

SPIGOLATURE VASARIANE.
PER UN RIESAME DELLE “VITE” E DELLA LORO FORTUNA
NELLA ROMA DI PRIMO SEICENTO

di Eliana Carrara

Scrivete, fratel mio, scrivete, perché da la laude viene
il guadagno, e dal guadagno non viene la laude.

Paolo Giovio a Giorgio Vasari, 7 maggio 1547
(*Frey, Nachlaß, I, p. 198*).

La ravvicinata pubblicazione di due monografie consacrate alle “Vite” vasariane nel 2005 e nel 2006¹ ha riportato prepotentemente l’attenzione su tale soggetto, sollevando problemi e discussioni su più punti. Cercheremo di affrontarne alcuni nel saggio che qui si propone.

I. La stesura delle “Vite”

Nella “Conclusione della opera a gli artefici et a’ lettori” Vasari, a corollario dell’esplicita ed orgogliosa rivendicazione dei propri meriti, faceva professione di umiltà per quel che concerneva il linguaggio impiegato nelle “Vite”:

[...] io ho scritto come pittore, e nella lingua che io parlo, senza altrimenti considerare se ella si è fiorentina o toscana, e se molti vocaboli delle nostre arti, seminati per tutta l’opera, possono usarsi sicuramente, tirandomi a servirmi di loro il bisogno di essere inteso da’ miei artefici più che la voglia di esser lodato. Molto meno ho curato ancora l’ordine comune della ortografia, senza cercare altrimenti se la Z è da più che il T, o se si puote scriver senza H: perché rimessomene da principio in persona giudiziosa e degna di onore, come a cosa amata da me e che mi ama singularmente, le diedi in cura tutta questa opera, con libertà e piena et intera di guidarla a suo piacimento, pur che i sensi non si alterassino et il contenuto delle parole, ancora che forse male intessuto, non si mutasse.²

Di fondamentale importanza sono le ultime righe citate, che ci documentano in estrema sintesi il complesso procedere della stesura delle “Vite” e della sua revisione in tipografia. Il significato di tali parole è ulteriormente reso manifesto da un passo della lettera che don Vincenzo Borghini scriveva al Vasari il 24 gennaio 1550, quando non erano stati ancora completati né il “Proemio” (“la prima carta che manca”) né la “Conclusione” (l’“epilogo”) appena ricordata:

Io ho visto la vostra [*scil.* lettera] et inteso quanto all’opera [*scil.* le “Vite”]; et di già da me l’havevo veduto, perché 2 dì fa ero stato alla stampa et preso tutto lo stampato. Io, in quanto a me, sarò a ordine et se ci sarà dubbio lo conferirò con messer Cosimo [*scil.* Bartoli] et il Giambullari, et con lor consiglio si asetterà ogni cosa. Et poi che ella non si è assettata (parlo di tutta l’opera), come nel principio harei voluto et, s’io non m’inganno, sare’ stato meglio, ella si asetterà in modo che ella sadisfarà. Quanto all’altre cose, cioè della prima carta che manca, pensatevi voi [...].³

E don Vincenzo continuava:

quanto poi all’epilogo, io non so se e’ fussi bene per hora lasciarlo [...]. Pur se volessi dir quattro parole in vostra scusa, lo potete far brevemente et i capi che havete a toccare

gli sapete meglio di me, che sono questi o simili. Primo, che voi havete fatto questa opera per utile comune et honor de l'arte et artefici, et che vi siate ingegnato d'usare ogni diligenza in ricercare queste cose; et se pure e' fussi chi pensassi che molte cose o non fussino così (et questo sarà il 2°) o non fussino dette tutte, ma lasciatene indietro assai (et questo sarà il 3°), che voi rispondete che sapete molto bene che i giuditii son varii, ma che voi seguito sempre il più certo et veduto etc. et domandato etc. Quanto a l'altro che e' non è possibile che uno sappia ogni cosa, ma che siate ben certo che si è detto la inportanza delle cose principali, et poi metter anche ogni cosa era una cosa da generar fastidio etc. Ne l'ultimo luogho pregare ognuno che pigli queste vostre fatiche in grado et con quell'animo che voi fatte l'havete etc. Questo mi occorre così adesso alla sproveduta, voi saprete meglio fare che io dire, però sono un matto.⁴

La lettura, in parallelo, del testo vasariano e della missiva borghiniana mette chiaramente in evidenza il precoce (e duraturo) rapporto di amicizia e collaborazione fra i due uomini⁵ (e non potrà allora essere altri che il Borghini la "persona giudiziosa e degna di onore, come a cosa amata da me e che mi ama singolarmente" a cui il pittore aretino aveva dato "in cura tutta questa opera", ossia le "Vite"), ma anche la netta distinzione fra ruoli e responsabilità di entrambi, con il monaco benedettino ben attento a non varcare mai il limite dell'ingerenza nell'operato altrui ("voi saprete meglio fare che io dire"), senz'alcun dubbio conscio di correre il rischio di essere preso per uno sconsiderato che non sa stare al proprio posto ("però sono un matto"). Ne scaturiva un continuo confronto fra le due personalità, certo non scevro anche di punti di dissenso, come confermano le parole che seguono, scritte dal Borghini al Vasari il 17 marzo 1550:

Nella epistola scritta al Duca, v'è ne l'ultimo certe parole che io non l'intendo, et non harei voluto che le vi fussino; et se io la vedevo inanzi, forse o io le mitigavo o io le levavo o mutavo, perché dubito che elle non sieno prese in altro senso che il vero da molti: questo è dove parlate di non so che opinione, fondata in certe relazioni etc.⁶

L'"opinione" menzionata dal Borghini compare proprio in coda alla dedica che Vasari aveva indirizzata a Cosimo de' Medici nella prima edizione delle "Vite": "Intanto mi contento che Ella abbia buona speranza di me e migliore opinione di quella che senza alcuna mia colpa n'ha forse conceputa 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."⁷

Sempre a proposito della lettera di dedica il 7 gennaio 1550 Pier Francesco Giambullari aveva rivolto un pressante appello al pittore aretino perché si decidesse a consegnare il testo all'officina del Torrentino: "Vorrebbero [*scil.* i tipografi] la epistola dedicatoria, che va innanzi, et il principio del proemio; le quali cose non posso dar loro, perché le avete voi, et non io."⁸

Va ancora ricordato quanto Borghini scriveva a Vasari in data 22 febbraio, caldeggiando l'ipotesi che la dedica fosse indirizzata al nuovo papa Giulio III⁹ e non al duca Cosimo ("per tanti libri dedicatili, quasi horamai stucca"), e gli rinnovava la sua disponibilità per la redazione della "tavola" delle "Vite":

Hora io vi dico che io la fo continuamente con la maggior diligentia che io so, et l'ho mostro parte al Giambullari, che li è piaciuta, et bisognando mutarla, la muterò, farne 2 o 3, ne farò. Ma io penso che anchor che si dedichi, come dice, non bisognerà mutarla punto del primo disegno che, anchor che l'opera si divida nella dedicatione, non si divide nélla materia, né l'ordine, né tutto el corpo della cosa, ma rimane el medesimo apunto. Pure vi dico tutto questo a caso, senza haverci pensato punto che, havendo stamattina che siamo sabato a' 22, havuta la vostra¹⁰, letta et messomi a scriver questa è stato tutto uno.¹¹

A dispetto del chiaro riferimento alla richiesta del Vasari (“che finiate la tavola et così mettiate in margine gli errori”)¹², e dell’esito attestato nella *Torrentiniana*, che presenta l’una di seguito all’altra la “Tavola delle vite degli artefici descritte in questa opera”, la “Tavola di molti artefici nominati e non interamente descritti in questa opera” e la “Tavola de’ luoghi dove sono le opere descritte”¹³, Scoti-Bertinelli venne indotto a credere che il Borghini, con la frase “et bisognando mutarla, la muterò, farne 2 o 3, ne farò”, si riferisse alla stesura, ovviamente di propria mano, della dedicatoria vasariana; a riprova della sua ipotesi accludeva la trascrizione di quella che egli considerava una “variante” della dedica *torrentiniana*, ma che altro non è che un ampio abbozzo di quella aggiunta (a mo’ di seconda dedica) destinata poi a trovar posto nella *Giuntina*.¹⁴

Mi sembra quello appena esposto il caso più lampante della difficoltà della critica, anche recente¹⁵, di dare credito al Vasari come scrittore, e di individuare i tratti tipici del suo operato all’interno di un sistema complesso di collaborazioni che vedevano accanto ai già menzionati Bartoli, Borghini e Giambullari, e per citare solo i personaggi più noti, Annibal Caro e Paolo Giovio.¹⁶

Di certo un riferimento stilistico (e linguistico) costante per il giovane artista era stato l’Aretino, con cui aveva intrattenuto un fitto e costante carteggio a partire dagli anni Trenta del Cinquecento.¹⁷ Era allo scrittore veneziano d’adozione che Vasari inviava i suoi primi cimenti letterari (le lettere appunto) ed era dall’indiscussa autorità in un tal genere che egli poteva avere conferme sulle proprie abilità scritte. Ne è testimonianza chiarissima la lunga missiva che il pittore indirizzava al suo mentore (e conterraneo) il 28 aprile 1536 in occasione dell’ingresso di Carlo V a Firenze, accolto con un fastoso apparato effimero nel quale egli stesso aveva avuto parte rilevante:

Ancor che stanco dall’havere già un mese straordinariamente, per farmi onore, faticato et stato fino a cinque notti senza dormire, per haver finito a ora il mio lavoro, ecco, messer Pietro mio, che oggi che l’imperatore è entrato in Firenze, io mi apparecchio stasera a contarvi le magnificentie di questa gran città, et l’ordine tenuto dall’illustrissimo nostro duca, così gl’archi trionfali, in che luogo, di chi mano, et l’inventioni onoratissime et belle et messe in atto dal duca Alessandro, veramente degno d’esser principe non solo di questa città, che è la prima di tutte queste di Toscana, ma di tutta l’affannata, misera, inferma et tribolata Italia [...].¹⁸

E l’Aretino, colpito dalla capacità descrittiva del giovane emulo, ritesseva con grande finezza il testo vasariano in un crescendo di clausole narrative di sicuro effetto:

Se [...] voi foste stato quando Paolo mandò agli ateniesi per un filosofo che gli amae-strasse i figliuoli e per un pittore che gli ornasse il carro, gli averiano inviato voi e non Metrodoro, perché sete storico, poeta, filosofo e pittore. E ci son di quelli [...] che non acozzerebbono in mille anni l’ordine del trionfo cesareo, né la pompa de le genti e degli archi, con la destrezza de le ornate parole, come m’avete scritto. Io per me veggio ne la vostra lettera le due gran colonne con il “Plus ultra” che le attraversa; veggio i mostri dipinti nei basamenti; veggio l’epigramma con l’aquila di sopra e quella Bugia che si morde la lingua mentre sostiene l’arme di sua maestà. [...] E per conchiuderla, io ho veduto ne l’esemplare de la vostra il tutto [...].¹⁹

Vasari, d’altro canto, faceva tesoro delle formule elaborate e degli eruditi fraseggi del suo illustre modello. E così sapeva cogliere il raffinato congedo della missiva che l’Aretino aveva indirizzata a Giulio Romano (“Proponvi il mondo ne la invenzione e ne la vaghezza a qualunque toccò mai compasso e pennello: e ciò direbbe anche Apelle e Vitruvio, s’eglino comprendessero gli edifici e le pitture che avete fatto e ordinato in cotesta città, rimbellita, magnificata da lo spirito dei vostri concetti anticamente moderni e modernamente antichi”)²⁰, per fissare in un armonioso chiasmo

le caratteristiche peculiari e di stile del grande discepolo di Raffaello, esponente di punta della “maniera [...] anticamente moderna e modernamente antica”, ma capace di imporsi, in una tenzone ideale, anche sui più grandi artisti del passato: “[...] se Apelle e Vitruvio fossero vivi nel cospetto degli artefici, si terrebbero vinti”.²¹ In modo simile, ed in forme ancora più palesi, riprendeva un passo di una lettera che l’Aretino gli aveva indirizzata anni prima e che compare nel II libro delle “Lettere” con la data 15 luglio 1538 (“Che berli di barba, che cioche di capegli, che maniera di fronte, che archi di ciglia, che incassatura d’occhi, che contorno d’orecchie, che profilo di naso e che sfenditura di bocca”²²) per la propria descrizione di una delle sculture di Michelangelo nella Sacrestia Nuova: “L’altro il duca Giuliano, sì fiero, con una testa e gola, con incassatura d’occhi, profilo di naso, sfenditura di bocca, e capegli sì divini [...]”.²³

Il consapevole recupero di formule e lessemi aretiniani (che tocca la vera e propria emulazione nelle lettere) è la spia più evidente di quella capacità di “assimilazione” su cui ha posto l’attenzione Giovanni Nencioni nella sua analisi della lingua vasariana²⁴; è dunque, a mio avviso, da tale abilità nel campionare e rimontare le fonti disponibili che occorre far ripartire ogni indagine che miri a porre in luce le componenti (linguistiche e stilistiche) del testo delle “Vite”. Si prestano a giocare il ruolo di riprova privilegiata per una simile analisi i “Proemi”, punti focali della trattazione teorica vasariana e lucida esibizione delle proprie abilità scritte.²⁵ Cominciamo dal “Proemio delle Vite”, laddove Vasari traccia una storia delle arti a partire dalla più remota antichità:

[...] appresero per avventura i Caldei a fare le imagini de’ loro Dii, poi che 150 anni dopo Rachel, nel fuggire di Mesopotamia insieme con Iacob suo marito, furò gli idoli di Laban suo padre, come apertamente racconta il Genesi. [...] Lattanzio Firmiano, favoleggiando, le [*scil.* statue] concede a Prometeo, il quale a similitudine del grande Dio formò l’immagine umana di loto, e da lui l’arte delle statue afferma essere venuta. Ma secondo che scrive Plinio, questa arte venne in Egitto da Gige Lidio, il quale, essendo al fuoco e l’ombra di se medesimo riguardando, subito con un carbone in mano contornò se stesso nel muro [...].²⁶

Il brano, che sembra fittamente intessuto di dotte citazioni da fonti le più svariate²⁷, ricalca molto più semplicemente, come ha ben evidenziato Patricia Rubin²⁸, un passo della fortunata opera “De inventoribus rerum libri tres” del poligrafo urbinato Polidoro Virgilio (ca. 1470–1555), edita in volgare a Venezia nel 1543:

Ma Lattantio Firmiano a Prometheo le [*scil.* le statue] assegna, dicendo nel II delle Divine Institutioni: Ma perché io dissi, che non sogliono i poeti mentire, ma ravogliere, et oscurare con figure ciò che dicono, non dico che habbiano mentito che Prometheo l’immagine humana di tenero luto formasse, et da lui essere di formare statue et imagini nasciuto l’arte. Questo dice egli. Troviamo, tuttavia, che gran tempo innanzi Prometheo, il quale, secondo Eusebio, dopo il diluvio oggio in Athene fu, era dell’imagini l’uso, perciocché Rachel, secondo Giosepho nel I delle Antichità, ritornando Giacob suo marito di Mesopotamia da Laban suo suocero, l’imagini de’ Dei al padre rubò. [...] La pittura adunque, secondo Plinio nel VII, hebbe in Egitto Gige Lidio inventore, et in Grecia, secondo Aristotele, Pirrho di Dedalo parente, ma, secondo Theophrasto, Polignoto Atheniese. Ma Plinio nel XXXV al cap. IX questo non concede, dicendo: Sì come Polignoto Tasio, il quale primieramente le donne con splendida veste dipinse, coprendo i loro capi di cuffie di varii colori, et alla pittura non poco giovò, perciocché egli trovò il dipingere le imagini con la bocca aperta, che mostravano i denti, et seppe fare il volto da quell’antica severità differente. Adunque l’origine della pittura è incerta, perciocché Egittii, secondo il medesimo Plinio, affermano quella appo loro per anni seimillia, prima

che Greci l'havessero, essere nasciuta. Alcuni Greci a Sicionii, altri a Corinthii l'assegnano, ma tutti concorrono che dall'ombra dell'huomo con linee circondata cominciassero quest'arte, il che Fabio nel X testifica con dire: Non sarebbe la pittura se ella non circondasse l'ultime linee, che l'ombra dai corpi nasciuta nel sole gli porgea. Ma se vorrai per le arti ricercare, niuna è quale fu da prima trovata, né tra la sua origine è giacciuta. Questo dice Quintiliano.²⁹

In maniera analoga nel "Proemio della seconda parte delle Vite" Vasari chiudeva la scansione cronologica dalla prima alla seconda età con un passaggio che rappresenta una più ampia riflessione storiografica, imperniata sul parallelo con la vita umana e le sue varie fasi:

[...] mi pare che e' si convenga fare al presente quello che, fuggendo il tedio e la lunghezza, mortal nemica della attenzione, non mi fu lecito fare allora, cioè aprire più diligentemente l'animo et intenzione mia, e mostrare a che fine io abbia diviso questo corpo delle Vite in tre parti. Bene è vero che quantunque la grandezza delle arti nasca in alcuno da la diligenza, in un altro da lo studio, in questo da la imitazione, in quello da la cognizione delle scienze che tutte porgono aiuto a queste, et in chi da le predette cose tutte insieme o da la parte maggiore di quelle³⁰, io nientedimanco, per avere nelle Vite de' particolari ragionato abastanza de' modi de l'arte, de le maniere e de le cagioni del bene e meglio ed ottimo operare di quelli, ragionerò di questa cosa generalmente, e più presto de la qualità de' tempi che de le persone, distinte e divise da me, per non ricercarla troppo minutamente, in tre parti, o vogliamole chiamare età, da la rinascita di queste arti sino al secolo che noi viviamo, per quella manifestissima differenza che in ciascuna di loro si conosce: con ciò sia che nella prima e più antica si sia veduto queste tre arti essere state molto lontane da la loro perfezione, e come che elle abbino avuto qualcosa di buono, essere stato acompagnato da tanta imperfezione, che e' non merita per certo troppa gran lode; ancora che, per aver dato principio e via e modo al meglio che seguitò poi, se non fusse altro, non si può se non dirne bene e darle un po' più gloria che, se si avesse a giudicare con la perfetta regola dell'arte, non hanno meritato l'opere stesse. Nella seconda poi si veggono manifesto esser le cose migliorate assai e nelle invenzioni e nel condurle con più disegno e con miglior' maniere e con maggior diligenza, e così tolto via quella ruggine della vecchiaia e quella goffezza e sproporzione che la grossezza di quel tempo le aveva reccata addosso. Ma chi ardirà di dire in quel tempo essersi trovato uno in ogni cosa perfetto? e che abbia ridotto le cose al termine di oggi e d'invenzione e di disegno e di colorito?³¹ e che abbia osservato lo sfuggire dolcemente delle figure con la scurità del colore che i lumi siano rimasti solamente in sui rilievi, e similmente abbia osservato gli strafiori e certe fini straordinarie nelle statue di marmo come in quelle si vede? Questa lode certo è tocca alla terza età, nella quale mi par potere dir sicuramente che l'arte abbia fatto quello che ad una imitatrice della natura è lecito poter fare, e che ella sia salita tanto alto, che più presto si abbia a temere del calare abasso che sperare oggimai più augumento.³²

Il brano vasariano richiama in modo palmare un altro testo molto diffuso come il volgarizzamento "De' fatti de' Romani" di Lucio Floro, edito a Venezia nel 1546:

