

Eliana Carrara

*Potere delle immagini/immagini del potere nella Firenze
di Cosimo I*

Dove sta il confine cronologico e topografico fra il potere
che festeggia le arti e quello che le opprime minacciosamente?*

Benedetto Varchi nella sua *Storia fiorentina*, in relazione ai rivolgimenti del maggio 1527¹ che videro la proclamazione della Repubblica e la nomina di Niccolò Capponi alla carica di gonfaloniere, annotava:

D'intorno a questi tempi una banda di giovani fiorentini, tra' quali erano Dante da Castiglione e Lorenzo suo fratello, Cardinale di Cardinale Rucellai, Antonio Berardi detto l'Imbarazza, il Bogia [Giovanni Battista del Bene] e il Chiurli [Niccolò di Giovanni Machiavelli], e secondo alcuni Niccolò Gondi fratello dell'Omaccino, Piero e Giuliano Salviati, e Piero, nominato Pieraccione, Capponi, ma di questi due non sapemmo il certo, entrati una mattina per tempissimo nella chiesa della Nunziata, con arme d'asta ferirono di più colpi, e fecero cadere, e levarono via le statue di cera di papa Leone e di papa Clemente; la qual cosa fu molto, e per mio giudizio con molta ragione, dagli uomini buoni e prudenti biasimata.

E continuava rilevando come non mancassero

[...] di quelli i quali affermano sapere di certo gli autori di cotale consiglio essere stati Pietro Vettori² e Baccio Cavalcanti³, i quali essendo di ciò ripresi, e detto loro questa essere usanza barbara, risposero che così facevano i Greci: ed io non negherò che anco i Romani non facessero nelle rivoluzioni loro, come si vide tante volte in Silla e in Mario⁴, di queste ed altre somiglianti e maggiori cose; ma con quanta prudenza o ragione ciò facessero, oltre la diversità de' tempi e della religione, lascierò giudicare ad altri.

Per soggiungere infine che sulla scia di tale evento

[...] nacque per avventura il bando mandato da' signori Otto di Guardia e Balìa, che tutte l'armi de' Medici che dal dodici infino al ventisette erano state o di-

pinte o scolpite, o nelle chiese o per le case, così dentro come fuori della città, si scancellassero e si levassero⁵.

La centralità della basilica della Ss. Annunziata per la conservazione e la trasmissione delle memorie della famiglia Medici è ribadita da Vasari all'interno della *Vita* di Andrea Verrocchio:

[...] venuta l'occasione per la morte di Giuliano de' Medici e per lo pericolo di Lorenzo suo fratello, stato ferito in S. Maria del Fiore, fu ordinato dagli amici e parenti di Lorenzo che si facesse, rendendo della sua salvezza grazie a Dio, in molti luoghi l'immagine di lui. Onde Orsino⁶, fra l'altre, con l'aiuto et ordine d'Andrea ne condusse tre di cera grande quanto il vivo, facendo dentro l'ossatura di legname, come altrove si è detto, et intessuta di canne spaccate, ricoperse poi di panno incerato con bellissime pieghe e tanto acconciamente che non si può veder meglio né cosa più simile al naturale. Le teste poi, mani e piedi, fece di cera più grossa, ma vòte dentro, e ritratte dal vivo e dipinte a olio con quelli ornamenti di capelli et altre cose secondo che bisognava, naturali e tanto ben fatti che rappresentavano non più uomini di cera ma vivissimi, come si può vedere in ciascuna delle dette tre; una delle quali è nella chiesa delle Monache di Chiarito in via di S. Gallo, inanzi al Crucifisso che fa miracoli. [...] La seconda figura del medesimo è in lucco, abito civile e proprio de' fiorentini; e questa è nella chiesa de' Servi alla Nunziata, sopra la porta minore, la quale è accanto al desco dove si vende le candele. La terza fu mandata a S. Maria degl'Angeli d'Ascesi e posta dinanzi a quella Madonna⁷.

E, d'altronde, non poteva essere altrimenti visto che la chiesa della Ss. Annunziata era il luogo privilegiato in cui a Firenze, almeno dal XV secolo, si conservavano immagini di cera in forma di ex-voto, come il pionieristico studio di Aby Warburg ha da tempo dimostrato⁸.

Vasari ci fornisce queste informazioni dopo essersi attentamente soffermato sull'abilità di Andrea del Verrocchio nell'imitare in forme scultoree le fattezze dei personaggi da lui ritratti:

Si dilettò assai Andrea di formare di gesso da far presa, cioè di quello che si fa d'una pietra dolce, la quale si cava in quel di Volterra e di Siena et in altri molti luoghi d'Italia. La quale pietra, cotta al fuoco e poi pesta e con l'acqua tiepida impastata, diviene tenera di sorte che se ne fa quello che altri vuole, e dopo rassoda insieme et indurisce in modo che vi si può dentro gettar figure intere. Andrea dunque usò di formare con forme così fatte le cose naturali per poterle con più commodità tenere inanzi e imitarle, cioè mani, piedi, ginocchia, gambe, braccia e torsì⁹.

Lo scrittore poi continua con ulteriori riflessioni che meritano di essere riportate per intero:

Dopo si cominciò al tempo suo a formare le teste di coloro che morivano, con poca spesa; onde si vede in ogni casa di Firenze sopra i camini, usci, finestre e cornicioni, infiniti di detti ritratti, tanto ben fatti e naturali che paiono vivi. E da detto tempo in qua si è seguitato e seguita il detto uso, che a noi è stato di gran commodità per avere i ritratti di molti che si sono posti nelle storie del palazzo del duca Cosimo. E di questo si deve certo aver grandissimo obbligo alla virtù d'Andrea, che fu de' primi che cominciasse a metterlo in uso¹⁰.

Il brano che abbiamo fin qui citato, presente solo nella redazione giuntina delle *Vite* di Vasari, apparsa a Firenze nel 1568¹¹, è straordinariamente importante, non solo perché, sulla scorta di Plinio il Vecchio e del suo lungo *excursus* sulla *plasticæ*, ossia la scultura in terracotta, viene tracciata con sicurezza la storia della tecnica in cui Verrocchio eccelle¹², ma soprattutto per le evidenti finalità encomiastiche con cui tale ricostruzione *ex post* è delineata.

Ce lo conferma, se avessimo dubbi, un passo dei *Ragionamenti* vasariani in cui il Principe Francesco così celebra la grandezza dello scultore fiorentino:

[...] si ha a avere un grand'obbligo a questi maestri, i quali con queste lor fatiche onorevoli hanno fatto in pittura ed in iscultura a questa nostra opera una gran commodità; ma certamente che anche si deve lodare Andrea del Verrocchio, il quale trovò il modo di formare i morti, perché fe' un gran capitale di quelle cose che nascono in sul vero, che certamente è cosa facile, che la può fare fuor de' maestri ogn'uno, essendo via molto utile a conservar nelle case la memoria di chi l'esalta, e le fa nominare; ed io ho avuto caro questo modo, perché porto a' pittori affezione per lo studio della bellezza dell'arte loro, ma molto più per conto de' ritratti; e così alli scultori ho obbligo, per questo conto, grandissimo¹³.

Con «questa nostra opera» Vasari, per bocca del suo illustre interlocutore, si riferiva alla decorazione delle cosiddette *Stanze del Principe*¹⁴, le sale al primo piano di Palazzo Vecchio, affrescate fra il 1556 e il 1562 grazie alla collaborazione della sua vasta bottega¹⁵, realizzando un imponente ciclo narrativo che esalta la storia della famiglia Medici anche tramite il meditato recupero del Quattrocento in chiave politico-dinastica. Le parole del Principe Francesco vengono, infatti, pronunciate all'interno della *Sala di Cosimo il Vecchio* («ora Vostra Eccellenza vede in questa che noi siamo, nella quale sono dipinte tutte le storie del magnifico Cosimo vecchio de' Medici»)¹⁶ e l'artista si pregia di precisare che

[...] ritratti sono in ogni stanza la descendenza de' figliuoli del magnifico Cosimo vecchio, così delli amici, e suoi servitori, che appartatamente in ogni camera ha ognuno i suoi, tutti ritratti di naturale da' luoghi, dove n'è rimasto memoria¹⁷.

Di fronte all'apprezzamento, pieno di stupore del futuro duca di Firenze, per la quantità dei ritratti recuperati («ma ditemi, come avete voi fatto che tanti

ritratti di uomini di tante sorti, quante sono in queste stanze, aviate potuto aver comodità di ritrovare?»), Vasari ripercorreva il suo lavoro di indagine iconografica e svelava le sue fonti figurative:

Signor mio, egli si è usato una gran diligenza in cercarli; e ci ha aiutato assai che questi, di chi si ragiona, sono state tutte persone grandi, e la diligenza de' maestri di quelli tempi, che sono pure stati assai, ed eccellenti in pittura e scultura, i quali n'hanno fatto memoria nell'opere che in que' tempi dipinono in Fiorenza, come nel Carmine nella cappella de' Brancacci, dipinta da Masaccio, ve n'è parte, e nell'opere di fra Filippo, e fra Giovanni Angelico, ed in Santa Maria Nuova, da maestro Domenico Viniziano e da Andrea del Castagno nella cappella de' Portinari; il quale Andrea fu allevato di casa Medici, che molti amici di Cosimo, Piero, e Lorenzo vecchio vi ritrasse in quell'opera; e tanto fece in Santa Trinita, alla cappella maggiore, Alesso Baldovinetti, e nella medesima chiesa, nella cappella de' Sassetti, Domenico del Grillandaio, che tutta l'empìe d'uomini segnalati, seguendo il medesimo ordine in Santa Maria Novella nella cappella grande de' Tornabuoni, dove, oltre a molti cittadini ed amici suoi, fece molti litterati del suo tempo; ed in oltre se n'è avuti gran parte in molte case private della città, nelle quali già s'era usato un modo di farsi ritrarre di rilievo, facendone di terra con le teste, e di marmo, come quella di Piero di Cosimo, e molte altre di quelle persone segnalate, che incominciorno al tempo di Donatello, e di Filippo Brunelleschi, e Luca della Robbia, che anche seguitorno in Desiderio da Settignano, e nel Rossellino, ed in Nanni di Antonio di Banco, ed in Benedetto da Maiano; che n'ho trovate di lor mano, di stucco e di terra e di marmo, assai; ma molte più se ne fece quando fu trovato da Andrea del Verrocchio, scultore, il gittare il gesso da far presa, stemperato con l'acqua tiepida, e gittato in sul volto a' morti, che facendo sopra quelli un cavo, e rigittando del medesimo gesso, unguendo prima la forma, o vero con terra fresca, in quel tanto che il cavo s'impresì, di rilievo veniva la forma del viso, come so che Vostra Eccellenza sa, che avete visto formare di molte cose: la qual comodità è stata cagione di render vive le persone morte nelle effigie loro¹⁸.

