

N. 137, Gennaio 2010

Sommario

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
Chiuso in redazione: maggio 2011
Stampa: Alpi Lito, Firenze.

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

Saggi:	
Francesco Aceto	Spazio ecclesiale e pale di 'primitivi' in San Lorenzo Maggiore a Napoli: dal 'San Ludovico' di Simone Martini al 'San Girolamo' di Colantonio. I 2
Livia Spano	L'ultima casa di Ferruccio Ferrazzi 51
Contributi:	
Anneke de Vries	L'Incoronazione della Vergine' di Lorenzo di Niccolò in San Domenico a Cortona: da politico silvestrino a pala domenicana 86
Barbara Agosti	Frustoli vasariani. Su alcuni artisti, amici e committenti nel carteggio di Giorgio Vasari 97
	English Abstract 103

Frustoli vasariani. Su alcuni artisti, amici e committenti nel carteggio di Giorgio Vasari

Barbara Agosti

Il carteggio vasariano è un campo ormai arato piuttosto finemente, eppure vi si incontrano ancora alcuni interessanti frustoli rimasti come sottoterra, talvolta semplicemente a causa di imprecisioni, magari rivelatesi tali solo col tempo, nell'apparato di commento e di indici dell'edizione Frey.¹

Il primo caso riguarda una delle più antiche lettere note del giovane Vasari, nelle quali comunque già si palesano con forza tratti destinati a fissarsi come peculiari del futuro scrittore d'arte, "in quell'ansia di accumulare e di sciorinare, in quell'impeto elencativo e quantitativo, in quel crollare a cascata, a valanga, per gracili e arbitrarie strutture sintattiche, verso un finale stupefacente", caratteri di quel "discorso vasariano" che, come ha spiegato Giovanni Nencioni, "incarna linguisticamente l'ideale figurativo del suo autore."² Si tratta della dettagliata missiva (n. XXI) indirizzata il 3 giugno 1536 a Pietro Aretino, vero e principale mentore di Giorgio, in cui questi gli descrive gli apparati organizzati a Firenze per le nozze del duca Alessandro, che seguivano a stretto giro l'entrata trionfale di Carlo V in città; nella casa di Ottaviano de' Medici, dove era ospitata la sposa, Margherita d'Austria, col suo seguito, tra le altre cose c'era "una sala parata di panni Todeschi, fatti e cartoni per maestro Perino, da volere star lì e non ti partire per vaghezza de molte et di molte stanze, parate di cuoi dorati".³ La partecipazione a questi allestimenti fiorentini di Perino, che a Genova aveva fatto larga esperienza nel campo degli apparati in occasione delle due entrate dell'imperatore in città del 1529 e del 1533, è un dato solitamente trascurato ma di cui occorre invece tenere conto nella ricostruzione del percorso del pittore, in quel momento alle prese con gli impegni per Pisa; poiché le feste nuziali del duca Alessandro ebbero luogo alla fine di maggio del 1536, e poiché Perino è di nuovo a Genova in ottobre, quando viene

nominato console della corporazione dell'arte, è del tutto plausibile che sia rientrato a Firenze nella primavera prendendo parte a quegli addobbi della casa di Ottaviano e in giro per la città a cui, come si dirà nella Giuntina, lavorarono Vasari stesso insieme al Tribolo, ad Andrea di Cosimo Feltrini e "con l'aiuto di circa novanta scultori e pittori della città fra garzoni e maestri".⁴

