



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.

La ricchezza del lessico vasariano veniva solo in parte acquisita nell'opera di Baldinucci, e non mancò chi reclamasse l'opportunità di un nuovo *Vocabolario* «lavorato sulle *Vite* del Vasari», rimproverando a Baldinucci di averne trascurato la «copiosa messe di termini», e riconoscendo al linguaggio dell'aretino, ormai all'altezza del 1759, una straordinaria proprietà e ricchezza³⁵.

Pur senza proporsi di «insegnare l'arti», dunque, Vasari aveva posto le basi lessicali per ogni trattazione sull'arte a venire, riuscendo anche sotto questo aspetto «padre della storia pittorica», come gli verrà riconosciuto dal Lanzi, che ne loderà al contempo il linguaggio «chiaro, semplice, naturale, tessuto di vocaboli tecnici nati in Firenze e degni di qualsiasi penna che scriva di belle arti»³⁶.

supplementi a cura di P. Barocchi, Firenze 1975, VI, pp. 420-421: «Filippo Baldinucci fiorentino, avendo [...] gettato i fondamenti di un'opera che sarà piena di notizie e di lumi storici intorno a' professori del medesimo disegno, [...] la quale opera porterà seco ancora un Vocabolario attenente alla pratica delle istesse arti».

³⁵ Paola Barocchi (in Vasari, I, *commento*, pp. XIX-XX) ricorda come Tommaso Temanza in una lettera a Giovanni Bottari del 30 novembre 1759 (G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Roma 1764, IV, p. 297) rimproverasse al Baldinucci di aver trascurato l'analisi del lessico delle *Vite*, di cui ammirava la «proprietà di termini» e i «vivaci e acconci modi di dire» proponendo la realizzazione di un nuovo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* esemplato sul *Vocabolario della Crusca* e «lavorato sulle *Vite* del Vasari».

³⁶ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1795, I, p. 181, citato in P. Barocchi in Vasari, I, *commento*, p. XXVI.

IL RUOLO DELL'ARCHITETTURA NELLA TITOLAZIONE DELLE *VITE* DI GIORGIO VASARI

Come è noto le *Vite* degli artisti scritte da Giorgio Vasari videro due edizioni piuttosto diverse, a cominciare dal titolo. Dai nomi degli stampatori ducali esse sono state denominate rispettivamente Torrentiniana (1550) e Giuntina (1568).

Il titolo della Torrentiniana è: *Le vite de' più eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri descritte in lingua Toscana da Giorgio Vasari Pittore Aretino*.

Nella Giuntina esso diviene *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori scritte da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto aretino*.

Gli architetti, dalla prima alla seconda redazione, slittano nel titolo dalla prima alla terza posizione, di contro l'autore alla qualifica di pittore aggiunge quella di architetto.

È stata ripetutamente indagata e discussa la faglia – per qualcuno peggiorativa, almeno sotto il profilo letterario, per altri feconda¹ – che separa le due stesure della memorabile impresa storiografica di Giorgio Vasari. Ne sono state rilevate a più riprese e da più autori le varianti, che hanno intaccato e talvolta scardinato la primigenia struttura delle *Vite*, orbandola per esempio degli epitaffi finali in versi e, talvolta, del colorito *introibo* moraleggiante.

¹ Secondo R. Bettarini, *Vasari scrittore: come la Torrentiniana diventò Giuntina*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze 1976, pp. 485-500: p. 492, la redazione torrentiniana mal resiste all'urto del nozionismo descrittivo della Giuntina; assai più sfumata e benevola nei confronti della Giuntina l'opinione di M. Pozzi e E. Mattioda, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze 2006, *passim*; ancora diversa l'opinione di M. Ruffini, *Art without an author. Vasari's Lives and Michelangelo's death*, New York 2011, *passim*.

Invece la variante del titolo non sembra aver suscitato, a quel che mi risulta, particolare interesse: il minuscolo slittamento che interviene dall'una all'altra edizione nella sequenza nominativa del titolo, è sostanzialmente trascurato e resta avvolto in enigmatica penombra.

