

Nn. 141-142, Gennaio-Aprile 2011

Università degli Studi di Siena
Università degli Studi di Napoli 'Federico II'
Centro Di della Edifimi srl

Rivista fondata da
Mauro Cristofani e Giovanni Previtali.

Redazione scientifica:
Fiorella Sricchia Santoro, direttore

Francesco Aceto, Benedetta Adembri,
Giovanni Agosti, Alessandro Angelini,
Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini,
Luciano Bellosi, Evelina Borea, Francesco
Caglioti, Laura Cavazzini, Lucia Faedo,
Aldo Galli, Carlo Gasparri, Adriano
Maggiani, Clemente Marconi, Marina
Martelli, Anna Maria Mura, Vincenzo
Saladino, Fausto Zevi.

Segretari di redazione:
Benedetta Adembri, Alessandro Bagnoli.

Consulenti:
Paola Barocchi, Sible de Blaauw,
Caroline Elam, Michel Gras, Nicholas Penny,
Victor M. Schmidt, Carl Brandon Strehlke,
Andrew Wallace-Hadrill, Paul Zanker.

Redazione:
Università degli Studi di Siena,
Dipartimento di Archeologia
e Storia delle Arti
via Roma 56, 53100 Siena,
e-mail: prospettiva@unisi.it

Direttore responsabile:
Fiorella Sricchia Santoro

© Copyright: Centro Di, 1975-1982.
Dal 1983, Centro Di della Edifimi srl,
Lungarno Serristori 35, 50125 Firenze.
ISSN: 0394-0802
Stampa: Alpi Lito, Firenze, dicembre 2012

Pubblicazione trimestrale.
Un numero € 26 (Italia e estero).
Arretrati € 29.
Abbonamento annuo, 4 numeri
€ 100 (Italia), € 150 (estero).
C.c.p. 53003067.

Distribuzione, abbonamenti:
Centro Di della Edifimi srl
via de' Renai 20r, 50125 Firenze,
telefono: 055 2342668, fax: 055 2342667,
edizioni@centrodi.it
www.centrodi.it

Autorizzazione del Tribunale di Firenze
n. 2406 del 26.3.75.

Iscrizione al Registro Operatori
di Comunicazione n. 7257.



Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

Sommario

Saggi:	
Clemente Marconi	L'identificazione della 'Dea' di Morgantina 2
Valentino Anselmi	Michele di Matteo tra Bologna, Venezia e Siena. Alcune nuove proposte e un'ipotesi di riordino cronologico 32
Alessandro Angelini	Per la cronologia del dittico dei Montefeltro di Piero della Francesca 59
Paolo Parmiggiani	Sulla giovinezza di Andrea di Pietro Ferrucci: Jacopo d'Andrea del Mazza e il monumento di Marco Albertoni in Santa Maria del Popolo a Roma 73
Elisa Garofolin	Un episodio di devozione alghense: il pontile di Santa Maria in Vanzo a Padova 86
Alessandra Pattanaro	I pittori di Ercole II a Belriguardo: modelli giulieschi e tradizione vitruviana 100
Contributi:	
Maria Elisa Micheli	Apollo citaredo davanti al tripode su un rilievo marmoreo della raccolta Baldassini-Castelli 124
Santina Novelli	Sulla committenza e il contesto del monumento funebre per Gastone della Torre di Tino di Camaino 132
Alessandro Delpriori	Per Firenze in Valle Oblita. Due 'Crocifissi' di Benedetto da Maiano 145
Stefano Martinella	Note sulle incorniciature di due pale gaudenziane 153
Barbara Agosti	Intarsi dell'Aretino nella Torrentiniana 158
Fausto Nicolai	Gli esordi romani di Antonio Pomarancio. Il contratto del 1598 per gli affreschi della cappella dei 'Vignaroli' in Santa Maria della Consolazione 164
Silvia Conte	Novità su Francesco Bellone, copista e scultore nella Milano di Federico Borromeo 168
Libri e mostre:	
Marina Martelli	<i>L'Oriente nel collezionismo. Atti del Workshop 'Il collezionismo di antichità classiche e orientali nella formazione dei musei europei' (Frascati, Scuderie Aldobrandini, 13-14 dicembre 2010)</i> , a cura di B. Palma Venetucci 175
English Abstracts 182	

