



HOME

Sui contesti politici delle *Vite* di Giorgio Vasari

Massimo Firpo

Scuola Normale Superiore di Pisa



Fig. 1. Giorgio Vasari, 1550



Fig. 2. Giorgio Vasari, Ritratto di Alessandro de' Medici (particolare)

1. La dedica «allo illustrissimo et eccellentissimo signore, il signor Cosimo de' Medici duca di Fiorenza» premessa all'edizione torrentiniana, com'è noto, ritorna identica anche in apertura della giuntina, dove è tuttavia preceduta da un'altra, indirizzata il 9 gennaio 1568 a colui che era ormai diventato «duca di Fiorenza e Siena», ma non ancora granduca di Toscana. Il che significa che Giorgio Vasari mancò per poco più di un anno questo decisivo appuntamento politico, che avrebbe senza dubbio celebrato degnamente nella sua opera, anche perché aveva contribuito – per quanto gli competeva – a prepararlo. Lo aveva fatto anzitutto con la matita e con il pennello (nella decorazione di Palazzo vecchio, nella progettazione degli Uffizi e del corridoio che da lui prese il nome, nella ristrutturazione delle chiese secondo le nuove norme liturgiche decise a Trento, nei cartoni per gli arazzi, nelle scenografie trionfali delle feste nuziali, nel palazzo e nella chiesa dei cavalieri di Santo Stefano a Pisa, ecc.)^[1], ma lo aveva fatto anche con l'Accademia del disegno e soprattutto con le *Vite*. Già nell'edizione del '50, infatti, aveva più volte ribadito che gli artisti di cui aveva scritto erano stati «quasi tutti toscani, e la più parte suoi fiorentini», e che «in queste arti singularissime, cioè nella pittura, nella scultura e nell'architettura, gli ingegni



Fig. 3 – Guillaume Postel, 1551



Fig. 4 – Giorgio Vasari, 1568

toscani sempre sono stati fra gli altri sommamente elevati e grandi»^[2], ponendo l'opera sotto la protezione dello stemma mediceo che sovrasta un'immagine di Firenze (fig. 1) molto simile a quella che egli aveva dipinto sullo sfondo del ritratto di Alessandro de' Medici (fig. 2). Così avrebbe fatto anche diciotto anni dopo, quando molta acqua era passata sotto i ponti, nell'offrire a Cosimo la seconda edizione come al «solo padre, signore et unico protettore di esse nostre arti», ringraziandolo per «le tante onorate occasioni di mostrare il mio poco sapere» che gli erano state offerte «col maneggio di molte, anzi infinite sue cose», ed esaltandone lo straordinario impulso di committenza artistica (di cui tra l'altro era stato il primo a beneficiare) come frutto della sua «veramente reale magnificenza»^[3].

Un aggettivo, quest'ultimo, volto ad accreditare le ambizioni politiche della dinastia che travalicavano l'antica cornice tutta e solo fiorentina per dilatarsi a una dimensione di Stato regionale capace di assorbire l'endemica conflittualità intestina e di superare l'angusta logica sopraffattoria della città sul contado, del tenere Pisa in povertà, Volterra in fortezza e Pistoia in fazioni. Era in questa direzione che si muoveva l'energica azione di Cosimo, anche con il reclutamento in periferia di nuovi ed efficienti funzionari e l'emarginazione del patriziato cittadino, i cosiddetti «grandi», fino ad allora abituati a perseguire le proprie «cupidigie e comodità» – secondo la caustica definizione di Benedetto Varchi – e a «popparsi [...] e succiarsi lo Stato»^[4]. Ne scaturiva anche il mito dell'antica Etruria, di cui volle farsi inatteso alfiere Guillaume Postel in un

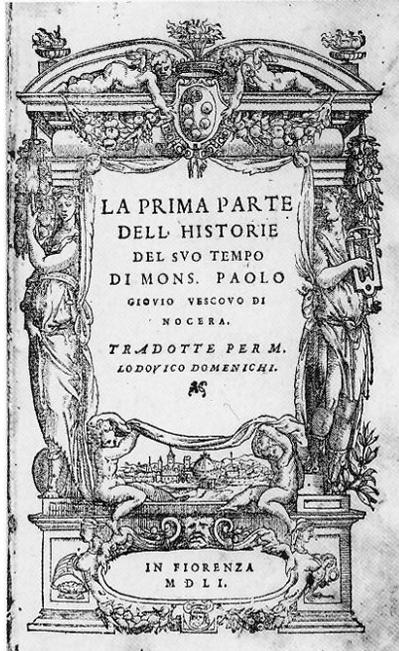


Fig. 5 – Paolo Giovio, 1551



Fig. 6 – Paolo Giovio, 1552



libro edito dal Torrentino nel 1551 con lo stesso frontespizio delle *Vite* vasariane (fig. 3), in cui ricostruiva le origini, la religione, le leggi e i costumi del popolo insediatosi in quella regione, «prima in orbe europeo habitata». Un mito destinato a intrecciarsi subito, non foss'altro per l'oscurità dell'idioma etrusco, con le discussioni storiche e linguistiche – e i loro ovvi risvolti politici – che fervevano tra le diverse fazioni dell'Accademia fiorentina[5]. Lo stesso Vasari si soffermò nel *Proemio* della giuntina sul ritrovamento ad Arezzo, proprio nella sua città natale e proprio l'anno della sua venuta a Firenze, il 1554 (anche se in realtà la cosa era avvenuta l'anno prima), della statua bronzea della Chimera, subito diventata un simbolo della ribellione repressa: «Nella quale figura – scriveva – si conosce la perfezione di quell'arte essere stata anticamente appresso i toscani, come si vede alla maniera etrusca»[6]. «L'arti del disegno avevano in Toscana, anzi in Firenze propria, avuto il loro rinascimento», si legge in un'aggiunta della giuntina alla vita di Iacopo del Casentino[7], mentre in quella nuova di Marcantonio Raimondi e di altri «intagliatori di stampe» l'elogio incondizionato per il genio di Albrecht Dürer («non è possibile, per invenzione, componimenti di prospettiva, casamenti, abiti e teste di vecchi e giovani, far meglio») urtava solo contro la sua nascita in terra tedesca, perché «se quest'uomo sì raro, sì diligente e sì universale avesse avuto per patria la Toscana, come egli ebbe la Fiandra, et avesse potuto studiare le cose di Roma, come abbiám fatto noi, sarebbe stato il miglior pittore de' paesi nostri»[8].

