



KUNSTHISTORISCHES INSTITUT IN FLORENZ
MAX-PLANCK-INSTITUT

Studi e Ricerche

9

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT IN FLORENZ
MAX-PLANCK-INSTITUT

Direttori
Alessandro Nova e Gerhard Wolf

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT IN FLORENZ
MAX-PLANCK-INSTITUT

GIORGIO VASARI
E IL CANTIERE DELLE *VITE*
DEL 1550

a cura di Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Alessandro Nova

Marsilio

Il volume raccoglie gli atti
del convegno tenutosi a Firenze,
Kunsthistorisches Institut,
Palazzo Grifoni, 26-28 aprile 2012

Redazione e indici
Dario Donetti, Francesco Grisolia,
Maria Rosa Pizzoni

In copertina
Giorgio Vasari, *Giuseppe spiega i sogni ai fratelli*,
Parigi, Musée du Louvre, DAG, inv. 4042r.

Progetto Grafico
Tapiro, Venezia

©2013 BY MARSILIO EDITORI® S.P.A. IN VENEZIA

Prima edizione: dicembre 2013
www.marsilio.it
ISBN 978-88-317-1495-2

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate
nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE
del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5,
della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie per finalità di carattere professionale, economico
o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale
possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata
da CLEAREDI, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni
Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano,
e-mail autorizzazioni@clearedi.org
e sito web www.clearedi.org.

INDICE

GIORGIO VASARI E IL CANTIERE DELLE *VITE* DEL 1550

I SOGGIORNI DI VASARI A ROMA

- 13 La politica dello stile: il giovane Vasari e la cerchia di Ippolito de' Medici
Guido Rebecchini
- 29 Vasari e Raffaello
Silvia Ginzburg
- 47 Fausto Sabeo e le arti figurative. Tra Vasari e Michelangelo
Carmelo Occhipinti
- 61 Vasari e le amicizie di Michelangelo dalla Torrentiniana
alla Giuntina, attraverso Condivi
Marcella Marongiu
- 75 Lo specchio di Perino. La biografia di Perino del Vaga
nell'edizione delle *Vite* di Vasari del 1550
Giovanna Saponi
- 91 Vasari e gli scultori attorno a Michelangelo
nella prima edizione delle *Vite*
Grégoire Extermann
- I VIAGGI DI VASARI NEGLI ANNI QUARANTA
- 105 Su Vasari e i pittori veneziani
Vittoria Romani
- 121 Giorgio Vasari a Venezia: osservazioni sull'*Introduzione* all'architettura
Maria Beltramini
- 131 Vasari e Ferrara
Alessandra Pattanaro
- 147 Per Vasari e Napoli
Andrea Zezza
- 167 La forza dei luoghi. Vasari e San Giovanni a Carbonara, tra pittura e storiografia
Riccardo Naldi
- 185 Sulla Vita torrentiniana dei Dossi
Barbara Agosti
- 195 La pittura come ombra della virtù. La casa di Vasari ad Arezzo e la Torrentiniana
Matteo Burioni

LA PERIODIZZAZIONE DELLA STORIA DELL'ARTE DI VASARI

- 205 La Vita di Andrea Pisano e la scultura della prima età
Laura Cavazzini
- 217 Una Vita "minore" al principio della seconda età: Niccolò d'Arezzo
Aldo Galli
- 231 Le Vite di Botticelli e Filippino della Torrentiniana
Alessandro Cecchi
- 239 Giorgio Vasari e l'arte a nord delle Alpi
Frédéric Elsig
- 247 La Vita torrentiniana di Leonardo
Roberta Battaglia
- 271 Peruzzi dalla Torrentiniana alla Giuntina: modifica di un ritratto
Alessandro Angelini
- 289 Vasari e il modello della bottega tra pratica pittorica e storiografia
Anna Bisceglia

INTORNO AL LIBRO DEL 1550

- 301 L'*Introduzione* alle arti e la tecnica della pittura nelle *Vite* di Vasari
Angela Cerasuolo
- 315 Il ruolo dell'architettura nella titolazione delle *Vite* di Giorgio Vasari
Claudia Conforti
- 325 Le prime *Künstlerviten* dell'età moderna: il caso di Giovan Battista Gelli
Margareth Daly Davis
- 341 «Il disegno che è disegno nostro». Vasari e la pratica del disegno nelle *Vite*,
con una proposta per Agnolo di Donnino e il ritratto di Benedetto da Rovezzano
Catherine Monbeig Goguel
- 359 Vasari e i "partimenti"
Andrea De Marchi
- 371 Qualche nota sul disegno vasariano al tempo della Torrentiniana
Annamaria Petrioli Tofani
- 393 ATLANTE ICONOGRAFICO
- 481 Indice dei nomi
Maria Rosa Pizzoni
- 495 Referenze fotografiche