Intarsi dell'Aretino nella Torrentiniana

Barbara Agosti

È da tempo ben noto come Vasari per la composizione della Vita torrentiniana di Giulio Romano abbia largamente attinto, oltre che agli appunti delle proprie dense giornate mantovane del 1541, ad una lettera, senza data, indirizzata a Giulio da Pietro Aretino ed edita nel suo secondo libro delle lettere uscito a Venezia nel 1542.¹ Di lì Vasari trasse l'*incipit* della biografia, che è insieme chiave di lettura dell'artista, con l'immagine assai efficace dell'allievo di Raffaello che aveva trasformato Mantova in una nuova Roma, e con riprese puntuali, tra cui la definizione felicissima e celeberrima della maniera di Giulio "anticamente moderna, e modernamente antica", formula che già Pietro aveva adoperato nella propria lettera, al plurale, per i grandiosi "concetti" elaborati dal pittore.² Pure ben riconosciuta è la derivazione di alcune precise definizioni adoperate nel '50 per il 'Giuliano de' Medici' della Sagrestia Nuova da una lettera di Pietro a Giorgio, in cui gli stessi termini erano stati riferiti però al modello in cera preparato da Michelangelo per la testa del 'San Damiano', che Vasari aveva ricevuto dal duca Alessandro de' Medici e che a sua volta aveva spedito in dono all'amico a Venezia.³ Accanto a questi, altri casi mostrano come Vasari abbia rastrellato l'epistolario dell'Aretino, via via che ne veniva approntata l'uscita a stampa dei primi libri, ricavandone notizie, giudizi ed intere espressioni che vennero progressivamente rifusi nella tessitura di diversi brani della prima edizione delle *Vite*. Si tratta, mi pare, di veri e propri intarsi montati nel testo del '50 e che, sfuggiti ai potenti sondaggi di Wolfgang Kallab, sono oggi meglio individuabili nel loro insieme grazie alla provvidenziale edizione critica dell'intero epistolario di Pietro approntata da Paolo Procaccioli.⁴ Una prima emergenza riguarda Simone Bianco, lo scultore di origine toscana ma

residente già entro il 1512 a Venezia dove risulta ancora attivo nel 1553, che Vasari menziona di passaggio in fondo alla Vita miscellanea "di Carpaccio et altri pittori veniziani" collocata quasi alla fine della seconda età, e che è per la maggior parte costitutivamente frutto dell'esperienza del viaggio in Veneto del 1541-42. Di Simone Bianco la Torrentiniana si limita a ricordare che:

"elettasi la stanza in Vinegia, fece continuamente qualche cosa, come alcune teste di marmo mandate in Francia da' mercanti veniziani".⁵

Vasari sembra evocare qui quel genere di busti insieme rigorosamente e nostalgicamente all'antica, sulla scia di Tullio e Antonio Lombardo, per i quali lo scultore più si era distinto sulla scena artistica lagunare, come i cosiddetti 'Cesari' del Louvre o la 'Testa femminile' ora a Washington, la cosiddetta 'Cleopatra' di Edimburgo o la 'Testa imperiale' del Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 1), opere di Simone in cui gli specialisti hanno letto la "transizione in scultura dalla ritrattistica idealizzata dei Lombardi a quella naturalistica della seconda metà del secolo a Venezia".⁶

Simone, registrato da Vasari come fiorentino ma in verità, a quanto si apprende dal suo testamento del 1547, proveniente dal contado di Arezzo, era solito firmarsi con un'erudita traslitterazione del proprio nome in caratteri greci nella quale si qualificava "veneto", come appare ad esempio sul retro del busto di Vienna.⁷ La conoscenza che nella Torrentiniana Vasari ha di questo scultore è palesemente indiretta, e la succinta notizia su Simone Bianco è infatti una fedele ripresa da un brano della lettera dell'Aretino allo stesso Simone, datata 1538 e pubblicata nel citato volume del '42, una lunga lettera burlesca da cui Giorgio cavò l'unica informazione di carattere storico-artistico che vi fosse contenuta, l'esistenza appunto di "teste" marmoree di mano di Simone Bianco "che i Cinàmi [cioè i rinomati mercanti attivi a Venezia] mandarono al re di Francia";⁸ tale informazione venne quindi incastonata in quella biografia-ombrello che è la Vita intitolata a Carpaccio ma estesa in realtà a coprire un intero capitolo del rinascimento tra il Veneto e la Lombardia. Che Simone Bianco avesse lavorato con continuità a Venezia, "fece continuamente qualche cosa", Vasari poteva poi averlo evinto da ulteriori pezzi dell'epistolario aretiniano, come per esempio la lettera a Cristoforo Fugger stampata nel 1546, dove Pietro alludeva genericamente a vari "miracoli del suo scarpello" prodotti per il destinatario.⁹

Poco più avanti, ancora entro la biografia dedicata a Carpaccio, spicca, tra le brevi notizie riservate agli artisti bresciani, dopo Civerchio e Romanino, la citazione tutta superlativa di un altro maestro contemporaneo, "Alessandro Moretto, dilicatissimo ne' colori et amicissimo della diligenza".¹⁰ Questa tutt'altro che ovvia apertura su Moretto dipende ancora dall'Aretino, che in una lettera a Giorgio del 1543, apparsa nel terzo libro uscito nel '46, aveva lodato un proprio ritratto, dipinto dal "Moretto Bresciano, ne' la pittura spirito diligentissimo",¹¹ ritratto che Pietro Aretino aveva intenzione allora di mandare in regalo a Cosimo, perorando presso il duca la causa di Vasari, il quale invece ancora per un decennio avrebbe ambito del tutto invano ad essere chiamato alla corte medicea. Questo ritratto dell'Aretino, che è oggi considerato perduto, verrà rivogato l'anno dopo, 1544, magnificato per il suo vivido naturalismo, come omaggio al duca di Urbino, "rifugio vero de le miserrime virtù d'Italia",¹² il regalo inviato a Guidubaldo II Della Rovere, per un breve tratto guardato da Vasari e da Pietro come possibile mecenate su cui puntare, seguiva di poco l'invio a lui (1542) da parte del medesimo Aretino di due copie di mano di Giorgio ricavate dalle invenzioni michelangiolesche della 'Leda' e della 'Venere e Amore', e la dedica al duca di Urbino della commedia intitolata *Lo ipocrito*.¹³