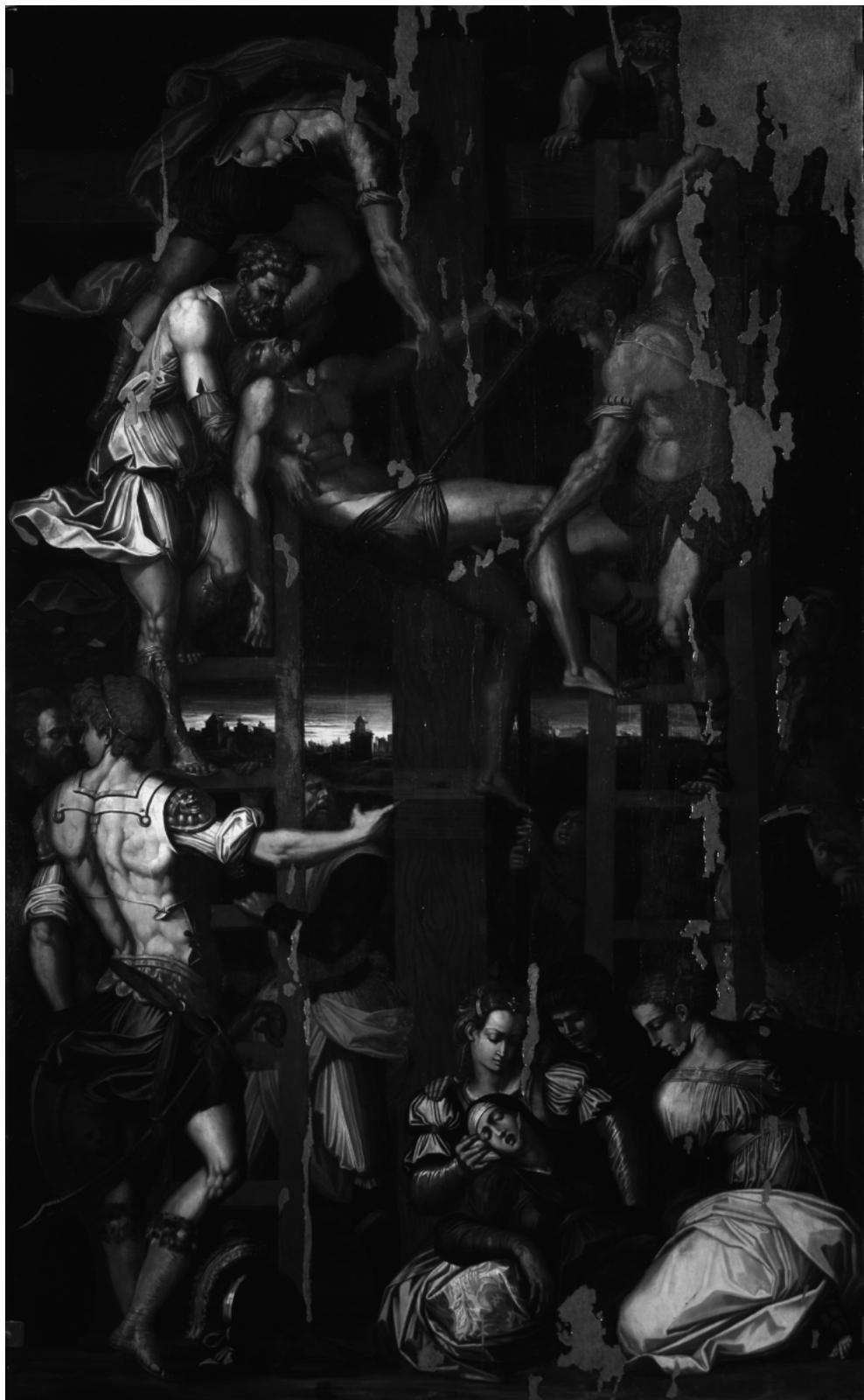
Questo incontro con Perino, artista centrale per la formazione di Vasari, può spiegare la rinnovata sensibilità alle sue invenzioni che si manifesta subito dopo, ad esempio nella 'Deposizione' eseguita per Arezzo (1536-37), dove la formula artificiosamente siglata del centurione viene da quella messa a punto dal Bonaccorsi per una figura analoga nei disegni per l'affresco con il 'Martirio dei Diecimila', modelli grafici su cui il pittore aretino si esercitò con attenzione (figg. 1-2).⁵ Ma anche nella prima pala eseguita per Camaldoli, la 'Madonna col Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Girolamo', per cui Vasari riceveva un acconto già nel gennaio del 1537, la ricerca di forme più ornate ed elegantemente sfinite appare in debito, ancora con stento, con studi del periodo genovese di Perino come quello dell'Albertina per la Madonna tra due santi francescani.⁶

Il fatto che, per contro, tre anni dopo Vasari sia stato escluso dagli allestimenti per l'unione di Cosimo I con Eleonora de Toledo, e che proprio allora sia iniziata per l'esordiente pittore aretino una fase non breve di viaggi e commissioni cercate in giro per l'Italia, a cominciare da Bologna, la dice lunga sulla estrema diffidenza con cui lui, ex creato e cliente di Alessandro de' Medici, venne guardato dal nuovo duca.⁷

Altre occorrenze rilevanti nel carteggio vasariano sono poi quelle relative a Gaspar Becerra, che si affaccia per la prima volta in una lettera (n. XCIII) scritta all'aretino da Giovio il 2 aprile 1547, dopo il coinvolgimento del pittore spagnolo nel cantiere della Sala dei cento giorni; fra un'esortazione e l'altra a darci dentro con il lavoro al libro delle *Vite*, e "mille salute" a un manipolo di pittori amici comuni (Pontormo, Bronzino, Salviati, e magari anche Bugiardini...), Giovio, recisamente contrario al proposito che Giorgio stava maturando di sposarsi, lo ammonisce a non fare la fine del "mio giovin Bizeri, quale lasciò il proprio per l'appellativo", scherzando sull'affinità tra il cognome di Becerra e la sua bizzarria di temperamento. A vari anni di distanza Becerra ricompare nel carteggio di Vasari in una lettera diretta a lui (n. CLXII), in quel

momento di passaggio ad Arezzo, da Vincenzo Borghini a Firenze, il 7 marzo 1552, da cui si evince che il benedettino è in attesa di un disegno di Vasari con un Crocefisso, ai piedi del quale vorrebbe – un po' come nell' 'Allegoria dell'Immacolata Concezione' inventata per Bindo Altoviti nel 1540 – "quel Adamo et quel Eva, involuppati in quella serpe che ha poi il capo confitto sotto i piedi di Nostro Signore, come sta il Lacoonte o simil modo, come noi ragionamo una volta", un progetto grafico che don Vincenzo intende poi fare "colorire a Beceri". In questo artista però Frey, non potendo essere informato circa l'esistenza di un soggiorno dell'artista spagnolo a Firenze, riconosceva non Becerra, bensì "Domenico Beceri, scolaro del Puligo",⁸ ragione per cui questa significativa testimonianza non è entrata negli studi su Gaspar Becerra e non è stata dunque collegata alla notizia del suo viaggio fiorentino, che oggi sappiamo venne preannunciato con qualche anticipo da un biglietto di presentazione da parte del cardinale Juan Alvarez de Toledo, fratello di don Pedro, al temibile segretario di Cosimo I, Pierfrancesco Riccio, del 6 settembre 1551.⁹ Sono indizi che vanno a colmare il vuoto di notizie relativo a Becerra per l'anno 1552, in cui si apre infatti un vero e proprio buco nella ricostruzione, oramai abbastanza assestata, della sua attività a Roma, e cioè dopo il febbraio-marzo 1551 in cui continuava a ricevere pagamenti per il tabernacolo di San Giacomo degli Spagnoli, e prima dell'agosto del 1553, quando firmerà il contratto per la decorazione della cappella di Constantino del Castillo nella stessa chiesa, la sua principale impresa romana.¹⁰ È del tutto coerente che con il soggiorno fiorentino Becerra abbia ripreso i contatti con la cerchia di Vasari, in quel periodo pressoché inchiodato a Roma dai molti impegni in corso per papa Del Monte.¹¹