Sulla scorta delle indicazioni ricevute da Cosimo Bartoli¹⁹, Vasari ha saputo tracciare una storia viva che desse corpo ai personaggi scelti per essere raffigurati lungo le pareti delle stanze che Cosimo de' Medici aveva destinato per sé e la propria famiglia all'interno di Palazzo Vecchio.

I nomi dei personaggi citati da Vasari nello *Zibaldone* (*I ritratti di tutti gl'eroi di Casa Medici*, cc. 109r.-110r.)²⁰ ritornano pure in alcune note autografe del pittore aretino presenti nel ms. Magliabechiano VIII 1393 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze²¹. Vasari stilò un lungo elenco di «Principi, Imperatori, Re, Duchi, Pontefici, Dosgi, Capitani, Cittadini, Litterati»²², destinati a figurare negli apparati, in gran parte effimeri, che nel dicembre del 1565 avevano il compito di accogliere e di accompagnare il corteo della giovane Asburgo, sposa del principe Francesco I, da Porta al Prato fino all'ingresso in Palazzo Vecchio, e all'arrivo nella *Sala Grande*²³: nella concettosa sequenza di archi trionfali, porte, scenari teatrali, oltre che nel ciclo di affreschi nel Salone dei Cinquecento, trovarono posto,

infatti, personaggi della storia di Firenze, della famiglia Medici e delle casate europee con essa imparentate, così come delle gerarchie ecclesiastiche e degli ordini religiosi più importanti²⁴. Ci conferma tale destinazione la missiva che Vincenzo Borghini, infaticabile *iconographic adviser* della corte medicea²⁵, indirizzava il 10 luglio 1565 a Lelio Torelli, primo segretario di Cosimo I, per chiedergli lumi:

[...] havendo a mettere in pittura certi huomini di lettere, il pittore desiderebbe quanto e' può contrassegnarli, ché non essendo conosciuti pel volto ritratto di naturale havessino qualche segno o nota che facessi il medesimo offitio [...]. Hora perché vi e' vi sono certi legisti, io desidererei da Vostra Signoria, se ella ne ha notitia, sapere che opere scrissono [...]²⁶.

I «legisti» menzionati (da Accursio a Lorenzo Ridolfi, passando per Forese di Rabatta) comparivano nella Porta a Prato, fra le glorie della fiorentina virtù²⁷, e Borghini utilizzò il retro della lettera con il parere di Torelli («Nota di Messer Lelio») per schizzare l'abbozzo dell'apparato effimero sito all'arco de' Carnesecchi, quello con le glorie della casa Medici²⁸.

La ricerca storica a largo raggio, indispensabile per individuare i ritratti da effigiare e da collocare nei fastosi allestimenti nuziali, era la diretta filiazione delle scrupolose indagini avviate per le scene delle *Stanze del Principe*²⁹; essa puntava su meticolose ricerche sia in campo storiografico e cronachistico³⁰ che in ambito antiquario (foriero quest'ultimo di aspri scontri su quali fonti trasmettessero dati attendibili)³¹, necessarie per giungere alla realizzazione della complessa stesura del ciclo decorativo del Salone dei Cinquecento (1563-1571), vero e proprio manifesto del potere e del prestigio toccato dalla dinastia dei Medici grazie all'abilità politica e alle vincenti strategie matrimoniali di Cosimo I³².

D'altro canto, l'interesse per i ritratti, sulla scia dell'esempio di Paolo Giovio e del suo *Museo*, si concretizzò in anni assai prossimi alle grandi realizzazioni vasariane³³: ne troviamo testimonianza, non a caso, nell'edizione giuntina delle *Vite*, che annoverano anche una *Tavola de' Ritratti del Museo dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Cosimo, Duca di Fiorenza et Siena*³⁴.

Nello *Zibaldone* sono poi presenti una seconda serie di appunti (cc. 103r.-104v.) abitualmente³⁵ riferiti alle storie dipinte da Vasari nelle *Stanze del Principe* a Palazzo Vecchio, benché non corrispondano i temi e i personaggi menzionati e nemmeno, più in generale, coincida il periodo storico analizzato minuziosamente: «Dal 1381 fino al 1400»³⁶. Quale tangibile riprova basti citare quanto l'artista annotava a c. 103v.:

1381 Luisgii Marsili et gli altri inbasciatori vanno al Duca d'Angiò, il quale passò con l'esercito per la Romagna, per la Marcha et di quivi per l'Abruzzo, ivi facendo i popoli molte rivoluzioni per l'afecione che portavano alla Reina Giovanna.

Il frate agostiniano fiorentino (1342-1394), amicissimo di Francesco Petrarca³⁷, non è, infatti, presente nelle scene affrescate ma figurava, invece, fra i rappresentanti illustri della storia e della cultura cittadina collocati nell'arco effimero posto a Porta al Prato per le già menzionate nozze del principe Francesco con Giovanna d'Austria³⁸. Ce ne dà puntuale conferma il relativo passo della *Descrizione della Porta al Prato* leggibile nell'edizione delle *Vite* del 1568:

E [...] entro ad un recinto di balaustri, fatto quasi per passeggiare, si vedeva una grande schiera di gravissimi uomini, i quali, benché tutti lieti e festanti, ritenevano nondimeno nella sembianza un certo che di venerabile. Erano questi, ancor essi al natural ritratti, nella teologia, e per santità il chiarissimo frate Antonino arcivescovo di Fiorenza, a cui un Angeletto serbava la vescovil mitria; e con lui si vedeva il prima frate, e poi cardinale, Giovanni Domenici, e con loro don Ambrogio generale di Camaldoli, e messer Ruberto de' Bardi, maestro Luigi Marsili, maestro Lionardo Dati et altri molti³⁹.

Il pittore aretino dovette trovare notizie sull'illustre «maestro» nelle *Historiae Florentini populi* di Leonardo Bruni⁴⁰, riedite da Francesco Sansovino, rielaborando il volgarizzamento di Donato Acciaiuoli (1429-1478), nel 1561 a Venezia⁴¹. In effetti il libro IX della *Historia universale de' suoi tempi di M. Lionardo Aretino* ricorda Marsili fra i messi inviati dalla Repubblica Fiorentina presso Luigi d'Angiò nel 1381:

In questo mezzo il Duca d'Angiò, passando per la pianura di Lombardia, era già venuto in quel di Bologna, et di Firenze vi furon mandati ambasciatori Maestro Luigi Marsilii, famosissimo theologo, et Messer Luigi Guicciardini et Messer Guccio di Cino, due splendidissimi cavalieri⁴².

Che Vasari consultasse proprio quest'opera e quest'edizione viene acclarato dal brano che segue il passo appena citato:

La via di questo Principe [*scil.* Luigi d'Angiò, erede di Giovanna I, regina di Napoli] fu dopo per Romagna et per la Marca, et di quindi passò in Abruzzi et ne' confini del Regno, dove subitamente suscitò molte et gran revolutioni, perciocché i Signori et i popoli che erano affettionati alla Reina in gran numero vennero alla sua divotione, come a legittimo successore [...]⁴³.

Confrontando i due testi, quello di Bruni volgarizzato e quello di Vasari, emerge una così palese derivazione dell'appunto dell'artista rispetto al passo corrispettivo dell'*Historia universale* (ritornano gli stessi nomi e gli stessi luoghi nella stessa sequenza temporale) da eliminare qualsiasi perplessità in merito, fa-

cendo sorgere anzi il dubbio se il pittore aretino possa aver preso in considerazione tale fonte solo e limitatamente a questo contesto. Ed in effetti così non è.

Nella *Vita di Lorenzo di Bicci pittore* Vasari scriveva:

Nella medesima chiesa [*scil.* Santa Maria del Fiore] gli fecero dipignere gl'Operai, per ordine del publico, nel muro a fresco un deposito finto di marmo, per memoria del cardinale de' Corsini che ivi è sopra la cassa ritratto di naturale; e sopra quello un altro simile per memoria di maestro Luigi Marsilii famosissimo teologo, il quale andò ambasciadore con messer Luigi Guicciardini e messer Guccio di Gino, onoratissimi cavalieri, al duca d'Angiò⁴⁴.

La lunga inserzione sull'affresco funerario per Marsili (1439)⁴⁵, che figura soltanto nella Giuntina del 1568, è dunque il frutto dell'attenta lettura da parte del pittore aretino della sua fonte quattrocentesca⁴⁶, facilmente consultabile nella recente edizione veneziana.