Un altro caso che colpisce è quello di Girolamo da Treviso, artista di cui Vasari a Bologna, mentre si lasciava stregare da Parmigianino, aveva potuto vedere di persona varie opere, e che è richiamato in più punti della Torrentiniana. Nella Vita di Peruzzi è molto elogiata la 'Natività' dipinta per Battista Bentivoglio da Girolamo sulla base del modello "di chiaro oscuro" preparato dall'artista senese durante il suo soggiorno a Bologna nei primi anni venti, ovvero rispettivamente la tavola della National Gallery di Londra, e il foglio di grande formato conservato nella stessa sede, e qui chiaramente l'intonazione positiva con cui Vasari ricorda Girolamo – dettata dall'aggancio con la cultura classicista e romana incarnata da Peruzzi –¹⁴ è uno dei tanti episodi che mostra come la mappatura della maniera moderna nella Torrentiniana sia graduata proprio sulla diffusione del linguaggio raffaellesco e le sue filiazioni, e interpretazioni, nei diversi contesti e a seconda del diverso temperamento degli artisti. Coerentemente con la cultura di Vasari pittore a queste date, che come hanno chiarito gli studi recenti più avvertiti è ancora improntata ai grandi modelli



1. Simone Bianco: 'Testa imperiale'. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

del Sanzio e della sua scuola, Perino innanzitutto, il primo impianto critico del progetto storiografico vasariano è orientato in questa direzione, e si debbono in tal senso tenere presenti ulteriori importanti acquisizioni di Michael Hirst, che per un verso circoscriveva alla metà del 1547 il compimento della stesura manoscritta della Vita del Buonarroti e per l'altro spiegava convincentemente come “nonostante la biografia torrentiniana di Michelangelo sia l'unica di un artista ancora attivo inclusa nel libro di Vasari, questo fatto non abbia giocato un ruolo rilevante nella sua composizione”.¹⁵ Nella Vita di Perino Vasari tornerà poi a citare Girolamo da Treviso a proposito della sua attività a Genova al servizio di Andrea Doria in concomitanza con l'avvento del Bonaccorsi lì alla fine del terzo decennio.¹⁶ È una pagina questa invece carica di acredine, dove il supremo magistero di Perino viene emblematicamente contrapposto ai limiti di Girolamo, il quale, “spaventato dalla bellezza sua”, finisce col ripartirsene scornato per Bologna – un passaggio di tono anedddotico, forzatamente programmatico, affine a quello sul Francia rimasto fulminato alla vista della ‘Santa Cecilia’ di Raffaello, ma proiettato sulla dimensione dei contemporanei. Come si sa, Vasari a Genova a monte della Torrentiniana non era però stato mai, e nella prima edizione tutto il racconto delle decorazioni di Perino nella villa del principe, come pure questo passo su Girolamo, introdotto infatti da un “dicesi”, è di riporto, e tra i possibili informatori di Vasari su questo argomento è stato fatto da più parti il nome di Paolo Giovio (ma anche Perino stesso potrebbe avergli fornito ragguagli e mostrato disegni).¹⁷

Nella biografia autonoma che Girolamo da Treviso riceve nella prima edizione, collocata tra la Vita del Sogliani e la Vita di Polidoro, le lodi più piane l'autore le riserva al ciclo della cappella Saraceni di San Petronio con le ‘Storie di Sant'Antonio’, della metà degli anni venti (fig. 2), studiate a Bologna dal vivo alla fine del



2. Girolamo da Treviso: ‘Il miracolo del bicchiere’. Bologna, chiesa di San Petronio, cappella Saraceni.

successivo decennio, e correttamente descritte come dipinte a olio su muro, con “giudizio, bontà, grazia et una grandissima politezza”, opere nelle quali Roberto Longhi individuava “un raffaellismo sottilmente sbalzato e manierato quasi come in certe stampe del Raimondi e nei primi pensieri del Parmigianino”.¹⁸ Ed è esaltata poi da Giorgio come “la migliore delle cose” di Girolamo la pala Boccadiferro, di qualche anno successiva, firmata, già in San Domenico e oggi alla National Gallery, dove gli stessi caratteri stilistici trovano organico sviluppo.¹⁹