Se alcuno adunque il popolo romano quasi come huomo considererà, et di lui l'età tutta discorrerà, in che modo ha incominciato, in che modo è accresciuto, in che modo ad uno quasi certo fiore di gioventù arrivato, in che modo all'ultimo quasi come invecchiato, quattro gradi et processi in lui vi ritroverà. La prima età fu sotto a' re per ispatio di anni quasi dugento e cinquanta, ne' quali dintorno alla istessa sua madre con li vicini combatté. Questa serà di lui l'infantia. La seguente fu da Bruto et Collatino consoli infino ad Appio

Claudio et Quinto Fulvio consoli, et furono anni dugento, ne' quali soggiogò l'Italia. Tal tempo fu et per gl'huomeni, et per l'armi concitatissimo, onde dirassi adolescentia. Indi ad Augusto Cesare anni 250, ne' quali egli il mondo tutto acquetò. Et qui la gioventù, et quasi come robusta maturezza dell'Impero incominciò. Da Cesare Augusto per infino al nostro secolo vi sono non molto meno di dugento anni scorsi, ne' quali per la pocagine de' Cesari è poco meno che invecchiato et consumato, se non che sotto Traiano prencipe di novo mosse le braccia; et oltre alla speranza di tutti la vecchiezza dell'Impero, quasi rihavuta la gioventù, un'altra fiata rinverdeggia.³³

E Vasari, cui Annibal Caro poteva rivolgersi con un sottaciuto paragone di raffinato gusto pliniano nel corpo di una missiva indirizzatagli da Roma il 10 maggio 1548 (“sappiate che io dico adagio, cioè pensatamente et con diligenza, né anco con troppa diligenza, come si dice quell'altro vostro che non sapeva levar la mano de la tavola”)³⁴, esprimeva con studiata riflessione le sue idee sull'arte nel “Proemio di tutta l'opera”, che corre immediatamente a ridosso delle cosiddette “Teoriche”, vero punto nodale del tessuto delle “Vite”.³⁵ Scriveva Vasari:

Soggiungono [*scil.* i pittori] ancora che dove gli scultori fanno insieme due o tre figure al più d'un marmo solo, essi ne fanno molte in una tavola sola, con quelle tante e sì varie vedute che coloro dicono che ha una statua sola, ricompensando con la varietà delle posture, scorcì et attitudini loro il potersi vedere intorno intorno quelle degli scultori. Affermano oltra di ciò che la pittura non lascia elemento alcuno che non sia ornato e ripieno di tutte le eccellenzie che la natura ha dato loro, dando la sua luce o le sue tenebre alla aria con tutte le sue varietà et impressioni, et empiendola insieme di tutte le sorti degli uc[c]elli; alle acque la trasparenza, i pesci, i muschi, le schiume, il variare delle onde, le navi e l'altre sue passioni; alla terra i monti, i piani, le piante, i frutti, i fiori, gli animali, gli edifizii, con tanta moltitudine di cose e varietà delle forme loro e de' veri colori che la natura stessa molte volte n'ha maraviglia; e dando finalmente al fuoco tanto di caldo e di luce che e' si vede manifestamente ardere le cose e, quasi tremolando nelle sue fiamme, rendere in parte luminose le più oscure tenebre della notte.³⁶

Il brano recuperava con significativi adattamenti un passo della lettera che il pittore aretino aveva inviato a Benedetto Varchi in occasione dell'indagine da questi promossa nel 1547 sulla “Maggioranza delle arti”:³⁷

L'arte nostra non la può far nessuno che non abbia disegno grandissimo et un giudizio perfetto, atteso che si fa in un braccio di luogo scortar una figura di sei, e parer viva tonda in un campo pianissimo, ch'è grandissima cosa; e la scoltura è tonda perfettamente in sé, e quel ch'è la pare. E per questo disegno et architettura nella idea [l'arte nostra] esprime il valor dello intelletto in elle carte che si fanno, et in i muri e tavole di colore e disegno ci fa vedere gli spiriti e sensi in elle figure e le vivezze di quelle, oltre contraffà perfettamente i fiati, i fiumi, i venti, le tempeste, le piogge, i nuvoli, le grandini, le nevi, i ghiacci, i baleni, i lampi, l'oscura notte, i sereni, il lucer della luna, il lampeggiar delle stelle, il chiaro giorno, il sole e lo splendor di quello. [...] Ma dove lascio i fuochi che si dipingano, [la] limpidezza dell'acque? Et in oltre veggiamo dare anima vivente di colore alla immagine de' pesci, e vivi vivi le piume degli uccegli apparire. Che dirò io della piumosità de' capegli e della morbidezza delle barbe, i color loro sì vivamente stilati e lustri, che più vivi che la vivezza somigliano? Dove qui lo scultore [nel] duro sasso pelo sopra pelo non può formare.³⁸

Se, però, nel testo della missiva indirizzata al Varchi Vasari poteva prendere una decisa posizione a favore della pittura (“La scoltura mai lo farà”)³⁹, nella stesura del “Proemio di tutta

l'opera" tale assunto doveva essere superato proprio in virtù del ruolo dominante esercitato nella Torrentiniana dalla figura di Michelangelo⁴⁰, capace di incarnare la perfezione formale in ogni campo artistico.⁴¹ Ne scaturiva una rilettura attenta a trovare un difficile equilibrio fra le opposte fazioni in contesa fra loro:

Ma perché a me pare che gli scultori abbino parlato con troppo ardire et i pittori con troppo sdegno, per avere io assai tempo considerato le cose della scultura et essermi esercitato sempre nella pittura, quantunque piccolo sia forse il frutto che se ne vede, nondimeno, e per quel tanto che egli è e per la impresa di questi scritti giudicando mio debito dimostrare il giudizio che nello animo mio me ne ho fatto sempre — e vaglia la autorità mia quanto ella può —, dirò sopra tal disputa sicuramente e brevemente il parer mio, persuadendomi di non sottentrare a carico alcuno di prosunzione o di ignoranza, non trattando io de l'arti altrui — come hanno già fatto molti per apparire nel vulgo intelligenti di tutte le cose — mediante le lettere, e come tra gli altri avvenne a Formione peripatetico in Efeso, che ad ostentazione della eloquenzia sua predicando e disputando de le virtù e parti dello eccellente capitano, non meno de la prosunzione che de la ignoranza sua fece ridere Annibale.⁴²

La chiusa finale — incernierata su un dotto rimando al “De oratore” di Cicerone (II.75–76), reso attuale dalla traduzione di Lodovico Dolce⁴³ — auspicava il definitivo superamento di ogni antagonismo fra le arti, ponendo alla base di ognuna di esse il disegno⁴⁴, e riaffermava il diritto dell'artista di trattare di ciò che egli solo, e per esperienza e pratica diretta⁴⁵, conosce. Eppure tracce della netta contrapposizione fra pittori e scultori per giungere a riconoscere la superiorità di un'arte sull'altra continuavano a permanere nel “Proemio di tutta l'opera”:

Appresso, per riscontro delle arti congeneri e sottoposte alla scultura, dicono averne molte più di loro [*scil.* gli scultori], comeché la pittura abbrac[c]i la invenzione della istoria, la difficilissima arte degli scórti, tutti i corpi della architettura per poter fare i casamenti e la prospettiva, il colorire a tempera, l'arte del lavorare in fresco, differente e vario da tutti gli altri; similmente il lavorare a olio, in legno, in pietra, in tele, et il miniare, arte differente da tutte; le finestre di vetro, il musaico de' vetri, il commetter le tarsie di colori faccendone istorie con i legni tinti — che è pittura —, lo sgraffire le case con il ferro, il niello e le stampe di rame — membri della pittura —, gli smalti degli orefici, il commetter l'oro alla damaschina, il dipigner le figure invetriate e fare ne' vasi di terra istorie et altre figure che reggono alla acqua, il tessere i broccati con le figure e' fiori, e la bellissima invenzione degli arazzi tessuti, che fa commodità e grandezza, potendo portar la pittura in ogni luogo e salvatico e domestico; senzaché, in ogni genere che bisogna essercitarsi, il disegno, che è disegno nostro, lo adopra ognuno. Sì che molti più membri ha la pittura e più utili che non ha la scultura.⁴⁶

Il brano, destinato a rimanere inalterato nell'edizione giuntina del 1568, ben testimonia il clima di accesa discussione innescata dalla già citata inchiesta varchiana; anche l'ampiezza del numero delle arti congeneri abbracciate era, evidentemente, banco di confronto: Vasari elencava minuziosamente tecniche difficili, tutte quante legate al disegno, e le proclamava membri della pittura. Tra queste compariva pure il mosaico, su cui egli aveva modo di soffermarsi subito dopo, quando citava “i musaici [...] antichissimi quanto le più antiche sculture che siano in Roma”.⁴⁷ Vasari, dunque, puntava la propria attenzione, con grande evidenza, sulla capacità di sopravvivere alle ingiurie del tempo posseduta dal mosaico, di cui esistevano testimonianze risalenti fino all'antica Roma.⁴⁸ E nel capitolo XXIX delle “Teoriche” egli sviscerava tale tematica, rendendo ancora più esplicito il proprio pensiero:

E certo è che 'l mosaico è la più durabile pittura che sia, imperò che l'altra col tempo si spegne e questa nello stare fatto di continuo s'accende, et inoltre la pittura manca e si consuma per se medesima, ove il mosaico per la sua lunghissima vita si può quasi chiamare eterno. Per il che scorgiamo noi in esso non solo la perfezzione de' maestri vecchi, ma quella ancora degli antichi mediante quelle opere che oggi si riconoscono della età loro.⁴⁹

L'insistere del Vasari sul concetto della durata, o meglio dell'eternità, del mosaico costituiva una risposta diretta, e sapientemente articolata, alla più forte, ed apparentemente inattaccabile, delle argomentazioni avanzate dagli scultori, la maggiore resistenza delle loro opere, rispetto a quelle dei pittori, al passare del tempo.⁵⁰ Non a caso Anton Francesco Doni ne tratta proprio nella parte centrale del suo "Disegno" (pubblicato a Venezia nel 1549)⁵¹; il valore della durata, o dell'eternità, emerge con chiarezza nelle parole dello scultore (identificabile nel toscano Silvio Cosini)⁵², *alter ego* e portavoce di Doni stesso, che così si rivolgeva all'altro interlocutore del testo, il pittore veneziano Paolo Pino⁵³, autore del "Dialogo di pittura", pubblicato sempre nella città lagunare nel 1548:⁵⁴ "Molto mi piace che tu cominci a tener conto dell'eternità, della qual cosa par che tu non ti sia curato per insino a hora, perché mi pare che tutte le cose, le quali da gl'intelletti humani si comprendono, la principale sia l'eternità."⁵⁵ E l'attacco contro la pittura trova il suo culmine giusto all'inizio della quarta parte del "Disegno", laddove il Doni per bocca del Cosini poteva sostenere: "Appresso degli scultori è un modo di sculpire che forse voi non ve ne ricordate, il quale s'appressa al vostro mosaico, et forse da questo n'è cavato il modo vostro"⁵⁶, ovvero la lavorazione di commesso. Questa tecnica, che si avvaleva di materiali rari o preziosi come l'avorio o l'oro e l'argento, precedeva per il Doni la tecnica musiva, e godeva anch'essa della qualità di essere di grande durata: "Et questo mosaico di scoltura è perpetuo quanto l'altro [...]."⁵⁷ Il Doni riaffermava in questo modo ancora una volta la superiorità della scultura sulla pittura, e tale superiorità aveva modo di evidenziarsi, con un'accurata costruzione retorica, proprio laddove più fortemente a rischio tale *leadership* era venuta a trovarsi, a Venezia e nell'arte del mosaico. Il poligrafo fiorentino rispondeva così alle tesi care ai pittori esplicitate da Vasari⁵⁸ nel testo delle "Vite" che venne pubblicato da Lorenzo Torrentino nel marzo del 1550, ma che avrebbe dovuto essere stampato a cura dello stesso Doni — come egli attesta in una lettera a Francesco Revesl, del 10 marzo 1547, in cui espone il programma editoriale della sua bottega⁵⁹ —, se egli non fosse stato costretto a lasciare precipitosamente Firenze, per debiti, nei primi mesi del 1548.⁶⁰

La polemica a distanza fra Doni e Vasari doveva toccare il suo culmine nel 1551, quando il letterato fiorentino pubblicava per i tipi di Marcolini "La Zucca"; il frontespizio riprendeva, con chiaro intento caricaturale, il disegno vasariano (oggi al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 394 Orn) inciso sul foglio iniziale dell'"Architettura" di Leon Battista Alberti, apparsa nella traduzione di Cosimo Bartoli presso il Torrentino nel 1550; nel volgarizzamento del testo albertiano le tre matronali figure assise sul frontone che corona l'inquadratura decorativa della pagina rappresentano l'Immortalità, la Fortuna e la Virtù: nell'opera doniana due di esse sono state ridotte al rango di bizzarre allegorie della buona e della cattiva Fama, mentre quella al centro incarna la Pazzia che regge fra le mani appunto una zucca.⁶¹

Se Vasari sapeva difendersi con lucida energia ed autorevolezza dagli attacchi di chi (Doni in testa)⁶² minacciava con la propria approssimazione e superficialità un genere scrittorio in via di costituzione (la trattatistica artistica appunto), allo stesso modo era in grado di salvaguardare la propria autonomia di pensiero da coloro che più strettamente collaboravano con lui ed erano da lui tenuti in grande considerazione come consiglieri. Valga per tutti, oramai all'altezza della seconda edizione delle "Vite", lo scontro deciso che ebbe con Borghini sulla figura e sulla dignità artistica del Cellini. Scriveva, infatti, don Vincenzio al Vasari in data 11 agosto 1564, in piena riscrittura del testo in vista della Giuntina: "Parmi bene, che voi vogliate vituperare quel

vostro libro, volendovi mescolar quel porco di Benevenuto fra tanti huomini da bene [...].⁶³ Di fronte all'astio (cordialmente ricambiato)⁶⁴ che il monaco benedettino nutriva nei confronti dello scultore fiorentino (contro il quale non perdeva occasione per manifestare pure uno sprezzante dileggio, come testimonia la lettera indirizzata al Vasari l'11 agosto 1566)⁶⁵, il biografo aretino riuscì a mantenere una distaccata serenità ed una sicura indipendenza di giudizio, che gli permise di comprendere il valore e i meriti dell'operato celliniano:

[...] di Benvenuto, il quale è stato in tutte le sue cose animoso, fiero, vivace, prontissimo e terribilissimo, e persona che ha saputo pur troppo dire il fatto suo con i principi, non meno che le mani e l'ingegno adoperare nelle cose dell'arti, non ne dirò qui altro, attesoché egli stesso ha scritto la Vita e l'opere sue, et un trattato dell'oreficeria e del fondere e gettar di metallo, con altre cose attenenti a tali arti, e della scultura con molto più eloquenza et ordine che io qui per avventura non saprei fare.⁶⁶

Un'autonomia di giudizio che pure, per converso, gli era apertamente riconosciuta dal Borghini, che ne apprezzava la lucida capacità di analisi storica, in grado di indagare a fondo anche le peculiarità formali e le qualità tecniche degli artisti dei secoli più remoti:

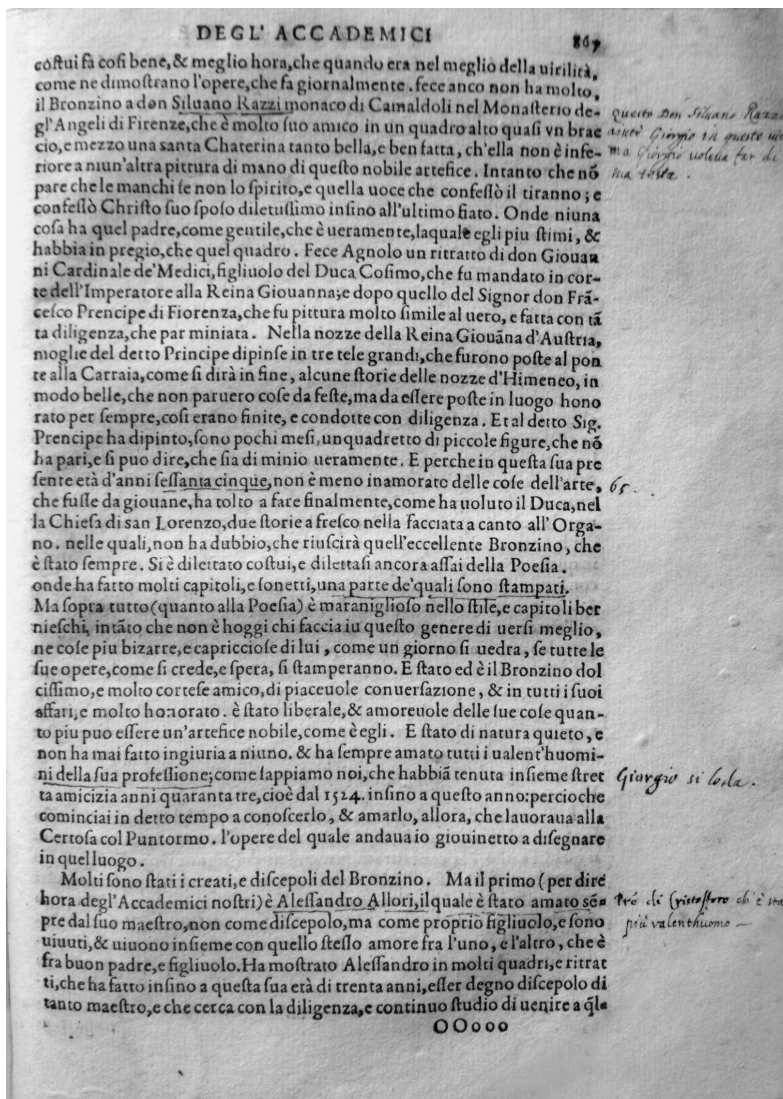
[...] si è veduto che la pittura a poco a poco andò guadagnando, et non fu Giotto etc. a un tratto perfetto, ma aggiugnendo Masaccio a quel buono che trovò in Giotto un altro poco, et fra' Filippo a Masaccio, et Filippino al padre fra' Filippo, potette poi Michelagnolo et l'Urbino a tutti questi acquisti aggiugnerne un maggiore et ridurla a perfetione. Et con gran giuditio messer Giorgio scrisse et notò le virtù delli antichi pintori, né dipregiò di considerare, né dispregia anchora di⁶⁷ riguardar spesso l'opere loro, non per imitarle, ché meglio fanno molti de' sua garzoni etc., ma perché quelle parti buone che coloro trovarono gli danno piacer et meraviglia et insegnamento anchora di aggiugnere al trovato, et al primo principio accrescer perfetione etc.⁶⁸

Vasari, inoltre, per Borghini dimostrava di sapersi nettamente distaccare da una pedissequa imitazione delle opere del passato, per puntare invece ad una consapevole e colta rimediazione della lezione di coloro che lo avevano preceduto e che gli erano stati maestri, in uno sforzo tutto personale ed originale che segna la demarcazione netta fra chi è un grande artista e chi un povero contraffattore.⁶⁹

II. La fortuna delle "Vite": le postille di Annibale Mancini

Sull'autonomia e sull'originalità del Vasari⁷⁰ Borghini non era, però, il solo a pensarla così. In una copia della Giuntina conservata nella Biblioteca Corsiniana di Roma, a margine del passo ove Vasari ricorda la grande amicizia intercorsa fra Agnolo Bronzino e don Silvano Razzi⁷¹, per il quale eseguì una *Santa Caterina*⁷², si legge la seguente annotazione, vergata da una mano di primo Seicento e tracciata con inchiostro marrone (fig. 1): "Questo don Silvano Razzi aiutò Giorgio in queste Vite, ma Giorgio voleva far di sua testa."⁷³ La frase in questione va, di fatto, ad integrare, e a precisare, quanto corre nel testo a margine della descrizione vasariana di un piccolo bassorilievo di mano di Giovanni Francesco Rustici, conservato anch'esso nella collezione del Razzi:⁷⁴ "Questo don Silvano aiutò Giorgio assai a scrivere le presenti Vite, oltre a Don Vinc(enzi)o Borghini."⁷⁵

Tali annotazioni mostrano che il loro autore ben conosceva la dinamica dei rapporti fra il Vasari e i suoi consulenti, come abbiamo visto, sia nella prima che nella seconda redazione, o perlomeno che ne aveva recepito una *vulgata* diffusa e facilmente attingibile, specie in ambito fiorentino.⁷⁶ Diventa allora estremamente importante ogni tentativo teso ad individuare l'autore di tali postille e a delinearne il suo orizzonte culturale ed artistico. Verificheremo questa ipotesi di ricerca grazie all'analisi di numerosi passi della Giuntina che nella copia della Corsiniana presentano a margine l'inserzione di commenti significativi e chiarificatori.