Se il nome di Leonardo Bruni è stato speso quale ineludibile precedente già per la redazione del 1550⁴⁷, è nella rielaborazione della lettera dedicatoria a Cosimo I da inserire nell'edizione del 1568 che l'artista indica a chiare lettere l'umanista come proprio modello, sulla scorta della fortuna goduta dal letterato e uomo politico aretino presso la corte medicea di Cosimo il Vecchio⁴⁸:

Poi che Vostra Eccellenza, seguendo le virtuose orme de' suoi illustrissimi progenitori ha posto ogni suo pensiero non solamente a reggiere lo Stato con ottima iustitia et sicurissima pace, ma in nutrire et honorar insieme tutte l'arti eccellenti non meno che ella si aiu[tì]⁴⁹ e favorisca gli studi delle buone lettere, ho pensato non dover esserle se non grata la presente faticha, presa da me per celebrare i nobilissimi nomi di quelli artificio che nella architectura, scultura et pictura da Cimabue insino a' tempi nostri, per la ecellenza degli elevati ingegni loro et per la grandezza dell'opere, hanno recato utilità non piccola et gloria grandissima a tutte le parti di Italia, ma più forse alla Toschana, essendone stato il Cielo più liberale et largo a lei sola che a tutto il resto, et della Toscana senza dubbio più alla sua bellissima Fiorenza, che a nessuna altra città di quella. [...] Et se già alli illustrissimi Avoli suoi furono in grado le honorate fatiche della *Istoria fiorentina* del m[io]⁵⁰ compatriota Messer Lionardo Bruni per le buone lettere sue et per la sua fedel servitù, non isdegni hora le *Vite* di tanti suoi nobilissimi spirti fiorentini scritte da me né ricerchi altro giuditio né altra lingua che la Natura mi si habbia dato⁵¹.

La figura di Bruni, *alter-ego* del pittore aretino nella mancata lettera di dedica, venne ad ogni modo apertamente celebrata nel secondo dei *Ragionamenti* della «Giornata seconda»; nella forma dialogica che caratterizza l'opera, Vasari così rispondeva al Principe Francesco ansioso di avere notizie («Ditemi, chi è quello che volge a noi le spalle, con quella berretta azzurra in capo, e che parla con quell'altro giovane?») su uno degli uomini di sapere seduti accanto a Lorenzo [fig. 1] nella *Sala di Lorenzo il Magnifico*:



Fig. 1. Giorgio Vasari e aiuti, *Lorenzo il Magnifico fra filosofi e letterati*, affresco, 1556-1558. Firenze, Palazzo Vecchio, *Sala di Lorenzo Magnifico*

Quello è il nostro M. Lionardo Bruni Aretino, il quale ho voluto mettere fra questa accademia, poiché egli a questa repubblica scrisse l'istoria fiorentina ed il Procopio, ed anche egli fu segretario della signoria, il quale parla con Giovanni Lascari, dottissimo greco; e quel proffilo, che è fra Lionardo ed il Lascari, è lo ingegnoso Leonbatista Alberti, grandissimo architetto, il quale scrisse nel tempo di Lorenzo i libri d'architettura; e l'ultimo, che Vostra Eccellenza vede in proffilo dietro al Lascari, è il Marullo Tarcagnotto, greco dottissimo, il quale fa fine a questa onorata scuola⁵².

La compiaciuta considerazione con cui replicava all'artista il giovane Medici, erede al trono di Cosimo I, ben illustra la sicura consapevolezza del prestigio dell'eredità laurenziana ma nello stesso tempo è valido metro di giudizio della realtà artistica e culturale della Firenze medicea:

Io non credo, Giorgio, che mai in tempo nessuno in questa città e' sia accaduto, che si sia trovato maggiore abbondanza di begl'ingegni, o volete nelle lettere greche o latine o vulgari o nella scultura o pittura o architettura o ne' legnami o ferramenti o ne' getti di bronzo, né chi ancora di casa nostra le pregiassi, e le onorassi, e premiassi, e più se ne intendessi, che Lorenzo; che si può giudicare

da questi segni, che queste scienze non fanno mai profitto, se non dove elle si stimano e si premiano⁵³.

Le parole che Vasari fa pronunciare al futuro Francesco I esprimono, infatti, oltre che un'ammirata considerazione per le virtù del grande mecenate e membro del ramo principale dei Medici, pure un'attenta valutazione delle azioni del presente, laddove si insiste sulla necessità di apprezzare a fondo e di remunerare il buon operato degli artisti e degli artigiani attivi in città. La corte medicea s'impone, quindi, pienamente come centro nevralgico per l'affermazione e la completa realizzazione di figure professionali ansiose di emergere e di ottenere la giusta fama⁵⁴. La loro definitiva consacrazione si ebbe con la nascita dell'Accademia del Disegno, sorta ufficialmente nel gennaio 1563⁵⁵. Tale istituzione non solo inglobava, cancellandola, la medievale Compagnia di San Luca Evangelista⁵⁶, ma riusciva a riportare nel proprio alveo personalità di spicco del panorama cittadino quali Agnolo Bronzino, ritrattista di corte, che era stato cacciato dall'Accademia Fiorentina, radicalmente riformata nel 1547 per volere di Cosimo I⁵⁷. Chi materialmente aveva steso gli atti di rifondazione dell'Accademia Fiorentina è anche colui che ratificò gli statuti che nel 1563 diedero origine all'Accademia del Disegno, ossia Lelio Torelli, primo segretario del Duca Cosimo. Fanese di nascita (1489-1576), era stato chiamato a Firenze per volere di Papa Clemente VII e posto in qualità di auditore di Rota a servizio del Duca Alessandro, per poi passare, dopo la sua morte violenta nel 1537, alle dipendenze del successore⁵⁸. Torelli rappresentò un potente elemento di raccordo con il ramo mediceo principale e, specie dopo la scomparsa di Francesco Campana (m. nel 1546)⁵⁹, divenne punto di riferimento all'interno di una corte in cui si faceva strada con determinazione un'ampia schiera di *homines novi*, i funzionari di nomina recente legati a Cosimo I de' Medici⁶⁰.

Nel quindicennio che intercorre fra la riforma dell'Accademia Fiorentina e la nascita di quella del Disegno, inoltre, erano venute meno altre figure importanti per il regime mediceo: dal potente maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio (allontanatosi da palazzo a partire dal 1553)⁶¹ a Carlo Lenzone (m. 1551)⁶², animoso promotore della prima Accademia Fiorentina nonché responsabile dei pagamenti in favore di artisti e letterati nella sua veste di depositario generale⁶³; da Niccolò Tribolo (m. 1550), fidato architetto di Cosimo I a Palazzo Pitti così come nelle Ville di Petraia e di Castello⁶⁴, a Cosimo Bartoli, inviato in veste di ambasciatore a Venezia nel 1562, da dove fece ritorno solo pochi mesi prima della morte (1572)⁶⁵. Il deciso cambiamento artistico e culturale intervenuto in tale frangente⁶⁶ trovava, dunque, come abbiamo visto, la sua più alta ratifica con la creazione dell'Accademia del Disegno, nuovo potente strumento nelle mani del Duca per tenere a bada il riottoso gruppo di artisti alle sue dipendenze⁶⁷ ma pure agile leva per promuovere le arti secondo i *desiderata* e le necessità del suo

governo. Campo di prova privilegiato furono proprio le sontuose feste e i grandiosi apparati effimeri realizzati in occasione delle nozze del Principe Francesco e di Giovanna d'Austria, celebrate nel dicembre 1565⁶⁸: la progenie ducale celebrava l'unione stretta con una delle case regnanti più importanti d'Europa (con l'*Arco in onore dell'Austria e della Toscana* e con l'*Arco in onore dell'Austria*, al Canto de' Tornaquinci) ma esaltava nello stesso tempo la stirpe dei Medici, con il *Teatro mediceo* al Canto dei Carnesecchi, ove, accanto al Duca Alessandro, a Cosimo I e al padre di questi, Giovanni dalle Bande Nere, figuravano Giovanni de' Bicci, Cosimo il Vecchio e tutta la loro discendenza⁶⁹.

Il forte richiamo alla contiguità fra ramo principale e ramo secondario della dinastia medicea era dunque lo stretto legame che percorreva come un filo sotteso tutto l'imponente *corpus* decorativo compiuto in forme effimere nel 1565. Tale chiave interpretativa funziona perfettamente, però, anche qualora si getti uno sguardo all'indietro e si prendano in considerazione sia gli affreschi realizzati da Vasari e dalla sua scuola nelle *Stanze del Principe* sia gli allestimenti creati nel 1539 da Tribolo (con l'impiego, tra gli altri, anche del Bronzino, del Bachiacca, di Francesco Salviati e di Battista Franco) per il matrimonio fra Cosimo de' Medici e Eleonora da Toledo⁷⁰. Ponendo a confronto le scene presenti nei due grandi cicli narrativi, balza immediatamente agli occhi il ricorrere puntuale dei personaggi più illustri della casata quale legante univoco (Cosimo il Vecchio de' Medici, il figlio Lorenzo, i due papi Medici, Leone X e Clemente VII)⁷¹. Se poi poniamo attenzione alla sola figura di Papa Leone X, cui è dedicata l'omonima *Sala* in Palazzo Vecchio, comprendiamo agevolmente che l'intento di Cosimo I era quello di rammentare, e celebrare, per il tramite di Vasari, l'*Ingresso trionfale di Leone X in Firenze*, avvenuto nel 1515⁷², in un'indissolubile continuità dinastica e di dominio.

La potente autocelebrazione condotta dal Duca di Firenze grazie ai propri artisti di fiducia e alle loro maestranze rivela un sapiente utilizzo del linguaggio figurativo e di certo non sfigura rispetto al disinvolto, e talvolta spregiudicato, uso delle immagini compiuto dai suoi predecessori, giunti ad impossessarsi degli emblemi per eccellenza del potere repubblicano (dal *David* e dalla *Giuditta* di Donatello al *David* di Michelangelo) per renderli simboli del proprio dominio⁷³.

E se, come scrive Paolo Simoncelli a proposito del *Trionfo di Cosimo I a Montemurlo* (presente nella *Sala* omonima di Palazzo Vecchio), «l'affresco del Vasari che raffigura quella scena, con i ribelli in ginocchio dinnanzi a Cosimo I, costituisce l'emblematica chiusura di questo capitolo di storia»⁷⁴, ossia la conclusione della difficile fase della presa di potere da parte del nuovo duca di Firenze, la definitiva consacrazione del dominio mediceo viene rappresentata nell'*Apoteosi di Cosimo I*, posta al centro del soffitto del Salone dei Cinquecento [fig. 2].