Un altro segno del mutare dei tempi fra la



Fig. 8 – Giorgio Vasari,
Affresco della Stanza di
Leone X (particolare)

prima e la seconda edizione delle *Vite* è l'inserimento sul frontespizio dell'autorizzazione alla stampa «con licenza e privilegio di Nostro Signore Pio V et del duca di Fiorenza e Siena» (fig. 4). Di lì a poco l'austero frate domenicano salito al trono di san Pietro (e poi all'onore degli altari) in virtù del suo inflessibile rigore e della sua totale dedizione al Sant'Ufficio romano avrebbe posto in capo a Cosimo la corona granducale nella cappella Sistina «ob eximiam dilectionem ac catholicae religionis zelum praecipuumque iustitiae studium». Roma e Firenze tornavano a essere alleate, così come era accaduto nell'*aurea aetas* di Leone X e poi di Clemente VII, fino al brusco risveglio del sacco del '27, e così sarebbe stato in futuro grazie alla devota compunzione con cui la corte medicea si sarebbe docilmente adeguata ai dettami di santa madre Chiesa lungo tutto l'arco della Controriforma. Così tuttavia non era stato negli oltre vent'anni trascorsi tra l'inopinata successione ducale dell'adolescente figlio di Giovanni delle Bande Nere nel 1537 e l'elezione di Pio IV, quando lo scontro con i Farnese prima e con i Carafa poi era stato al centro della politica medicea. Lo stesso Vasari ne sapeva qualcosa, come indica il fatto che nella dedica della torrentiniana sentisse il bisogno di giustificare il proprio passato augurandosi che Cosimo avesse «buona speranza di me – scriveva – e migliore opinione di quella che senza alcuna mia colpa n'ha forse concepita, desiderando che ella non mi lasci opprimere nel suo concetto dell'altrui maligne relazioni fino a tanto che la vita e l'opere mie mostreranno il contrario di quello che e' dicono» [9]. Parole che non piacquero affatto a Vincenzo Borghini, che subito dopo averle lette, il 17 marzo 1550, gli

scrisse di non averne compreso né il senso né l'esigenza, «perché dubito che elle non siano prese in altro senso che il vero da molti»^[10]. Ma evidentemente la questione era scottante per il pittore aretino, che in una lettera inviata al duca poco prima affermava di aver servito ininterrottamente per 22 anni «la illustrissima casa vostra», sempre aspettando con «divotione [...] che mi si comandi, ancor che non sia stato messo da Vostra Eccellentia in opera, mercie forse d'un biasimo che per campar dello stento mi è convenuto andar a trovar di luogo in luogo chi mi metta in opera»^[11]. Quella dedica infatti, come tutte quante le *Vite*, era stata scritta a Roma, e quelle parole erano una chiara allusione ai suoi trascorsi farnesiani, fino all'apoteosi di Paolo III da lui affrescata nel 1546 nella sala dei Cento giorni del palazzo della Cancelleria. Tanto più che nella città papale pullulante di esuli antimedicei egli aveva avuto e ancora aveva tra i suoi principali committenti il banchiere Bindo Altoviti, console della nazione fiorentina, «molto amico» del Vasari e «molto familiare» del papa^[12], instancabile organizzatore e finanziatore dell'opposizione repubblicana e padre dell'arcivescovo di Firenze cui Cosimo avrebbe proibito di mettere piede in città fin dopo la conclusione del Tridentino^[13]. Un'opposizione repubblicana nella quale peraltro egli non era mai stato implicato, sia perché aretino ed estraneo quindi alle lotte interne fiorentine, sia perché legato ai Medici sin dalla prima gioventù, sia perché esponente di una generazione ormai lontana dalle ragioni politiche, sociali e ideali di quelle lotte, e pertanto disponibile a offrire il suo «tranquillo ossequio all'autorità assoluta»^[14].

In quella dedica il Vasari annunciava l'intenzione di fermarsi ancora a Roma, dove era stato appena eletto un papa toscano come Giulio III, «amatore e riconoscitore d'ogni sorte di virtù e di queste eccellentissime e difficilissime arti specialmente, da la cui somma liberalità attendo ristoro di molti anni consumati e di molte fatiche sparte fino a ora senza alcun frutto», affermava, con un'evidente presa di distanza da casa Farnese volta ad autorizzare la richiesta di «aiuto e [...] protezione» da parte di Cosimo, suo legittimo signore e «fautore de' poveri virtuosi». Era insomma a una riappacificazione tra Roma e Firenze che egli affidava le sue speranze per il futuro, anche se con lo sguardo ancora rivolto a papa Del Monte, del quale si dichiarava «servo perpetuo», rallegrandosi «di vedere queste arti arrivate nel suo tempo al supremo grado della lor perfezione»^[15]. Assai poco in realtà egli avrebbe ottenuto dal pontefice che, dopo averlo trattenuto a Roma per la decorazione della cappella di famiglia in San Pietro in Montorio, impedendogli di seguire la stampa della torrentiniana, lo avrebbe poi di fatto escluso dal cantiere artistico di villa Giulia, la sontuosa residenza suburbana che nella sua autobiografia il Vasari si vantò di aver progettato, pur lamentandosi di essere «continuamente alla voglia di quel pontefice, [...] sempre in moto» a fare e disfare per dare forma e disegno ai suoi «capricci». Un lavoro frustrante, dal quale non avrebbe tardato a capire che per quanto il pontefice lo amasse e si servisse «di lui in tutte le cose del disegno», «poco si poteva da lui sperare e [...] invano si faticava in servirlo»^[16], con il solo risultato di diventare «più stracco che rico»^[17]. Per il momento tuttavia nessuno

lo chiamò a Firenze, dove invece il suo nemico Benvenuto Cellini realizzava il *Perseo*, e solo nell'ottobre del 1553 le proposte ducali gli consentirono di liberarsi dalle volubili richieste di Giulio III e di tornare in patria per dedicare ogni sua energia «ad ornare con le fatiche mie sì magnifica città sotto il governo del maggiore principe de' tempi nostri»^[18]. Un principe che tra l'altro – scriveva nella vita di Cecchino Salviati – «non aveva maestri intorno se non lunghi et irresoluti»^[19], e lasciava quindi intravedere ampi spazi d'azione al suo straordinario vigore progettuale ed esecutivo. Una scelta foriera di grandi (e reciproche) soddisfazioni, che nella premessa *Agli artefici et a' lettori* dell'edizione giuntina lo induceva a celebrare il «favore di questi illustrissimi miei signori – i quali servo – che sono il vero refugio e protezione di tutte le virtù»^[20]. Di lì a qualche anno, com'è noto, egli avrebbe ripreso a lavorare nei palazzi vaticani, ma ciò sarebbe accaduto in una Roma ormai sideralmente lontana da quella di Leone X così come da quella di Paolo III, dove a dettar legge erano i frati e gli inquisitori, dove Pietro Carnesecchi era stato decapitato e bruciato a ponte Sant'Angelo dopo che Cosimo de' Medici lo aveva abbandonato al suo destino di eretico impenitente, dove si pensava di gettare nel Tevere le statue antiche poste da Pio IV nel cortile del Belvedere e addirittura di abbattere il Colosseo e gli archi di trionfo in quanto costruzioni pagane che rischiavano di attirare la curiosità dei pellegrini più della basilica di San Pietro e delle reliquie dei martiri^[21].