1 Copia postillata delle "Vite" di Giorgio Vasari, ed. Firenze 1568, III, p. 867. Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, 29.E.6.

All'interno della "Vita" di Giovanni Antonio Lappoli Vasari ricorda un dipinto posseduto dal vescovo d'Arezzo, Bernardetto Minerbetti⁷⁷, brano che viene così integrato: "Questo S. Giovan Battista è in casa li Signori Minerbetti a Santa Trinita in Firenze."⁷⁸ L'aggiornamento sullo *status* delle collezioni e delle opere in esse conservate riguardava anche la realtà romana, come era il caso del monumento equestre di Enrico II che Daniele da Volterra aveva realizzato nell'ultimissimo periodo della propria attività:⁷⁹ "[...] [h]oggi nel 1622 è [st]ato condotto questo ca[v]allo in Francia".⁸⁰ In modo analogo veniva registrata l'inesorabile scomparsa di una facciata eseguita da Polidoro e Maturino, in gran parte staccata e collocata all'interno del suo palazzo dal cardinale Antonio Barberini *junior*:⁸¹ "fu rovinata nel 1633".⁸²

Non poteva mancare un preciso resoconto sulle importanti acquisizioni realizzate dai collezionisti più attivi sul mercato nel corso dei primi decenni del Seicento, resoconto che ci documenta anche la fortuna allora goduta da alcuni fra gli artisti più celebrati dal Vasari e dai suoi contemporanei; è questo il caso di Tiziano e dei suoi dipinti (nella fattispecie gli *Andri* e l'*Offerta a Venere*) per il Camerino d'alabastro di Alfonso I:⁸³ “hoggi nella vigna del Cardinal Ludovisi, cioè nel 1628”.⁸⁴ E sempre a proposito di Tiziano viene ricordato che il *Cristo della moneta*, eseguito ancora su committenza della corte ferrarese⁸⁵, è “in man del Signor Duca di Modena”.⁸⁶ Oppure in merito al *Giudizio di Paride* di Raffaello, reso celeberrimo dalla stampa di Marcantonio Raimondi⁸⁷, corre la seguente annotazione: “il qual disegno è in mano dell'Illustrissimo Cardinale d'Este”.⁸⁸

Altre osservazioni sparse sui margini dei volumi della Corsiniana possono fornirci utili indizi per giungere ad una piena comprensione della personalità del loro estensore. È il caso della lunga nota che viene posta quasi all'inizio della “Lettera” di Giovanni Battista Adriani, laddove si fa menzione del grande pittore greco Timante:⁸⁹ “Cicerone, Plinio, Valerio Massimo lodano lo 'ngegno di Timante in questo, ma senza ragione, perché l'inventione fu presa da lui dal raccontamento che fa il messo, cioè che⁹⁰ il padre d'Iphigenia per inestimabile dolore si⁹¹ coperse il capo, sì come dice Euripide nell'Iphigenia in Aulide.”⁹²

L'interesse rivolto ad un brano della lunga enumerazione degli artisti dell'Antichità stilata dall'erudito fiorentino, e inserita dai Giunti all'inizio del secondo volume della “Terza parte” delle “Vite” vasariane, ci induce a credere che nell'estensore delle postille sia da riconoscere un letterato (o una figura a stretto contatto con il mondo letterario), dato che la trattazione dell'Adriani è stata abitualmente saltata a piè pari dagli artisti che hanno lasciato appunti sulle copie in loro possesso del testo vasariano.⁹³ Ci conforta in questa opinione la girandola di citazioni addotte, che da quelle più scontate (*in primis* Plinio)⁹⁴ giungono ad includere un autore molto amato e letto fin dal Cinquecento quale Euripide.⁹⁵

L'elemento sicuramente più rilevante per tentare un'identificazione dell'estensore di tali annotazioni ci giunge però da un attento esame del frontespizio del primo volume delle “Vite”. Al di sotto del mascherone che occupa la parte centrale della cornice inferiore, purtroppo malamente rifilata, ma comunque leggibile, corre la seguente nota di possesso: “Di Annibale Mancini fiorentino”.⁹⁶ Stranamente trascurata dalla critica, anche recente, che si è occupata della copia delle “Vite” oggi conservata nella biblioteca romana⁹⁷, la sintetica registrazione ha un'enorme importanza ai nostri occhi e ci apre ampie vie di ricerca, che cercheremo di percorrere con attenzione e cura meticolosa.

Il nome di Annibale Mancini figura fra i corrispondenti del Marino; il poeta gli indirizzava una missiva in data 4 novembre 1612 per richiederli un concreto aiuto (“un disegnotto”) mentre stava lavorando alla “Galeria”.⁹⁸ A testimonianza dell'avvenuta collaborazione da parte del fiorentino rimane la cinquantaduesima “Favola” della “Galeria”, significativamente intitolata “Hercole incoronato da Pallade d'Annibale Mancini”:

Dopo tante haver fatte
 Prove de' mostri il vincitor famoso,
 Pur cinto il crin di verde fregio, ascende
 Infra le stelle, e prende
 Pacifico riposo.
 MANCIN, non sperì alcun, se non combatte,
 Di corona ir pomposo,
 Perché nel campo di Virtù spinoso
 Frutti le glorie son, semi i sudori,
 Mezo son le fatiche, e fin gli honori.⁹⁹

Inoltre, Mancini viene spesso menzionato anche nell'epistolario di Alessandro Tassoni (1565–1635), l'autore della "Secchia rapita". Particolarmente interessante ai nostri occhi è un passaggio della missiva che il letterato modenese inviava da Roma, in data 27 agosto 1616, ad Annibale Sassi a Modena: Viene [*scil.* a Modena] il signor Annibale Mancini e porta a don Massimo le tre canne e mezza di manto di Spagna che V. S. mi scrisse. Credo sarà a suo gusto."¹⁰⁰ Se ne evince che il Mancini era spesso impegnato a fare la spola fra Roma e Modena, con incarichi di vario tipo, fatto che viene confermato da quanto scriveva il Tassoni al Sassi in data 27 gennaio 1624:

Il signor Annibale Mancini m'ha dati trenta scudi di questa moneta a nome di V. S., qual dice d'aver riscossi per Lei dal cuoco del signor cardinal d'Este. Circa gli altri che V. S. dice d'aver da riscuotere per mandarmegli a Pasqua io mi rimetto a quello che V. S. farà percioché io vivo perché Lei mi dà da vivere, che senza Lei non so come io me la facessi né se mi bastasse l'animo di vivere com'io fo.¹⁰¹

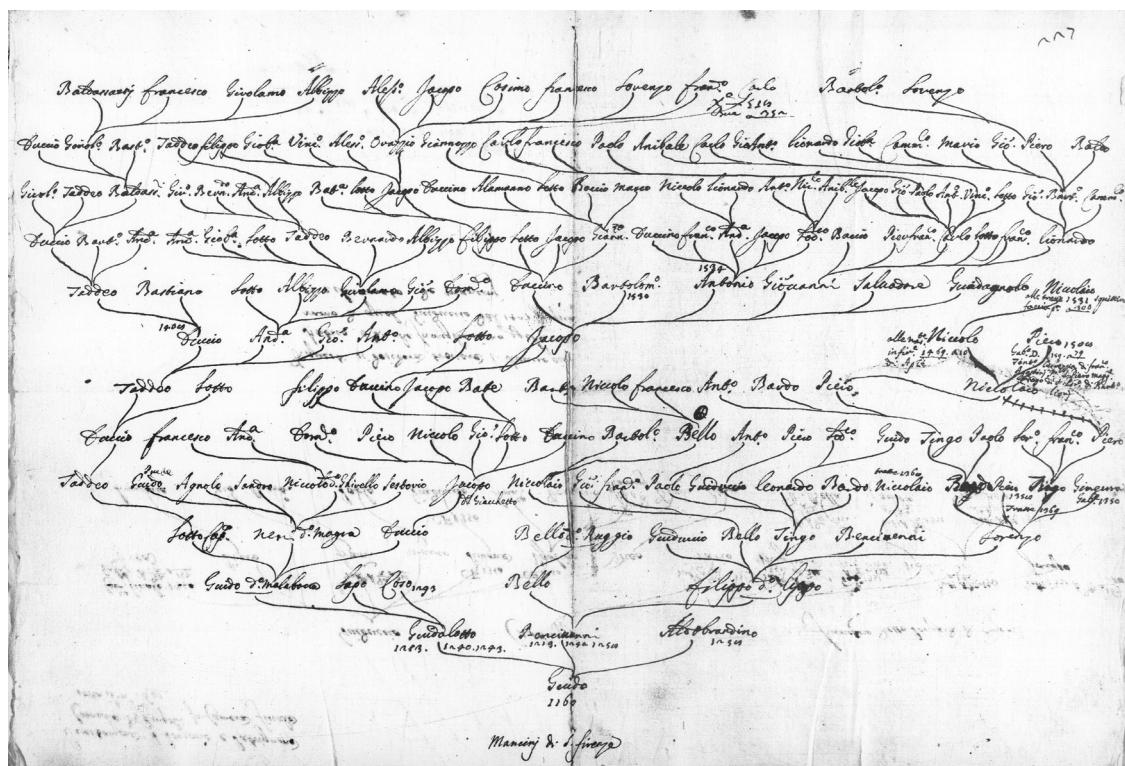
Annibale Sassi (1557–1643), canonico del duomo di Modena dal 1594, era non solo il fiduciario del Tassoni (che gli aveva lasciato la guida dei propri affari), ma soprattutto l'amministratore dei beni del cardinale Alessandro d'Este.¹⁰² E al cardinale modenese era intimamente legato lo stesso Mancini, come attesta in modo lampante il testamento del prelado, già noto al Campori e pubblicato in anni più recenti.¹⁰³ Fra le sue ultime volontà Alessandro d'Este faceva inserire anche le seguenti disposizioni: "Lasso ad Emanuele tutti quei quadri che sono nell'andito [...]. Al Signore Annibale Mancini et ad Emanuele tutti quei quadri d'inventione del Todeschino dipinto da esso Mancini da dividersi fra di loro ad arbitrio delli Signori Esecutori."¹⁰⁴

Se ne deduce che Mancini operava alle dipendenze del Cardinale come artista di corte, accanto all'ancor poco noto Emanuele Sbaigher detto il Todeschino¹⁰⁵, secondo quanto registra anche il "Libro dell'eredità", in gran parte destinata da Alessandro d'Este alla nipote Giulia: "Un S. Geminiano mezza figura di Mancino. [...] Urbano 8° mezza figura, cornice nera, mano del Mancino."¹⁰⁶ E sono poi elencate pure "Nove teste d'huomini litterati cioè Giorgio Trapeztonzi, Michele Marulo, cardinal Bessarion, Gio. Lasc[a]ri, Demetrio Calcondila, Emanuel Crirosola, Mario Mussero, Theodoro Gazza, Giovanni Argiropoli di mano del Mancini"¹⁰⁷, seguite dalla menzione di "Un capriccio del Mancino di giuochi a dadi".¹⁰⁸

Il ritratto di illustri poeti e prosatori quattrocenteschi, dal Marullo al Crisolora, insieme con il più aggiornato 'capriccio' con scena di genere ben si adattavano al gusto del committente¹⁰⁹, ma rispecchiavano fedelmente le inclinazioni molteplici (quasi un "doppio statuto") di un personaggio quale il Mancini, non pienamente soddisfatto delle sue incombenze piuttosto modeste a corte¹¹⁰ e frustrato nelle sue ambizioni artistiche, ostacolate anche da un temperamento inconstante, come sottolineava, con schiettezza non disgiunta da sincera amicizia, Giovan Battista Spaccini nella sua monumentale "Cronaca di Modena":

Il signor cardinal [*scil.* Alessandro d'Este] doppo pranso mi fece chiamare e mi tiené da due ore con lui; vide disegni, si discorse di prospettiva, particolarmente quella fuori di squadra, e mostrò averne gran desiderio. Io gli disse, quando aveva finito non so che, ve la porterìa, che mostrò averlo caro, ma io la voleva mostrare ad istanza sua al signor Anibale Manzini fiorentino, suo servitore, giovane di onorate qualità, che ha la lingua tedesca, lattina, scrive bene, disegna, balla, canta e suona, ma non n'ha troppa voglia.¹¹¹

Inoltre se Spaccini, in un altro passo della "Cronaca", aveva avuto modo di registrare la presenza dell'artista alla corte estense a partire dal 31 maggio 1608¹¹², grazie ad una lettera di supplica che lo stesso Mancini inviava al Cardinale il 21 settembre 1622 tale data può essere anticipata di almeno un anno.¹¹³ Da questa missiva si evince che Mancini era entrato al servizio di Alessandro d'Este già nel 1607, se non l'anno precedente, e aveva subito diversi rovesci di fortuna, di cui non abbiamo, per ora, altra conferma; nel 1622, si propose di prendere i voti come sacerdote,



2 Albero genealogico della famiglia Mancini. BNCf, ms. Magl. XXVI. 228, cc. 226v–227r.

supplicando il Cardinale di conferirgli un beneficio ecclesiastico. Sembra che, stando alle notizie riportate nel citato testamento del 1624, egli non fosse riuscito ad ottenere quanto desiderava da Alessandro d'Este, poiché nel legato testamentario non viene ricordato alcun titolo ecclesiastico a beneficio dell'artista.¹¹⁴

Ulteriori notizie su Annibale Mancini e sul suo operato ci giungono da una lunga lettera a lui inviata il 21 novembre 1616 da Matteo Sacchetti (1593–1658/59), fratello dei più noti Marcello e Giulio, committenti di Pietro da Cortona.¹¹⁵ Scriveva il nobile fiorentino:

Molto Illustre Signor mio osservandissimo,

doverà facilmente a quest'ora havermi ella favorito di inviare nel modo scrittoli con altra li due quadri [...]. Franco Sacchetti, del ritratto del quale lei mi ha ancora a favorire, visse, per quanto cavo dalle sue eccellenti rime scritte a diversi, fra il Milletrecento et il Millequattrocento. [...] Quest'huomo fu zio di Niccolò gonfaloniere, ritrattomi da Vostra Signoria, [...] [c. 271v] sì che è mio zio per retta successione, che tanto maggiormente mi move a desiderare d'haverne ritratti; è però necessario ritrarlo in età senile, ma a mio giudizio non decrepita, l'habito vuole havere del poeta e del litterato in quei tempi del Boccaccio, et anco a mio giuditio che accenni il valor suo nella Repu(bblica), che in questo me ne rimetto a Vostra Signoria, e se gli pare di fargli in modo che mostri suoi componimenti, o vero senza mettergli scritte a lato, denotarlo con l'habito et altri segni, come potrà cavare da altri huomini simili a lui, me ne rimetto a lei, che mi pare meglio esprimere il suo valore con altri segni che con libri e scritte; pure a lei me ne rimetto in tutto.¹¹⁶

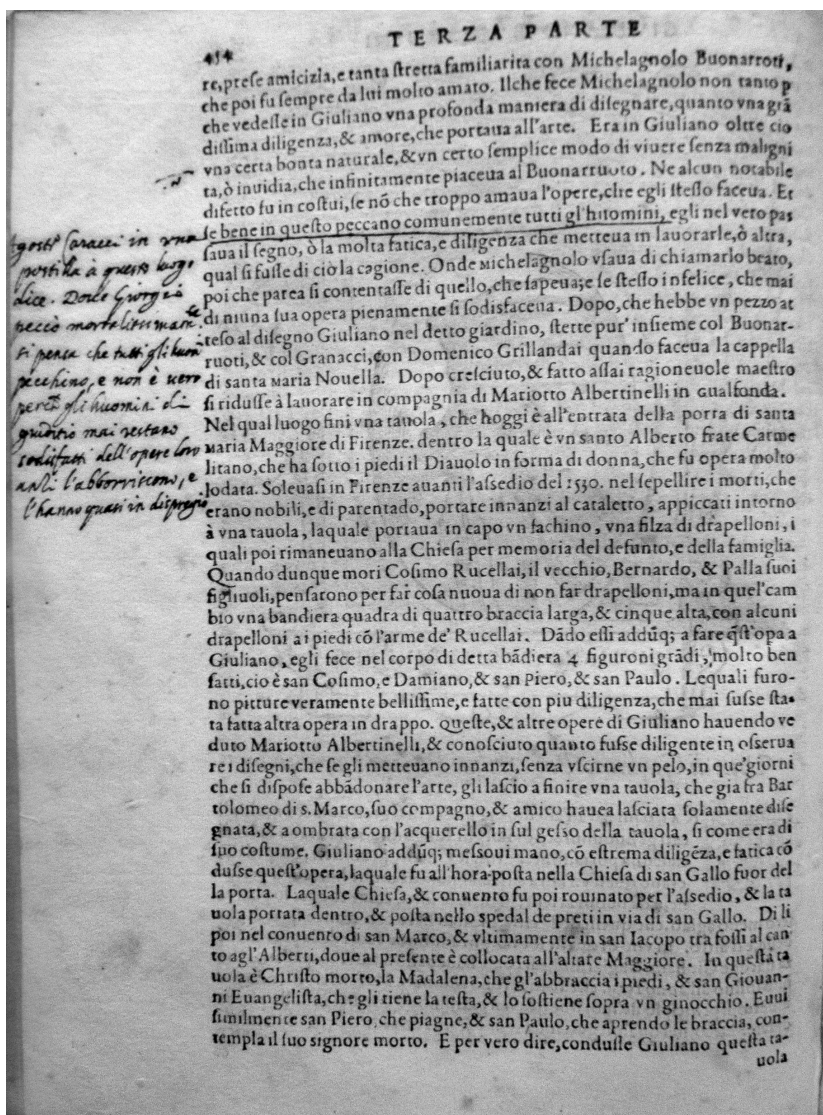
E in calce alla missiva, inviata da Roma “Al molto illustre Signor mio onorandissimo il Signor Anibal Mancini, Modena” (c. 272v), il Sacchetti, lungi dal concludere il suo periodare, tornava a fissare i requisiti squisitamente iconografici del ritratto dell’illustre avo e poeta di fama: “Vostra Signoria non ci faccia scrittura alcuna nel ritratto di Franco, né opere né libri etc.¹¹⁷, ma procuri di denotarlo con habito da letterato, poeta e cittadino di quei tempi.”¹¹⁸ La lettera ci consegna, dunque, un artista in stretto contatto con il mecenatismo della Roma di inizio Seicento e perfettamente calato nel clima culturale e letterario coevo, in grado di attirare l’attenzione, come abbiamo già visto, del Marino, e di gravitare anzi nel suo *entourage*.