GIORGIO VASARI
E IL CANTIERE DELLE *VITE* DEL 1550

Nel 2011 cadeva il cinquecentenario della nascita di Giorgio Vasari. Alle molte e diverse iniziative che hanno accompagnato questa ricorrenza si è pensato di fare seguire un'occasione di scambio e di approfondimento sulla prima edizione delle *Vite*, concentrando l'attenzione sulle origini del progetto storiografico vasariano, sulla lunga preparazione del testo pubblicato nel 1550, e sui vari contesti di cultura figurativa attraversati dall'autore in quella stagione del suo percorso, quando erano ancora di là da venire il suo ruolo di *deus ex machina* della corte medicea e la poderosa revisione del libro in vista della stampa del 1568.

Nel tentativo di giungere ad una più articolata comprensione dell'edizione torrentiniana che tenesse conto, in tutte le implicazioni, del carattere progressivo della sua elaborazione, abbiamo ritenuto essenziale la partecipazione congiunta di specialisti di Vasari, e di specialisti di artisti e ambiti trattati da Vasari, per i quali anzi le *Vite* costituiscono una fonte primaria. Gli studiosi che si sono generosamente fatti coinvolgere hanno portato contributi che esplorano e mettono in luce dall'interno la vicenda compositiva e gli ingranaggi del libro, restituendo alla prima edizione delle *Vite* il valore dirompente che effettivamente ebbe e chiarendone le specificità rispetto alla Giuntina.

La sperimentazione di questo dialogo tra esperienze e competenze diverse, incrociando modi differenti di interrogare il testo vasariano, si è rivelata molto proficua, e ha sorprendentemente coinvolto i moltissimi studenti e giovani studiosi che hanno affollato la sala di palazzo Grifoni.

Tale calorosa partecipazione è stata resa possibile dalla liberalità e dalla ospitale accoglienza del Kunsthistorisches Institut di Firenze: al direttore Alessandro Nova, ai suoi collaboratori e in particolare a Christine Klöckner, va tutta la nostra gratitudine. L'opportunità di avere Alessandro come interlocutore su questi argomenti è stata di fondamentale arricchimento.

mento. Esprimiamo inoltre viva riconoscenza ai dipartimenti universitari che hanno voluto sostenere queste giornate di studio: l'Unité d'Histoire de l'art de l'Université de Genève, e segnatamente Frédéric Elsig, il Dipartimento di Studi storico-artistici, archeologici e sulla conservazione dell'Università di Roma Tre e il Dipartimento di Beni culturali, musica e spettacolo dell'Università di Roma "Tor Vergata".

Ringraziamo ancora per l'appoggio ricevuto Liliana Barroero, Edo Bellingeri, Simonetta Prospero Valenti Rodinò; per il supporto tecnico e la collaborazione Dario Donetti, Francesco Grisolia, Emanuela Lorenzon, Fabrizio Musetti, Maria Rosa Pizzoni.

Per la pubblicazione di questo volume è stata davvero una grande fortuna poter contare sulla sensibilità, la sollecitudine e la qualità professionale e umana di Stefano Grandi.

A monte di quest'impresa ci sono stati alcuni incoraggianti colloqui con Paola Barocchi: misurando lo scarto verificatosi negli studi su e intorno a Vasari tra l'inizio del Novecento e la lettura postcrociana sviluppatasi dalla metà del secolo, rievocava divertita come qualcuno, in occasione del convegno vasariano del 1950, si fosse chiesto: «ma che c'è ancora di nuovo da dire su Vasari?».

Ricordiamo infine con affetto l'aperta e appassionata presenza di Sandro Ballarin alle giornate fiorentine, a cui hanno preso parte tanti tra i suoi amici e allievi; il suo modo di intendere la storia dell'arte è stato per noi esemplare, e ci fa piacere dedicare a lui questo volume.

BARBARA AGOSTI, SILVIA GINZBURG

Rispetto al programma previsto per il convegno, gli atti presentano alcune variazioni: mancano i contributi di Charles Davis e di Wolf-Dietrich Löhr, mentre si è aggiunto quello di Carmelo Occhipinti.

I riferimenti al testo delle *Vite*, salvo motivate ed esplicite eccezioni, si intendono sempre all'edizione affrontata della Torrentiniana e della Giuntina, a cura di P. Barocchi e R. Bettarini (Firenze 1966-1987, testo 6 voll.).

I rimandi alle lettere del carteggio vasariano edito da K. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* (München 1923-1930, 2 voll.) sono indicati semplicemente con il numero romano progressivo.