"Beceri" ricompare infatti in una lettera (n. CLXVI) scritta poco dopo da Firenze, nel marzo o nel maggio 1552 pensava Frey, al Vasari da Bernardetto Minerbetti, vescovo di Arezzo, curioso di cose d'arte, e nei primi anni cinquanta tra i più fervidi promotori dell'amico pittore e storiografo nell'ambiente della corte medicea: lo scambio epistolare verte su due quadri che erano stati in precedenza ordinati a Vasari, innanzitutto una "Madonna" dipinta qualche tempo prima dall'aretino per una certa Costanza, forse la figlia di Ottaviano de' Medici, e da cui "Beceri" doveva eliminare "certi bruscoli, che



1. Giorgio Vasari: 'Deposizione di Cristo'. Arezzo, chiesa della Santissima Annunziata.

eron caduti e appiccatisi”, dunque una sorta di restauro; la sera stessa “Beceri”, continuava Bernardetto, “credo che acconcierà la Patienza, et tutto ha molto lodato”.¹² Questo secondo dipinto è l'‘Allegoria della Pazienza’, identificata con il quadro oggi a Palazzo Pitti (fig. 3), che Vasari aveva da poco elaborato per

Bernardetto, dopo avere lungamente discusso insieme per lettera dell'invenzione, per la quale Giorgio da Roma dichiarava di avere ricevuto persino un consiglio di Michelangelo e di essersi appoggiato al parere di Annibal Caro per il motto virgiliano che doveva accompagnarla.¹³ Nonostante la storia del quadro di Pitti e la solida documentazione fornita dal carteggio vasariano sulla complicata iconografia e sulle origini di questo dipinto (nel quale la personificazione della Pazienza

è esemplata sulla figura celebre che chiude a destra la ‘Crocefissione di San Pietro’ di Michelangelo nella Paolina) rendono certa tale identificazione, il riferimento a Vasari ha continuato a suscitare perplessità, inducendo diversi studiosi, da Zeri in avanti, a orientarlo piuttosto verso Siciolante, nel cui catalogo però non è stato mai accolto. Le forme espanse della figura, la fusione e la morbidezza del chiaroscuro, le incertezze della costruzione anatomica, la precarietà della posa, sono caratteri estranei al controllo della maniera vasariana di quel momento, quale la si vede nella ‘Conversione di Saulo’ eseguita in quello stesso 1551 per la cappella Del Monte in San Pietro in Montorio, e che viceversa si accordano con i modi di Becerra, qui impegnato a tradurre in pittura l'ambiziosa invenzione architettata da Giorgio secondo quello stesso gusto capzioso di trasporre una sorta di ‘impresa’ nel grande formato, come aveva fatto nel 1543 con la tavolona della ‘Giustizia’ per Alessandro Farnese (Napoli, Museo di Capodimonte).¹⁴ A Becerra evidentemente gli amici di Giorgio, come Borghini o il Minerbetti, allora ricorrevano volentieri, avendolo disponibile a Firenze, per portare a termine opere che l'aretino aveva solo il tempo di impostare.

Mentre Vasari provvedeva a concepire una ‘Contentezza’ come *pendant* della ‘Pazienza’, una copia a tempera su carta di quest'ultima ricavata da “un buon giovane” veniva spedita nel giugno 1553 dal Minerbetti a Ferrara (n. CLXXXV) su richiesta del duca Ercole II, ulteriore piccolo episodio della fama che l'artista aretino andava riscuotendo nella città estense, dove in proprio poteva contare sui suoi buoni rapporti con Girolamo da Carpi.¹⁵

Tra i protettori di Vasari il Minerbetti, di antica famiglia fiorentina e intrinsecamente legato alla corte di Cosimo, fu uno di quelli che più si adoperarono al principio del sesto decennio per aiutarlo a farsi spazio nelle maglie del mecenatismo ducale, vincendo, ma solo nel 1554, le diffidenze del duca riguardo alle temute, o accampate, instabilità e volubilità di Giorgio.¹⁶ Vasari lo ricorderà nella Giuntina, nella Vita del Lappoli, come protettore di questi e di “tutti gl'altri virtuosi”.¹⁷ C'è una specie di energia un po' euforica che dalle lettere il Minerbetti, per carattere, sembra avere in comune con l'amico pittore; lo si vede bene per esempio da come Bernardetto, per contagio vasariano, si converte repentinamente a quel culto del primato di Michelangelo che aveva allora appena trovato la sua consacrazione nell'edizione torrentiniana delle *Vite*. Questo