Tappa obbligata fra i due momenti e elemento cerniera fra le due realizzazioni visive è la scena in cui *Cosimo studia la presa di Siena* [fig. 3]: seduto davanti



Fig. 2. Giorgio Vasari e Giovanni Battista Naldini, *Apoteosi di Cosimo I*, olio su tavola, 1563-1565. Firenze, Palazzo Vecchio, *Salone dei Cinquecento* (soffitto)



Fig. 3. Giorgio Vasari e Giovanni Stradano, *Cosimo studia la presa di Siena*, olio su tavola, 1563-1565. Firenze, Palazzo Vecchio, *Salone dei Cinquecento* (soffitto)

al tavolo da lavoro, confortato solo dalle virtù (*Pazienza, Vigilanza e Prudenza*) e accompagnato dal *Silenzio*, tiene fra le mani un compasso, mentre esamina la pianta della fortezza cittadina come un architetto militare⁷⁵. E come *artifex*, artefice del suo destino e di quello dei suoi sudditi, si appresta a superare l'ultimo ostacolo che gli si frappone nella conquista del territorio toscano e all'annessione al proprio ducato.

Note

Grazie a Domitilla Campanile, Emanuela Ferretti, Marie-Charlotte Le Bailly e Salvatore Lo Re per suggerimenti e aiuti nella stesura dell'articolo. 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 moderno, che è stato seguito anche per la divisione delle parole e l'impiego delle maiuscole. Sono state sciolte tutte le abbreviazioni senza darne conto. Fra parentesi quadre, infine, viene posto ogni nostro intervento di emendazione o integrazione per errore dello scrivente o per guasto meccanico (lacuna nel supporto cartaceo o rifilatura del foglio).

^{*} M. Seidel, R. Silva, *Potere delle immagini, immagini del potere. Lucca città imperiale: iconografia politica*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 17.

¹ Sulla scorta di quanto riporta il diarista Cornelio de Fine, sembra possibile datare più precisamente l'evento della distruzione dei ritratti in cera al 12 giugno 1527: cfr. M. Simonetta, *Volpi e leoni. I Medici, Machiavelli e la rovina d'Italia*, Milano, Bompiani, 2014, p. 300 e nota 9 a p. 392. Sulle *Ephemerides Historicae* (o *Diarium historicum*) di de Fine (di cui rimangono tre esemplari, uno autografo conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana e diviso in tre volumi, Ottob. lat. 1613, Ottob. lat. 1614, e Ottob. lat. 2138, e due copie più tarde del solo primo libro, l'una alla Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. lat. 2137, e l'altra alla Bibliothèque Nationale de France, Lat. 12552) cfr. M.-C. Le Bailly, *A Roman History: The Ephemerides Historicae of Cornelius de Fine (ca. 1494-1570)*, «Fragmenta», I (2007), pp. 103-120. Sulla figura del diarista olandese di origine cfr. Ead., «*A vulgo amabatur, a magnatibus vero habebatur in odio*». *Adrian VI through the Eyes of his Fellow Countryman Cornelius de Fine*, «Fragmenta», IV (2010), pp. 105-120.

² Sul coinvolgimento negli eventi pubblici del colto letterato Piero Vettori (1499-1585) cfr. S. Lo Re, *Tra filologia e politica: un medaglione di Piero Vettori (1532-1543)*, «Rinascimento», XLV (2005), pp. 247-305; Id., *La crisi della libertà fiorentina: alle origini della formazione politica e intellettuale di Benedetto Varchi e Piero Vettori*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, in part. pp. 71-74. Un profilo aggiornato in R. Mouren, *Biographie et éloges funèbres de Piero Vettori. Entre rhétorique et histoire*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

³ Sulla figura di Cavalcanti (1503-1562) cfr. da ultimo C. Campitelli, *L'«Oratione alli fuoriusciti di Fiorenza et altri cittadini amatori della libertà» (1556). Per un'attribuzione a Bartolomeo Cavalcanti*, «Archivio storico italiano», CLXIX (2011), pp. 241-280; Id., *Bernardo Cavalcanti*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, tomo II, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, Roma, Salerno editrice, 2013, pp. 51-62; Id., «*Poiché io ebbi letto i Latini e i Greci migliori, cominciai a pensare del modo di trattarne*». *Potere e classicità in Bartolomeo Cavalcanti*, «Transalpina», XVII (2013), pp. 99-116. E si vedano anche J.C. D'Amico, *Bartolomeo Cavalcanti: une vie pour la république, ibidem*, pp. 117-140, e L. Lanza, *Firenze e la lezione degli antichi: i «Trattati» di Bartolomeo Cavalcanti*, in G. Briguglia, Th. Ricklin (ed. by), *Thinking Politics in the Vernacular. From the Middle Ages to the Renaissance*, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2011, pp. 167-188.

⁴ Sulla *damnatio memoriae* nel mondo classico, tanto greco quanto romano, si veda l'ampia silloge di studi *Condamnations et damnations: approches des modalités de réécriture de l'histoire*, «Cahiers du Centre Gustave Glotz», XIV (2003), pp. 227-310, e *ibidem*, XV (2004), pp. 173-253, raccolta da J.-P. Martin. Sull'età ellenistica cfr. J. Ma, *Statues and Cities. Honorific Portraits and Civic Identity in the Hellenistic World*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 49, 133 e 140. Sul periodo tardo-antico cfr. Ch.W. Hedrick Jr., *History and Silence. The Purge and Rehabilitation of Memory in Late Antiquity*, Austin, University of Texas Press, 2000. Specificamente sul mondo romano cfr. E.R. Varner, *Mutilation and Transformatio. Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Leiden, Brill, 2004 e H.I. Flower, *The Art of Forgetting. Disgrace and Oblivion in Roman Political Culture*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2006. Sul periodo repubblicano e le guerre mariane tuttora importante U. Laffi, *Il mito di Silla*, «Athenaeum», n.s. XLV (1967), pp. 177-213 e 255-277.

⁵ B. Varchi, *Storia fiorentina*, a cura di L. Arbib, 3 voll., Firenze, Società ed. delle Storie del Nardi e del Varchi, 1843-1844, I, pp. 347-349 (libro V). L'episodio è ricordato da R.C. Trexler, M.E. Lewis, *Two Captains and Three Kings: New Light on the Medici Chapel*, «Studies in Medieval and Renaissance History», n.s. IV (1981), pp. 93-177, riedito in R.C. Trexler, *Church and Community, 1200-1600. Studies in the History of Florence and New Spain*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1987, pp. 169-244: 184-185 e nota 52, che conferma, sulla base di ulteriori fonti cronachistiche, la data del 12 giugno 1527, come riporta anche il de Fine (cfr. *supra* nota 1).

⁶ Su Orsino Benintendi (ca. 1440-1498), autore di sculture in cera e del calco della maschera mortuaria di Lorenzo il Magnifico (Firenze, Museo degli Argenti, in prestito dall'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria), cfr. K. Christiansen, St. Weppelmann (ed. by), *The Renaissance Portrait. From Donatello to Bellini*, Catalogo della mostra (Berlino/New York 2011), New York/New Haven, Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, 2011, scheda 56 (pp. 182-185), redatta da St. Hoffmann. È attribuito, invece, al figlio di Orsino, Antonio, il bel busto in terracotta dipinta di Giovanni de' Medici, il futuro Leone X, databile al 1512-1513 ca. (Londra, Victoria and Albert Museum): cfr. N. Baldini, M. Bietti (a cura di), *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, Catalogo della mostra (Firenze 2013), Livorno, Le Sillabe, 2013, cat. 36, pp. 416-418 (a cura di G. Gentilini); *ivi*, pp. 366-367, cat. 8 (a cura di A. Luchs), è presentato anche il pregevole busto, sempre in terracotta dipinta, di Lorenzo il Magnifico (Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection), realizzato fra il 1478 e il 1521, forse sulla base di un modello di Andrea del Verrocchio e Orsino Benintendi.

⁷ G. Vasari, *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, 6 voll., Firenze, Sansoni-SPES, 1966-1987 (= d'ora in poi Vasari, seguito dal numero del volume), III, pp. 544-545. Il brano è riportato per esteso da D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (trad. it. a cura di G. Perini di Id., *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, Chicago University Press, 1989), Torino, Einaudi, 1993, pp. 333-334, e, nella sua parte iniziale, è pure citato ed analizzato da M. Holmes, *Ex-votos. Materiality, Memory, and Cult*, in M.W. Cole, R. Zorach (ed. by), *The Idol in the Age of Art. Objects, Devotions and the Early Modern World*, Farnham, Ashgate, 2009, pp. 159-181: 171, nota 28; *ivi*, a p. 172, anche il rinvio al passo vasariano, tratto dal secondo capitolo della parte introduttiva dedicata alla *Scultura*, il IX nel corpo delle cosiddette *Teoriche*, con cui si aprono le *Vite*: cfr. Vasari, I, pp. 87-92: 87-90. Cfr. inoltre R. Panzanelli, *Compelling Presence. Wax Effigies in Renaissance Florence*, in Ead. (ed. by), *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the Human Figure*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2008, pp. 13-39, in particolare p. 13. Sulla sorte delle immagini citate, ora conservate, rispettivamente, nel monastero di S. Domenico a Querceto, frazione del Comune di Sesto Fiorentino (e già nel cenobio delle Mantellate di Firenze) e in S. Maria degli Angeli ad Assisi, cfr. M. Holmes, *The Miraculous Image in Renaissance Florence*, New Haven, Yale University Press, 2013, pp. 1, 3 e 93.

