

# I Fratelli Danti:

## Un Intreccio tra l'Arte e la Scienza a Firenze nel 500

Evan Parton  
5 Maggio  
Duemilasei  
Middlebury College  
Anno Accademico: 2005-2006  
Relatore: Professor Francesco Vossilla

## INDICE

Sezione 1: Introduzione .....	2
Sezione 2: Le Biografie .....	4
Sezione 3: Il Trattato .....	12
Sezione 4: Le Carte Geografiche .....	16
Sezione 5: L'Accademia del Disegno .....	25
Sezione 6: Conclusione .....	39
Sezione 7: Le Figure .....	42
Bibliografia .....	50

## Sezione 1: INTRODUZIONE

“È giovane veramente raro e di bello ingegno Vincenzo Danti perugino, il quale si ha eletto, sotto la protezione del duca Cosimo, Fiorenza per patria”<sup>1</sup> scrisse Giorgio Vasari di un artista il quale, perugino di nascita, si spostò a Firenze dove fiorì come scultore e intellettuale. A lui si devono delle sculture ben studiate e create per il suo committente principale a Firenze il duca Cosimo de’ Medici negli ultimi anni del suo governo.

Dopo aver cominciato una vita di orafo a Perugia in una famiglia che incoraggiò gli studi sia artistici che scientifici, venne portato a Firenze dal cortigiano Sforza Almeni, perugino, che lo mise in contatto con il duca. A Firenze, Vincenzo si trovò in un ambiente ove fioriva una rivalutazione dell’artista come intellettuale, un’idea albertiana promossa e attualizzata in quel tempo soprattutto dallo scultore e architetto Baccio Bandinelli nella sua bottega che aveva preso la denominazione di Accademia. L’Accademia del Disegno, nata nel 1563, venne a favorire questa dottrina bandinelliana proprio dopo la morte di Baccio nel 1560 e si trasformò subito in una scuola dove un gruppo di artisti-intellettuali aveva l’opportunità di insegnare agli allievi un *modus operandi* finalmente teorico. La necessità di avere insegnanti di questo tipo richiamò da diverse parti d’Italia pittori, scultori e architetti.

Il fratello di Vincenzo, Egnazio, venne chiamato a Firenze nel 1563 dal duca Cosimo per diversi compiti, un rapporto possibilmente stabilito dallo stesso Sforza Almeni che aiutò Vincenzo a dare avvio a una vita professionale a Firenze. Egnazio

---

<sup>1</sup> Vasari, pp. 1352.

preparò una serie di carte geografiche in Palazzo Vecchio per Cosimo, un incarico che superava l'idea e la moda dello studiolo, uno spazio dove poter riflettere e essere ispirato dagli oggetti colti e ritratti degli uomini illustri. Egnazio anche venne chiesto di servire all'Accademia del Disegno per diversi incarichi come insegnare.

Occorre guardare la situazione completa se vogliamo capire come i due fratelli finirono tutti e due a Firenze per offrire le loro abilità al duca fiorentino; erano ambedue in grado di fornire intuizione per quanto riguardava i tre elementi d'arte: la pittura, la scultura, e l'architettura. Poi furono assunti all'Accademia del Disegno dove potevano contribuire all'arte fiorentina e l'insegnamento alla scuola, e crearono una fama indipendenti da se stessi. Per la prima volta questa tesi prova a legare in un confronto tra arte e scienza le vite e le personalità dei due fratelli Danti.

## Sezione 2: LE BIOGRAFIE

Vincenzo Danti nacque il 17 aprile del 1530 da una famiglia di orafi a Perugia. Lavorarono l'oro suo padre Giulio e suo nonno Piervincenzo Ranaldi (1460 ca – 1512) il quale acquistò il soprannome *Danti* grazie alla sua passione e alla sua conoscenza per la poesia dell'Alighieri.<sup>2</sup> Inoltre, Piervincenzo fu architetto, matematico, e letterato ed era conosciuto per aver realizzato un astrolabio molto bello che oggi si trova nel Museo di Arti Applicate (Kunst und Gewerbe) di Amburgo.<sup>3</sup> Difatti, Piervincenzo tradusse in italiano il trattato astronomico quattrocentesco *De Sfera*, importante per gli studi ottici, “parte per mio diporto, e parte per istruire i miei figliuoli in così-nobile arte.”<sup>4</sup>

La famiglia di Piervincenzo si occupò sempre di cultura. Piervincenzo anzi cominciò una tradizione d'impegno intellettuale dalla quale prese avvio un gruppo di diligenti seguaci della stessa famiglia. Sua figlia, Teodora, sorella di Giulio, si interessò inaspettatamente all'astronomia e alla teoria dell'arte e della pittura cinquecentesche.<sup>5</sup> Scrisse un commento sugli *Elementi* di Euclide e un trattato sulla pittura.<sup>6</sup> Oltre a ciò, abbiamo poche informazioni sulla zia di Vincenzo, e questo è dovuto all'insufficienza di documenti rintracciabili e alla scomparsa di fonti coeve.

---

<sup>2</sup> Fidanza, pp. 15.

<sup>3</sup> Settle, pp. 27.

<sup>4</sup> M. Davis, pp. 63, cita: L. Pascoli, *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti Moderni*, vol. I, Roma 1730, pp. 287-98; L. Pascoli, *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti Perugini*, Roma 1732, pp. 137-43; G. Tiraboschi, *Storia della Letteratura Italiana*, vol. XI, Milan 1824, pp. 724-7; G. B. Vermigliorli, *Bibliografia degli Scrittori Perugini*, vol. I, Perugia 1829, pp. 366-77.

<sup>5</sup> Fidanza, pp. 15.

<sup>6</sup> M. Davis, pp. 63.

Dall'altra parte, c'è ampia informazione sulla vita di Giulio (1500-1575), padre di Vincenzo. Nonostante fosse un orafo di rara capacità, fu anche fonditore di bronzo e architetto; si occupò della fortezza Farnese di Perugia, aiutando Antonio da Sangallo, come anche del palazzo dei Priori di Foligno.<sup>7</sup> Inoltre scrisse dei trattati sull'ingegneria e sull'ornamento architettonico.<sup>8</sup> Ebbe tre figli Vincenzo, Carlo Pellegrino, e Girolamo.

Girolamo (1547-1580) è meno famoso dei suoi fratelli; fu orafo come Vincenzo e lavorò brevemente con la pittura. Nel 1574 a Perugia lavorò nella sagrestia della chiesa di San Pietro. Fece poi una *Natività* per la chiesa di San Domenico a Gubbio.<sup>9</sup> Fidanza commenta calorosamente che, “Molto della sua produzione è andato perduto, ma da quel che resta è possibile ricordarlo come un buon traduttore del linguaggio manierista ufficiale nella realtà perugina.”<sup>10</sup>

Vincenzo Danti non visse molto visto che morì nel 1576 a soli quarantasei anni. Da piccolo, entrò nella corporazione degli orafi. Fu ispirato di più dall'arte, e seguì molto il lavoro di Michelangelo. Gli inizi dei suoi insegnamenti al disegno e alle scienze esatte li ebbe dalla zia Teodora. Invece suo padre Giulio gli insegnò l'arte dell'orafo. La pratica dell'oreficeria, nonostante fosse importante per la sua formazione, non lo prese emotivamente; invece sentì l'esigenza di esprimersi con la scultura, una cosa che l'ambiente artistico a Perugia non gli poteva offrire.

Vincenzo se ne andò nel 1545 circa a Roma, dove frequentò la bottega di Panfilio Marchesi, scultore e orafo bresciano. Sappiamo dalla documentazione, che ricevette la prima commissione a Perugia nel 1553 e quindi concluse il suo soggiorno romano.

<sup>7</sup> Fidanza, pp. 15.

<sup>8</sup> M. Davis, pp. 63.

<sup>9</sup> Fidanza, pp. 16.

<sup>10</sup> Fidanza, pp. 16.

Qualche opera minore è ricordata da Fidanza, come una *Flagellazione* in terracotta eseguita probabilmente fra il 1548 e il 1550<sup>11</sup> che si trova oggi nel Museo Jacquemart-André di Parigi, e a Perugia realizzò alcuni lavori in stucco per la Cappella Della Corgna in San Francesco al Prato e il *Monumento a Guglielmo Pontano* nella Chiesa di San Domenico.<sup>12</sup>

Il Pascoli racconta che il Danti lavorò strettamente con Michelangelo durante il soggiorno romano. Come ci dice Fidanza, però, Vincenzo non ebbe l'opportunità di conoscere il Buonarroti fino alla seconda visita nel 1554 quando ritornò a Roma per affinare e migliorare la sua tecnica scultorea per la statua di Giulio III.<sup>13</sup>

L'incarico di far la statua di Giulio III a Roma fu dato a Vincenzo e suo padre nel 1553. Secondo Fidanza, si dimostra qui il suo impegno nell'opera; "L'esperienza romana, insieme a quella di orafo (l'iscrizione all'Arte degli orafi di Perugia è del 1548), ebbe una rapida verifica nel bronzo papale portato a termine nel 1555."<sup>14</sup> La statua di *Giulio III* va considerata come la prima opera documentata del nostro.

La tarda primavera del 1557 indica un momento molto importante nella vita del nostro artista; all'età di ventisette anni andò a Firenze per cominciare una fase fruttuosa durante la quale conobbe il committente perugino Sforza Almeni il quale incaricò il Danti delle opere più riuscite. L'Almeni era il cameriere privato e consigliere del duca Cosimo de' Medici e attraverso il rapporto con il Duca riuscì a influenzare, seppure sporadicamente, alcuni progetti artistici per la corte.<sup>15</sup> Il Danti scolpì il suo bellissimo

---

<sup>11</sup> Summers, 1969: pp. 333.

<sup>12</sup> Fidanza, pp. 17.

<sup>13</sup> Fidanza, pp. 17.

<sup>14</sup> Fidanza, pp. 17.

<sup>15</sup> Fidanza, pp. 18.

capolavoro *L'Onore che vince l'Inganno* (fig. 1) nel 1561 per il suo protettore Sforzo Almeni.<sup>16</sup>

Nel 1567, dieci anni dopo esser arrivato a Firenze, completò il primo (e l'unico rimasto di 15 scritti in totale) libro del *Trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno*. Negli stessi anni, completò il gruppo *Madonna col Bambino* (1567-68 ca) nella chiesa di Santa Croce a Firenze che è considerato da molti studiosi (come il Keutner<sup>17</sup> e il Summers<sup>18</sup>) l'opera più simile allo stile di Michelangelo.

Vincenzo tornò finalmente alla sua città natale di Perugia nel 1573, dove realizzò alcune opere prima della morte avvenuta il 26 Maggio del 1576. Fu sepolto nella tomba di famiglia a San Domenico di Perugia. Suo fratello Egnazio impose una lapide di marmo in suo ricordo, e Valerio Cioli scolpì un busto-ritratto del suo collega.

Carlo Pellegrino (fig. 2), il fratello minore di Vincenzo alias fra Egnazio Danti (spesso scritto Ignazio), dimostrò particolare bravura nell'astronomiche, nella cartografia, e nella matematica. Fu inoltre ingegnere, architetto, artigiano degli strumenti musicali,

<sup>16</sup> “Altre due statue fece in marmo tutto d'un pezzo per Isforza Almieri, che l'onore, e l'inganno rappresentavano, le qual piacquero assaissimo non solo a lui, ma a ogni altro, che le vide” (Pascoli, pp. 139).

<sup>17</sup> “Keutner (Keutner, H. “The Palazzo Pitti ‘Venus’ and Other Works by Vincenzo Danti.” *The Burlington Magazine C*, 1958) stabilisce forti legami tra questa [...] e la *Madonna Medici di Michelangelo*” (Fidanza, pp. 86).

<sup>18</sup> “Danti’s Santa Croce *Madonna* was a serious investigation of Michelangelo’s sculpture, based partly, as Danti says in his treatise, on examination of the sculpture itself with an eye to the discovery of the rules governing it and partly on a tradition of precepts which had originated around Michelangelo; these Danti might have come to know either in Rome or in Florence. The sculpture throws a certain amount of light on Danti’s highly theoretical and completely unillustrated treatise, and may be taken as a practical essay complementary to the *Trattato*. It is the clearest example of the academic transformation of Michelangelo’s style which Danti sought” (Summers, 1969: pp. 183).

traduttore e commentatore di testi matematici, professore di matematica all'Università di Bologna, e forse orafo.<sup>19</sup>

Egnazio nacque alla fine dell'aprile 1536 a Perugia; “[...] ebbe la ventura di succhiare quasi col latte le dottrine matematiche ed astronomiche professate dall'avo suo Piervincenzio, da Giulio suo padre e dalla zia Teodora.”<sup>20</sup> Dalla famiglia, più specificamente Teodora,<sup>21</sup> Egnazio ricevette un'istruzione matematica incluso una concentrazione sulla prospettiva matematica insieme agli insegnamenti per poi diventare orafo.<sup>22</sup>

Egnazio, diventato frate nel 1555 all'età di 19 anni, aveva completato la maggior parte della propria educazione orafa quando decise di entrare l'ordine domenicano. I prossimi otto anni di fra Egnazio non sono ben documentati; probabilmente li passò allo Stadio dell'Ordine Domenicano della Provincia Romana a Perugia a completare il suo studio più formale e tradizionale. Era qui che il Danti continuò a coltivare attività tecniche che aveva iniziato da piccolo; ad esempio si fece conoscere come geometra,

<sup>19</sup> Settle, pp. 27.

