



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Storia delle arti e
conservazione dei beni
artistici

Tesi di Laurea

Giorgio Vasari a Bologna

Il ciclo dell'Apocalisse in San Michele in
Bosco tra Dürer e le incisioni delle Bibbie
riformate

Relatore

Ch. Prof. Giovanni Maria Fara

Correlatore

Ch. Prof. Walter Cupperi

Laureando

Danilo Lupi
859157

Anno Accademico

2019 / 2020

Oh madre: oh tu Unico, che ha sbarrato tutto questo silenzio, una volta, nell'infanzia. Che lo prende su di sé, che dice: non temere, sono io. Che ha il coraggio d'essere tutta la notte in silenzio per colui che ha paura, che viene meno alla paura. Accendi una lampada, e già il rumore sei tu. E la sollevi davanti a te e dici: sono io, non temere. La deponi piano e non c'è dubbio: sei tu, sei tu la luce intorno agli oggetti cari e consueti che sono lì, senza sottintesi, buoni, semplici, chiari. E se qualcosa sulla parete rende inquieti o si sente un passo sulle assi: tu sorridi soltanto, sorridi, sorridi trasparente su fondo chiaro al volto ansioso che ti scruta come se facessi tutt'uno in intesa segreta con ogni sussurro, puntuale con esso e d'accordo. Eguaglia una potenza questa tua potenza nel dominio terrestre? [...] No, come se l'avessi oltrepassata al grido di chi aveva bisogno di te. Come se tu avessi sopravanzato di molto quello che può accadere, e sulle spalle portassi solo il tuo slancio, il tuo eterno cammino, il volo del tuo amore.

A mia madre

RANIER MARIA RILKE

Indice

Introduzione	p. 6
I. Vasari a Bologna nella prima metà del '500	
I.1. Bologna nel 1530 tra Carlo V e Clemente VII	
1. Fatti e antefatti del congresso di Bologna del 1530	p.11
2. Gli apparati decorativi per l'entrata a Bologna di Clemente VII e Carlo V nel 1529 e per l'incoronazione del 1530	p. 15
I.2. Il secondo soggiorno bolognese del 1539-1540: all'origine de <i>Le Vite</i>	
1. Il seme delle <i>Vite</i> : Vasari «storico» a Bologna	p. 29
2. Francesco Francia, Amico Aspertini e gli «altri Romagnuoli pittori»	p. 36
I.3. Intellettuali «amicissimi»: Paolo Giovio e Andrea Alciato	
1. Vasari, «quella cicala del Iovio» e Andrea Alciato	p. 43
2. Andrea Alciato e Giorgio Vasari	p. 49
II. Vasari e la decorazione del refettorio del monastero di San Michele in Bosco	
II.1. La fortuna critica del ciclo vasariano	
1. Dall'autobiografia di Vasari (1568) ad Alfonso Rubbiani (1896)	p. 58
2. Gli studi novecenteschi	p. 64
II.2. Gli olivetani e don Filippo Serragli committenti di Vasari	
1. L'ordine olivetano e le correnti riformistiche a Bologna nella prima metà del '500	p. 71
2. Filippo Serragli: prime approssimazioni su un illustre olivetano	p. 82

III. Le storie dell'Apocalisse del Vasari e le bibbie riformate: un confronto

III.1. Gli ovali dell'Apocalisse

1.	<i>La visione dei sette candelabri</i>	p. 97
2.	<i>San Giovanni davanti a Dio e agli Anziani</i>	p. 99
3.	<i>I quattro cavalieri</i>	p. 102
4.	<i>L'apertura del quinto sigillo</i>	p. 105
5.	<i>L'apertura del sesto sigillo</i>	p. 108
6.	<i>I quattro angeli trattengono i quattro venti</i>	p. 110
7.	<i>L'angelo col sigillo di Dio vivo</i>	p. 113
8-9.	<i>Le sette trombe</i>	p. 114
10.	<i>I quattro angeli vendicatori</i>	p. 115
11.	<i>San Giovanni che divora il libro</i>	p. 117
12.	<i>La donna apocalittica</i>	p. 119
13.	<i>San Michele uccide il drago</i>	p. 122
14.	<i>La vendemmia delle nazioni</i>	p. 123
15.	<i>La bestia che sale dal mare</i>	p. 126
16.	<i>La bestia che sale dalla terra</i>	p. 128
17.	<i>Il trionfo su Babilonia</i>	p. 130
18.	<i>La meretrice di Babilonia</i>	p. 132
19.	<i>L'angelo con la chiave del pozzo dell'abisso</i>	p. 135
20.	<i>La Gerusalemme celeste</i>	p. 136

III.2.	Le vedute di monasteri olivetani	p. 139
--------	----------------------------------	--------

III.3.	Commento ai confronti	p. 143
--------	-----------------------	--------

Conclusioni	p. 149
-------------	--------

Immagini	p. 152
----------	--------

Bibliografia	p. 207
--------------	--------

Ringraziamenti	p. 221
----------------	--------

TADDEO
Ah! Isabella... siam giunti a mal partito.

ISABELLA
Perché?

TADDEO
Non hai sentito quella brutta parola?

ISABELLA
E qual?

TADDEO
Serraglio!

GIOACHINO ROSSINI
L'Italiana in Algeri

Introduzione

Le opere d'arte si costituiscono in prova storica indubitabile quando siamo in grado di liberarne l'immagine e il messaggio da un complesso di superfetazioni – strumentali, sociali, corporative, di convenzione accademica – immancabilmente aggregate intorno al gesto creativo ed espressivo dell'artista.

GIOVANNI ROMANO¹

Affrontare allo stato odierno degli studi l'opera sia pittorica, sia letteraria di Giorgio Vasari risulta ormai piuttosto complesso. Già nel 1950, a stare all'aneddoto più volte raccontato da Paola Barocchi, al tempo giovanissima studiosa, ci si domandava in apertura del pionieristico convegno «Studi Vasariani» se avesse ancora senso e se fosse realmente costruttivo affrontare nuovamente un argomento tanto ampio come quello riguardante l'artista di Arezzo². La letteratura scientifica già al tempo aveva raggiunto una vastità e complessità tali da incutere un notevole timore. Lo stesso quesito, poi, è stato riproposto da Barbara Agosti nel 2016, quando nella premessa del suo libro sul Vasari scriveva che «Della personalità di Giorgio Vasari (1511-1574) si ha l'illusione di sapere tutto o quasi»³. La stessa domanda, allora, può e deve essere riproposta ancora oggi: può apportare realmente nuova conoscenza lo studio dell'opera di Giorgio Vasari?

La presente tesi intende rispondere in maniera affermativa a questa annosa domanda. Lo studio dell'opera del Vasari, infatti, in particolare quella pittorica, risulta ancora oggi privo di corposo approfondimento, forse influenzato dall'anatema che Paola Barocchi lanciò allor quando dava alle stampe i risultati della sua tesi, discussa con Roberto Longhi, riguardante il Vasari pittore. L'immagine che ne emerse dell'autore delle *Vite* fu quella di un pittore intelligente, acuto interprete dei suoi tempi e forse primo vero e proprio artista in senso moderno, in grado di costruirsi una carriera brillante grazie alle sue grandi capacità autopromozionali, ma di fatto privo di reali doti pittoriche e creative. Eppure, Giorgio Vasari non è solo questo. Egli è stato un artista capacissimo di condurre per la prima volta e in maniera quasi imprenditoriale una bottega, riuscendo al contempo a forgiare un proprio personalissimo linguaggio, certo frutto di un'attenta fusione di tutti i modelli artistici allora più in voga, ma anche perfettamente riconoscibile. Il frutto di questa sua capacità sincretica è ben

¹ G. ROMANO, *Studi sul paesaggio*, Torino 1991 [1978], p. XXI.

² P. BAROCCHI, *Studi vasariani*, Torino 1984, p. XI.

³ B. AGOSTI, *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle Vite*, Roma 2016, p. 7.

evidente nella fatica letteraria dell'aretino, *Le Vite*. Come noto, in questo testo, che possiamo ben definire come il fondamento della moderna disciplina storico-artistica, il metodo vasariano è assai articolato e *in primis* basato sull'attenta osservazione diretta delle opere d'arte e, poi, sul loro collocamento entro una cornice più ampia e non semplicemente biografica. In particolar modo la questione del metodo vasariano ha oggi attirato molto l'attenzione degli studiosi, che infatti continuano a domandarsi quando Giorgio possa aver iniziato a concepire l'impalcatura e le chiavi metodologiche della sua grande opera letteraria. E la risposta più accreditata sembra essere una: il secondo soggiorno bolognese dell'artista.

A Bologna, infatti, Giorgio per la prima volta, almeno a seguire il racconto della sua autobiografia pubblicata nell'edizione Giuntina del 1568, sembra accostarsi alle opere d'arte in maniera totalmente nuova. È in queste pagine che egli scrive che, giunto nella città felsinea, volle «vedere tutte le più famose opere di pittura che fussero in quella città, di Bolognesi e d'altri»⁴, evidentemente con intento di studio. Ma il legame dell'aretino col suolo petroniano risale ad una data leggermente più precoce. Ben dieci anni prima della chiamata degli olivetani di San Michele in Bosco, infatti, il giovane Vasari si recò, sembra quasi per caso, a Bologna per partecipare ai preparativi in vista dell'incoronazione imperiale di Carlo V. In questa occasione Giorgio ebbe modo di entrare a far parte di un'enorme squadra di pittori, scultori, decoratori e carpentieri il cui ricordo, sicuramente, sebbene non dettagliato, dovette rimanere assai vivido nella sua mente, o perlomeno dovette riaffiorare spesso nelle numerose occasioni in cui si trovò nuovamente in simili situazioni, sebbene non più da semplice aiutante, ma da regista dei lavori.

Il presente studio, dunque, prende le mosse proprio dal primo soggiorno bolognese. La necessità di trattare questa giovanile esperienza vasariana è dettata dal fatto che è in questa occasione che Giorgio entra in diretto contatto con l'ambiente artistico bolognese. In questo momento, infatti, egli può aver maturato un primo tagliente giudizio sugli artifici felsinei che poi, come vedremo, riversò nella biografia di Bartolomeo da Bagnacavallo e in quella annessa di tutti i principali pittori romagnoli. In occasione dei preparativi del 1530 Vasari conobbe Amico Aspertini, sulla cui figura e sul cui rapporto con l'artista di Arezzo tanto ha scritto Marzia Faietti; è di nuovo in questo contesto che il nostro ebbe modo di conoscere anche l'arte di altri illustri maestri, primo fra tutti Francesco Francia, al tempo già deceduto, ma il cui mito nella città era ancora ben vivo non solo grazie alle sue innumerevoli opere presenti nelle chiese bolognesi, ma anche a tutta una lunga tradizione letteraria fiorita nello *Studium* cittadino che, nelle parole di Codro e Beroaldo, cristallizzò l'immagine di un artista inarrivabile, degno erede di Apelle. La fortuna e sfortuna dei maestri bolognesi nelle pagine

⁴ G. VASARI, *Le vite*, vol. VI, ed. cit., pp. 378.

delle *Vite*, dunque, ha richiesto una trattazione a parte che, ripercorrendo i passi tracciati da Faietti, ci ha condotto a rivalutare la portata critica delle biografie degli artisti bolognesi, senza però tralasciare aspetti puramente lessicali che, come ha insegnato Paola Barocchi, sono sempre assai fecondi nel caso vasariano. Una lettura organica dell'autobiografia, dunque, ha fatto emergere considerazioni circa il metodo di osservazione e studio dell'opera d'arte di Vasari, il quale vedremo che ben distingue tra l'osservazione conoscitiva, tesa ad uno studio delle opere di carattere più storico, e l'osservazione formativa, volta invece all'indagine delle pitture dei grandi maestri quale mezzo di apprendimento e insegnamento. La prima parte di questo studio si conclude, sempre sul solco dell'indagine testuale, con una sezione dedicata all'approfondimento del rapporto che doveva intercorrere tra Vasari e il suo «amicissimo» Andrea Alciato, il quale probabilmente attraverso il suo notissimo *Libro degli Emblemi* ha lasciato un segno piuttosto evidente nel testo delle *Vite*, che fino ad ora sembra essere stato scarsamente considerato dagli studiosi. La necessità di questo primo capitolo introduttivo si è inteso esplicitarla già nel titolo: indagare Vasari a Bologna, infatti, significa non solo l'importante cantiere decorativo intrapreso dall'artista nel refettorio del monastero olivetano di San Michele in Bosco, ma anche tentare di illuminare meglio un periodo che, come abbiamo pocanzi tracciato, è di fatto fondamentale nella carriera del nostro, poiché, oltre a fargli indossare per la prima volta le vesti di capo bottega, fa emergere in lui anche le ambizioni storico-letterarie e gli spiragli critici che troveranno poi forma scritta nelle pagine delle *Vite*.

Col secondo capitolo apriamo la questione del grande ciclo decorativo per il refettorio olivetano. Necessaria, naturalmente, è stata l'esigenza di procedere prima con un accurato spoglio delle fonti e degli studi antichi e moderni che hanno trattato, seppur marginalmente, il cantiere bolognese. Dalle numerose tracce presenti nel testo delle *Vite* a quelle più succinte e sporadiche riportate da cronisti e scrittori bolognesi, parafrasi più o meno fedeli delle parole dell'aretino, si è inteso far emergere come agli affreschi vasariani sia stata dedicata assai poca attenzione. Il Malvasia, il Lamo, ma anche cronisti più attenti come l'Oretti hanno sempre menzionato il fregio a grottesche con le visioni dell'Apocalisse, senza però mai addentrarsi in una trattazione di più ampio respiro. Solo a cavallo tra Ottocento e Novecento, grazie ai grandi lavori di riassetto e restauro dei malmessi ambienti del monastero, si è destato l'interesse nei confronti di questo ciclo decorativo, sebbene non si sia focalizzato prettamente sull'aspetto stilistico dell'opera, quanto sulla sua valenza di testimonianza storica. Bisognerà allora attendere la seconda metà del secolo scorso per giungere ad una più organica esposizione di queste pitture con la già ricordata pubblicazione del fondamentale *Vasari Pittore* di Paola Barocchi, in cui la studiosa giunge, attraverso l'esame accurato degli ovali bolognesi, ad assegnarne la paternità, almeno esecutiva, al pennello rapido e brillante di Cristoforo Gherardi. Ma tale nuova attribuzione non deve indurci a credere che gli affreschi siano stati poi portati

alla ribalta degli studi. Il trionfo del tempo e del disinganno, infatti, ha rovinosamente lasciato il fregio in un vergognoso stato di abbandono, a causa del quale molti degli ovali, in particolar modo quelli sulla parete di sinistra, sono andati quasi totalmente perduti. Nonostante tutto, però, Kristina Hermann Fiore è riuscita a destare nuovamente l'attenzione sul refettorio bolognese, evidenziandone le palesi derivazioni dal ciclo apocalittico di Albrecht Dürer.

Da Ronen fino allo studio che qui si presenta, il filone di indagine è sempre rimasto lo stesso, influenzato però dalla nuova sensibilità storica verso lo studio del passato più buio, quello riguardante i processi inquisitoriali per eresia e la diffusione dei venti eterodossi anche entro le alte sfere della Chiesa. Ecco, dunque, che sui passi di Vera Fortunati, la quale si è posta la cruciale e rivelatrice domanda circa il motivo per cui in un refettorio si sia scelto come tema decorativo la raffigurazione dell'Apocalisse, di fatto argomento inusuale in questi ambienti, e poi di Giovanni Maria Fara, si è giunti con la presente ricerca a tentare di illuminare in maniera più accurata il legame che poteva intercorrere tra gli affreschi del refettorio bolognese e il serpeggiare delle eresie luterane e riformate in tutta Italia. Attraverso un primo ragguaglio sulla presenza di personalità eterodosse e di correnti riformiste a Bologna nella prima metà del Cinquecento e alla luce delle vicende che l'Ordine olivetano stava affrontando in quel torno di anni, quando Cipriano Cipriani, illustre abate veronese, stava approntando una profonda opera di rinnovamento della congregazione, si è giunti ad una prima ricostruzione della vicenda biografica del committente di Vasari, il dotto abate fiorentino Filippo Serragli. Indagando il suo legame col Cipriani e, poi, il legame di questi con un altro grande riformatore della Chiesa Cattolica, Gian Matteo Giberti vescovo di Verona negli stessi anni di abbaziate e generalato di Cipriano, si è arrivati quindi a delineare il complesso e variegato quadro dottrinale entro cui gli affreschi vasariani possono aver visto la luce. Le personalità chiamate in causa sono molte: dai più eminenti cardinali di Santa Romana Chiesa del periodo, come Reginald Pole e Gasparo Contarini, a più umili ed eruditi aiutanti di palazzo, come Girolamo Fracastoro e Tullio Crispoldi, fino ad arrivare ai più ricercati eretici, quali ad esempio Bernardino Ochino e Antonio Brucioli, la cui *Bibbia* sarà al centro della nostra attenzione nell'ultimo capitolo di questa tesi. Si perdonerà dunque allo scrivente se non si è proceduto con un accuratissimo approfondimento della personalità di ogni singolo individuo chiamato in causa: l'ampiezza che un tale lavoro avrebbe richiesto ci avrebbe poi portato lontano dalla tematica centrale di questa indagine, il cui fulcro è quello di tentare di comprendere i modelli figurativi di cui può essersi servito il giovane Vasari in questo cantiere decorativo, poiché non solo Dürer, ma anche le incisioni presenti nelle Bibbie riformate verso di lui spesso assai debitorie, furono, come vedremo, in misura diversa d'ispirazione all'artista di Arezzo.