⁸ A. Warburg, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum* (1902), riedito in Id., *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, a cura di D. Wuttke, C.G. Heise, Baden-Baden, Koerner, 1980, pp. 65-102; cfr. anche J. Von Schlosser, *Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», XXIX (1911), pp. 171-258 (riedito in traduzione italiana con il titolo di *Storia del ritratto in cera*, a cura di M. Bussagli, Milano, Medusa, 2011). Sulla tangibile presenza del mecenatismo medico nella basilica fiorentina si vedano M. Fantoni, *Il culto dell'Annunziata e la sacralità del potere medico*, «Archivio storico italiano», CXLVII (1989), pp. 771-793 e Holmes, *The Miraculous Image* cit., pp. 240-247.

⁹ Vasari, III, p. 543. Sul Verrocchio (ca. 1435-1488) e il suo ruolo nella ritrattistica rinascimentale cfr. P. Rubin, *Understanding Renaissance Portraiture*, in *The Renaissance Portrait* cit., pp. 2-25: 17. Sul bel ritratto di sua mano di Giuliano di Piero de' Medici (Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection), databile al 1475 ca., si veda *ivi* la scheda 49 (pp. 171-174) redatta da F. Caglioti.

¹⁰ Vasari, III, pp. 543-544. Sul tema del ritratto nelle *Vite* vasariane cfr. A. Nova, *Vasari i el retrat*, in E. March, C. Narváez (a cura di), *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, pp. 13-56. Ringrazio Alessandro Nova per avermi fornito la stesura originale del testo, in italiano.

¹¹ Su Vasari (1511-1574) e le due edizioni delle *Vite* (Firenze, Torrentino 1550 e Giunti 1568) mi si permetta il rinvio alla voce *Vasari, Giorgio*, redatta da E. Carrara, in *Il Contributo italiano alla storia del pensiero. Storia e Politica*, a cura di G. Galasso *et alii*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 193-199, consultabile anche *online* all'indirizzo [02/15]: <[¹² Il testo pliniano in questione è presente nel libro XXXV, § 151-158, della *Naturalis historia*: cfr. E. Carrara, *Vasari e Borghini sul ritratto. Gli appunti pliniani della Selva di notizie \(ms. K 783.16 del Kunsthistorisches Institut di Firenze\)*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLIV \(2000\), pp. 243-291: 247; D. Zikos, *Il busto di Bindo Altoviti realizzato da Benvenuto Cellini e i suoi antecedenti*, in A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos \(a cura di\), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Catalogo della mostra \(Boston 2003-2004/Firenze 2004\), Boston/Milano, Isabella Stewart Gardner Museum/Electa, 2004, pp. 133-172: 147. Sulle modalità e le tecniche per ottenere «la effigia et over la filosomia, ovvero impronta di ciaschuno gran signiore» si era soffermato anche C. Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza, Neri Pozza, 2009⁵, pp. 206-208, in particolare p. 208 \(Cap. CLXXXIV\).](http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-vasari_(Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Politica)/>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

¹³ G. Vasari, *Le opere*, a cura di G. Milanese, 9 voll., Firenze, Sansoni, 1878-1885, VIII, p. 88 (*Giornata seconda. Ragionamento primo*). Sullo scritto (*Ragionamenti del sig. cavaliere Giorgio Vasari, pittore et architetto aretino, sopra le inventioni da lui dipinte in Firenze nel palazzo di Loro Altezze serenissime. Con lo illustriss. & excellentiss. Signor don Francesco Medici, allora principe de Firenze [...]*), pubblicato postumo dal nipote Giorgio Vasari il Giovane (Firenze, appresso Filippo Giunti, 1588), ma la cui stesura data al 1558, cfr. P. Tinagli Baxter, *Rileggendo i "Ragionamenti"*, in G.C. Garfagnini (a cura di), *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Atti del convegno (Arezzo 1981), Firenze, Olschki, 1985, pp. 83-93; È. Passignat, *Vasari e i Ragionamenti in Palazzo Vecchio*, «Ricerche di storia dell'arte», XCI-XCII (2007), pp. 115-128; Ead., *Cosimo I, Vasari, Palazzo Vecchio e la censura ecclesiastica*, «Ricerche di storia dell'arte», XCVIII (2009), pp. 67-79 e C. Lucas-Fiorato, *The Birth of Artist-Authors and the negozio dell'inestimabile*, «Journal of Early Modern Studies», I (2012), pp. 195-210, in particolare pp. 201-204, consultabile *online* all'indirizzo [02/15]: <<http://www.fupress.net/index.php/bsfm-jems/article/view/10646>>. Il testo dei *Ragionamenti* è leggibile anche *online* sul sito della Fondazione *Memofonte* [02/15]: <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_ragionamenti.pdf>.

¹⁴ Cfr. E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze, S.P.E.S., 1980, pp. 126-127, 135, 141, 153 e 160; J. Kliemann, *Palazzo Vecchio. Apoteosi di una fa-*

miglia in Id., *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1993, pp. 69-78: 69-74; A. Cecchi con A. Baroni, L. Fornasari (a cura di), *Giorgio Vasari. Disegnatore e Pittore. "Istudio, diligenza et amorevole fatica"*, Catalogo della mostra (Arezzo 2011), Milano, Skira, 2011, pp. 99-111 (sch. 13 e 16-17, a cura di A. Baroni e sch. 14-15 e 18 a cura di E. Bonato).

¹⁵ V. Conticelli, *Giorgio Vasari al servizio del duca (1554-1574): breve profilo*, in C. Conforti, F. Funis, F. de Luca (a cura di), *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, Catalogo della mostra (Firenze 2011), Firenze, Giunti, 2011, pp. 31-39. Cfr. anche A. Cecchi, *Bartoli, Borghini e Vasari nei lavori di Palazzo Vecchio*, in F.P. Fiore, D. Lamberini (a cura di), *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, Atti del convegno (Mantova-Firenze 2009), Firenze, Olschki, 2011, pp. 283-295 e L. De Girolami Cheney, *Giorgio Vasari's Vulcan's Forge, Sala degli Elementi in the Palazzo Vecchio: the Symbolism of Fire*, «Iconocrazia», 6 (2014), consultabile online all'indirizzo [02/15]: <<http://www.iconocrazia.it/giorgio-vasaris/>>.

¹⁶ Vasari, *Le opere cit.*, VIII, p. 86 (*Giornata seconda. Ragionamento primo*). Sulla Sala cfr. E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo Vecchio cit.*, pp. 128-135; U. Muccini, A. Cecchi, *Le stanze del Principe in Palazzo Vecchio*, Firenze, Le Lettere, 1991, pp. 118-127.

¹⁷ Vasari, *Le opere cit.*, VIII, p. 87 (*Giornata seconda. Ragionamento primo*). Insiste sul legame con la stirpe di Cosimo il Vecchio anche l'abbozzo della missiva che Baccio Bandinelli indirizzava a Eleonora di Toledo, moglie di Cosimo I de' Medici e Duchessa di Firenze, il 17 ottobre 1558: «[...] e dite a Sua Eccellenza che a me 'l sia uno grandissimo tesoro da fare memoria e diletto da quei ilustrissimi i[m]peradori romani quale non vide el vecchio Chosimo né nesu[no] ilustro de la santissima Chasa [scil. de' Medici]: cfr. L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court. A Corpus of Early Modern Sources*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2004, pp. 685-686: 686 (doc. 1253, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (= d'ora in poi BNCF), ms. Palatino Bandinelli 2/10, c. 64r. e v.: 64v.).

¹⁸ Vasari, *Le opere cit.*, VIII, pp. 87-88 (*Giornata seconda. Ragionamento primo*). Cfr. Ch. Hope, *Historical Portraits in the Lives and in the Frescoes of Giorgio Vasari*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale cit.*, pp. 321-338, in particolare pp. 327-328 per l'identificazione dei ritratti e delle opere menzionate e p. 333 sul passo dei *Ragionamenti* in questione.

¹⁹ Lo scambio di opinioni fra Vasari e Bartoli è conservato nel codice 31 (il cosiddetto *Zibaldone*) dell'Archivio Vasariano di Arezzo (= d'ora in poi AVAR), alle cc. 20r.-23v., 31r.-32v., 49r.-50v. e 109r.-110r.: cfr. *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, a cura di A. Del Vita, Roma, R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, 1938, pp. 61-67, 78-83, 113-116 e 261-268 e E. Carrara, *Genealogie dipinte di casa Medici. Vasari, lo Zibaldone e Palazzo Vecchio (con qualche appunto sulle Vite)*, «Studi (e testi) italiani», XXX (2012), pp. 109-148, in particolare pp. 109-111.

²⁰ Se ne veda la trascrizione completa in *Lo Zibaldone cit.*, foglio aggiunto fra pp. 260 e 261 e in E. Carrara, *Genealogie dipinte cit.*, pp. 138-140.

²¹ Nel descrivere il codice magliabechiano Rick Scorza segnalava una «lista di personaggi indirizzata a Vasari "per ritratti di huomini illustri"»: cfr. G. Belloni, R. Drusi (a cura di), *Vincenzo Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Catalogo della mostra (Firenze 2002), Firenze, Olschki, 2002, pp. 107-111 (sch. 4.5): 108; la dicitura si ricava da c. 282v.: «Messer Giorgio Vasari per ritratti di huomini illustri», di mano di Vincenzo Borghini. Ancora sul manoscritto, ma sempre senza l'identificazione della mano di Vasari, cfr. anche R. Scorza, *Vasari, Borghini e Cristofano dell'Altissimo: i ritratti papali nella Sala delle Carte Geografiche*, in M. Wellington Gahtan (a cura di), *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, Firenze, Edifir, 2012, pp. 71-87: 72 e nota 11 a p. 84.

²² BNCF, ms. Magliabechiano VIII 1393, cc. 279r., 280r. e 281r. e v.: se ne veda la trascrizione in E. Carrara, *Appunti vasariani nel codice Magliabechiano VIII 1393 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, «Kronos», XV (2013) [= *L'arte di studiare l'arte. Scritti degli amici di Regina Poso*, a cura di R. Casciaro, Congedo, Galatina (Le), 2013, 2

voll.], pp. 205-212: 206-209 e figg. 1-4 e in E. Carrara, *Genealogie dipinte* cit., pp. 141-145.

