è strettamente collegata alla virtù, più che alla nascita. Da Dante in poi, non c'è niente di originale in questa concezione della nobiltà; invece, una delle novità del trattato di Alberti è forse quella di insistere su una forma di nobiltà religiosa, spingendo ulteriormente il concetto del 'divino artista' per renderlo più consono al contesto culturale del pontificato e della controriforma⁵⁹. In quanto massimi esponenti della nobiltà della pittura, Michelangelo e Raffaello sono addirittura degli «angeli»⁶⁰, ma viene anche citata una lunga serie di pittori beati, o dalle sante vite, che illustra questo connubio tra pittura e nobiltà cristiana:

E venendo ad altri più prossimi a' nostri tempi, leggiamo di Pietro Cavallini, pittore romano di esemplare e santa vita, di mano del quale è il Crocifisso di S. Paolo in Roma, che parlò a Santa Brigida. Si legge di Fra Giovanni da Fiesole, Padre Angelico, il quale, avanti che dipingesse, sempre faceva orazione, e mai fece Crocifisso, che non si bagnasse le guancie di lagrime; Fra Bartolomeo dell'ordine domenicano, fiorentino di religiosa vita; Alberto Durerò, pittore germano, che fu di onestissima vita. Né preteriremo Lorenzo Lotto veneziano, che nel fin della vita sua si dedicò tutto a Dio; Francesco Monsignore, veronese, il quale, come si legge, fu di santa vita e nemico d'ogni vizio di modo che mai volse dipinger cose lascive, ancor che ne fusse pregato da un suo signore che serviva; fu ancora di santa e semplice vita, et alieno dalle cose del mondo, il suo fratello Fra Girolamo dell'ordin domenicano: l'uno e l'altro valente pittore. Né finalmente lasceremo da parte Innocenzio da Imola, Giovan Antonio Sogliani e Don Bartolomeo abbate di San Clemente di Arezzo, i quali furono di onesta vita, non depingendo mai cose vane, ma sempre devote et oneste. E di questi tutti abbiamo voluto far memoria, a maggior nobiltà et essaltazion di quest'arte, et a stimolo delli altri pittori ad imitarli⁶¹.

Le fonti biografiche sono sia Vasari che Paleotti, e Alberti sottolinea la nobiltà intrinseca di quei pittori, che si traduce sia in un atteggiamento religioso che in una produzione di immagini devote, in grado di trasmettere il messaggio della fede agli spettatori.

Questa concezione culturale e sociale del ruolo delle immagini torna in modo molto esplicito nei primi anni dell'accademia zuccariana: secondo il racconto dell'*Origine*, la lotta contro l'immoralità delle immagini fu l'obiettivo principale scelto da Durante Alberti per il suo mandato a capo dell'Accademia. Tuttavia, questo periodo e le iniziative di Durante vengono ricordati in termini poco generosi da Romano, che sottolinea il fallimento globale di questa volontà di moralizzazione:

⁵⁹ Questa concezione si ritrova più avanti nella storia dell'Accademia, nel '700, quando Carlo Maratti, principe dell'Accademia, dona un insieme di ritratti di santi artisti: Marzinotto, Rotili, Ventra 2014.

⁶⁰ Alberti 1585, p. 10.

⁶¹ Ivi, pp. 50-51.

Il detto M. Durante capo dell'Accademia, che così volsero i Superiori, che si nomasse, condusse nell'Accademia per prima sua tornata un'Rever. Padre [...] della Compagnia del Giesù, à fare un'essortatione à tutti li fratelli Academici ad essere avvertiti al dipingere cose honeste, e laudabili, e fuggire ogni lascivia, e dishonestà, e sopra ciò prese soggetto di leggere una lettera in materia d'una *Cleopatra*, vista già figurata poco honestamente, in reprehensione della quale pose molte ragioni, & avvertimenti, che furono cosa assai gustosa; onde diede speranza di far qualche cosa, ma in resolutione questo fù quanto egli fece, e spirò l'anno senza far mai altra cosa di momento⁶².