2. Giorgio Vasari: copia dallo studio compositivo di Perino del Vaga per il 'Martirio dei Diecimila'. Cambridge, Fogg Art Museum.

personaggio ad un certo punto appare anche coinvolto nei progetti letterari che Vasari aveva messo in cantiere già al principio del 1551 (nn. CXLVII e CXLVIII): da Roma gli ha sottoposto alcuni propri scritti, che Bernardetto ha intanto mostrato anche al Varchi, e che comprendono un sonetto su Michelangelo, in cui Bernardetto introduce alcune correzioni, e poi un "ragiona-

mento" dove compariva come personaggio – pare di capire – il Minerbetti stesso, ed è a questi scambi che fa seguito in autunno (n. CLIV) la commissione dell' 'Allegoria della Pazienza', con l'auspicio che Vasari ottenesse un suggerimento in merito da parte del "divino" Michelangelo.¹⁸ La 'Pazienza', come si apprende poi dalla lettera del Minerbetti a Vasari del 31 ottobre (n. CLVII), era destinata ad una delle camere del palazzo fiorentino di Bernardetto; nell'arco che introduceva al-

la stessa stanza c'era "una Minerva con quelle bazicature che mi diceste", e alla decorazione della volta stava in quel momento provvedendo un pittore che, dice il Minerbetti, "è vostro creato, un giovane della costa a San Giorgio", artista nel quale si potrebbe forse riconoscere quel Giovanni Capassini, *alias* Nannoccio da Costa San Giorgio, di cui è stata avviata la ricostruzione in tempi recenti.¹⁹ Già

nella Torrentiniana, in fondo alla Vita di Andrea del Sarto, Vasari lo ricorda passato in Francia “felicissimamente” al servizio del cardinale François de Tournon, e a Tournon risulta documentato nel 1553, ma nulla esclude un suo temporaneo rientro a Firenze, muovendosi nell’orbita di Vasari, di cui il ben informato Minerbetti lo dice – se è lui – “creato”; tanto più che la missione diplomatica del cardinale francese in Italia si protrasse dal 1549 al 1552.²⁰

Di un “dialogo” composto da Vasari si torna a parlare in una lettera a lui di Borghini del 16 marzo 1552 (n. CLXIII), un testo che don Vincenzio stava aspettando di leggere, e che ha buona probabilità di essere lo stesso a cui si faceva riferimento nella corrispondenza dei mesi precedenti tra Giorgio e il Minerbetti, ed è possibile – dal momento che in questo giro di anni uno dei motivi centrali delle relazioni intrattenute con questi amici da Vasari era proprio il rapporto che lui aveva intrecciato con il Buonarroti a Roma in concomitanza coi lavori della cappella Del Monte – che l’opera in questione sia quel “dialogo” in cui Vasari aveva riportato i “molti utili e begli ragionamenti dell’arte et industriosi” scambiati con Michelangelo durante le visite alle sette chiese per l’anno santo del ’50, che verrà evocato nella Giuntina.²¹ L’uscita a Roma nel ’53 della biografia michelangelolesca di Condivi, cavata quella sì dal “vivo oracolo” del maestro, dovette verosimilmente stroncare per il momento questa nuova iniziativa letteraria di Vasari sorta così a ridosso della pubblicazione della Torrentiniana.²² Il lavoro al “dialogo” con Michelangelo riprenderà solo nel 1560, con l’intenzione di portarlo a termine grazie alla rinnovata frequentazione assidua del vecchio maestro a Roma, come l’irrefrenabile Vasari racconta in una lettera al duca Cosimo del 9 aprile di quell’anno (n. CCCIV). A quel punto nel progetto del “dialogo” michelangelolesco sembra essere implicato da vicino anche Borghini, al quale qualche giorno dopo, il 13 aprile, Vasari comunica (n. CCCV): “Io vi dico, ch’el mio vecchio m’ha cavato il core et àmmi messo l’anima in corpo. O, Don Vincentio mio, gli ochi miei si son rinfrescati: ho visto tanto, ho considerato tanto, che dal giuditio d’ora a quel dell’altre volte mi ha fatto conoscer l’error mio et il merito da lui et anche quel che mi parve liofante tornato topo. Una cosa sol resta, che è la virtù di quel vecchio in certe cose, le quale son pioute di sopra: qui non ci vale arte, Iddio sol le lascia fare