La prospettiva tutta tosco-romana delle *Vite* di Giorgio Vasari, insomma, era

anche una prospettiva politica, che scaturiva non solo dalla sua storia personale, e con essa dalle sue conoscenze ed esperienze artistiche, ma riproponeva anche il modello culturale e il fervore di committenza del primo pontificato mediceo, «l'ultima età dell'oro, che così si poté chiamare per gl'uomini virtuosi et artefici nobili la felice età di Leone decimo», come egli stesso la esaltò nel nuovo *incipit* della vita di Polidoro da Caravaggio della giuntina[22]. Così come anche politica era la contrapposizione del primato di Tiziano a quello di Michelangelo da parte di Ludovico Dolce, il cui *Dialogo della pittura* del 1557, che vedeva in veste di protagonista il «divinissimo et unico poeta» Pietro Aretino[23], fu forse pensato già all'indomani della prima edizione delle *Vite*[24], nel 1550, come reazione alla distratta marginalità in cui Venezia era stata relegata in quelle pagine. Una Venezia la cui salda costituzione repubblicana, celebrata nel *De magistratibus et republica venetorum* del cardinale Gasparo Contarini, apparso postumo nel '43, subito tradotto in italiano e pubblicato anche a Basilea da Froben nel '44, assurgeva allora a modello di equilibrio politico e di saggio governo, capaci di scongiurare le turbolenze interne, le lotte di fazione, le repentine alternanze fra libertà e tirannide che avevano infine consegnato la repubblica fiorentina alla signoria dei Medici. Certo, al centro del *Dialogo* si ponevano essenzialmente questioni artistiche, nei termini di un «primato» che, al di là della contrapposizione fra *disegno* fiorentino e *colore* veneziano già teorizzata nel 1548 da Paolo Pino[25], si nutriva anche di patriottismo municipalistico: «Non meraviglia – affermava l'Aretino – che,

essendo voi fiorentino, l'amor che portate a' vostri vi faccia talmente cieco che reputiate oro solamente le cose di Michel'Agnolo, e le altre vi paiano piombo vile» [26]. Ma occorre tener presente che quel patriottismo (esente peraltro da ogni asfittico provincialismo fiorentinista e nutrito invece di orgogliosa consapevolezza del ruolo che la sua piccola patria aveva avuto nella storia che egli era venuto ricostruendo [27]) poggiava su modelli politici contrapposti quali principato e repubblica. Se il toscano Vasari era vissuto in bilico tra le corti di Firenze e di Roma, il veneziano Dolce aveva dato invece il suo contributo alla costruzione del mito della Serenissima, «splendore / sovra quanti fur mai d'Italia tutta» – inneggiava nei suoi versi – «ove la pace sempre, ove l'amore, / ove virtude, ove ogni bel costume/ terranno il pregio infin che duri il mondo», «honor non pur d'Italia sola, / ma di quanto sostiene la terra e 'l mare; / ove mai crudeltà non hebbe albergo, / ma pietade, honestà, giustitia e pace» [28]. E poggiava anche su modelli linguistici differenti con la difesa di Dante e del fiorentino da parte dei toscani da un lato e, dall'altro, il classicismo ormai vincente del Bembo, che trovò nelle *Osservazioni* del Dolce (edite nel '52, ma la cui dedica reca la data del 26 settembre 1550) un convinto sostenitore, mentre Benedetto Varchi – reduce dall'esperienza degli Infiammati padovani – combatteva le sue aspre battaglie in difesa delle *Prose della volgar lingua* all'interno dell'Accademia fiorentina contro i cosiddetti aramei [29].

Sulle rive della laguna nel febbraio del '48 era stato assassinato Lorenzino de' Medici [30]; qui avevano trovato asilo e ancora vivevano esuli antimedicei come

Antonio Brucioli e Iacopo Nardi; qui la Serenissima repubblica aveva potuto affidare l'incarico di storiografo ufficiale a un sommo letterato come il Bembo (che anche da cardinale non avrebbe cessato di sentire il richiamo delle Muse e – sia pure di nascosto – di forbare l'aulica prosa della sua traduzione latina[31]), mentre a Firenze Cosimo sceglieva di rivolgersi a un ex-repubblicano militante come Benedetto Varchi, che non esitò a scendere sul terreno rovente della politica, nel solco di quella straordinaria riflessione sul passato che aveva accompagnato il convulso mezzo secolo in cui si era consumata la *florentina libertas*[32]. Non a caso la sua opera storica sarebbe rimasta inedita fino al Settecento. Protetto dalla corazza tutta e solo artistica delle sue *Vite*, invece, il Vasari – pur definito «storico» già nel '37 dall'Areino[33] e nel '39 da don Miniato Pitti[34] – si teneva lontano da quel terreno accidentato e sceglieva il genere biografico dei «ritratti», coltivato dal suo amico Paolo Giovio, autore degli *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita* e del *Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo*, che già all'inizio del pontificato di Clemente VII si era cimentato con le *Vite* di Leonardo, di Raffaello e di Michelangelo. Guardava cioè non ai grandi storici fiorentini che pure senza dubbio conosceva[35], ma al vescovo che nel '43 lo aveva introdotto nella corte farnesiana[36], al letterato lontano da ogni forma di militanza politica che non fosse la difesa a oltranza della greppia papale, la «bella machina della benefica Roma, recettrice e allevatrice delli belli e legiadri ingegni», come scriveva nel 1547, terrorizzato dal rischio che qualche incisiva riforma varata nel «bordello» conciliare finisse con il guastare «la coda

al fagiano di questa santa sede»[\[37\]](#). È significativo che anche il Giovio, deluso e amareggiato, decidesse infine di andarsene da una curia papale ancora per breve tempo farnesiana, dove ogni speranza di cardinalato appariva ormai tramontata, per trasferirsi a Firenze, spinto dal desiderio di trovare nella protezione di Cosimo la via di fuga da una Roma ormai avviata ai suoi esiti controriformistici.

A partire dal '49 Lorenzo Torrentino pubblicò a Firenze numerose edizioni dei suoi *Elogia* e delle sue *Vite*, quelle di Leone X, di Adriano VI e del cardinale Pompeo Colonna, di Ludovico il Moro, di Consalvo de Cordoba, di Ferdinando d'Avalos, di Alfonso d'Este. Fra i tanti libri che a partire dal '50 lo stampatore ducale volle inaugurare con il frontespizio delle *Vite* vasariane (tra cui opere di Giulio Camillo, di Giovan Francesco Pico della Mirandola, di Benedetto Varchi, di Guillaume Postel, come si è visto), ci furono anche le traduzioni in italiano della prima e della seconda parte delle *Historie* (nel 1551 e nel 1553) ([fig. 5](#)), l'opera maggiore del Giovio, delle *Iscriitione* poste sotto i ritratti del suo Museo (nel 1552) ([fig. 6](#)), degli *Elogi* (nel 1554) ([fig. 7](#)). Allo storiografo comasco, com'è noto, lo stesso Vasari avrebbe attribuito il merito di aver pensato per primo a «un trattato nel quale si ragionasse degl'uomini illustri nell'arte del disegno stati da Cimabue insino a' tempi nostri», lasciandone poi a lui la realizzazione[\[38\]](#). Per parte sua il Giovio nel dicembre del '47, dopo aver letto il manoscritto delle *Vite*, sanzionò l'ingresso del pittore aretino nel novero dei letterati scrivendogli di ritenere «impossibile che voi vagliate tanto col pennello perché avanzate voi stesso con

la penna»[39]; e poco dopo fu lui a insistere perché egli dedicasse l'opera Cosimo de' Medici «per mille vive ragioni»[40], come poi avvenne, e non a Giulio III come invece avrebbe suggerito don Vincenzo Borghini[41].