Per le *Ricordanze* si è utilizzata di regola l'edizione a cura di A. Del Vita, Arezzo 1938.

SULLA VITA TORRENTINIANA DEI DOSSI

La Vita torrentiniana di Dosso e Battista Dossi, collocata nel cuore della terza età, tra la biografia dello scultore napoletano Girolamo Santacroce e quella del Pordenone, mi sembra un caso molto interessante per ragionare sulla cronologia di stesura del testo della prima edizione del libro vasariano, sugli orientamenti critici con cui quel progetto storiografico era nato, e sui peculiari incroci tra impianto biografico e ingranaggi geografici che connotano la versione del 1550.

Quando Vasari, reduce dall'importante soggiorno romano del 1538, poco dopo avvia a Bologna le prime ricognizioni sistematiche extratoscane finalizzate a raccogliere materiali per il libro che si accingeva a mettere in cantiere, una biografia dei Dossi si imponeva se non altro per l'autorità dell'ottava ariostesca (*Orlando Furioso*, xxxiii, 2), che infatti è immediatamente evocata in apertura. Questa biografia è però innanzitutto esito delle esperienze, dei contatti e dei viaggi di Vasari al principio del quinto decennio, a cominciare dalla tappa a Ferrara attestata entro l'autunno del 1540 segnalata da Alessandra Pattanaro (si veda qui il suo contributo), e dalle notizie raccolte nel 1542 sulla strada del ritorno da Venezia. E conta naturalmente anche la sosta a Modena durante il percorso di andata verso nord.

L'avvio della Vita, con la notizia del particolare favore accordato da Alfonso d'Este a Dosso «per le sue qualità nell'arte della pittura, e poi per le sue piacevolezze» e con la celebrazione dell'eccellenza dell'artista nel genere dei paesi è, come già aveva suggerito Paola Barocchi, davvero molto in debito con Paolo Giovio, che da tempo, e proprio sulla scorta dei propri soggiorni ferraresi, aveva riconosciuto questa specialità della «luxurians ac festiva manus» del pittore, e che col mecenatismo del duca estense, e le sue complessità ludiche, aveva

intrinseca familiarità, quale risulta anche dalla viscerale biografia che gli dedicò¹.

Attacca poi il profilo di Dosso, col ricordo di una manciata di opere sue, un profilo desultorio, frettoloso, indiscutibilmente inadeguato alla statura dell'artista, e che di fatto segue le rotte degli spostamenti di Vasari stesso, e ne dipende: la prima è la pala Della Sale, datata 1527, già nel duomo di Ferrara e oggi nelle raccolte di palazzo Barberini, dipinto emblematico di quella fase del maestro «segnata da crescenti preoccupazioni formali, di decoro e di idealizzazione» che era stata innescata dal confronto con Giulio a Mantova². È quindi registrato il perduto ciclo a monocromo con le Fatiche di Ercole dipinto dai due fratelli nell'ambito della decorazione voluta dal nuovo duca Ercole II per il cortile del palazzo perpendicolare alla via Coperta, e già celebrata dal Serlio nel 1537, a cui segue la menzione generica di «molte cose» realizzate dai Dossi nella città³.

Dopo un cenno alla tavola del duomo di Modena, messa in opera nel 1522, Vasari riferisce del passaggio dei due fratelli a Trento al servizio del vescovo Bernardo Cles, avvenuto sul 1531-1532, un'informazione di cui poteva ben essere a conoscenza attraverso Girolamo Genga, altro rilevante collaboratore dell'impresa decorativa del Castello del Buonconsiglio; è lui infatti, Girolamo, e non il figlio Bartolomeo, come ha puntualizzato Charles Davis, il Genga che Giorgio frequentò a Firenze insieme al giovane Ammannati nel corso del 1536, stando a quanto si racconterà nella Giuntina⁴.

A questo punto, toccata appena la trasferta di Dosso e Battista all'Im-

¹ La citazione è da Vasari, T, iv, p. 420; per il brano di Giovio e il suo nesso con la biografia torrentiniana di Dosso: *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli 1971, I, p. 18; sulle relazioni di Giovio con la corte ferrarese, e le origini di queste sue osservazioni su Dosso: B. Agosti, *Paolo Giovio, uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008, pp. 78-80.

² Vasari, T, iv, p. 420; la citazione è da V. Romani, *Sui disegni dei due Dossi*, in *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di A. Ballarin, VI, in *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I, il Camerino delle pitture*, atti del convegno di studio (Padova, 9-11 maggio 2001), a cura di A. Pattanaro, Cittadella (Padova) 2007, pp. 23-35; pp. 23-24.