agli omini ... Torno a dirli, come i suoi ricordi son già fatti tutti, che tutti da me per particolare ordine vi saranno distesi con gran satisfazione vostra”. Ma proprio da questa raccolta di “ragionamenti” devono essere derivati molti di quei giudizi sulle cose dell’arte espressi dal Buonarroti che vengono riferiti lungo tutto l’arco delle tre età nella seconda edizione delle *Vite*, riconfigurando il maestro come nume critico dell’architettura storiografica vasariana, posizione di cui non c’era viceversa traccia nel corpo della precedente versione.²³ Credo per esempio che siano rifluite dal “dialogo” con Michelangelo le osservazioni dell’artista riportate nella Vita giuntina di Masaccio a proposito della tavola di Santa Maria Maggiore con il ‘Miracolo della Neve’ (oggi a Capodimonte), vista da Giorgio insieme al Buonarroti (“Considerando questa opera un giorno Michelagnolo et io ...”), o le lodi tributate da Michelangelo agli affreschi romani di Gentile da Fabriano e riversate nelle *Vite* del 1568, o ancora la sua opinione sull’architettura del Pantheon richiamata nella biografia giuntina di Andrea Sansovino, o la battuta sferzante pronunciata, presente Vasari, sulla tavola con i ‘Santi Pietro e Paolo e la Veronica’ dipinta da Ugo da Carpi con le dita, “senza pennello” (oggi nella Sagrestia dei Beneficiati in San Pietro), che viene rievocata nella Vita di Marcantonio e d’altri intagliatori di stampe.²⁴ Analogamente ci saranno brani di un’altra opera di Vasari in via di composizione durante il sesto decennio, quei *Ragionamenti* connessi al cantiere di Palazzo Vecchio in parte almeno già abbozzati nel 1558, come risulta dalla corrispondenza con Cosimo I, che confluiranno poi nella tessitura della Giuntina (per esempio nelle biografie di Arnolfo, di Michelozzo o del Cronaca...), la cui preparazione certamente già ferveva nei primi mesi nel ‘61; la capacità di scrittura, anche in senso quantitativo, di Vasari in questi anni è comunque davvero impressionante, e ancora una volta c’è piena corrispondenza tra i modi del suo impegno letterario e i suoi ritmi serratissimi nella sterminata produzione pittorica portata avanti in parallelo in questa fase.

Per diversi suggerimenti desidero ringraziare Giovanna Perini; un particolare debito di riconoscenza è con gli amici con cui condivido il gorgo degli studi vasariani, Silvia Ginzburg, Riccardo Naldi, Alessandra Pattanaro, Vittoria Romani, Andrea Zezza.

1) K. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München, I, 1923; II, 1930. I rimandi alle singole lettere sono dati qui tra parentesi nel testo secondo la numerazione progressiva dell’edizione Frey.

2) G. Nencioni, *Il Vasari scrittore manierista?*, [1965], in Idem, *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino 1983, p. 71.

3) Qualche indicazione sull’allestimento della casa di Ottaviano in questa circostanza è fornito da A.M. Braccianti, *Ottaviano de’ Medici e gli artisti*, Firenze 1984, p. 72. Per la definizione “panni tedeschi” non mi riesce di trovare confronti nei testi vasariani; poiché degli apparati del 1536 in casa di Ottaviano, congiungendoli a quelli per l’arrivo di Carlo V, Vasari torna a parlare nella Vita di Battista Franco (G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, V, Firenze 1984, p. 460), ricordando le molte “cose di chiaro scuro” realizzate allora da Maarten van Heemskerck e da “altri giovani tedeschi”, viene da pensare che potesse trattarsi di decorazioni effimere dello stesso genere, sul tipo magari della tela dipinta a tempera (ma in questo caso a colori) per il modello della spalliera sistina oggi nella Galleria Spada.

4) Il passaggio fiorentino del ‘36 va integrato nel percorso di Perino ricostruito innanzitutto da J.A. Gere, *Two late fresco cycles by Perino del Vaga: the Massimi Chapel and the Sala Paolina* in ‘The Burlington Magazine’, CII, 1960, p. 10 nota 5, e da E. Parma Armani, *Perino del Vaga. L’anello mancante*, Genova 1986, p. 153; Eadem, *Perino del Vaga, ingegno sottile e capriccioso*, in *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 18 marzo-10 giugno 2001), Milano 2001, pp. 27-28. La citazione nel testo è da G. Vasari, *Le vite cit.*, V, p. 207.

5) L’importanza di Perino per il giovane Vasari è stata messa in evidenza da M. Hirst, *Perino del Vaga and His Circle*, in ‘The Burlington Magazine’, CVIII, 1966, p. 401. Sulla commissione della pala vasariana per San Domenico ad Arezzo, oggi nella chiesa della Santissima Annunziata: R.A. Carlucci, *Alessandro de’ Medici and Giorgio Vasari’s Arezzo ‘Deposition’: a new document*, in ‘Paragone’, 549, 1995, pp. 86-92; A. Cecchi, *Vasari e la maniera moderna*, in *Arte in terra d’Arezzo: il Cinquecento*, a cura di L. Fornasari e A. Giannotti, Firenze 2004, p. 122. Per la copia vasariana (Cambridge, Fogg Art Museum, inv. 1932.265) dal progetto di Perino: *Vasari’s Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, catalogo della mostra (Yale University Art Gallery, 14 aprile-15 maggio 1994), a cura di M.W. Gahtan e Ph. Jacks, Yale 1994, p. 24 e p. 26, n. 17; A. Cecchi, in *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo cit.*, p. 115, n. 20. Nella Vita giuntina di Perino (*Le vite cit.*, V, pp. 132-133) Vasari specifica che il cartone di Perino ben presto “pervenne nelle mani del Piloto, che lo tenne molti anni spiegato in casa sua, mostrandolo volentieri a ogni persona d’ingegno come cosa rarissima; ma non so già dove e’ capitasse dopo la morte del Piloto”; questi partecipò agli apparati per l’ingresso di Carlo V del 1536 e morì il 4 dicembre di quell’anno (G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, V, Firenze 1880, p. 603 nota 1); tale data costituisce dunque il verosimile termine *ante quem* per l’esecuzione della copia vasariana.

6) Per questo pagamento relativo alla pala di Ca-

maldoli, che dal vero fa comunque un effetto meno scoraggiante: A. Alotto, *Contributi documentari su Giorgio Vasari a Camaldoli*, in 'Arte Cristiana', 855, 2009, pp. 472-474; per il disegno di Perino a Vienna (inv. 435): E. Parma, in *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo* cit., p. 151, n. 48.