Di segno culturale ben più fiorentino che romano erano tuttavia le *Vite* del pittore aretino in virtù del rigore filologico volto a precisare date, fatti, notizie nel ricostruire le vicende artistiche degli ultimi secoli, con uno scrupolo di erudizione del tutto assente dalla generica dimensione letteraria del Giovio, le cui approssimazioni furono denunciate anche dal Varchi, storico ufficiale della corte medicea, lettore appassionato del *Beneficio di Cristo*, nemico giurato degli aramei e delle loro mitologie sulle origini di Firenze. Sono osservazioni il cui merito spetta a Silvia Ginzburg, che ha acutamente sottolineato come proprio da questa sorprendente «inversione di ruoli» sia nata la storia dell'arte[42], mostrando come già nella torrentiniana emerga la decisiva influenza del Borghini, allievo di un grande filologo come Piero Vettori e impegnato sin dagli anni quaranta nelle ricerche volte a dimostrare il ruolo centrale della Firenze medioevale, esteso all'intera Toscana, e quel suo stretto rapporto con Roma destinato a diventare la chiave di volta dell'opera vasariana[43]. Fu lo stesso Borghini, infine, in una celebre lettera indirizzata al Vasari l'11 agosto 1564, all'indomani delle esequie di Michelangelo nella basilica medicea di San Lorenzo, forse anche stimolato dalla conclusione veneziana dell'edizione della *Storia d'Italia* del Guicciardini avviata nel '61 dal Torrentino a Firenze, ad esortarlo a guardare anche ad altre città, a Genova, a Venezia, a Napoli, a Milano, per

trasformare la nuova edizione delle *Vite* in «una historia universale di tutte le pitture et sculture di Italia»^[44]. Almeno in parte il Vasari seguì il suo consiglio e, pur consapevole di non poter scrivere la vita «di ciascuno in particolare», ritenne giusto se non altro vedere con i suoi occhi le opere «di tutti i migliori e più eccellenti pittori, scultori et architetti che sono stati a' tempi nostri in Lombardia» in modo da poterle «raccontare». Per questo nel 1565-66, «senza perdonare a spesa o fatica veruna», volle mettersi in viaggio per visitare ancora «Roma, la Toscana, parte della Marca, l'Umbria, la Romagna, la Lombardia e Vinezia con tutto il suo dominio, per rivedere le cose vecchie» e molte delle nuove^[45], diventando così l'unico vero storico d'Italia dopo il Guicciardini, come ha ancora osservato Silvia Ginzburg riprendendo un giudizio di Eric Cochrane^[46], che per parte sua ha insistito sul passaggio «from biography to art history» segnato dall'opera vasariana, specie nei mutamenti fra la torrentiniana e la giuntina^[47].

2. Non occorre insistere su fatto che gli anni quaranta e cinquanta segnarono una svolta profonda nella storia italiana, non solo sul terreno religioso e culturale ma anche su quello politico, con l'instaurarsi di una *pax habsburgica* ancora scossa dagli scontri tra Carlo V e Paolo III a causa del Tridentino e della questione di Parma e Piacenza e poi dall'improvvisa guerra mossa da Paolo IV contro casa d'Austria, ma destinata infine a diventare dopo l'abdicazione di Gand e la pace di Cateau-Cambrésis la salda *pax hispanica* di Filippo II e dei suoi successori, che escludeva di fatto l'autorità imperiale dalla

penisola. Tra i primi a capire tali mutamenti storici fu proprio Cosimo de' Medici, che anche per questo – consapevole del fatto che ancor più della vittoria di Montemurlo era l'egemonia imperiale a mettere fuori gioco l'opposizione antimedicea – non esitò ad aprire le porte di Firenze a un esule ribelle come Benedetto Varchi, a non dare alcun peso ai trascorsi farnesiani di Giorgio Vasari e alle sue evocazioni in termini positivi della committenza repubblicana[48], a fare ogni sforzo sin dagli anni quaranta per ricondurre in patria e riappropriarsi della grandezza del sommo Michelangelo[49], che pure – nonostante il sostegno offertogli in gioventù dai Medici – si era rifiutato di scolpire il suo busto[50], aveva avuto «gran venerazione» per Girolamo Savonarola[51], aveva prestato il suo talento all'ultima repubblica fiorentina, aveva lavorato nella Roma farnesiana. L'obiettivo fallì, com'è noto, e per ricondurre in patria il grande artista si dovette aspettarne la morte e ricorrere al rocambolesco trafugamento della salma, che avrebbe consentito di dargli sepoltura nella tomba vasariana in Santa Croce[52] e di celebrarne il rito funebre a San Lorenzo il 14 luglio 1564. Il tutto sotto l'attenta regia di Vincenzo Borghini e di Giorgio Vasari, che avrebbe inserito ampi stralci del resoconto di quelle solenni *Esequie* (allora pubblicato dai Giunti) al termine della *Vita* del Buonarroti[53]. Più volte in quelle pagine si insisteva sul fatto che Michelangelo stesso aveva sempre affermato che a tenerlo lontano da Firenze, «contra l'opinione d'alcuni», era stata solo «la qualità dell'aria»[54], o si sottolineava «contra l'openione del volgo», che mai Clemente VII aveva nutrito il minimo rancore per la sua

militanza nell'ultima repubblica fiorentina[55], e tantomeno il duca regnante, il quale non gli aveva mai lesinato segni di benevolenza e ammirazione, ricevendone in cambio grande «tenerezza» e «amore»[56]. Di suo il Vasari aggiungeva a queste bugie il fatto che le due maggiori felicità concessegli da Iddio erano state l'una di «esser nato in tempo che Michelagnolo» e di esserne stato «tanto familiare et amico quanto sa ognuno», e l'altra quella che quest'ultimo gli aveva più volte ricordato: «Giorgio, riconosci Dio, che t'ha fatto servire il duca Cosimo, che, per contentarsi che tu muri e dipinga e metta in opera i suoi pensieri e disegni, non ha curato spesa; dove, se tu consideri agli altri di chi tu hai scritto le Vite, non hanno avuto tanto»[57]. I *suoi* pensieri, si noti, quelli di Cosimo, non quelli di Vasari. Un modo più o meno elegante, insomma, per arruolare anche il defunto Buonarroti tra i cortigiani del duca di Firenze, che scaturiva non tanto da esigenze di opportunità quanto da una sostanziale estraneità – come si è accennato – alle ragioni della sua opposizione ideale e politica[58].