²³ Cfr. E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo Vecchio*, cit., pp. 231-285; Vasari, *gli Uffizi e il Duca* cit., pp. 162-165 (sch. III.5 e III.6, a cura di V. Conticelli) e 166-167 (sch. III.7, a cura di E. Carrara), con il rinvio alla vasta bibliografia precedente.

²⁴ *L'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria nelle narrazioni del tempo e da lettere inedite di Vincenzio Borghini e di Giorgio Vasari, illustrato con disegni originali*, a cura del principe P. Ginori Conti, Firenze, Olschki, 1936; A.M. Testaverde Matteini, *La decorazione festiva e l'itinerario di "rifondazione" della città negli ingressi trionfali a Firenze tra XV e XVI secolo (II)*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXIV (1990), pp. 165-198; R. Starn, L. Partridge, *Arts of Power. Three Halls of State in Italy, 1300-1600*, Berkeley [etc.], University of California Press, 1992, pp. 151-304, e M. Casini, *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 225-242.

²⁵ R. Scorza, *Borghini, Butteri and Allori: a Further Drawing for the 1565 'Apparato'*, «The Burlington Magazine», CXXXVII, 1104 (1995), pp. 172-175.

²⁶ BNCF, ms. Magliabechiano VIII 1393, c. 214r. e v.: si cita da c. 214r.; cfr. *Carteggio artistico inedito di D. Vinc. Borghini* raccolto e ordinato dal Prof. A. Lorenzoni, Firenze, Succ. B. Seeber edit., 1912, pp. 39-40.

²⁷ [G.B. Cini], *Descrizione dell'apparato fatto in Firenze per le nozze dell'illustrissimo ed eccellentissimo don Francesco de' Medici principe di Firenze e di Siena e della serenissima regina Giovanna d'Austria*, in Vasari, *Le opere* cit., VIII, pp. 517-617: 523; fra i personaggi illustri di Firenze figuravano «capitani degli eserciti» (p. 522), «gravissimi uomini [...] nella teologia e per santità» (p. 523), «medici» (p. 523), «matematici» (p. 524), il navigatore Vespucci (p. 524), letterati e storici (p. 524: da Ricordano Malespini a Marcello Virgilio Adriani), poeti (p. 527: è ricordato anche il Varchi) e artisti (pp. 528-529: da Cimabue a Michelangelo); cfr. Vasari, VI, pp. 256-367: 258-259 e 262-264. L'attribuzione a Cini dell'opera stampata come anonima nell'edizione giuntina (1568) delle *Vite* vasariane spetta a Lorenzoni: cfr. *Carteggio artistico inedito* cit., pp. 154-159.

²⁸ Cfr. E. Carrara, *Due lettere inedite di Vincenzo Borghini a Giorgio Vasari e una segnalazione bibliografica*, «Annali di critica d'arte», V (2009), pp. 423-432: 424 e 430-432, con il rinvio all'ampia bibliografia.

²⁹ Sulle fonti storiche che stanno alla base della narrazione della *Sala di Leone X*, con particolare attenzione ai *De vita Leonis Decimi Pont. Max. libri quatuor* di Paolo Giovio, nel volgarizzamento di Lodovico Domenichi (Firenze, Torrentino, 1551), cfr. F. Jonietz, *Vasari als Kompilator*, in K. Burzer et alii (a cura di), *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione. Die Vite Vasaris. Entstehung, Topoi, Rezeption*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 161-180: 168-172. Sul letterato piacentino cfr. E. Garavelli, *Lodovico Domenichi*, in *Autografi dei letterati* cit., pp. 147-160.

³⁰ Se ne ha conferma nella lettera che il 22 gennaio 1558 Giulio Ricasoli, figlio di Antonio, già commissario dell'esercito fiorentino, scriveva a Vasari in risposta alla richiesta del pittore di avere dettagli, grazie ai ricordi paterni, sulla *Presca di San Leo* (17 settembre 1517), una delle scene figurate nella Sala di Leone X: cfr. *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*. Mit kritischem Apparate versehen von Karl Frey. Herausgegeben und zu Ende geführt von Herman-Walther Frey (= d'ora in poi Frey, seguito dal numero del volume), 3 voll., München, Müller, 1923-1940, I, pp. 491-495: 491 («Io mi ricordo haver letta la presa di San Leo, scritta di mano di mio padre [...]»); o nella missiva che Francesco Vinta, membro della segreteria medicea, inviava a Cosimo I il 10 ottobre 1564: cfr. Frey, II, pp. 129-130: «Et essendo tutto intento a l'impresa della pittura del palcho, li [scil. Giorgio Vasari] mostrai quello che il Guicciardino diceva in tre luoghi della ritirata de' Venetiani del Casentino et della fuga, che hebbono da' paesani quando lassorono il passo di Montalone [...]. Li mostrai ancora l'historia del Coiro [sic!], che è un volume grandissimo. Et se bene tocca le cose principalmente di Milano, nondimeno mette le cose

d'Italia et quelle di Venetia et di Fiorenza assai lungamente [...]. Questo autore narra particolarmente molte pompe festive et lugubre, dove facendo mentione delli ambasciatori, sempre nomina Fiorenza doppio Venetia et Ferrara doppio Fiorenza». La missiva è segnalata e discussa anche da L. Riccò, *Rassegna vasariana*, «Filologia e critica», V (1980), pp. 117-126: 124. Sulla questione della «precedenza fra il Duca di Firenze e quel di Ferrara», ancora scottante al momento della pubblicazione postuma dell'*Istoria de' suoi tempi* di Giovanni Battista Adriani (1511-1579), apparsa nel 1583 a Firenze presso i Giunti, a cura del figlio Marcello, cfr. E. Garavelli, *Dall'Istoria alla stampa. Giambattista Adriani tra autocensura di famiglia e 'politicamente corretto'*, «Moderna», X (2008), n. 2, pp. 97-115: 114 e nota 1. La nostra citazione è desunta dalla p. 840 dell'edizione dell'opera di Adriani testé menzionata.

³¹ Cfr. N. Rubinstein, *Vasari's Painting of the Foundation of Florence in the Palazzo Vecchio*, in A. Fraser, H. Hibbard, M.J. Lewine (ed. by), *Essays Presented to Rudolf Wittkower on his Sixtyfifth Birthday. I. Essays in the History of Architecture*, London, Phaidon Press, 1967, pp. 64-73 (il saggio è ripubblicato in Id., *Studies in Italian History in the Middle Ages and the Renaissance*, a cura di G. Ciappelli, 3 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004-2012, I, pp. 131-150); A.E. Moyer, *Historians and Antiquarians in Sixteenth-Century Florence*, «Journal of the History of Ideas», LXIV (2003), n. 2, pp. 177-193; E. Carrara, *Il ciclo pittorico vasariano nel Salone dei Cinquecento e il carteggio Mei-Borghini*, in E. Carrara, S. Ginzburg (a cura di), *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Atti del convegno (Pisa 2004), Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 317-396.

³² Cfr. R. Williams, *The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara*, in Ph. Jacks (ed. by), *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 163-181; D. Malz, «Ragionare in detto dialogo». *Die Sala dei Cinquecento im Palazzo Vecchio in Florenz. Giorgio Vasaris malerisches Ausstattungsprogramm und die terza giornata seiner Ragionamenti*, Berlin, Freie Universität, 2008 (leggibile anche online all'indirizzo [02/15]: <http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000017314>; *Giorgio Vasari. Disegnatore e Pittore* cit., pp. 117-135 (sch. 21 e 25, a cura di F. Martelli; sch. 22-24, a cura di R. Scorza e 26-28, a cura di A. Baroni) e 141-151 (sch. 29, a cura di C. Garofalo, sch. 30-31, a cura di A. Baroni e sch. 32, a cura di A. Cecchi).

³³ Sulla serie giovanile, voluta da Cosimo I a partire dal 1552 e fatta allestire nella Sala del Mappamondo (o *Sala delle Carte Geografiche*) cfr. A. Cecchi, «*Exempla virtutis*». *Cicli di uomini e donne illustrati in Palazzo Vecchio dall'«Aula Minor» trecentesca alla Sala delle Carte Geografiche*, in A. Cecchi, P. Pacetti (a cura di), *La Sala delle Carte Geografiche in Palazzo Vecchio. Capriccio et invenzione nata dal Duca Cosimo*, Firenze, Polistampa, 2008, pp. 67-85: 72-82; F. De Luca, *Firenze: tra uomini famosi e grandi cittadini*, in Ead. (a cura di), *Santi poeti navigatori... Capolavori dai depositi degli Uffizi*, Catalogo della mostra (Firenze 2009-2010), Firenze, Polistampa, 2009, pp. 17-31, in particolare 27-28. Sulla sala, decorata fra il 1562 e il 1563 da Vasari e dalla sua bottega, cfr. P. Pacetti, *La Sala delle Carte Geografiche o della Guardaroba nel Palazzo ducale fiorentino da Cosimo I a Ferdinando I de' Medici*, in *La Sala delle Carte Geografiche* cit., pp. 13-39; M. Rosen, *The Mapping of Power in Renaissance Italy. Painted Cartographic Cycles in Social and Intellectual Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, in part. pp. 79 sgg.

³⁴ Si cita da *Delle Vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori scritte da M. Giorgio Vasari* [...]. *Secondo et ultimo volume* [...], in Firenze, appresso i Giunti, 1568, cc. *****v-*****r: *****v. Sull'elenco, edito per esteso in E. Allegrì, A. Cecchi, *Palazzo Vecchio* cit., pp. 310-312, cfr. Ch. Davis et alii (a cura di), *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Casa Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554. Sottocchia di S. Francesco*, Catalogo della mostra (Arezzo 1981), Firenze, EDAM, 1981, pp. 145-146 (sch. 45d, a cura di Ch. Davis).