³ Vasari, T, iv, p. 420; per il passo di Serlio: A. Ballarin, *Dosso Dossi: la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, I, Cittadella (Padova) 1995, p. 163.

⁴ Vasari, G, v, p. 352; C. Davis, *The tomb of Mario Nari for the SS. Annunziata in Florence. The sculptor Bartolomeo Ammannati until 1544*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXI, 1977, pp. 69-94: p. 89, nota 13.

periale, che in realtà è di poco precedente a quella di Trento, si incunea un medaglione dedicato appunto a Girolamo Genga, al termine del quale Vasari riprende il filo sui due fratelli, evocando ancora la pala oggi semi-distrutta già nel duomo di Faenza (ultimata entro il 1534), segnalando la morte di Dosso nel 1542, e dando ancora per vivente Battista, scomparso nel 1548⁵ – è questa una delle numerose incongruenze che finirono col rimanere per la fretta dentro il testo delle *Vite* torrentiniane.

In chiusura la biografia torna sul motivo gioviano del primato di Dosso nei paesi («E la principalissima laude sua fu il dipignere bene i paesi»), motivo che trascina con sé il richiamo del Bernazzano e di Cesare da Sesto, artisti lombardi noti a Giovio sia sul versante milanese sia su quello romano, e di cui Vasari ha invece palesemente cognizione solo indiretta (ne ha parlato di recente Gianni Romano)⁶. Somiglia molto a Giovio anche l'aneddoto pliniano sulla maestria del paesista milanese con cui si conclude la biografia e che è introdotto da un «Dicesi», spesso in Vasari segnale di materiali di riporto: Bernazzano in un cortile aveva affrescato «certi paesi molto belli e tanto bene imitati», con un certo «fragoletto pieno di fragole e mature e acerbe e fiorite» così prossime al vero, che alcuni pavoni le beccarono tanto accanitamente da bucare l'intonaco, come l'uva dipinta da Zeusi e capace di ingannare gli uccelli, secondo la *Naturalis Historia*; e sul passo pliniano dedicato a Ludio (o Studio), antico pittore di paesi, come si è da tempo capito, Giovio aveva plasmato la bellissima definizione di Dosso che egli dà in fondo alla sua *Vita* latina di Raffaello⁷.

Questo primo strato della Vita dei Dossi credo faccia parte della porzione del testo messa in carta da Vasari al rientro dal viaggio veneziano, tra il 1542 e il 1544, con in testa impressioni e ricordi ancora caldi, quand'era ospite di Bindo Altoviti, più o meno fermo a Roma, prima di ripartire alla volta di Napoli, nel periodo in cui Giovio si adoperava per introdurlo alla corte farnesiana, riuscendo a procurargli per allora almeno la commissione della macchinosa tavola con l'*Allegoria della Giustizia* destinata al palazzo

⁵ Vasari, T, iv, pp. 421-422.

⁶ Vasari, T, iv, pp. 422-423; G. Romano, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano 2011, pp. 185-196.

⁷ E.H. Gombrich, *La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio* [1953], in Id., *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento* [London 1966], Torino 1973, pp. 165-166.

della Cancelleria, memore della stessa Virtù nella Sala di Costantino. È questo un momento ancora distante dagli entusiasmi michelangioli che emergeranno verso la fine del quinto decennio, e in questa fase al centro dell'attenzione dell'autore sta piuttosto la mappatura della maniera moderna secondo le diverse e varie filiazioni e interpretazioni del linguaggio di Raffaello, in quanto prevalentemente di matrice raffaellesca, e perinesca soprattutto, è ancora a quell'altezza la cultura di Vasari pittore. È molto importante su questo punto infatti mettere a frutto le acquisizioni compiute dagli studi recenti più avvertiti sul fronte del suo linguaggio giovanile, e in vero già avvistate da Ferdinando Bologna nel 1953, per una riflessione più consapevole sulla crescita e gli sviluppi del progetto storiografico e del testo della *Torrentiniana*⁸. Anche nel caso di Dosso, le opere che conquistano effettivamente lo sguardo dello storiografo sono quelle toccate, pur entro un'interpretazione fortemente espressiva, da «più scoperte ambizioni classiciste» (uso ancora le parole di Vittoria Romani⁹) quali appunto si manifestano nella pala Della Sale, densa di distillazioni dalle formule inventate dal primo Raffaello romano, o nella pala di Modena, dove agli occhi di Vasari, più che il rinnovato impasto veneziano e michelangioli del pittore, sembra contare il riferimento alla *Madonna di Foligno* che ancora vi traluce. Punta in questo senso anche la sostanziale indistinzione, per Vasari, tra lo strenuo raffaellismo di Battista e quella che Sandro Ballarin ha definito la «maniera vertiginosamente moderna di Dosso»¹⁰.