Anche per questo il Vasari poté mettere al servizio della politica ducale la sua enorme produzione pittorica e architettonica, in cui lo storico dell'arte era chiamato a interpretare il ruolo dell'artista della storia[59]: basti ricordare la trasformazione di Palazzo vecchio in una corte principesca[60]; la decorazione delle stanze, dove in un monocromo dipinto in quella di Leone X egli si compiacque di raffigurare il *David* del suo idolatrato, «divino» e «amicissimo» Michelangelo in modo tale che la testa fuoriuscisse dal margine superiore e il giovane re d'Israele

apparisse decapitato come Golia, per di più con un cane che deposita i suoi escrementi davanti alla statua che egli aveva celebrato nelle *Vite* come un capolavoro assoluto, e che qui non si peritò di schernire sordidamente per esorcizzarne il valore simbolico con cui in età repubblicana era stata posta all'ingresso del palazzo della Signoria quale marmoreo custode della libertà e chiaro monito contro chiunque avesse tentato di violarla[61] ([fig. 8](#)). E poi gli Uffizi, segno tangibile della trasformazione delle antiche magistrature cittadine nell'apparato burocratico di uno Stato monarchico governato dal «principe nuovo»; il salone dei Cinquecento[62], con la celebrazione delle glorie medicee e l'apoteosi del duca, il cui nome si affianca in un cartiglio a quello del Vasari «pictoris atque architecti alumni sui»; il gigantesco *Giudizio universale* della cupola brunelleschiana (che forse fu anche una risposta controversistica all'inquietante *Giudizio* dipinto da Jacopo Pontormo nel coro della basilica di San Lorenzo), con la glorificazione delle gerarchie terrene e i ritratti medicei nel cielo dei beati. Nella lettera sugli artisti dell'antichità posta in apertura della giunta, Giambattista Adriani gli rendeva merito del suo infaticabile impegno al servizio della corte, magnificando «il palazzo de' nostri illustrissimi prencipi e signori» da lui reso celebre in tutto il mondo, dove «si veggono le giuste imprese, le perigliose guerre, le fiere battaglie e l'onorate vittorie avute già dal popolo fiorentino e novellamente dai nostri illustrissimi prencipi»[63]. Ed egli stesso, pur consapevole dei molti limiti qualitativi di quell'opera a causa della fretta imposta dal duca, non nascose il suo compiacimento per aver saputo dipingere

«una varietà così grande di guerre in terra et in mare, espugnazioni di città, batterie, assalti, scaramucce, edificazioni di città, consigli pubblici, cerimonie antiche e moderne, trionfi, e tante altre cose» [64]. Non occorre insistere, naturalmente, sulla dimensione politica della pittura del Vasari al servizio ducale, alle cui esigenze la prosa della giuntina fu talora piegata fino a deformare i fatti e, se necessario, tradire la verità storica, che si trattasse di un passato da inventare o idealizzare oppure di un presente da nascondere. Dopo la stampa della torrentiniana e dopo il suo ritorno a Firenze del resto, come ha osservato Paola Barocchi, egli insistette «in un ossequio ormai incondizionato, nel quale lo scrittore fa le spese del pittore» [65], diventato ormai l'artista ufficiale della corte medicea, di cui Benvenuto Cellini (che pure nelle *Vite* trovò la necessaria premessa della sua autobiografia [66]), desideroso di vendicarsi di un antico torto, poté deridere il profilo cortigiano nella sprezzante caricatura del servile Giorgetto Vassellario, sempre pronto a riempire le orecchie del duca con le sue «cicalate» [67]. Il 30 settembre 1559, per esempio, il pittore aretino scriveva a Cosimo de' Medici assicurandolo delle sue continue preghiere «acciò lei possa con le mie fatiche godere quel che mi fa piovere Iddio nella mente per comodo et utile di quella, perché un dì possiate ricordarvi che questa mia servitù, innamorata del valor vostro, abbi non quella remunerazione che merita la devotion mia, ma quella che ricerca la magnanima cortesia di Vostra Eccellentia inverso il vostro Giorgio, nato per servilla et adoralla» [68].

Nella vita di Michelangelo, per esempio, il

Vasari inserì l'aneddoto della finta riduzione del naso del *David* fatta per compiacere uno sprovveduto Pier Soderini, l'ultimo gonfaloniere repubblicano, di fatto pubblicamente schernito dal repubblicano Michelangelo proprio nell'atto di portare a compimento quell'icona della libertà repubblicana[69]. In quella del Botticelli, modificò il brano in cui si denunciava il «disordine grandissimo» in cui questi era precipitato a causa della sua ostinata fedeltà «alla setta» savonaroliana «facendo continuamente il piagnone e deviandosi dal lavoro», con la sostituzione della parentesi «(come si chiamavano allora)» all'avverbio «continuamente»[70], in modo tale da cancellare dal presente la tenace opposizione antimedicea che ancora alla metà degli anni quaranta, con la fallita cacciata dei frati di San Marco, aveva creato non poche difficoltà al giovane Cosimo, fino a scatenarne un'incontenibile collera. In quella del Pontorno fece pronunciare da Margherita Acciaoli, moglie di Pierfrancesco Borgherini, la cui celebre camera nuziale era stata dipinta dall'artista empolesse, un'aspra reprimenda contro «i magistrati» repubblicani, disposti a permettere a ogni più «vilissimo rigattiere, mercatantuzzo di quattro danari, di sconfiggere gl'ornamenti delle camere de' gentiluomini, e questa città delle sue più ricche et onorevoli cose spogliare, [...] per abbellirne le contrade straniere et i nimici nostri»[71]. E infine, sempre nella vita del Pontorno, il pittore aretino si sforzò con straordinaria efficacia retorica di attribuire solo a quest'ultimo, al suo carattere lunatico, sprofondato via via in una vera e propria follia[72], le dottrine eterodosse affrescate nel coro della basilica di San Lorenzo. In quelle pagine, volte a proteggere Cosimo da ogni

sospetto di complicità, infatti, egli insisteva sul fatto che nessuno – e tanto meno il duca – aveva mai potuto sapere che cosa venisse facendo quel misantropo «fantastico e soletario» nascosto dalla sua impenetrabile «turata» laurenziana, «tenuta per ispazio d'undici anni in modo serrata, che da lui in fuori mai non vi entrò anima vivente, né amici né nessuno» [73]. In realtà la repentina svolta religiosa (anche sul piano personale) compiuta da Cosimo intorno al 1560 rendeva non solo obsoleto, ma anche pericoloso il messaggio valdesiano che, sotto la regia del Varchi (e naturalmente del duca), il Pontormo aveva affidato a quegli affreschi appena scoperti. Poiché distruggerli non si poteva, era necessario esorcizzarne il significato dichiarando incomprensibile «la dottrina» ad essi consegnata dalla mente ottenebrata del pittore empolesse, «con tanta malinconia e con tanto poco piacere di chi guarda quell'opera, ch'io mi risolvo, per non l'intendere ancor io, se ben son pittore, di lasciarne far giudizio a coloro che la vedranno: perciò che io crederei impazzarvi dentro et avvilupparmi, come mi pare che, in undici anni di tempo che egli ebbe, cercass'egli di avviluppare sé e chiunque vede questa pittura» [74].