<sup>20</sup> Del Badia, pp. 2-3.

<sup>21</sup> “Pose a questo piucchè agli altri suoi nipoti affetto Teodora, e voleva coll'aiuto anche del padre farlo un bravo matematico, un bravo architetto, ed un bravo pittore. Appena egli cominciato aveva gli studi della grammatica, che gli fece dal padre dar lezione di architettura, ed ella stessa gli spiegava gli elementi d'Euclide, e l'istruiva nel disegno. Faceva il fanciullo assai aperto di mente profitto non ordinario, e come era di natura forte, e ben complesso, di bellissima indole, e d'avvenente disposizione in lui così padre, come la zia avevan posta la mira per la propagazione del sangue” (Pascoli, pp. 147-8).

<sup>22</sup> Settle, pp. 28.

cartografo, e amministratore architettonico.<sup>23</sup> Si crede che passasse alcuni di questi anni a Firenze.<sup>24</sup>

Gli approfondimenti impressionanti di Egnazio gli permisero di lavorare per il duca Cosimo de' Medici a Firenze nel 1563.<sup>25</sup> Al servizio del duca, diede inizio a molti studi tecnico-scientifici; ad esempio fece il progetto di unire i mari Tirreno e Adriatico attraverso il cosiddetto 'Gran Canale' che non fu realizzato dovuto alla morte del duca. Durante il soggiorno fiorentino dal 1563 al 1575, Egnazio faceva il cosmografo per la corte, la cui responsabilità maggiore era l'insegnamento della matematica. Dipinse 30 delle mappe nella *Sala delle Carte Geografiche* in Palazzo Vecchio a Firenze. Ricevette poi un incarico architettonico da papa Pio V per fare un disegno della chiesa di Santa Croce nella sua città di origine, Bosco Marengo presso Alessandria.<sup>26</sup>

Egnazio costruì un grande astrolabio<sup>27</sup> (fig. 3) nel 1568 (in ottone di cm. 83 di diametro), uno strumento che si usa per misurare gli angoli celesti, che era usato da

<sup>23</sup> Settle, pp. 28.

<sup>24</sup> Nel 1555, lo Stadio si trovò al Convento di San Domenico a Perugia. Nell'anno seguente si traslocò nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze dove restò fino al 1563 quando tornò a Perugia (Settle, pp. 28, nota 15).

<sup>25</sup> "In a letter of 4 October 1563, Giorgio Vasari informed the Duke of Danti's arrival: K. Frey, Der lieterarische Nachlass Giorgio Vasaris, 3 vols (Munich, 1923-1940), II, No. CDXVII, pp. 6" (Settle, pp. 29, nota 16).

<sup>26</sup> Fidanza, pp. 16.

<sup>27</sup> Secondo l'Allegri, "Al Danti è attribuito [...]" (pp. 304), però non è ben chiaro che lo costruì Egnazio Danti. Il Settle sostiene lo stesso, che, "One of these special instruments remains in the collections of the Museum of the History of Science in Florence; it is dated 1568, one year before the publication of the book [on the use and the making of the astrolabe]" (pp. 31-2). Eppure il Del Badia afferma che l'astrolabio è dovuto al Danti: "[...] per le parole del Danti stesso, che prima del 1569 aveva egli fabbricato per il cardinal Ferdinando un Astrolabio [...] Pensai dunque che ve ne potessero essere tra i tanti strumenti antichi [di Egnazio] di Astronomia e di Fisica esistenti nel Museo di Fisica e Storia naturale di Firenze, e ne interrogai il prelodato professore Meucci, conservatore degli oggetti stessi, il quali cortesemente sodisfece la mia richiesta indicandomi i seguenti: [...] 'Il grande Astrolabio d'ottone colla sola faccia, sulla quale sta in margine

Galileo, e oggi è finito nelle collezioni medicee e conservato al Museo della Scienza.<sup>28</sup> Si nota che anche il nonno di Egnazio aveva costruito un astrolabio per cui aveva acquistato grande fama; questa rappresenta un altro legame tra Egnazio Danti e l'influenza della famiglia sulla propria vita.

La fama di Egnazio fu dovuta per lo più alle sue carte geografiche eseguite a Firenze nel Palazzo Vecchio, e poi a Roma, un incarico dovuto al bellissimo lavoro fiorentino. Ne dipinse quaranta affrescate nella Galleria del Belvedere in Vaticano, e per la cattedra di matematica che si trova nello Studio fiorentino dal 1571 e in quello bolognese dal 1576.

Egnazio ebbe grande esperienza con la scrittura e la traduzione di testi antichi e aggiunse pure qualche annotazione alla traduzione fatta da suo nonno a' *La Sfera* e la pubblicò.<sup>29</sup> A Firenze nel 1569, pubblicò il suo *Trattato dell'uso et della fabbrica dell'astrolabio ... con l'aggiunta del planisfero del Roias* (prima edizione),<sup>30</sup> trattando di uno strumento che aveva già costruito e capito. Inoltre, tradusse la *Prospettiva* di Euclide (1573), scrisse le *Scienze matematiche ridotte in tavole* (1577), e commentò su' *Le due*

la Teorica del Sole'. Esso è del diametro di millim. 830" (pp. 52-3). Il sito web del Istituto e Museo di Storia della Scienza a Firenze dice che il costruttore dell'astrolabio è o Egnazio Danti o Giovanni Battista Giusti (a cui è attribuito). Spiega: "Originariamente attribuito a Egnazio Danti, viene oggi da G.L'E Turner considerato, per i punzoni e per le caratteristiche delle incisioni, opera della bottega fiorentina dalla quale sono usciti gli strumenti firmati da Giovanni Battista Giusti"  
[\(<http://brunelleschi.imss.fi.it/genscheda.asp?appl=SIM&xsl=catalogo&indice=54&chiave=403027>\)](http://brunelleschi.imss.fi.it/genscheda.asp?appl=SIM&xsl=catalogo&indice=54&chiave=403027). Si sa comunque con certezza che costruì almeno un astrolabio, perché si è trovata una firma: "A lager and related astrolabe, undated but signed by Danti, exists at the Science Museum in Oxford; see Gunther, II, pp. 332-3 and pl. LXXIV" (Settle, pp. 32, nota 29).

<sup>28</sup> Allegri, pp. 304.

<sup>29</sup> Settle, pp. 27.

<sup>30</sup> La seconda edizione uscì a Firenze nel 1578: *Primo volume dell'uso et fabbrica dell'astrolabio, et del planisferio ... con l'aggiunta dell'uso & fabbrica di nove altri istromenti...* (Settle, pp. 31).

*regole della prospettiva pratica* del Vignola (1583).<sup>31</sup> Durante la sua vita, appartenne alla chiesa e ricoprì ruoli per l'ordine quando aveva diciannove anni, fino a divenire vescovo di Alatri grazie a Gregorio XIII, nel novembre del 1583.

---

<sup>31</sup> Fidanza, pp. 16.

### Sezione 3: IL TRATTATO

Nel 1567, Vincenzo Danti finì il primo libro del *Trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno*.

Bisogna innanzitutto notare che nonostante fosse un artista riuscito, fu anche trattatista e intellettuale.

Il *Trattato delle perfette proporzioni* era composto di 15 libri,<sup>32</sup> e si crede che finissero nella libreria di suo fratello.<sup>33</sup> Sebbene che Egnazio non riuscisse a pubblicare i libri stessi, come volle il Borghini, perché la sua biblioteca fu persa,<sup>34</sup> abbiamo un buon senso del contenuto grazie alla documentazione lasciata da Egnazio. I titoli dei libri seguenti dei quali e soggetti trattati sono noti dall'ultimo paragrafo del *Primo Libro*

---

<sup>32</sup> Molti studiosi ritengono che infatti Vincenzo scrisse tutti i 15 libri (M. Daly Davis, pp. 63; Barzman, pp. 21) e non propongono la possibilità che non li scrivesse affatto dovuto ai riferimenti ai libri del suo fratello Egnazio nel commento scritto sulle *Due Regole della Prospettiva* di Vignola. Settle invece sostiene che li erano sicuramente abbozzati, però non sicuramente scritti: “The whole tractatus was originally to have consisted of fifteen books [...] Why these subsequent fourteen books were not published is not known. Some of them were surely drafted. But perhaps Vincenzo’s early death at forty-six interrupted the programme” (Settle, pp 28).

<sup>33</sup> M. Daly Davis, pp. 63.

<sup>34</sup> “R. Borghini, *Il Riposo*, Florence 1584, pp. 522. Egnazio Danti’s library is lost. Pascoli 1730 (n.2), pp. 289, and idem 1732 (n.2), pp. 77, indicates that Egnazio inherited his father’s library. For Egnazio’s book collecting, see G. Cecchini, *La Biblioteca Augusta del Comune di Perugia*, Roma 1978, pp. 350 f. While Egnazio died 19 October 1586, at the age of 49, as late as February 1587 his library was intact, and Cesare Gonzaga was urged to buy it (V. Marchese, *Memorie dei più Insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani*, Bologna 1879, Vol. II, pp. 376, n.2). According to his contemporary biographer, the Dominican Serafino Razzi, Danti’s books passed to the Camera Apostolica, and were then to go to his monastery in Perugia (*Cronica della Provincia Romana dell’Ordine dei Frati Predicatori*, Florence, Bibl. Laurenziana, 873 [San Marco], fol. 56v)” (M. Daly Davis, pp. 78, nota 5).

dove Vincenzo presentò quali sarebbero stati tutti i quindici libri.<sup>35</sup> Altro il riferimento che li fece Egnazio nel suo commento sulle *Due Regole della Prospettiva* di Vignola, pubblicato nel 1583, non ci fu altra documentazione della loro esistenza.<sup>36</sup>

Egnazio Danti pubblicò a Bologna nel 1577 *Le Scienze Matematiche Ridotte in Tavole*, dove si presentano le parti del *Trattato* di Vincenzo in maniera abbreviata.<sup>37</sup> Era un enciclopedia di una sessantina di pagine che trattava dei diversi argomenti matematici - elementi di principio di aritmetica, geometria, proporzione, prospettiva, musica, astronomia, geografia, idrografia, e altri soggetti simili.<sup>38</sup>

La tavola che ci interessa è la Tavola 44 (fig. 4) che si intitola: “Della Pittura et Della Scultura cavata dalli XV libri delle arti del disegno di Vincentio Danti Scultore.” Rivela informazione del trattato intero del suo fratello: “By documenting Vincenzo’s knowledge of earlier treatises and the role they played in formulating his own, it opens

<sup>35</sup> “Sarà il tutto di questo mio trattato sparito in quindici libri; che il primo sarà questo: come le proporzioni si trovano in tutte le cose che imitare e ritrarre si possano. Nel secondo si tratterà in particolare de l’ossa, et in generale un breve raccolto di tutta la notomia del corpo umano. Nel terzo si tratterà brevemente della notomia de l’interiore; nel quarto, de’ muscoli della testa; nel quinto, de’ muscoli che muovono la scapola, il braccio e la mano; nel sesto, de’ muscoli che muovono il dorso, il torace e le addome; nel settimo, de’ muscoli che muovono la coscia, la gamba et il piede, e di tutti questi muscoli si ragiona il numero, il sito, la figura e l’uso. Et in ciascuno di questi libri sono con disegno riportate, nel principio d’ogni capitulo, le figure loro. Si segue poi ne l’ottavo libro l’uso di tutti i membri del corpo umano; nel nono, le cause de le figure di tutte le parti superficiali; nel decimo, delle attitudini o ver movimenti; ne l’undecimo, le segni delgi affetti; nel dodicesimo, de le composizioni de l’istorie, e panni et altri abigliamenti; nel tredicesimo, l’universale de’ paesi et animali bruti, e tutte l’altre cose ch’ha’ paesi si convengono; nel quattordicesimo, delle proporzioni de l’architettura cavata de la proporzione de la figura de l’uomo; nel quindicesimo, della pratica di questa arte in universale” (V. Danti, pp. 269).

<sup>36</sup> M. Daly Davis, pp. 64.

<sup>37</sup> M. Daly Davis scopre queste testimonianze e sviluppa in bella maniera informazione mai saputa dei libri mai trovati del nostro trattista in suo articolo “Beyond the ‘Primo Libro’ of Vincenzo Danti’s ‘Trattato Delle Perfette Proporzioni’.”

<sup>38</sup> M. Daly Davis, pp. 64.

new perspectives on his writings, on his methods of composition, and on his sources.”<sup>39</sup>

Egnazio cita giustamente per la Tavola 44: “XV libri delle arti del disegno di Vincentio Danti Scultore.” Attraverso un’analisi del trattato di Vincenzo, Egnazio riuscì a controllare e rielaborare i propri processi e idee in una sorta di dialogo scientifico con il fratello.