Proprio sulla base dello stretto legame con il poeta napoletano sono state attribuite alla mano del Mancini le due stesure, successiva l’una all’altra, della bozza adespota di una missiva indirizzata al Marino.¹¹⁹ Come ha ben dimostrato Vladimir Juren, questa lettera deve essere, invece, messa in rapporto stretto e diretto con un disegno di Ludovico Cigoli (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 8953 F) che illustra la Poesia, nuda e come Dafne con il capo e le mani cinte da serti di alloro, mentre sorge tra spine e sterpi: alla sua destra si avvicina l’Invidia con il capo anguicrinuto e sulla destra s’intravede il monte Parnaso ed il cavallo Pegaso, e più in basso ancora la figura del poeta Marino che tenta la salita.¹²⁰ Ce lo confermano sia la scrittura delle poche righe che figurano a mo’ di sottoscrizione dell’immagine, vergate con certezza dalla mano del Cigoli¹²¹, sia le parole stesse, che richiamano con palese univocità quelle della missiva adespota “parendomi che la virtù abbia principio dalla fatica, perciò figurando questa femmina per lei la fo uscire per la fatica¹²² fra sassi et sterpi [...]”.¹²³

Data la sicura collaborazione del Cigoli all’impresa mariniana della “Galeria”, testimoniata dall’odierno foglio 8960 F degli Uffizi¹²⁴, emerge un’ulteriore traccia del fattivo nesso fra l’artista fiorentino e il poeta napoletano, cui va legato anche Annibale Mancini, in relazione epistolare con quest’ultimo, ma a diretto contatto con il primo, con il quale aveva modo di visitare i monumenti di Roma, come testimonia una postilla dell’esemplare corsiniano.¹²⁵ Alla famiglia fiorentina dei Mancini, cui Annibale apparteneva (fig. 2), il Cigoli doveva inoltre la sua prima importante committenza a Roma, la tavola con il *San Gerolamo nello studio* (1599), sulla parete destra della terza cappella a sinistra nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini.¹²⁶

Annibale Mancini appare, dunque, alla luce di tali elementi, come un personaggio degno di essere preso in ulteriore considerazione, specialmente se si pone mente al fatto che egli ebbe occasione di consultare la copia delle “Vite” appartenuta ai Carracci, in possesso del Galanino alla fine degli anni Venti del Seicento, dopo essere transitato per la cerchia del cardinal Ludovisi¹²⁷, non estranea al nostro artista.¹²⁸ Ne sono prova inconfutabile le numerose annotazioni vergate dal Mancini in margine al testo vasariano nelle quali egli riportò le postille carraccesche, ritenendole in gran parte di mano di Agostino.¹²⁹ Come avviene nella “Vita” di Giuliano Bugiardini (fig. 3), laddove il biografo aretino puntava l’indice contro la modestia esecutiva e il facile accontentarsi del proprio sciatto operare messi in mostra da chi era in “tanta stretta familiarità con Michelagnolo Buonarroti”:¹³⁰ “Agostino Caracci in una postilla a questo luogo dice: Dove Giorgio peccò mortalissimamente si pensa che tutti gli huomini pecchino, e non è vero perché gli huomini di giudizio mai restano sodisfatti dell’opere loro, anzi l’abborriscono, e l’hanno quasi in dispregio.”¹³¹ O nella conclusione della “Vita” di Cristofano Gherardi, quando il Vasari celebrava l’artista e soprattutto se stesso nel roboante epitaffio in latino:¹³² “Agostino Caracci postilla: penitus ignorans.”¹³³

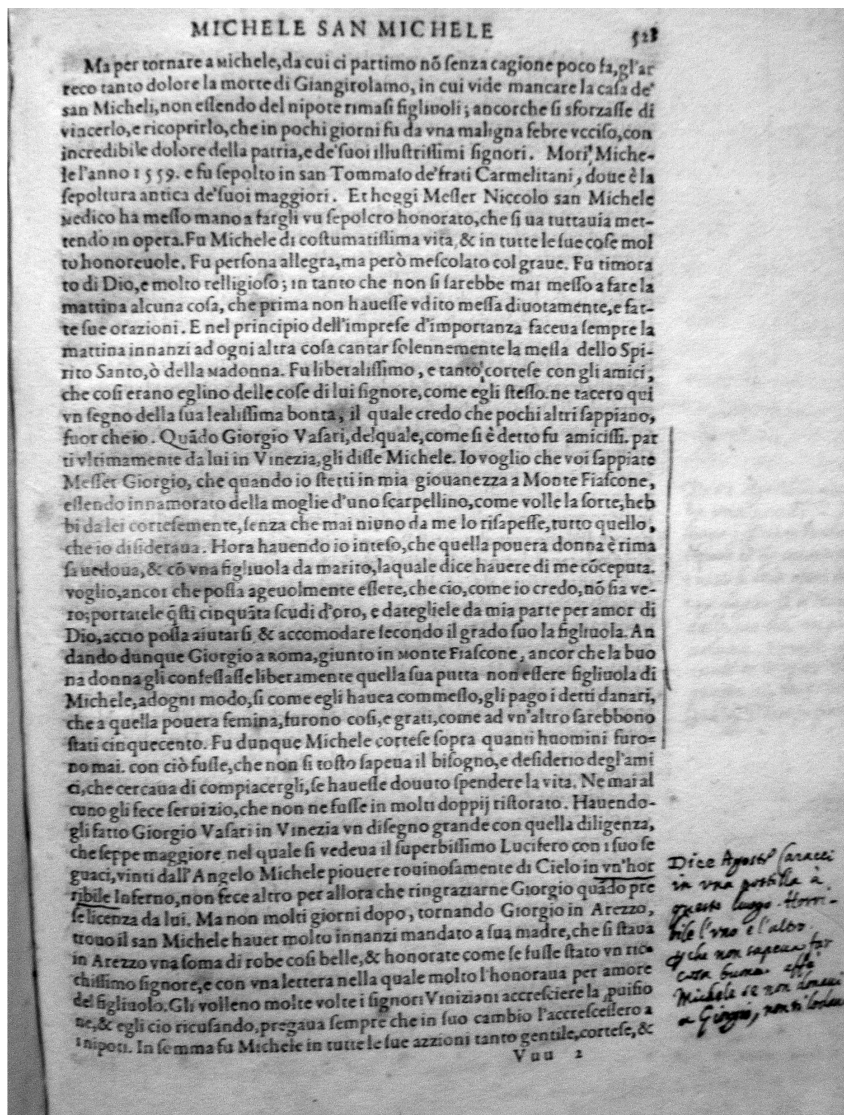
Di fronte alla *vis polemica* dei Carracci, che con le loro note contribuirono in modo corposo alla reazione antivasariana¹³⁴, Mancini, da fiorentino, attuò però a sua volta una vera e propria ‘controcensura’, intervenendo, con omissioni e tagli, laddove i testi erano più marcatamente aggressivi.¹³⁵ Da letterato, invece, Mancini non poteva non appuntare la seguente nota carraccesa, imperniata su un colto paragone fra pittori e poeti e inserita a margine della “Vita” di Tiziano:¹³⁶ “Dice il Caracci [*scil.* Agostino]. Sia detto con pace di Michelagnolisti, Tiziano fu più pittore di Michelag[nolo] et a quella guisa vi fu differenza qual fu infra Dante e ’l Petrarca, non deroga[ndo]



3 Copia postillata delle "Vite" di Giorgio Vasari, ed. Firenze 1568, III, p. 454. Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, 29.E.6.

però all'eccellenza del divin Michelagnolo, e se ben Raffaello fu da preporre in qualche parte a Tiziano, avanzò non di meno Tiziano in molte cose Raffaello.¹³⁷

E se egli registrava un'altra non meno dura censura carracesca nei confronti dell'aretino, quando questi ricordava la propria collaborazione con il Sanmicheli nella "Vita" dell'architetto veronese¹³⁸ ("Dice Agostino Caracci in una postilla a questo luogo. Horribile l'uno e l'altro perché non sapeua far cosa buona. Affé Michele, se non donavi a Giorgio, non ti lodava"¹³⁹; fig. 4), venne sensibilmente mitigata la pesante critica mossa al Vasari come conseguenza del suo giudizio altamente elogiativo sull'attività pittorica di Battista Franco:¹⁴⁰ "Dice il Caracci [*scil.* Agostino]



4 Copia postillata delle "Vite" di Giorgio Vasari, ed. Firenze 1568, III, p. 523. Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, 29.E.6.

così. Battista Franco non fu se non mediocre pittore e non fu così eccellente come il Vasari il comend[a].²¹⁴¹ In effetti, Mancini omette non solo l'aggettivo offensivo che accompagna il nome di Vasari ("ignorante"), ma anche la seconda parte della frase: "ma doveva costui e[ssere] amico suo o c[he] il Vassari dove[tte] ricevere da co[stui] qualche scudo [esse]ndo Giorgio avarissimo". L'accusa infamante nei confronti di Vasari ("Giorgio avarissimo") venne, dunque, qui espunta in modo radicale, ad allontanare ogni ulteriore biasimo dall'autore delle "Vite", ma soprattutto si direbbe per un amor di patria che lo portava a non trascurare la menzione di artisti fiorentini coevi.

È il caso della nota posta a margine del passo sulla figura di Alessandro Allori, all'interno della celebrazione tutta cortigiana dell'operato dell'Accademia del Disegno¹⁴², nota che lo definisce semplicemente come "P[ad]re di Cristofforo ch'è stato più valenthuomo" (fig. 1).¹⁴³ Cristoforo Allori (di cui si parla già al passato) viene preferito al padre, esponente di spicco della pittura di matrice vasariana, e assurto al ruolo di artista degno di essere citato in ambito cittadino, oltre al Cigoli, che godette di una fortuna anche romana. Era il tentativo di indicare una maniera tutta locale che rispondeva alla necessità di rinnovamento di un fare artistico avvertito come superato, tentativo che Francesco Bocchi, nella sua guida di Firenze, aveva compiuto in modo sostanzialmente non dissimile, con il recupero — raffinato e prezioso, eppure indice di un gusto assolutamente aggiornato — delle glorie del passato ormai remoto come Donatello.¹⁴⁴

NOTE

Il saggio è stato consegnato alla redazione della rivista nell'aprile del 2008: la sua impostazione complessiva risale pertanto a tale data, mentre si è cercato di aggiornare e di integrare la bibliografia. Ringrazio di tutto cuore Wolfer Bulst per aver accettato l'articolo nelle "Mitteilungen", così come Ortensia Martinez e Samuel Vitali che hanno seguito con pazienza e attenzione le fasi conclusive della stesura.

Citeremo i testi cinquecenteschi secondo i seguenti criteri: è stata distinta u da v; si è reso j con i; sono introdotti accenti, apostrofi e segni d'interpunzione secondo l'uso odierno, così come la divisione delle parole e l'uso delle maiuscole; sono state sciolte tutte le abbreviazioni senza darne conto; solo quando la lettura della parte soluta non è certa verranno impiegate le parentesi tonde ad indicare l'avvenuto scioglimento. Fra parentesi quadre, infine, sarà posto ogni nostro intervento di emendazione o integrazione.

Abbreviazioni

T *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari, pittore aretino; con una sua utile & necessaria introduzione a le arti loro descritta in lingua toscana, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550*

G *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, scritte e di nuovo ampliate da Giorgio Vasari con i ritratti loro e con l'aggiunta delle vite de' vivi e de' morti dall'anno 1550 infino al 1567, Firenze, Giunti, 1568*

Cors. *Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana*

ASMo *Modena, Archivio di Stato*

¹ Carlo Maria Simonetti, *La vita delle "Vite" vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Firenze 2005; Mario Pozzi/Enrico Mattioda, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze 2006.

² Vasari-Barocchi, VI, p. 412. Come osservano Pozzi/Mattioda (n. 1), p. 5, n. 12, il passo (da "toscana" in avanti) corre con tale veste solo nella prima edizione delle "Vite", edita nel 1550 a Firenze presso Lorenzo Torrentino, per poi mutarsi radicalmente nella seconda, pubblicata a Firenze presso i Giunti nel 1568. Il brano in questione rientra in quel gruppo — notevolmente più ampio in T che in G — di rivendicazioni relative al ruolo e allo statuto degli artisti, su cui si vedano ancora *eidem* (n. 1), pp. 310–317. Cfr. anche Roland Le Mollé, Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les "Vite", Grenoble 1988, pp. 219–220. Sulle due edizioni si vedano le veloci schede di Eliana Carrara in: Vasari, gli Uffizi e il Duca, cat. della mostra a cura di Claudia Conforti/Francesca Funis/Francesca De Luca, Firenze 2011, pp. 384 e 386, ni. XV.14 e XV.16.

³ Il carteggio di Vincenzo Borghini, a cura di Eliana Carrara/Daniela Francalanci/Franca Pellegrini, I, Firenze 2001, missiva LI, pp. 299–300, qui p. 299; Frey, Nachlaß, I, pp. 255–256, qui p. 255. Su Pierfrancesco Giambullari (1495–1555) si veda la voce di Franco Pignatti in: Diz. Biogr. Ital., LIV, 2000, pp. 308–312; sul Bartoli è sempre utile Judith Bryce, Cosimo Bartoli (1503–1572). The career of a Florentine polymath, Ginevra 1983, in part. pp. 51–55 e 229; cfr. anche Francesco Vossilla, Baccio Bandinelli e Benvenuto Cellini tra il 1540 e il 1560: disputa su Firenze e su Roma, in: Flor. Mitt., XLI, 1997, pp. 254–313, in part. p. 268, nn. 46, 47; Arthur F. Iorio, Francesco di Giorgio and Brunelleschi, in: Reading Vasari, a cura di Anne B. Barriault et al., Londra 2005, pp. 89–99, in part. p. 96. Sulle varie fasi editoriali dei testi a stampa si rimanda

- a Paolo Trovato, L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento, Roma 1998, in part. pp. 163–216; Brian Richardson, Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento, Milano 2004 (trad. ital. di *idem*, Printing, writers and readers in Renaissance Italy, Cambridge 1999), in part. pp. 13–43.
- ⁴ Il carteggio di Vincenzio Borghini (n. 3), pp. 299–300; Frey, Nachlaß, I, pp. 255–256; cfr. anche Thomas Frangenberg, Bartoli, Giambullari and the prefaces to Vasari's *Lives* (1550), in: Warburg Journal, LXV, 2002, pp. 244–258, in part. pp. 257–258; Margaret Daly Davis, From drawn images to written words: seeing, defining, ordering, and describing in the 1550 edition of Vasari's *Vite*, in: Le Vite del Vasari. Genesis, topoi, ricezione. Die Vite Vasaris. Entstehung, Topoi, Rezeption, convegno Firenze 2008, atti a cura di Katja Burzer et al., Venezia 2010, pp. 103–118, in part. p. 115. Ugo Scoti-Bertinelli, Vasari scrittore, Pisa 1905, p. 208, che non conosceva la lettera del 24 gennaio 1550, arrivava alla seguente conclusione: “[...] è probabile che al Priore degli Innocenti [scil. il Borghini] sia dovuta la conclusione dell'opera, composta, ben si comprende, conforme alla volontà dell'amico. In questa infatti, mentre si nota un'assoluta e franca padronanza della sintassi, non si riscontrano, in generale, vane pompe rettoriche”.
- ⁵ I contatti fra i due sono documentati almeno a partire dalla missiva che Borghini inviava al Vasari il 10 settembre del 1549 e nella quale, dopo aver trattato diversi argomenti, annotava: “Io vi mando quella parte di Mino [scil. la “Vita” di Mino da Fiesole], che per inadvergenza l'havevo portata meco; voi l'assetterete a vostro modo” (Il carteggio di Vincenzio Borghini [n. 3], missiva XLVII, pp. 289–291, qui p. 291; e si vedano anche pp. 286–288; cfr. Frey, Nachlaß, I, pp. 242–246). Sulla “Vita” dello scultore quattrocentesco (da integrare con quella di “Paulo Romano e maestro Mino scultori”, *Vasari-Barocchi*, III, pp. 343–345) per completarne (ed unificarne) l'operato si veda Francesco Caglioti, Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignai: un caso chiaro di sdoppiamento d'identità artistica, in: Boll. d'arte, 6ª serie, LXXVI, 1991, 67, pp. 19–86; Shelley E. Zuraw, Vasari's sculptors of the second period: Mino da Fiesole, in: Reading Vasari (n. 3), pp. 63–74. È da rilevare, inoltre, che l'attribuzione a Mino da Fiesole dello smembrato monumento Barbo (cfr. Caglioti, pp. 25–27 e fig. 2) porta l'interessante notazione cronologica: “la quale [scil. tomba di Paolo II Barbo] da Bramante fu messa in terra nella rovina di San Piero e quivi stette sotterrata fra i calcinacci parecchi anni, et or nel MDXLVII fu fatta rimurare d'alcuni Veneziani in S. Piero, nel vecchio, in una parete vicino alla cappella di papa Innocenzio”. Il passo appena citato costituisce il limite più elevato per una possibile datazione della stesura della Torrentiniana, sopravanzato solo dalla menzione del rovinoso crollo di casa Nasi a Firenze (e del relativo danneggiamento dell'opera di Raffaello nota come la *Madonna del cardellino*, oggi agli Uffizi: cfr. *Vasari-Barocchi*, IV, pp. 160–161, crollo avvenuto, secondo T, “l'anno MDXLVIII a dì 9 d'agosto”; in G il testo sarà mutato in “l'anno 1548 a dì 17 novembre”). La data del 1547 (e più precisamente la prima metà) come momento della conclusione della stesura è avanzata anche da: Piero Scapecchi, Una carta dell'esemplare riminese delle *Vite* del Vasari con correzioni di Giambullari. Nuove indicazioni e proposte per la Torrentiniana, in: Flor. Mitt., XLII, 1998, pp. 101–113, in part. p. 104; Barbara Agosti, Per una geografia e storia della Torrentiniana, in: Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo, a cura di Walter Angelelli/Francesca Pomarici, Roma 2011, pp. 525–536, qui p. 530. Per ulteriore documentazione sulla salda amicizia fra Borghini e Vasari mi permetto di rinviare a Eliana Carrara, “Qui non s'è mangiato altro che pane et messer Giorgio”. Un probabile ritratto giovanile di Vincenzio Borghini di mano del Vasari, in: Iconographica, V, 2006, pp. 106–117; cfr. anche Silvia Ginzburg, Filologia e storia dell'arte. Il ruolo di Vincenzio Borghini nelle genesi della Torrentiniana, in: Testi, immagini e filologia nel XVI secolo, convegno Pisa 2004, atti a cura di Eliana Carrara/Silvia Ginzburg, Pisa 2007, pp. 147–203; eadem, Intorno al cantiere della Torrentiniana, in: Le Vite del Vasari (n. 4), pp. 21–25.
- ⁶ Il carteggio di Vincenzio Borghini (n. 3), missiva LV, pp. 305–306, qui p. 305; cfr. Frey, Nachlaß, I, p. 273; Pozzi/Mattioda (n. 1), p. 6, n. 14.
- ⁷ *Vasari-Barocchi*, I, pp. 1–5, qui p. 5. Il testo rimase, inalterato, anche nella Giuntina: cfr. *ibidem*.
- ⁸ Frey, Nachlaß, I, pp. 247–252, qui p. 247; cfr. Simonetti (n. 1), pp. 71–73.
- ⁹ Per gli esemplari che portano la dedica a Giulio III cfr. Aldo Rossi, Vasari, i suoi amici e la stampa delle *Vite*, in: Poliorama, 5–6, 1986, pp. 173–196, in part. p. 183; *idem*, Nota testologica, in *Vasari-Bellosi/Rossi*, pp. XXIX–LX, in part. p. XLII.
- ¹⁰ Si tratta del “Ricordo”, non datato, inviato da Vasari al Borghini al momento della sua partenza per Roma per assistere alla cerimonia d'incoronazione del nuovo papa Giulio III: cfr. Frey, Nachlaß, I, pp. 257–262; Il carteggio di Vincenzio Borghini (n. 3), missiva LIII, p. 302; e cfr. anche Wolfgang Kallab, Vasari studien, a cura di Julius v. Schlosser, Vienna 1908, pp. 83 e 445. Contesta tale datazione Simonetti (n. 1), pp. 67–68 e tav. VI.
- ¹¹ Il carteggio di Vincenzio Borghini (n. 3), missiva LIV, pp. 303–304; cfr. Frey, Nachlaß, I, pp. 262–265, qui p. 263. Per le dediche a Cosimo I si vedano i saggi, editi rispettivamente nel 1989 e nel 1990, di Michel Plaisance, Les dédicaces à Côme I^{er}: 1546–1550, e *idem*, Côme I^{er} ou le prince idéal dans les dédicaces et les traités des années 1548–1552, e ripubblicati in *idem*, L'Accademia e il suo principe. Cultura e politica