La perdita degli affreschi e un'errata interpretazione in chiave ipocondriaca del cosiddetto *Diario* del Pontormo hanno finito con l'accreditare tale giudizio, destinato a tenace fortuna storiografica, nascondendo la consapevole mistificazione storica compiuta dal pittore aretino al servizio del duca. Forse destinato anche a mettere il grande pittore empolesse al riparo dai sospetti inquisitoriali [75], quell'uso spregiudicato del suo talento letterario e della sua credibilità artistica da parte del Vasari

mirava anzitutto a tutelare il principe dai gravi imbarazzi che quegli affreschi avrebbero potuto creargli alla corte di Roma nel momento in cui proprio da essa egli si aspettava l'agognata corona granducale. Tanto più che già nel maggio del '53 quel principe aveva detto chiaro e tondo che «i nostri consigli sono voleri e quelli che ci si oppongono gli riputiamo nostri avversari»^[76], comportandosi di conseguenza anche in fatto di pitture, come dimostra il fatto che nel '58 egli si premurò di vedere in anticipo e di correggere il primo abbozzo dei *Ragionamenti* vasariani sulle «storie dipinte nelle stanze nuove del Palazzo ducale», poi editi postumi nell'88. Notissimo, per esempio, è il drastico mutamento da lui imposto nel marzo del 1563 a un disegno del Vasari per il salone dei Cinquecento, facendogli sapere «che la corona et assistenza di quei consiglieri che volete metterci attorno nella deliberatione della guerra di Siena non è necessaria, perché noi soli fummo», e ordinandogli che «in uno di quei quadri del palco si vedesse tutti li Stati nostri insieme, a denotare l'ampliatione et l'acquisto»^[77]. È probabile quindi che anche la distorsione in chiave frenologica della vita del Pontormo scaturisse da una precisa disposizione del duca, i cui orientamenti politici e religiosi erano peraltro ben noti al pittore aretino, che per parte sua non desiderava che compiacerlo.

Il successo del Vasari alla corte di Cosimo de' Medici scaturì dunque sia dalla lucida comprensione di quest'ultimo del significato politico delle immagini e della loro funzionalità alla costruzione dello Stato regionale toscano, del mito di se stesso quale nuovo Augusto e della

simbiosi dinastica della sua famiglia con Firenze, sia dalla capacità di quel pittore dedicatosi a «vergar carte» (come si legge in un sonetto di Michelangelo indirizzatogli dopo la comparsa della torrentiniana[78]) di assecondarne le esigenze, di dare ad esse precisi contenuti, di promuoverne e indirizzarne le iniziative, di realizzarne gli obiettivi con la sua eccezionale capacità di lavoro, la sua profonda sintonia con quel vigore progettuale e anche – se necessario – la sua prontezza a obbedire. Non a caso il duca e il principe ereditario ebbero piena fiducia in lui, lieti di poterlo imprestare a Pio V e Gregorio XIII nel quadro della ritrovata amicizia con la corte papale sancita dalla corona granducale, e gli affidarono il compito di filtrare tutto quanto avesse a che fare con la committenza di corte: quando Daniele da Volterra, per esempio, si presentò a Firenze in cerca di lavoro, Cosimo comunicò a quanti lo raccomandavano l'esigenza che egli «fusse introdotto dal Vasari», il quale per parte sua fu pronto ad annotare compiaciuto che «così fu fatto»[79]. Il rapporto tra Vasari e la politica di Cosimo non può tuttavia esaurirsi nell'immagine del pur acuto interprete ed efficientissimo strumento della politica artistica e architettonica del duca, anche perché nella lunga e feconda stagione fiorentina non fu al pennello che egli consegnò la parte migliore di sé, ma alle *Vite*, che gli consentirono di diventare un letterato «sempre più grande et più famoso», come gli scriveva Cosimo Bartoli nel gennaio del 1571[80]. Per questo, tra l'altro, egli fu in grado di collaborare con uomini di grande sapere quali il Bartoli e il Borghini nell'orientare, definire e mettere in atto le scelte ducali. Di qui l'agire egli stesso come un «politico», un «costruttore di

politica», come è stato scritto, presentandolo come un vero e proprio «ministro della cultura del principato mediceo» negli anni del suo consolidamento[81].

La definizione mi pare poco felice, a dire il vero, come quella di «homme à tout faire de Médicis»[82], e in particolare di Cosimo, di cui fu piuttosto una sorta di ibrido cinquecentesco tra il grande funzionario e il letterato, tra il cortigiano e l'artigiano, ma aiuta a comprendere anche il suo ruolo nella fondazione di un'istituzione pubblica come l'Accademia del disegno, destinata a sancire l'ingresso degli artisti nella schiera dei cultori delle *artes liberales* e a far durare nel tempo il primato fiorentino e toscano delle arti teorizzato nelle *Vite*[83]. E aiuta a misurare la differenza tra di lui e un personaggio come Bartolomeo Ammannati, anch'egli passato dalla corte di Giulio III a quella di Cosimo I nel 1555, un anno dopo il Vasari, e anch'egli attivissimo al servizio del duca, ma soprattutto in qualità di efficiente organizzatore e sovrintendente tecnico di molteplici iniziative, «to move stones, build bridges, manage waterways an keep track of expenses», come è stato scritto[84], più ancora che di «scultore eccellente», secondo la definizione dello stesso Vasari[85]. Non solo pittore e architetto, ma anche letterato e politico, questi fu capace di usare una pluralità di strumenti per indicare nel mecenatismo mediceo una fondamentale premessa di quel primato fiorentino e toscano, servendosi non solo di immagini celebrative ma anche della parola scritta e stampata, che avrebbe assicurato ad esso ben maggiore diffusione e duratura fortuna[86], fino a costruire un pilastro

portante del concetto stesso di Rinascimento: «By writing history – come è stato scritto – he became part of it» [87]. Alla sua morte tuttavia, avvenuta poche settimane dopo quella del duca, nel '74, mentre in Olanda infuriava la rivolta calvinista e in Francia scoppiava l'ennesima guerra di religione, quell'asse toscano-romano, mediceo e papale, sul quale egli aveva costruito le *Vite* era ormai definitivamente esaurito. Era stato proprio lui, in fondo, l'ultimo a tenerlo in vita non solo con la sua frenetica attività tra la Sala regia in Vaticano e la cupola di Santa Maria del Fiore, ma anche con il rinnovamento postridentino di Santa Croce e di Santa Maria Novella e con le sue censure nella vita del Pontormo, così come il suo amico Borghini nel prestarsi, seppur «dolcemente dissimulando», alla «rassetatura» controriformistica del *Decameron* pubblicata a Firenze nel 1573 [88].

Figura - Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica, n° 1, 2013.

Relazione tenuta al *Colóquio internacional Giorgio Vasari no quinto centenário do nascimento*, Campinas – Rio de Janeiro, 23 e 26-27 de setembro de 2011.

[1] Basti il rinvio a Roland Le Mollé, *Vasari, l'homme des Médicis*, Paris, Bernard Grasset, 1995 (trad. it. Milano, 1998), e da ultimo a Valentina Conticelli, *Giorgio Vasari al servizio del duca (1554-1574): breve profilo*, nel catalogo della recente mostra *Vasari gli Uffizi e il Duca*, Firenze, Giunti-Firenze Musei, 2011, pp.

31-39, al quale mi permetto di rinviare anche per il mio breve contributo su *Cosimo de' Medici e Giorgio Vasari*, ivi, pp. 24-30.