Le due colonne di Tavola XV dividono alcune definizioni di pittura e scultura, e la colonna successiva tratta degli aspetti teorетici delle *arti del disegno*; introdusse i tre concetti principali al suo argomento (presentato pure nel *Primo Libro*): *essercizio* (e cioè il *disegno*), *ritrarre*, e *immitazione*. Sono due categorie derivate da Leon Battista Alberti e Pomponio Gaurico senza che Egnazio li citi.<sup>40</sup>

Il *Trattato* di Vincenzo, come ci venne spiegato attraverso Tavola 44, tratta di idee di base aristotelica.<sup>41</sup> “Since nature does not always succeed in its intention of forming a perfect human body, the artist should proceed [...] by selecting perfect parts from several models and assembling them [...] Michelangelo, instead, painted his figures and carved them all of a single beauty, because he proceeded ‘per via della imitazione della intenzione della natura.’”<sup>42</sup> Inoltre, credé Vincenzo che si potesse arrivare alla natura pura attraverso uno studio del corpo umano: “Danti saw a similar necessity of disposition of elements in the structure of the natural world and the cosmos (making possible a diagrammatic visualization which isometric space excluded), and believed that

---

<sup>39</sup> M. Daly Davis, pp. 64.

<sup>40</sup> M. Daly Davis, pp. 64.

<sup>41</sup> Un discorso della dottrina aristotelica sarà approfondito nella Sezione 5: L’Accademia del Disegno.

<sup>42</sup> M. Daly Davis, pp. 67-8.

it existed in the human figure, and was discoverable through the study of anatomy.”<sup>43</sup>

Bisognerebbe a questo punto ricordarsi che Vincenzo venne da una famiglia che concentrava gli studi sulla scienza e sull’arte, e vediamo qui un esempio di questo intreccio nel *Primo Libro*.

Il motivo che mosse a scrivere Vincenzo il suo *Trattato* non è chiaro, però possiamo esplorare qualche ipotesi. Sappiamo che molti artisti scrivevano i trattati come Leon Battista Alberti e il suo trattato *Della Pittura* che stabilisce alcune delle prime idee fondamentali per la prospettiva, o Benvenuto Cellini, Baccio Bandinelli, Leonardo Da Vinci, e Francisco de Hollanda. Quindi è probabile che il Danti sentisse la pressione dai suoi coevi di scrivere un testo che lo avrebbe reso una figura più intellettuale. Inoltre, Summers sostiene che Vincenzo scrisse questa opera per entrare nell’Accademia Fiorentina,<sup>44</sup> un indizio che ci aiuta a datare il trattato intorno al 1563. Si può anche credere che dopo essere assunto nell’Accademia Fiorentina, Vincenzo accedesse all’Accademia del Disegno senza molta difficoltà.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Summers, 1969: pp. 133.

<sup>44</sup> “As its present title implies, Danti’s treatise was to have been much longer. The immediate circumstances of its writing are uncertain, but it may have had to do with Danti’s membership in the Accademia Fiorentina. A book of similar intention was written by Alessandro Allori to gain acceptance to the Accademia (L. Berti, *Il Principe*, pp. 279). Allori and Danti were admitted at the same time, in September, 1565, and if Danti’s *Primo Libro* was written for a similar purpose, then its composition would date at least two years before its publication” (Summers, 1969: pp. 493).

<sup>45</sup> Si approfondirà questo soggetto nella Sezione 5: L’Accademia del Disegno.

#### Sezione 4: LE CARTE GEOGRAFICHE

I palazzi antichi avevano stanze che potevano essere usate per diverse attività come contemplare, leggere, e scrivere. Non era raro avere una camera separata per pensare e studiare e ad eccezione di alcuni esempi nel Trecento, questo spazio fu più frequente nel Quattrocento. Lo studiolo nacque come uno spazio usato dalle persone che volevano produrre e cercavano un posto tranquillo. “Questo ambiente, che sembra sostituire [...] le diverse funzioni dell’archivio, dello *scriptorium* dell’età classica, della medievale camera del tesoro come delle tebaldi e delle celle conventuali, subisce fra Quattrocento e Cinquecento, una trasformazione di usi e di significato; da spazio introspettivo della mente e della memoria, diviene luogo riservato alla raccolta di strumenti di studio e di piccoli oggetti d’arte, e infine museo privato, gabinetto antiquario o naturalistico destinato all’esposizione e al godimento di opere preziose e significati.”<sup>46</sup>

Nella costruzione di queste camere realizzate allo scopo di pensare “[...] si dovrà anche prenderne in considerazione la decorazione e l’arredamento. Contestualmente, bisognerà chiedersi...se vi si trovassero anche altri oggetti, accanto agli strumenti scrittoriale ed ai libri.”<sup>47</sup> Questi oggetti potevano dare forza e nutrimento agli scrittori, quindi si può ritenere che alludessero al soggetto studiato. Questo processo già esisteva prima che partisse di moda nel Cinquecento; ad esempio, nel Trecento mentre il Petrarca scriveva i suoi libri sugli eroi dell’età romana, si circondava con le monete con i ritratti degli imperatori romani. Ancora di più nel sedicesimo secolo i proprietari cercavano di

---

<sup>46</sup> De Benedictis, pp. 33.

<sup>47</sup> Liebenwein, pp. 1.

crearsi un ambiente evocativo. “Lo studiolo diviene in seguito in misura sempre maggiore un luogo destinato alla conservazione di oggetti di valore ed opere d’arte.”<sup>48</sup>

Nel XV secolo, uno dei primi e più conosciuti esempi di studiolo italiano si trova nel palazzo ducale di Urbino, dove Federico da Montefeltro si fece allestire uno studiolo particolarmente esaltato dai coevi.<sup>49</sup> “La decorazione che denuncia una straordinaria abilità prospettica e illusionistica, accoppia due tecniche diverse; pittura, ventotto ritratti di filosofi, poeti e padri della Chiesa, opera dei fiamminghi Giusto di Gand e Pedro Berruguete e tarsia, rappresentazioni delle virtù teologali, strumenti scientifici e musicali, libri e armature, allude all’unione e all’equilibrio tra vita attiva e contemplativa che si realizza nella persona del duca, dedito agli studi umanistici e condottiero e politico illuminato.”<sup>50</sup> Il duca d’Urbino favorì un sofisticato allestimento d’oggetti preziosi in uno spazio privato. Ad esempio, tenendo qui le nobili armature, Federico da Montefeltro si mostrava alla pari con gli imperatori romani forti e vigili. Inoltre, le immagini con gli uomini illustri creavano un legame fra il duca e questi modelli, una pratica che sarebbe stata ripetuta dal granduca di Toscana nel secolo seguente.

Quando Cosimo de’ Medici assunse il titolo di duca nel 1537 e traslocò in Palazzo Vecchio nel 1540, poté giovarsi di molti esempi di studioli italiani per modellare i propri quartieri più privati. “Intorno al 1545, Cosimo fece decorare a Francesco Ubertini detto il

---

<sup>48</sup> Liebenwein, pp. 1-2.

<sup>49</sup> “...il programma iconografico dello studiolo...descritto da Vespasiano da Bisticci e poi da Bernardino Baldi, è teso all’esaltazione delle virtù guerresche e politiche come degli interessi intellettuali del committente di cui disegna un ritratto spirituale e la cui decifrazione di ‘recondita acutezza’ e a più livelli di lettura, presuppone anch’esso un pubblico colto e selezionatissimo” (De Benedictis, pp. 35).

<sup>50</sup> De Benedictis, pp. 35-6.

Bachiacca il mezzanino di Palazzo Vecchio con immagini di animali e di piante.”<sup>51</sup> Come spiega il Vossilla, Cosimo probabilmente si creò uno studiolo per sperimentare con le erbe in prove di farmacopea. Le mura dipinte con animali e piante potevano offrirgli una guida alla natura che usava, o fornire l’ispirazione per le combinazioni medicamentose che provava.

Erano passati circa solo otto anni dall’assunzione del titolo di duca, che Cosimo de’ Medici si formò uno studiolo dove creare sostanze medicinali, un passo che rappresenta la sua maturazione come uomo colto. Nel 1556, il duca Cosimo fece costruire uno studiolo nel “Quartiere degli Elementi”, dove c’erano “all’interno di una delle porte dello studiolo i ritratti in miniatura di tutti i membri più importanti del casato dei Medici dall’epoca di Giovanni di Bicci. Nell’ambiente, oltre a questi ritratti, si trovavano statuette antiche in gran numero, quadretti, altre miniature, monete e medaglie.”<sup>52</sup> Avere i ritratti degli uomini illustri intorno gli poteva offrire ispirazione e allo stesso tempo creava un collegamento ideale.

Successivamente, il duca ne fece fare un altro, lo scrittoio del “Quartiere di Leone X”, completato nel 1561<sup>53</sup>: una stanza dove scriveva. Ci rimane oggi solo il dipinto della volta, “raffigurante Cesare nel suo studio, intento alla redazione del *commentario*. Siede al tavolo, sul quale vi sono manoscritti ed un globo, con indosso una completa armatura. Il ‘conetto’ dell’ambiente è facilmente riconoscibile: gli interessi letterari del principe rinascimentale vengono proiettati su Cesare, cosa che idealmente ne eleva il valore. Contemporaneamente ci si ricollega al vecchio ideale di *arma et litterae*, che giusto in

---

<sup>51</sup> Vossilla, pp. 383.

<sup>52</sup> Lienbenwein, pp. 120.

<sup>53</sup> Lienbenwein, pp. 118.

quell'epoca aveva fatto di Cesare la propria figura emblematica.<sup>54</sup> Quindi duca Cosimo usò le figure illustri dal passato per ostentare la sua cultura.

In tutti questi studioli, o scrittoi, il duca Cosimo cercava e riusciva a mettere insieme oggetti che ispiravano, ma anche impressionavano gli eventuali visitatori.<sup>55</sup> Non scordiamo che questi atti servirono anche per promuovere la grandezza del nostro principe. Attraverso questi gesti, “Potevano nascere, quindi, confronti fra lo spirito della natura, la sua immagine dipinta, le chimere delle grottesche, e ciò che di questo il duca voleva mostrare alla città.”<sup>56</sup>

La *Sala delle Carte Geografiche* o *della Guardaroba* (fig. 5) che si trova in Palazzo Vecchio era usata dai Granduchi Medici per conservare i loro beni preziosi. In totale, 53 mappe (fig. 6) furono dipinte ad olio da Egnazio Danti e Stefano Buonsignori sulle porte degli stipetti (fig. 7) che tenevano gli stessi tesori tra il 1563 e il 1575. Le carte mostravano il mondo<sup>57</sup> come era conosciuto da Egnazio Danti attraverso le fonti che aveva a sua disposizione.

La conoscenza del mondo venne dalle diverse fonti che la famiglia de' Medici aveva, e che era sicuramente impressionante e ampia per il XVI secolo, però ovviamente

<sup>54</sup> Lienbenwein, pp. 119-20.

<sup>55</sup> “...contribuivano certamente a quell'immagine di lusso e di copiosa eleganza che sin dall'antico ci si aspettava da un gran principe” (Vossilla, pp. 382).

<sup>56</sup> Vossilla, pp. 387.

<sup>57</sup> “E la sua divisione di questi quadri sta in questo modo: all'entrata principale di detta sala sono negli squanci e grossezza degli armarini, in quattro quadri, quattro mezze palle in prospettiva [...] poi come s'entra dentro a man ritta è tutta l'Europa in 14 tavole e quadri, una dreto all'altra fino al mezzo della facciata che è a sommo dirimpetto alla porta principale, nel qual mezzo s'è posto l'oriolo con le ruote e con le spere de' pianeti che giornalmente fanno entrando I lor moti [...] Di sopra a queste tavole è l'Africa in 11 tavole, fino a detto oriolo; séguida poi di là dal detto oriolo l'Asia nell'ordine da basso, e camina parimente in 14 tavole dell'Asia, in altre 14 tavole, seguitano le Indie Occidentali cominciando come le altre dall'oriolo e seguitando fino alla detta porta pincipale [...]” (Vasari, pp 1353-4).

non sufficiente per rappresentare bene il mondo completo come lo conosciamo oggi.<sup>58</sup> La carta del Giappone, ad esempio, era fatta da solo un’isola (fig. 8) invece delle quattro da cui quella nazione è composta. Il Kish trova che Egnazio si riferì al migliore dei libri di viaggio medioevali, cioè al *Milione* di Marco Polo, esploratore italiano duecentesco. Nonostante fosse scritto nel tardo duecento, il Danti si fidò delle informazioni presentate dal famoso Veneziano. Infatti, c’erano delle fonti più recenti scritte dagli spagnoli e dai portoghesi; tuttavia Egnazio usò soprattutto il libro del Polo. Non negò completamente gli spagnoli e i portoghesi visto che lavorava per la corte fiorentina dominata dalla duchessa Eleonora di Toledo e dalla sua famiglia spagnola. Li riferì per potere aggiungere informazioni di prima mano nonché recenti. Inoltre, come risorsa successiva ricevette le notizie dai missionari gesuiti, i quali diffusero a stampa documenti molto usati nella seconda metà del XVI secolo.<sup>59</sup> Viene guardato con notevole interesse il collegamento tra la carta del mare di Cina settentrionale di Egnazio e le informazioni geografiche presenti in una descrizione dello spagnolo Don Diego Hermano di Toledo, forse in contatto con gli spagnoli di Firenze.<sup>60</sup> Bisogna comunque notare che il Danti dipinse in maniera più dettagliata del cartografo fiammingo Mercatore, quindi si può credere che avesse a sua disposizione materia sufficiente produrre delle carte tali da impressionare i fiorentini per il loro carattere aggiornato.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> “While this mixture of modern and medieval, of timely and traditional did not produce a map remarkable for its originality, the maps of Japan of the “Mural Atlas” of Florence still retain their full artistic value and historical interest, in a setting unequalled in the western world” (Kish, pp. 54).