La parte più consistente di queste ricerche, pertanto, è dedicata ad una accurata descrizione di ogni singolo ovale, anche di quelli più danneggiati e profanati dai restauri, per poi procedere con un'attenta visione comparativa sia con i fogli del maestro di Norimberga, sui quali, come abbiamo visto, era già stata posta l'attenzione degli specialisti, ma sui cui non si è mai operato un raffronto sistematico, e poi con le incisioni delle Bibbie riformate, con particolare riguardo a quella del Brucioli del 1532, presumibilmente la più accessibile al giovane Giorgio. Porremo poi l'accento anche sulle piccole vedute di monasteri dell'Ordine che compaiono, quasi incatenati entro i racemi delle raffinate grottesche, a cornice dei singoli ovali. Su di esse era già stata posta l'attenzione da Giuseppe Bacchelli, dalle cui parole partiremo per la nostra analisi, ma in questa sede si è inteso darne una lettura leggermente più profonda, capace di andare oltre la semplice constatazione della veridicità delle raffigurazioni. In conclusione analizzeremo in un'ottica più ampia quanto emerso dai singoli confronti, con l'intento di delineare attraverso tutti i prestiti dalle illustrazioni xilografiche apocalittiche la personalità artistica di Vasari in questo periodo di formazione, senza però tralasciare il fondamentale e per certi versi felicissimo apporto all'opera di Cristoforo Gherardi, il quale senza dubbio, attraverso la sua leggerezza stilistica, è riuscito a rallegrare non poco l'originale idea pittorica vasariana.

Lo studio che qui si presenta, dunque, è il frutto di molteplici istanze, poiché affrontare la tematica vasariana necessita proprio di una visione più ampia, che non si fossilizzi solamente su di un singolo aspetto della ricerca, ma tenti di tenere in considerazione tutte le tessere del complesso ed articolato mosaico che, il più delle volte, viene assemblandosi in un'analisi di questo genere. Certo, il timore è sempre quello di dimenticarne qualcuna o di conferirle un posto che forse non le compete, ma tale rischio, a ben vedere, viene mitigato dalla volontà di procedere nella conoscenza e dal fatto che anche dal semplice errore può scaturire un nuovo e fruttuoso percorso di ricerca.

I. Vasari a Bologna nella prima metà del '500

I.1 Bologna nel 1530 tra Carlo V e Clemente VII

Per secoli la città di Bologna fu uno dei principali centri culturali d'Europa. Il suo studio, fra i più antichi dell'Occidente, con la sua secolare storia fu considerato da tutti i più grandi intellettuali uno dei cardini della cultura europea. Inoltre, la sua posizione geografica sul crocevia di tutte le strade che da Roma conducono nel Nord Italia e in Europa rese l'antica *Bononia* uno snodo fondamentale dal punto di vista sia culturale che politico. Non è un caso, infatti, che proprio nel 1530 Bologna divenne il teatro di uno dei più importanti avvenimenti del XVI secolo: l'incoronazione di Carlo V.

La rilevanza politica di questo evento è ormai nota da molto tempo, mentre la sua importanza artistica è stata sottolineata solo a partire dagli studi fioriti all'inizio del nuovo millennio. Infatti alla realizzazione della scenografia entro cui si svolsero le varie cerimonie bolognesi concorsero alcuni tra i più importanti artisti del periodo: da tutta la scuola pittorica bolognese fino a Parmigianino, senza dimenticare coloro che rivestirono un ruolo minore in tutta la vicenda, come Giorgio Vasari, il cui apporto a questo evento, fondamentale per la sua formazione e per i primi contatti che l'artista qui ebbe col mondo artistico italiano, sarà oggetto di discussione nelle pagine seguenti. Tuttavia, prima di affrontare questo argomento, occorre soffermarsi sulle cause, sugli esiti e sul cerimoniale dell'avvenimento bolognese, al fine di delineare un quadro quanto più chiaro possibile, seppur inevitabilmente insufficiente, del grande evento.

◆ Fatti e antefatti del congresso di Bologna del 1530

Nella storia moderna dell'Occidente probabilmente non vi fu accadimento meglio documentato di questo: da cronache a incisioni raffiguranti gli avvenimenti della cerimonia¹, l'incontro bolognese tra Carlo V e Clemente VII oggi come allora dovette risultare un evento di indicibile portata; basti considerare che l'incontro e la riconciliazione avvennero appena tre anni dopo il terribile Sacco di

¹ Il lavoro degli eruditi ottocenteschi in questo senso rimane fondamentale. La più ampia raccolta di testimonianze inerenti questo avvenimento, infatti, risulta ancor oggi essere quella di G. GIORDANI, *Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontefice Clemente VII per la coronazione di Carlo V imperatore celebrata l'anno MDXXX. Cronaca con documenti ed incisioni*, Bologna 1842.

Roma e appena un anno dopo il rientro di Clemente VII tra le mura vaticane². Le testimonianze del tempo – oggi assai studiate³ – sono in tal senso rivelatrici e illuminano il lettore contemporaneo su qualsiasi aspetto del convegno bolognese, sia di carattere politico-sociale che artistico-culturale. Fonte imprescindibile per quanto concerne l'aspetto politico è la celebre *Storia d'Italia* di Francesco Guicciardini⁴. Grazie ad essa, in cui l'autore, contrariamente a ciò che fecero i suoi colleghi, non si soffermò molto sulla narrazione del grande evento⁵, conosciamo i motivi di carattere politico che portarono l'imperatore e il papa ad incontrarsi a Bologna e anche perché per questo importante incontro la scelta ricadde proprio sulla città felsinea. La centralità di Bologna, infatti, fu vista come un ottimo compromesso per ambedue le parti, poiché permetteva a Carlo di non allontanarsi troppo dall'impero, al tempo minacciato dall'esercito turco e dai principi luterani, e al papa, memore dei terribili eventi di tre anni prima, di evitare un rientro a Roma delle truppe imperiali⁶.

La situazione italiana, dunque, si avviava a trovare un proprio equilibrio e la volontà dei due regnanti era quella di rendere il più possibile duraturo questo nuovo periodo di pace. Occorreva quindi risolvere varie questioni, come quella del rientro dei Medici a Firenze. Sebbene questa non fosse una prerogativa imperiale, essa certamente rappresentava un 'interesse particolare' di Clemente VII Medici – già ribadito nella pace di Barcellona del 29 giugno del 1529 – il quale caldeggiava il rientro in città e il consolidamento formale della sua famiglia come dinastia sovrana⁷. La conseguenza di questa richiesta, però, comportò l'assedio della città da parte delle truppe imperiali, comandate da Filiberto di Châlons e Pier Maria III de' Rossi⁸. Il commento del Guicciardini su tale risoluzione risulta eloquente: «restò l'Italia tutta libera da' tumulti e da' pericoli delle armi, eccetto la città di

² P. PRODI, *Carlo V e Clemente VII: l'incontro di Bologna nella storia italiana ed europea*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, atti del convegno (Bologna, 19-21 ottobre 2000), a cura di E. Pasquini e P. Prodi, Bologna 2002, pp. 332.

³ L'ampiezza del tema e la vastità della bibliografia esistente non ci permettono un adeguato approfondimento di tutti gli aspetti legati alla politica di Carlo V, Clemente VII e tutti i signori italiani che presero parte all'incontro bolognese. La bibliografia di riferimento, dunque, considererà prevalentemente contributi di carattere generale, onde evitare lunghe digressioni su determinati aspetti dell'evento.

⁴ G. M. ANSELMINI, *La Storia d'Italia tra saggetta dello storico e dramma della storia*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, ed. cit., p. 41.

⁵ Scrive Guicciardini «[Carlo V] prese in Bologna, con concorso grande ma con piccola pompa e spesa, la corona imperiale, il giorno di san Mattia». F. GUICCIARDINI, *Storia d'Italia*, libro XX, cap. I, ed. a cura di S. Seidel Menchi, Torino 1971, p. 2041.

⁶ Cfr. K. EISENBICHLER, *Charles V in Bologna: the self-fashioning of a man and a city*, «Renaissance Studies», 13, 4, 1999, pp. 431-432; P. PRODI, *Carlo V e Clemente VII: l'incontro di Bologna nella storia italiana ed europea*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, ed. cit., p. 341; G. CLARKE, *The Emperor's Hat: City, Space, and Identity in Contemporary Accounts of Charles V's Entry into Bologna in 1529*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 16, 1-2, 2013, pp. 198-199;

⁷ P. PRODI, *Carlo V e Clemente VII: l'incontro di Bologna nella storia italiana ed europea*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, ed. cit., pp. 332-333.

⁸ Guicciardini ricorda che «non potendo Cesare sostenere tante spese» fu richiesto «che il papa pagasse ciascuno mese al principe d'Oranges (il quale per trattare queste cose venne a Bologna) ducati sessantamila [...] [affinché] mantenesse quelle genti che erano già intorno a Firenze. F. GUICCIARDINI, *Storia d'Italia*, libro XIX, cap. XVI, ed. cit., p. 2033.

Firenze; la guerra della quale aveva giovato alla pace degli altri, ma la pace degli altri aggravava la guerra loro»⁹.

Se il reinsediamento mediceo a Firenze fu una condizione di carattere personale richiesta dal pontefice, risolvere le questioni sorte in Italia in seguito alla lega antimperiale di Cognac era il vero tema da affrontare durante il convegno. Il perseguimento di tal fine avvenne attraverso un lento lavoro diplomatico, le cui basi poggiavano sui trattati di Barcellona (29 giugno 1529) e la Pace di Cambrai (5 agosto 1529)¹⁰. Onde evitare il nascere di nuove leghe italiche contro il governo asburgico, Carlo V intese coinvolgere nei trattati di pace anche i protagonisti della precedente lega franco-italica¹¹. Fu dunque concesso a Francesco II Sforza un salvacondotto per giungere a Bologna, ove fu reintegrato duca¹². La risoluzione della questione veneziana, invece, venne ancora una volta ben enucleata dal Guicciardini in una lunga dissertazione di carattere esortativo:

Restituischino i viniziani al pontefice Ravenna e Cervia co' suoi territori, salve le ragioni loro, e perdonando il pontefice a quelli che avessino macchinato o operato contro a lui: restituischino a Cesare, per tutto gennaio prossimo, tutto quello posseggono nel regno di Napoli: paghino a Cesare il resto de' dugentomila ducati, debiti per il terzo capitolo dell'ultima pace contratta tra loro [...] i viniziani restituirono al pontefice le terre di Romagna, e a Cesare le terre tenevano nella Puglia¹³.

Venezia, dunque, ne esce priva di alcuni importanti avamposti, ma riesce comunque a mediare le richieste pontificie e asburgiche grazie alla partecipazione alle trattative di riconciliazione di Carlo V con Francesco II Sforza, la cui perdita di Milano avrebbe avuto come ripercussione sulla

⁹ *Ivi*, p. 2037.

¹⁰ Se è vero che Carlo fece ampio ricorso alla diplomazia piuttosto che alle armi, già impegnate in continente nella lotta contro il Turco e contro i principi protestanti, i piccoli stati italiani certamente non furono da meno. Oltre all'esempio estense, su cui ci soffermeremo poco più avanti, altro importante caso è quello del duca di Mantova Federico Gonzaga, il quale dagli accordi di Bologna, oltre alla dignità ducale, riceverà in sposa Margherita Paleologa, sorella di Maria, prima moglie di Federico, la quale arricchirà i territori dei Gonzaga col marchesato del Monferrato. Cfr. D. FRIGO, *Guerra e diplomazia: gli Stati padani nell'età di Carlo V*, in *Carlo V e l'Italia*, atti del seminario (Fiesole, 14-15 dicembre), a cura di M. Fantoni, Roma 2000, pp. 33-39.

¹¹ P. PRODI, *Carlo V e Clemente VII: l'incontro di Bologna nella storia italiana ed europea*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, ed. cit., p. 332.

¹² Carlo, tuttavia, prima di reintegrare Francesco II Sforza fece circolare voci secondo le quali il ducato sarebbe stato affidato ad un altro principe scelto tra il marchese di Mantova, Alessandro de' Medici e Massimiliano Sforza, se non addirittura diviso tra i Savoia, Mantova e Monferrato. Cfr. A. SPAGNOLETTI, *Guerra, Stati e Signori in Italia nell'età di Carlo V*, in *Carlo V e l'Italia*, ed. cit., p. 83.

¹³ F. GUICCIARDINI, *Storia d'Italia*, libro XIX, cap. XVI, ed. cit., p. 2035. Come sottolineato da Emanuele Cutinelli-Rèndina, Guicciardini in queste pagine rompe il racconto propriamente storico «per cominciare *ex abrupto* a sgranare una lunga serie di frasi aperte da un congiuntivo presente, con evidente valore esortativo: [...] l'autore produce una sorta di efficacissima mimesi dello strumento stesso dell'accordo [il trattato di pace], al quale è come se fosse lasciata direttamente la parola». E. CUTINELLI-RÈNDINA, *Sovrani a convegno nella Storia d'Italia: Carlo V e Clemente VII a Bologna*, in *Carlo V e Guicciardini a Bologna*, ed. cit., pp. 89-90.

Serenissima una sempre più ampia e soffocante presenza dell'impero sui suoi confini. Altra spinosa questione che occorre risolvere riguardava la controversia tra il papa e il duca di Ferrara. Questi, infatti, occupava Modena e Reggio, città bramate dal papato visto che dividevano i territori di Parma e Piacenza dal resto dello Stato della Chiesa. Clemente VII, dunque, aveva la ferma intenzione di ottenere le due importanti città, ma alla fine Carlo si pronunciò, con il lodo emesso a Colonia il 21 dicembre del 1530, in favore di Alfonso d'Este, il quale infatti era riuscito ad avere un colloquio promettente con l'imperatore prima che questi giungesse a Bologna nel 1529¹⁴.

La conclusione di tutte le questioni ancora pendenti portò alla formulazione della pace universale del 29 dicembre 1529, poi proclamata pubblicamente il 31 dicembre di quell'anno e festeggiata solennemente con una messa in San Petronio il 1° gennaio del 1530¹⁵. Senza soffermarci sulle cerimonie che fecero seguito alla pace e all'incoronazione del 24 febbraio 1530, oggetto di approfondimento nel prossimo paragrafo, occorre ora spendere alcune parole sulla rilevanza politica di questi trattati in un'ottica più ampia.

Generalmente la storiografia considera la pace e l'incoronazione di Bologna come il preambolo dell'egemonia spagnola in Italia, successivamente sancita nella pace di Cateau-Cambrésis del 2-3 aprile 1559. Tuttavia, come sottolinea Paolo Prodi, l'intento di Carlo non era tanto creare un dominio spagnolo in Italia nell'ottica di una «monarchia universale che la pubblicistica del tempo associava all'azione di Carlo v¹⁶», quanto consolidare la situazione di quiete che si stava venendo a creare al fine di non doversi preoccupare di un'eventuale nuova lega italica antispannola¹⁷. Quest'intento, tuttavia, cozzava in parte con le speranze di molti degli intellettuali giunti a Bologna per il grande evento; per festeggiare tale avvenimento, infatti, furono composti miriadi di sonetti, orazioni e volumi, la maggior parte dei quali esprimeva la speranza e il desiderio che Carlo V, in qualità di «Carolus redivivus», potesse, proprio come fece Carlo Magno, riunire la cristianità sotto un unico grande impero e che il papa, nelle vesti di guida spirituale dei cristiani, affiancasse il nuovo Cesare

¹⁴ Come condizione a tale decisione, il duca di Ferrara fu obbligato a versare 100.000 ducati d'oro al papa, oltre ai 7000 annuali di censo per Ferrara. La questione, però, rese assai scontento il pontefice, il quale vide mancare la parola che Carlo gli aveva dato a Bologna e dunque decise di non accettare il pagamento del duca. Ne scaturì che «per molti mesi, né fu scoperta guerra tra il papa e il duca né sicura pace, essendo tutto intento il pontefice o a opprimerlo con insidie o ad aspettare occasione di potere, con appoggio di maggiori principi, offenderlo scopertamente». F. GUICCIARDINI, *Storia d'Italia*, libro XX, capp. I e IV, ed. cit., pp. 2047-2051. Per una panoramica più ampia vedere R. QUAZZA, s.v. *Alfonso I d'Este, duca di Ferrara*, in *Dizionario biografico degli italiani*, II, Roma 1960, pp. 332-337.