[2] Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, voll. 6, Firenze, Sansoni-S.P.E.S., 1967-1984, vol. I, p. 1; vol. VI, p. 4.

[3] Ivi, pp. 4, 7, 9; cfr. Le Mollé, *Vasari, l'homme des Médicis* cit., pp. 257 e sgg.

[4] Benedetto Varchi, *Storia fiorentina*, per cura di Lelio Arbib, voll. 3, Firenze, a spese della società editrice delle storie del Nardi e del Varchi, 1843-1844, vol. III, p. 280.

[5] Guillaume Postel, *De Etruriae regionis originibus institutis religione et moribus*, a cura di Giovanni Cipriani, Roma, Consiglio nazionale delle ricerche, 1986; cfr. la monografia dello stesso Cipriani, *Il mito etrusco nel Rinascimento fiorentino*, Firenze, Olschki, 1980; Paolo Simoncelli, *La lingua di Adamo. Guillaume Postel tra accademici e fuoriusciti fiorentini*, Firenze, Olschki, 1984.

[6] Vasari, *Le vite* cit., vol. I, p. 11; cfr. Cristina Acidini, *Le arti per l'assolutismo mediceo*, in *Vasari gli Uffizi e il Duca* cit., pp. 87-99, in part. pp. 88-89.

[7] Vasari, *Le vite* cit., vol. II, p. 274.

[8] Ivi, vol. V, p. 5.

[9] Ivi, vol. I, p. 5.

[10] *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, hrsg. von Karl Frey und Herman-

Walter Frey, voll. 2, München, Georg Müller, 1923-1930, vol. I, pp. 273-74; cfr. Paola Barocchi, *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984, p. 120.

[11] *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* cit., vol. I, p. 270.

[12] Vasari, *Le vite* cit., vol. VI, p. 84.

[13] Cfr. Donatella Pegazzano, *Un banchiere e le arti*, in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, a cura di Alan Chong, Donatella Pegazzano, Dimitri Zikos, Boston-Milano, Isabella Stewart Gardner Museum-Electa, 2004, pp. 59-91, in part. pp. 75 e sgg. Sull'opposizione antimedicea cfr. Paolo Simoncelli, *Esuli fiorentini al tempo di Bindo Altoviti*, ivi, pp. 285-327, e dello stesso studioso, *Fuoriuscitismo repubblicano fiorentino 1530-54*, vol. I, Milano, Franco Angeli, 2006.

[14] Mario Pozzi, Enrico Mattioda, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze, Olschki, 2006, p. 403; cfr. Thomas S.R. Boase, *Giorgio Vasari. The Man and the Book*, Princeton, N.J., The National Gallery of Art, Washington, D.C.-Princeton University Press, 1979, p. 16.

[15] Vasari, *Le vite* cit., vol. I, pp. 4-5.

[16] Ivi vol. V, p. 544; vol. VI, pp. 397-398.

[17] Così scriveva da Roma al vescovo di Cortona Giovan Battista Ricasoli ai primi di settembre del 1553 (*Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* cit., vol. I, p. 362).

[18] Ivi, p. 369.

[19] Vasari, *Le vite* cit., vol. V, p. 520; cfr.

Francesca de Luca, *Amici e nemici di Vasari a corte (1537-1554)*, in *Vasari gli Uffizi e il Duca* cit., p. 113.

[20] Vasari, *Le vite* cit., vol. I, p. 175.

[21] Massimo Firpo, Fabrizio Biferali, «*Navicula Petri*». *L'arte dei papi nel Cinquecento 1527-1571*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 355.

[22] Vasari, *Le vite* cit., vol. IV, p. 455.

[23] Così lo aveva definito nel '35 il suo concittadino e amico Vasari (*Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* cit., vol. I, p. 37).

[24] Mark W. Roskill, *Dolce's «Aretino» and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2000, p. 38.

[25] Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e Cotroriforma*. a cura di Paola Barocchi, voll. 3, Bari, Laterza, 1960-1962, vol. I, pp. 93-139; cfr. p. 127.

[26] Roskill, *Dolce's «Aretino»* cit., p. 86.

[27] Cfr. Pozzi, Mattioda, *Giorgio Vasari* cit., pp. 400-402.

[28] Ronnie H. Terpening, *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1997, pp. 119, 238-39, nota 47; cfr. anche p. 102. Utili spunti sul problema storico qui accennato sono negli atti del convegno *Florence and Venice: Comparisons and Relations*, vol. II, *Cinquecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1980.

[29] Sergio Bertelli, *Egemonia linguistica come egemonia culturale e politica nella*

Firenze cosimiana. «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXXVIII, 1976, pp. 249-83, in part. p. 269; cfr. Simoncelli, *La lingua di Adamo* cit.; i fondamentali saggi di Michel Plaisance ora raccolti nel volume *L'Accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2004; e il mio *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 275 e sgg.

[30] Si veda in merito la recente monografia di Stefano Dall'Aglio, *L'assassino del duca. Esilio e morte di Lorenzino de' Medici*, Firenze, Olschki, 2011.

[31] Su di lui basti il rinvio alla raccolta di saggi di Carlo Dionisotti, *Scritti sul Bembo*, a cura di Claudio Vela, Torino, Einaudi, 2002.

[32] Su di lui cfr. Salvatore Lo Re, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2008.

[33] Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, voll. 6, Roma, Salerno, 1997-2002, vol. I, pp. 429-30; cfr. Barbara Agosti, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2008, p. 36, nota 78.

[34] *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* cit., vol. I, p. 101.

[35] Guicciardini e Machiavelli sono i primi tra gli «istorici» effigiati negli apparati delle nozze tra Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria del 1565 (Vasari, *Le vite* cit., vol. VI, p. 259)

[36] Paolo Giovio, *Lettere*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, voll. 2, Roma, Istituto poligrafico dello Stato-Libreria dello Stato, 1956-1958, vol. I, p. 304; cfr. Agosti, *Paolo Giovio* cit., p. 116.

[37] Giovio, *Lettere* cit., vol. II, pp. 76, 110-11; cfr. Firpo, Biferali, «*Navicula Petri*» cit., pp. 118-19.

[38] Vasari, *Le vite* cit., vol. VI, pp. 389-90; cfr. Agosti, *Paolo Giovio* cit., pp. 34 e sgg.

[39] *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* cit., vol. I, p. 209.

[40] Ivi, p. 215.

[41] Silvia Ginzburg, *Filologia e storia dell'arte. Il ruolo di Vincenzo Borghini nella genesi della Torrentiniana*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, a cura di Eliana Carrara e Silvia Ginzburg, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 147-203, in part. pp. 147-49.

[42] Ivi, pp. 150 e sgg.

[43] Ivi, pp. 162 e sgg.

[44] *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* cit., vol. II, p. 98. Sul ruolo del Borghini nella nuova stesura delle *Vite* pubblicata nel 1568 cfr. Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven-London, Yale University Press, 1995, pp. 187 e sgg.

[45] Vasari, *Le vite* cit., vol. V, p. 409.

[46] Ginzburg, *Filologia e storia dell'arte* cit., p. 167.