7) C. Dionisotti, *I due Vasari*, [1987], in Idem, *Appunti su arti e lettere*, Milano 1995, p. 130.

8) Così nel commento del Frey e in *Il carteggio di Vincenzio Borghini*, I, a cura di D. Francalanci, F. Pellegrini, E. Carrara, Firenze 2001, p. 338. Il nome di Domenico Beceri compare in coda alla Vita del Puligo e in alcuni pagamenti del 1567 e del 1570 per i lavori nel Salone dei Cinquecento, dove figura come garzone di Vasari (E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze 1980, pp. 257, 261); Domenico Beceri risulta iscritto nel 1523 alla compagnia di San Luca a Firenze, e a lui sulla base della trascrizione settecentesca di un documento d'archivio è stata riferita la pala di San Mercuriale del Museo Civico di Pistoia, a partire dalla quale è stata tentata la ricostruzione di un piccolo corpus, non sempre coerente, di opere (A. Nesi, *Domenico Beceri. Una pala pratese e altre opere per la riscoperta di un artista del Cinquecento*, in 'Prato', 101, 2007, pp. 47-63). Mi pare sia da Milanesi in avanti (si vedano i rimandi in G. Vasari, *Le vite* cit., IX, Firenze 1885, p. 32) che questo pittore viene spesso forzatamente fatto coincidere con il "Domenico Benci" che Vasari cita altrove come proprio aiutante: nelle *Ricordanze* (n. 219) sotto la data 1556, e nella Vita del Gherardi ("Domenico Benci pittore, che lavorava anch'egli in palazzo col Vasari") e in quella miscellanea dedicata agli accademici del Disegno, in entrambi questi ultimi casi in riferimento al cantiere di Palazzo Vecchio (per le *Ricordanze* si veda ora l'edizione sul sito della Fondazione Memofonte; per i passi citati: G. Vasari, *Le vite* cit. V, p. 303; VI, Firenze 1987, p. 244). Si deve tuttavia tenere presente che nella collezione di Vincenzo Giustiniani esisteva una 'Resurrezione di Cristo' di grandi dimensioni registrata come "di mano di Domenico Benci" (L. Salerno, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani, II: The Inventory, Part I*, in 'The Burlington Magazine', CII, 1960, p. 94). Ancora, nell'elenco di nomi di artisti legati all'Accademia del Disegno (e dei quali si ritroveranno notizie nella Giuntina), che è contenuto nello *Zibaldone*, Vasari registrava su una stessa riga: "Marco da Faenza Domenico Benci" (*Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, a cura di A. Del Vita, Arezzo 1938, p. 126). Come che sia, nelle menzioni vasariane Domenico Benci e Domenico Beceri sono regolarmente ricordati con nome e cognome, senza storpiature, e non sembrano comparire prima della fase dei grandi cantieri medicei. Più plausibilmente il "Beceri" richiamato nella lettera di Borghini è da riconoscere in Gaspar Becerra; e già lui e non Domenico Beceri (cfr. A. Nesi, *Domenico Beceri* cit., pp. 57-59) deve essere il "Bescieri" che emerge nelle *Ricordanze* del 15 giugno, 15 agosto e 15 ottobre 1541 (nn. 107, 110, 115) come collaboratore di Vasari per due dipinti: una copia dalla 'Leda' di Michelangelo per Francesco d'Andrea Rucellai, "la quale feci inporre a Bescieri pittore et io la finii poi", e per il medesimo "una testa di Cosimo vecchio de' Medici, la quale feci bozzare a Bescieri et io la finii". Questo coinciderebbe con l'opinione largamente condivisa che Becerra, documentato per la prima volta a Roma nel 1544, quando risulta iscritto alla compagnia di San Luca, e di lì a poco attivo a fianco di Vasari nella Sala dei cento giorni, fosse arrivato in Italia qualche tempo prima, intorno appunto al 1540 (si vedano i pareri in tal senso raccolti da G. Redín Michaus, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid 2007, pp. 160-161). Per una ricostruzione attendibile degli sviluppi stilistici di Becerra durante il suo periodo italiano: A. Bisce-



3. Giorgio Vasari e Gaspar Becerra (?): 'Allegoria della Pazienza'. Firenze, Palazzo Pitti.

glia, *Relazioni artistiche tra Italia e Spagna 1540-1568: Pedro de Rubiales e Gaspar Becerra*, tesi di Dottorato di ricerca in discipline storiche dell'arte medievale, moderna e contemporanea, storia e critica delle arti figurative nell'Italia meridionale, Università degli studi di Napoli "Federico II", relatore prof. F. Sricchia Santoro, a.a. 1999-2000, pp. 85-144.

9) Per queste indicazioni sul soggiorno fiorentino di Becerra: A. Bisceglia, in *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 30 settembre 2003-12 gennaio 2004), a cura di V. Romani, Firenze 2003, p. 120; S. Salort Pons, *Gaspar Becerra en Florencia*, in 'Archivo Español de Arte', LXXVIII, 2005, pp. 100-102; Redín Michaus, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra* cit., p. 163.