La religiosità di Durante Alberti è ricordata anche dal biografo Giovanni Baglione, ed è addirittura apertamente criticata da Romano nei suoi versi⁶³. Di fatto, però, la questione dell'onestà e del decoro delle rappresentazioni si collega all'alleanza tra la nascente Accademia e il potere pontificio post-tridentino. La stesura del trattato si inserisce infatti in un contesto di diffidenza verso la pittura, accusata di essere immorale⁶⁴, per cui i pittori intendono assicurare il pontificato e i mecenati riguardo alla rispettabilità della loro categoria e all'utilità dell'arte pittorica nel servire gli obiettivi politici e culturali della Chiesa.

Per quanto riguarda l'impatto del *Trattato* sui concetti sviluppati in Accademia tra il 1593 e il 1599, purtroppo lo scarso successo che l'iniziativa dei discorsi ha riscontrato presso i pittori rende l'analisi difficile⁶⁵. L'unico testo sul quale possiamo fondarci per chiederci se la trattazione di Alberti sia stata assimilata dai pittori di Roma una decina di anni dopo la pubblicazione del *Trattato* è il discorso di Cristoforo Roncalli sul tema della rappresentazione dell'*historia*. Si tratta di un brano che non solo è stato pronunciato davanti all'assemblea, ma è stato anche consegnato per iscritto al segretario. Questi si rallegra inoltre del carattere curato e strutturato della scrittura – in linea con le sue raccomandazioni relative all'importanza della retorica da parte dei pittori. Anche se Roncalli non prevede la necessità di essere un artefice erudito per praticare la pittura di storia, concetto invece sviluppato da Alberti⁶⁶, sembra che una prossimità concettuale possa essere dimostrata attraverso la questione della rappresentazione. In effetti, in un passo citato da Elisabetta Giffi, Alberti si rifà ad Aristotele per esplicitare il meccanismo dell'invenzione mentale del pittore:

⁶² Alberti 1604, p. 79.

⁶³ «Durante (è il genio mio), se tu nol sai/ di fuggire il breviale e d'oprar l'armi,/ pur a rovescio m'hai fatto trar guai.», Alberti, ed. 2011, p. 17, cap. II, vv. 73-75.

⁶⁴ Si veda, tra tutti, almeno Gilio, ed. 1961.

⁶⁵ In effetti, su tutti i temi attribuiti a dei pittori (di cui diversi avrebbero potuto trovare un'eco nel *Trattato* di Alberti), solo tre sono stati effettivamente pronunciati. Il discorso sulla figura del Cavalier d'Arpino è stato fatto ad un amatore (Camillo Ducci), mentre quello di Giovanni Coscia che avrebbe dovuto trattare il tema della maestà e della grandezza è stato scritto da un autore anonimo, «matematico», che non rispetta il tema attribuito. Ad esempio, il tema dell'imitazione del vero attribuito a Durante Alberti avrebbe potuto trovare uno spunto a pp. 26-27 del *Trattato*, oppure la prospettiva di Girolamo Mazzei a pp. 31-33.

⁶⁶ Le raccomandazioni in questo campo sono in Alberti 1585, p. 35.

volendo dipingere, bisogna che abbia i sensi acuti e molto buona imaginativa, con la quale apprenda le cose poste dinanzi alli occhi, et acciò quelle, astratte dipoi dalla presenza e transformate in fantasmati, perfettamente riduca all'intelletto; della seconda operazion poi, acciò l'istesso intelletto quelle cose mediante il giudizio compona insieme; e finalmente si serve della terza, concludendo egli di quei fantasmati con il suo discorso la perfezzion d'una istoria, o qual si voglia altra cosa, la qual dipoi per mezzo della potenza motiva rapresenta in pittura⁶⁷.