Entro la Vita del pittore trevigiano diverse notizie sono decisamente prese dalle lettere aretinarie, per esempio quelle relative alla partenza di Girolamo per l'Inghilterra, la sua attività come ingegnere militare al servizio di Enrico VIII, e la sua morte durante l'assedio di Boulogne nel 1544, come pure di lì viene il tema centrale dell'invidia dei rivali intorno al quale è costruita la biografia stessa.²⁰ Contano innanzitutto la missiva ad Andrea Odoni, committente a Venezia di

Girolamo, e quella al pittore stesso, andate a stampa nel libro del 1542, e poi la lettera a Jacopo Sansovino pubblicata nel volume del '46.²¹ Anche in questo caso le derivazioni sono puntuali: per esempio Pietro Aretino, complimentandosi, scriveva a Girolamo: “l'altrui invidia vi ha posto nel grado de la felicità”, e Vasari, commentando la decisione del pittore di lasciare Bologna per trasferirsi alla corte inglese, osserva che “la invidia altrui lo pose in quel grado di felicità, ch'egli non pensò mai”.²² L'alto livello di dipendenza di Vasari dall'Aretino per i riferimenti biografici concernenti Girolamo incide peraltro sulla controversa questione della data di nascita di quest'ultimo, che nella Torrentiniana è detto morto a 46 anni, e nato perciò nel 1498, un dato che pure proviene probabilmente dal ben informato Aretino – questi chiamava infatti Girolamo “mio Compare” – e che ha dunque buoni margini di attendibilità.²³ Sarà invece solo nell'autobiografia che Vasari spiegherà la propria animosità nei riguardi di Girolamo, facendola rimontare al periodo trascorso a Bologna alla fine del quarto decennio, quando il pittore trevigiano era stato tra i suoi più fastidiosi competitori, i quali immaginavano che Giorgio si volesse “acasare” lì e “torre loro di mano l'opere et i lavori”.²⁴ Ma a sua volta in realtà doveva essere stato Vasari a guardare con molta attenzione ai dipinti bolognesi di Girolamo da Treviso, a giudicare per esempio dalla tempestività con cui in uno degli scomparti della predella della pala per l'altar maggiore della chiesa di Camaldoli, ultimata nel 1540 dopo la fine del cantiere di San Michele in Bosco, venne fedelmente riproposta (fig. 3) la svelta figura di giovane a gambe incrociate che compare sulla sinistra del ‘Miracolo del bicchiere’ nella cappella Saraceni. Questo modo di comporre per assemblaggi di invenzioni altrui che è proprio del Vasari pittore manierista, e che come tale è stato ben indagato, corrisponde del tutto coerentemente, anche nei suoi sviluppi cronologici interni, alla meccanica di montaggio del testo delle *Vite*.²⁵

Il gioco dei riscontri tra i due scrittori aretini funziona più o meno anche per l'intagliatore ferrarese Luigi Anichini, che per noi è un nome privo di opere, e lui pure come Simone Bianco ancora attivo all'uscita della Torrentiniana, dove Vasari ritiene comunque di ricordarlo entro la Vita di Valerio Belli, scrivendo che l'Anichini “di sottigliezza d'intaglio e di acutezza di fine ha le sue cose fatto apparire mirabili”, un'espressione che sembra di nuovo calcata su quella che l'Aretino aveva adoperato in una sua lettera all'A-



3. Giorgio Vasari: ‘Il miracolo del calice infranto’. Camaldoli, chiesa dei Santi Donato e Ilariano.



4. Giorgio Vasari: 'Spedizioni della corte di Roma'.
Roma, Palazzo della Cancelleria.

nichini, nella quale elogiava il suo “così sottile intaglio che veruna acutezza di vista lo penetra”; tale lettera è datata 1548 e venne raccolta nel *Quarto libro* stampato nel '50.²⁶ Nella prima edizione il cenno sull'Anichini precede immediatamente quello sul medaglista e orefice Alessandro Cesati detto il Greco, il cui ricordo nel testo delle *Vite* era stato espressamente sollecitato da Annibal Caro nella famosa lettera a Giorgio del 15 dicembre 1547 con cui comunicava il proprio giudizio sulla “parte del commentario ch'avete scritto de gli artefici del disegno” sottoposta alla sua lettura.²⁷ Se si pone mente al fatto che nel settembre del '49, mentre il libro stava per andare in stampa, ancora Vasari chiedeva all'Aretino “versi” suoi da inserirvi per gli epitaffi finali, è da credere che Giorgio abbia continuato ad aggiornarsi fino in ultimo sulle cose più recenti dell'amico che potevano in qual-

che modo venirgli buone.²⁸ La pubblicazione dei primi libri delle lettere aretinate coincide del resto con la fase più fervida dell'impegno di Vasari sul progetto delle *Vite*, ed è verosimile che l'autore, con quel modo di lavorare per inserti progressivi imposto dai ritmi dilatati di elaborazione del testo, abbia via via drenato i passi di suo interesse, inglobandoli, nel momento in cui potevano servire, nell'opera in corso di stesura fin dai primi anni quaranta.²⁹ È insieme risaputo ormai come proprio il carteggio dell'Aretino sia stato “la palestra”, per usare le parole di Paola Barocchi, in cui più si è formato, fin da giovane, Vasari scrittore.³⁰ La presenza molto diffusa di Pietro nella trama e nelle pagine della *Torrentiniana*, dove conta varie onorevoli menzioni, era del resto stata già additata come uno dei molti