La esigua campionatura torrentiniana delle opere dei Dossi si conclude con la pala del duomo di Faenza (giudicabile oggi solo dai frammenti e dalla copia precedente la sua distruzione), qualificata con un giudizio estremamente positivo, per noi non del tutto ovvio, da spiegarsi forse con

⁸ Sul peso della tradizione raffaellesca e di Perino soprattutto per la cultura di Vasari giovane: F. Bologna, *Osservazioni su Pedro de Campaña*, in «Paragone», 43, 1953, pp. 27-49; pp. 34-35; M. Hirst, *Perino del Vaga and his circle*, in «The Burlington Magazine», CVIII, 1966, pp. 398-405; p. 401; 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 P. Jacks, Cambridge (MA) 1998, pp. 83-110.

⁹ V. Romani, *Sui disegni...*, cit., p. 29.

¹⁰ A. Ballarin, *Una "Madonnina della mela" di Battista Dossi*, in «Prospettiva», 91-92, 1998, pp. 157-158; p. 157.

il pronunciato carattere postclassico, e segnatamente giuliesco, della composizione: «una bellissima tavola d'un Cristo che disputa nel tempio, nella quale vinsero se stessi, per la maniera nuova che usarono in quella»¹¹. La citazione obbliga a riaprire il problema delle circostanze del soggiorno faentino di Vasari, solitamente collocato in coincidenza del periodo romagnolo (1547-1548) e che alcuni indizi suggeriscono piuttosto di ritenere entro il primo lustro del decennio. Tra le altre cose che lui registra a Faenza, nella casa di Giovanni Bernardi da Castel Bolognese, ci sono come è noto due pezzi notevoli della pittura veneziana del Rinascimento, un ritratto di Giorgione, perduto, menzionato nella *Torrentiniana*, e le *Tre età* di Tiziano che sarà ricordato nella Giuntina – entrambi comunque, dice Vasari, fatti per il suocero del Bernardi, il quale si era trasferito a Faenza nel 1539¹². In un recente denso riepilogo della questione il suocero del Bernardi e committente di Giorgione e Tiziano giovane è riconosciuto nel padre della seconda moglie di Giovanni, tale Antonio Mondini, di cui – come risulta dai documenti – l'intagliatore sposò in seconde nozze la figlia alla fine del 1545 (data che fisserebbe dunque il termine *post quem* per la spedizione faentina di Giorgio)¹³. Tuttavia, gli studi tizianeschi, e quelli di Peter Humfrey in particolare, avevano per altre vie più convincentemente identificato il suocero del Bernardi proprietario del capolavoro di Tiziano, con ogni probabilità il quadro oggi a Edimburgo, non con il Mondini, ma bensì con il padre della prima moglie, l'orefice Emiliano Targone, personaggio che compare pure negli scritti di Benvenuto Cellini, nell'autobiografia, dove è detto il «primo gioiellier del mondo in Vinezia», e nel *Trattato dell'oreficeria*, da cui si evince che il Targone era «uomo vecchio» alla metà degli anni Trenta¹⁴. È del tutto plausibile quindi che il viaggio del Vasari a Faenza

¹¹ Vasari, T, IV, p. 422.

¹² Vasari, rispettivamente T, IV, pp. 43-44, e G, VI, p. 659.

¹³ M. Ferretti e A. Colombi Ferretti, *Due amici di Fra Sabba: Damiano da Bergamo e Francesco Menzocchi*, 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. 379-436; p. 390 e nota 33.

¹⁴ P. Humfrey, *The patron and early provenance of Titian's "Three ages of man"*, in «The Burlington Magazine», CXLV, 2003, pp. 787-791; Id., in *The age of Titian. Venetian Renaissance art from Scottish collections*, catalogo della mostra (Edinburgh, Royal Scottish Academy Building, 5 agosto-5 dicembre 2004), a cura di A. Weston-Lewis, Edinburgh 2004, pp. 83-85, nota 15; per i riferimenti a Cellini: B. Cellini, *Opere*, a cura di B. Maier, Milano 1968, p. 280 e p. 681.

sia precedente al 1545, e che sia caduto piuttosto in concomitanza del suo soggiorno bolognese al tempo dei lavori per San Michele in Bosco, magari quando al principio del 1540 il suo amico Annibal Caro – come questi racconta in una lettera al medaglista Alessandro Cesati – andò a trovare a casa Giovanni Bernardi, allora impegnato a lavorare una serie di cristalli, su disegno di Perino, destinati ad un servizio di candelieri ordinato dal cardinal Alessandro¹⁵.