È difficile considerare irrilevante tale piccola discrasia, soprattutto se si riflette sulla minuziosa selezione lessicale e sulla consapevole orchestrazione sintattica che Vasari opera, proprio e soprattutto nella *Torrentiniana*, come è stato più volte evidenziato dagli storici della lingua italiana.

Allora perché questo cambiamento del titolo?

Cambiamento duplice: se Vasari nella *Torrentiniana* presenta se stesso come *Pittore Aretino*, nella Giuntina si qualifica invece come *M. Pittore et Architetto Aretino*, quasi a ristabilire per tale via una sorta di strabico equilibrio tra i due titoli.

Escludendo l'ipotesi di un arbitrio dello stampatore, che alla luce dei fatti appare decisamente improbabile, occorre approntare altre interpretazioni².

Ce n'è una banalissima: Vasari, per tramite di Vincenzio Borghini da lui incaricato di seguire la stampa nelle fasi cruciali conclusive (scrive infatti nel gennaio 1550 «aviate cura al Principio, al *titolo* dell'opra di dargli gratia [...]»³) nel disporre il titolo della *Torrentiniana* si sarebbe limitato a seguire l'ordine alfabetico, per non far torto a nessuna categoria o semplicemente incalzato dalla fretta che sappiamo contrassegnò gli ultimi frenetici mesi della stampa. Nella Giuntina Vasari, ormai celebre e affermato artista di corte, avrebbe optato per un ordine corrispondente alla gerarchia in cui egli, idealmente, classificava le tre arti. È un'ipotesi da non scartare del tutto, anche se sembra un po' troppo semplicistica per quel contesto storico e culturale.

Per decifrare il senso o i sensi diversi – se ci sono – della variante è utile prendere in considerazione più fattori: in primo luogo la tradizione letteraria e storiografica a cui Vasari ha dovuto fare riferimento per la sua impresa. Poi la biografia di Vasari stesso, le sue aspirazioni di artista e le sue esperienze umane e professionali precedenti e contestuali alla stesura

² C.M. Simonetti, *La vita delle "Vite" vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Firenze 2005, p. 49.

³ Lettera di Giorgio Vasari a Vincenzio Borghini citata in C.M. Simonetti, *La vita delle "Vite"...*, cit., p. 68, n. 52. Il corsivo è mio.

dell'opera. Quindi la figura e le aspettative del dedicatario, cioè il duca di Firenze Cosimo I de' Medici e forse, più in generale, dei potenziali lettori, destinatari ultimi dell'opera.

Un rapido sguardo alla tradizione letteraria delle biografie storiche, in particolare di quelle degli artisti, un genere che a Firenze è nobilmente radicato e adeguatamente guarnito, serve a valutare se Vasari, scegliendo di anteporre gli architetti alle altre categorie di artisti, si sia adeguato a un modello corrente. Oppure se, al contrario, abbia aderito a processi diversi, a peculiari esigenze culturali che, nel caso, occorre illuminare. La questione della sudditanza ai modelli letterari è tanto più importante in quanto Giorgio, al momento della pubblicazione della *Torrentiniana*, non è certo accreditato come letterato o come storico, anche se ripetutamente egli invoca la sua familiarità con eminenti storici e letterati (Giovio *in primis*, ma anche Annibal Caro, monsignor Della Casa e altri), sottolineando la sua appartenenza a circoli eruditi, come è quello del cardinale Alessandro Farnese alla Cancelleria di Roma.

Anche dopo il successo e il credito arrisi alla *Torrentiniana*, l'artista continuerà, con enfatica e strumentale umiltà, a ribadire il suo statuto di clandestino nella repubblica delle lettere, rivendicando la sua identità di pittore prestatore d'emergenza alla penna. Letterato impuro lo definisce con buona ragione Rossana Bettarini quando lo paragona ai «massimi temperamenti del nostro cinquecento, secolo che evidentemente si raccomanda, da Machiavelli al Cellini, dal Guicciardini al Buonarroti, ai suoi letterati impuri»⁴.