<sup>59</sup> Kish, pp. 53.

<sup>60</sup> Kish, pp. 54.

<sup>61</sup> “Certainly the great Mercator himself drew Japan as one island, on his chart of 1569, and several of the place names he used are identical with those of Danti. But the outline of the Florence map is more detailed, and far more developed than Mercator’s, and

Non era una nuovissima idea ornare le pareti di palazzi con le carte geografiche. Il duca non fu il primo a richiedere i dipinti con la geografia mondiale. Nel terzo secolo avanti Cristo, Teofrasto sottolineò nel suo testamento che le delineazioni geografiche che possedeva dovevano restare in una sala costruita appositamente.<sup>62</sup> Inoltre, si trovavano anche in Italia in molti palazzi pubblici o di corte tra cui la terza loggia e la Sala di Bologna nella città del Vaticano, il Palazzo Ducale di Venezia, il Palazzo del Governatore di Perugia, e il Palazzo dei Conservatori di Siena, il Palazzo Farnese a Caprarola, il convento di San Giovanni Evangelista a Parma.<sup>63</sup>

Mettendo insieme l'evidenza di questi esempi di decorazione muraria con carte geografiche e l'interesse dimostrato dal duca per gli studioli, si capisce la logica che fece nascere la *Sala delle Carte Geografiche* in Palazzo Vecchio. Forse Cosimo vide questa sala l'opportunità per dimostrare quanto sapeva del mondo allora conosciuto e quanto teneva a una storia raccontata attraverso l'arte e la cultura scientifica coeva.<sup>64</sup>

Come si è detto, Egnazio si trovò a Firenze nel 1563 incaricato da duca Cosimo de' Medici, tra i suoi compiti, c'era quello di disegnare e fare sistemare una serie di mappe geografiche dei paesi e delle regioni del mondo. Inoltre, il Danti fu incaricato di

suggests that Danti may have followed other maps than those known to Mercator" (Kish, pp. 53).

<sup>62</sup> Almagià, citata da Codazzi, pp. 134.

<sup>63</sup> Gambi, pp. 62.

<sup>64</sup> "Le raccolte di Cosimo, dunque, ci danno un'ulteriore testimonianza della familiarità del duca con la natura nei suoi aspetti diversi, strumenti per la filosofia naturale o chimere, comunque piacevoli occasioni di sogno e di meditazione. Sogni nati dall'amore per cose belle o utili alla scienza, ma tutte innalzanti a meditazioni sulla natura, sull'arte, sui confini tra immaginazione e conoscenza" (Vossilla, pp. 391).

fare due mappamondi di grande misura, uno terrestre e uno celeste, ciascuno di circa due metri di diametro.<sup>65</sup>

Il Danti collaborò con Stefano Buonsignori (1575-1584) per la realizzazione di 53 carte geografiche, 30 di esse eseguite da Egnazio. Gli studiosi considerano che dei due globi, Danti ne realizzò solo uno, quello terrestre il quale è l'unico che ci è rimasto oggi.<sup>66</sup>

Cosimo fece sistemare sopra gli armadi riempiti di armature i ritratti degli uomini illustri<sup>67</sup>, come aveva fatto Federico da Montefeltro. Questo mostrava una conoscenza del mondo colto; inoltre faceva collegare il mondo geografico con quello storico, un rapporto che Cosimo cercò di sviluppare.<sup>68</sup>

<sup>65</sup> Settle, pp. 29.

<sup>66</sup> Settle invece ci offre due fonti che confermano che il Danti li fece ambedue: “Most commentators assume that Danti completed only the remaining, the terrestrial one. But Serafino Razzi, *Istoria de gli huomini illustri* (n. 7), p 124, says: ‘E condusse altresi due palle di smisurata grandezza, con la descrizione del Cielo, e della terra’. Furthermore, an anonymous note written not too long after 1574, referring to some space in the infirmary of the convento of Santa Maria Novella, says: ‘Qu el p. F. Ignatio hebbe finito l'appamodo et ch si trova nella Galleria di loro Altezze, et il Globo de Segni Celesti et erano duoi Palloni gradi di come se ved.e dove ho dtto.’: ASF Conv. Sopp. 102 (S. Maria Novella), No. 81, f. 94<sup>v</sup>” (Settle, pp. 29).

<sup>67</sup> “[...] et in 12 gran quadri dipinto per ciascuno quattro immagini celesti, che farà 48, e grandi poco men del vivo con le loro stelle; sono sotto (come ho detto) in dette facce 300 ritratti naturali di persone segnalate da 500 anni in qua o più dipinte in quadri a olio [...] tutti d'una grandezza e con un medesimo ornamento intagliato di legno di noce, cosa rarissima” (Vasari, pp. 1354).

<sup>68</sup> “Tali oggetti mi sembrano legati alla preferenza di Cosimo per reperti che nutrissero ripetutamente l’immaginazione, e che andassero oltre l’attrattiva semplice e mutevole della novità loro perché esaltanti bellezze variate ma radunate assieme secondo un ordine. Va infatti sottolineato come molti di questi oggetti fossero riuniti compostamente in scrittoi, assieme a cose affatto diverse, fiorentine o antiche, romane ed etrusche. Il nuovo ed il raro entravano, anche nella loro rappresentazione artistica, in spazi complementari ai laboratori artistici e scientifici pure presenti a Palazzo Vecchio, ma meno legati alla meditazione del principe che poteva, tra le mura conchiuse degli scrittoi, aprirsi ai più vasti confronti, liberi anche dalla parte meccanica e dunque più realistica dell’operare nei laboratori. Gli scrittoi, metamorfosi degli studioli quattrocenteschi e probabilmente di

Molti studiosi non offrono nessuna spiegazione per la partenza di Egnazio da Perugia a Firenze a seguito di un incarico. Il Settle dichiara l'arrivo di Egnazio a Firenze, ma non offre una ragione per il viaggio,<sup>69</sup> e il Kish propone che il duca Cosimo lo chiamò per la commissione, un'azione che fu capace di fare avendo il controllo della città nativa di Egnazio.<sup>70</sup> Invece il Del Badia crede in un'altra situazione che mette in evidenza il rapporto fra i fratelli Danti. Abbiamo già visto che il duca Cosimo si interessò delle arti, alla matematica e alla scienza, e il Del Badia ci spiega che per questa ragione Vincenzo Danti si trovò a lavorare per Cosimo. Vincenzo era in rapporto con Sforza Almeni il quale introdusse il giovane Danti a lavorare per il duca Cosimo. Il Del Badia ritiene che in seguito fosse stato Sforza Almeni a mandare l'altro fratello Danti (Egnazio) a Firenze per lavorare sia con le belle arti che con la scienza.<sup>71</sup>

esempi medicei com'anche quello di Piero ili Gottoso in via Larga, divenivano per Cosimo I pomposte rappresentazioni delle discipline artistiche e scientifiche, memoria della storia, della natura e dell'azione umana, e finalmente luoghi di arricchimento dell'immaginazione" (Vossilla, pp. 390).

<sup>69</sup> "Then, in 1563, he finally appears in the Florentine records, charged by Duke Cosimo with the execution of certain of the Duke's pet projects" (Settle, pp. 29).

<sup>70</sup> "Father Danti, ... was a native of Perugia, a city ruled by the Medici... and was called to Florence by Grand Duke Cosimo I in 1563" (Kish, pp. 52).

<sup>71</sup> "Per ottenere viemeglio l'intento propostosi colla istituzione dell'ordine dei Cavalieri di S. Stefano, importava a Cosimo aver copia di buoni strumenti atti a navigare e di carte geografiche, onde aveva tutto l'interesse di aiutare il perfezionamento di queste e di quelli; e su tal proposito teneva sovente parola e si consigliava cogli uomini di lettere e con quei valenti artisti che gli stavano da presso. Lo scultore Vincenzo ben presto gli fece nota l'abilita' del giovane fraticello; e possiam credere che anche Sforza Almeni, pure perugino, che tanta stima godeva presso il Duca, non avrà mancato di additargli Egnazio come attissimo al suo bisogno. Il fatto si e', che tosto vediamo il Domenicano lasciare Perugia e condursi a Firenze, dove subito si applicò a quegli studi e a quei lavori pe' quali il Medici l'aveva desiderato, e che tanto erano cari ad ambidue" (Del Badia, pp. 3).

Purtroppo, Egnazio non ebbe l'opportunità di finire la sala perché Cosimo I morì e salì al potere suo figlio Francesco de' Medici il quale non andava molto d'accordo con Egnazio e di conseguenza Egnazio dovette lasciare Firenze.<sup>72</sup>

Dopo aver mostrato al mondo la sua capacità nel campo artistico, Egnazio raggiunse una grande fama come cosmografo e geografo. Nel 1580, mentre insegnava all'Università di Bologna, il Danti venne chiamato dal papa Gregorio XIII alla Galleria del Belvedere nella Città del Vaticano per fare altre carte geografiche (fig. 9). I lavori in muratura finirono nel 1580 e il papa incaricò il Danti di dipingere "su ambo i lati con una sequenza di grandi geoiconografie della penisola italiana nella sua integrità, delle singole regioni italiane, continentali e insulari, di alcuni grandi porti e di alcune isole minori."<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> "Morto Cosimo de' Medici nel 1575, il figlio Francesco, poco curante della scienza, prese a malvolere il Danti, non sappiamo bene per quali ragioni, e lo fece chiamare a Bologna dal generale dei Domenicani Serafino Cavalli, con ordinanza che gli imponeva di comparire presso il generale stesso entro ventiquattro ore; in sostanza dunque il Danti veniva sfrattato da Firenze, senza avere neppure il tempo di finire il grande lavoro cartografico nella Guardaroba di Palazzo Vecchio" (Almagià, pp. 5).

<sup>73</sup> Gambi, pp. 62.

## Sezione 5: L'ACCADEMIA DEL DISEGNO

“The Accademia del Disegno was the most important institution for Florentine artists in the late sixteenth century,”<sup>74</sup> Jack dice nel suo saggio sull’Accademia sottolineandoci l’importanza di questa prestigiosa associazione fiorentina. Vi fecero parte i grandi artisti, scultori, e architetti del cinquecento incluso il Cellini, il Vasari, l’Ammannati, il Giambologna, e il Buontalenti. Il gruppo si distaccò dall’immagine di essere artigiani che erano stati considerati prima della propria formazione.<sup>75</sup>

Giorgio Vasari, che fondò l’Accademia nel 1563 insieme a Giovanni Montorsoli, Vincenzo Borghini, e duca Cosimo de’ Medici, enfatizzò che la particolarità di questa nuova accademia era che questi artisti basavano tutto l’arte sul *disegno*. “Il disegno era il punto di partenza dell’educazione dell’artista.”<sup>76</sup> Le tre cornici di questa arte erano la pittura, la scultura, e l’architettura. Il *disegno* era il legame fra tutte le arti che collegava tutti gli artisti.<sup>77</sup>

Si allargò l’idea originaria di Baccio Bandinelli di un’Accademia per gli artisti più intellettuali. “Il rapporto di Bandinelli con l’arte e la sua attività didattica nella scuola che chiamò Accademia, non permettono di dubitare del fatto che annoverasse l’arte fra le arti liberali. Fondava questo concetto sul convincimento che l’arte è nobile non solo perché è

<sup>74</sup> Jack, pp. 3.

<sup>75</sup> Jack, pp. 4.

<sup>76</sup> Wazbinski, pp. 289. Cita Cennini “Si come detto è, dal disegno t’incominci...” Wazbinski continua: “Nelle autobiografie e biografie degli artisti del Cinquecento questo problema occupa ampio spazio. Il giovane iniziava il suo apprendistato copiando i maestri, i disegni più semplici contenenti elementi della figura umana, e lo concludeva con la figura intera e la composizione plurifigurativa. Nel frattempo studiava scultura, nudo, drappeggio e via di seguito.”

<sup>77</sup> Jack, pp. 4.

praticata da un nobile, ma anche in modo degno di un nobile.”<sup>78</sup> Baccio, dopo l’Alberti, fu il primo a far partire questa mentalità in Italia con forza di sistema. Era un passo fondamentale per gli artisti essere considerati intellettuali perché questo conduceva a una posizione sociale più importante soprattutto nel rapporto con i committenti che erano più disposti a spendere soldi per un’opera colta anziché artigiana.

Baccio fondò la propria bottega come una scuola teorica chiamandola ‘Accademia’. Il Bandinelli cominciò a cambiare il vecchio modello dell’artista da artigiano a uomo di ingegno. “L’uso, da parte di Bandinelli, della denominazione di ‘Accademia’ per l’atelier del Belvedere, aveva almeno tre aspetti propagandistici: *a)* implicava un gruppo letterario, *b)* indicava una scuola, con Bandinelli come maestro, *c)* dimostrava un nuovo modo di fare arte, in cui il disegno veniva elevato al rango delle ‘artes liberales’.”<sup>79</sup> Dopo l’epoca ‘michelangiolesca’, questa nuova dottrina ebbe molto successo. Michelangelo credeva che l’artista o avesse l’ingegno, o non lo avesse, quindi era inutile insegnare tutti coloro che volevano diventare artisti. Inoltre Michelangelo era un egoarca e non aveva nessun interesse nell’insegnamento.