Se si tengono presenti questi elementi con i relativi appigli cronologici, e quel modo di lavorare di Vasari scrittore per addizioni e inserti riversati progressivamente nell'opera in via di composizione messo a fuoco già da Frey, viene a prospettarsi l'esistenza di una prima stesura della Vita dei Dossi, nella quale ancora non era compreso il medaglione riservato al Genga, che fu invece introdotto con ogni probabilità solo in un momento successivo, ovvero con la nuova tornata di viaggi compiuti da Giorgio nel 1548¹⁶.

Immergendosi nel vivo del testo, ci si rende conto infatti che il brano citato sull'arrivo dei Dossi all'Imperiale doveva avere in origine un diverso e più serrato svolgimento, senza interrompersi con la digressione sul pittore urbinato, più o meno come lo si può immaginare saltando le parti qui in corsivo:

[I Dossi] Furono appresso condotti a Pesero per il Duca Francesco Maria e particolarmente di *Girolamo Genga, del quale avendone al presente la occasione, mi pare mio debito fare quella menzione che alle sue rare virtù si conviene. Fu adunque costui da Urbino, molto amico del graziosissimo Raffaello, et aiutato molto da lui mentre che esso Girolamo fece a Roma in via Giulia, alla Compagnia de' Sanesi, la tavola della Resurrezione di Cristo, opera certo molto lodata. Lavorò poi a Cesena e vi fece una tavola giudicata cosa bellissima, et altre ancora per tutta Romagna. Seguitò nello esilio Francesco Maria Duca d'Urbino, da 'l quale poi tornato in istato fu adoperato per architetto in molte cose del suo dominio. E particolarmente al Poggio detto la Imperiale, sopra Pesero, dove egli fece fare bellissime fabbriche. Le quali co' disegni et ordini suoi furono dipinte da Raffaello da 'l Borgo, da Francesco da Furlì, da Camillo mantovano e da altri pittori come i Dossi da Ferrara, et in ul-*

¹⁵ A. Caro, *Lettere Familiari*, a cura di A. Greco, I, Firenze 1957, p. 178; per questa commissione: E. Parma, in *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 18 marzo-10 giugno 2001), Milano 2001, pp. 266-269, nn. 139-142.

¹⁶ Si vedano le osservazioni di Frey nel commento alla lettera n. CDXLV.

timo da Bronzino fiorentino. *Le quali opere furono cagione che, dopo la morte del predetto duca, il suo figliuolo Guidobaldo facessi fare, per ordine pure di Girolamo Genga la sepoltura di marmo che e' volle fare a suo padre, da Bartolomeo Ammannati da Settignano, le sculture del quale sono oggi coperte in Fiorenza nella Nunziata a la cappella di San Niccolò in una sepoltura di marmo. Il medesimo Genga condusse ad Urbino Batista veneziano, il quale per il Duca Guidobaldo fece in fresco la volta della cappella maggiore del Duomo.* Ma essendo vivi ciascuno di questi, e lavorando felicemente, non mi accade più ragionarne; e però ritornando a' Dossi, dico che e' condussero a fine una delle stanze della Imperiale, la quale fu poi gittata in terra, per non piacere al duca e rifatta da gli altri maestri che erano quivi.

A l'ultimo fecero in Faenza nel Duomo [...]»¹⁷.

Nella prima formulazione qui ipotizzata, il passo tornava benissimo, con l'espressione «dove egli fece fare bellissime fabbriche» riferita al committente Francesco Maria anziché all'architetto Genga. E del fatto che nel suturare in quel punto il passo sull'artista urbinato qualcosa non avesse perfettamente funzionato, è spia l'opportunità segnalata e accolta dagli editori moderni di integrare il testo, davanti al primo «e particolarmente», con l'espressione «[in compagnia]» oppure «[in compagnia d'altri pittori]», allo scopo di migliorarne il senso¹⁸. Ma le difficoltà di questo brano credo siano da affrontare non solo alla luce delle sue evoluzioni giuntine, come ha fatto benissimo nel commento Rosanna Bettarini, ma anche ragionando sulla sua genesi nella redazione torrentiniana¹⁹.

Mi pare insomma che mentre il primo impianto della Vita dei Dossi si spiega a sufficienza e molto coerentemente con le esperienze e le conoscenze di Vasari all'altezza dei primi anni Quaranta, viceversa il medaglione del Genga presuppone cose accadute nella seconda metà del decennio, e pertiene ad una fase più inoltrata del lavoro dell'autore sul testo delle *Vite*, la stagione cioè che si aprì dopo una serie di fatti: dopo il fallimento dell'officina editoriale del Doni al quale il libro, nello stato di composizione in cui si trovava allora, era stato affidato al principio del 1547; dopo le conseguenti trattative, soprattutto via Giovio, per l'individuazione di

¹⁷ Vasari, T, IV, pp. 421-422.