Questo letterato impuro, pittore di professione, quali modelli si trova a disposizione per muoversi disinvoltamente, come fa, tra le necessità e le variabili che il genere letterario della biografia, rigoglioso a Firenze in età umanistica, ha parzialmente consolidato?

Se questo quesito è preliminare, un altro ne segue, non meno stringente: ed è quello relativo alle pressioni (interiori o esterne) cui soggiace Vasari quando opta per un titolo che asserisce – almeno formalmente – la priorità (se non la concreta preminenza) degli architetti sugli artefici delle altre arti.

Quest'ultima questione esige uno sguardo sincrono sul privato artistico e umano dell'aretino e sulla percezione culturale e sociale dell'architettura nel suo tempo.

⁴ R. Bettarini, *Vasari scrittore...*, cit., p. 500.

Affrontiamo il primo punto.

Possiamo anticipare che Vasari non sottosta, per quanto attiene alla formulazione del titolo, a una convenzione invalsa nel genere della biografia d'artista nella tradizione specificamente fiorentina, che preparò, come una lunga e luminosa aurora, le *Vite* vasariane e alla quale l'aretino ha generosamente attinto.

In tale solco, letterariamente e territorialmente contrassegnato, le biografie e i relativi titoli, quando ci sono, sono inderogabilmente riferiti ai pittori, associati tutt'al più agli scultori, come si evince dalla sintetica esemplificazione che segue. Dagli inserti votati all'arte di Giotto in Dante (la celebre terzina del *Purgatorio* canto XI, 94-96 «Credette Cimabue ne la pittura/ tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, sì che la fama di colui è scura», che Vasari carpisce per la *Torrentiniana*⁵) e in Boccaccio nella quinta novella della sesta giornata del *Decamerone* (quella intitolata a *Messer Forese da Rabatta e maestro Giotto dipintore*); allo spazio che Filippo Villani nel *De origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus* (1381-1382) riserva ai pittori nel capitolo *De Cimabue, Giocto, Maso, Stephano et Taddeo pictoribus*; all'omaggio ai *Fiorentini eccellenti in pittura et sculptura* innestato da Cristoforo Landino nel commento alla *Divina Commedia* (1481); alla testimonianza che Ugolino Verino, sulla scia di quest'ultimo, intesse nell'elegia *De pictoribus et sculptoribus florentinis* [...] (ante 1485): come si vede sono i pittori, raramente associati agli scultori, a polarizzare la scena⁶. Ad esclusione, per ragioni evidenti, di Dante e Boccaccio, gli abbozzi di biografie artistiche fiorentine che precedono la fatica di Vasari sono accomunati dalla volontà di testimoniare, in successione cronologica, il primato del genio fiorentino attraverso l'elencazione del maggior numero di pittori e, in sottordine, di scultori, eccellenti nativi di Firenze. Tale istanza dimostrativa imbibisce anche l'opera storiografica di Vasari, che la esplicita nella dedicatoria: «E perciocché questi tali [gli artisti che hanno resuscitato le arti] sono stati quasi tutti Toscani e la più parte suoi Fiorentini [...] si può dire che nel suo stato, anzi nella sua felicissima casa siano rinate [...]»⁷. La tradizione bio-

grafica degli artisti fiorentini cui si fa riferimento non è tetragona, anzi: essa è squassata dalla narrazione drammatica, a tutto tondo, con cui è celebrato il più grande genio dell'architettura rinascimentale fiorentina. Mi riferisco naturalmente alla *Vita di Filippo di ser Brunellesco* scritta da Antonio di Tuccio Manetti. Saldato in dittico con la celebre *Novella o Natta del Grasso legnaiolo*⁸, ossequio all'antico sodalizio tra novellistica e gesta di artisti, il formidabile monumento biografico innalzato da Manetti all'architetto della cupola di Santa Maria del Fiore asserisce il nuovo stato sociale dell'architetto, accreditato, se non sancito, dalla strabiliante arditezza della fabbrica. Appena completata, d'un tratto, la cupola di Santa Maria del Fiore, con il suo persuasivo impatto territoriale e urbano (Alberti nell'edizione in volgare del *De Pictura* sottolinea come la cupola copra tutti i popoli di Toscana), diviene simbolo tangibile del primato artistico, tecnico, economico e civile di Firenze che, in forza della gran macchina brunelleschiana, può rivendicare un'egemonia culturale senza rivali. Egemonia che si può spendere come sonante moneta politica.