- a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici, Manziana 2004, pp. 235–255 e pp. 257–269.
- ¹² Il carteggio di Vincenzio Borghini (n. 3), p. 302; *Frey*, Nachlaß, I, p. 257. Nella breve missiva Vasari chiedeva anche al Borghini di far correggere “una carta”, mal composta in tipografia, dell’“Introduzione” dedicata alla “Scultura” (*Vasari-Barocchi*, I, p. 89): cfr. *Rossi*, 1986 (n. 9), p. 179, e *idem*, Nota (n. 9), p. XXXIV; cfr. anche *Simonetti* (n. 1), pp. 69–70.
- ¹³ *Vasari-Barocchi*, VI, pp. 419–446. Per la Giuntina cfr. *ibidem*, pp. 447–544.
- ¹⁴ Cfr. *Scoti-Bertinelli* (n. 4), pp. 70–71, n. 1; il testo, vergato dal Vasari e che presenta in alto, di mano coeva (molto probabilmente del Borghini), la notazione “1564” è edito anche in *Frey*, Nachlaß, II, pp. 140–141, e in *Simonetti* (n. 1), pp. 64–65 e tavv. IV–V, con l’odierna collocazione: ASF, Carteggio d’artisti, 2, c. 144r e v.
- ¹⁵ Cfr. *Charles Hope*, Can you trust Vasari?, in: *The New York Review of Books*, XLII, 15 (5 ottobre 1995), pp. 10–13; *Frangenberg* (n. 4), pp. 244–258, in part. p. 258. Si vedano le considerazioni molto equilibrate espresse in *Pozzi/Mattioda* (n. 1), p. 22, n. 45; cfr. anche *Floriana Conte*, Cronache vasariane per il XXI secolo: rotte di inchiesta, Torino 2010, pp. 14–15; *Piero Scapecchi*, Chi scrisse le *Vite* del Vasari. Riflessioni sulla *editio princeps* del 1550, in: *Letteratura e arte*, IX, 2011, pp. 153–159. E non andrà neppure dimenticato quanto osservava Gianfranco Folena a proposito dell’epistolario del Vecellio: “Tiziano si è certo servito di varie consulenze letterarie, e quelle dell’Aretino e del Verdizzotti sono a tratti evidenti: ma tutte le lettere da lui firmate vanno considerate ‘autentiche’, seppure in parte o *in toto* frutto di una mediazione letteraria [...]” (*Gianfranco Folena*, La scrittura di Tiziano e la terminologia pittorica rinascimentale [1983], in *idem*, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino 1991, pp. 255–279, qui p. 261, n. 10).
- ¹⁶ Cfr. *Kallab* (n. 10), pp. 146–147, 397–399 e 437–447; *Giovanni Nencioni*, Un caso di polimorfia della lingua letteraria dal secolo XIII al XVI, in: *Atti e Memorie dell’Accademia Toscana di Scienze e Lettere “La Colombaria”*, XVIII, 1953, pp. 211–259, XIX, 1954, pp. 137–269, e riedito in *idem*, *Saggi di lingua antica e moderna*, Torino 1989, pp. 11–188, qui p. 129; *Charles Davis*, Collaboratori alla stesura delle “*Vite*”, in: *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554*, mostra Arezzo 1981, cat. a cura di *Laura Corti/Margaret Daly Davis*, Firenze 1981, pp. 215–220; *Julian Kliemann*, Su alcuni concetti umanistici del pensiero e del mondo figurativo vasariani, in: *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, convegno Arezzo 1981, atti a cura di *Gian Carlo Garfagnini*, Firenze 1985, pp. 73–82; *Scapecchi* (n. 5), pp. 101–113.
- ¹⁷ Cfr. *Giovanni Nencioni*, Premesse all’analisi stilistica del Vasari, in: *Lingua nostra*, XV, 1954, pp. 33–40, in part. p. 40; *Carlo Dionisotti*, I due Vasari, in: *L’Indice dei libri del mese*, IV, 1987, 3, pp. 4–5, e riedito in *idem*, *Appunti su arti e lettere*, Milano 1995, pp. 127–130, in part. p. 129; *Patricia Lee Rubin*, Giorgio Vasari. Art and history, New Haven/Londra 1995, p. 117; *Giorgio Patrizi*, Vasari e la storia come modello, in *idem*, *Narrare l’immagine. La tradizione degli scrittori d’arte*, Roma 2001, pp. 43–72, in part. p. 63; *Marco Collareta*, Qualche appunto su latino e volgare nella denominazione delle tecniche artistiche, in: *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento*, convegno Mantova 2001, atti a cura di *Arturo Calzona et al.*, Firenze 2003, pp. 233–242, in part. p. 240; *Pozzi/Mattioda* (n. 1), pp. 74–78.
- ¹⁸ *Frey*, Nachlaß, I, pp. 52–62, qui p. 52; cfr. Vasari, gli Uffizi e il Duca (n. 2), p. 393, no. XV.22 (*Eliana Carrara*).
- ¹⁹ *Pietro Aretino*, Lettere. Libro primo, a cura di *Francesco Erspamer*, Parma 1995, lettera 321 (datata 7 giugno 1536), pp. 662–671, qui pp. 662–664 e 671. Cfr. *Rubin* (n. 17), p. 117; *Giorgio Patrizi*, Le ragioni dell’ecfrasi. Origini e significato delle narrazioni vasariane, in: *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di *Gianni Venturi/Monica Farnetti*, Roma 2004, II, pp. 421–431, in part. p. 423. Il rinvio classico è a *Plinio*, *Naturalis historia*, XXXV.135. Il passo pliniano viene citato anche da Benedetto Varchi nella “Disputa seconda. Qual sia più nobile arte, la scultura o la pittura” del 1547: cfr. *Benedetto Varchi/Vincenzio Borghini*, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, a cura di *Paola Barocchi*, Livorno 1998, pp. 33–51, qui p. 35. Sugli apparati allestiti per l’occasione si veda *Vincenzo Cazzato*, Giorgio Vasari e Carlo V: l’ingresso trionfale del 1536, in: *Giorgio Vasari*, 1985 (n. 16), pp. 179–204; *Michel Plaisance*, L’entrée de Charles Quint à Florence en 1536: les témoignages croisés de Grazzini et de Vasari, in *idem*, *Antonfrancesco Grazzini dit Lasca (1505–1584). Écrire dans la Florence des Médicis*, Manziana 2005, pp. 79–90, in part. pp. 85–90.
- ²⁰ *Pietro Aretino*, Lettere. Libro secondo, a cura di *Francesco Erspamer*, Parma 1998, lettera 380, pp. 748–750, qui pp. 749–750. La datazione della lettera è controversa, e viene anticipata da Erspamer (p. 750, annotazione a paragrafo 9) al 1538, anteriore di ben quattro anni al momento della pubblicazione del volume, che risale invece al 1542 (il “Libro Primo” era uscito nel 1538, sempre a Venezia presso Marcolini). Cfr. anche *Davis* (n. 16), p. 220.
- ²¹ *Vasari-Barocchi*, V, pp. 55–82, qui p. 55. Cfr. anche *Rubin* (n. 17), p. 118; *Melinda Schlitt*, “Anticamente moderna et modernamente antica”: imitation and the ideal in 16th century Italian painting, in: *International journal of the classical tradition*, X, 2003, pp. 377–406.
- ²² *Aretino* (n. 20), lettera 63, pp. 121–125, qui pp. 123–124; *Barocchi*, Michelangelo, III, n. 510, pp. 1014–1020,

qui p. 1014; cfr. anche *Rubin* (n. 17), pp. 118–119. Come spiega la studiosa (*ibidem*, n. 62), nell'opera descritta dall'Aretino è da identificare, presumibilmente, un abbozzo, attribuito allo stesso Michelangelo, della testa di san Damiano nella Sacrestia Nuova di San Lorenzo. Sul termine 'berlo' si veda *Paolo Marini*, Una rarità lessicale aretina: 'berlo', in: *Lingua e stile*, XLII, 2007, pp. 299–303.

²³ *Vasari-Barocchi*, VI, pp. 3–141, qui p. 57.

²⁴ *Nencioni* (n. 16), p. 131.

²⁵ Cfr. *Laura Riccò*, Vasari scrittore. La prima edizione del libro delle "Vite", Roma 1979, p. 83; *Riccardo Scrivano*, Manierismo tra Vasari e Cellini, in *idem*, Il modello e l'esecuzione. Studi rinascimentali e manieristici, Napoli 1993, pp. 251–265, in part. pp. 254–257; *Liana De Girolami Cheney*, Giorgio Vasari's studio, diligenza ed amorevole fatica, in: *Reading Vasari* (n. 3), pp. 259–275.

²⁶ *Vasari-Barocchi*, II, pp. 5–7.

²⁷ Si veda il puntuale commento in *Vasari-Bellosi/Rossi*, pp. 90–91. Cfr. anche *Giovanni Becatti*, Plinio e Vasari, in: *Studi di storia dell'arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli 1971, pp. 173–182, qui pp. 178–180.

²⁸ *Rubin* (n. 17), p. 169 e n. 104.

²⁹ *Polydoro Virgilio*, *De la origine e de gl'inventori de le leggi, costumi, scientie, arti et di tutto quello che a l'humano uso conviensi [...], di latino in volgar tradotto da Pietro Lauro modonese [...]*, Venezia 1543, cc. 67v–69r. Il brano è tratto dai capitoli XXIII e XXIV del libro II; se ne veda la versione latina in *Polydore Vergil*, *On discovery*, a cura di *Brian P. Copenhaver*, Cambridge/Londra 2002, pp. 334–346. Devo la cortese segnalazione del volume a Marco Collareta, che qui ringrazio.

³⁰ Mi chiedo se alla base di tale enumerazione vasariana non possa stare un passo della "Institutio Oratoria" di Quintiliano, VIII, "prohoemium", XVI e XVIII: "Hoc itaque maxime docetur, hoc nullus nisi arte adsequi potest, hic studium plurimum adhibendum: hoc exercitatio petit, hoc imitatio, hic omnis aetas consumitur: hoc maxime orator praestantior, hoc genera ipsa dicendi aliis alia potiora. [...] Non ideo tamen sola est agenda cura verborum. Occurrat enim necesse est et velut in vestibulo protinus adprehensuris hanc confessionem meam resistam iis qui omnia rerum, qui nervi sunt in causis, diligentia quodam inani circa voces studio senescunt, idque faciunt gratia decoris, qui est in dicendo mea quidem opinione pulcherrimus, sed cum sequitur, non cum adfectatur." Per un'analisi del brano citato cfr. *Quintilien*, *Institution oratoire*, I.1, a cura di *Jean Cousin*, Parigi 1975, pp. LXII–LXV, in part. p. LXIII, n. 2; *Frans Ablheid*, *Quintilian*. The preface to book VIII and comparable passages in the "Institutio oratoria", Amsterdam 1983, pp. 20–21. Si rinvia, invece, a *Jean Cousin*, *Recherches sur Quintilien*. Manuscripts et éditions, Parigi 1975, pp. 168–177, per quanto concerne la trasmissione manoscritta, la fortuna editoriale e le traduzioni dell'opera latina. Sulla cultura letteraria del pittore aretino si veda *Svetlana Leontief Alpers*, *Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives*, in: *Warburg Journal*, XXIII, 1960, pp. 190–215, in part. p. 194, n. 18; *Julian Kliemann*, Su alcuni concetti umanistici del pensiero e del mondo figurativo vasariani, in: *Giorgio Vasari*, 1985 (n. 16), pp. 73–82; *Rubin* (n. 17), pp. 54–57 e 148–151.

³¹ Per la genesi di tale 'triade' di concetti mi permetto di rinviare a *Eliana Carrara*, Francesco Sansovino letterato e intendente d'arte, in: *Arte veneta*, LIX, 2002, pp. 229–238, in part. pp. 233–234.

³² *Vasari-Barocchi*, III, pp. 5–7.

³³ *Lucio Floro*, *De' fatti de' Romani [...], tradotto nella nostra lingua per Gioan Domenico Tharsia [...]*, Venezia 1546, c. 4r e v. Sul ruolo dell'"Epitome" dello scrittore latino, ed in particolare della sua prefazione, si vedano *Erwin Panofsky*, La prima pagina del "Libro" di Giorgio Vasari. Uno studio sullo stile gotico come fu visto dal Rinascimento italiano, con un'appendice su due progetti di facciata di Domenico Beccafumi, in *idem*, *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962 (trad. ital. di *idem*, *Meaning in the visual arts*. Papers in and on art history, Garden City [NY], 1955), pp. 169–224, in part. p. 209; *Martin Warnke*, Die erste Seite aus den "Viten" Giorgio Vasaris. Der politische Gehalt seiner Renaissancevorstellung, in: *Kritische Berichte*, V, 1977, 6, pp. 5–28; *Rubin* (n. 17), p. 164 e n. 81.

³⁴ *Frey*, *Nachlaß*, I, pp. 220–223, qui p. 220. Il rinvio è a *Plinio*, *Naturalis historia*, XXXV.80 ("dixit [scil. Apelle] enim omnia sibi cum illo paria esse aut illi [scil. Protogene] meliora, sed uno se praestare, quod manum de tabula sciret tollere; memorabili praecepto nocere saepe nimiam diligentiam"). Sulla diffusione dell'aneddoto — già noto a Cicerone (*Ad familiares*, VII.25) e destinato ad essere fissato in un proverbio ("manum de tabula") — si veda *August Otto*, Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer, Lipsia 1890, p. 210. Sulla fortuna goduta dai due pittori dell'Antichità presso gli artisti rinascimentali cfr. *Hans van de Waal*, The linea summae tenuitatis of Apelles: Pliny's phrase and its interpreters, in: *Zs. für Aesthetik und allgemeine Kwis.*, XII, 1967, pp. 5–32, in part. pp. 5–16; *Stefano Pierguidi*, Botticelli and Protogenes: an anecdote from Pliny's *Naturalis Historia*, in: *Source*, XXI, 2002, 3, pp. 15–18, con rimando alla bibliografia precedente.

³⁵ *Marco Collareta*, Le arti e la loro storia nel pensiero dei contemporanei, in: *Storia delle arti in Toscana. Il Quattrocento*, a cura di *Gigetta Dall'i Regoli/Roberto Paolo Ciardi*, Firenze 2002, pp. 263–276, in part. p. 275; *idem*, Per una lettura delle "Teoriche" del Vasari, in: *Le Vite del Vasari* (n. 4), pp. 97–101.

- ³⁶ *Vasari-Barocchi*, I, pp. 9–30, qui pp. 23–24. Il brano rimase inalterato pure nella Giuntina. Cfr. anche *Frangenberg* (n. 4), p. 253, n. 76.
- ³⁷ I testi (comprese le missive degli artisti interpellati, ossia Michelangelo, Bronzino, Pontormo, Battista Tasso, Francesco da Sangallo, Tribolo e Cellini, oltre a Vasari) sono stati riediti in *Varchi/Borghini* (n. 19), pp. 7–84 (e si veda anche l'introduzione, pp. VII–XII); cfr. inoltre *François Quiviger*, Benedetto Varchi and the visual arts, in: *Warburg Journal*, L, 1987, pp. 219–224 (con bibliografia precedente); *Fredrika Herman Jacobs*, An assessment of contour line: Vasari, Cellini and the *paragone*, in: *Artibus et Historiae*, IX, 1988, 18, pp. 139–150; *Rubin* (n. 17), pp. 168 e 182–183; *Robert Williams*, Vasari's concept of *disegno*, in *idem*, *Art, theory, and culture in sixteenth-century Italy. From techne to metatechne*, Cambridge 1997, pp. 29–72, in part. pp. 36–39; Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici, mostra Firenze 2010–2011, cat. a cura di *Carlo Falciani/Antonio Natali*, Firenze 2010, pp. 236–237, no. IV.17 (*Floriana Conte*); *Oskar Bätschmann*, The “paragone” of sculpture and painting in Florence around 1550, in: *Le Vite del Vasari* (n. 4), pp. 85–96; Vasari, gli Uffizi e il Duca (n. 2), p. 390, no. XV.19 (*Carlo Alberto Girotto*). Sul letterato fiorentino si vedano anche *Annalisa Andreoni*, “Sangue perfetto che poi non si beve ...”: le lezioni di Benedetto sul canto XXV del *Purgatorio*, in: *Rinascimento*, 2ª serie, XLIV, 2005, pp. 139–223; *Salvatore Lo Re*, Note borghiniane, in: *Arch. Stor. Ital.*, CLXIV, 2006, pp. 519–536; *Anna Siekiera*, Aspetti linguistici e stilistici della prosa scientifica di Benedetto Varchi, in: *Studi linguistici italiani*, XXXIII, 2007, pp. 3–50; *Annalisa Andreoni*, La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi, in corso di stampa, con rimando ad ulteriore bibliografia.
- ³⁸ *Varchi/Borghini* (n. 19), pp. 61–66, qui pp. 62–63; cfr. anche *Frangenberg* (n. 4), p. 253, n. 75. La missiva porta la data del “XII di febbraio MDXLVII” (1548 in stile comune): cfr. *Giorgio Vasari*, 1981 (n. 16), pp. 192–193, no. VII.3 (*Margaret Daly Davis*).
- ³⁹ *Varchi/Borghini* (n. 19), p. 65.
- ⁴⁰ Si veda *Paola Barocchi*, Michelangelo tra le due redazioni delle *Vite* vasariane (1550–68), in *eadem*, *Studi vasariani*, Torino 1984, pp. 35–52.
- ⁴¹ Cfr. *Vasari-Barocchi*, I, pp. 26–27. Il brano rimase inalterato nella Giuntina.
- ⁴² *Ibidem*, p. 25. Anche in questo caso il testo dell'edizione del 1568 corre identico a quello della Torrentiniana.
- ⁴³ Cfr. *Il dialogo dell'oratore di Cicerone tradotto per messer Lodovico Dolce con la tavola*, Venezia 1547, cc. 69v–70r: “Né a me fa di bisogno d'alcuni di questi maestri greci, il quale mi canti nelle orecchie quelle sue volgari regole, le quali sono hoggimai note a ciascuno, non havendo egli veduto mai a' suoi di né palazzo né giudizio alcuno, come meritamente fu ripreso il peripatetico Phormione. Percioché essendo Annibale, nel tempo ch'egli fu sbandito da Carthagine, ricorso in Epheso [c. 70r] ad Antioco, et quivi per essere il suo nome in gran fama appresso ciascuno, essendo invitato da quelli, che lo albergavano, ad ascoltar Phormione, et egli volentieri porgendoli orecchia, ragionò Phormione dinanzi a lui con molta copia di parole alquante hore dell'ufficio del capitano, et di tutta l'arte della guerra. Alhora coloro, che l'havevano udito, havendo ricevuta grandissima diletatione del suo lungo ragionamento, fu dimandato ad Annibale quello che egli di quel philosopho giudicava. Rispose l'Africano (non con quella politezza di lingua greca, che per avventura si habrebbe potuto usare, ma parlando liberamente) che egli haveva più volte veduto degli altri vecchi impazziti, ma uno che più fosse pazzo di Phormione, non haveva veduto giamai. Né disse ciò senza ragione. Percioché quale ufficio si poteva prendere con più arroganza et con maggiore loquacità di cotesto? Il quale fu, che un uomo greco, che non haveva mai veduto nemico né alloggiamento di soldati, né meno havuto parte alcuna di publico maneggio, volesse dar precetti della guerra ad Annibale, il quale haveva per tanti anni combattuto dell'imperio col popolo romano vincitore di tutte le genti?” Sulla presenza di Cicerone (ed in particolare del capitolo 70 del “Brutus”) fra le fonti delle “Vite” cfr. *Ernst H. Gombrich*, *Vasari's Lives and Cicero's Brutus*, in: *Warburg Journal*, XXIII, 1960, pp. 309–311; *Becatti* (n. 27), pp. 181–182; *Hans Belting*, *Vasari e la sua eredità. Storiografia e storia dell'arte*, in *idem*, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Torino 1990 (trad. ital. di *idem*, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Monaco 1983), pp. 69–98, in part. p. 74; *Rubin* (n. 17), pp. 145–166; *John Shearman*, *Giorgio Vasari and the paragons of art*, in: *Vasari's Florence. Artists and literati at the Medicean court*, a cura di *Philip Jacks*, Cambridge 1998, pp. 13–22, in part. pp. 13–14; *Julian Kliemann*, *Zum Kunstgespräch vor 1550: Francesco Patrizi, Giovanni Francesco Fabrini und Francesco Serfranceschi*, in: *Le Vite del Vasari* (n. 4), pp. 27–32. È in radicale opposizione *Frangenberg* (n. 4), p. 257.
- ⁴⁴ *Vasari-Barocchi*, I, p. 25. Anche in questo caso il testo dell'edizione del 1568 corre identico a quello della Torrentiniana. Cfr. *Frangenberg* (n. 4), p. 253. Si vedano inoltre *Wolfgang Kemp*, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jb. für Kwiss.*, XIX, 1974, pp. 219–240, in part. pp. 224–227; *Marco Collareta*, Un'ipotesi michelangelolesca: il ‘mio segno’, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 3ª serie, VIII, 1978, pp. 167–185, in part. pp. 175–178; *Rubin* (n. 17), pp. 2 e 241–244; *Williams* (n. 37), pp. 33–35 e 40–45. Va ancora ricordato che già nel capitolo XLIX del libro I del “Cortegiano” di Baldassarre Castiglione, edito a Venezia nel 1528 da Aldo Manuzio, compare la definizione del disegno (“il bon disegno”) quale “medesimo fonte” per la pittura e la scultura: cfr. *Baldesar Castiglione*, *Il*