L’inizio dell’Accademia prese avvio quando la Sacrestia Nuova a Firenze, cominciata da Michelangelo, veniva portata a termine dal Vasari e dall’Ammannati. Per

<sup>78</sup> Wazbinski, pp. 59.

<sup>79</sup> Wazbinski, pp. 68. Continua: “In questo modo – e solo in questo – Bandinelli poteva formulare il suo postulato in favore di un duplice avanzamento: sociale (la nobilitazione) e spirituale (la separazione dell’arte dall’artigianato). Bandinelli dedicò a questo problema quasi tutto il suo Memoriale. Le aspirazioni letterarie dello scultore sono testimoniate sia dal numero di ore dedicate alle belle lettere nel corso del suo quotidiano piano di lavoro, scrupolosamente osservato, sia dalla sua ricca produzione letteraria: accanto a poesie e componimenti di circostanze c’erano numerose dissertazioni di etica, teoria dell’arte etc. Anzi, Baccio affidava ad altri la realizzazione delle sue sculture per potersi dedicare all’ ‘otium’ letterario. Lasciò ai suoi eredi un enorme scrigno colmo di disegni, pregandoli di custodirli come un tesoro.”

finirla, tanti artisti andarono a dare una mano, e siccome imitavano lo stile di Michelangelo<sup>80</sup>, è difficile decifrare quali parti fossero fatte da loro. Durante il processo, molti “iniziatori” si raggruppavano – “Giovani aspiranti al titolo accademico”.<sup>81</sup> Alla fine, duca Cosimo assegnò all’Accademia la responsabilità della Cappella. La Cappella si mutava così in una specie di scuola colma di giovani artisti, la prima generazione di allievi dell’Accademia del Disegno.

Un grosso problema di questa prima generazione era quello della mancanza di una sede. Attraverso un processo piuttosto difficile,<sup>82</sup> si trovò una soluzione e l’Accademia si traslocò nella chiesa Brunelleschiana di SS. Annunziata.<sup>83</sup>

Solo scultori, pittori, e architetti potevano entrare nell’Accademia del Disegno. Appena introdotti, furono posti in una di due gruppi: gli artisti più bravi furono eletti dai

<sup>80</sup> “Riassumendo queste sommarie considerazioni sui disegni della Cappella Medicea, possiamo dunque affermare che i disegni – con assoluta certezza eseguiti dopo la partenza di Michelangelo da Firenze – illustrano il processo di assimilazione dello stile michelangiolesco, processo che fece da sfondo (se non ne fu la causa) alla nascita dell’Accademia del Disegno. E non senza ragione essa si considerava la scuola di Michelangelo” (Wazbinski, pp. 80).

<sup>81</sup> Wazbinski, pp. 90.

<sup>82</sup> “In verità il decreto di fondazione – al quale accenna lo statuto del 17 I 1563 – assegnava all’Accademia la Rotonda degli Scolari, eretta da Brunelleschi sul terreno del convento camaldoлеse di S. Maria degli Angeli assieme al refettorio contiguo, ma questo progetto era venuto a cadere per una controversia con il convento” (Wazbinski, pp. 90).

<sup>83</sup> “La cappella del convento dei Servi in SS. Annunziata, offerta dal Montorsoli agli artisti fiorentini, inizialmente svolgeva soltanto la funzione di cappella sepolcrale per gli artisti poveri. Solo successivamente, dopo che l’Accademia ebbe firmato il contratto, grazie all’avallo della corte medicea (1569), i monaci concessero la cappella per uso di culto, soprattutto per le celebrazioni delle festività accademiche. Nel 1563, l’Accademia si rivolse pertanto ai Medici chiedendo inizialmente soltanto il permesso di celebrare le solennità accademiche (tra l’altro per S. Luca), e poi anche il permesso di riunione nella Biblioteca o nella Cappella. Il consenso fu, forse, ottenuto, se negli anni 1563-65 vi si svolgevano riunioni accademiche” (Wazbinski, pp. 90-1).

pari per far parte al gruppo più prestigioso; mentre gli altri furono immatricolati come studenti. Gli studenti, in teoria, dopo aver studiato e praticato diventavano maestri.<sup>84</sup>

L'Accademia del Disegno era più complessa di un gruppo di artisti che si riunivano per parlare d'arte e di disegno; Jack sostiene che l'Accademia staccò i suoi membri dalla mentalità e pratica delle botteghe e corporazioni.<sup>85</sup> Ad esempio, con la nuova maniera di considerare arte e di creare arte, bisognava discutere anzi insegnare nuove materie. I maestri governavano l'accademia e si prendevano la responsabilità di insegnare agli studenti. Barzman ci aiuta a capire che occorreva studiare altre discipline per integrare le arti vesive; ad esempio, a molte teorie nel campo di matematica si dava importanza.

Secondo Jacobs, Vasari sottolineò l'importanza dell'anatomia nelle sue *Vite*; ad esempio offrì che l'artista Franciabigio si migliorò dopo avere fatto “una notomia”<sup>86</sup> a cui assistette il medico fiorentino Andrea Pasquali.<sup>87</sup> Infatti, il rapporto tra il medico e l'artista era essenziale.<sup>88</sup> La copia di artista e fisico più famosa dell'epoca, secondo Jacobs, era tra Michelangelo e Matteo Realdo Colombo (ca. 1515 – 1559). Colombo fornì per il suo amico i cadaveri per le dissezioni.<sup>89</sup>

---

<sup>84</sup> Jack, pp. 11.

<sup>85</sup> “By setting itself apart from the other professions in Florence, as well as from the guilds and confraternities, the academy embodies the new collective social consciousness shared by the artistic community of Late Renaissance Florence” (Jack, pp. 4).

<sup>86</sup> Vasari, pp. 770.

<sup>87</sup> Jacobs, pp. 440.

<sup>88</sup> “In fact, a significant number of artists entered into collaborative relationships similar to that of Franciabigio and Pasquali or depended on the textual resources of their physician friends. This was only logical. Artists needed access to bodies and physicians needed a skilled hand to record the details of the body's revealed structures and systems” (Jacobs, pp. 440).

<sup>89</sup> Jacobs, pp. 440.

Non soltanto al Vasari interessava l'anatomia; anzi fece la base di uno studio integrale del corpo umano. “Per costruire correttamente una figura umana l’artista deve dapprima disegnare lo scheletro, poi ricoprirlo di muscoli ed infine rivestirlo di pelle.”<sup>90</sup> Questa dottrina che esisteva nell’ambiente artistico cinquecentesco che era presente all’Accademia del Disegno concordava con quella di Allori che insistette che bisognava capire tutte le parti per potere costruire ciò che era visto dall’esterno.<sup>91</sup>

Michelangelo, non essendo un trattatista come Vincenzo Danti, non scrisse le sue opinioni sull’arte o più specificamente l’architettura. Risulta poche informazioni di quello che Michelangelo credeva; ciò che rimane compone una storia frammentata la quale è comunicata attraverso le fonti del suo discente Ascanio Condivi ed altri. Prima del 1553 Michelangelo spiegò in dettaglio al Condivi una teoria che sarebbe diventata la base di un trattato sulle arti del disegno. Michelangelo non la scrisse perché gli mancò la fiducia nella propria abilità di scrivere; ricordiamoci che aveva settantacinque anni. Avendola spiegata a Condivi, sperava coll’aiuto di una persona istruita poteva pubblicare le sue idee. Ci rimane poco di questo progetto sperato tranne il breve racconto di Condivi.<sup>92</sup>

Poco dopo, dunque, uscì il *Trattato* di Vincenzo Danti. Prima di capire l’ambiente in cui Vincenzo Danti scrisse il suo *Trattato delle Perfette Proporzioni*, bisognerebbe capire le dottrine platoniche e aristoteliche sull’arte, e successivamente anche quelle albertiane e michelangiolesche.

<sup>90</sup> Wazbinski, pp. 183.

<sup>91</sup> “Se dunque l’Allori (in conformità ad una tradizione didattica che durava da oltre un secolo) mostrava la figura umana o le sue singole parti in tre inquadrature – lo scheletro, i muscoli e la figura ricoperta di pelle – non nascondeva affatto che dal punto di vista della pratica artistica contava solo l’ultima rappresentazione. Le prime due esistevano solo in funzione dell’ultima: salvaguardavano il disegnatore da eventuali errori risultanti dalla mancata comprensione della struttura interna del corpo” (Wazbinski, pp. 186).

<sup>92</sup> Summers, 1972: pp. 146.

La teoria platonica, presentata nella *Repubblica* di Platone, sottolinea il concetto di imitare, e rivela che una cosa che esiste in natura è creata da Dio, rappresenta inefficientemente l'essenza dell'idea di quella cosa. Quando un artigiano crea una copia, basata sull'idea trovata in natura, si separa già dal modello divino. Se un artista imita quell'oggetto, sia con la pittura, che con la scultura, che con l'architettura, fa *ancora* un'altra copia, e quindi l'artista è solo capace a creare un'opera che è tre gradi separata dall'originale.

Per chiarire, Platone ci dà il famoso esempio di un letto che esiste come idea nel modo delle forme create da Dio. Poi un artigiano, imitando quel letto, costruisce di legno un letto che mettiamo in casa. Questo letto che si trova in casa è una copia del concetto divino, quindi è inferiore all'originale. Se l'artista imita quel letto trovato in casa, crea una copia di una copia, e dunque è ancora più inferiore al modello naturale. Nonostante Platone abbia questa mentalità dell'inferiorità dell'imitare, ci spiega come un artista deve proseguire.

Platone insiste che per dipingere un letto, un'artista non necessariamente sa creare un letto; vuole dire che occorre conoscere l'originale di un oggetto per potere imitarlo. Secondo Platone, se si crea un'immagine senza l'esperienza della cosa stessa e la sapienza scientifica, si lavora nel buio e si sbaglia. Inoltre, dice che tutta la sapienza è etica perché la sapienza estrae la forma dalla mancanza di forma e ordine dal caos.

Contrariamente, Aristotele spiega che la differenza tra la natura e l'arte si delinea secondo il seguente modulo: L'essenza della natura è determinante da dentro, si compone tutto la sua sostanza in sé. Mentre l'arte rimane dipendente dai prodotti esteriori d'arte. Inoltre, dice che eliminare le imperfezioni negli oggetti naturali e combinare le parti più

tipiche, si arriva a quello che la natura cerca di fare però è sempre non riuscita a produrre.<sup>93</sup> Quindi si crea il bello migliorando quello che si trova in natura e si mette insieme le parti più belle per arrivarcì.

La dottrina platonica era molto presente nell'Italia XV secolo. Verso la fine del Quattrocento, come ci riassume il Blunt, alla fine della vita dell'Alberti, nel 1464 al 1472 circa, la Firenze che conosceva cambiò. I Medici raggiunsero un potere pieno e la filosofia anche cambiò. I neoplatonici, come Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, dominavano la filosofia del tardo Quattrocento.<sup>94</sup>

Nel Cinquecento si prese campo una riscoperta dell'Aristotele più scientifico e si cominciava a seguire un'impostazione aristotelica. Nel 1498, Giorgio Valla tradusse in latino *La Poetica* di Aristotele, e la dottrina dell'arte che imita natura si applicò anche alla pittura insieme alla poesia, anche se l'ideale dell'imitazione fotografica esisteva dal Trecento.<sup>95</sup> È possibile che gli artisti a Firenze lo vedessero e lo applicassero all'arte cinquecentesca. Infatti, il Clements ci spiega che lo scopo fra i Cinquecentisti era “non solo d'imitar, ma di superar la natura,”<sup>96</sup> un'idea totalmente contraria a quella platonica.

Leon Battista Alberti influenzò fortemente i concetti praticati nel Cinquecento a Firenze.<sup>97</sup> Le sue teorie ebbero una base platonica, e probabilmente svilupparono a base

<sup>93</sup> Blunt, pp. 18.

<sup>94</sup> Blunt, pp. 20.

<sup>95</sup> Clements, pp. 90.

<sup>96</sup> Dolce, Lodovico. *Dialogo della Pittura*. Firenze, 1735, pp. 176. Citato da Clements, pp. 94.