La biografia di Manetti, con quanto essa apporta nel riconoscimento del valore civile dell'architettura e del ruolo sociale dell'architetto, capace di imprimere forma alla materia attraverso l'uso di uno strumento astratto, puramente intellettuale, quale è la matematica, si candida a termine milia- re per il titolo della *Torrentiniana*.

L'azione di Brunelleschi infatti, meticolosamente celebrata dalla biografia di Manetti, è un punto di non ritorno: essa decreta l'irreversibile promozione dell'architettura dalle arti meccaniche alla sfera più nobile della speculazione intellettuale. Da questo momento l'ideazione architettonica viene inderogabilmente associata alla speculazione intellettuale e la pratica del mestiere ne diviene un semplice e non compromettente corollario. Ne consegue che l'architetto, in quanto conoscitore di matematica, di geometria e di prospettiva, condivide, proprio in virtù di tali sue perspicue conoscenze, il modello culturale del mercante divenuto patrizio, quale sarà sontuosamente personificato da Lorenzo il Magnifico, riconosciuto dai

⁵ Vasari, T, II, p. 143.

⁶ Si veda quanto afferma G. Tantarli, *Le biografie d'artisti prima di Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista...*, cit., pp. 275-298.

⁷ Vasari, T, I, p. 1: «Allo illustrissimo et eccellentissimo signore il Signor Cosimo de' Medici duca di Fiorenza».

⁸ La biografia ha goduto di più edizioni, quella qui consultata è la seguente: A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, a cura di C. Perrone, Roma 1992. Ancora attuale la formidabile interpretazione che della *Novella del Grasso legnaiolo* elabora M. Tafuri, *Ricerca dei paradigmi: progetto, verità, artificio*, in Id., *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino 1992, pp. 6-32.

contemporanei come brillante matematico ed eccellente architetto, in grado di guidare l'ingegno e la mano del suo artista di fiducia, il già legnaiolo Giuliano Giamberti da Sangallo, come attestano Santa Maria delle Carceri a Prato e la villa di Poggio a Caiano⁹. A queste ragioni si aggiunga la constatazione che l'architetto è il detentore della radice primigenia del disegno: di quel *lineamentum* che identifica il gesto del tracciare, su cui si fondano sia la teoria che la pratica del disegno, padre comune delle tre arti maggiori: architettura, pittura e scultura¹⁰.

Lo scarto concettuale, che libera lo statuto sociale dell'architetto e lo avvicina al nobile e al letterato, è tra le ragioni della torrenziale produzione di scritti sull'architettura che, pubblicati o inediti, fioriscono nella seconda metà del xv secolo. Scritti rivolti non meno ai principi che agli architetti. Sulla scia del potere normativo e del prestigio formale del riscoperto trattato di Vitruvio infatti, le riflessioni sull'architettura dispiegano nel Quattrocento un'eccezionale gamma di modulazioni, che va dal teorico trattato in latino (1485) di Leon Battista Alberti (riedito in volgare da Cosimo Bartoli nel 1550, proprio in coincidenza con l'uscita della *Torrentiniana*), all'immaginario delirio di Filarete, alla sistematica casistica di Francesco di Giorgio, ai minuziosi taccuini quasi impressionistici di Giuliano da Sangallo.