tratti che contraddistinguono la prima edizione rispetto alla Giuntina, nella quale il risalto dell'ingombrante letterato, morto da una dozzina d'anni e poco gradito in tempi di scrupoli controriformati, conoscerà un drastico ridimensionamento.³¹ Tenere conto di una cronologia interna di composizione della prima versione delle *Vite*, per quanto la si riesce a prospettare cercando di scalarla sugli spostamenti, le cose viste, le letture, gli incontri, e le tensioni della personalità di Vasari nel giro di anni lungo cui venne preparata, è di grande aiuto anche per capire gli sviluppi critici interni al testo stesso. Per esempio, tra le parti del libro composte più precocemente e le biografie più tarde come quelle di Sebastiano e Perino, divenute necessarie per l'architettura dell'opera solo dopo la loro morte nell'inoltrato '47,

cadono esperienze di Vasari pittore tali da condizionare il suo sguardo e la sua ricostruzione della maniera. Si pensi ad esempio quale mutamento di giudizio si registra sulle imprese tarde di Raffaello e della sua scuola nel passaggio dalla biografia del Sanzio a quella di Perino, dove la presa d'atto del fiasco segnato dalla cosiddetta Sala dei cento giorni del Palazzo della Cancelleria (e così chiamata proprio per la celerità con cui Vasari si vantava di averla compiuta) impone una radicale revisione in merito al ruolo della bottega: la loggia di Psiche che, per dire, nella Vita di Raffaello era qualificata "pittura e poesia veramente bellissima" e veniva elogiata senza limitazioni,³² nella Vita del Bonaccorsi invece, e per ammissione di Vasari stesso alla luce di com'era andata alla Cancelleria, viene additata a prova delle discontinuità qualitative determinate da una massiccia presenza dei collaboratori (ma la promessa a se stesso di non ricadere nel medesimo errore non sarebbe in effetti stata rispettata):

"Così dunque, parte per non potere e parte perché gl'incresceva, piacendoli più il disegnare che il condur l'opere, andava seguitando quel medesimo ordine che già tenne Raffaello da Urbino nell'ultimo della sua vita; il quale quanto sia dannoso e di biasimo ne fanno segno l'opere de' Chigi e quelle che son condotte da altri, come ancora mostrano queste che fece condurre Perino; oltre che elle non hanno arrecato molto onore a Giulio Romano ancora, dico, quelle che non son fatte di lor mano [...] Né mai per ben disegnati che siano i cartoni, si imita appunto e propriamente come fa la mano del primo autore [...] E questo lo posso dir io per prova che, avendo io faticato con grande studio i cartoni della sala della Cancelleria nel palazzo di San Giorgio di Roma che, per aversi a fare con gran prestezza in cento di vi si messe tanti pittori a colorirla, che diviarono talmente da i contorni e bontà di quelli, che feci proposito, e così ho osservato, che d'allora in qua nessuno ha messo mano in sulle opere mie".³³

Avevo presentato una parte degli argomenti raccolti qui in occasione delle giornate di studio su *Giorgio Vasari e il genere della biografia artistica* tenutesi all'Istituto Nazionale del Rinascimento il 15-16 marzo 2012 e coordinate da Andrea Battistini; per i suggerimenti e i vari aiuti che mi hanno dato desidero ringraziare Alessandro Bagnoli, Anna Bisceglia, Gian Piero Cammarota, Silvia Ginzburg, Giuseppe Porzio, Vittoria Romani.

1) La derivazione era già segnalata da Lionello Venturi, *Pietro Aretino e Giorgio Vasari*, in *Mélanges Bertaux*, Paris 1924, p. 331, ed è stata da allora ripetutamente ripresa, ai fini di Vasari si veda per esempio P. Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven e London 1995, p. 118. Sono qui di seguito nel testo considerati alcuni passi dalle lettere dell'Aretino tratti rispettivamente dai libri secondo (Venezia 1542), terzo (Venezia 1546), quarto (Venezia 1550), e quinto (Venezia 1550) nell'edizione a cura di Paolo Procaccioli: Pietro Aretino, *Lettere. Tomo II*, Roma 1998; Idem, *Lettere. Tomo III*, Roma 1999; Idem, *Lettere. Tomo IV*, Roma 2000; Idem, *Lettere. Tomo V*, Roma 2001.

2) Per i riferimenti ai testi: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, V, Firenze 1984, p. 55; Aretino, *Lettere. Tomo II* cit., p. 386, n. 380.