La studiosa lo cita per sottolineare la vicinanza del passo di Alberti e del cuore dell'invenzione dell'incisione del *Lamento della pittura* (fig. 3) nella quale Federico Zuccari fissa la Vera Intelligenza e non il suo soggetto per disegnare. Nel 1594, il discorso di Roncalli sulla rappresentazione nella pittura di storia riprende con precisione questi elementi:

Per poter poi rapresentar con arte l'istoria, deve primieramente il Pittore formare nella sua idea, e figurare nella sua mente la forma della cosa, che si propon di fare, et innanzi , che si ponga a dissegnare, vederla tutta bene con l'imaginazione , et quello che vole rapresentare, secondo che ha letto, sentito dire, o imaginato, conviene haverlo prima nella mente, così formato e distinto , come se lo vedesse in fatto con l'occhio; poi con l'ingegno suo andare considerando lo spatio dove la cosa letta , ò sentita, ò imaginata, si vol rapresentare, e col giuditio andar disponendo, compartendo, et accomodando il tutto⁶⁸.

Si ritrovano quindi in entrambi i casi i tre momenti dell'invenzione, enunciati da Aristotele nel *De Anima* («l'apprendere, componere over giudicare, e discorrere»⁶⁹). Questa prossimità concettuale del discorso di Cristoforo Roncalli conferma quanto affermato da Elisabetta Giffi, ovvero che questo brano di Alberti «costituisce una testimonianza importante della ricezione dei volgarizzamenti del pensiero aristotelico intorno a [...] quei processi del lavoro intellettuale da cui scaturiva l'invenzione»⁷⁰.

Romano Alberti appare quindi come una figura ibrida e mobile, con un capitale sociale familiare che gli permette un facile inserimento tra i pittori, che gioca però da letterato, dando voce alle aspirazioni di distinzione sociale dei suoi colleghi. In un contesto di riorganizzazione collettiva della corporazione dei pittori, in un periodo della storia in cui vengono rimessi in discussione gli equilibri rispetto ai poteri municipali e pontifici, attraverso la questione della nobiltà degli artisti, Romano Alberti si presenta come il portavoce di questi ultimi, pubblicando un manifesto in supporto dei loro interessi. Il passaggio dallo statuto corporativo municipale ad uno statuto liberale pontificio riveste tante implicazioni concrete per la vita di questa categoria sociale e professionale. Si tratta di cambiare regime fiscale, sistema giudiziario, ma

⁶⁷ Ivi, p. 16.

⁶⁸ Alberti 1607, p. 68.

⁶⁹ Id. 1585, p. 16.

⁷⁰ Giffi 2023, p. 200.

anche di accedere a maggiori diritti civili, in una società in cui la nozione di nobiltà sta diventando discriminante, anche se non ancora irregimentata da precise normative.

Inoltre, la portata manualistica di questo opuscolo è anch'essa da inserire nel quadro di polemiche e discussioni sullo statuto dei pittori, che avevano luogo nei vari ambienti della sociabilità cortigiana, nella quale i pittori stessi si inserivano⁷¹. Questo trattato, didattico e fruibile, è anche un mezzo per fornire argomenti ai membri della professione, da un punto di vista storico, teorico, filosofico, per difendere i loro interessi e quelli dei loro colleghi: si tratta di difendere la professione da facili tranelli retorici (non farsi pagare o essere pagati poco in nome di un nobile disinteressamento) dando loro ragioni e argomenti da far valere.

Per quanto riguarda questo primo tentativo di contestualizzare il *Trattato sulla nobiltà della pittura* entro biografia (in parte rivista) di Romano Alberti, possiamo forse concludere sottolineando il fatto di essere davanti a un caso interessante di mancata «illusione biografica»⁷², che potrebbe forse spiegare perché la critica artistica non si sia mai preoccupata di ricollegare due testi fondamentali quali l'*Origine* e il *Trattato* ad una vicenda biografica coerente e al resto della produzione poetica di Alberti. Sorprende quanto questa figura modesta di trattatista e cronista dei primi tempi dell'Accademia abbia in realtà una vicenda biografica ricca e variegata, la cui indipendenza ed estro satirico appaiono quasi incompatibili con la pallida personalità del 'segretario di Zuccari' alla quale il trattatista è sempre stato ricondotto. Per articolare in modo coerente la vicenda biografica dell'autore con la sua produzione teorica sulla pittura appare quindi necessario adottare un punto di vista dialettico tra l'itinerario individuale di un «poeta-artista»⁷³ viaggiatore e indipendente e la rilettura del *Trattato* in funzione delle logiche familiari, da un lato, e degli interessi socioeconomici, professionali e corporativi dei pittori, dall'altro.