- libro del Cortegiano, a cura di Walter Barberis, Torino 1998, p. 105. Cfr. anche Alessandro Nova, *Paragone-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis*, in: Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, a cura di Alessandro Nova/Anna Schreurs, Colonia 2003, pp. 183–202, in part. pp. 188–189, n. 14.
- ⁴⁵ Su questo termine ed il suo uso nelle “Vite” cfr. David Cast, *Vasari on the practical*, in: *Vasari's Florence* (n. 43), pp. 70–80.
- ⁴⁶ *Vasari-Barocchi*, I, pp. 15–16. Cfr. anche il capitolo “L’istoria’ negli scritti sul ‘paragone’. Varchi, Doni, Vasari (1549–1550)” nel libro di Silvia Tomasi Velli, *Le immagini e il tempo. Narrazione visiva, storia e allegoria tra Cinque e Seicento*, Pisa 2007, pp. 37–42, in part. pp. 40–41.
- ⁴⁷ *Vasari-Barocchi*, I, p. 16.
- ⁴⁸ Sulla fortuna in età rinascimentale dei mosaici di Santa Costanza cfr. Adele Anna Amadio, *I mosaici di S. Costanza. Disegni, incisioni e documenti dal XV al XIX secolo*, Roma 1986, in part. pp. 10–51; Francis Haskell, *Le immagini della storia. L’arte e l’interpretazione del passato*, Torino 1997 (trad. ital. di *idem*, *History and its images. Art and the interpretation of the past*, New Haven 1993), p. 105 e fig. 107. Per una parziale analisi del complesso così com’è oggi conservato cfr. Silvana Ciancio, *I mosaici delle absidiole del Mausoleo di Costantina. Nuove proposte attributive*, in: *Ecclesiae Urbis. Atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV–X secolo)*, Roma 2000, a cura di Federico Guidobaldi/Alessandra Guiglia Guidobaldi, Città del Vaticano 2002, III, pp. 1847–1862.
- ⁴⁹ *Vasari-Barocchi*, I, pp. 147–151, qui p. 148.
- ⁵⁰ Si vedano le opinioni di alcuni degli scultori (Tribolo e Francesco da Sangallo) e pittori contattati (il Bronzino), e dello stesso Varchi raccolte in *Varchi/Borghini* (n. 19), pp. 40, 43, 67–68, 71, 79 e 83. Come ha ben evidenziato Paola Barocchi nel suo commento *ibidem*, p. 40, n. 83, il concetto della maggiore “durabilità” della scultura è già presente nel capitolo L del libro I del “Cortegiano”: cfr. *Castiglione* (n. 44), p. 106.
- ⁵¹ *Anton Francesco Doni, Disegno [...] partito in più ragionamenti, ne’ quali si tratta della scultura et pittura [...]*, Venezia 1549; pubblicato (solo in parte: cc. 5r–24v e 44r e v) in: *Scritti d’arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, I, Milano/Napoli 1971, pp. 554–591; edizione integrale (in anastatica) in *Anton Francesco Doni, Disegno. Fac simile della edizione del 1549 di Venezia; con una appendice di altri scritti del Doni riguardanti le arti figurative*, a cura di Mario Pepe, Milano 1970.
- ⁵² Cfr. *Doni*, ed. 1970 (n. 51), p. 66, n. 40. Sull’attività dello scultore si vedano Rolf Bagemihl, *Cosini’s bust of Raffaello Maffei and its funerary context*, in: *Metropolitan Museum Journal*, XXXI, 1996, pp. 41–47; Marco Campigli, *Silvio Cosini e Michelangelo*, in: *Nuovi studi*, XI, 2006, 12, pp. 85–116; *idem*, *Silvio Cosini e Michelangelo. II. Oltre la Sagrestia Nuova*, in: *Nuovi studi*, XIII, 2008, 14, pp. 69–90.
- ⁵³ Sul pittore veneziano cfr. Paolo Pino teorico d’arte e artista. Il restauro della pala di Scorzé, a cura di Angelo Mazza, Scorzé 1992; Gianni Carlo Sciolla, *Grazia, prestezza, terribilità: definizione e ricezione della pittura in Paolo Pino e Lodovico Dolce*, in: *Arte/Documento*, XIV, 2000, pp. 92–95; Thomas Puttfarcken, *Sul molteplice nella teoria pittorica del Rinascimento italiano*, in: *Accademia Raffaello. Atti e studi*, n. s., 2006, 1, pp. 39–53, qui pp. 47–48.
- ⁵⁴ Lo scritto, già pubblicato da Anna e Rodolfo Pallucchini (*Paolo Pino, Dialogo di pittura*, Venezia 1946) e da Paola Barocchi (in: *Trattati d’arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, I, Bari 1960, pp. 93–139), è stato riedito da Susanna Falabella (*Paolo Pino, Dialogo di pittura*, Roma 2000). Sull’opera cfr. anche *Mary Pardo*, *Paolo Pino’s “Dialogo di pittura”: a translation with commentary*, tesi di dottorato (University of Pittsburgh 1984), Ann Arbor 1985; *Tomasi Velli* (n. 46), pp. 23–28, in part. pp. 25–28.
- ⁵⁵ *Doni*, ed. 1970 (n. 51), c. 26r. È da notare che tale concetto (l’eternità delle opere) va a sovvertire la tesi, cara alla tradizione medievale (ed in ultimo alla retorica antica), della maggiore durata della memoria scritta; si veda la buona rassegna di esempi portata da Ingo Herklotz, *Antike Denkmäler in den Proömien mittelalterlicher Geschichtsschreiber*, in: *Arte d’Occidente: temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, a cura di Antonio Cadei et al., Roma 1999, III, pp. 971–986.
- ⁵⁶ *Doni*, ed. 1970 (n. 51), c. 25r.
- ⁵⁷ *Ibidem*, c. 26r.
- ⁵⁸ Cfr. *Eliana Carrara*, *Doni, Vasari, Borghini e la tecnica del mosaico*, in: *Fra lo “Spedale” e il Principe. Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, convegno Firenze 2002, atti a cura di *Gustavo Bertoli/Riccardo Drusi*, Padova 2005, pp. 79–93, qui pp. 79–83 (in part. p. 83, per il passo delle “Vite” citato appena più *supra*: cfr. n. 46).
- ⁵⁹ *Anton Francesco Doni, Lettere. Libro secondo*, Firenze 1547, cc. 61v–62r: “Opere nello scrittoio [...] Le vite de gli artefici, architetti, scultori et pittori, cominciando da Cimabue fino a’ tempi nostri, scritte per Giorgio Vasari pittore aretino, con una introduzione nell’arti del medesimo non meno necessaria che nuova, [...] et tutte queste opere usciran tosto in luce”; il testo è edito in *Cecilia Ricottini Marsili-Libelli*, *Anton Francesco Doni scrittore e stampatore*, Firenze 1960, pp. 339–340; cfr. *Doni*, ed. 1970 (n. 51), pp. 14–15; *Scapeccchi* (n. 15), p. 155.

- ⁶⁰ Si veda la lettera che don Miniato Pitti inviava a Giorgio Vasari il 22 febbraio 1548 in cui il monaco olivetano racconta come il Doni “s’ebbe a fuggire da’ birri et se n’andò di volo a Bologna” (Frey, Nachlaß, I, pp. 217–218, qui p. 218); cfr. Giorgio Vasari, 1981 (n. 16), pp. 195–197 (*David McTavish*); cfr. anche *Simonetti* (n. 1), p. 66; *Giorgio Masi*, Il Doni del Marcolini, in: Un giardino per le arti. “Francesco Marcolino da Forlì”. La vita, l’opera, il catalogo, convegno Forlì 2007, atti a cura di *Paolo Procaccioli/Paolo Temeroli/Vanni Tesei*, Bologna 2009, pp. 141–169.
- ⁶¹ *Cristina Del Lungo*, La Zucca del Doni e la struttura della “grottesca”, in: *Paradigma*, II, 1978, pp. 71–91, qui pp. 72–75 e fig. 1; Giorgio Vasari, 1981 (n. 16), pp. 149–150, no. 47f (*Julian Kliemann*); *Elena Pierazzo*, Iconografia della “Zucca” del Doni: emblematica, ekfrasis e variantistica, in: *Italianistica*, XXVII, 1998, pp. 403–425, qui pp. 404–406 e fig. 1; *Anton Francesco Doni*, Le novelle, II, *La Zucca*, a cura di *Elena Pierazzo*, Roma 2003, I, fig. a p. 2, e II, p. 837, n. 1. Sulla traduzione in volgare del “De re aedificatoria” di Leon Battista Alberti ad opera di Cosimo Bartoli cfr. Vasari, gli Uffizi e il Duca (n. 2), p. 388, no. XV.17 (*Carlo Alberto Girotto*).
- ⁶² Non sembra destinato a colpire altri che il poligrafo fiorentino e la sua variegata ed intensissima produzione letteraria — illustrata da *Ricottini Marsili-Libelli* (n. 59) — il fendente che Vasari menava con estrema decisione nel “Proemio di tutta l’opera”, dove accosta quelli che trattano “de l’arti altrui [...] mediante le lettere” al presuntuoso peripatetico Formione che disputa dell’arte militare nella presenza di Annibale; cfr. *supra*, p. 161.
- ⁶³ *Frey*, Nachlaß, I, pp. 97–100, qui p. 98; cfr. *Elia Carrara*, Vasari e Borghini sul ritratto. Gli appunti pliniani della *Selva di notizie* (ms. K 783.16 del Kunsthistorisches Institut di Firenze), in: *Flor. Mitt.*, XLIV, 2000, pp. 243–291, qui p. 243, n. 8; *eadem*, Vincenzo Borghini, Lelio Torelli e l’Accademia del disegno di Firenze: alcune considerazioni, in: *Annali di critica d’arte*, II, 2006, pp. 545–568, qui p. 556, n. 29.
- ⁶⁴ Cfr. *Piero Calamandrei*, Benvenuto Cellini, il pittore e il frate (1951), in *idem*, *Scritti inediti celliniani*, a cura di *Carlo Cordié*, Firenze 1971, pp. 99–123, qui pp. 114–119; *Carrara*, 2000 (n. 63), p. 243.
- ⁶⁵ Cfr. *Frey*, Nachlaß, II, pp. 268–271, qui p. 269: “Fucci dua di fa messer Piero Vettori, et leggemo la lettera di Michelagnuolo, che gli par dura et incivile dove parla del conte [*scil.* del Castiglione], et di quella della boschereccia, cioè di Benvenuto, ridemo tanto che anchora ridiamo, et concludemo che, per quella sua ragione che bisogna che uno scultore che havessi a fare una istatua di Cicerone sia eloquentissimo, che bisognò che Perillo, quando e’ fece quel toro a Dionisio, fussi un gran bue, et massime poi che il poveraccio vi morì dentro.” Borghini allude alle missive inviate dal Buonarroti e da altri artisti, fra cui appunto il Cellini, in occasione della discussione sulle arti promossa nel 1547 dal Varchi, che ebbe modo di ricordare anche lo scultore greco nella “Disputa prima”: cfr. *Varchi/Borghini* (n. 19), pp. 26–27 (e cfr. p. 111 per la menzione all’interno del testo borghiniano della “Selva” del 1564). Sul passo pliniano (*Naturalis historia*, XXXIV.89) che sta alla base della narrazione cfr. *Carrara*, 2000 (n. 63), p. 275, n. 276; per l’epiteto “Boschereccia” indirizzato al Cellini cfr. *ibidem*, p. 246, nn. 30–32.
- ⁶⁶ Cfr. *Vasari-Barocchi*, VI, pp. 231–367 (*Degl’Accademici del Disegno. Pittori, Scultori et Architetti e dell’opere loro, e prima del Bronzino*), qui p. 246; cfr. anche *Calamandrei* (n. 64), p. 120.
- ⁶⁷ Segue depennato: g–.
- ⁶⁸ Si cita da BNCF, II. X. 116, c. 11r e v. Cfr. *Williams* (n. 37), pp. 54–55, n. 96; *Elia Carrara*, Antichi e moderni in alcune note di Vincenzo Borghini, in: *Studi di grammatica italiana*, XVII, 1998, pp. 117–126, qui pp. 121–122. Sui contenuti del manoscritto borghiniano, non datato, si veda la veloce scheda redatta da *Enrico Mattioda/Mario Pozzi* in: Vincenzo Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I, cat. della mostra a cura di *Gino Belloni/Riccardo Drusi*, Firenze 2002, pp. 338–341, no. 5.17.3.
- ⁶⁹ A tal proposito si legga il bel passo che il Borghini faceva appuntare da un suo copista nel ms. BNCF, II. X. 86, pp. 22–23: “[...] avvertiscasi insieme ch’io parlo sempre delle parole et non dell’arte del dire, alla quale arte io giudico essere potissimo aiuto l’imitatione d’autori eccellenti, intendendo imitatione non che si pigli le medesime cose e parole appunto e si trasportin di peso nelle proprie compositioni, come chi ritrae appunto una tavola d’uno altro pittore, ma che considerando bene et pesando per ogni parte gli scritti loro, si trasferiscano i suoi la forza, la gratia, la destrezza, l’acilità [l’agilità], la gentilezza, il suono, il nervo, lo spirito di quel tale, talché vi si riconosca non le parole ma la bontà di colui, come in un buon [*segue depennato*: pittore] discepolo si riconosca il disegno, il rilievo, la gratia et la fierezza *verbi gratia* di Michelagnolo et non si possa però dire: ‘Questa è la tal figura appunto o della Volta o del Giudittio’, *sed de hoc alias*.” Cfr. *Carrara* (n. 68), p. 123. Sul codice, databile post 1551–1576, si veda l’accurata scheda di *Riccardo Drusi* in: Vincenzo Borghini (n. 68), pp. 155–161, n. 4.9a.
- ⁷⁰ Cfr. *Scoti-Bertinelli* (n. 4), pp. 75–78.
- ⁷¹ *Vasari-Barocchi*, VI, p. 237. Sul monaco camaldolese (1527–1611) ed i suoi interessi in campo artistico e culturale cfr. *Ferruccio Canali*, Una fortuna lunga sei secoli. Notizie e osservazioni su Leon Battista Alberti e le sue architetture negli scritti di eruditi fiorentini del Seicento. Note inedite in codici Magliabechiani della BNCF (di Silvano Razzi, Giovanni di Bartolomeo Canacci, Ferdinando Leopoldo del Migliore) e gli