3) Aretino, *Lettere. Tomo II* cit., pp. 68-69, n. 93 (sotto la data 1538, ma ad evidenza precedente la morte del duca Alessandro al principio del '37; per queste incongruenze di datazione nell'epistolario aretiniano: Ch. Hope, *Some misdated letters of Pietro Aretino*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', LIX, 1996, pp. 304-314). La ripresa vasariana era evidenziata da D. Mc Tavish, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, catalogo della mostra, (Arezzo, Casa Vasari e Sottoc chiesa di San Francesco, 26 settembre-29 novembre 1981), Firenze 1981, p. 110, ed è di recente stata ripercorsa da E. Carrara, *Spigolature vasariane. Per un riesame delle "Vite" e della loro fortuna nella Roma di primo Seicento*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', LIV, 2010-2012, p. 158. Il modello michelangiolesco approdato a Venezia si conosce attraverso i disegni del giovane Tintoretto: C. Gilbert, *Tintoretto and Michelangelo's 'St Damian'*, in 'The Burlington Magazine', CIII, 1961, pp. 16-20; G. Smith, *ibidem*, CXXIII, 1981, p. 614; *I disegni di Jacopo Tintoretto*, a cura di P. Rossi, Firenze 1975, pp. 57-58, n. 705.

4) L'attenzione di W. Kallab, *Vasaristudien*, Wien-Leipzig 1908, più che alle fonti contemporanee utilizzate da Vasari, andava a quelle antiche o comunque a lui precedenti (per la Torrentiniana pp. 148-247).

5) Vasari, *Le vite* cit., III, Firenze 1971, p. 625. La frase cadrà nella redazione giuntina.

6) La citazione nel testo è da A. Luchs, *Tullio Lombardo and ideal portrait sculpture in Renaissance Venice, 1490-1530*, Cambridge (Mass.) 1995, p. 29; per un profilo biografico dello scultore e per le opere sue qui richiamate: *ibidem*, pp. 109-110; P. Meller, *Marmi e bronzi di Simone Bianco*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XXI, 1977, pp. 199-209; sul busto di 'Cleopatra': T. Clifford, in *The Age of Titian. Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*, catalogo della mostra (Edinburgh, Royal Scottish Academy Building, 5 agosto-5 dicembre 2004), Edinburgh 2004, p. 363, n. 193. Di Simone Bianco Marcantonio Michiel registrava due sculture di diverso genere nella raccolta di Andrea Odoni a Venezia, un "piede marmoreo intiero sopra una base" e una "statua marmorea del Marte nudo che porta l'elmo in spalla": M.A. Michiel, *Notizia d'opere del disegno*, a cura di Th. Frimmel [Wien 1896], Firenze 2000, p. 52, pezzi oggi dispersi di cui I. Favaretto (*Simone Bianco: uno scultore del XVI secolo di*

fronte all'antico, in 'Quaderni ticinesi di Numismatica e Antichità classiche', XIV, 1985, pp. 406-408) ha ricostruito la storia fino alla metà dell'Ottocento.

7) Per i dati biografici che emergono dal testamento dello scultore (reso noto da G. Ludwig, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, a cura di W. Bode, G. Gronau, D. von Hadeln, Berlin 1911, pp. 21-22): C. Semenzato, s.v. *Bianco Simone*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 10, Roma 1968, p. 234; Meller, *Marmi e bronzi* cit., p. 199. La menzione del Bianco nella Torrentiniana è valorizzata da Ch. Davis, *Ritratti di Valerio Belli, Valerio Belli artista vicentino*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento. Atti del Convegno (Firenze, 7-8 novembre 2002)*, a cura di A. Galli, C. Piccinini, M. Rossi, Firenze 2007, p. 275.

8) Pietro Aretino a Simone Bianco, 25 giugno 1538, in Aretino, *Lettere. Tomo II* cit., p. 54, n. 48.

9) Aretino, *Lettere. Tomo III* cit., p. 447, n. 582.

10) Vasari, *Le vite* cit., III, p. 626.

11) Aretino, *Lettere. Tomo III* cit., p. 51, n. 36.

12) Risulta dalla lettera dell'Aretino a Moretto, *ibidem*, p. 97, n. 74. Il suggerimento avanzato da G. Gombosi, *Moretto da Brescia*, Basel 1943, p. 87 e p. 91, n. 9, di riconoscere il ritratto di Pietro eseguito da Moretto e citato nella lettera nel quadro del Kunstmuseum di Basilea è stato accantonato in forza dell'età giovanile con cui vi è rappresentato il letterato, con fattezze molto simili a quelle mostrate dalla celebre stampa di Marcantonio Raimondi, su cui si veda A. Gnann, in *Roma e lo stile classico di Raffaello*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 20 marzo-30 maggio 1999), a cura di K. Oberhuber, Milano 1999, p. 242, n. 169; per una rassegna di pareri sul 'Ritratto' conservato a Basilea, dibattuto tra Sebastiano e Tiziano, e comunque oggi ritenuto databile non oltre la fine degli anni venti: M. Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano 1999, pp. 127-128, n. 145.

13) Aretino, *Lettere. Tomo II* cit., p. 20, n. 5. Il testo de *Lo ipocrito* si può leggere nella raccolta di *Tutte le commedie dell'Aretino*, a cura di G.B. De Sanctis, Milano 1968, pp. 225-334.