¹⁵ P. PRODI, *Carlo V e Clemente...*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, ed. cit., p. 332.

¹⁶ D. FRIGO, *Guerra e diplomazia...*, in *Carlo V e l'Italia*, ed. cit., p. 42. Sugli elogi e le orazioni tenute da umanisti e letterati in favore di Carlo V e della nascita di un nuovo grande impero si veda S. GIOMBI, *Bologna 1530: politica, retorica e storia religiosa*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, ed. cit., pp. 397-413.

¹⁷ Occorre sottolineare come già Karl Brandi, nel 1937, avesse sottolineato che «l'imperatore doveva tener sempre presente che, con un esercito vittorioso e l'appoggio dell'Italia, si trovava sulla strada della monarchia universale», osservazione che può essere considerata una via media rispetto alla tesi di Prodi e a quelle universalistiche di parte della storiografia precedente. Cfr. K. BRANDI, *Carlo V*, Torino 2001 [1937], p. 246.

nella sua missione¹⁸. La realtà dei fatti, in verità, è piuttosto differente; gli intenti dell'imperatore, ben lungi dal creare un grande dominio asburgico in Italia, erano quelli di sistemare la situazione italiana per avere modo di affrontare i grandi problemi che affliggevano l'impero, *in primis* la questione luterana, senza dover temere nuove sollevazioni sul fronte peninsulare¹⁹. La pacificazione dell'Italia, inoltre, figurava a pieno titolo come uno dei tasselli fondamentali per arrivare alla concezione erasmiana di pace universale e giustizia, raggiungibili solo attraverso la «corresponsabilità collettiva dei principi cristiani sotto la suprema signoria spirituale di Cristo»²⁰.

- ◆ Gli apparati decorativi per l'entrata a Bologna di Clemente VII e Carlo V nel 1529 e per l'incoronazione del 1530

Ricorda Guicciardini che Carlo V «prese in Bologna [...] la corona imperiale, il giorno di san Mattia, giorno a lui di grandissima prosperità; perché in quel dí era nato, in quel dí era stato fatto suo prigioniero il re di Francia, in quel dí assunse i segni e ornamenti della dignità imperiale²¹». Da questa breve nota è possibile intuire l'importanza che la simbologia – in questo caso il «giorno di grandissima prosperità» - e la tradizione rivestivano nella propaganda politica asburgica. Infatti, gli apparati effimeri eretti in occasione dell'entrata dei due regnanti e dell'incoronazione di Carlo a imperatore sono caratterizzati proprio da una fitta presenza di rappresentazioni mitiche e simboliche, volte a sottolineare determinati aspetti del potere di Cesare. L'incoronazione stessa aveva non solo un ruolo istituzionale, quindi di legittimazione politica, ma anche uno scopo simbolico: rievocare la profezia secondo la quale si vaticinava il ritorno di un «Carolus Redivivus» che, come pocanzi accennato, avrebbe condotto l'umanità pacificata verso la sua ultima età, liberandola dalle insidie degli infedeli e dalle discordie tra le nazioni²².

Tuttavia, rispetto ai momenti dell'incoronazione, fu in occasione dell'entrata che l'imperatore e il suo seguito misero a punto una svolta nell'immagine di Cesare in senso 'romanizzante'. Un

¹⁸ Cfr. O. NICCOLI, *Astrologi e profeti a Bologna per Carlo V*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, ed. cit., pp. 457-476. Sulla concezione di "impero universale" nel pensiero occidentale e in relazione a Carlo V vedere il classico F.A. YATES, *Astrea: L'idea dell'Impero nel Cinquecento*, Torino 1990 [1975], pp. 5-36.

¹⁹ Cfr. Ivi, pp. 17-25; P. PRODI, *Carlo V e Clemente VII...*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, ed. cit., pp. 332-338.

²⁰ P. PRODI, *Carlo V e Clemente VII...*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, ed. cit., p. 337.

²¹ F. GUICCIARDINI, *Storia d'Italia*, libro XX, cap. I, ed. cit. p. 2047.

²² Oltre a questi testi profetici, le cui radici affondano nel XIII secolo, altri componimenti, composti proprio in occasione delle cerimonie bolognesi del 1530, si rifacevano chiaramente a questa leggenda; Vittoria Colonna, ad esempio, scrive che «L'armi vostre a domar l'empio nimico / di Lui sian pronte, e non tenete in pianto / non pur l'Italia, ma l'Europa, e quanto / bagna il mar Indo valle o colle aprico [...] di vendicar chi Gesù sprezza o nega». Cfr. O. NICCOLI, *Astrologi e profeti a Bologna per Carlo V*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, ed. cit., pp. 457-476; F.A. YATES, *Astrea...*, ed. cit., pp. 27-36.

confronto tra l'entrata trionfale del quindicenne Carlo a Bruges nel 1515 (fig. 1) e quella di quindici anni dopo a Bologna pone ben in evidenza questo scarto; nel primo caso gli apparati approntati per le celebrazioni non sono di carattere anticheggiante e ove compaiono di questo aspetto, essi sono riconducibili a quelli eretti dalle varie comunità di origine latina, come spagnoli, fiorentini o genovesi (fig. 2-3). Giovanni Sassu ha infatti sottolineato come Carlo qui necessitava di essere riconosciuto come degno erede di Filippo il Bello e dunque doveva necessariamente presentarsi come un tradizionale cavaliere borgognone di ascendenza medievale²³. L'entrata in Bologna, invece, è un trionfo all'antica vero e proprio che aprirà la strada a tutti i successivi trionfi di Carlo e di suo figlio Filippo, erede al trono spagnolo, nelle città italiane ed europee²⁴. La romanizzazione dell'imperatore, inoltre, si nota anche nella sua stessa figura fisica; ancora Sassu, infatti, evidenzia come con l'arrivo in Italia Carlo modificò la propria acconciatura «all'uso delli imperatori Romani tagliati a mezz'orecchio», come la descrisse Pietro Accoliti, vescovo di Ancona. Questi non fu l'unico a notare il cambiamento, sottolineato anche da altri cronisti, come l'anonimo corrispondente del cardinale di Mantova ed altri anonimi scrittori che narrarono il trionfo bolognese di Cesare. L'imperatore, dunque, modifica la propria immagine per avvicinarsi il più possibile alle sembianze iconiche note in quel periodo degli imperatori romani e cerca di diffondere questa sua nuova effigie ufficiale attraverso una fitta serie di ritratti dipinti, incisi e in medaglia²⁵ (fig. 4-5-6-7).

Tornando al trionfo bolognese occorre sottolineare che l'organizzazione di tutto l'*adventus*, ossia l'entrata trionfale sia dell'imperatore che del pontefice, fu da quest'ultimo affidata alla cura del cardinale fiorentino, parente del papa, Innocenzo Cybo²⁶. Costui a sua volta affidò il compito di approntare le decorazioni a Marcantonio Marsili, noto per l'ampliamento del Palazzo Comunale e per

²³ G. SASSU, *Il ferro e l'oro: Carlo V a Bologna (1529-1530)*, Bologna 2007, pp. 28-30.

²⁴ *Ivi*, p. 32; *IBID.*, "All'uso degli imperatori romani". *L'incoronazione di Carlo V*, «Iconocrazia. Potere delle immagini/Immagini del potere», 0, 2012, <http://www.iconocrazia.it/old/archivio/00/01>, consultato il 6-07-2020. Sulle entrate trionfali di Carlo V nelle città italiane successive al 1530 vedere il classico A. CHASTEL, *Les entrées de Charles Quint en Italie*, in *Les fêtes de la Renaissance*, vol. 2: *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, actes du congrès (Bruxelles, Anvers, Gand, Liège, 2-7 septembre 1957), éd. par J. Jacquot, Paris 1960, p. 197 e il più recente contributo di M. GROSSO, *Feste e apparati effimeri per gli ingressi di Carlo V nelle Vite di Vasari. Da Genova a Mantova (1529-1530)*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, Atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015), a cura di S. Brunetti, Bari 2016, pp. 91-110.

²⁵ G. SASSU, "All'uso degli imperatori romani", ed. cit., consultato il 6-07-2020. Sulla medagliistica cfr. W. Cupperi, *La riscoperta delle monete antiche come codice celebrativo: L'iconografia italiana dell'imperatore Carlo V d'Asburgo nelle medaglie di Alfonso Lombardi, Giovanni Bernardi, Giovanni da Cavino, "TP", Leone e Pompeo Leoni (1530-1558), con una nota su altre medaglie cesaree di Jacques Jonghelinck e Joachim Deschler*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 26, 2002, pp. 31-58.

²⁶ Il Cybo fin dal 1524 ricopriva il delicato incarico di legato pontificio a Bologna, sebbene Innocenzo vi risiedesse assai poco visto il complesso rapporto della città felsinea col papato. Tuttavia, il suo arrivo in città nel 1525 fu festeggiato con l'erezione di ben otto archi trionfali costati alla città, insieme al resto dei festeggiamenti, la ragguardevole cifra di mille ducati. Cfr. G. SASSU, *Il ferro e l'oro...*, ed. cit., p. 34.

i memorabili festeggiamenti del matrimonio di suo figlio Cornelio con Lavinia Colonna, e a Ludovico Rossi, appartenente ad una delle più rinomate famiglie della città²⁷.

Sinteticamente ripercorriamo l'entrata di Clemente VII e di Carlo V in città. Ricorda il Guicciardini:

Nel quale tempo essendo giunto il pontefice a Bologna, Cesare, secondo l'uso de' principi grandi, vi venne dopo lui; perché è costume che, quando due principi hanno a convenirsi, quello di più dignità si presenta prima al luogo disputato, giudicandosi segno di riverenza che quello che è inferiore vadi a trovarlo²⁸.

Carlo V, dunque, giunse a Bologna poco dopo rispetto a Clemente VII e i percorsi che i due sovrani seguirono per giungere a San Petronio e nel Palazzo Pubblico della città furono differenziati: il pontefice, giunto dalla Romagna, entrò in città da Porta Maggiore e percorse il decumano romano, ornato per l'occasione con due archi trionfali e coperto da una sorta di velario di tessuti bianchi e turchini fino a giungere all'altezza di Palazzo Scappi, ove fu «fabricato un bellissimo arco triumphale, quadrato in muro», su cui torneremo anche successivamente²⁹.

L'entrata di Carlo V non fu molto dissimile da quella del pontefice, ma la partecipazione emotiva della folla al suo arrivo fu sicuramente maggiore, tanto che, come riporta Marin Sanudo nella trascrizione di una lettera inviatagli da Hieronimo Buontempo, vi erano così tanti «strepiti di voci, trombe, tamburi et artiglierie, che pareva appunto che Bologna andasse tuta soto sopra³⁰», fatto questo dovuto senz'altro alle alte aspettative e speranze che i bolognesi riponevano in questo importante avvenimento³¹. Gaetano Giordani, contrariamente, ricorda come al passaggio del pontefice il popolo rimanesse in silenzio senza esultare, nonostante coloro che portavano la sedia gestatoria del papa urlassero a gran voce “*Viva Papa Clemente*”; secondo l'autore ottocentesco «questo accadde, o fosse

²⁷ *Ivi*, pp. 35-36.

²⁸ F. GUICCIARDINI, *Storia d'Italia*, libro XIX, cap. XVI, ed. cit., p. 2019

²⁹ Sassu sottolinea come per l'entrata di Clemente VII in città ci sono giunte poche testimonianze del tempo, contrariamente alle numerosissime rintracciabili riguardanti l'entrata dell'imperatore. La principale testimonianza è sicuramente l'*Historie di Bologna* di Leandro Alberti, mentre fonti secondarie secentesche sono la *Cronica di Bologna nel tempo vi dimorava Clemente VII pontefice, et Carlo V Imp.re...* di G.F. NEGRI e le *Memorie antiche di Bologna* di A.F. GHISELLI. Cfr. G. SASSU, *Il ferro e l'oro...*, ed. cit., pp. 36-38 con note.

³⁰ M. SANUDO, *Diarii (1455-1536)*, a cura di M. Allegri, N. Barozzi, G. Brecht, R. Fulin e R. Strefani, Venezia 1898, vol. LII, p. 266.

³¹ A riguardo vedere le considerazioni di Roberto Righi a partire dai due pareri discordanti in merito al convegno di Bologna dati da Eliseo Mamilini e da suo figlio Andrea Mamelini in nota al testo del padre. Cfr. R. RIGHI, *Carlo V Imperatore a Bologna*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, ed. cit., pp. 487-488. Vedere anche K. EISENBICHLER, *Charles V in Bologna: the self-fashioning of a man and a city*, “*Renaissance Studies*», 13, 4, 1999, pp. 430-431.

ella [popolazione] malcontenta delle sofferte gravezze per le sopravvenute guerre, o attonita e stupefatta restasse alla vista di tanta maestà»³².

L'ampiezza delle testimonianze riguardanti l'entrata imperiale ci permette di comprendere meglio la portata politica e propagandistica di tutto questo evento; Carlo entrò dalla parte opposta della città rispetto a Porta Maggiore, ossia da Porta San Felice, e già qui gli apparati decorativi apparivano di tutt'altro calibro rispetto a quelli pontifici. Se questi ultimi si limitavano semplicemente ad esaltare ed elogiare l'immagine del pontefice, quelli imperiali, invece, possedevano un «maggior potere di fascinazione, una più potente concezione simbolica»³³: essi erano un continuo manifestarsi di richiami alla romanità e alla cultura classica, un autentico rimando all'antico e agli *adventus* imperiali o, per utilizzare le parole del Giordani, un «simulacro della romana antichità»³⁴.

Konrad Eisenbichler ha sottolineato come anche il semplice dirigersi dalla periferia direttamente verso il centro, verso il cuore di Bologna, fu un elemento in netto scarto rispetto alle entrate imperiali medievali, le quali prevedevano un lungo giro per le altre strade della città³⁵. Come già accennato, anche in confronto alla precedente entrata trionfale a Bruges del 1515, quella bolognese si aggiorna su stilemi più classici; se nella città fiamminga la norma erano i *tableaux vivants* illustranti tematiche di carattere cavalleresco, nell'entrata bolognese, invece, questi elementi sono totalmente assenti e sostituiti da una serie di archi trionfali e di dipinti allegorici³⁶.

La decorazione di questi archi è un persistente presentarsi di miti classici e imperatori romani, questi ultimi presenti al fine di paragonare la loro figura e le loro gesta a quelle di Carlo V. In tal senso risultano illuminanti le trascrinanti parole di Brandi, il quale si sofferma sull'ipotetica reazione del Gattinara – uno dei principali promotori di questa nuova immagine dell'imperatore –, il cui cuore «dovette battere più forte quando egli scorse le figure degli imperatori romani Cesare, Augusto, Tito e Traiano accanto allo stemma della Sua imperiale Maestà»³⁷. Naturalmente non furono effigiati solo imperatori dell'antichità, ma anche consoli e senatori come Scipione Minore e Lucio Cecilio Metello, con evidente richiamo alle loro doti diplomatiche e politiche, sottolineate ulteriormente anche dalle iscrizioni latine che corredevano queste figurazioni, puntualmente interpretate dal Giordani.

³² G. GIORDANI, *Della dimora e venuta in Bologna del Sommo Pontefice Clemente VII per la coronazione di Carlo V Imperatore celebrata l'anno MDXXX*, Bologna 1842, p. 11.

³³ G. SASSU, *Il ferro e l'oro*, ed. cit., p. 40.

³⁴ G. GIORDANI, *Della dimora e venuta in Bologna...*, ed. cit., p. 12.

³⁵ K. EISENBICHLER, *Charles V in Bologna: the self-fashioning of a man and a city*, "Renaissance Studies", 13, 4, 1999, p. 432.

³⁶ Cfr. *Ibid.*; G. SASSU, *Il ferro e l'oro*, ed. cit., p. 30.

³⁷ K. BRANDI, *Carlo V*, ed. cit., p. 273.

Trovarono spazio nel programma iconografico anche scene tratte dalla storia più recente volte a sottolineare il ruolo di catalizzatore dell'imperatore fra le varie anime della cristianità³⁸.