10) Dati e documenti per l'attività di Becerra a Roma in questo arco di anni sono forniti da G. Redín Michaus, *Sobre Gaspar Becerra en Roma. La capilla de Constantino del Castillo en la iglesia de Santiago de los Españoles*, in 'Archivo Español de Arte', LXXV, 2002, pp. 129-144; Idem, *Giulio Mazzoni e Gaspar Becerra a San Giacomo degli Spagnoli. Le cappelle del Castillo e Ramirez de Arellano*, in 'Bollettino d'Arte', LXXXVII, 2002, pp. 49-62; Idem, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra* cit., in particolare pp. 49-54.

11) La disamina più accurata dei movimenti di Vasari in questi anni mi pare quella di A. Nova, *The Chronology of the Del Monte Chapel in S. Pietro in Montorio in Rome*, in 'The Art Bulletin', LXVI, 1984, pp. 150-154.

12) Frey proponeva di identificare Costanza o con la cognata di Vasari o più convincentemente con la figlia di Ottaviano de' Medici, per la quale l'areino nel 1553 eseguì anche una "tavoletta": si veda il suo commento alla lettera n. CLXXX.

13) Per la complessa iconografia elaborata da Vasari per la 'Pazienza', dopo l'intervento di apertura di R. Wittkower, *Patience and the Chance: the story of a political emblem*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', I, 1937, pp. 171-177, si veda soprattutto J. Kliemann, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, catalogo della mostra (Arezzo, 26 settembre-29 novembre 1981), Firenze 1981, pp. 131-133. Ulteriori spunti di carattere iconografico si trovano in L. De Girolami Cheney, *Giorgio Vasari's Teachers. Sacred and Profane Art*, New York 2007, pp. 169-176 e in S. Pierguidi, *Sulla fortuna della Giustizia e della Pazienza di Vasari*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', LI, 2007, pp. 576-592.

14) Sono molto grata ad Anna Bisceglia per avere discusso con me della possibilità di riferire la 'Pazienza' a Becerra in collaborazione con Vasari, proposta su cui la studiosa indipendentemente ragionava da tempo per motivi di ordine stilistico, e sulla quale spero avrà occasione di tornare. Per la vicenda critica del dipinto si veda la scheda di S. Padovani, in *La Galleria Palatina e gli appartamenti reali di Palazzo Pitti, Catalogo dei dipinti*, a cura di M. Chiarini e S. Padovani, Firenze 2003, pp. 404-405, n. 668. Il quadro è attualmente registrato sotto il nome di Siciolante, a cui era stato accostato da F. Zeri, *Intorno a Gerolamo Siciolante*, in 'Bollettino d'Arte', XXXVI, 1951, p. 148, p. 149 nota 13, e da A. Cecchi, *In margine a una recente monografia sul Salviati*, in 'Antichità Viva', XXXVII, 1994, pp. 19 e 22 nota 45 (ma lo studioso, che ringrazio per la sua disponibilità, trova accettabile una soluzione in favore di Vasari e Becerra). Negli studi su Siciolante l'attribuzione è correntemente respinta: si vedano i pareri raccolti in J. Hunter, *Girolamo Siciolante pittore da Sermoneta (1521-1575)*, Roma 1996, p. 239, numero C-3.

15) Kliemann, in *Giorgio Vasari* cit., p. 132. Zeri conosceva (scheda 16973 sul sito della Fondazione Zeri) una copia della 'Pazienza' schedata come di "Anonimo toscano sec. XVI", passata sul mercato antiquario. Per la versione della allegoria della Pazienza, attribuita a Camillo Filippi, padre del Bastianino, nella Galleria Estense di Modena, si veda la scheda relativa in *Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1 settembre-15 ottobre 1985), a cura di J. Bentini, Bologna 1985, pp. 83-85, n. 48. Il disegno del Louvre (inv. 1660) riferito alla cerchia di Vasari da C. Monbeig Goguel, *Vasari et son temps*, Paris 1972, p. 210, n. 315, corrisponde abbastanza bene alla figura del dipinto ferrarese, e non alla 'Pazienza' di Palazzo Pitti. Per tutto il problema dell'amicizia di Vasari con Girolamo da Carpi, le implicazioni di questo rapporto nella tessitura delle *Vite*, e i suoi soggiorni a Ferrara: A. Pattanaro, *La maturità del Garofalo. Annotazioni ad un libro recente*, in 'Prospettiva', 79, 1995, pp. 51-52 nota 6.

16) Del Minerbetti si veda il medaglione di M. Daly Davis, in *Giorgio Vasari* cit., p. 69. Altre indicazioni sui suoi rapporti con l'ambiente di Vasari e Borghini sono fornite da 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 della giornata di studio, Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre-1 ottobre 2004*, a cura di E. Carrara e S. Ginzburg, Pisa 2007, pp. 163-164, 185. Nella Vita giuntina di Marcantonio Raimondi e d'altri intagliatori di stampe è ricordato "un quadretto a olio molto bello" di Dürer con 'Cristo al Limbo e Cristo risorto' allora di proprietà di Bernardetto Minerbetti (*Le vite* cit., V, p. 5). È invece difficile prospettare un ruolo di Bernardetto, nato nel 1507, nella realizzazione del cenotafio di Ruggero Minerbetti in Santa Maria Novella, eseguito da Silvio Cosini, la cui lapide reca la data 1530 (e sul quale si veda M. Campigli, *Silvio Cosini e Michelangelo. II. Oltre la Sagrestia Nuova*, in 'Nuovi Studi', 14, 2008, pp. 76-80).

17) G. Vasari, *Le vite* cit., V, p. 185.