¹⁸ Così nell'edizione Bettarini-Barocchi (T, IV, pp. 420-421), e nell'edizione Bellosi-Rossi, II, p. 741.

¹⁹ Si veda la nota al testo in Vasari, IV, p. 678.

un nuovo editore; e dopo che l'autore avviò la redazione delle biografie dei maestri scomparsi tra 1546 e 1547 (Valerio Belli, Antonio da Sangallo, Giulio, Sebastiano, Perino). È quella per l'ipercinetico Vasari una stagione particolarmente movimentata, e ancora di precaria ansietà, molto diversa dalla stabile sicurezza che conquisterà qualche anno dopo (1554) fissandosi al servizio di Cosimo I.

All'aprirsi del 1548 Giorgio è impegnato a Rimini nei lavori dell'abbazia di Santa Maria della Scolca, e lì viene raggiunto da una lettera dell'amico olivetano don Ippolito, che tra l'altro lo rimprovera affettuosamente di essersi lasciato scappare un «partito onorevole» a Urbino: l'allusione è agli apparati per i festeggiamenti dell'unione pianificata tra Guidubaldo II della Rovere e Vittoria Farnese, che avevano preceduto di poco la cerimonia nuziale del gennaio 1548²⁰. Fin dal settembre dell'anno prima, 1547, anche Giovo auspicava del resto che Vasari si spicciasse con gli impegni riminesi così da poter partecipare agli apparati in vista del matrimonio di Guidubaldo²¹.

Mentre il monaco messo a disposizione di Vasari dall'abate riminese Giovan Matteo Faitani porta avanti la trascrizione in bella del manoscritto delle *Vite*, e mentre Giovo insiste perché il libro sia stampato a Firenze dal Torrentino e dedicato a Cosimo I, Vasari accetta invece la commissione per la *Pietà* destinata al monastero di Sant'Apollinare in Classe a Ravenna, per la quale riceve un pagamento ancora il 23 giugno 1548²². Poco dopo sarebbe rientrato ad Arezzo, a riprendere i lavori nella propria casa e a far fronte a vari incarichi, tra cui quello per la tavolona del refettorio del monastero delle Sante Fiora e Lucilla ordinatagli alla metà di luglio²³.

Il soggiorno in Romagna era stato comunque costellato di ulteriori spostamenti, ancorché non registrati nelle *Ricordanze*, e rivelati solo dal carteggio: c'era stata una puntata ad Arezzo nel febbraio²⁴; dal gennaio Giovo lo pressava a fare insieme un giro a Milano (che probabilmente in effetti

²⁰ Lettera di don Ippolito a Vasari del 25 gennaio 1548, in Frey, n. CVI.

²¹ Lettera di Giovo a Vasari del 2 settembre 1547, in Frey, n. XCVII.

²² Si veda la scheda di A. M(azza), in *Pinacoteca Comunale di Ravenna. Museo d'arte della Città. La collezione antica*, a cura di N. Ceroni, Ravenna 2001, pp. 86-87, n. 110.

²³ La commissione è registrata ne *Il libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, a cura di A. Del Vita, Arezzo 1938, pp. 60-61, sotto la data 15 luglio 1548.

²⁴ Risulta dalla lettera di don Ippolito a Vasari del 20 febbraio 1548, in Frey, n. CVIII.

ad un certo punto avvenne e fu quello che permise a Giorgio di dichiarare nella *Torrentiniana* di avere «veduto» coi suoi occhi il *Compianto* affrescato da Bramantino sulla lunetta della chiesa del Santo Sepolcro)²⁵; tra il febbraio e il luglio meditava un nuovo passaggio a Venezia²⁶, ed è verosimile che sempre nel periodo romagnolo si sia mosso per la visita ad Urbino del 1548 di cui darà conto nella *Giuntina*, entro la *Vita* di Battista Franco, visita giustificata dall'intento di scusarsi con il duca Guidubaldo per la propria defezione di qualche mese prima²⁷. Fu in quella circostanza che Vasari poté vedere gli affreschi del catino absidale del duomo urbinato ultimati da Battista Franco entro l'estate del 1546, di cui resta solo qualche brano oggi nel Palazzo Ducale, e che sono puntualmente ricordati come opera compiuta nel medaglione del Genga siringato nella *Vita torrentiniana dei Dossi*²⁸. Una composizione tardiva del brano su Genga è suggerita infine anche dalla menzione dell'ancona già nella chiesa di Sant'Agostino a Cesena, e la cui tavola centrale è oggi a Brera, che si deve supporre conosciuta da Vasari nel corso dei mesi trascorsi in Romagna²⁹.