⁷¹ Warnke 1989.

⁷² Bourdieu 1986.

⁷³ Borzelli 1919.

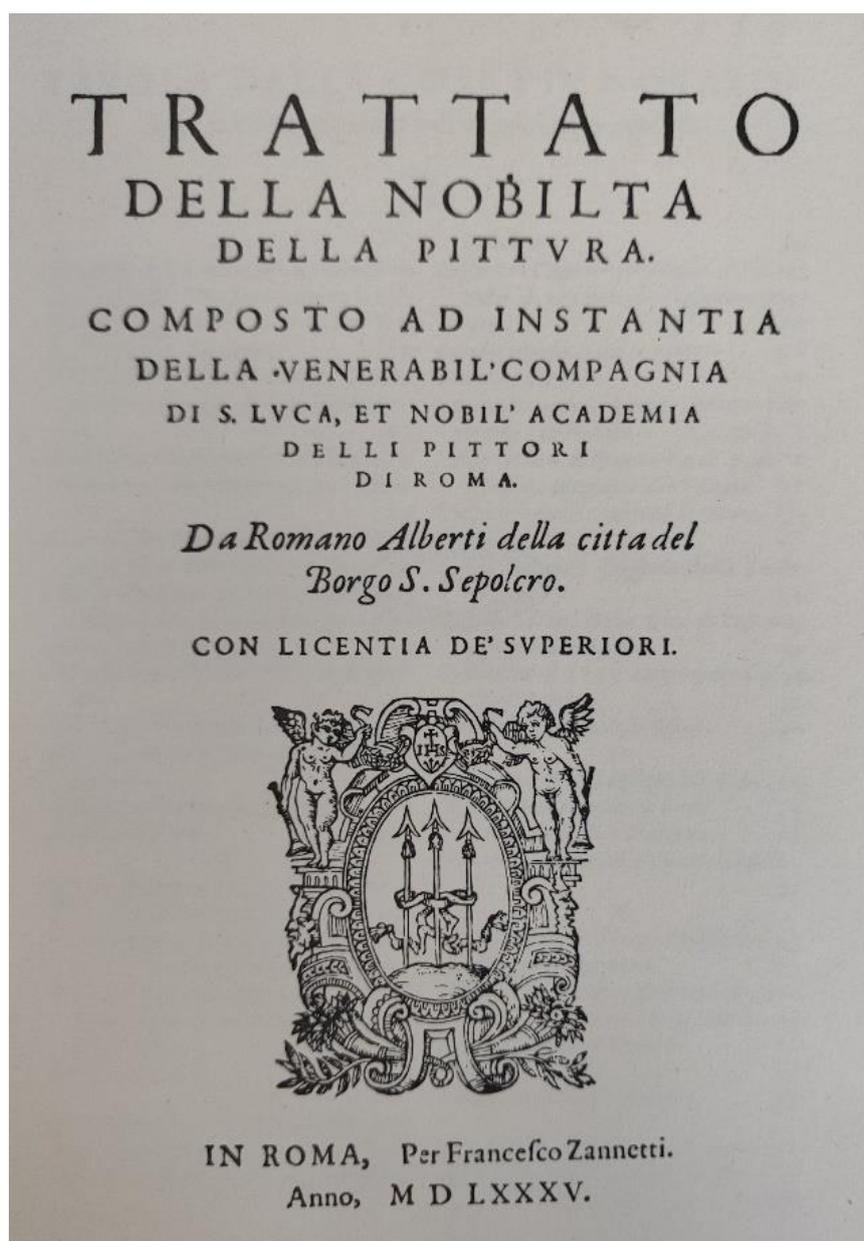


Fig. 1 – Frontespizio, da Romano Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura*. Composto ad instantia della venerabil' Compagnia di S. Luca, et nobil' Accademia delli pittori di Roma, in Roma, per Francesco Zannetti, 1585 (foto: Julia Castiglione)



Fig. 2 – Pier Francesco Alberti, *Accademia dei pittori*, 1630 circa, incisione, 412×522 mm, New York, Metropolitan Museum of Art, n. 49.95.12 (foto: Metropolitan Museum of Art)

BIBLIOGRAFIA

Alberti 1585 = R. Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura. Composto ad instantia della venerabil' Compagnia di S. Luca, et nobil'Academia delli pittori di Roma*, in Roma, per Francesco Zannetti, 1585.