- ‘accrescimenti’ di Giovanni Cinelli, in: Boll. della Società di studi fiorentini, IX/X, 2001–2002, pp. 73–88, qui pp. 75–80; *Benedetto Varchi*, Epigrammi a Silvano Razzi, a cura di *Silvano Ferrone*, Firenze 2003, pp. 25–27; *Henk Th. van Veen*, Cosimo I de’ Medici and his self-representation in Florentine art and culture, Cambridge (Mass.) 2006, pp. 157 e 162; sulla sua stretta amicizia con Vasari e Borghini cfr. *Frey*, Nachlaß, II, pp. 23–26 (in part. p. 24), 93–95 (in part. p. 93), 228–230 (in part. p. 229), 239–240 (in part. p. 240) e 279 (lettere CDXXIX, CDLVI, DXXVIII, DXXXV, DXLIX rispettivamente del 21 febbraio 1564, del 5 agosto 1564, del 14 aprile 1566, del 9 maggio 1566 e del 2 ottobre 1566); su quella con il Varchi cfr. *Salvatore Lo Re*, Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi, Manziana 2008, *ad indicem*.
- ⁷² Cfr. *Tancred Borenius*, A Bronzino in the Methuen Collection, in: *Burl. Mag.*, LXXV, 1939, pp. 48–50. Come mi comunica con grande cortesia James Methuen-Campbell, che qui sentitamente ringrazio, l’opera è oggi considerata una copia ed attribuita a Girolamo Sicilante da Sermoneta.
- ⁷³ Cors., 29.E.6, p. 867. I tre tomi della Giuntina (29.E.4–6) saranno d’ora in poi citati con la semplice menzione della loro collocazione, seguita dal numero di pagina. Cfr. *Eliana Carrara*, La fortuna delle *Vite* del Vasari tra Firenze, Modena e Roma nel primo Seicento: il caso dell’esemplare giuntino 29.E.4–6 della Biblioteca Corsiniana, in: *Le Vite del Vasari* (n. 4), pp. 217–233. Per un’attenta descrizione dei volumi si veda ora: *Vasari*, gli Uffizi e il Duca (n. 2), p. 392, no. XV.21 (*Ebe Antetomaso*).
- ⁷⁴ *Vasari-Barocchi*, V, p. 480: “[...] diede Giovanfrancesco [...] un altro quadretto di basso rilievo dove è un uomo nudo a cavallo, che è bellissimo; il quale quadro è oggi nello scrittoio di don Silvano Razzi negl’Angeli.” Cfr. anche Giorgio Vasari, 1981 (n. 16), pp. 193–194, no. VII.5 (*Margaret Daly Davis*). L’opera del Rustici in questione è stata individuata nel bassorilievo in marmo oggi conservato a Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1138, da *Charles Davis*, I bassorilievi fiorentini di Giovan Francesco Rustici: esercizi di lettura, in: *Flor. Mitt.*, XXXIX, 1995, pp. 92–133, in part. pp. 103–107 e figg. 2, 13 e 15–17 (e si vedano pure le pp. 132–133 sulla figura del Razzi); cfr. anche *Philippe Sénéchal*, Giovan Francesco Rustici, 1474–1554: un sculpteur de la Renaissance entre Florence et Paris, Parigi 2007, pp. 13, 142–143 e fig. 166, pp. 204–205 e fig. S. 22.
- ⁷⁵ Cors., 29.E.6, p. 602. E si veda quanto viene annotato a margine del passo della autobiografia vasariana dove viene ricordata la pubblicazione della Torrentiniana (*Vasari-Barocchi*, VI, p. 396: “Intanto, desiderando il signor duca Cosimo che il libro delle *Vite*, già condotto quasi al fine con quella maggior diligenza che a me era stato possibile e con l’aiuto d’alcuni miei amici, si desse fuori et alle stampe, lo diedi a Lorenzo Torrentino, impressor ducale, e così fu cominciato a stamparsi”): “Non nomina detti amici, ma si sa chi furono” (Cors., 29.E.6, p. 1001).
- ⁷⁶ Cfr. *Scoti-Bertinelli* (n. 4), pp. 99–102, e anche *supra*, n. 70.
- ⁷⁷ *Vasari-Barocchi*, V, p. 185: “[...] monsignor messer Bernardetto Minerbeti vescovo d’Arezzo, il quale amò assai Giovan Antonio, come fa tutti gl’altri virtuosi, e da lui ebbe, oltre all’altre cose, un S. Giovan Batista giovinetto nel deserto, quasi tutto ignudo, che è da lui tenuto caro, perché è bonissima figura”. Sul prelado, fidato amico e corrispondente del Vasari, cfr. Giorgio Vasari, 1981 (n. 16), pp. 131–133, no. V.28h (*Julian Kliemann*); cfr. anche *Liana De Girolami Cheney*, Giorgio Vasari’s teachers. Sacred & profane art, New York 2007, pp. 172–173.
- ⁷⁸ Cors., 29.E.6, p. 386. Sul Lappoli cfr. *Anna Forlani Tempesti*, Avvio a Giovanni Antonio Lappoli disegnatore, in: *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni nella Biblioteca Reale di Torino*, convegno Torino 1990, atti a cura di *Gianni Carlo Sciolla*, Torino 1991, pp. 94–105; *David Franklin*, Rosso in Italy, New Haven/Londra 1994, pp. 105–107, 158, 229, 233–235, 259–260 e 266; *idem*, Documents for Giovanni Antonio Lappoli’s Visitation in Sante Flora e Lucilla in Arezzo, in: *Flor. Mitt.*, XLI, 1997, pp. 197–205; *Monica Grasso*, s. v. Lappoli, Giovanni Antonio, in: *Diz. Biogr. Ital.*, LXIII, 2004, pp. 743–745; *Donatella Fratini*, Un profilo di Arezzo nel ’500: Guillaume de Marcillat, Giovanni Antonio Lappoli e Niccolò Soggi nelle *Vite* del Vasari, in: *Arezzo e Vasari. Vite e Postille*, convegno Arezzo 2005, atti a cura di *Antonino Caleca*, Foligno/Campi Bisenzio 2007, pp. 67–83, in part. pp. 78–83; *Nicoletta Baldini*, Giovanni Antonio Lappoli (1497–1551) fra Arezzo e Firenze. Gli anni della formazione, in: *Flor. Mitt.*, LIV, 2010–2012 (in preparazione).
- ⁷⁹ *Vasari-Barocchi*, V, pp. 548–549. Sul celebre gruppo equestre (creato a Roma e conservato nel palazzo degli Strozzi, originariamente per onorare Enrico II di Francia, poi trasformato in una statua celebrativa di Luigi XIII, per essere infine distrutto nel 1793 nei tumulti della Rivoluzione francese) si veda la documentata analisi condotta in: *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, cat. della mostra a cura di *Vittoria Romani*, Firenze 2003, pp. 158–159, no. 49 (*Alessandro Cecchi*).
- ⁸⁰ Cors., 29.E.6, p. 684. Le integrazioni sono dovute al fatto che il testo è stato redatto su una brachetta aggiunta sul margine della pagina, poi malamente rifilata.
- ⁸¹ *Vasari-Barocchi*, IV, p. 462: “Fecero ancora su la piazza dove è il palazzo de’ Medici, dietro a Naona, una faccia coi trionfi di Paulo Emilio et infinite altre storie romane [...]” I frammenti degli affreschi, databili verso il 1521–1523 e provenienti da un palazzo sito in piazza Madama, sono ancor oggi conservati a Palazzo Barberini: cfr. *Le case romane con facciate graffite e dipinte*, cat. della mostra a cura di *Cecilia Pericoli-*

- Ridolfini, Roma 1960, p. 74; *Alessandro Marabottini*, Polidoro da Caravaggio, Roma 1969, I, pp. 123–124 e 358–360, II, tavv. CXXXII–CXXXIV; *Pier Luigi Leone de Castris*, Polidoro da Caravaggio. L'opera completa, Napoli 2001, pp. 126–127, 130, 144, 292, 502 e figg. 140–143.
- ⁸² Cors., 29.E.5, p. 200.
- ⁸³ *Vasari-Barocchi*, VI, p. 158. Cfr. *Jadranka Bentini/Sergio Guarini*, Il destino dei Baccanali, in: Il museo senza confini. Dipinti ferraresi del Rinascimento nelle raccolte romane, a cura di *eidem*, Ferrara 2002, pp. 49–53, in part. p. 51 e figg. a pp. 52 e 53; *Jadranka Bentini*, La dispersione dei Camerini e il destino dei Baccanali, in: Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento. Il Camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica, cat. della mostra a cura di *eadem*, Milano 2004, p. 173. Sui contatti fra gli Este e i Ludovisi dopo la 'devoluzione' del 1598 cfr. *Barbara Ghelfi*, Un 'Trionfo di Bacco' tra Modena e Roma. Ipotesi per la provenienza di un quadro importante di Dosso, in: *Paragone*, LXI, 2010, 721, pp. 71–79.
- ⁸⁴ Cors., 29.E.6, p. 808.
- ⁸⁵ *Vasari-Barocchi*, VI, p. 159. L'opera è oggi conservata nelle Staatliche Kunstsammlungen di Dresda: cfr. *Grazia Agostini/Anna Stanzani*, Pittori veneti e commissioni estensi a Ferrara, in: La pittura veneta negli stati estensi, a cura di *Jadranka Bentini/Sergio Marinelli/Angelo Mazza*, Modena 1996, pp. 19–56, in part. pp. 43, 52 e n. 79; *Jadranka Bentini*, Pittura veneta nelle raccolte estensi di Modena, *ibidem*, pp. 259–315, in part. p. 266.
- ⁸⁶ Cors., 29.E.6, p. 808.
- ⁸⁷ *Vasari-Barocchi*, V, p. 9. Sull'incisione tratta dal perduto disegno raffaellesco cfr. The engravings of Marcantonio Raimondi, mostra Lawrence/Chapel Hill/Wellesley 1981–1982, cat. a cura di *Innis H. Shoemaker*, Lawrence (Kansas) 1981, pp. 146–147, no. 43 (*eadem*); *Lisa Pons*, Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance print, New Haven/Londra 2004, pp. 1–2, 36, 88, 103.
- ⁸⁸ Cors., 29.E.5, p. 299.
- ⁸⁹ *Vasari-Barocchi*, I, pp. 188–189: "In Timante [...] si conobbe una molto benigna natura; di cui infra le altre ebbe gran nome — e che è posta da quegli che insegnano l'arte del ben dire per essemplio di convenevolezza — una tavola dove è dipinto il sacrificio che si fece di Ifigenia figliuola di Agammenone la quale stava dinanzi allo altare per dover essere uccisa dal sacerdote, d'intorno a cui erano dipinti molti che a tal sacrificio intervenieno e tutti assai nel sembante mesti, e fra gli altri Menelao zio della fanciulla alquanto più degli altri; né trovando nuovo modo di dolore che si convenisse a padre in così fiero spettacolo, avendo negli altri consumato tutta l'arte, con un lembo del mantello gli coperse il viso, quasi che esso non potesse patire di vedere sì orribile crudeltà nella persona della figliuola, che così pareva che a padre si convenisse." Il passo vasariano è ricordato da Elizabeth Cropper nella sua analisi degli "Ingegni antichi e moderni" (il decimo e ultimo libro dei "Pensieri" di Alessandro Tassoni, editi nel 1620 ma datati al 1612), con particolare attenzione al capitolo XIX, dedicato a "Statue e pitture antiche e moderne", ove torna l'aneddoto relativo all'artista greco: cfr. *Elizabeth Cropper*, Ancient and moderns. Alessandro Tassoni, Francesco Scannelli and the experience of modern art, in: *Annali di Critica d'arte*, V, 2009, pp. 81–101, in part. p. 92. Sull'opera del Tassoni cfr. *Albano Biondi*, Due modenesi illustri su arte e collezionismo nel primo Seicento, in: *Sovrane passioni. Studi sul collezionismo estense*, a cura di *Jadranka Bentini*, Milano 1998, pp. 80–84, in part. pp. 80–82. Il testo è edito in *Alessandro Tassoni*, Pensieri e scritti preparatori, a cura di *Pietro Puliatti*, Modena 1986, pp. 841–934 (in part. p. 895). Sul Tassoni cfr. anche *infra*, n. 100 e seguenti.
- ⁹⁰ Segue "che" ripetuto per errore.
- ⁹¹ Segue "si" ripetuto per errore.
- ⁹² Cors., 29.E.6, c. b1r.
- ⁹³ Sulle annotazioni vergate da Annibale Carracci sulla sua copia delle "Vite" vasariane (oggi alla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, con la segnatura ms. B 4224) si vedano da ultimi *Daniele Benati*, Le "postille" di Annibale Carracci al terzo tomo delle *Vite* di Giorgio Vasari, in: Annibale Carracci, mostra Bologna/Roma 2006–2007, cat. a cura di *idem/Eugenio Riccomini*, Milano 2006, pp. 460–464; *Roberto Zapperi*, Le postille di Annibale Carracci alle *Vite* di Vasari: un'apologia della pittura veneziana del Cinquecento, in: *Venezia Cinquecento*, XX, 2010, 39, pp. 171–180; su quelle, invece, stilate da Federico Zuccaro sull'esemplare della Giuntina oggi alla Bibliothèque Nationale di Parigi (Res. K. 742) cfr. *Michel Hochmann*, Les annotations marginales de Federico Zuccaro à un exemplaire des *Vies* de Vasari. La réaction anti-vasarienne à la fin du XVI^e siècle, in: *Revue de l'Art*, 1988, 80, pp. 64–71; *Stefano Pierguidi*, Federico Zuccari, tra reazione antivasariana e ossequio al culto di Michelangelo, in: *Schede umanistiche*, n. s., XX, 2006, 1, pp. 165–177, in part. pp. 165 e 172; sulle reazioni in ambito veneto cfr. *Lucia Collavo*, Di Vincenzo Scamozzi lettore e critico di Giorgio Vasari scrittore e architetto: dall'esperienza di analisi del postillato H.P.K. Per la ricezione de "Le Vite" nella cultura veneta tra XVI e XVII secolo, in *Caleca* (n. 78), pp. 199–250, in part. p. 207, n. 23, e *Marco Ruffini*, La prima ricezione de *Le Vite*. Postille venete alla Torrentiniana, in: *Le Vite del Vasari* (n. 4), pp. 183–190. Più in generale sul fenomeno delle postille di mano d'artisti cfr. *Maddalena Spagnolo*, Considerazioni in margine: le postille alle *Vite* di Vasari, *ibidem*, pp. 251–271.

- ⁹⁴ Cfr. *Plinio, Naturalis historia*, XXXV.73; *Cicerone, Orator*, 74; *Valerio Massimo, Factorum et dictorum memorabilium libri*, VIII.11 ext. 6. Su tali fonti cfr. *Carlo Caruso, L'artista al bivio: Venere Antica e Venere Pòstica nel Giudizio di Paride*, in: *Italian Studies*, LX, 2005, pp. 163–177, in part. pp. 164–166.
- ⁹⁵ Cfr. *Euripide, Ifigenia in Aulide*, vv. 1547–1550. Sulla fortuna del tragediografo greco a partire dal XVI secolo si vedano *Pietro Montorfani, Giocasta, un volgarizzamento euripideo di Lodovico Dolce (1549)*, in: *Aevum*, LXXX, 2006, pp. 717–739, qui p. 719, note 10, 11; *Dominique Goy-Blanquet, Translating Europe into your England*, in: *Shakespeare and European politics*, a cura di *Dirk Delabastita/Jozef de Vos/Paul Franssen*, Cranbury 2008, pp. 286–303, in part. pp. 289–297. Sul ruolo di Piero Vettori come editore dell'ultima tragedia di Euripide ad essere ritrovata nel Cinquecento, l'“Elettra”, cfr. *Carlo Pulsoni, Un testo “antichissimo” (il perduto codice Vettori) attraverso le postille di Bartolomeo Barbadori, Jacopo Corbinelli, Vincenzio Borghini*, in: *Nuove prospettive sulla tradizione della “Commedia”. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di *Paolo Trovato*, Firenze 2007, pp. 467–498, in part. pp. 475 e 477.
- ⁹⁶ Cors., 29.E.4, frontespizio. Se ne veda la riproduzione in *Carrara* (n. 73), fig. 1 a p. 218.
- ⁹⁷ Cfr. *Simonetti* (n. 1), p. 152, n. 5; *Henry Keazor, “Distruiggere la maniera”? Die Carracci-Postille, Friburgo 2002*, pp. 56–59. L'esemplare della Corsiniana era già noto a Giovanni Bottari: cfr. *Giorgio Vasari, Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti [...]*, a cura di *Giovanni Bottari*, III, Roma 1760, p. 222, n. 2 (e cfr. anche p. 245, n. 2, pp. 309–310, n. 3, pp. 315–316, n. 2, p. 385, n. 1, p. 439, n. 2, e pp. 18–19 delle “Giunte alle note del tomo terzo”); *Gli scritti dei Carracci. Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, a cura di *Giovanna Perini*, Bologna 1990, p. 34, n. 4.
- ⁹⁸ La lettera è conservata nel ms. Italien 2035, cc. 275r e 276v, della Bibliothèque Nationale di Parigi ed è stata pubblicata tra gli altri da *Carlo Delcorno, Appunti per l'epistolario di G. B. Marino*, in: *Studi secenteschi*, IV, 1963, pp. 83–108, qui pp. 99–100; per la corretta datazione si veda *Vladimir Juren, Cigoli e Marino*, in: *Flor. Mitt.*, XLVI, 2002, pp. 510–517, qui p. 514, n. 30. Cfr. anche *Angelo Colombo, “Ora l'armi scacciano le Muse”. Ricerche su Giovan Battista Marino (1613–1615)*, Roma 1996, p. 12. Per una documentata sintesi del progetto “Galeria” si rimanda a *Giorgio Fulco, Il sogno di una “Galeria”: nuovi documenti sul Marino collezionista (1979)*, in *idem, La “meravigliosa” passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma 2001, pp. 83–117, qui pp. 96–97. Cfr. anche *Emilio Russo, Le promesse del Marino. A proposito di una redazione ignota della lettera Claretti*, in *idem, Studi su Tasso e Marino*, Padova 2005, pp. 101–188, qui pp. 150–153 (in part. p. 152, n. 69); *Silvia Bruno, Lorenzo Azzolino e Giovan Battista Marino, amici di Andrea Boscoli*, in: *Paragone*, LVII, 2006, 681, pp. 36–50, in part. pp. 40–41; *Christine Ott, Frece senza bersaglio? Parole, cose e immagini in Giovan Battista Marino*, in: *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara Estense*, a cura di *Gianni Venturi/Francesca Cappelletti*, Firenze 2009, pp. 341–360.
- ⁹⁹ *Giambattista Marino, La Galeria*, a cura di *Marzio Pieri/Alessandra Ruffino*, Trento 2005, p. 41 (e cfr. pp. CCXXXIX–CCXL sul Mancini e i suoi contatti epistolari con Marino e Tassoni); cfr. anche *Luciana Pedroia, Un ignoto corrispondente del Marino: Annibale Mancini, “pittore d'istorie”*, in: *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di *Tatiana Crivelli*, Bellinzona 1997, I, pp. 371–380, in part. p. 377; inoltre p. 372 per la notizia relativa ad una seconda lettera, finora non rintracciata, inviata dal Marino al Mancini in data 23 marzo 1615 per ringraziarlo dell'invio dell'“*Ercole*”; cfr. anche *Juren* (n. 98), p. 514, n. 31.
- ¹⁰⁰ *Alessandro Tassoni, Lettere*, a cura di *Pietro Puliatti*, Bari 1978, I, p. 297, lettera 343. Alla spedizione del panno in questione da Roma a Modena accennano anche la missiva del 30 di luglio 1616 (“Ho ricevuto la lettera di V. S. delli 23 e servirò il signor don Massimo nostro per la prima occasione, che credo sarà quella del signor Annibale Mancini”), del 18 settembre 1616 (“Già il signor Annibale Mancini dovrà essere arrivato. Avrò caro che 'l signor don Massimo sia restato soddisfatto del manto di Spagna”), e del 5 ottobre 1616 (“Si mandò quel manto di Spagna a don Massimo che V. S. scrisse e gliel portò il signor Annibale Mancini, qual non posso credere che non l'abbia dato e con tutto ciò né V. S. né lui n'ha mai accusata la ricevuta. Se non ha i danari da mandare adesso, non importa, che si farà aspettare il mercante; ma almeno accusi la ricevuta o dichi a V. S. se l'ha avuto o no. Io me l'era scordato, se oggi il cavalier Benedè non se ne lamentava meco, avendolo esso consegnato al signor Mancino”): *ibidem*, pp. 294–295, 297–298 e 299 (lettere 340, 344 e 346, sempre indirizzate dal Tassoni, a Roma, al Sassi a Modena).
- ¹⁰¹ *Ibidem*, II, p. 151 (missiva 668); e si vedano anche pp. 178, 183–184, 188, 211–214, 226 e 253 (missive 699, 706, 712, 743–745, 761 e 796, tutte inviate tra il 28 novembre 1624 e il 1° settembre 1627 da Tassoni a Sassi).
- ¹⁰² Cfr. *ibidem*, II, pp. 407–408; si veda anche *Alessandro Tassoni, La secchia rapita e scritti poetici*, a cura di *Pietro Puliatti*, Modena 1989, in part. pp. 724, 744, 781 e *passim*.
- ¹⁰³ *Giuseppe Campori, Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti [...]* dal secolo XV al secolo XIX, Modena 1870, pp. 59–60; *Claudia Cremonini, Le raccolte d'arte del cardinale Alessandro d'Este. Vicende collezionistiche tra Modena e Roma*, in: *Sovrane passioni* (n. 89), pp. 91–137, in part. pp. 96–97.
- ¹⁰⁴ Si cita dal testamento stilato a Roma in data 11 maggio 1624 ed oggi conservato a Modena, AS, Archivio Segreto Estense, Sezione Casa e Stato, busta 354, fascicolo 26, p. 5; cfr. *Campori* (n. 103), p. 60; *Cremonini* (n. 103), p. 130.