<sup>97</sup> “...the Academy's curriculum [was considered] a progressive sequence of study, beginning with foundation sciences and exercises and advancing to related disciplines and activities. The curriculum thus joined theory with practice in an ideal union for the liberal artist. In the Renaissance, mathematics was recognized as the foundation of knowledge, as a means for rationalizing the external world. Study thus began with mathematics, to provide the artist with the conceptual key for comprehending the world

dei platonici nel Quattrocento e nel Cinquecento, come il Petrarca e il Bruni. Sotto l'influenza di Cosimo e Lorenzo de' Medici, la filosofia si mutò e si fece più mistica. L'Alberti rifiutò il misticismo e i metodi di Lorenzo de' Medici, e nonostante partecipasse alle riunioni dei neoplatonici, credé per lo più con le opinioni della vecchia dottrina platonica. Leon Battista decise di seguire un filo basato sul ragionamento, il metodo, l'imitazione, la misura, e tutte le cose logiche, e di conseguenza si staccò dai neoplatonici.<sup>98</sup> Difatti, i principi cui fece riferimento Alberti furono definiti dalle qualità di armonia, proporzione, e simmetria. Ci indica il Blunt che non sono delle opinioni nuove; anzi sono le idee espresse da Aristotele e Vitruvius.<sup>99</sup>

Alberti, nonostante credesse che l'artista dovesse imitare i begli elementi in natura, un'opinione che Michelangelo avrebbe condiviso,<sup>100</sup> propose alcuni argomenti su cui non sarebbe stato d'accordo il Buonarroti. Ad esempio, Alberti presentò un meccanismo che serviva per l'imitare della natura. Spiegò che l'artista metteva una rete

around him. Since Florentine artists were primarily concerned with the human figure, anatomy followed mathematics and was complemented by drawing the figure from life. Natural philosophy came next, along with the study of inanimate forms like drapery, all with a mind to the composition of history paintings. Knowledge of one subject conditioned comprehension of the next and together they constituted a coherent theory of art. Although its codification in an institutional setting was unprecedented, such art theory was not uniquely the Academy's but was drawn instead from established Renaissance traditions. These concepts derived from the humanist works of Leon Battista Alberti, which were widely read and profoundly influential in the sixteenth century Florence" (Barzman, pp. 14-15).

<sup>98</sup> Blunt, pp. 21-22.

<sup>99</sup> Blunt, pp. 19.

<sup>100</sup> Clements, pp. 91: "Per tanto bisogna porre ogni studio ed industria principalmente in conoscere, imparare, ed esprimere il bello" (Alberti, pp. 82), "...quella idea della bellezza non si lascia conoscere dagli ignoranti, la quale a pena si lascia discernaere da quei che sanno" (Alberti, pp. 88).

sull'occhio su cui tracciava la sagoma di un oggetto e calcolava le proporzioni di un uomo.<sup>101</sup> Questa maniera fiscale di misurare era ciò che rifiutava Michelangelo.

Il Buonarroti mostrò un atteggiamento nonconformista, cioè faceva il suo, un aspetto del suo genio che lo rese particolarmente unico. Esibiva caratteristiche da diversi modi di pensare da Platone a Leon Battista Alberti a Lodovico Dolce (che criticò il suo *Giudizio Universale*) a Leonardo Da Vinci.

Il Buonarroti considerò l'arte un'imitazione servile della natura.<sup>102</sup> Perciò, non provò semplicemente a copiare la natura, e in questo, si mostrava delle caratteristiche platoniche. Bisogna precisare che la forma imitata da Michelangelo era divina anziché solamente naturali.<sup>103</sup> Inoltre, considerava belle solo le cose viventi. Estese la definizione oltre quella platonica del letto, e guardò solo l'uomo, l'animale, il pesce, pollo ecc. Bisognava però mostrare una conoscenza integrale delle cose vive. Attraverso la teoria e la pratica, si poteva comporre tutto tranne gli oggetti statici. Continuò che il piede dell'uomo è più degno di imitare che le scarpe, e ugualmente la palla più che i vestiti.<sup>104</sup>

Infatti, Michelangelo considerò il provare superare la natura un'impossibilità logica, e un'arroganza inutile. Dio mise questa arte nella natura, e fu impossibile superare natura, cioè *migliorare* il lavoro di Dio. Il meglio che poteva fare l'artista era imitarla. Secondo Michelangelo, c'era già nell'oggetto la bellezza di forma e di colore, ed era il

<sup>101</sup> Clements, pp. 91.

<sup>102</sup> Clements, pp. 91.

<sup>103</sup> "Michelangelo Buonarroti, like his fellow craftsmen, held art to be an imitation, but an imitation of God's forms rather than Plato's natural ones" (Clements, pp. 92).

<sup>104</sup> Clements, pp. 93.

compito dell'artista tirarla fuori, un'azione difficile che solo l'artista geniale era in grado di fare.<sup>105</sup>

Mentre Michelangelo credeva che solo l'artista geniale era capace di vedere la figura dentro il marmo e usare l'intelletto per tirarla fuori, Alberti suggeriva che l'artista, attraverso uno studio vigoroso, poteva sviluppare le abilità necessarie per fare uguale.<sup>106</sup> Le materie principali erano la matematica, attraverso la quale si studiava la prospettiva e l'anatomia. Si vedrà che, adoperando la teoria albertiana, l'Accademia del Disegno, che si impostò anche come una scuola, fece simile. L'insegnamento era una parte integrale alla teoria albertiana, mentre Michelangelo concluse che o l'artista contiene l'intelletto e il genio requisiti, o non li ha.

Vincenzo Danti, come abbiamo già detto, scrisse il suo trattato non solo per lo scopo di farsi entrare nell'Accademia del Disegno, ma anche per diffondere una teoria che aggiungeva al campo anatomica per quanto riguardava l'arte.<sup>107</sup> Nel trattato il Danti

<sup>105</sup> “God grants to a happy few an *intelletto* for reproducing or even imitating these forms: ‘et solo à quello arriua / La man, che ubbidesce all’*intelletto*’ (*Dichtungen, ed. Cit.*, p. 89)” (Clements, pp. 94).

<sup>106</sup> “The preceding documentation definitively establishes the Academy’s enduring commitment to the teaching of mathematics, which served as the cornerstone of its curriculum. Empirical study of nature was also important, but the Renaissance abstracted vision according to the principles of geometry; only a trained eye and intellect could recognize the mathematical structure of the natural world, which the practiced hand could then translate into any medium. Herein lies the heart of this essentially Albertian theory of art” (Barzman, pp. 19).

<sup>107</sup> “Mathematics trained the artist’s mind and eye to perceive the relationships that structured the natural world and all of its components; man was part of that world. In order to discern the mathematical relationships of the parts of the body, one studied mathematics first and then anatomy in great detail, followed by life drawing. This would enable the artist to recognize and then produce ideal human forms whose beauty was the result of harmonious proportions. Like his brother, Ignazio, Vincenzo Danti was a liberal academician committed to the program of education and his work must have been one of the earliest attempts to present in writing the theoretical tenets of the nascent Academy; judging from its contents, we can see how carefully formulated the Academy’s

sviluppò i rapporti matematici del corpo umano, e scrisse precisamente di una ‘misura intellettuale.’ Quindi notiamo che non sono i rapporti che possono essere misurati dagli strumenti. Qui, come ci sottolinea Barzman, i principi iniziativi della teoria artistica, matematica, si applicano all’anatomia e la pittura viva in una maniera critica.<sup>108</sup> In fine, il trattato di Vincenzo rappresenta una dottrina totalmente aristotelico.<sup>109</sup>

Dal punto di visto appena rivelato, si capisce l’utilizzo di un personaggio come Vincenzo nell’Accademia. Produsse un manuale essenzialmente albertiano che non solo riassunse gli studi compiuti, ma fornì uno strumento che poteva essere studiato dagli allievi dell’Accademia.

Il *Trattato* di Vincenzo Danti riflette molto le opinioni michelangiolesche. Nel saggio di Summers, si propone che il *Trattato* di Vincenzo nascesse da queste idee.<sup>110</sup> Nonostante facessero le loro esperienze, gli artisti basarono gli studi e le dottrine sul lavoro compiuto dai predecessori: “Ad esempio il trattato del Danti che nella introduzione parla delle sue 83 sezioni anatomiche, ma la fonte del suo sapere anatomico è piuttosto l’arte di Michelangelo.”<sup>111</sup> Quindi ci si chiedeva quanto servivano le dissezioni e le esperienze empiriche se si imparava meglio da studi già compiuti dagli altri grandi. Infatti, ne seguì che si cominciarono ad usare modelli per gli studi anatomici

curriculum actually was, conceived as a graduated program of interrelated subjects that integrated theory and practice at every stage” (Barzman, pp. 21).

<sup>108</sup> Barzman, pp. 21.

<sup>109</sup> “Much of Danti’s subsequent discussion of *ritrarre* and *immitazione*, the cornerstone of his entire treatise, is drawn from his published first book. There he applied, more discursively, the Aristotelian distinction between history and poetry to the figurative arts, *ritrarre* being the accurate representation of things as they are found in nature and *immitazione*, the representation of the intentions of nature.

<sup>110</sup> “...Michelangelo is the likely origin of the similar attitudes toward invention in architecture expressed by the two artists [among which Vincenzo Danti]” (Summers, 1972: pp. 147).

<sup>111</sup> Summers, 1969: pp. 492.

anziché praticare le dissezioni. “Le gravose lezioni di anatomia tenute all’obitorio vennero sostituite dagli studi dei modelli (gli ‘ecorchés’).”<sup>112</sup> Si trovò che i modelli erano più pratici e vennero usati da più persone per eliminare la difficoltà di trovare i cadaveri e di organizzare tali lezioni.

Michelangelo fece molte dissezioni per studiare l’anatomia del corpo umano alla fine di arrivare a un’idea migliore del corpo umano. Michelangelo credette, come Vincenzo Danti, che attraverso uno studio integrale del corpo umano si capisse come dipingerlo e come rappresentarlo in un modo più giusto.

Infatti, l’Accademia adoperò una teoria pienamente albertiana per la quale lo studio della scienza era esenziale per l’arte.<sup>113</sup> Leon Battista Alberti, nel suo trattato *Della Pittura* offre agli artisti di studiare l’anatomia umana in una maniera precisa concentrandosi sulle parti del corpo responsabili per il movimento.<sup>114</sup>

Nell’Accademia, rimasero alcune idee michelangiolesche sull’anatomia e particolarmente sulla dissezione.<sup>115</sup> Una parte integrale delle lezioni all’Accademia era la presenza a una dissezione. Infatti, c’era un medico per la scuola il quale aveva altri obblighi. “Tra i suoi doveri (anche se ciò non fu mai stabilito expressis verbis) c’era non

<sup>112</sup> Wazbinski, pp. 196.

<sup>113</sup> “In painting and sculpture naturalism flourished, but a naturalism based on the scientific study of the outside world by means of the new weapons of perspective and anatomy” (Blunt, pp. 1).

<sup>114</sup> Barzman, pp. 20.

<sup>115</sup> “While Florentine artists had a rather phenomenal history of anatomical dissection within their community, interest in the science accelerated in the wake of Michelangelo. There was a pervasive notion that the perfection of the Divine Michelangelo’s art – an art that celebrated the ennobled human form – lay in his profound knowledge of anatomy, and Academy members sought to perfect their own art by way of a solid grounding in this science” (Barzman, pp. 20).

solo l'assistenza sanitaria, ma, probabilmente, v'erano anche le sedute di anatomia.”<sup>116</sup>

Non si capiva fino a che punto il medico aiutava e forniva la scuola con le sue attività.

C'entrano molto in questa ambiente il nostro artista Vincenzo Danti e il suo trattato del corpo umano. Infatti, si crede che il Danti scrivesse il trattato per entrare la Accademia Fiorentina.<sup>117</sup> Comunque fosse il caso, Vincenzo raggiunse un certo senso di fama con il trattato che rispecchiava una dottrina michelangiolesca. Il proprio trattato lo portò in mezzo di tutti questi rapporti sviluppati nella Firenze del 500.

Infine, Vincenzo cercava quello che cercavano molti in quell'epoca e tra essi il duca Cosimo: provavano a identificare le verità naturali e da dove venivano. “Danti saw a similar necessity of disposition of elements in the structure of the natural world and the cosmos (making possible a diagrammatic visualization which isometric space excluded), and believed that it existed in the human figure, and was discoverable through the study of anatomy.”<sup>118</sup> Per Vincenzo Danti, si trovarono queste verità nelle proporzioni umane.

<sup>116</sup> Wazbinski, pp. 288. Continua: “In seguito le sedute potevano essere dirette anche da altri medici, specie di passaggio, a scopo di dimostrazione pubblica. Cardi, biografo di Cigoli, informa che con l'artista aveva collaborato, aiutandolo nelle pratiche anatomiche [...] Questo medico eseguiva le dissezioni anatomiche nell'Ospedale di Santa Maria Nuova. Tuttavia da tale notizia non risulta se de Mayerne eseguisse necroscopie esclusivamente per l'Accademia del Disegno oppure per la scuola anatomica (di medicina), alla quale avrebbero potuto partecipare anche gli artisti” (Wasbinski, pp. 288-9).

<sup>117</sup> “As its present title implies, Danti's treatise was to have been much longer. The immediate circumstances of its writing are uncertain, but it may have had to do with Danti's membership in the Accademia Fiorentina. A book of similar intention was written by Alessandro Allori to gain acceptance to the Accademia (L. Berti, *Il Principe*, pp. 279). Allori and Danti were admitted at the same time, in September, 1565, and if Danti's *Primo Libro* was written for a similar purpose, then its composition would date at least two years before its publication” (Summers, 1969: pp. 493).

<sup>118</sup> Summers, 1969: pp. 181.