14) Vasari, *Le vite* cit., IV, Firenze 1976, p. 321. Per la relazione tra disegno e dipinto: C. Gould, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century Italian Schools*, London 1975, pp. 115-117, n. 218; M. Lucco, *"Di mano del mio Trivisio, pittore certo valente e celebre"*, in *Sabba da Castiglione 1480-1554. Dalle corti rinascimentali alla Commenda di Faenza. Atti del Convegno, Faenza, 19-20 maggio 2000*, a cura di A.R. Gentilini, Firenze 2004, pp. 368-369.

15) Sul peso della tradizione raffaellesca e del modello di Perino nella cultura del giovane Vasari, dopo le aperture di F. Bologna, *Osservazioni su Pedro de Campaña*, in 'Paragone', 43, 1953, pp. 34-35, e di M. Hirst, *Perino del Vaga and His Circle*, in 'The Burlington Magazine', CVIII, 1966, p. 401, i principali sviluppi della ricerca vengono dal fronte della grafica: F. Härb, *Modes and Models in Vasari's Early Drawing Oeuvre*, in *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, a cura di Ph. Jacks, Cambridge (Mass.) 1998, pp. 83-110; A. Baroni, *Alcuni schizzi, disegni e calchi "da lavoro" di Giorgio Vasari*, in *Giorgio Vasari Disegnatore e Pittore. "Istudio, diligenza et amorevole fatica"*, catalogo della mostra (Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, 3 settembre-11 dicembre 2011), a cura di A. Cecchi, p. 36; S. Tullio Cataldo e L. Frank, *Giorgio Vasari*, Paris 2011, p. 9. La citazione e il riferimento nel testo sono a M. Hirst, *Michelangelo e i suoi primi biografi*, [1995], in Idem, *Tre saggi su Michelangelo*, Firenze 2004, p. 35.

16) Vasari, *Le vite* cit., V, pp. 139-140.

17) Il nome del Gioivo è stato suggerito tra gli altri da F. Sborgi, *La cultura artistica in Liguria attra-*

verso le Vite del Vasari, in *Il Vasari storiografo e artista. Atti del Congresso Internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo-Firenze 2-8 settembre 1974*, Firenze 1976, pp. 635-636; E. Parma Armani, *Perin del Vaga. L'anello mancante*, Genova 1986, pp. 85-88; P. Boccardo, *Andrea Doria e le Arti. Committenza e Meccenatismo a Genova*, Roma 1989, pp. 157-158; ho ripercorso la questione in *Paolo Giovio, uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008, pp. 29-30, 86.

18) Per la citazione dalla biografia di Girolamo Vasari, *Le vite* cit., IV, p. 450; per quella da Longhi: *Ampliamenti nell'officina ferrarese*, [1940], in *Opere complete*, V, Firenze 1956, p. 163. A quel tempo Girolamo era appena reduce dall'esperienza mantovana accanto a Giulio nel cantiere di Palazzo Te: V. Mancini, *Un insospettato collaboratore di Giulio Romano a Palazzo del Te: Gerolamo da Treviso*, in 'Paragone', 453, 1987, in particolare pp. 5-6 per le relazioni tra gli interventi del pittore trevigiano sulla volta della sala dei Venti e la decorazione della cappella Saraceni.

19) Gould, *National Gallery Catalogues* cit., pp. 114-115, n. 623; la consequenzialità di stile tra le due opere era stata indicata da Longhi, *Ampliamenti* cit., p. 163.

20) Per questo periodo dell'attività di Girolamo, proponendo giustamente che fosse Aretino l'informatore di Vasari: A.E. Popham, *Hans Holbein's Italian Contemporaries in England*, in 'The Burlington Magazine', CCCCXC, 1944, pp. 13-14.

21) Per la lettera all'Odoni, datata 30 agosto 1538, e quella a Girolamo, datata 22 maggio 1542: Aretino, *Lettere. Tomo II* cit., pp. 81-82, n. 79; p. 379, n. 371; per la lettera a Sansovino, datata luglio 1545: Idem, *Lettere. Tomo III* cit., p. 235, n. 261.

22) Aretino, *Lettere. Tomo II* cit., p. 379, n. 371; Vasari, *Le vite* cit., IV, p. 451.

23) Il dato biografico va a toccare il problema dell'attribuzione, sostenuta da parte della critica, alla fase giovanile di Girolamo da Treviso di un gruppo di opere firmate con la sigla "HIERTV", o "HIRTV", già riferite da Longhi a Savoldo e che è stato più convincentemente proposto di spostare su una terza personalità: la questione era impostata da A. Ballarin, *Gerolamo Savoldo*, Milano 1966, p.s.n., ed è ripercorsa da Lucco, "Di mano del mio Travasio" cit., pp. 362-363, dove è chiaramente spiegata l'importanza di stabilire la data di nascita di Girolamo da Treviso per argomentare la sua responsabilità di quel nucleo di opere.