³⁵ Secondo l'ipotesi avanzata da Del Vita: «Questi [...] e gli appunti di carattere storico fatti nelle carte seguenti sono di pugno del Vasari che, probabilmente, li aveva stesi perché potessero servirgli per l'esecuzione delle pitture del Palazzo vecchio di Firenze

che, nella maggior parte, avevano carattere storico»; cfr. *Lo Zibaldone* cit., p. 225 nota 1. Se ne veda la trascrizione completa *ivi*, pp. 225-231 e in E. Carrara, *Genealogie dipinte* cit., pp. 146-148.

³⁶ Si cita da AVAR, ms. 31, c. 103r.

³⁷ Sull'ecclesiastico, letterato e ambasciatore della Repubblica fiorentina si veda il profilo tracciato da P. Falzone, *sub voce*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXX (2008), pp. 767-771, consultabile *online* [02/15]: <[³⁸ Cfr. *supra*, pp. 34-35 e note 24 e 27.](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-marsili_(Dizionario-Biografico)/>; per il suo ruolo presso gli storici del primo Rinascimento, e in special modo Leonardo Bruni, cfr. R. Fubini, <i>All'uscita dalla Scolastica medievale. Salutati, Bruni e i «Dialogi ad Petrum Paulum Histrum»</i> (1992), in Id., <i>L'Umanesimo italiano e i suoi storici. Origini rinascimentali - critica moderna</i>, Milano, Franco Angeli, 2001, pp. 75-103: 79-80 e 84-86.</p>
</div>
<div data-bbox=)

³⁹ Cfr. Vasari, *Le opere* cit., VIII, p. 523; Vasari, VI, p. 258, da cui si cita.

⁴⁰ Cfr. R. Fubini, *Note preliminari sugli «Historiarum Florentini Populi Libri XII» di Leonardo Bruni*, in Id., *Storiografia dell'Umanesimo in Italia da Leonardo Bruni ad Annio da Viterbo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, pp. 93-130. Sulla figura di Bruni (1370-1444) cfr. G. Ianziti, *Writing History in Renaissance Italy. Leonardo Bruni and the Uses of the Past*, Cambridge (Mass.), London, Harvard University Press, 2012, in particolare p. 308 per il volgarizzamento dell'opera da parte di Donato Acciaiuoli (Venetia, per maestro Giacomo de' Rossi, 1476), su cui cfr. anche L. Bruni, P. Bracciolini, *Storie fiorentine*, presentazione di E. Garin, Arezzo, Biblioteca della Città di Arezzo, 1984, pp. n.n. [ma 5].

⁴¹ Cfr. B. Richardson, *Print Culture in Renaissance Italy: the Editor and the Vernacular Text, 1470-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 151. Sull'interesse di Sansovino per la storia d'Italia cfr. P.F. Grendler, *Francesco Sansovino and Italian Popular History 1560-1600*, «Studies in the Renaissance», XVI (1969), pp. 139-180; più in generale sull'editore, poligrafo e traduttore, figlio (1521-1586) dello scultore fiorentino Jacopo, cfr. E. Bonora, *Ricerche su Francesco Sansovino imprenditore librario e letterato*, «Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed arti. Memorie. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», LII (1994), pp. 9-241; E. Carrara, *Francesco Sansovino intendente d'arte*, «Arte veneta», LIX (2002), pp. 229-238; M.C. Panzera, *Francesco Sansovino e l'Umanesimo veneziano. La fonte nascosta dei modelli di lettere del Del Secretario*, «Italianistica», XLI (2012), n. 2, pp. 21-48; Ead., *Francesco Sansovino e l'Umanesimo veneziano. II. Il Del Secretario fra tradizione culturale e veneziana libertas*, *ibidem*, XLI (2012), n. 3, pp. 11-33 e P. Procaccioli, *Francesco Sansovino*, in *Autografi dei letterati* cit., pp. 317-326.

⁴² *Historia universale de' suoi tempi di M. Lionardo Aretino [...] riveduta, ampliata et corretta per Francesco Sansovino*, in Venetia, appresso Fran. Sansovino, 1561, c. 183v. Sulle letture di Vasari si veda inoltre, in altro contesto, anche il saggio di L. Pezzuto, *La moglie di Cola dell'Amatrice. Appunti sulle fonti letterarie e sulla concezione della figura femminile in Vasari*, «Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica», III (2013), pp. 321-342, in particolare pp. 334-338, consultabile anche *online* all'indirizzo [02/15]: <http://issuu.com/horti-hesperidum/docs/06_pezzuto/1?e=2595352/5789554>.

⁴³ *Historia universale* cit., *ibidem*.

⁴⁴ Si cita da Vasari, II, pp. 319-320. Come già evidenziò Milanese, Vasari confuse la figura di Lorenzo di Bicci (ca. 1350-1427) con quella del figlio Bicci di Lorenzo (1373-1452): cfr. Vasari, *Le opere* cit., II, pp. 63-68; M.J. Amy, *The Revised Attributions and Dates of Two 15th Century Mural Cycles for the Cathedral of Florence*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLII (1998), pp. 176-189: 176 nota 15. Sull'artista si veda il profilo tracciato da G.M. Fachechi, *sub voce*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVI (2006), consultabile *online* [02/15]: <

⁴⁵ L'attribuzione a Bicci di Lorenzo è stata messa in discussione da Cecilia Frosinini che propende per Neri di Bicci (1419-1492), figlio dell'artista: C. Frosinini, *Proposte per Giovanni dal Ponte e Neri di Bicci: due affreschi funerari del Duomo di Firenze*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXIV (1990), pp. 123-138: 130-135, mentre Bruno Santi parla di una collaborazione fra padre e figlio: cfr. *The Dictionary of Art*, ed. J. Turner, 34 voll., New York, Grove, 1998², IV, pp. 30-33: 33, s.v. *Bicci di Lorenzo*; *ibidem*, XXII, s.v. *Neri di Bicci*, pp. 797-802: 798 (sempre a cura di B. Santi). La proposta a favore di Neri non è recepita in M.J. Gill, *Augustine in the Italian Renaissance. Art and Philosophy from Petrarch to Michelangelo*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 15 e fig. 1 a p. 17, che ascrive l'opera al solo Bicci.

⁴⁶ In ragione del documento, che attesta il continuo impegno del pittore aretino nella revisione delle *Vite* in vista dell'edizione giuntina del 1568, suscita allora più di una perplessità la tesi di un Vasari non-autore della sua opera scrittoria più importante, autorevolmente riproposta anche da A. Nova, *'Vasari' versus Vasari: la duplice attualità delle Vite*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LV (2013), pp. 55-71, in particolare p. 62.

⁴⁷ Sull'influenza degli scritti del Bruni nella prima edizione delle *Vite* cfr. Z. Wazbiński, *L'idée de l'histoire dans la première et la seconde édition des Vies de Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista*. Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo - Firenze 1974), Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1976, pp. 1-25: pp. 2 e 7; P.L. Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven & London, Yale University Press, 1995, p. 115.

⁴⁸ Cfr. G. Ianziti, *Leonardo Bruni, the Medici, and the Florentine Histories*, «Journal of the History of Ideas», LXIX (2008), pp. 1-22.

⁴⁹ Si integra l'ultima parte della parola, non più leggibile per la lacerazione della carta.

⁵⁰ Si integra l'ultima parte della parola, non più leggibile per la lacerazione della carta.

⁵¹ Si cita dalla lettera autografa, non datata e senza indicazione di luogo, che Vasari indirizzava come dedica «Allo Illustrissimo et Eccellentissimo Signor il Signor Cosimo de' Medici Duca di Fiorenza Signor suo osservandissimo»: Archivio di Stato di Firenze (= d'ora in poi ASFI), *Carteggio d'Artisti*, II, ins. 3, c. 144r. e v. La missiva è stata edita da U. Scoti-Bertinelli, *Giorgio Vasari scrittore*, Pisa, Successori Fratelli Nistri, 1905, pp. 70-71 nota 1 (dedica destinata alla prima edizione del 1550); Frey, II, pp. 140-141 (per la Giuntina); Vasari, I, pp. 236-238 (per la stampa del 1568). Sulla scorta di un appunto non autografo (probabilmente di Borghini) che compare a c. 144r. e che reca l'indicazione «1564», la stesura della lettera è stata datata all'epoca della riscrittura delle *Vite* per la Giuntina: cfr. P. Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi. Volume secondo. L'artista e il pubblico*, a cura di G. Previtali, Torino, Einaudi, 1979, pp. 5-82: 25; E. Carrara, *Spigolature vasariane. Per un riesame delle "Vite" e della loro fortuna nella Roma di primo Seicento*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LIV (2010-2012), pp. 155-184: 157 e nota 14, mentre C.M. Simonetti, *La vita delle «Vite» vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 64-65 e tavv. IV-V, pone la missiva, da lui nuovamente pubblicata, fra i materiali destinati all'edizione torrentiniana. Per Riccò, *Rassegna vasariana* cit., p. 125, la missiva a Cosimo, del «1564», è l'esempio della nuova «consapevolezza storica» della Giuntina.

⁵² Si cita da Vasari, *Le opere* cit., VIII, p. 117. Sulla scorta di quanto finora sostenuto, sembra poco probabile, come scrive Hope, *Historical Portraits* cit., p. 331 che «the inclusion of Bruni in the fresco was therefore presumably due to Vasari». Più logico, e più economico, ipotizzare che in virtù del grande prestigio che continuava ad accompagnare alla corte medicea la figura del letterato e uomo di Stato nato ad Arezzo, Vasari abbia pensato di rivendicare la comune origine aretina per farne orgoglioso sfoggio nella lettera di dedica, destinata però, come abbiamo visto, a rimanere manoscritta e a non essere mai pubblicata a stampa.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Emblematico da questo punto di vista il già citato (cfr. *supra* nota 17) abbozzo di missiva di Baccio Bandinelli alla duchessa Eleonora di Toledo, ove l'artista si definisce nato «per essere adornamento del vostro secolo et santissima Casa de' Medici»: cfr. Waldman, *Baccio Bandinelli* cit., p. 686.