Nonostante la documentazione piuttosto esauriente riguardante la descrizione degli apparati effimeri eretti per l'occasione, nulla di quanto fino ad ora descritto è giunto fino ai giorni nostri, e in fin dei conti non ci si poteva aspettare altrimenti, vista la natura temporanea, effimera appunto, di tutta questa grande macchina scenografica. Le testimonianze del tempo, inoltre, sottolineano proprio come molti degli oggetti del cerimoniale, come i baldacchini, venissero lasciati subito dopo il loro utilizzo al popolo per essere distrutti, secondo il rituale in uso da almeno due secoli³⁹. Se la documentazione antica ci fornisce un'immagine piuttosto chiara, seppur non sempre concorde, di tutta la cerimonia, essa – e questo è l'aspetto amaro della questione per gli storici dell'arte – non fornisce allo studioso moderno un chiaro riferimento su chi fossero gli artefici di questi imponenti apparati. Come poc'anzi ricordato, il Cybo affidò a Marcantonio Marsili e a Ludovico Rossi il compito di mettere in piedi le decorazioni celebrative, probabilmente lasciando ai due personaggi anche una certa autonomia nella scelta dei soggetti e delle tematiche da realizzare; tuttavia, poco e in maniera piuttosto confusa è ricordato riguardo gli artisti che i due incaricati ingaggiarono per l'occasione. In questo momento limitiamoci solo a segnalare questo aspetto, che sarà oggetto di un'analisi più dettagliata nelle pagine successive.

Occorre ora accennare, visto che una trattazione più ampia esulerebbe dagli scopi di questa ricerca, alla cerimonia d'incoronazione, o meglio alla doppia incoronazione di Carlo V, di cui abbiamo già posto brevemente in luce la valenza politica. Se infatti gli archi trionfali e tutte le decorazioni di sapore antico messe a punto per festeggiare l'entrata dei due regnanti erano un chiaro riferimento ai grandi trionfi romani, l'allestimento degli apparati per la solenne incoronazione in San Petronio era tesa, invece, a ricreare una Roma fittizia, ossia a far sì che, nonostante ci si trovasse a Bologna, il richiamo alla città storicamente deputata alle incoronazioni imperiali, Roma appunto, fosse chiaro ed evidente⁴⁰. In merito alla scelta di Bologna quale città d'incoronazione furono molti i dubbi sollevati dai consiglieri di Carlo, *in primis* da Mercurino da Gattinara, il quale, come ricorda l'ambasciatore dei Gonzaga a Venezia Giovan Battista Malatesta, consigliava «che la M[ae]stà non

³⁸ Per una trattazione dettagliata di tutti i singoli elementi degli apparati decorativi vedere nuovamente l'ampio studio di G. SASSU, *Il ferro e l'oro*, ed. cit., p. 36-53 che ricalca criticamente le informazioni raccolte quasi due secoli orsono da G. GIORDANI, *Della dimora e venuta in Bologna...*, ed. cit. sulla base di innumerevoli testimonianze fra le quali spicca per completezza ed acume osservativo il resoconto di Marin Sanudo contenuto nei suoi *Diarii*, sebbene il cronista veneziano non abbia partecipato alla cerimonia, ma si sia fatto descrivere dettagliatamente ogni singolo momento da Girolamo Buontempo. I *Diarii* del Sanudo, in verità, contengono molte altre testimonianze relative all'entrata dell'imperatore in Bologna che gli furono inviate da amici e collaboratori, tuttavia il riferimento principale per precisione ed accuratezza rimane il resoconto del Buontempo.

³⁹ G. SASSU, *Il ferro e l'oro*, ed. cit., p. 39.

⁴⁰ *Ivi*, p. 56.

se incoronossi qui acciocché né lutherani né altri possano cavillare col dire che la coronazione non è fatta in loco deputato»; ma la situazione in Germania e le richieste del fratello Ferdinando di affiancarlo nella lotta contro il sultano, giunto ormai a ridosso delle mura di Vienna, erano troppo pressanti per non farlo desistere dalla sua volontà di coronarsi a Roma⁴¹.

Assodata, tramite appositi consulti, la validità di un'incoronazione bolognese, la messa a punto del rito fu affidata a Biagio Martinelli da Cesena, cerimoniere pontificio, il cui *Diarium* quotidiano rappresenta un documento fondamentale per la comprensione della cerimonia, tratta dal rituale medievale del *Caerimoniale Romanorum*, a cui – è importante ricordarlo – Carlo V si attenne senza modificare nulla dei momenti liturgici e para-liturgici⁴².

La prima incoronazione con la corona dei Longobardi, nota come corona ferrea, avvenne in forma privata il 22 febbraio nella cappella del Legato nel Palazzo Pubblico⁴³. La seconda, invece, avvenne due giorni dopo ed ebbe, grazie all'ampia attività di propaganda imperiale, una risonanza europea. Le fasi del cerimoniale codificate sono lunghe e complesse, inoltre le testimonianze scritte di coloro che vi assistettero non sempre sono concordi⁴⁴. Tuttavia, ogni fonte si sofferma sulle opere ingegneristiche e decorative che furono approntate per l'occasione, come il grande ponte ligneo che collegava il Palazzo Pubblico all'altar maggiore di San Petronio. Sebbene non sia esattamente chiara la sua configurazione, appare invece limpido il motivo per il quale fu eretto: favorire la visione dell'imperatore incoronando a tutta la folla assiepata in piazza e al contempo agevolare il passaggio di Carlo e della sua corte verso la basilica⁴⁵. Purtroppo, non ci sono giunte testimonianze visive coeve raffiguranti questa curiosa opera ingegneristica, se non quella attribuita a Girolamo Genga nella Sala dei Semibusti di Villa Imperiale a Pesaro (fig. 8.). La scena, infatti, raffigura proprio un grande ponte sopraelevato sul quale sfilano personaggi riccamente abbigliati, tra cui si riconosce chiaramente Carlo V e il committente dell'affresco Francesco Maria I Della Rovere, il quale proprio in occasione dell'incoronazione ricevette l'importante incarico di portare la spada imperiale durante la cavalcata

⁴¹ Come se non bastasse anche sua zia Margherita d'Asburgo, reggente dei Paesi Bassi, gli consigliò di «non sprecare tempo e denaro per amore del papa» e di affrettare la missione italiana. Cfr. Ivi, p. 59; K. BRANDI, *Carlo V*, ed. cit., pp. 274-277; K. EISENBICHLER, *Charles V in Bologna...*, ed. cit., pp. 433-434.

⁴² Cfr. P. PRODI, *Carlo V e Clemente VII...*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, ed. cit., pp. 342-343; G. SASSU, *Il ferro e l'oro*, ed. cit., p. 59-69.

⁴³ Tradizionalmente la sede deputata a questa incoronazione è la città di Milano o Monza, ove la corona è conservata. Carlo, tuttavia, volle fermamente tenere questa cerimonia in quanto, dato il legame di quest'oggetto con la figura di Teodolinda e Carlo Magno, egli intendeva suggellare l'identificazione simbolica tra la sua figura e quella del primo imperatore del Sacro Romano Impero. G. SASSU, *Il ferro e l'oro*, ed. cit., p. 60.

⁴⁴ T. BERNARDI, *Analisi di una cerimonia pubblica: l'incoronazione di Carlo V a Bologna*, «Quaderni Storici», 21, 61, 1986, pp. 183-187. Per una critica e un approfondimento più recente a riguardo di quanto sostenuto dalla Bernardi vedere. CLARKE, *The Emperor's Hat*, ed. cit., pp. 199-207.

⁴⁵ G. SASSU, *Il ferro e l'oro*, ed. cit., p. 65.

trionfale⁴⁶. A parte quest'affresco, unica raffigurazione dell'opera, molte sono le testimonianze scritte che raccontano del ponte e che non mancano mai di ricordarne il parziale crollo, accaduto nei momenti appena successivi al passaggio dell'imperatore.

Se i narratori raccontano tutti in modo abbastanza concorde le vicende avvenute al di fuori della basilica di San Petronio⁴⁷, ciò che invece accadde al suo interno è di difficile comprensione. Infatti le fonti qui iniziano ad essere più vaghe poiché non tutti i compilatori e i cronisti che assistettero alla cerimonia ne conoscevano precisamente il protocollo e le fasi. Dalle non sempre concordi descrizioni Tiziana Bernardi è riuscita a ricostruire il nuovo assetto che San Petronio assunse proprio per l'occasione. La chiesa venne adattata, quasi mascherata, per poter somigliare, almeno nei punti cruciali, alla Basilica di San Pietro, ma anche per poter garantire una piena adesione al cerimoniale contenuto nel *Caerimoniale Romanorum*, redatto proprio in base alla conformazione della basilica vaticana. Tuttavia, nessuno studioso fino ad ora pare essersi posto una domanda a nostro avviso necessaria: in che modo si sarebbe svolta un'incoronazione imperiale nella basilica di San Pietro se questa, nel 1530, appariva ancora come un cantiere a cielo aperto? Occorre infatti sottolineare che in quel torno di anni il grande edificio costantiniano a cui faceva riferimento il *Caerimoniale* era ormai quasi completamente raso al suolo e che i lavori di costruzione della nuova basilica, all'epoca sotto la direzione di Antonio da Sangallo e Baldassarre Peruzzi, furono bloccati – e già procedevano a rilento – tre anni prima a causa del Sacco del 1527. A guardare i celebri disegni di Maarten van Heemskerck (fig. 9-10), risalenti alla metà degli anni Trenta ma che fotografano una situazione abbastanza simile, o al limite migliore, rispetto a quella del 1530, «è come se l'osservatore gettasse lo sguardo su un cadavere tenuto insieme faticosamente solo dallo scheletro architettonico»⁴⁸. Appare quindi piuttosto strano che uno dei principali eventi europei volti a sancire la ritrovata pace tra papa e imperatore potesse avvenire all'interno di un cantiere. Il problema, a stare alle fonti fino ad ora pubblicate, pare non abbia affatto toccato il pontefice e i suoi cardinali, forse perché sarebbe risultato alquanto facile spostare il rito in un'altra basilica pontificia, come San Giovanni in Laterano, luogo presso il quale l'imperatore, secondo il cerimoniale, si sarebbe comunque dovuto recare in seguito

⁴⁶ È interessante osservare la conformazione di Piazza Maggiore totalmente diversa rispetto a quella odierna; al tempo, infatti, il fronte del Palazzo dei Banchi non era stato ancora costruito e la facciata di San Petronio appare ancora in mattoni in quanto il rivestimento marmoreo fu posto solo a partire dal 1538. *Ivi*, 65-66.

⁴⁷ Altri passaggio succulenti presenti in molte cronache raccontano dei litigi avvenuti per accedere alla basilica; Hieronimo Buontempo riporta che «al reverendissimo Grimano li fu cavato di testa la mitria e bereta, et penso li tocasse ancor qualche alabarda», ma anche di come «Uno di quelli [ambasciatori] di Genua pigliò per li capeli lo archiepiscopo di Siena, come orator, et lo tirava adrieto; uno altro de quelli de Siena pigliò per la barba quello di Genua che havea lo archiepiscopo pei capeli. Talché li reverendissimi furono forzati alcuni di loro per veder, montar sopra le banche, et alcuni di loro per spartirli, et cussi li reverendissimi Santiquattro Ancona et Perugia li dispartirono». T. BERNARDI, *Analisi di una cerimonia pubblica*, ed. cit. pp. 184-185.

⁴⁸ H. BREDEKAMP, *La fabbrica di San Pietro: il principio della distruzione produttiva*, Einaudi 2005 [2000], pp. 71-72.

all'incoronazione per farsi ammettere tra i canonici lateranensi. Uno studio più approfondito della questione che sposti la lente della ricerca da Bologna a Roma potrebbe dunque rivelare nuove strade per la conoscenza del cerimoniale d'incoronazione, visto che in qualunque caso esso avrebbe inevitabilmente subito delle variazioni.

Ma torniamo a Bologna per entrare rapidamente in San Petronio. Oltrepassato il portale di accesso ci saremmo trovati, almeno secondo la ricostruzione di Bernardi, tutta la navata destra occupata da palchi di legno sui quali gli invitati potevano assistere alla cerimonia, mentre sulla sinistra avremmo visto due cappelle, quella di San Gregorio, per la vestizione dell'imperatore, e quella di San Maurizio, per il rito dell'unzione e la consegna del Sacro Crisma. In fondo, nell'abside, avremmo trovato le due corti, imperiale e pontificia, e i troni dei due regnanti, quello papale in primo piano e più alto rispetto a quello imperiale, leggermente in ombra. Al di fuori della basilica, probabilmente alla destra del ponte ligneo sul sagrato, avremmo osservato la cappella di Santa Maria *inter turre*, ove Cesare sarebbe stato ammesso tra i canonici di San Pietro⁴⁹.

Alla cerimonia ufficiale, come sottolinea Bernardi, ebbe accesso solo un selezionatissimo gruppo di invitati appartenente ai ceti sociali più elevati; non per questo, però, essa non può essere considerata pubblica, giacché il rito in San Petronio era solo una fase dell'incoronazione imperiale. La parte meno esclusiva di tutta la cerimonia è la cosiddetta cavalcata trionfale, il cui principale intento era mostrare tutta la munificenza e la benevolenza del nuovo imperatore al popolo; le cronache del tempo, infatti, ricordano come il tesoriere imperiale annunciasse il passaggio dei due regnanti gettando alla folla monete d'oro e d'argento⁵⁰. Quest'ultima fase fu particolarmente propagandata dall'*entourage* dell'imperatore; su commissione imperiale, infatti, furono fatte realizzare imponenti incisioni raffiguranti la cavalcata, realizzate da Robert Péril e Nikolaus Hogenberg, entrambe eseguite e stampate nel 1530 e diffuse in tutto il territorio tedesco⁵¹ (figg. 11-12). Per quanto concerne la parte spagnola dell'impero, invece, si optò per dei veri e propri opuscoli descrittivi illustranti, questa volta, non tanto la cavalcata al fianco del papa, quanto la cerimonia d'incoronazione in San Petronio. Sebbene le illustrazioni di questi libelli, come *La Cornociò imperial co todas sus cerimonias [...]* di Diego Gracián de Alderete o l'anonimo *La maravillosa coronaciòn [...]*⁵², non rappresentino mai

⁴⁹ T. BERNARDI, *Analisi di una cerimonia pubblica*, ed. cit. p. 179; G. Sassu, *Il ferro e l'oro*, ed. cit., pp. 66-67.

⁵⁰ R. RIGHI, *Carlo V imperatore a Bologna*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, ed. cit., p. 497.

⁵¹ G. SASSU, *Il ferro e l'oro*, ed. cit., pp. 78-81.

⁵² Anonimo, *La maravillosa coronaciòn del Invictissimo Caesar Don Carlos Eperador y Rey nuestro Señor: de las coronas que faltavan de Hierro y de Oro en la Cibdad de Bolonia por manos del papa Clemente séptimo*, Sevilla 1530.

fedelmente la scena reale, queste piccole pubblicazioni al tempo furono ritenute, a ragione, uno strumento fondamentale di propaganda politica⁵³.

Dopo questo rapido quadro d'insieme riprendiamo ora il discorso riguardante gli apparati effimeri eretti in occasione sia dell'entrata trionfale, sia della cerimonia d'incoronazione. Come ricordato, la realizzazione dei primi fu affidata al Marsili e al Rossi, personaggi conosciuti nella Bologna del tempo ma oggi sostanzialmente ignoti. Costoro, nonostante la loro professione non artistica⁵⁴, furono chiamati, come scrisse Giordano Conti, ad essere «gli esperti registi di questo trapasso dallo spazio fisico e funzionale della città alla spazio metafisico e simbolico del teatro»⁵⁵.

Le notizie derivabili dalle fonti sono piuttosto scarse, e non consentono di individuare tutti gli artisti che collaborarono alla realizzazione delle imponenti scenografie; l'unica documentazione a cui possiamo rimettere la nostra conoscenza dei fatti è ancora una volta l'ottocentesca *Cronaca* del Giordani. Egli, infatti, riporta una lunga serie di nomi, dalla «ancora in grido» scuola di pittura bolognese, con i Raimbolini eredi del Francia, Biagio Pupini, il Chiodarolo e «quel bizzarro Amico Aspertini, che allora teneva il grado di Massaro delle quattro arti», fino ad «altri pittori più giovani di età» come il Primaticcio e «Giorgio Vasari Aretino», appartenente a quella fazione definita di «estere scuole»⁵⁶. Questo ricco elenco di nomi, come sottolinea Sassu, non pare affatto suffragato da alcuna fonte, ed anzi sembra una semplice enumerazione dei più celebri artisti che intorno al 1530 operarono sul suolo felsineo⁵⁷. Il catalogo però potrebbe benissimo corrispondere a realtà: non solo per quanto concerne il numero di artisti coinvolti nei lavori, visto che «altro non si vedeva che arrivare principi, signori, prelati et cortigiani, et da ogni lato gli artefici in fretta lavorare tanto il giorno quanto

⁵³ A dire la verità nemmeno le incisioni di Péril e Hogenberg rappresentano fedelmente la realtà, dal momento che in esse è totalmente assente il contesto, ossia la città di Bologna. Cfr. G. SASSU, *Il ferro e l'oro*, ed. cit., pp. 77-81.