24) Vasari, *Le vite* cit., VI, Firenze 1987, p. 379: "Le quali opere finite, tornai subito a Fiorenza, perciò che il Trevisi, maestro Biagio [Pupini] et altri pittori bolognesi, pensando che mi volessi acasare in Bologna e torre loro di mano l'opere et i lavori, non cessavano d'inquietarmi: ma più noiavano loro stessi che me, il quale di certe lor passioni e modi mi rideva".

25) Per questa pratica di lavoro di Vasari pittore: A. Nova, *Salviati, Vasari, and the reuse of Drawings in their Working Practice*, in 'Master Drawings', XXX, 1992, pp. 83-108.

26) Per il passo della biografia di Valerio Belli, dove l'Anichini è annoverato tra i suoi seguaci: Vasari, *Le vite* cit., IV, p. 628; per la citazione della lettera all'Anichini: Aretino, *Lettere. Tomo IV* cit., p. 265, n. 428. Per le notizie disponibili sull'Anichini: Davis, *Ritratti di Valerio Belli* cit., p. 276. Contano pure le menzioni dell'Anichini nelle prime commedie dell'Aretino (*Tutte le commedie* cit., pp. 99, 173).

27) "Messer Alessandro [Cesati] vi ricorda la promessa, che gli avete fatta, d'immortalare ancor lui": A. Caro, *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, II, Firenze 1959, p. 50, n. 319; l'identificazione col medaglista era già stabilita da K. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, I, München 1923, nel commento alla lettera n. CV, p. 210.

28) Aretino, *Lettere. Tomo V* cit., p. 243, n. 315; la relazione tra questa richiesta di "versi" e il corredo degli epitaffi era indicata da Davis, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti* cit., p. 220.

29) È Vasari stesso a parlare di una preparazione decennale del libro, nella "Conclusione" delle *Vite* (*Le vite* cit., VI, pp. 409) e nella lettera di accompagnamento del volume fresco di stampa a Cosimo I (Frey, *Der literarische Nachlass* cit., p. 270). Sulla base di queste e altre indicazioni dell'autore l'avvio delle ricerche preliminari è stato collocato intorno al 1540 da Davis, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti* cit., p. 213, e Rubin, *Giorgio Vasari* cit., p. 115, ha individuato sul 1542, al ritorno dal viaggio in Veneto, una "starting date" per l'inizio della stesura. Alle tappe di sviluppo del progetto della Torrentiniana è dedicato l'importante contributo di S. Ginzburg, *Filologia e storia dell'arte. Il ruolo di Vincenzo Borghini nella genesi della Torrentiniana*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo. Atti delle giornate di studio, Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre-1 ottobre 2004*, a cura di Carrara e Ginzburg, Pisa 2007, pp. 147-203. Alcune altre osservazioni sui tempi di composizione del testo le ho raccolte in *Per una geografia e storia della Torrentiniana*, in *Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. Angelelli e F. Pomarici, Roma 2011, pp. 525-536.

30) Barocchi, *Fortuna della epistolografia artistica*, [1980], in Eadem, *Studi vasariani*, Torino 1984, p. 85.

31) C. Dionisotti, *I due Vasari*, [1987], in Idem, *Appunti su arti e lettere*, Milano 1995, p. 129.

32) Vasari, *Le vite* cit., IV, p. 201.

33) Vasari, *Le vite* cit., V, pp. 154-155. Il ciclo romano è qui rievocato attraverso la scena delle "Spedizioni della corte di Roma" (fig. 4), caso esemplare della propensione di Vasari a combinare citazioni proprie e altrui (si vedano le osservazioni di Barocchi, *Vasari pittore*, Milano 1964, in particolare pp. 27-29, e quelle di Nova, *Salviati, Vasari* cit.). Qui ad esempio la figura barbata di quinta a sinistra è un'ennesima ripresa dal San Paolo della pala di Santa Cecilia di Raffaello studiata a Bologna alla fine degli anni trenta; l'architettura dell'arco sul fondo sormontato da tre statue è un ricordo fedele di quella della "Cena di San Gregorio" dipinta allora (1540) per il refettorio di San Michele in Bosco e oggi nella Pinacoteca Nazionale; il corteo esotico con la giraffa che entra da destra proviene da quello che compare nel modelletto di Andrea del Sarto per il "Tributo a Cesare" di Poggio a Caiano, oggi nelle raccolte del Louvre (inv. 1673), già appartenuto a Giorgio (L. Ragghianti Collobi, *Il libro de' disegni del Vasari*, Firenze 1974, p. 114); e ancora si può rilevare che il giovane che sale le scale in primo piano col braccio destro alzato è sviluppato dall'analogia figura di apostolo, in analogia posizione, nell'"Assunzione della Madonna" di Filippino sulla parete d'altare della cappella Carafa di Santa Maria sopra Minerva, ulteriore segnale della speciale "modernità" che Vasari riconosceva a questo maestro della seconda età, come ben traspare dalla sua biografia torrentiniana.