Alberti 1604 = R. Alberti, *Origine et progresso dell'Academia del Disegno, de pittori, scultori et architetti di Roma*, in Pavia per Pietro Bartoli, 1604.

Alberti, ed. 2011 = R. Alberti, *Capitoli satirici e burleschi*, a cura di C. Perna, Roma 2011.

Armenini 1587 = G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, in Ravenna, appresso Francesco Tebaldini, 1587.

Baglione 1642, ed. 2023 = G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, in Roma, nella stamperia d'Andrea Fei, 1642; ed. a cura di B. Agosti e P. Tosini, 2 voll., Roma 2023.

Barocchi 1960-1962 = P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, 3 voll., Bari 1960-1962.

Borghini 1584 = R. Borghini, *Il Riposo di Raffaello Borghini, in cui della pittura, e della scultura si fa uella, de' piu illustri pittori, e scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano*, in Fiorenza, appresso Giorgio Marescotti, 1584.

Borzelli 1919 = A. Borzelli, *Notizia di Romano Alberti, pittore e poeta: difensore di Torquato Tasso*, Napoli 1919.

Bourdieu 1986 = P. Bourdieu, *L'illusion biographique*, in «Actes de la Recherche en Sciences Sociales», LXII, 1, 1986, pp. 69-72.

Bufacchi 2006 = E. Bufacchi, *Magagnati, Girolamo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVII, Roma 2006, pp. 281-282.

Canepari 2012 = E. Canepari, *La construction du pouvoir local. Élités municipales, relations sociales et transactions économiques dans la Rome moderne (1550-1650)*, tesi di dottorato, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) 2012.

Contin, Gatta 2018 = D. Contin, S. Gatta, *La bottega dell'arte. I diari della famiglia Alberti artisti del Rinascimento a Borgo Sansepolcro*, Sansepolcro 2018.

Degli Azzi 1911 = G. Degli Azzi, *Archivio Alberti*, in *Gli Archivi della storia d'Italia*, a cura di G. Mazzatinti, 9 voll., Rocca S. Casciano 1897-1915, II, 2, 1911, pp. 195-255.

Everson, Reidy, Sampson 2016 = J.E. Everson, D.V. Reidy, L. Sampson, *The Italian Academies 1525-1700: Networks of Culture, Innovation and Dissent*, London 2016.

Feci 2000 = S. Feci, *Gesualdo, Alfonso*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIII, Roma 2000, pp. 488-492.

Fontana 2019 = M.V. Fontana, *Itinera tridentina. Giovanni Balducci, Alfonso Gesualdo e la riforma delle arti a Napoli. Con un catalogo dei dipinti e dei disegni dell'artista*, Roma 2019.

Gage 2009 = F. Gage, *Giulio Mancini and Artist-Amateur Relations in Seventeenth-Century Roman Academies*, in *The Accademia Seminars, The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, ed. a cura di P.M. Lukehart, Washington 2009, p. 247-287.

Gandolfi 2021 = R. Gandolfi, *Le Vite degli artisti di Gaspare Celio*, Firenze 2021.

Gerards-Nelissen 1983 = I. Gerards-Nelissen, *Federigo Zuccaro and the "Lament of Painting"*, in «Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art», XIII, 1, 1983, pp. 44-53.

Giannotti 2003 = A. Giannotti, *Gli Alberti di Sansepolcro e la venustà perduta. Una riscoperta e una rilettura*, in «Bollettino d'Arte», s. VI, 125-126, 2003, pp. 1-18.

Giffi 2023 = E. Giffi, *Federico Zuccari e la professione del pittore*, Roma 2023.