L'opportunità stessa di dedicare una pagina a Girolamo, encomiato a stampa dall'Aretino nel 1546³⁰, e da Vasari presentato quale regista della politica artistica della corte roversca, un po' nel ruolo che aveva attribuito a Giulio a Mantova, dovette del resto insorgere solo con la spedizione urbi-

²⁵ Per il problema del viaggio milanese di Vasari durante la preparazione della *Torrentiniana* rimando a quanto ho scritto in *Paolo Giovo...*, cit., pp. 67-68, e si vedano qui i contributi di Roberta Battaglia e Laura Cavazzini.

²⁶ Del proposito di Vasari di compiere una spedizione a Venezia si parla nelle lettere di don Miniato Pitti del 22 febbraio, e dell'11 luglio 1548 (Frey, nn. CIX, CXIII).

²⁷ Vasari, G, v, p. 466.

²⁸ Vasari, T, IV, p. 422. Per la datazione del ciclo urbinato: T. Clifford e J.V.G. Mallet, *Battista Franco as a designer for maiolica*, in «The Burlington Magazine», CXVIII, 1976, pp. 387-410: pp. 388-389; E. Saccomani, *Battista Franco alla corte di Urbino: dai perduti affreschi del duomo ai modelli per le maioliche istoriate*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo 2000, pp. 211-233: pp. 211-213; A. Varick Lauder, *Musée du Louvre. Département des arts graphiques. Inventaire général des dessins italiens*, VIII, *Battista Franco*, Paris 2009, pp. 26-29.

²⁹ A. Morandotti, in *La Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano 1992, pp. 126-131.

³⁰ Nel *Terzo libro* delle lettere uscito a Venezia nel 1546 (P. Aretino, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, III, Roma 1999, p. 445).

nate del 1548 che fu verosimilmente il primo ed unico passaggio dell'autore ad Urbino a monte della Torrentiniana. Basti pensare per esempio a come nel libro del 1550 è sostanzialmente ignorata l'attività di Piero alla corte dei Montefeltro, come pure lo è l'intero capitolo urbinato della giovinezza di Raffaello; e anche nel cenno contenuto nella Vita di Francesco di Giorgio al «mirabile» Palazzo Ducale di Urbino celebrato da «infiniti scrittori»³¹, qualsiasi lettore cinquecentesco avrebbe colto, più che un rimando autotopico, il riferimento alle pagine iniziali del *Cortegiano* del Castiglione (1, 2) con la lode indimenticabile del palazzo che non tale, «ma una città in forma de palazzo esser pareva».

LA PITTURA COME OMBRA DELLA VIRTÙ.
LA CASA DI VASARI AD AREZZO
E LA TORRENTINIANA

La prima edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari segna una tappa importante per lo sviluppo della critica d'arte come genere a sé stante. Anche se oggi i modelli precedenti e/o alternativi sono stati rivalutati, resta comunque che, con le *Vite*, la storiografia artistica acquista un peso più rilevante e diventa una tradizione, per così dire, autoritativa. Se Vasari, per questo suo importante contributo, possa legittimamente essere designato “padre della chiesa della storia dell'arte”, come ironicamente lo designava Julius von Schlosser e come poco ironicamente si continua a ripetere, può invece essere messo in dubbio¹. Per esempio, la critica d'arte persiana del Cinquecento ha alle spalle una lunga tradizione che è sorprendentemente simile a Vasari². Un aspetto che resta ancora tutto da indagare è il ruolo del dibattito religioso cinquecentesco nel formarsi della prima e seconda edizione delle *Vite*. La coincidenza della fase di redazione della Torrentiniana con l'apertura del Concilio di Trento e l'intenso lavoro alla seconda edizione in concomitanza con la chiusura del Concilio sono dati che parlano da sé. Vasari fu personalmente coinvolto in queste iniziative e ne fu addirittura protagonista, come testimonia il successo della sua *Immacolata Concezione* negli anni Quaranta e la sua attività per Pio v nella Sala Regia e altrove. Un tratto saliente delle *Vite* è il concetto di virtù, che è il perno intorno al quale sono organizzati sia le singole biografie che l'intero svolgersi delle tre

³¹ Vasari, T, III, p. 384.

¹ «der wahre Kirchen- und Ältervater der neueren Kunstgeschichte»: J. von Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924, p. 293 [trad. italiana, Firenze 1964, p. 331].

² Un tema trattato da D.J. Roxburgh, *The persian album, 1400-1600. From dispersal to collection*, New Haven-London 2005, pp. 275 ss. e pp. 302 ss.