Successivamente, Egnazio Danti, essendo stato lo scienziato che venne incaricato dal committente d'arte cinquecentesco più ricco in Toscana per *dipingere* le carte geografiche in Palazzo Vecchio, stabilì che le sue abilità espandevano oltre solo il campo scientifico. Inoltre, “Bisogna sottolineare il fatto che Danti era interessato alla problematica artistica del mondo accademico, e in particolare alla prospettiva pittorica. Tutta la serie dei lavori di Danti è collegabile ai problemi cui s’interessava l’Accademia del Disegno [...] È dunque degna di rilievo la coincidenza tra questo fatto e l’attività del Danti come lettore di matematica.”<sup>119</sup> Con questa dimostrazione, provò le sue capacità e meritò il suo posto nell’Accademia. Egnazio assistette ampiamente all’insegnamento a Firenze e diede molto ricchezza alla cultura fiorentina.

---

<sup>119</sup> Wazbinski, pp. 284.

## Sezione 6: CONCLUSIONE

Nella seconda metà del XVI secolo, ci si rese conto della grandezza dei fratelli Danti che indipendentemente si conquistarono un'ottima fama a Firenze facendo delle opere brillanti, astutamente pensate e realizzate. Bisognerebbe chiedersi quali erano gli elementi che facevano parte della crescita di questi due grandi artisti, uno che iniziò la sua carriera come artista e scrisse poi un trattato di un argomento scientifico e l'altro che era scienziato e dipinse le carte geografiche.

Tre fattori permisero ai fratelli Danti di sviluppare le loro facoltà artistiche e scientifiche in una Firenze retta dal duca Cosimo de' Medici colma di movimento e attività culturale. Le loro radici furono fondate a Perugia proprio a casa loro; ricevettero un'istruzione dai membri familiari approfondita specialmente in quei campi allora ben conosciuti dalla famiglia. Il loro nonno e la loro zia scrissero dei trattati riguardanti materiali tecnici e studiarono insieme al padre, Giulio Danti, una vastità di materie. Questi parenti riuscirono a trasmettere ai fratelli Danti sia una parte dell'informazione saputa che il loro interesse verso determinati soggetti artistici; questo incoraggiò appunto i fratelli a sviluppare i propri interessi e a intraprendere le loro carriere.

Nello stesso periodo delle vite dei fratelli Danti, il duca Cosimo de' Medici assunse il titolo di duca e cominciò a raccogliere intorno a lui una gamma di diversi soggetti artistici che lo aiutarono a proporre un'immagine di se stesso come di una persona colta e raffinata. In mezzo a questo processo si trovarono i nostri artisti che dovettero ideare per il duca toscano i diversi manufatti artistici. Fornì il denaro e la possibilità di questi progetti il duca Cosimo e gli artisti a lui vicini produssero per lui

queste belle opere d'arte. Le capacità dei nostri fratelli Danti coincisero benissimo con i desideri del duca Cosimo permettendogli di raggiungere la Firenze, allora capitale toscana d'arte. Il duca verso la fine del suo governo dimostrò una forte passione per le diverse maniere di raccontare la storia attraverso l'arte, la scienza e la cultura italiana.

Un prodotto di questa spinta da parte del duca Cosimo si manifestò nella formazione dell'Accademia del Disegno a Firenze. L'Accademia promuoveva l'artista come intellettuale, una dottrina e un atteggiamento che consideravano la logica, la matematica, e la conoscenza anatomica indispensabili per potere creare arte a partire dal *disegno*. Questo gruppo d'artisti ebbe fin dall'inizio un grande successo e comporterà il partecipare di altri artisti all'accademia. Gravava su questi artisti il peso di un'accademia davvero prestigiosa, ma questo fatto si rivelerà di fondamentale importanza in quanto li porterà ad impegnarsi a tal punto da produrre opere di grande spettacolarità, e ad impressionare i committenti fiorentini, incluso quello più attivo, il duca Cosimo. Questa fu una spinta per Vincenzo Danti che avrebbe scritto un trattato delle sue idee albertiane che da una parte rispecchiavano quelle michelangiolesche.

Inoltre, l'Accademia funzionò subito come una scuola artistica che venne frequentata assiduamente anche dai giovani i quali sperando di diventare anche loro dei grandi maestri. Nell'ambiente scolastico, diversi strumenti che servivano solo all'artista per studiare e preparare, diventarono dei mezzi che potevano essere utili all'insegnamento degli allievi. Un classico esempio può essere il bozzetto del corpo umano che prima l'artista utilizzava nella sua bottega come punto di riferimento; poi nell'Accademia del Disegno sostituì le dissezioni per lo studio anatomico. Un altro esempio è quello del trattato; in questo caso possiamo riferirci al *Primo Libro* che

Vincenzo scrisse nel 1563. In questo trattato egli spiegava le sue opinioni riguardo l'esercizio, il ritrarre, e l'imitazione; con l'avvento della scuola dell'Accademia, il trattato venne utilizzato come strumento per l'educazione. Inoltre, il ruolo di insegnanti da parte di membri superiori comportò una trasmissione del loro sapere verso i più giovani scolari, futuri artisti. Questo ruolo verrà svolto anche dal nostro gentile frate, Egnazio Danti.

Questi fattori nel Cinquecento fiorentino permisero il nascere di un contesto ricco di stimoli che culmineranno nella creazione delle grandissime opere d'arte da noi oggi conosciute. Le condizioni erano così fruttuose che fecero chiamare non solo gli artisti alla necessità d'arte; vennero inoltre gli scienziati, come Egnazio Danti, a cercare di esprimere il loro stile artistico. In più, non bastava essere solo artista, nel vecchio senso tradizionale, che dipingeva senza utilizzare l'intelletto. In questa nuova generazione, l'artista doveva mostrare una capacità di sfruttare molte facoltà intellettuali per poter raggiungere un risultato artistico perfetto in tutte le sue parti e quindi impressionante per la gente fiorentina. Per questo, i nostri fratelli Danti riuscirono a rispondere alle esigenze artistiche e produrre le opere più significative e splendide.

Sezione 7: LE FIGURE



**Figura 1<sup>120</sup> – Onore che Vince l'Inganno – Vincenzo Danti**

---

<sup>120</sup> <http://www.sculpture-italiana.com/Galleria/Danti%20Vincenzo/imagepages/image2.html>



Figure 2<sup>121</sup> – Egnazio Danti



Figura 3<sup>122</sup> – Astrolabio di Egnazio Danti

---

<sup>121</sup> <http://brunelleschi.imss.fi.it/genscheda.asp?appl=SIM&xsl=biografia&chiave=300161>  
<sup>122</sup> Allegri, pp. 304.

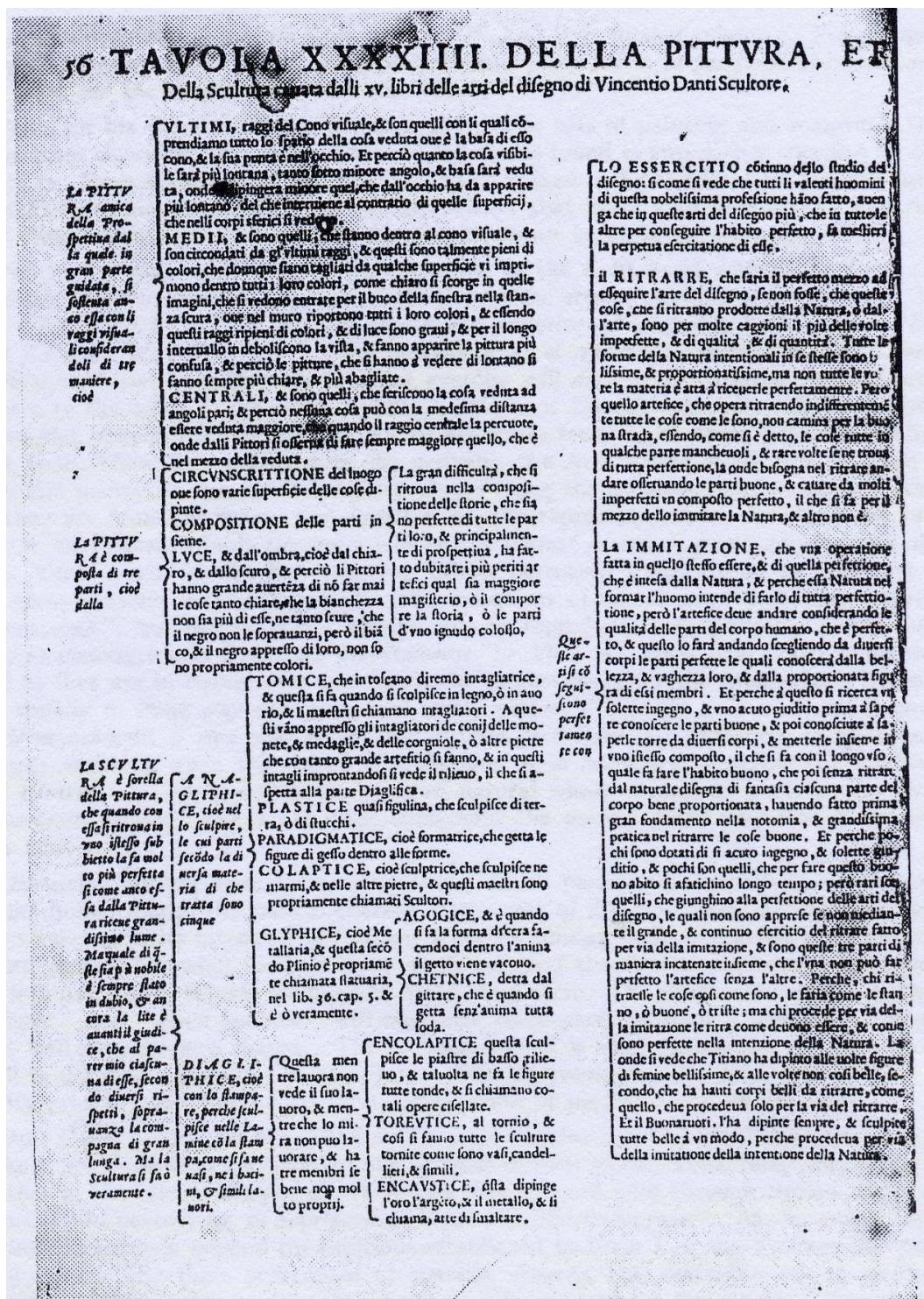


Figura 4<sup>123</sup> – Egnazio Danti - Tavola 44: “Della Pittura et Della Scultura cavata dalli XV libri delle arti del disegno di Vincentio Danti Scultore.”

<sup>123</sup> M. Daly Davis, pp. 65.



**Figura 5<sup>124</sup>**- Sala delle Carte Geografiche nel Palazzo Vecchio a Firenze

---

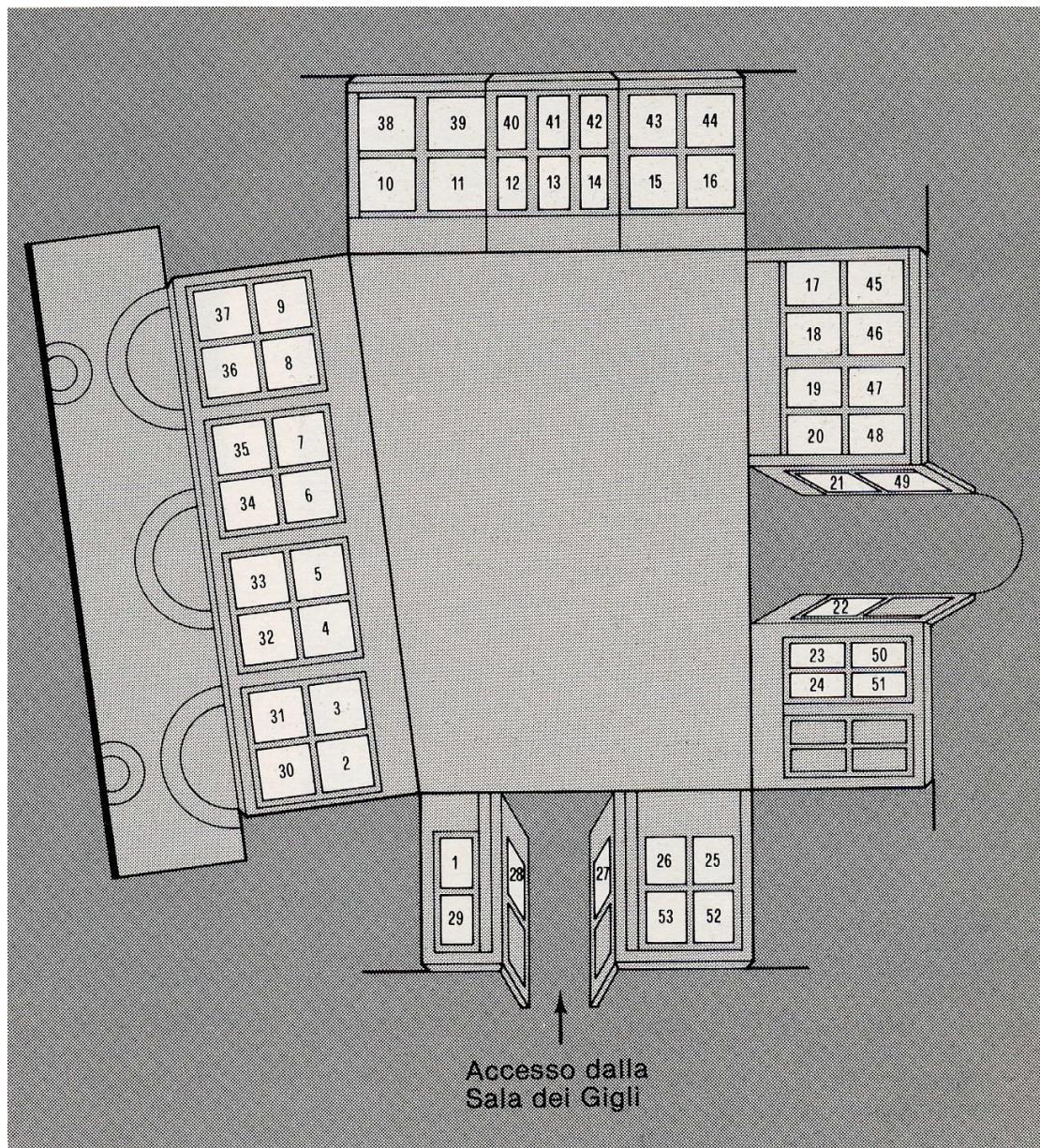
<sup>124</sup> <http://it.wikipedia.org/wiki/Immagine:Firenze.PalVecchio.Globe.JPG>