⁵⁴ Chiara Sorgato sottolinea come il caso di Bologna differisca dagli altri per quanto concerne l'affidamento dei lavori, i quali erano solitamente allogati all'artista più illustre della città. Tuttavia è possibile mettere in discussione questa affermazione, poiché prima delle cerimonie bolognesi non ve ne furono molte altre con cui fare un confronto, se non quella del 1506 in occasione dell'incontro, sempre a Bologna, di Giulio II e Francesco I. L'affidamento dei lavori ad un solo artista, il quale successivamente provvedeva a trovare altri collaboratori, è cosa più tarda; ricordiamo ancora l'entrata di Carlo V a Milano del 1541, i cui apparati furono progettati interamente da Giulio Romano. C. SORGATO, *Cinque mesi di feste per Carlo V a Bologna*, «Il Carrobbio», 6, 1980, p. 340.

⁵⁵ G. CONTI, *L'incoronazione di Carlo V a Bologna*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino: la Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1980, pp. 38-39. Il rimando al teatro è un probabile richiamo alle parole del Bembo, il quale in una lettera a Clemente VII definisce la Bologna di questi momenti come il «Teatro del Mondo». In quei mesi, inoltre, anche Giulio Camillo, meglio noto come Delminio, stava mettendo a punto la sua idea di «teatro» che ben si sposa con il teatro politico che divenne Bologna in quegli anni. Cfr. P. PRODI, *Carlo V e Clemente VII...*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, ed. cit., p. 344.

⁵⁶ G. GIORDANI, *Della dimora e venuta in Bologna...*, ed. cit., p. 17. Vedi appendice 1 per il testo completo.

⁵⁷ Lo studioso afferma, a ragione, che il Giordani probabilmente non ebbe nemmeno modo di leggere il libello *Il Superbo apparato fatto in Bologna alla incoronazione della Cesarea Maesta Carlo V. imperatore del christiani*. L'erudito ottocentesco, infatti, afferma che in questa anonima pubblicazione sono contenute molte informazioni riguardanti gli artisti presenti a Bologna nel 1530, ma così non è, in quanto essa narra, come molte altre pubblicazioni propagandistiche di questo genere, la cerimonia d'incoronazione e festeggiamenti che ad essa fecero seguito. G. SASSU, *Il ferro e l'oro*, ed. cit., pp. 45 e 139-141.

la note», come ricorda Leandro Alberti⁵⁸ e come non dimentica di annotare il Giordani stesso, «non bastando gli accennati pittori per condurre a fine nei giorni prefissi le dichiarate pitture, trovarono pure in tale occasione da lavorare quivi alcuni pittori di estere scuole»⁵⁹, ma anche perché mancano proprio quegli artisti che, pur soggiornando a Bologna in quello stesso torno di anni, non parteciparono alla realizzazione degli apparati, come possiamo affermare con una certa sicurezza. Anzi, a ben leggere le note redatte dal Giordani, l'autore pare aver condotto le proprie ricerche basandosi su testi piuttosto affidabili – seppur con molte riserve – in materia, *in primis* sulle *Vite* vasariane, il cui autore, come precedentemente ricordato, prese parte ai lavori di realizzazione degli apparati bolognesi, ma anche su fonti secentesche, come la *Felsina pittrice* del Malvasia al cui interno, però, non sono presenti richiami ai festeggiamenti del 1530⁶⁰.

Fra gli illustri assenti dalla lista del Giordani balza subito agli occhi il nome di Francesco Mazzola detto Parmigianino, sulla cui presenza bolognese abbiamo fonte certa nelle pagine delle *Vite* del Vasari dedicate proprio all'artista parmigiano. L'aneddoto è assai celebre e conviene riportarlo con le stesse succose parole dell'aretino:

Quando l'imperadore Carlo Quinto fu a Bologna perché l'incoronasse Clemente Settimo, Francesco, andando talora a vederlo mangiare, fece senza ritrarlo l'immagine di esso Cesare a olio in un quadro grandissimo, et in quello dipinse la Fama che lo coronava di lauro et un fanciullo in forma d'un Ercole piccolino che gli porgeva il mondo quasi dandogliene il dominio. La quale opera finita che fu, la fece vedere a papa Clemente, al quale piacque tanto che mandò quella e Francesco insieme, accompagnati dal vescovo di Vasona, allora datario, all'imperadore; onde essendo molto piaciuta a Sua Maestà, fece intendere che si lasciasse: ma Francesco, come mal consigliato da un suo poco fedele o poco saputo amico, dicendo che non era finita, non la volle lasciare; e così Sua Maestà non l'ebbe, et egli non fu, come sarebbe stato senza dubbio, premiato.⁶¹

Il Vasari, quindi, ci informa sul fatto che Parmigianino non lavorò alla realizzazione degli apparati decorativi, bensì entrò in stretto contatto con i più illustri personaggi presenti in città, quali il papa e l'imperatore in persona (fig. 13). Analogamente, seppur non v'è certezza sulla sua presenza felsinea, Tiziano, assente nel computo del Giordani, forse approfittò della grande quantità di personalità potenti affluite a Bologna recandovisi in cerca di nuovi committenti, col brillante risultato

⁵⁸ *Ivi*, p. 107.

⁵⁹ G. GIORDANI, *Della dimora e venuta in Bologna...*, ed. cit., p. 17.

⁶⁰ Cfr. *Ivi*, note 50-60, pp. 14-17; G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1550-1568), vol. IV, ed. a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze 1966-1987, pp. 493-505; C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, ed. a cura di M. Brascaglia Bologna 1971, pp. 93-123.

⁶¹ G. VASARI, *Le vite*, vol. IV, ed. cit., pp. 541-542.

di riuscire a ritrarre il novello imperatore nelle fattezze di *miles romanus* in una tela oggi perduta, ma di cui sopravvivono varie copie antiche e l'incisione che ne trasse Johannes Breit, alias Giovanni Britto⁶² (fig. 14). Vasari in merito a questo quadro annota:

Dicesi che l'anno 1530, essendo Carlo Quinto imperatore in Bologna, fu dal cardinale Ipolito de' Medici Tiziano, per mezzo di Pietro Aretino, chiamato là; dove fece un bellissimo ritratto di Sua Maestà tutto armato, che tanto piacque, che gli fece donare mille scudi: de' quali bisognò che poi desse la metà ad Alfonso Lombardi scultore, che avea fatto un modello per farlo di marmo, come si disse nella sua Vita.

Anche un altro veneziano illustre, Sebastiano del Piombo, sappiamo essere stato a Bologna nel 1530, come testimoniano un suo disegno oggi al British Museum di Londra (fig. 15) e varie evidenze documentarie, benché il suo soggiorno felsineo non venga confermato dal Vasari⁶³. Il disegno, di altissima qualità, è da considerarsi probabilmente come una delle poche opere commissionate da Clemente VII in ricordo della Pace di Bologna. La fattura di questo foglio ha portato gli studiosi a considerarlo un disegno di presentazione per un'opera di evidente matrice filopapale, dal momento che il pontefice è qui ritratto come il protagonista della scena, colui che dà indicazioni ad un Carlo V pronto, con la mano sul petto, ad accettare tutte le condizioni papali.

Limitandoci a questi casi più noti ora possiamo passare a trattare di quegli artisti che invece lavorarono effettivamente alla realizzazione delle decorazioni bolognesi. Purtroppo, le fonti qui sono davvero scarse ed è possibile limitarci solo alla testimonianza del Vasari e a pochi altri casi su cui ci informa il Giordani. Il primo a ricevere menzione nelle *Vite* è Amico Aspertini. Vasari che, con molta probabilità, proprio in questi anni iniziò a raccogliere informazioni sugli artisti bolognesi, scrive che «Quando Carlo Quinto imperador[e] andò a Bologna, fece Amico alla porta del palazzo un arco trionfale, nel quale fece Alfonso Lombardi le statue di rilievo»⁶⁴. Evidentemente in questo passo il riferimento è al grande arco trionfale posto dinanzi l'entrata del Palazzo Pubblico il quale, probabilmente, fu d'ispirazione a Galeazzo Alessi per la realizzazione dell'entrata del suddetto palazzo circa vent'anni dopo⁶⁵. A ben leggere il testo vasariano comprendiamo come l'Aspertini fosse assai esperto nella decorazione a fregi e ghirlande all'antica, poiché, per utilizzare ancora le parole

⁶² Sulla questione del Tiziano a Bologna molto si è scritto. In questa sede ci limitiamo a rimandare al più volte citato studio di G. SASSU, *Il ferro e l'oro*, ed. cit., pp. 142-150 e alla bibliografia ivi contenuta.

⁶³ G. SASSU, *Progetti per iconografie mai realizzate*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, ed. cit., pp. 505-514; ID., *Il ferro e l'oro*, ed. cit., pp. 119-123; M. GROSSO, *Feste e apparati effimeri per gli ingressi di Carlo V nelle Vite di Vasari, Da Genova a Mantova (1529-1530)*, ed. cit., pp. 91-110.

⁶⁴ G. VASARI, *Le vite*, ed. cit., p. 497.

⁶⁵ G. SASSU, *Il ferro e l'oro*, ed. cit., pp. 39-40 con note.

dell'aretino, «non è chiesa né strada in Bologna che non abbia qualche imbratto di mano di costui». Proprio in merito all'arco aspertiniano si è più volte ragionato se lo studio a penna per un *Arco trionfale dedicato a Clemente VII*, conservato al Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 16), potesse o meno raffigurare l'arco di cui scrive Vasari. Tuttavia, l'autografia aspertiniana è stata di recente messa in discussione in favore della mano di Baccio Bandinelli, a cui il disegno era tradizionalmente attribuito e il quale, inoltre, stando ancora alle parole dell'aretino, soggiornò tra il 1529 e il 1530 a Bologna per riunirsi col pontefice⁶⁶. Meno esaurienti risultano i passi dedicati agli altri pittori bolognesi e romagnoli come Biagio Pupini, Giovanni Maria Chiodarolo, Innocenzo da Imola, Girolamo da Cotignola, e Bartolomeo da Bagnacavallo, nelle cui biografie il Vasari non fa alcuna menzione di un'eventuale collaborazione alla realizzazione delle architetture effimere, mentre un accenno, sempre in relazione all'arco eretto dinanzi al palazzo pubblico, viene fatto ad Alfonso Lombardi scultore e medaglista⁶⁷.

Francesco Primaticcio, presente nell'elenco del Giordani e la cui biografia fu inserita dal Vasari solo alla fine della Giuntina, contrariamente agli altri artisti bolognesi fu ricoperto di lodi dall'aretino; sebbene nella sua vita non vi sia un esplicito riferimento agli apparati del 1530, Vasari scrisse che l'artista nel corso della sua carriera si adoperò «non solo nelle fabbriche, pitture e stucchi, ma ancora in *molti apparati di feste e mascherate, con bellissime e capricciose invenzioni*⁶⁸»: parole, queste, dalle quali possiamo supporre che, sia per provenienza che per età, il Primaticcio fosse attivo anche nei laboratori bolognesi per l'erezione delle scenografie imperiali e pontificie del 1530⁶⁹. Questi, inoltre, fu allievo di Giulio Romano, artista di corte a Mantova, il quale sappiamo essere stato il regista degli apparati effimeri eretti sempre nel 1530 e nel 1532 per l'entrata dell'imperatore nella città dei Gonzaga⁷⁰; non stupirebbe, dunque, che l'allievo prediletto di un artista come Giulio, versato in questo genere di iniziative, possa aver collaborato alle decorazioni bolognesi. Ipotesi, questa, avvalorata anche dal fatto che egli nel 1530 era già a Bologna, impegnato nella realizzazione del ritratto di Cornelia Malaspina, damigella d'onore di Isabella Gonzaga Pepoli, destinato in dono a Francisco de los Cobos, segretario di Carlo V⁷¹.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 44-45.

⁶⁷ G. VASARI, *Le vite*, ed. cit., p. 497.

⁶⁸ *Ivi*, vol. VI, pp. 147.

⁶⁹ Inoltre, come segnala ancora il Vasari, Primaticcio si distinse in Italia e particolarmente in Francia per le sue grandi doti di stuccatore, conoscenza questa fondamentale nella realizzazione di architetture effimere. Cfr. *Ivi*, vol. VI, pp. 143-152.

⁷⁰ «Nella venuta di Carlo Quinto imperatore a Mantova, per ordine del Duca fe' Giulio molti bellissimi apparati d'archi, prospettive per comedie e molte altre cose; nelle quali invenzioni non aveva Giulio pari, e non fu mai il più capriccioso nelle mascherate e nel fare stravaganti abiti per giostre, feste e torneamenti, come allora si vide, con stupore e meraviglia di Carlo imperadore e di quanti v'intervennero». *Ivi*, vol. V, pp. 547.

⁷¹ D. BODART, *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Roma 1998, pp. 77 e 215.

Il Giordani, inoltre, ci informa sulla presenza di un certo «Pietro Campagna Maesse», ossia Pieter de Kampeneer, meglio noto col nome ispanizzato di Pedro de Campaña, il quale «era non solo pittore di figura, ma anche architetto ed ornataista» e che operò «in Bologna in uno degli archi trionfali per la venuta di Carlo V»⁷².

Tra questa ipotetica miriade di artisti, come accennato, troviamo anche il nostro Giorgio Vasari. Nell'autobiografia egli ricorda che:

Crescendo poi più ogni giorno la guerra, mi risolvi tornarmene in Are[z]zo; ma non potendo per la diritta via et ordinaria, mi condussi per le montagne di Modena a Bologna; dove trovando che si facevano per la coronazione di Carlo Quinto alcuni archi trionfali di pittura, ebbi così giovinetto da lavorare con mio utile et onore⁷³.

Fu dunque la contingenza a portare Vasari nella festante Bologna e, almeno da quanto trapela dalle sue parole, sembra che il fato gli abbia fatto trovare la città in fermento per il più grande evento di quegli anni. A parte il dissimulare ignoranza sul fatto che in quel periodo si stesse svolgendo questo importante accadimento – quasi che l'aretino intendesse presentare come un dono del cielo la fortuna del trovarsi nel luogo giusto al momento giusto – questo ricordo non dice molto, se non che Vasari lavorò alle decorazioni con suo «utile et onore». Tuttavia, l'artista sembra non ricordare esattamente la realtà dei fatti in quanto, come tutte le testimonianze del tempo riportano, in occasione dell'incoronazione non furono eretti archi di trionfo, costruiti in occasione dell'entrata dell'imperatore e del pontefice in città, bensì decorazioni concentrate prevalentemente in Piazza Maggiore e all'interno di San Petronio. Anzi, sempre in base alle cronache del tempo, la costruzione del ponte di collegamento tra il Palazzo Pubblico e San Petronio dovette portare allo smantellamento, o allo spostamento, del grande arco trionfale dell'Aspertini e del Lombardi posto proprio dinanzi all'entrata del Palazzo.

La testimonianza, comunque, risulta essere una delle pochissime che siamo in grado di rintracciare sulla giovinezza dell'autore delle *Vite*, nonché una delle prime riguardanti le commissioni pubbliche dell'artista. Purtroppo, anche in questo caso non ci è pervenuto alcun materiale grafico riguardante l'apporto vasariano agli apparati bolognesi; tuttavia, per comprendere l'importanza formativa di questo momento per il giovane Vasari, è possibile istituire un parallelo tra questa prima

⁷² Nella sua argomentazione su questo artista il Giordani pare ancora una volta ben informato sulla scorta di documentazione ottocentesca ripresa dalle testimonianze cinquecentesche di Francisco Pacheco. G. GIORDANI, *Della dimora e venuta in Bologna...*, ed. cit., nota 57, p. 15.

⁷³ G. VASARI, *Le Vite*, vol. VI, ed. cit., pp. 370. Anche nelle *Ricordanze* Vasari annota che «a dì 4 di ottobre 1529 io fuggì i soldati che vennono a porre lo assedio di Fiorenza, licenziato da Bernardo Baldini orefice che saldamo il conto insieme et andai a Pisa». IBID., *Ricordanze*, a cura di A. Del Vita, Roma 1938, p. 40.

esperienza felsinea, i successivi apparati effimeri che Vasari sarà più volte chiamato a realizzare – in particolare quelli per l'entrata a Firenze di Carlo V nel 1536 e per le successive nozze di Alessandro de' Medici con Margherita d'Austria, di cui tuttavia non possediamo materiale grafico⁷⁴ – e la presenza nelle sue opere pittoriche di un forte interesse nei confronti delle quinte architettoniche e le prospettive scenografiche. In particolar modo l'interesse dell'aretino verso le decorazioni effimere è stato analizzato compiutamente da Marsel Grosso, il quale sottolinea l'ascendente nell'opera del Vasari dall'architettura e dagli impianti scenici del Peruzzi anche nelle tre grandi tavole che l'aretino realizzerà tra il 1539 e il 1540 per il refettorio del convento olivetano bolognese di San Michele in Bosco⁷⁵, al centro della presente ricerca. L'assenza di materiale grafico, inoltre, può trovare spiegazione anche in considerazione del fatto che il Vasari, vista la giovane età, ebbe modo di lavorare agli apparati solo in qualità di pittore e disegnatore e non, come accadde successivamente, in qualità di regista e responsabile.