[47] Eric Cochrane, *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*, Chicago-London, Chicago University Press, 1981, pp. 400 e sgg.

[48] Barocchi, *Studi vasariani* cit., pp. 118-19.

[49] Cfr. *ivi*, pp. 114 e sgg.

[50] Simoncelli, *Esuli fiorentini* cit., p. 303.

[51] Vasari, *Le vite* cit., vol. VI, p. 113.

[52] Acidini, *Le arti per l'assolutismo mediceo* cit., pp. 89-90.

[53] *Esequie del divino Michelagnolo Buonarroti celebrate in Firenze dall'Accademia de' pittori, scultori et architettori nella chiesa di San Lorenzo il dì 14 luglio 1564*, in Firenze, appresso i Giunti, 1564, (cfr. *The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on his Death in 1564*, a Facsimile Edition of *Esequie del divino Michelagnolo Buonarroti* Florence 1564, introduced, translated and annotated by Rudolf and Margot Wittkower, London, Phaidon Press, 1964); cfr. anche *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* cit., vol. II, pp. 28 e sgg.

[54] *Esequie del divino Michelagnolo* cit., p. B2v; cfr. p. [E3]r; Vasari, *Le vite* cit., vol. VI, p. 126.

[55] *Esequie del divino Michelagnolo* cit., p. [C4]v.

[56] Vasari, *Le vite* cit., vol. VI, p. 90. Su questo insisteva nella sua lunga commemorazione ufficiale, dedicata al Borghini, anche Benedetto Varchi, *Orazione funerale fatta e recitata da lui pubblicamente nell'essequie a Michelagnolo Buonarroti nella chiesa di San Lorenzo*, in Firenze, appresso i Giunti, 1564, pp. 45-46.

[57] Vasari, *Le vite* cit., vol. VI, p. 123.

[58] Si vedano in merito le fini considerazioni di Barocchi, *Studi vasariani* cit., pp. 46-47, 125-28.

[59] Cfr. Lee Rubin, *Giorgio Vasari* cit., p. 197 e sgg.

[60] Cfr. Barocchi, *Studi vasariani* cit., pp. 121 e sgg.

[61] Irving Lavin, *Passato e presente nella storia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 70 e sgg.

[62] Basti il rinvio a Randolph Starn, Loren Partridge, *Arts of Power. Three Halls of State in Italy, 1300-1600*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1992, pp. 151 e sgg., e a *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, ed. by Philip Jacks, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 163 e sgg.

[63] Vasari, *Le vite* cit., vol. I, p. 181. Sulla lettera cfr. ora Eliana Carrara, *Giovanni Battista Adriani e la stesura della seconda edizione delle Vite: il manoscritto inedito della Lettera a messer Giorgio Vasari*, in «*Conosco un ottimo storico dell'arte...*». *Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di Maria Monica Donato e Massimo Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 281-89.

[64] Vasari, *Le vite* cit., vol. VI, p. 401.

[65] Barocchi, *Studi vasariani* cit., p. 121.

[66] Carlo Dionisotti, *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaca Book, 1995, p. 122.

[67] Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di Ettore Camesasca, Milano, BUR, 1985, pp. 298, 628.

[68] *Der literarische Nachlass Giorgio*

[69] Vasari, *Le vite* cit., vol. VI, pp. 20-21: «Nacque in questo mentre che, vistolo sù Pier Soderini, il quale, piaciutogli assai, et in quel mentre che lo ritoccava in certi luoghi, disse a Michelagnolo che gli pareva che il naso di quella figura fussi grosso. Michelagnolo, accortosi che era sotto al Gigante il gonfalonieri e che la vista non lo lasciava scorgere il vero, per soddisfarlo salì in sul ponte che era accanto alle spalle; e preso Michelagnolo con prestezza uno scarpello nella man manca con un poco di polvere di marmo che era sopra le tavole del ponte, e cominciato a gettare leggieri con gli scarpegli, lasciava cadere a poco a poco la polvere, né toccò il naso da quel che era. Poi guardato a basso al gonfalonieri, che stava a vedere, disse: “Guardatelo ora”. “A me mi piace più, – disse il gonfalonieri – gli avete dato la vita”. Così scese Michelagnolo, e lo avere contento quel signore, che se ne rise da sé Michelagnolo, avendo compassione a coloro che, per parere d’intendersi, non sanno quel che si dicano»; cfr. Barocchi, *Studi vasariani* cit., p. 128.

[70] Vasari, *Le vite* cit., vol. III, p. 517.

[71] Ivi., vol. V, p. 317; cfr. Barocchi, *studi vasariani* cit., pp. 121-22.

[72] Vasari, *Le vite* cit., vol. V, pp. 318-21.

[73] Ivi, pp. 328, 331

[74] Ivi, p. 331; cfr. Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo* cit., pp. 144 e sgg.

[75] Luciano Berti, *Pontormo*, Firenze, Edizioni d’arte Il fiorino, 1966, p. 24, poi ripreso in *Pontormo e il suo tempo*,

Firenze, Banca Toscana, 1993, p. 227.

[76] Cosimo I de' Medici, *Lettere*, a cura di Giorgio Spini, con prefazione di Antonio Panella, Firenze, Vallecchi, 1940, p. 120.

[77] *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* cit., vol. I, pp. 728-29.

[78] Vasari, *Le vite* cit., vol. VI, p. 82.

[79] Ivi, vol. V, p. 547; cfr. de Luca, *Amici e nemici di Vasari* cit., p. 113.

[80] *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* cit., vol. I, p. 638.

[81] Antonio Paolucci, *Giorgio Vasari tra cultura e politica*, in *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere*, atti del convegno di studi (Arezzo, 7-8 maggio 2003), a cura di Maddalena Spagnolo e Paolo Torriti, Montepulciano, Le Balze, 2004, pp. 13-19, in part. p. 15; ripreso da Acidini, *Le arti per l'assolutismo mediceo* cit., p. 88; cfr. anche Jean Salem, *Giorgio Vasari (1511-1574) ou l'art de parvenir*, Paris, Kime, 2002.

[82] La definizione è di Le Mollé, *Vasari, l'homme des Médicis* cit., pp. 311 e sgg.

[83] Antonio Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 1993, p. 21; cfr. pp. 16 e sgg.; cfr. Zygmunt Wazbinski, *L'Accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, voll. 2, Firenze, Olschki, 1987.

[84] Felicia Else, *Bartolomeo Ammannati: Moving Stones, Managing Waterways, and Building an Empire for Duke Cosimo I de' Medici*, «The Sixteenth Century Journal», XLII, 2011, pp. 393-425, in part. p. 394.

[85] Vasari, *Le vite* cit., vol. I, p. 41.

[86] Acidini, *Le arti per l'assolutismo medico* cit., p. 90.

[87] Lee Rubin, *Giorgio Vasari* cit., 1995, p. 21.

[88] Mi limito a rinviare, anche per ulteriori notizie bibliografiche a Giuseppe Chiecchi, «*Dolcemente dissimulando*». *Cartelle laurenziane e «Decameron» censurato (1573)*, Padova, Antenore, 1992.