Gilio, ed. 1961 = G.A. Gilio, *Dialogo degli errori e degli abusi dei pittori*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma. Volume secondo. Gilio - Paleotti - Aldrovandi*, a cura di P. Barocchi, Bari 1961, p. 1-115.

Gli statuti 1998 = *Gli statuti dell'Accademia del Disegno*, a cura di F. Adorno e L. Zangheri, Firenze 1998.

Heinich 1985 = N. Heinich, *La peinture, son statut et ses porte-parole: le Trattato della nobiltà della pittura de Romano Alberti*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes», XCVII, 2, 1985, pp. 929-939.

Hoogewerff 1913 = G.J. Hoogewerff, *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche Kunstenaars en geleerden in Italië*, 's-Gravenhage, 1913.

Innocente 2009 = *Innocente e calunniato: Federico Zuccari (1539/40-1609) e le vendette d'artista*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6 dicembre 2009-28 febbraio 2010), a cura di C. Acidini ed E. Capretti, Firenze 2009.

Jonker 2022 = M. Jonker, *The Academization of Art: a Practice Approach to the Early Histories of the Accademia del Disegno and the Accademia di San Luca*, Roma 2022.

Klapisch-Zuber 2019 = C. Klapisch-Zuber, *Se faire un nom. L'invention de la célébrité à la Renaissance*, Paris 2019.

Lettere 2006 = *Lettere a diversi del signor Girolamo Magagnati*, a cura di L. Salvetti Firpo, Firenze 2006.

Lomazzo 1584 = G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura, diviso in sette libri, ne' quali si contiene tutta la theorica, et la pratica d'essa pittura*, in Milano, appresso Paolo Gottardo Pontio, 1584.

Mancini, ed. 1956 = G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, 2 voll., Roma 1956.

Marzinotto, Rotili, Ventra 2014 = M. Marzinotto, V. Rotili, S. Ventra, *I ritratti dei santi artisti: una regia di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca*, Roma 2014.

Missirini 1823 = M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823.

Moretti 2015 = M. Moretti, *Scipione Pulzone e la professione del dipingere nel secondo Cinquecento*, in *Scipione Pulzone e il suo tempo*, a cura di A. Zuccari, Roma 2015, pp. 53-67.

La nobiltà 2001 = *La nobiltà romana in età moderna: profili istituzionali e pratiche sociali*, a cura di M.A. Visceglia, Roma 2001.

Paleotti 1582, ed. 2002 = G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane diviso in cinque libri ...*, in Bologna, per Alessandro Benacci, 1582; ed. sotto la direzione scientifica di S. Della Torre, trascrizione in italiano moderno di G.F. Freguglia, presentazione di C. Chenis, Milano 2002.

Perna 2007 = C. Perna, *Romano Alberti e un sonetto attribuito a Torquato Tasso*, in «Filologia e critica», XXXII, 2, 2007, pp. 275-289.

Perna 2009 = C. Perna, “*La verace maniera artificiosa*”: *due satire inedite di romano Alberti in difesa della Gerusalemme liberata*, in «Filologia e critica», XXXIV, 1, 2009, pp. 77-115.

Perna 2010 = C. Perna, *I capitoli di Romano Alberti tra satira e burlesco*, in «Critica letteraria», XXXVIII, n.s., 149, fasc. 4, 2010, pp. 654-688.

Perna 2011 = C. Perna, *Un madrigalista inedito del secondo Cinquecento*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXVIII, 622, 2011, pp. 224-248.

La pittura 1988 = *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, 2 voll., Milano 1988.

Pugliatti 1984 = T. Pugliatti, *Giulio Mazzone e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma 1984.

Pupillo 2015 = M. Pupillo, *Scipione Pulzone e Federico Zuccari in conflitto: ampliamenti e revisioni*, in *Scipione Pulzone e il suo tempo*, a cura di A. Zuccari, Roma 2015, pp. 69-86.

Salvagni 2012 = I. Salvagni, *Da Universitas ad Academia. 1. La corporazione dei Pittori nella chiesa di san Luca a Roma. 1478-1588*, Roma 2012.