Anche le *Vite* di Vasari sono in parte conseguenza di questo scarto ideologico e normativo e anch'esse non sono indirizzate solo ai confratelli d'arte, quanto piuttosto a quei principi che (come Cosimo) padroneggiando le discipline matematiche, necessarie alla poliorcetica, sono pratici di almeno una delle arti, quella «più universale e più necessaria et utile agli uomini, et al servizio et ornamento della quale sono l'altre due». Ovvero l'Architettura.

La stesura della *Torrentiniana* inizia intorno agli anni Quaranta e prosegue per l'intero decennio.

Chi è Vasari in quel periodo? A che punto sta della sua carriera di artista?

L'esistenza di Giorgio Vasari, come ci è stata consegnata dal suo corposo epistolario, dall'autobiografia e dalle testimonianze indirette, colpisce per

la coerenza e la tenacia con cui si configura su un progetto professionale, che il fato sembra ostinatamente avversare. Fin dagli esordi infatti Giorgio non si accontenta della rapsodica e generica protezione di personaggi, seppure eminenti, quali furono il cardinale Passerini o il cavaliere Niccolò Vespucci nella sua prima giovinezza di immigrato a Firenze. Con sorprendente lungimiranza il giovane artista di modesti natali, ma di vividi talenti, si ripromette di non «andare stentando di città in città, facendo di questa mia poca virtù ornamenti al mondo»¹¹. Egli mira a un mecenate ideale, la cui brama di magnificenza sia almeno pari alle sue smisurate ambizioni artistiche: un patrono 'di animo grande e risoluto' che gli assicuri considerazione per la sua arte, una sicura provvisione e un ruolo a corte. In definitiva, mirando al ruolo di artista cortigiano affrancato dalla bottega, ruolo di cui Giulio Romano fornisce il prototipo, Vasari è consapevole che l'obiettivo è conforme all'architetto, più che non al pittore (per le ragioni che abbiamo detto).

Come è noto, le sue speranze, riposte prima (1532) nel cardinale Ippolito de' Medici poi, dopo la morte prematura di questi (1535), nel duca Alessandro de' Medici, assassinato nel gennaio del 1537, si rovesciano in acerbi disinganni. Alle percosse della sorte Vasari, dopo temporanei scoramenti, reagisce con gagliardo vigore: ne è prova la dedicatoria a Cosimo I che, premessa alla *Torrentiniana*, sollecita apertamente il patrocinio del giovane duca, toccando nel finale toni quasi ribaldi. Toni che non a caso il prudente Borghini lo esorta ad emendare. Mi riferisco al penultimo capoverso, quello dove l'aretino insinua che il cattivo giudizio che il duca sembrerebbe avere di lui non può che fondarsi su «altrui maligne relazioni» piuttosto che su una ponderata conoscenza¹². È una sfrontatezza che solo i brucianti disinganni e, forse, la disperata consapevolezza di giocarsi, con le *Vite*, l'ultima possibilità presso il duca, possono giustificare.

Un ultimo aspetto da valutare, in questo breve resoconto, è connesso alle vicissitudini biografiche di Giorgio contestuali all'edizione *torrentiniana*, che possono averne condizionato le scelte, anche per quanto riguarda il titolo.

⁹ In proposito si legga quanto scrive A. Chastel, *Les traités d'architecture à la Renaissance: un problème*, in *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris 1988, pp. 7-18.

¹⁰ Sono totalmente debitrice di questa osservazione all'amica Marzia Faietti, che ringrazio.

¹¹ Frey, n. xxvi, lettera del 7 gennaio 1537 indirizzata allo zio Antonio.

¹² Vasari, T, I, p. 5.