- ¹⁰⁵ Cfr. *Campori* (n. 103), p. 59; *Cremonini* (n. 103), p. 98.
- ¹⁰⁶ ASMo, Amministrazione dei Principi, registro 348, c. 14r; cfr. anche *Campori* (n. 103), p. 70; *Cremonini* (n. 103), p. 123.
- ¹⁰⁷ ASMo, Amministrazione dei Principi, registro 348, c. 11r; cfr. anche *Campori* (n. 103), p. 68; *Cremonini* (n. 103), p. 122.
- ¹⁰⁸ ASMo, Amministrazione dei Principi, registro 348, c. 12r; cfr. anche *Campori* (n. 103), p. 69; *Cremonini* (n. 103), p. 122. Per altre menzioni di opere del Mancini cfr. ASMo, Amministrazione dei Principi, registro 348, c. 11r (“Testa della Principessa di Sulmona del Mancini”), c. 12r (“Una Giustitia intiera con le bilancie in mano cornice d’oro del Mancini”) e c. 112r (“Un quadro di capriccio del Mancino di diverse bagattelle”); cfr. anche *Campori* (n. 103), pp. 68–69 e 71; *Cremonini* (n. 103), pp. 122 e 124. *Ibidem*, a pp. 115–117 la studiosa cita inoltre da ASMo, Cancelleria Ducale, Ambasciatori Roma, 207, l’“Inventario delli quadri che si mandano a Roma d’agosto 1618”, allegato alla lettera che Antonio Bendidio in data 8 settembre 1618 inviava al cavalier Baranzoni, e in cui figura anche “Una Risuret.e di Christo sopra tela, del Mancini, con cornizze nere et oro” (p. 117).
- ¹⁰⁹ Cfr. *Janet Southorn*, *Power and display in the seventeenth century. The arts and their patrons in Modena and Ferrara*, Cambridge 1998, pp. 18–20.
- ¹¹⁰ Come ricorda anche *Pedroia* (n. 99), p. 376, note 23–24, si trattava generalmente di incarichi da corriere fra Modena, Roma e villa d’Este a Tivoli. Cfr. *supra*.
- ¹¹¹ *Giovan Battista Spaccini, Cronaca di Modena. Anni 1603–1611*, a cura di *Albano Biondi/Rolando Bussi/Carlo Giovannini*, Modena 1999, p. 423, in data 31 dicembre 1609. Cfr. anche *Cremonini* (n. 103), p. 97.
- ¹¹² *Spaccini* (n. 111), p. 324: “Li sopra scritto aviso l’ho auto dal signor Anibale Manzini fiorentino, qual serve il signor cardinal de Esti, mio grand’amico et virtuoso giovane”; il Mancini è ricordato anche in data 2 agosto 1608 (p. 332: “Nuove di Praga aute dal sopradetto signor Anibale Manzini”); cfr. anche *Cremonini* (n. 103), p. 97, n. 53.
- ¹¹³ ASMo, Particolari, 809, cc. 1r–1v (numerazione mia); a c. 1r, in alto, di altra mano: “Mancini”; a c. 2v, di traverso sulla busta: “Roma 1622, 21 settembre, Mancini” (forse autografo). La missiva, segnalata e solo in parte edita in *Pedroia* (n. 99), p. 376 e n. 25, è trascritta per intero e riprodotta in *Carrara* (n. 73), pp. 217–218 e figg. 2a–c.
- ¹¹⁴ Cfr. anche *Pedroia* (n. 99), p. 377.
- ¹¹⁵ Per notizie sulla famiglia Sacchetti si veda *Irene Fosi*, *All’ombra dei Barberini. Fedeltà e servizio nella Roma barocca*, Roma 1997, p. 242 (per l’albero genealogico) e p. 34, n. 28, p. 43, n. 52, pp. 45, 47, 53–54, 83–84, 86–87, 117, 131, 145, n. 11, pp. 148, 172–203, 208–241, 243, 255–256, 259–260, 264, 276 e 279 (su Matteo); *Lilian H. Zirpolo*, *Ave Papa Ave Papali: the Sacchetti family, their art patronage, and political aspirations*, Toronto 2005, p. 16 (per l’albero genealogico) e pp. 75, 112–113, 127 e 129 (su Matteo). Sui ritratti del cardinale Giulio (oggi a Roma, Palazzo Sacchetti) e di Marcello Sacchetti (Roma, Galleria Borghese), databili al 1627, si vedano le relative schede di *Sergio Guarino* in: *Pietro da Cortona 1597–1669*, mostra Roma 1997–1998, cat. a cura di *Anna Lo Bianco*, Milano 1997, pp. 318–321, nn. 24–25. Sulla committenza dei Sacchetti cfr. anche *Stefano Pierguidi*, *Marcello Sacchetti, Francesco Valguarnera e il Ratto delle Sabine* di Pietro da Cortona, in: *Boll. dei Musei Comunali di Roma*, n. s., XXIII, 2009, pp. 57–68.
- ¹¹⁶ BNCF, Magl. IX. 73, cc. 271r–273v, qui c. 271r–v (vecchia paginazione 521). Una trascrizione, non sempre attenta, della missiva, autografa ed oggi mal leggibile a causa di guasti e lacerazioni delle carte e sbavature dell’inchiostro, è presente in *Franco Sacchetti*, *I sermoni evangelici, le lettere ed altri scritti inediti o rari raccolti e pubblicati con un discorso intorno la vita e le sue opere*, a cura di *Ottavio Gigli*, Firenze 1857, pp. XCVII–XCIX, documento IV.
- ¹¹⁷ “Né opere né libri etc.” aggiunto in interlinea.
- ¹¹⁸ BNCF, Magl. IX. 73, c. 272r. Il ritratto è verosimilmente da identificare con quello ricordato “In Guardarobba”, fra gli altri “Prencipi e omini illustri”, con la dicitura “Fran(ces)co Sacchetti in cornice dorata”, dall’inventario stilato nel 1688 (Archivio Sacchetti, no. 214): c. 41r. Sull’importanza di tale fonte archivistica — che ho potuto consultare grazie alla disponibilità del compianto Don Giulio Sacchetti e alla pazienza della signora Loredana Pietrangeli, che qui ringrazio di cuore — si rimanda a *Jörg Martin Merz*, *Pietro da Cortona: Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübinga 1991, p. 292; *Fosi* (n. 115), p. 284, n. 101.
- ¹¹⁹ Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. italien 2035, c. 344r–v; a c. 344v è presente la stesura più ampia e leggibile fra le due conservate, trascritta sia da *Pedroia* (n. 99), p. 373 (a p. 372 l’erronea attribuzione a Mancini), sia da *Juren* (n. 98), p. 510.
- ¹²⁰ Cfr. *ibidem*, pp. 510–511 e fig. 1. Esiste un secondo disegno, più rifinito stilisticamente, ma più semplificato nella sua composizione che è decurtata degli elementi sul lato destro, sempre agli Uffizi (inv. 1018 F) e sempre databile agli ultimi mesi del 1612: cfr. *ibidem*, p. 511 e fig. 2.
- ¹²¹ Per il confronto con altre note attestazioni della scrittura del Cigoli cfr. *ibidem*, p. 510, n. 5; e si veda anche

- il disegno oggi al GDSU, inv. 7980 A, datato 1610 ed illustrante la pianta e lo spaccato del Duomo fiorentino, con ricche annotazioni autografe: cfr. Disegni di fabbriche brunelleschiane, cat. della mostra a cura di *Giuseppe Marchini et al.*, Firenze 1977, pp. 25–27, no. 9 e fig. 7 (*Giuseppe Marchini*).
- ¹²² “Per la fatica” inserito in interlinea.
- ¹²³ Cfr. *Juren* (n. 98), p. 510 e fig. 1. Si può leggere la trascrizione completa del breve testo anche in: Disegni di Lodovico Cigoli (1559–1613), cat. della mostra a cura di *Miles L. Chappell*, Firenze 1992, pp. 147–148, no. 89, qui p. 148. Il foglio in questione, come il più finito GDSU inv. 1018 F (cfr. *ibidem*, pp. 146–147, no. 88), è datato dal Chappell al 1610 ca., per legarlo alle discussioni e alle polemiche sorte in occasione della pubblicazione del “Sidereus nuncius” di Galileo, edito appunto in quell’anno.
- ¹²⁴ Cfr. *Marino* (n. 99), p. CCLV; *Juren* (n. 98), p. 511 e fig. 4.
- ¹²⁵ “L’ho vista [*scil.* la cappella Chigi] in compagnia del Cigoli” (Cors., 29.E.5, p. 73); cfr. *Carrara* (n. 73), p. 220.
- ¹²⁶ Cfr. *Giovanni Baglione, Le vite de’ pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a’ tempi di Papa Urbano Ottavo del 1642*, a cura di *Jacob Hess/Herwarth Röttgen*, Città del Vaticano 1995, III, p. 500, C 65³¹, e pp. 721–722, C 90¹⁵.
- ¹²⁷ Cfr. *Mario Fanti*, Le postille carraccesche alle “Vite” del Vasari: il testo originale. Spigolature d’archivio per la storia dell’arte a Bologna (II), in: *Il Carrobbio*, V, 1979, pp. 147–164, in part. pp. 148–149; *idem*, Ancora sulle postille carraccesche alle “Vite” del Vasari: in buona parte sono di Annibale, in: *Il Carrobbio*, VI, 1980, pp. 136–141, in part. p. 137; *Charles Dempsey*, The Carracci Postille to Vasari’s *Lives*, in: *Art Bull.*, LXVIII, 1986, pp. 72–76, in part. p. 73; *Keazor* (n. 97), p. 62; *Benati* (n. 93), p. 460. I volumi, come ricordato *supra*, n. 93, sono oggi conservati nella Biblioteca dell’Archiginnasio di Bologna con la segnatura ms. B 4224.
- ¹²⁸ Questo almeno si può desumere dalla conoscenza dei dipinti tizianeschi provenienti dalla collezione estense, conservati all’epoca nel casino Ludovisi: cfr. *supra*, p. 165.
- ¹²⁹ Cors., 29.E.6, pp. 386, 525, 596 e 816; cfr. *Carrara* (n. 73), pp. 224–225 e figg. 8–9.
- ¹³⁰ *Vasari-Barocchi*, V, p. 279: “[...] Giuliano Bugiardini [...] seguitando d’imparare l’arte sotto Bertoldo scultore, prese amicizia e tanta stretta familiarità con Michelagnolo Buonarroto, che poi fu sempre da lui molto amato. [...] Era in Giuliano oltre ciò una certa bontà naturale et un certo semplice modo di vivere, senza malignità o invidia, che infinitamente piaceva al Buonarroto; né alcun notabile difetto fu in costui, se non che troppo amava l’opere che egli stesso faceva. E se bene in questo peccano comunemente tutti gl’uomini, egli nel vero passava il segno, o la molta fatica e diligenza che metteva in lavorarle, o altra qual si fosse di ciò la cagione; onde Michelagnolo usava di chiamarlo beato, poi che pareva si contentasse di quello che sapeva, e se stesso infelice, che mai di niuna sua opera pienamente si sodisfaceva.”
- ¹³¹ Cors., 29.E.6, p. 454 (corsivo mio). Per questa e le altre notazioni presenti nella copia bolognese delle “Vite” (e le varie attribuzioni di mano, da Agostino ad Annibale) cfr. *Fanti*, 1979 (n. 127), p. 155; *Perini* (n. 97), pp. 158–159; *Keazor* (n. 97), pp. 16–17; *Benati* (n. 93), p. 461.
- ¹³² *Vasari-Barocchi*, V, p. 304: QVOD GEORGIVS VASARIVS ARETINVS HVIVS ARTIS FACILE PRINCEPS.
- ¹³³ Cors., 29.E.6, p. 473 (corsivo mio); cfr. *Fanti*, 1979 (n. 127), p. 156.
- ¹³⁴ *Denis Mahon*, Studies in Seicento art and theory, Londra 1947, pp. 199–200, n. 7; *Perini* (n. 97), pp. 38–40 e 46; *Keazor* (n. 97), pp. 70–72.
- ¹³⁵ È il caso delle postille a pp. 386, 593 e 814; cfr. *Carrara* (n. 73), p. 225 e figg. 10–11.
- ¹³⁶ Cfr. *Vasari-Barocchi*, VI, p. 157: “E mi ricordo che fra Bastiano del Piombo, ragionando di ciò, mi disse che se Tiziano in quel tempo fusse stato a Roma et avesse veduto le cose di Michelagnolo, quelle di Raffaello e le statue antiche, et avesse studiato il disegno, avrebbe fatto cose stupendissime, vedendosi la bella pratica che aveva di colorire, e che meritava il vanto d’essere a’ tempi nostri il più bello e maggiore imitatore della natura nelle cose de’ colori, se egli avrebbe nel fondamento del gran disegno aggiunto all’Urbinate et al Buonarroto”.
- ¹³⁷ Cors., 29.E.6, p. 807 (corsivo mio). Cfr. *Fanti*, 1979 (n. 127), p. 159; *Perini* (n. 97), p. 159; *Keazor* (n. 97), pp. 24–25 e 27; *Benati* (n. 93), p. 462. Sul paragone fra Dante e Petrarca si veda *Anna Siekiera*, Le chiose dantesche di Piero Vettori, in: *Testi, immagini e filologia* (n. 5), pp. 303–315. Sul confronto fra Michelangelo, Raffaello e Tiziano a tutto vantaggio di quest’ultimo si rimanda a *Lodovico Dolce*, *Dialogo della pittura intitolato l’Aretino* [...] (Venezia 1557), in: *Trattati d’arte* (n. 54), I, pp. 141–206, in part. pp. 200 e 206.
- ¹³⁸ Cfr. *Vasari-Barocchi*, V, p. 375: “Avendogli fatto Giorgio Vasari in Vinezia un disegno grande con quella diligenza che seppe maggiore, nel quale si vedeva il superbissimo Lucifero con i suo’ seguaci, vinti dall’Angelo Michele piovare rovinosamente di cielo in un orribile inferno, [...] tornando Giorgio in Arezzo, trovò il San Michele haver molto innanzi mandato a sua madre, che si stava in Arezzo, una soma di robe così belle et onorate, come se fusse stato un ricchissimo signore, e con una lettera nella quale molto l’onorava per amore del figliuolo.” Il disegno in questione, oggi alla Staatliche Graphische Sammlung di Monaco (inv. 2272), venne individuato da *Paola Barocchi*, Vasari pittore, Milano 1964, pp. 23, 127–128, no. 24 e tav. 24; cfr. anche *Giorgio Vasari*, 1981 (n. 16), p. 97, no. 38 (*Julian Kliemann*).

- ¹³⁹ Cors., 29.E.6, p. 523 (corsivo mio). Cfr. *Fanti*, 1979 (n. 127), p. 156. Mancini, come si vede dal confronto con il testo edito da Fanti, salda in un'unica annotazione due postille carraccesche, che corrono rispettivamente all'altezza del rigo 35 ("Horribile l'uno e l'altro perché non sapeva far cosa buona") e del rigo 40 ("Affé Michele se non donavi a Giorgio, non ti lodava") della pagina vasariana in questione.
- ¹⁴⁰ Cfr. *Vasari-Barocchi*, V, p. 459: "Battista Franco viniziano avendo nella sua prima fanciullezza atteso al disegno, come colui che tendeva alla perfezione di quell'arte [...]".
- ¹⁴¹ Cors., 29.E.6, p. 585 (corsivo mio). Cfr. *Fanti*, 1979 (n. 127), p. 157; *Perini* (n. 97), p. 159; *Keazor* (n. 97), pp. 14–15; *Benati* (n. 93), p. 461.
- ¹⁴² Cfr. *Vasari-Barocchi*, VI, p. 238: "Molti sono stati i creati e discepoli del Bronzino. Ma il primo (per dire ora degl'Accademici nostri) è Alessandro Allori [...]. Ha mostrato Alessandro in molti quadri e ritratti, che ha fatto insino a questa sua età di trenta anni, esser degno discepolo di tanto maestro [...]." Sull'artista cfr. da ultimo *Alessandro Cherubini*, Alessandro Allori e l'eredità del Bronzino, in: *Bronzino* (n. 37), pp. 323–327.
- ¹⁴³ Cors., 29.E.6, p. 867.
- ¹⁴⁴ *Thomas Frangenberg/Robert Williams*, Introduction, in *Francesco Bocchi*, The beauties of the city of Florence. A guidebook of 1591, a cura di *Thomas Frangenberg/Robert Williams*, Londra/Turnhout 2006, pp. 3–22, in part. pp. 13–14. L'opera, edita per la prima volta nel 1584 a Firenze da Marescotti, è stata pubblicata in: *Trattati d'arte* (n. 54), III, pp. 125–194 (e cfr. anche pp. 392–394, 408–411 e 471–500). Sui non facili rapporti del Bocchi con il suo editore si veda il documentato saggio di *Gustavo Bertoli*, Autori ed editori a Firenze nella seconda metà del sedicesimo secolo: il 'caso' Marescotti, in: *Annali di storia di Firenze*, II, 2007, pp. 77–114.

ZUSAMMENFASSUNG

Der vorliegende Aufsatz gliedert sich in zwei Abschnitte, von denen der eine der Niederschrift von Vasaris *Viten*, die 1550 in Florenz von Lorenzo Torrentino gedruckt wurden, der andere ihrer Rezeption im frühen 17. Jahrhundert in Rom gewidmet ist.

Im ersten Teil erörtert die Autorin die Genese der *Torrentiniana*, indem sie sowohl die letzten Phasen der Niederschrift als auch einige von Vasaris Quellen untersucht. Auf der Grundlage dieser Analyse unterstreicht sie die uneingeschränkte Autorschaft Vasaris, die von einer breiten Tendenz der angelsächsischen Forschung immer wieder in Frage gestellt worden ist.

Im Zentrum des zweiten Abschnitts steht ein Exemplar der erweiterten Ausgabe der *Viten* von 1568, das sich heute in der Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana in Rom befindet (Inv. 29.E.4–6) und intensiv glossiert ist. Die Postillen, die bisher römischen und emilianischen Künstlern zugeschrieben wurden, stammen in Tat und Wahrheit aus der Feder des Florentiners Annibale Mancini. Diese interessante Figur stand als Künstler und Literat in den Diensten des Kardinals Alessandro d'Este und war unter anderem in Kontakt mit Giovan Battista Marino. Mancinis Randglossen bezeugen seine Kenntnis von Annibale Carraccis Vasari-Postillen, die er mehrfach, aber mit charakteristischen Abweichungen zitiert.

Provenienza delle fotografie:

Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Roma: figg. 1–4.