Il seme dell'interesse del Vasari verso l'architettura effimera, dunque, risiede certamente nella partecipazione dell'artista alla preparazione degli apparati per i festeggiamenti bolognesi del 1530, ma se nelle *Vite* l'aretino non si trattiene assai nella descrizione delle varie decorazioni felsinee, in altri casi, come in quello assai noto di Mantova, Vasari tende a dilungarsi più diffusamente in brevi descrizioni – sempre in termini piuttosto generali – degli apparati, con lo scopo di elogiare o denigrare l'operato dell'artista che concorse alla loro realizzazione. In tal senso è possibile intendere il già menzionato arco di trionfo realizzato da Amico Aspertini, nella cui biografia, così come in quelle dei suoi colleghi bolognesi Vasari, come accennato, non fece altro che «vomitare il veleno dell'interna amarezza», per utilizzare le rabbiose parole del Malvasia. Proprio sulle biografie vasariane degli artisti bolognesi sarà incentrato il paragrafo successivo.

⁷⁴ Su tale argomento vedere V. CAZZATO, *Vasari e Carlo V. L'ingresso trionfale a Firenze del 1536*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno di studi (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 179-204.

⁷⁵ M. GROSSO, *Feste e apparati effimeri...*, ed cit., pp. 94-102. L'interesse verso le prospettive architettoniche e gli scorci, come sottolinea Fabian Jonietz, deriva anche dallo studio degli affreschi romani e di quelli di vari altri artisti, in *primis* Giulio Romano. Cfr. F. JONIETZ, *Fuori e dentro Bologna. Vasari e gli artisti emiliani e romagnoli nelle Vite*, in *D'odio e d'amore. Giorgio Vasari e gli artisti a Bologna*, catalogo della mostra (Firenze, 9 ottobre – 2 dicembre 2018) a cura di M. Faietti e M. Grasso, Firenze-Milano 2018, pp. 23-24.

I.2 Il secondo soggiorno bolognese del 1539-1540: all'origine de *Le Vite*

♦ Il seme delle *Vite*: Vasari «storico» a Bologna

«Per che fattomi andare a Bologna, ancorché l'opera fusse grande e d'importanza, la tolsi a fare; ma prima volli vedere tutte le più famose opere di pittura che fussero in quella città, di Bolognesi e d'altri»⁷⁶. Con tali parole Vasari apre il racconto del suo secondo soggiorno bolognese, ma le circostanze che lo portarono sul suolo felsineo, questa volta, furono tutt'altro che fortuite. L'aretino stesso, infatti, ci informa che fu grazie all'intermediazione di don Miniato Pitti, monaco olivetano conosciuto probabilmente a Pisa nell'inverno del 1529-1530 e figura fondamentale per la carriera successiva del Vasari⁷⁷, che riuscì a ricevere dall'abate del monastero di San Michele in Bosco, don Filippo Serragli, la commissione di decorare il refettorio con tre tavole dipinte e un fregio lungo le pareti⁷⁸. Le parole in apertura, tuttavia, hanno da tempo destato maggiore attenzione negli studiosi rispetto a quelle dedicate dall'artista alla descrizione della propria opera⁷⁹. Come si legge, Vasari scrive chiaramente che, se il motivo principale del ritorno a Bologna era quello di una commissione, egli si premura, prima di iniziare i lavori, di visitare ed osservare «tutte le più famose opere di pittura che fussero in quella città». Tale indicazione ha portato molti storici a sostenere che fu proprio a partire dal viaggio bolognese, o dai momenti appena precedenti o successivi ad esso, che l'aretino

⁷⁶ G. VASARI, *Le vite*, vol. VI, ed. cit., pp. 378.

⁷⁷ B. AGOSTI, *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle vite*, Milano 2016, p. 12.

⁷⁸ «Intanto il già detto don Miniato Pitti, che allora era visitator della Congregazione di Monte Oliveto, avendo veduta la tavola del Monte S. Savino e l'opere di Camaldoli, trovò in Bologna don Filippo Serragli fiorentino, abate di S. Michele in Bosco, e gli disse che, avendosi a dipignere il refettorio di quell'onorato monasterio, gli pareva che a me e non ad altri si dovesse quell'opera allogare». G. VASARI, *Le Vite*, vol. VI, ed. cit., pp. 378.

⁷⁹ La bibliografia sul Vasari, come facilmente immaginabile, è ormai sterminata. Dai pioneristici studi del Kallab a quelli fondamentali di Barocchi fino a giungere ai più recenti contributi di Agosti, la figura dell'artista aretino è ormai ben nota sia da un punto di vista artistico che letterario. Tuttavia, la straordinaria importanza del testo delle *Vite* continua a mantenere ben vivo l'interesse scientifico, il quale in tempi recenti si è focalizzato su due questioni riguardanti prettamente la fatica letteraria del Vasari: la «questione vasariana», per usare la felice espressione di Benati, volta ad indagare in che misura le *Vite* siano effettivamente frutto autografo della penna dell'aretino e il cui principale sostenitore risulta essere Charles Hope, e quella della genesi dell'opera. Come ha giustamente sottolineato Paolo Plebani, gli studi sul Vasari meriterebbero davvero un'ampia indagine tanto sono diversi per metodi, approcci e risultati. In questa sede, visto appunto il grande florilegio bibliografico sulla questione, ci si limiterà a considerare i contributi più recenti, incentrati sulla questione della genesi del lavoro storiografico vasariano e che sono più strettamente legati al secondo soggiorno dell'aretino a Bologna, oggetto di questa tesi. Per un primo orientamento bibliografico e riassunto dello *status quaestionis* cfr. P. PLEBANI, *intorno a Vasari: cinque lettere di Marco de' Medici a Timoteo Bottonio*, «Prospettiva», 132, 2008, pp. 78-97, in particolare p. 86, nota 9; D. BENATI, *Alle origini della "vita" di Francesco Francia: Vasari e gli umanisti bolognesi*, in *Il genio di Francesco Francia: un orafo pittore nella Bologna del Rinascimento*, catalogo della mostra (Bologna, 24 marzo – 24 giugno 2018), a cura di M. Scalini e E. Rossoni, Venezia 2018, pp. 95-107.

iniziò a concepire la struttura de *Le Vite*, destinate, come noto, a divenire il primo vero e proprio studio di storia dell'arte in senso moderno.

Tradizionalmente, come lo stesso artista ricorda in una celeberrima pagina della sua autobiografia contenuta nell'edizione del 1568, l'idea di comporre un testo storicamente e criticamente ben informato riguardante i fatti artistici avvenuti «da Cimabue insino a' tempi nostri» nacque durante una cena nel 1546 in casa di Alessandro Farnese, alla presenza di alcuni dei più illustri letterati del periodo, quali Paolo Giovio e Annibal Caro⁸⁰. A stare al racconto vasariano, da considerarsi un espediente letterario «per raccontare, secondo schemi retorici prestabiliti, una serie di verità», piuttosto che un fatto realmente accaduto⁸¹, furono proprio le sollecitazioni del Giovio, il quale «favellando di detti artefici, o scambiava i nomi, i cognomi, le patrie, l'opere, o non dicea le cose come stavano appunto, ma così alla grossa»⁸², a far prendere al nostro, su suggerimento del cardinal Farnese, la decisione di comporre «una ordinata notizia di tutti i detti artefici, dell'opere loro secondo l'ordine de' tempi». La gestazione di questo lavoro, come ci informa l'autore nella «Conclusione della opera a gli artefici et a' lettori» alla fine della *Torrentiniana*, fu di circa dieci anni e tale periodo appare, dunque, in conflitto con l'anno della celebre cena in casa Farnese⁸³. Tuttavia, il 1546 è una data da ritenersi molto indicativa, o perlomeno un termine cronologico attraverso il quale prendere atto di come il Vasari alla metà degli anni '40 fosse già ad un punto molto avanzato nella stesura del testo e avesse già ben chiara la struttura, nonché l'impalcatura retorica e concettuale, di tutto il lavoro. La presa di posizione di carattere metodologico avanzata in occasione della discussione col Giovio, infatti, indica come l'aretino in questi anni avesse già maturato un'idea ben

⁸⁰ La cerchia di intellettuali menzionata dal Vasari risulta essere di notevole importanza nel momento in cui si contestualizza la nascita delle *Vite*. Alessandro Farnese, infatti, accolse presso la propria dimora quella che un tempo era l'Accademia della Virtù, inizialmente ospitata presso la corte di Ippolito de' Medici e, dopo la morte di questi, presso la casa dell'influente monsignore fiorentino Giovanni Gaddi. Cfr. S. GINZBURG, *Filologia e storia dell'arte. Il ruolo di Vincenzio Borghini nella genesi della Torrentiniana*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, a cura di E. Carrara e S. Ginzburg, Pisa 2007, pp. 152-156; G. REBECCHINI, *La politica dello stile: il giovane Vasari e la cerchia di Ippolito de' Medici*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti di convegno (Firenze, 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg e A. Nova, Venezia 2013, pp. 13-27.

⁸¹ CH. DAVIS, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Lo storiografo dell'arte nella Toscana dei Medici*, catalogo della mostra (Arezzo, 26 settembre – 29 novembre 1981), a cura di Ch. Davis, Firenze 1981, pp. 213-215.

⁸² Silvia Ginzburg, nel suo complesso e articolato contributo, ha proprio posto l'attenzione sul ribaltamento che avviene tra storiografo e artista; quest'ultimo, infatti, è colui che corregge gli errori metodologici dello storico comasco il quale, per sua stessa ammissione, se avesse intrapreso un simile lavoro storiografico sui fatti artistici, avrebbe probabilmente prodotto nient'altro che «un trattatello simile a quello di Plinio». S. GINZBURG, *Filologia e storia dell'arte...*, ed. cit., pp. 147-149.

⁸³ A parere di Silvia Ginzburg, il convito farnesiano sarebbe da far risalire più plausibilmente entro il 1543, visto che il Molza, menzionato tra i partecipanti all'incontro, in quell'anno si trasferì a Modena, ove morì l'anno successivo. Tale datazione, tuttavia, pare sia stata riportata – tra l'altro sempre problematizzando la questione – solo dalla Ginzburg. Cfr. *Ivi*, pp. 151-153. EAD., *Intorno al cantiere della Torrentiniana: il modello di Bembo*, in *Le Vite del Vasari: genesi, topoi e ricezioni*, atti del convegno (Firenze, 13-17 febbraio 2018), a cura di K. Burzer, C. Davis, S. Feser, A. Nova, Venezia 2010, p. 21.

chiara di come l'opera dovesse essere condotta e redatta⁸⁴. Inoltre, a rimarcare come in questo periodo la stesura dovesse essere ormai a buon punto, se non addirittura quasi completata, concorrono varie evidenze documentarie, nelle quali si toccano aspetti più strettamente legati a problemi di carattere editoriale. Nel marzo del 1547, ad esempio, *Le Vite* risultavano presenti nel programma di stampa della tipografia di Anton Francesco Doni, fallita di lì a poco, ma già in una missiva del 27 novembre 1546 il Giovio si offriva di revisionare il testo, evidentemente ormai ad un punto molto avanzato di stesura⁸⁵. Il periodo compreso tra il 1546 e il 1550, anno in cui l'opera fu definitivamente data alle stampe per i tipi del fiammingo Lorenzo Torrentino, è quindi da considerarsi come un momento di riorganizzazione, revisione e preparazione per la stampa⁸⁶ della vasta messe di informazioni che Vasari dovette evidentemente aver raccolto nel corso di molto tempo⁸⁷, dieci anni come egli stesso ricorda più volte⁸⁸, se non addirittura «infin da giovinetto»⁸⁹ – e con tali parole possiamo ben dare ragione al Previtali, il quale riteneva che la cifra di dieci anni fu probabilmente arrotondata dall'aretino per difetto e non per eccesso⁹⁰.

Riorganizzazione e revisione, certo, ma anche continuo aggiornamento, visto che molte nuove informazioni furono aggiunte anche a ridosso della pubblicazione del volume, come la vita di Leon Battista Alberti, o la richiesta all'Aretino, nell'estate del 1549, di alcuni «versi» da poter inserire nel libro in corso di stampa; anche molte altre biografie, pure di grande importanza, come quella di Perino, scomparso improvvisamente il 18 ottobre 1547, furono inserite in questo torno di anni⁹¹. Le

⁸⁴ Queste concezioni metodologiche, ma anche l'idea dello sviluppo delle tre età, tradiscono, secondo la capillare ricostruzione filologica della Ginzburg, una forte influenza di Vincenzio Borghini. Questi era l'allievo prediletto di Pier Vettori, illustre filologo e lettore di greco e latino nello studio fiorentino, oltre ad essere stato maestro anche di Benedetto Varchi. Il legame tra Vasari e Borghini è attestato con certezza dal 1549, ma con molta probabilità esso affonda le radici almeno fino al 1537 o con maggiore sicurezza al 1541. Cfr. S. GINZBURG, *Filologia e storia dell'arte...*, ed. cit., pp. 158-164; EAD., *Intorno al cantiere della Torrentiniana...*, ed. cit., p. 22.

⁸⁵ B. AGOSTI, *Giorgio Vasari...*, ed. cit., pp. 74-75. Inoltre, anche nella vita degli artisti lombardi nella Giuntina, Vasari scrive che «dall'anno 1542 insino a questo presente 1566 io non aveva, come già feci, scorsa quasi tutta l'Italia». Indicare precisamente un anno dovrebbe probabilmente significare che già a quella data Vasari aveva iniziato a viaggiare per la penisola per accrescere il materiale da far confluire poi nelle *Vite*. Cfr. P.L. RUBIN, *Giorgio Vasari: art and history*, New Haven-London 1995, p. 106-107 e 115.

⁸⁶ Cfr. B. AGOSTI, *Giorgio Vasari...*, pp. 72-78; EAD., *Per una geografia e storia della Torrentiniana*, in *Forme e storia: scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. Angelelli e F. Pomarici, Roma 2012, p. 526; C.M. SIMONETTI, *La vita delle «Vite» vasariane: profilo storico di due edizioni*, Firenze 2005, pp. 53-89.

⁸⁷ A. NOVA, 'Vasari' versus Vasari: la duplice attualità delle *Vite*, «Mittelungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 55, 1, 2013, p. 60.

⁸⁸ Il riferimento alla decennale preparazione dell'opera non lo troviamo solamente nella conclusione alla Torrentiniana, ma anche in una lettera datata 8 marzo 1550 indirizzata dall'aretino a Cosimo de' Medici in cui l'autore sottolinea come «vi porgho non le fatiche et lo stento di duo mesi, ma quelle di dieci anni». K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, vol. I, München 1923, p. 270.

⁸⁹ G. VASARI, *Le vite*, vol. VI, ed. cit., pp. 389.

⁹⁰ G. PREVITALI, *Prefazione*, in *Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Torino 2014 [1986], p. VIII nota 6.

⁹¹ L'inserimento tardo di queste vite nell'opera è motivato dal fatto che tra il '46 e il '50 morirono artisti di chiara fama meritevoli, secondo il Vasari, di una biografia – ricordiamo che nelle *Vite*, come negli *Elogia* di Giovio verso cui

ultime fasi, inoltre, furono quelle più movimentate e in cui si rileva la maggior presenza di ‘aiutanti’; tra il ’47 e il ’50 al lavoro di revisione delle *Vite*, come si consta dalla corrispondenza vasariana, concorsero molti intellettuali provenienti dall’Accademia Fiorentina, *in primis* Vincenzio Borghini, attivo, con ogni probabilità, nel cantiere dell’opera fin dagli albori, ma anche Cosimo Bartoli, Carlo Lenzi e Pierfrancesco Giambullari, onnipresente nella tipografia del Torrentino durante la stampa del libro⁹².

Questo lungo processo di raccolta di informazioni avvenne prevalentemente durante i numerosi viaggi che Vasari effettuò per l’Italia negli anni ’40. Sappiamo, infatti, che l’artista aretino in seguito al soggiorno bolognese iniziò poi un lungo peregrinare nel Nord della penisola che lo portò fino a Venezia, passando per Ferrara, Modena, Parma, Mantova, Verona e Vicenza⁹³, e poi, dal 1544, dopo un breve soggiorno romano, a Napoli⁹⁴. Ancora verso la fine del quinto decennio troviamo Vasari a Rimini, tappa fondamentale, questa, poiché è qui che consegnerà il manoscritto delle *Vite* ad un anonimo monaco olivetano «ecc[ellente] scrittore» messogli a disposizione dall’abate Gian Matteo Faetani⁹⁵, ed è anche da qui che muoverà brevemente verso Urbino e Milano nel 1548.