18) Il sonetto su Michelangelo, con le correzioni del Minerbetti, è stato pubblicato da U. Scoti-Bertinelli, *Giorgio Vasari scrittore*, Pisa 1905, p. 263. Nel giugno 1552 Vasari promosse pure un incontro a Roma tra l'artista e il Minerbetti nel tentativo di concordare il matrimonio di Leonardo Buonarroti con una parente del vescovo aretino: *Il carteggio di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, IV, Firenze 1980, p. 376.

19) L. Bellosi, *Per Nannoccio Capassini*, in 'Antichità Viva', XXXIII, 1994, pp. 93-95; D. Thiébaud, *Un artiste florentin au service du cardinal de Tournon: Giovanni Capassini*, in *Kunst in der Toskana*, a cura di M. Cämmerer, München 1992, pp. 176-185; J.-Ch. Baudequin, *Un dessin de Giovanni Capassini à l'École des beaux-arts*, in 'Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien', 10, 2004, pp. 5-7. Se Nannoccio è nato nei primi anni venti, come pare, nel '51 la qualifica di "giovane" poteva ancora attagliarsi a lui (per esempio Giovio nella lettera del 1547 richiamata sopra nel testo definiva giovane Becerra, la cui nascita pure si colloca sul 1520).

20) Per le menzioni vasariane di Nannoccio: *Le vite* cit., IV, Firenze 1976, p. 395; sugli spostamenti del cardinal de Tournon in quel periodo: C. Dupuy, *Le cardinal de Tournon à Rome. Étude du milieu culturel d'un prélat français dans le second tiers du XVIe siècle*, in 'Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien', 10, 2004, p. 119 nota 3.

21) G. Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli 1962, I, p. 89.

22) Per il rapporto tra la biografia michelangiologica di Condivi e quelle vasariane: M. Hirst, *Mi-*

chelangelo e i suoi primi biografii, [1995], in Idem, *Tre saggi su Michelangelo*, Firenze 2005, pp. 31-53; e dello stesso studioso si veda l'introduzione ad A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni con saggi di M. Hirst e C. Elam, Firenze 1998, pp. I-XX.

23) M. Hirst, *Michelangelo e i suoi primi biografii* cit., p. 35: "In breve, penso si possa concludere che, 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".

24) G. Vasari, *La Vita di Michelangelo* cit., pp. 202-203, 223, 233. Per il passo su Gentile (in G. Vasari, *Le vite* cit., III, Firenze 1971, p. 366): A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 2006, p. 236; per il quadro di Ugo da Carpi, unica prova pittorica nota dell'artista eseguita verso la metà del terzo decennio, e i disegni di Parmigianino che gli sono connessi: A. Gnann, *I giovani artisti a Roma dalla morte di Raffaello al Sacco di Roma (1520-1527)*, in *Roma e lo stile classico di Raffaello*, catalogo della mostra, a cura di K. Oberhuber (Mantova, Palazzo Te, 20 marzo-30 maggio 1999), p. 48; D. Ekserdjian, *Parmigianino*, New Haven 2006, p. 26.

of San Marco, between 1436 and 1440. However, these changes must not simply be interpreted as a *damnatio memoriae* of the Silvestrines: emphatically presented as a religious bequest by the Medici brothers, the altarpiece was given a new lease of life. The Medici act of patronage and the careful and inconspicuous nature of the overpaintings both suggest the involvement of the painter who was active at this time not only for the Medici in San Marco but also for at least two patrons in San Domenico in Cortona: Fra' Angelico.

Vasarian fragments. On artists, friends and art patrons in the letters of Giorgio Vasari

Barbara Agosti

From the letters of Giorgio Vasari it is still possible to glean useful information relating to the artists he was in contact with and about whom he wrote in his Lives, and about his activity as a painter and historiographer. Various mentions of Perino del Vaga and Gaspar Becerra that are important for the reconstruction of certain episodes in their respective activity, and for the consequences that such passages involved in the development of Vasarian painting, are considered here. Drawing on the information supplied by the written correspondence, it may be suggested to attribute the problematic 'Allegory of Patience' of Palazzo Pitti, executed for Bernardetto Minerbetti, an important art patron in Florence at the time of Cosimo I, to a collaboration between Vasari and the Spanish painter. But after re-examining the letters of the Aretime important information is evinced concerning the different critical position of Michelangelo between the first and second edition of the Lives, in the light of the relations Vasari had with the artist after the publication of the *Torrentiniana*.

Copyright delle immagini:

Francesco Aceto, *Spazio ecclesiale e pale di 'primitivi' in San Lorenzo Maggiore a Napoli: dal 'San Ludovico' di Simone Martini al 'San Girolamo' di Colantonio. I* Archivio dell'Arte / Luciano Pedicini, Napoli.
Foto Alinari. Kunsthistorisches Institut in Florenz.
Soprintendenza al Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico per le province di Siena e Grosseto.
Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.

Anneke de Vries, *L'Incoronazione della Vergine' di Lorenzo di Niccolò in San Domenico a Cortona: da politico silvestrino a pala domenicana* Archivio Scala. Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggio e per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico per la Provincia di Arezzo

Barbara Agosti, *Frustoli vasariani. Su alcuni artisti, amici e committenti nel carteggio di Giorgio Vasari* Allan Macintyre © President and Fellows of Harvard College / Harvard Museums, Fogg Art Museum, Bequest of Charles A. Loeser, 1932.265

Non è citata la provenienza delle foto fornite dagli autori