Salvagni 2021 = I. Salvagni, *Da Universitas ad Academia. 2. La fondazione dell'Accademia dei pittori e scultori di Roma nella chiesa dei Santi Luca e Martina: le professioni artistiche a Roma: istituzioni, sedi, società (1588-1705)*, Roma 2021.

Sculture 2005 = *Sculture da vestire: Nero Alberti da Sansepolcro e la produzione di manichini lignei in una bottega del Cinquecento*, catalogo della mostra (Umbertide, Museo di Santa Croce, 11 giugno-6 novembre 2005), a cura di C. Galassi, Milano 2005.

Sickel 2013 = L. Sickel, *Jacopo Rocchetti alias Giacomo Rocca: ein Protagonist der frühen Sammlungsgeschichte von Michelangelos Zeichnungen*, in *Michelangelo als Zeichner*, Akten des Internationalen Kolloquiums Wien (Albertina-Museum, 19-20. November 2010), a cura di C. Echinger-Maurach, A. Gnann, J. Poeschke, Münster 2013, pp. 73-96.

Spezzaferro 1981 = L. Spezzaferro, *Il Recupero del Rinascimento*, in *Storia dell'arte italiana. VI/1. Cinquecento e Seicento [II. Dal Medioevo al Novecento, 2.1]*, a cura di F. Zeri, Torino 1981, pp. 183-274

Tiberia 2000 = V. Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nel XVI secolo*, Galatina 2000.

Tiberia 2002 = V. Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nei pontificati di Clemente VIII, Leone XI e Paolo V (1595-1621)*, Galatina 2002.

Visceglia 2001 = M.A. Visceglia, *La nobiltà romana: dibattito storiografico e ricerche in corso. Introduzione*, in *La nobiltà romana in età moderna: profili istituzionali e pratiche sociali*, a cura di M.A. Visceglia, Roma 2001, pp. XIII-XLI.

Warnke 1989 = M. Warnke, *L'Artiste et la cour: aux origines de l'artiste moderne*, Paris 1989.

Zuccari 1605 = F. Zuccari, *Lettera a principi, et signori amatori del disegno, pittura, scultura, et architettura: scritta dal cauaglier Federico Zuccaro, nell'Academia Insensata detto il Sonnacchioso. Con un lamento della pittura, opera dell'istesso*, in Mantova per Francesco Osanna, 1605.

ABSTRACT

Romano Alberti, “pittore e poeta”, è il primo segretario dell’Accademia di San Luca fondata a Roma sotto la guida di Federico Zuccari, di cui narra i primi passi. Alberti, di cui si sa molto poco, è l’autore del *Trattato della nobiltà della pittura. Composto ad instantia della venerabil’ Compagnia di S. Luca, et nobil’ Academia delli pittori di Roma* (Roma, 1585) che conclude un secolo di letteratura artistica rivolta al paragone tra le arti e alla questione della loro relativa nobiltà. Questo testo costituisce un’istantanea dei saperi e dei riferimenti intellettuali dei pittori romani di fine Cinquecento, compresi tra l’aristotelismo scolastico, il controriformismo del cardinale Paleotti e le novità dei cambiamenti sociali affrontati dal loro ceto professionale.

Romano Alberti, “painter and poet”, is the first secretary of the Accademia di San Luca founded in Rome under Federico Zuccari, whose first steps he narrates. Alberti, about whom very little is known, is the author of the *Trattato della nobiltà della pittura. Composto ad instantia della venerabil’ Compagnia di S. Luca, et nobil’ Academia delli pittori di Roma* (Rome, 1585) concludes a century of artistic literature concerned with the comparison between the arts and the question of their relative nobility. This text constitutes a snapshot of the knowledge and intellectual references of Roman painters at the end of the 16th century, caught between scholastic Aristotelianism, Cardinal Paleotti’s Counter-Reformation and social changes faced by their professional class.

PAROLE-CHIAVE

Romano Alberti; Accademia; Roma; Nobiltà; pittori

KEYWORDS

Romano Alberti; Academy; Rome; Nobility; Painters