Se dunque Vasari sostiene di aver faticato per ben due lustri al fine di portare a compimento il suo scritto, possiamo considerare il 1539-1540 come il momento in cui *Le Vite* cominciarono a prender forma, giusti gli anni in cui l’autore risiedette in quel di Bologna. Inoltre, come noto, Giorgio in alcune missive datate tra il 1536 e il 1539, viene più volte chiamato «istorico» o «historico» da

l’opera vasariana è fortemente debitrice, l’autore inserì solamente le biografie di artisti già defunti, eccezion fatta per la vita di Michelangelo. Furono dunque inserite le vite di Valerio Belli, Antonio da Sangallo e Giulio Romano, morti nel 1546 e poi quelle del già menzionato Perin del Vaga e di Sebastiano del Piombo, mancati l’anno successivo. Cfr. B. AGOSTI, *Giorgio Vasari...*, ed. cit., p. 76; EAD., *Per una geografia e storia della Torrentiniana...*, ed. cit., pp. 526;

⁹² Cfr. C.M. SIMONETTI, *La vita delle «Vite» vasariane...*, ed. cit., pp. 53-79; B. AGOSTI, *Giorgio Vasari...*, ed. cit., p. 77. Proprio l’ampio aiuto di cui si servì Vasari nella compilazione della sua opera ha dato adito alle polemiche a cui si accennava nella nota 4. In particolar modo, per il contributo fornito a Vasari dagli intellettuali dell’Accademia Fiorentina vedere T. FRANGENBERG, *Bartoli, Giambullari and the Prefaces to Vasari’s Lives (1550)*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 65, 2002, pp. 244–258. Per una organica argomentazione volta a rigettare tali ipotesi cfr. E. CARRARA, *Reconsidering the Authorship of the ‘Lives’. Some Observations and Methodological Questions on Vasari as a Writer*, «Studi di Memofonte», 15, 2015, pp. 53-90.

⁹³ «però in pochi giorni vidi in Modena et in Parma l’opere di Correggio, quelle di Giulio Romano in Mantova, e l’antichità di Verona». G. VASARI, *Le vite*, vol. VI, ed. cit., pp. 382.

⁹⁴ Per una panoramica sui viaggi del Vasari durante il quarto decennio del Cinquecento vedere i numerosi saggi a riguardo in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, ed. cit., pp. 105-202 e B. AGOSTI, *Giorgio Vasari...*, ed. cit., pp. 38-67.

⁹⁵ G. VASARI, *Le vite*, vol. VI, ed. cit., p. 390. Secondo Alessandro Nova il passaggio «la diedi in cura tutta questa opera, con libertà e piena et intera di guidarla a suo piacimento; purché i sensi non si alterassino et il contenuto delle parole, ancora che forse male intessuto, non si mutasse» presente nella *Conclusione* alla *Torrentiniana*, sarebbe da riferirsi proprio all’anonimo monaco olivetano di Rimini. Tuttavia, Vasari scrive anche che colui a cui affidò la correzione dell’opera era una persona «degnà di onore» e «che mi ama singularmente», identificando, evidentemente, costui con un suo stretto conoscente. Se si aggiunge che nell’autobiografia del 1568 l’aretino non menziona minimamente il nome del monaco riminese correttore del manoscritto, se ne deduce che questi con molta probabilità fosse un suo semplice conoscente e non una persona che lo amava «singularmente», come invece Vasari scrive in merito al Borghini, «mezzo innamorato» di lui. Cfr. A. NOVA, *‘Vasari’ versus Vasari*, ed. cit., p. 61; B. AGOSTI, *Giorgio Vasari...*, ed. cit., p. 109.

Pietro Aretino e don Miniato Pitti; tale epiteto potrebbe facilmente sottendere una attività di carattere storico, appunto, dell'aretino avviata in anni ancora precedenti il soggiorno petroniano⁹⁶.

Ma torniamo alla frase riportata qui in apertura. Risalente proprio al secondo periodo bolognese, tale formula è piuttosto ricorrente nell'autobiografia vasariana, ma se in taluni casi l'osservazione diretta e lo studio delle opere di altri artefici erano volti, come indica lo stesso autore, ad uno studio personale⁹⁷, nel caso bolognese, come vedremo, sembra non essere sempre così.

Un'analisi terminologica, che la lezione di Paola Barocchi ha dimostrato sempre feconda nel caso vasariano⁹⁸, potrebbe contribuire a sostenere tale posizione. Vasari, infatti, nel momento in cui parla della sua esperienza di osservatore di opere d'arte, attua una precisa distinzione lessicale: quando si accinge a scrivere di un'osservazione volta ad un accrescimento del proprio bagaglio di conoscenze, dunque un'osservazione di carattere formativo, solitamente utilizza il verbo *studiare*⁹⁹, spesso affiancato – o sostituito – dall'azione del *disegnare*¹⁰⁰, imprescindibile per l'artista di Arezzo¹⁰¹; quando, invece, l'osservazione ha come scopo finale la raccolta di informazioni da far presumibilmente confluire poi nelle *Vite*, utilizza il verbo *vedere*¹⁰². Se, inoltre, sottolineiamo il fatto che la prima volta in cui Vasari adopera quest'ultima espressione è proprio in concomitanza col periodo bolognese del 1539-1540, l'ipotesi che i primi ragguagli dell'aretino sui fatti d'arte abbiano

⁹⁶ D. BENATI, *Alle origini della "vita" di Francesco Francia...*, ed. cit., pp. 96-97.

⁹⁷ *Ivi*, pp. 97-98; F. CONTE, *Vasari in Italia settentrionale, tra Torrentiniana e Giuntina*, in *Scritti autobiografici di artisti tra Quattro e Cinquecento*, a cura di M.P. Sacchi e M. Vistoli, Pavia 2017, pp. 49-88. A tal proposito Vasari, durante i mesi bolognesi, avrà modo di entrare in stretto contatto con le opere di Parmigianino, fondamentali per la sua formazione. Cfr. D. MCTAVISH, *Vasari and Parmigianino*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 135-143; M. FAIETTI, 'Raphel redivivus', in *Raffaello Parmigianino Barocci. Metafore dello sguardo*, catalogo della mostra (Roma, 2 ottobre 2015-10 gennaio 2016), a cura di M. Faietti, Roma 2015, pp. 20-42; EAD., *Vivere fuor di squadra e morire di malinconia: Vasari su Aspertini e Francia*, in *D'odio e d'amore...*, ed. cit., pp. 44-50; M. GRASSO, *Vasari ammiratore del Parmigianino a Bologna*, in *Ivi*, pp. 114-119; S. PIERGUIDI, *Una nota per Vasari e Parmigianino*, «Annali aretini», 24, 2016, pp. 287-290.

⁹⁸ P. BAROCCHI, *Studi Vasariani*, Torino 1984, p. XII.

⁹⁹ «Tornato dunque ai miei soliti *studii* [...] ebbi modo [...] d'entrare a mia posta nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo, dove sono l'opere di Michelagnolo [...] e così le *studiai* per alcuno tempo con molta diligenza. G. VASARI, *Le vite*, vol. VI, ed. cit., p. 372. Il corsivo qui come nei casi successivi è mio.

¹⁰⁰ «non rimase allora cosa notevole in Roma, né poi in Fiorenza et altri luoghi ove dimorai, la quale io in mia non *disegnassi*» e «Arrivato dunque in Roma di febraio l'anno 1538, vi stei tutto giugno [...] a *disegnare* tutto quello che mi era rimasto indietro l'altre volte che era stato in Roma [...] né lascia cosa alcuna d'architettura o scultura che io non *disegnassi* e non *misurassi*». *Ivi*, pp. 371 e 377

¹⁰¹ Proprio nella Giuntina emerge con più forza l'importanza della pratica del disegno sotto tutti gli aspetti. Cfr. C. MONBEIG GOGUEL, «*Il disegno che è disegno nostro*». *Vasari e la pratica del disegno nelle Vite, con una proposta per Agnolo di Donnino e il ritratto di Benedetto da Rovezzano*, in *Giorgio Vasari e il cantiere...*, ed. cit., pp. 341-358; A. PETROLI TOFANI, *Qualche nota sul disegno vasariano al tempo della Torrentiniana*, in *Ivi*, pp. 371-392, in particolare 380-386; M. 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...*, ed. cit., pp. 103-117.

¹⁰² «vulli *vedere* tutte le più famose opere di pittura che fussero in quella città [Bologna]»; «Perciò che chiamato a Vinezia [...] il che feci anco volentieri per *vedere* l'opere di Tiziano e d'altri pittori in quel viaggio. La qual cosa mi venne fatta, però che in pochi giorni *vidi* in Modena et in Parma l'opere del Coreggio, quelle di Giulio Romano in Mantoa, e l'antichità di Verona» e « Per che messomi in viaggio, cercai poco meno che tutta Italia, *rivedendo* infiniti amici e miei signori, e l'opere di diversi eccellenti artefici». *Ivi*, pp. 382 e 403.

avuto origine durante il secondo soggiorno felsineo ne esce ulteriormente sostenuta. Certo, è impossibile non tenere in considerazione il fatto che la redazione dell'autobiografia vasariana, in cui tutti questi riferimenti sono contenuti, è cronologicamente molto distante dagli anni trascorsi a Bologna dall'autore, e dunque suscettibile ad errori e ricordi errati. Tuttavia la precisione terminologica con la quale Vasari differenzia l'azione di osservare le opere tende a lasciare non molti dubbi, vista anche la ricercatezza tecnica e lessicale che caratterizza tutte le *Vite*.

Occorre non dimenticare, però, che, come molti studiosi hanno sottolineato, Vasari durante la redazione del suo libro si avvaleva del supporto di disegni e schizzi delle opere che aveva visto. Tali fogli avevano la funzione di *memorandum* di ciò che aveva osservato in altri luoghi e di cui, in una sede diversa da quella in cui erano collocati, si accingeva a scrivere¹⁰³. Il 'vedere vasariano' era quindi strettamente legato anche al disegno, qui inteso, però, come supporto alla ricerca – e verrebbe da pensare ai celebri taccuini del Cavalcaselle – e non come mezzo di studio. Inoltre, nulla porta a escludere che i disegni realizzati dall'aretino per scopi formativi siano stati utilizzati in seguito come documentazione visiva per le *Vite*. Vasari stesso ci dice, in un celebre passo, che «i disegni ch'io feci in quello spazio di tempo [Roma, 1538]» realizzati per studio personale, «furono più di trecento: de' quali ebbi poi piacere et utile molti anni in *rivedergli e rinfrescare* la memoria delle cose di Roma»¹⁰⁴.

Ad andare più a fondo nella questione possiamo citare ancora un passo finale tratto dall'autobiografia: in seguito alle molte commissioni portate a compimento su richiesta del Duca Cosimo I, Vasari, «essendo stracco», prese una licenza di alcuni mesi per «andare a spasso», e continua che «messomi in viaggio, cercai poco meno che tutta Italia, *rivedendo* infiniti amici e miei signori, e l'opere di diversi eccellenti artefici, *come ho detto di sopra ad altro proposito*»¹⁰⁵. Proprio le ultime parole appaiono rivelatrici degli intenti del 'vedere vasariano'. I viaggi del 1566, cui si riferisce il brano poc'anzi citato, ebbero un grande impatto sull'ormai cinquantacinquenne artista, come testimonia anche la corrispondenza col Borghini¹⁰⁶, il quale sollecitava Giorgio a raccogliere continuamente nuove informazioni non solo in presa diretta, ossia attraverso la consultazione di nuove documentazioni, colloqui con gli artisti e visione *vis à vis* delle opere, ma anche tramite un'ampia schiera di informatori sparsi per tutt'Italia¹⁰⁷. Vedere, dunque, è anche in questo caso un

¹⁰³ Cfr. P.L. RUBIN, *Giorgio Vasari...*, ed. cit., p. 126; A. PETROLI TOFANI, *Qualche nota sul disegno...*, ed. cit., pp. 386-387.

¹⁰⁴ G. VASARI, *Le vite*, vol. VI, ed. cit., p. 371.

¹⁰⁵ A. PETROLI TOFANI, *Qualche nota sul disegno vasariano al tempo della Torrentiniana...*, ed. cit., p. 403.

¹⁰⁶ B. AGOSTI, *Giorgio Vasari...*, ed. cit., p. 112.

¹⁰⁷ A mo' d'esempio citiamo la lettera del Vasari a Borghini del 14 aprile 1566 in l'autore scrive che a Roma «ho visto quasi ogni cosa e mi riescie chi bene e chi male; et di queste cose che si son fatte de'maestri d'ora, dal Salviati in fuori, non me ne piace nessuno, e saren tenuti valentuomini». K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, II, München 1930, pp. 230. Sulla metodologia di ricerca del Vasari si rimanda alle lucide considerazioni di Alessandro Nova in A. NOVA, *Giorgio Vasari e i modi della storia dell'arte*, in *Le Vite del Vasari...*, ed. cit., pp. 2-3.

atto di carattere informativo e non formativo, un'osservazione volta a rintracciare nuovi dati, al fine di raccogliere quell'ampia messe di nuove notizie che caratterizzeranno l'esponenziale crescita della Giuntina rispetto alla Torrentiniana. Giorgio, ormai, nel 1566 era un artista più che affermato, figura di fiducia del Duca di Firenze tale da potersi anche permettere una licenza di vari mesi – forse concessa da Cosimo proprio per favorire il raccoglimento di nuove informazioni per l'edizione del 1568¹⁰⁸ – e a cui, presumibilmente, non serviva più studiare le opere degli altri, ma anzi, erano gli altri a studiare le opere sue¹⁰⁹.

Quello che qui si intende sostenere, in ultima analisi, è che il primo momento in cui Vasari nell'autobiografia parla della sua attività di ricerca per le *Vite* è proprio in concomitanza col suo secondo soggiorno petroniano del 1539-1540. In base a ciò si evince che il lavoro di concepimento e, probabilmente, di redazione della sua grande fatica storiografica dovette essere già avviato tra la fine del quarto e l'inizio del quinto decennio del Cinquecento – come già altri studiosi per diverse vie hanno ipotizzato¹¹⁰ – se, appunto, nel 1540 l'aretino è in grado di parlarci più o meno esplicitamente di una prima campagna informativa. Anche nella biografia di «Benvenuto Garofalo, Girolamo da Carpi pittori ferraresi e d'altri pittori lombardi», Vasari ci fornisce un'altra annotazione di questo genere. Egli, infatti, scrive che «perché dall'anno 1542 insino a questo presente 1566 io non aveva, come già feci, scorsa quasi tutta l'Italia, né veduto le dette et altre opere che in questo spazio di ventiquattro anni sono molto cresciute, io ho voluto, essendo quasi al fine di questa mia fatica, prima che io le scriva, vederle e con l'occhio farne giudizio»¹¹¹. La validità dell'ipotesi terminologica, con l'aggiunta di questo passo a cui probabilmente l'artista aretino si riferiva quando parlava di «ad altro proposito» nell'autobiografia, viene definitivamente confermata. Giorgio, anche in questa occasione, utilizza nuovamente il verbo *vedere*, con l'aggiunta della precisazione che tale esame visivo era compiutamente indirizzato ad un accurato raccoglimento di informazioni «per non far torto alle virtù

¹⁰⁸ A tale concessione si riferiscono forse le parole con cui Vasari scrive di sentirsi in «obbligo in tutto a Vostra Eccellenza illustrissima, poiché, in stando io al servizio di Lei, ho avuto, con lo ozio che Le è piaciuto di darmi e col maneggio di molte anzi infinite Sue cose, comodità di mettere insieme e dare al mondo tutto quello che al perfetto compimento di questa opera pareva si richiedesse». G. VASARI, *Le vite*, vol. I, ed. cit., p. 28.

¹⁰⁹ Il riferimento è alla biografia di Pellegrino Tibaldi, il quale, secondo Vasari, «ne' suoi primi anni» disegnò «l'opere del Vasari che sono a Bologna nel refettorio di San Michele in Bosco, e quelle d'altri pittori di buon nome». *Ivi*, vol. VI, ed. cit., p. 385. Petroli Tofani, però, sottolinea come anche in età matura Vasari non avesse smesso di studiare attraverso il disegno; l'aretino durante la sua permanenza a Roma nel 1566, disegnò sia il *Marco Aurelio* del Campidoglio che i *Dioscuri* di Monte Cavallo, con lo scopo di riutilizzare tali modelli nella decorazione parietale del Salone dei Cinquecento. Cfr. PETROLI TOFANI, *Qualche nota sul disegno vasariano...*, ed. cit., p. 381.