⁵⁵ Cfr. Z. Wazbiński, *L'Accademia medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, 2 voll., Firenze, Olschki, 1987, I, p. 86 e K. Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of Disegno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 34-35.

⁵⁶ Cfr. F. Adorno, L. Zangheri, *Gli Statuti dell'Accademia del Disegno*, Firenze, Olschki, 1998, in part. pp. 3-16.

⁵⁷ Cfr. M. Firpo, *Bronzino e i Medici*, in C. Falciani, A. Natali (a cura di), *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, Catalogo della mostra (Firenze 2010-2011), Firenze, Mandragora, 2010, pp. 91-99: 94. L'artista nel 1566 venne riammesso anche tra le fila dell'Accademia Fiorentina: cfr. M. Rossi, «... quella naturalità e fiorentinità (per dir così)». *Bronzino: lingua, carne e pittura*, *ibidem*, pp. 177-193: 177-178 e fig. 67 (ove si pubblica la lettera, a firma di Giovanni Battista Adriani e Lionardo Salviati, che in data 23 maggio 1566 approvava il nuovo ingresso dell'artista nelle file del consesso letterario: c. 109v. del ms. II IX 10 della BNCF, delle *Rime ... libro Primo* del pittore).

⁵⁸ Cfr. E. Carrara, *La nascita dell'Accademia del Disegno di Firenze: il ruolo di Borghini, Torelli e Vasari*, in *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, Textes édités par M. Deramaix et alii, Genève, Droz, 2008, pp. 129-162, in particolare pp. 132-137.

⁵⁹ Su Campana, che nella propria città d'origine commissionò a Giuliano di Baccio d'Agnolo un imponente palazzo (eretto fra 1539-1550 ca.), cfr. *Colle di Val d'Elsa nell'età dei granduchi medicei. 'La Terra in Città et la Collegiata in Cattedrale'*, Firenze, Centro Di, 1992, pp. 93-98 (sch. 6, a cura di F. Rotundo).

⁶⁰ F. Angiolini, *Dai segretari alle 'segreterie': uomini ed apparati di governo nella Toscana medicea (metà XVI secolo - metà XVII secolo)*, «Società e storia», XV, 58 (1992), pp. 701-720; O. Rouchon, *L'invention du principat médicéen, 1512-1609*, in J. Boutier, S. Landi, O. Rouchon (sous la dir. de), *Florence et la Toscane, XIV^e-XIX^e siècles. Les dynamiques d'un État italien*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 65-90, in particolare pp. 72-80 (trad. ital. *Firenze e la Toscana, Genesi e trasformazioni di uno stato, secoli XIV-XIX*, Firenze, Mandragora, 2010, pp. 55-76). E cfr. anche O. Rouchon, «Scrittoio, tesoro, archivio»: *le duc Côme I^{er} et les secrets des écritures*, «I Tatti Studies», XIV-XV (2011-2012), pp. 263-306.

⁶¹ Sulla figura di Riccio (1490/1501-1564) si veda A. Cecchi, *Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio e gli artisti della corte medicea*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLII (1998), pp. 115-143. Sul suo ritratto postumo (1571-1572), di mano di Giovanni Battista Naldini, si rimanda a *Vasari, gli Uffizi e il Duca* cit., pp. 116-117 (sch. II.2, a cura di V. Vestri).

⁶² M. Daly Davis, *Carlo Lenzone's In difesa della lingua fiorentina*, e di Dante *and the Literary and Artistic World of Cosimo Bartoli and the Accademia Fiorentina*, in *Cosimo Bartoli (1503-1572)* cit., pp. 261-282. Un profilo biografico è fornito dalla 'voce' *Lenzoni, Carlo*, a cura di S. Mammana, nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV (2005), leggibile *online* all'indirizzo [02/15]: <[⁶³ Si rimanda a ASFI, *Depositeria Generale*, parte antica, 573, c. 188r. e v. \(all'anno 1545, segnalatomi da Emanuela Ferretti, che qui ringrazio\) e ASFI, *Mediceo del Principato*, 363, cc. 59r-61r. \(in data 17 ottobre 1543\). Un primo importante resoconto sui vari uffici addetti ai pagamenti e sui nomi degli artisti salariati dal ducato mediceo è stato stilato da E. Fumagalli, *On the Medici Payroll: at Court from Cosimo I to Ferdinando II \(1540-1670\)*, in E. Fumagalli, R. Morselli \(ed. by\), *The Court Artist in Seventeenth-Century Italy*, Roma, Viella, 2014, pp. 95-136.](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-lenzoni_(Dizionario-Biografico)/>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

⁶⁴ Su Niccolò di Raffaello dei Pericoli (detto il Tribolo) si vedano i recenti lavori di A. Giannotti, *Tribolo giovane e le figure "meravigliose" di San Petronio*, «Nuovi Studi», XVII/

XVIII (2012), pp. 167-184; Ead., *Niccolò Tribolo lungo le coste della Versilia*, «Paragone/Arte», 65, 773 (2014) (= 3.Ser. Nr. 116), pp. 3-20, con rinvio alla bibliografia precedente.

⁶⁵ Su Bartoli, oltre al volume di J. Bryce, *Cosimo Bartoli (1503-1572). The Career of a Florentine Polymath*, Genève, Droz, 1983, si vedano V. Bramanti, *Cosimo Bartoli*, in *Autografi dei letterati* cit., pp. 17-24 e L. Bertolini, *Cosimo Bartoli e gli Opuscoli morali dell'Alberti*, in L. Bertolini, D. Coppini, C. Marsico (a cura di), *Nel cantiere degli umanisti. Per Mariangela Regoliosi*, 3 voll., Firenze, Polistampa, 2014, I, pp. 113-142.

⁶⁶ Tuttora imprescindibili gli studi di Michel Plaisance, ora raccolti in Id., *L'Accademia e il suo principe. Cultura e politica al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Manziiana (Roma), Vecchiarelli, 2004.

⁶⁷ In data 6 febbraio 1565 Cosimo de' Medici, tramite la risposta di Lorenzo Pagni a Bartolomeo Concino, altro segretario ducale, dava così il proprio assenso alla recente nomina di Agnolo Guicciardini a Luogotenente dell'Accademia del Disegno, al posto di don Vincenzio Borghini: «Si certo, perché sendo giovane sensato arà bisogno con il suo cervello a regolar li st[r]ani capricci di simil artefici». Si cita da ASFI, *Mediceo del Principato*, 1687, cc. 70r.-70v.; cfr. E. Carrara, *La nascita dell'Accademia del Disegno* cit., p. 138 nota 28.

⁶⁸ Cfr. S. Mamone, A.M. Testaverde, *Vincenzio Borghini e gli esordi di una tradizione. Le feste fiorentine del 1565 e i prodromi lionesi del 1548*, in G. Bertoli, R. Drusi (a cura di), *Fra lo spedale e il principe. Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Atti del convegno (Firenze 2002), Padova, Il Poligrafo, 2005, pp. 65-77; H.Th. van Veen, *Cosimo I de' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture*, pp. 93-102.

⁶⁹ Cfr. Starn, Partridge, *Arts of Power* cit., pp. 267-294 e fig. 64-87.

⁷⁰ Cfr. J. Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X, and the Two Cosimos*, Princeton, Princeton University Press, 1984, pp. 241-248. Sulla scena artistica fiorentina in età cosimiana cfr. E. Pilliod, *Cosimo I and the Arts*, in F. Ames-Lewis (ed. by), *Florence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 330-373.

⁷¹ Cfr. K.W. Forster, *Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XV (1971), pp. 65-104, in particolare pp. 91-92.

⁷² Cfr. A. Cecchi, *Leone X a Firenze. Il papa e il suo seguito nella decorazione vasariana in Palazzo Vecchio*, in *Nello splendore mediceo* cit., pp. 250-257. Sul ricco apparato allestito nel 1515 per l'ingresso del pontefice a Firenze cfr. I. Ciseri, «Con tanto grandissimo e trionfale onore». *Immagini dall'ingresso fiorentino di papa Leone X nel 1515*, *ibidem*, pp. 236-249.

⁷³ Cfr. F. Caglioti, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, 2 voll., Firenze, Olschki, 2000, I, pp. 291-357; A. Pinelli, *La bellezza impura. Arte e politica nell'Italia del Rinascimento*, Bari, Laterza, 2004, pp. XII-XIII; D. Heikamp, *La Fontana di Nettuno. La sua storia nel contesto urbano*, in B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos (a cura di), *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, Catalogo della mostra (Firenze 2011), Firenze, Giunti, 2011, pp. 182-261, in particolare pp. 192-204.

⁷⁴ Si cita da P. Simoncelli, *Fuoriuscitisimo repubblicano fiorentino 1530-54. I (1530-37)*, Milano, Franco Angeli, 2006, p. 333.

⁷⁵ M. Burioni, *Der Fürst als Architekt. Eine Relektüre von Giorgio Vasaris Bildnis Cosimos I*, in U. Oevermann, J. Süßmann, Ch. Tauber (hrsg. von), *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*, Berlin, Akademie-Verlag, 2007, pp. 105-125. Sul ruolo di Cosimo I come committente in campo architettonico si veda il bel profilo tracciato da C. Conforti, *Cosimo I e Firenze*, in C. Conforti, R.J. Tuttle (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, Milano, Electa, 2001, pp. 130-165. Sull'importanza dell'architettura nelle *Vite* vasariane rimangono tuttora imprescindibili le indicazioni metodologiche fornite da A. Payne, *Vasari, Architecture, and the Origins of Historicizing Art*, «Res», XL (2001), pp. 51-76.