**Figura 6<sup>125</sup>** –L’Arabia di Egnazio Danti – Una delle carte geografiche che dimostra la sua bravura (carta numero 18 nella figura 7)

---

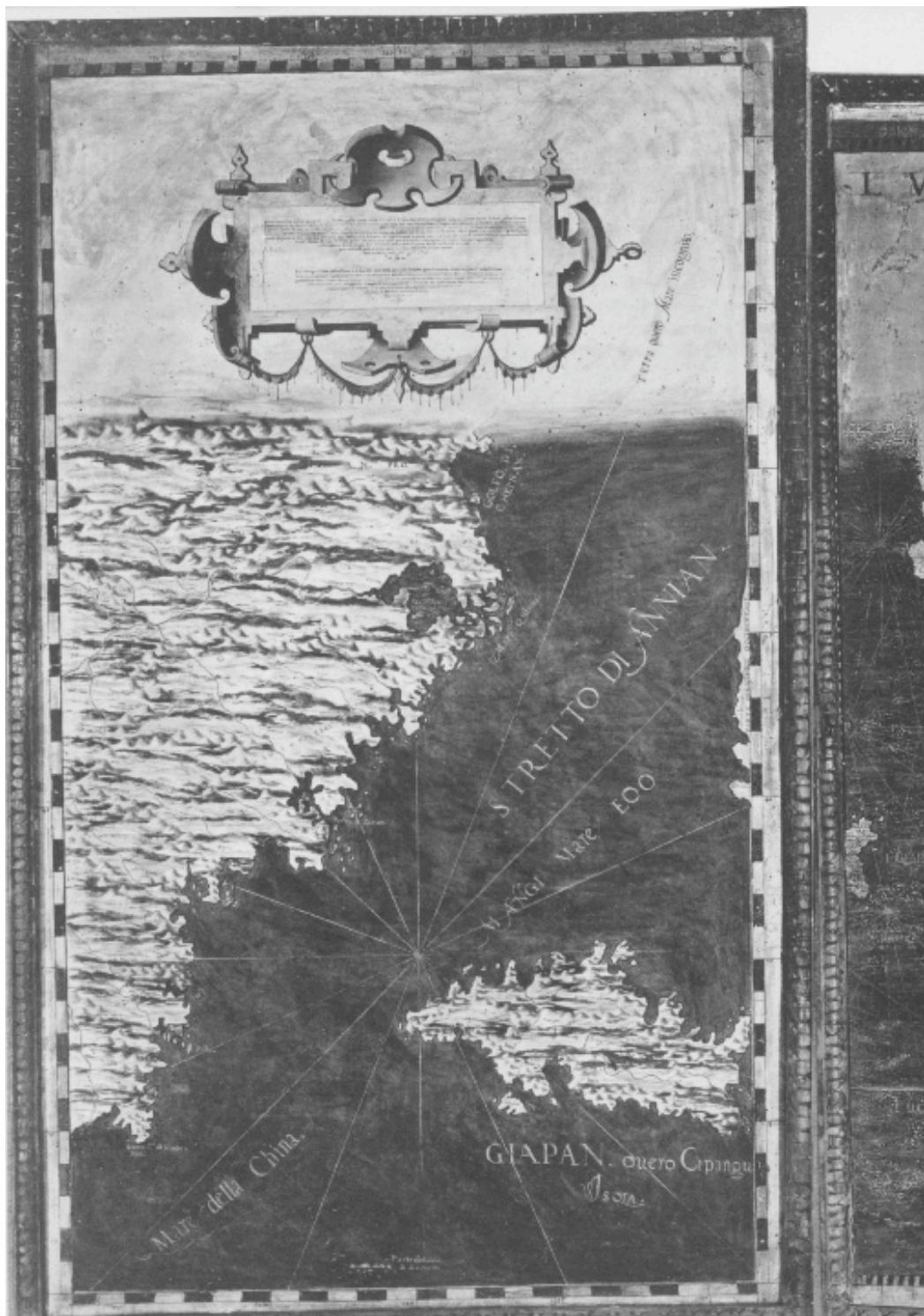
<sup>125</sup> Allegi.



**Figura 7<sup>126</sup>** – La pianta della Sala delle Carte Geografiche (Sala dei Gigli) nel Palazzo Vecchio

---

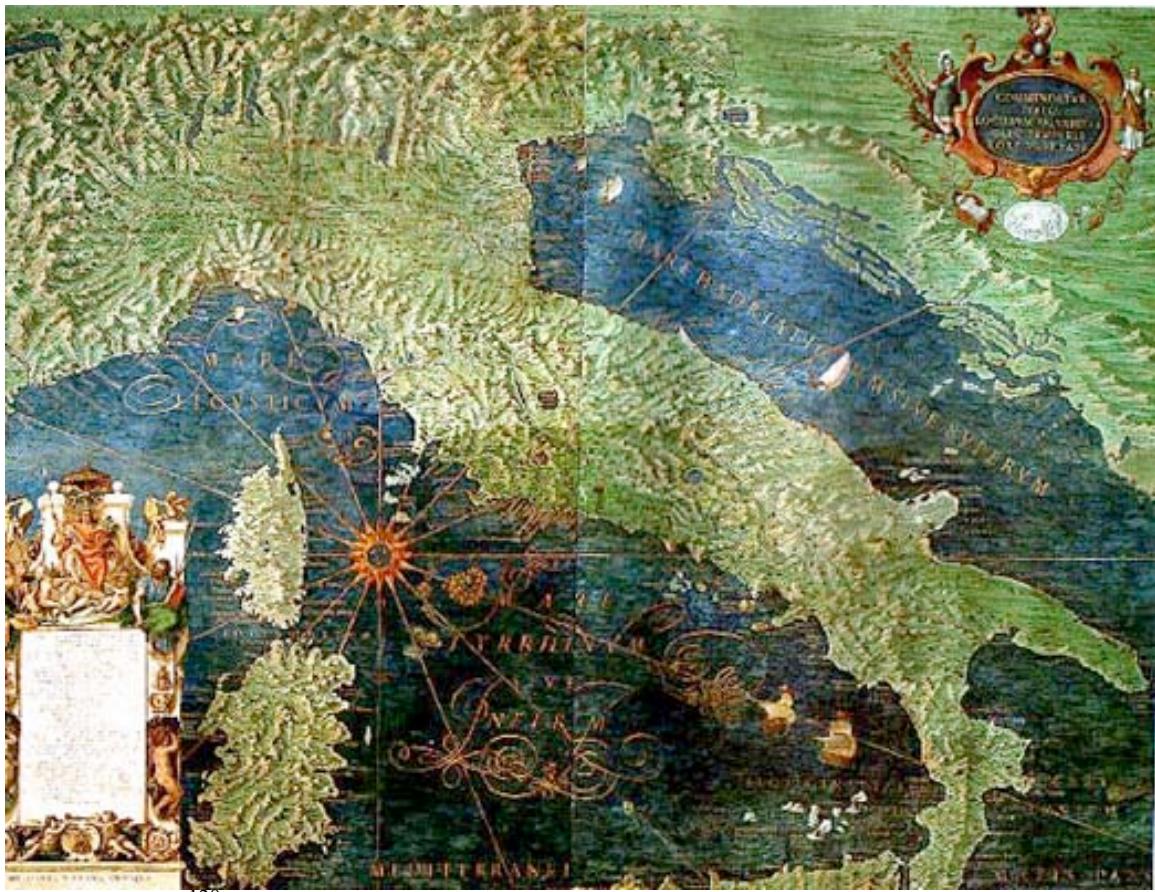
<sup>126</sup> Allegri, pp. 305.



**Figura 8<sup>127</sup>**— La carta di Giappone di Egnazio Danti nella Sala delle Carte Geografiche  
(carta numero 26 nella figura 7)

---

<sup>127</sup> Kish, figura 1.



**Figura 9<sup>128</sup>** - Egnazio Danti - Italia Antica nella Galleria Belvedere nel Vaticano

---

<sup>128</sup> <http://www-groups.dcs.st-andrews.ac.uk/~history/Diagrams/>

## BIBLIOGRAFIA

Alberti, Leon Battista. *Della Pittura*. Milano, 1804.

Allegri, Ettore e Allesandro Cecchi. “Sala delle Carte Geografiche.” *Palazzo Vecchio e i Medici: Guida Storica*. Firenze: S. P. E. S., 1980: 303-13.

Almagià, Roberto. *Monumenta Cartographica Vaticana. Vol. III. Le Pitture Murali della Galleria delle Carte Geografiche*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1952.

Barzman, Karen-Edis. “The Florentine Accademia del Disegno: Liberal Education and the Renaissance Artist.” *Academies of Art Between Renaissance and Romanticism* / Anton W. A. Boschloo. – 1989. (Leids Kunsthistorisch Jaarboek; 5/6. 1986/87): 14-32.

Blunt, Anthony. *Artistic Theory in Italy 1450-1600*. Oxford: Oxford UP, 1978.

Clemens, Robert J. “Michelangelo and the Doctrine of Imitation.” *Italica* 23.2 (Giugno 1946): 90-99.

Codazzi, Angela. Riassunto di “Monumenta Cartographica Vaticana. Vol. III. Le Pitture Murali della Galleria delle Carte Geografiche.” *Imago Mundi* 10 (1953): 134-5.

Danti, Vincenzo. “Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l’arte del disegno.” *Trattati d’arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 vols, 1. A cura di Paola Barocchi. Bari: Laterza, 1960. 209-69, 494-525.

Davis, Margaret Daly. “Beyond the ‘Primo Libro’ of Vincenzo Danti’s ‘Trattato Delle Perfette Proporzioni’.” *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXVI, 1 (1982). 63-84.

De Benedictis, Cristina. *Per la Storia del Collezionismo Italiano*; Seconda Edizione. Firenze: Ponte alle Grazie, 1998.

Del Badia, Iodoco. *Egnazio Danti Cosmografo e Matematico e le sue Opere in Firenze*. Firenze, 1882.

Fidanza, Giovan Battista. *Vincenzo Danti; 1530-1576*. Firenze: Olschki, 1996.

Gambi, Lucio. “Egnazio Danti e la Galleria.” *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano*. Modena: Franco Cosimo Panini, 1996. 62-72.

Jack, Mary Ann. “The Accademia del Disegno in Late Renaissance Florence.” *Sixteenth Century Journal* 7.2 (Ottobre 1976): 3-20.

- Jacobs, Fredrika. “(Dis)assembling: Marsyas, Michelangelo, and the Accademia del Disegno.” *The Art Bulletin* 84.3 (Settembre 2002): 426-48.
- Kish, George. “The Japan on the ‘Mural Atlas’ of the Palazzo Vecchio, Florence.” *Imago Mundi* 8 (1951): 52-54.
- Liebenwein, Wolfgang. *Studiolo: Storia e Tipologia di Uno Spazio Culturale*. A cura di Claudia Cieri Via. Modena: Ed. Panini, 1977.
- Marchese, Del P. Vincenzo. *Memorie dei Più Insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani* Vol. 2; Quarta Edizione. Bologna: Presso Gaetano Romagnoli, 1879.
- Pascoli, Lione. *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti Perugini*. Roma: Arnaldo Forni Ed, 1732.
- Settle, Thomas B. “Egnazio Danti and the Mathematical Education in Late Sixteenth-Century Florence.” *New Perspectives on Renaissance Thought*. A cura di John Henry e Sarah Hutton. Londra: Duckworth, 1990. 24-37.
- Summers, John David. “Michelangelo on Architecture.” *The Art Bulletin* 54.2 (Giugno 1972):146-57.
- Summers, John David. *The Sculpture of Vincenzo Danti: A Study in the Influence of Michelangelo...* 1. Ann Arbor Michigan: University Microfilms, 1969.
- Vasari, Giorgio. *Le Vite*; Settima Edizione. Roma: Newton Compton, 2004.
- Vossilla, Francesco. “Cosimo I, lo Scrittoio del Bachiacca, una Carcassa di Capodoglio e la Filosofia Naturale.” *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXVII, 2/3 (1993/1994). 381-95.
- Wazminski, Zygmunt. *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento; Idea e Istituzione* 1. Firenze: Olschki, 1987.