Quando licenzia i testi della Torrentiniana, Vasari è a Roma, dove soggiorna presso Bindo Altoviti. Per il banchiere fiorentino, noto antimedicco, nonché Depositario Generale della Fabbrica di San Pietro, Giorgio, tra ottobre e novembre del 1548, esercita l'incarico di Revisore dei conti del cantiere di ponte Santa Maria, che Michelangelo ha l'incarico di rafforzare in vista del Giubileo del 1550, e in quella veste sigla i mandati di pagamento dei lavori¹³. L'artista in queste circostanze viene a trovarsi nel cuore di uno dei numerosi cantieri che investono la città eterna. Può dunque toccare con mano e valutare quel dirompente slancio edilizio impresso da papa Paolo III per risollevar Roma dal disastro del Sacco del maggio 1527. A Roma in quegli anni e nell'ambiente in cui si muove, tra la Cancelleria e i Banchi, Vasari coglie appieno non solo la persuasività simbolica e il carattere universale che corredano l'architettura, ma anche la sua efficacia economica, la sua capacità di creare e distribuire ricchezza tra artigiani e artisti e semplici maestranze, la sua versatilità politica di *Instrumentum Regni*.

Tale consapevolezza fu precocemente intuita anche dal destinatario della dedicatoria, il duca Cosimo I de' Medici che, fin dagli avventurosi esordi del suo governo, ha promosso e incoraggiato lo sviluppo edilizio urbano, sia costruendo fabbriche pubbliche e ducali, basti pensare al Mercato Nuovo o all'ampliamento di Palazzo Vecchio con il lento completamento del Salone delle Udienze, sia favorendo concretamente la costruzione di palazzi signorili privati tramite la delibera del 1551 *Legge in comodo di quelli che volessino edificare per tutto il suo felice Stato* che facilita gli espropri in favore dei singoli cittadini¹⁴.

Come argomentazione conclusiva intendo servirmi di un testo la cui conoscenza era diffusa nella cultura rinascimentale: mi riferisco alle *Vite parallele* di Plutarco, che non furono certo ignote a Vasari. Celebrando Pericle, lo storico grecoromano gli riconosce soprattutto il merito di avere abbellito Atene con magnifici edifici:

¹³ La notizia in C. Conforti, *Il cantiere di Michelangelo al Ponte Santa Maria a Roma (1548-49)*, in *I ponti delle capitali d'Europa dal Corno d'oro alla Senna*, a cura di D. Calabi e C. Conforti, Milano 2002, pp. 74-87; p. 79.

¹⁴ Emanato il 28 gennaio 1551, il decreto è pubblicato in *La legislazione medicea sull'ambiente*, a cura di G. Cascio Pratilli e L. Zangheri, Firenze 1994, I, pp. 74-77, e in C.G. Romby, *La costruzione dell'architettura nel Cinquecento*, Firenze 1982, pp. 99-101.

Gli avversari di Pericle lo attaccavano soprattutto per questa fra le sue azioni politiche, cioè la costruzione di monumenti, che era quella che causava agli Ateniesi maggior soddisfazione e abbellimento della città stessa, oltre che essere motivo di vastissima ammirazione fra gli altri uomini e la sola testimonianza in Grecia della non falsità della sua celebrata potenza e del suo antico prestigio¹⁵.

E ancora:

Gli edifici si innalzavano ammirevoli per grandezza, ineguagliabili per grazia e forma; gli artisti gareggiavano nel celebrare, con la abilità tecnica, le loro realizzazioni; era in maniera particolare motivo di meraviglia la velocità di realizzazione. Si riteneva che ciascuna di quelle opere potesse realizzarsi con fatica solamente nel giro di parecchie generazioni; tutte quante invece furono completate al culmine di un solo governo. [...] Tutte le decisioni spettavano a Fidia, che era anche, su incarico di Pericle, curatore di tutto quanto, pur avendo ciascun lavoro un proprio architetto e un proprio costruttore¹⁶.

In controluce la dedicatoria della Torrentiniana al duca rivela l'aspirazione a rinnovare tra Cosimo e Vasari il sodalizio di Pericle e Fidia. Nel glorioso modello antico è uno scultore che si fa architetto per materializzare in pietra la magnanimità civile del suo signore; nel futuro di Giorgio sarà un pittore a farsi architetto per costruire le testimonianze perenni della magnificenza del suo principe.

¹⁵ Plutarco, *Vita di Pericle* 12 [1-3].

¹⁶ Plutarco, *Vita di Pericle* 13 [1-2; 6; 11-16].