¹¹⁰ Cfr. S. GINZBURG, *Vasari e Raffaello*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, ed. cit., pp. 29-46; EAD., *Filologia e storia dell'arte...*, ed. cit., pp. 150-151; EAD., *Intorno al cantiere della Torrentiniana...*, ed. cit., p. 21; C.M. SIMONETTI, *La vita delle «Vite» vasariane...*, ed. cit., pp. 53-79.

¹¹¹ G. VASARI, *Le vite*, vol. V, ed. cit., p. 410. Sul lungo viaggio del 1566 cfr. F. JONIETZ, *Fuori e dentro Bologna...*, ed. cit., pp. 29-30.

di molti né a quella sincera verità che si aspetta a coloro che scrivono storie di qualunque maniera, senza passione d'animo»¹¹².

◆ Francesco Francia, Amico Aspertini e gli “*altri Romagnuoli pittori*”

Come precedentemente osservato, Vasari esprime a riguardo degli artisti bolognesi un parere tutt'altro che positivo. Nell'introduzione moraleggiante anteposta alla biografia collettiva relativa agli artisti bolognesi, Giorgio si sofferma sull'invidia che tra costoro imperava. Le sue parole, come sempre, sono assai vibranti:

Certamente che il fine delle concorrenzie nelle arti, per la ambizione della gloria, si vede il più delle volte esser lodato; ma s'egli avviene che, da superbia e da presumersi, chi concorre men alcuna volta troppa vampa di sé, e' si scorge in ispazio di tempo quella virtù che cerca in fumo e nebbia risolversi, attesoché mal può crescere in perfezione chi non conosce il proprio difetto e chi non teme l'operare altrui. Però meglio si conduce ad augumento la speranza degli studiosi timidi, che sotto colore d'onesta vita onorano l'opere de' rari maestri, le lodano, e con ogni studio quelle imitando, àppoco àppoco s'avanzano di sapere, e dopo non molto tempo aguagliano i maestri, e facilissimamente, se non in ogni cosa, in qualche parte ancora gli trapassano. Non fecero già così Bartolomeo da Bagnacavallo, Amico Bolognese, Girolamo da Cotignola et Innocenzio da Imola, i quali maestri e pittori in Bologna quasi un tempo fiorirono, perché quella invidia che l'un l'altro si portarono, nutrita più per superbia che per gloria, li deviava da la via buona, la quale a la eternità conduce coloro che, valorosi, più per il nome che per le gare combattono.¹¹³

Tale sentenza sarà ancor più perentoria nell'edizione del 1568, quando l'aretino aggiunge che questi pittori non avevano altro che il «capo pieno di superbia e di fumo». Gli esordi delle loro vite, dunque, non promettono un felice epilogo e Vasari, infatti, non lesina loro critica alcuna, come ebbe a sottolineare rabbiosamente il Malvasia. Ma a ben leggere il testo vasariano, in realtà, si nota come tale condanna, evidenziata da molti studiosi, sia in realtà incentrata, come vedremo, prevalentemente su uno solo dei vari artisti di cui parla l'autore, giacché, come nota Marzia Faietti, «la *Vita di Bartolomeo da Bagnacavallo* conserva intatta la freschezza dei ricordi e delle aspettative giovanili vasariane e introduce nel tessuto narrativo delle Vite una nota pittoresca e autobiografica»¹¹⁴, e quindi

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ivi*, vol. IV, ed. cit., p. 496.

¹¹⁴ M. FAIETTI, *Vasari, maestro Amico e i pittori con «il capo pieno di superbia e di fumo»*, «Annali aretini», 20, 2012, p. 74.

è tutta volta, quasi per contrappasso, a gettare in burla i comportamenti e la manie di tutta la generazione di pittori bolognesi a lui precedente. Ad esempio, Bartolomeo Ramenghi, meglio noto come il Bagnacavallo dal paesino romagnolo in cui era nato, riceve un profilo complessivamente abbastanza equilibrato; negativo nella Torrentiniana, ma non una vera stroncatura, e di gran lunga più lusinghiero nella Giuntina. Vasari, infatti, non critica aspramente le opere di Bartolomeo – nell’edizione del 1568, quasi a pentirsi del giudizio troppo severo contenuto nella prima redazione, scrive «nel vero fu costui nella bontà della vita e nell’opere più che ragionevole, et ebbe miglior disegno et invenzione che gl’altri»¹¹⁵ – quanto, invece, e peraltro in maniera piuttosto sottile, il suo atteggiamento, caratterizzato da una certa superbia. Bartolomeo, «venuto a Roma ne’ tempi di Raffaello, per aggiugnere con l’opere dove con l’animo gli pareva arrivare di perfezione», fu messo a lavorare nella chiesa di Santa Maria della Pace «nella cappella prima a man destra entrando in chiesa, sopra la cappella di Baldassar Perucci sanese», dunque nella cappella Ponzetti, «ma non gli parendo riuscire quel tanto che di sé aveva promesso, se ne tornò a Bologna» (fig. 17)¹¹⁶. Questo comportamento certamente non è degno di lode, ma Vasari pare non approfondire la ricerca, probabilmente per mancanza di testimonianze. Più dettagliata, invece, è la narrazione della vicenda decorativa della «cappella della Nostra Donna, allato alla porta della facciata dinanzi a man destra entrando in chiesa» in San Petronio. Bagnacavallo qui, a stare alle parole del Vasari, fu il pittore più lodato per «avere la maniera più dolce e più sicura». Anche in questo caso, però, la vicenda artistica è connotata dalla concorrenza e dalla gelosia che vi era tra i vari artefici, nelle cui opere «poca differenza di perfezione si vede dall’una all’altra»¹¹⁷.

In toni ancor più miti è delineata la figura di Girolamo Marchesi. Ricordata prevalentemente per il suo triste epilogo, la biografia del Cotignola, soprannome derivato, anche in questo caso, dal suo luogo natio, si presenta come la parabola dell’artista sfortunato. Mossosi tra Bologna, Roma e Napoli, egli si distinse prevalentemente in qualità di ritrattista (fig. 18), tanto da riuscire ad immortalare anche il volto di papa Paolo III. Tuttavia, in età avanzata, «con miseria vivendo cercava di avanzare qualche cosa, sendo già condotto in vecchiezza» e quindi se ne tornò da Napoli in quel di Roma, ove all’età di 69 anni morì¹¹⁸.

La biografia di Innocenzo da Imola, contrariamente alle precedenti, appare quasi una lode dell’artista; definito come una persona «modesta e buona», il quale «per la mala pratica che nel conversare usavano quei pittori bolognesi, li fuggiva, e solo si restava». Su di lui Vasari non spende

¹¹⁵ G. VASARI, *Le vite*, vol. V, ed. cit., p. 496.

¹¹⁶ Sulla cappella Ponzetti cfr. M. V. BRUGNOLI, *Baldassarre Peruzzi nella chiesa di S. Maria della Pace e nell’"uccelliera" di Giulio II*, «Bollettino d’Arte», 58, 2-3, 1973, pp. 113-122.

¹¹⁷ *Ivi*, pp. 494-496.

¹¹⁸ *Ivi*, pp. 499.

altro che parole di elogio e approvazione: già nella Torrentiniana afferma che il ciclo di affreschi per il coro notturno di San Michele in Bosco (fig. 19) era un'opera che «con grandissima diligenza e pulitezza fu condotta da Innocenzio», mentre nella Giuntina aggiunge vari altri lavori variamente definiti come «assai begli», lavorati «con buona maniera» e «fatti con diligenze»¹¹⁹. Innocenzo, però, era un pittore che «faceva l'arte con assai fatiche» tanto che, «quando si ammalò di febbre pestilenziale», era così tanto debilitato «che in pochi giorni se ne morì»¹²⁰.

Il breve quadro appena delineato mostra un panorama felsineo abbastanza monotono¹²¹, ma di fatto non negativo, non fosse che proprio nel mezzo di queste biografie Vasari inserisce la pungente vita di Amico Aspertini. Questi è definito fin dall'inizio un «uomo capriccioso e di bizzarro cervello, come sono anco pazze, per dir così, e capricciose le figure da lui fatte per tutta Italia e particolarmente in Bologna». Una descrizione, questa, certamente non lusinghiera, ma sebbene Giorgio sia qui particolarmente severo, condannando la cattiva formazione dell'Aspertini – causata dal fatto che egli era una persona astratta e «fuor di squadra dall'altre» – e il suo esser un «praticaccio inventore», non nega che «se le molte fatiche ch'e' fece et i disegni fussero state durate per buona via e non a caso, egli avrebbe per avventura passato molti che tenghiàno rari e valent'uomini»¹²². Anche in merito ad alcune sue opere, come per gli affreschi in San Frediano a Lucca (fig. 21 a-b), spende parole di elogio, definendole tra le «migliori opere che maestro Amico facesse mai a fresco di colori». Tuttavia, come nel caso del Cotignola e del Bagnacavallo, è di nuovo il comportamento e il temperamento dell'artista bolognese che porta Vasari a sollevare nei suoi confronti aspre critiche. Le parole dell'aretino, a tal proposito, sono quantomai colorite e spassose:

Dipingeva Amico con amendue le mani a un tratto, tenendo in una il pennello del chiaro e nell'altra quello dello scuro: ma quello che era più bello e da ridere si è che, stando cinto, aveva intorno intorno piena la coreggia di pignatti pieni di colori temperati, di modo che pareva il diavolo di San Macario con quelle sue tante ampolle; e quando lavorava con gl'occhiali al naso avrebbe fatto ridere i sassi, e massimamente se si metteva a cicalare, perché chiacchierando per venti, e dicendo le più strane cose del mondo, era uno spasso il fatto suo¹²³.

¹¹⁹ Innocenzo, inoltre, dipinse anche al pala per la chiesa del monastero, raffigurante una *Madonna col Bambino in gloria e i Santi Michele Arcangelo, Pietro e Benedetto*, datata al 1522 e oggi conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (fig. 20).

¹²⁰ *Ivi*, pp. 501-502.

¹²¹ R. ROLI, *Pittori emiliani e romagnoli nelle Vite*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del congresso (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze 1976, pp. 655-665.

¹²² Per una dettagliata trattazione riguardante il parere del Vasari sull'Aspertini vedere M. FAIETTI, *Vasari, maestro Amico...*, ed. cit., pp. 51-74, in particolare pp. 55-71.

¹²³ G. VASARI, *Le vite*, vol. IV, ed. cit., p. 496-498.

L'immagine di Amico tramandata nelle *Vite* è l'opposto di ciò che Vasari intendeva per artista cortigiano – derivata dal modello elaborato da Baldassarre Castiglione e incarnato perfettamente nella figura di Raffaello – elegante e dotto, fine nei modi ed eccellente conversatore¹²⁴: tutt'altro rispetto ai comportamenti da «diavolo di San Macario» dell'Aspertini, al suo «cicalare, chiacchierando per venti» e al suo bizzarro modo di dipingere con due mani¹²⁵.

Sono critiche, come si nota, di carattere sociale e morale quelle avanzate da Vasari. Tale è da intendersi anche la risentita frecciata dell'aretino ai committenti petroniani. Secondo l'artista, infatti, è in parte da imputare a costoro il decadimento delle arti – o forse sarebbe meglio dire dell'ambiente artistico – a Bologna; qui, secondo Giorgio, «in que' tempi non erano pittori che sapessero più di loro, erano tenuti da que' che governavano e da' popoli di quella città per migliori», se non addirittura, come aggiungerà nella Giuntina, «per migliori maestri d'Italia»¹²⁶. È per colpa dell'occhio inesperto dei committenti bolognesi che la città, secondo Vasari, fu privata dell'opera di un grande artista stimato dall'aretino, Francesco Salviati¹²⁷. Tuttavia, come sottolinea Marzia Faietti, con l'espressione «in que' tempi» l'artista di Arezzo lascia intendere che la situazione, in realtà, non era sempre stata così¹²⁸. I tempi andati a cui si riferisce Vasari sono da riconoscere in quelli durante il quale la città fu sotto il controllo dei Bentivoglio¹²⁹. Questo periodo, l'epoca della *magnificentia Bentivolorum*, fu caratterizzato da un grande florilegio delle arti, con la realizzazione di straordinari cicli pittorici, oggi purtroppo andati perduti, quali la decorazione ad affresco della Cappella Garganelli in San Pietro per mano di Ercole de' Roberti (fig. 22), o gli altrettanto ammirevoli dipinti realizzati da Francesco Francia su commissione di Giovanni II Bentivoglio nella «camera dove egli abitava per suo uso» nel palazzo in strada San Donato (fig. 23)¹³⁰. Come giustamente sottolineato da Benati, tale apprezzamento per il periodo bentivolesco è probabilmente legato al fatto che la signoria bolognese era legata a doppio filo con quella fiorentina dei Medici. L'elogio delle imprese decorative e di abbellimento della città dei Bentivoglio, la quale, secondo il cronista Jacopo Poggi, fu da Giovanni II

¹²⁴ Sull'argomento vedere A. PINELLI, *La Bella Maniera: artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 1993, pp. 5-32 e 110-116; M. POZZI, E. MATTIODA, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze 2006, pp. 309-392 e per il caso bolognese F. JONIETZ, *Fuori e dentro Bologna...*, ed. cit., p. 18.

¹²⁵ Sul referto vasariano dell'Aspertini e sull'accento negativo delle sue osservazioni vedere anche M. FAIETTI, *Piero "astratto" e Amico "fuor di squadra" secondo Vasari*, in *Piero di Cosimo 1462 – 1522: pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera*, catalogo della mostra (Firenze, 23 giugno – 27 ottobre 2015), a cura di E. Capretti, A. Forlani Tempesti, S. Padovani, D. Parenti, Firenze 2015, pp. 148-161.

¹²⁶ G. VASARI, *Le vite*, vol. IV, ed. cit., p. 496, vedere anche F. JONIETZ, *Fuori e dentro Bologna...*, ed. cit., pp. 21-22; M. FAIETTI, *Vasari, maestro...*, ed. cit., p. 51.

¹²⁷ «ma con tutto che il Salviati ne facesse un bellissimo disegno, quegli'uomini, come poco intendenti, non seppono conoscere l'occasione che loro aveva mandata messer Domenedio di potere avere un'opera di mano d'un valent'uomo in Bologna» G. VASARI, *Le vite*, vol. V, ed. cit., p. 518.

¹²⁸ M. FAIETTI, *Vivere fuor di squadra...*, in *D'odio e d'amore*, ed. cit., p. 40.

¹²⁹ D. BENATI, *Alle origini della "vita" di Francesco Francia...*, ed. cit., pp. 106-107.

¹³⁰ *Ivi*, p. 103; G. VASARI, *Le vite*, vol. III, ed. cit., pp. 585-586.

Bentivoglio «città facta de ligni et terra incomposita, inornata, tutta piena de fango» trasformata in una «mondanissima ornatissima de edifici pubblici et privati, in tanto che pare una diversa da quella pria»¹³¹, era dunque anche un elogio alla signoria medicea che lo stava proteggendo, o meglio, che l'aretino sperava tornasse a proteggerlo.

La scena artistica del periodo dei Bentivoglio, almeno negli ultimi anni, è dominata da un artista assai ammirato da Giorgio: si tratta di Francesco Raibolini, meglio noto come Francesco Francia. La biografia di quest'artista di recente è stata più volte portata all'attenzione degli studi, in quanto è proprio a partire dalla sua analisi che Charles Hope ha avanzato l'ipotesi secondo la quale le *Vite* non sono un lavoro autografo del Vasari, quanto, in realtà, un «collaborative project», frutto, quindi, di una moltitudine di penne differenti¹³². La vita del Francia, comunque, risulta assai ben informata; è menzionata l'attività dell'artista nel campo del niello, così come sono correttamente nominate, con relative firme e collocazioni, più di trenta opere del Raibolini a Bologna e in altri luoghi. Senza dilungarci in una disamina più attenta del referto vasariano, nel quale l'autore sottolinea continuamente i meriti dell'artista bolognese, ben legato alla cerchia umanistica petroniana¹³³ e annoverato, grazie alla sua «dolcezza ne' colori », insieme al Perugino, quale il pittore che favorì il passaggio a «quella terza maniera che noi vogliamo chiamare moderna»¹³⁴, conviene qui soffermarci, sulla scia delle vite precedentemente trattate, sulle parole introduttive alla biografia franciana. Vasari scrive:

Di gran danno fu sempre in ogni scienza il presumere di sé e non pensare che l'altrui fatiche possano avvanzar di gran lunga le sue, e per natura e per arte avere dal cielo non solamente le doti eccellenti e rare, ma ancora prerogative di grazia, di agilità e di destrezza nell'operare molto maggiori che altri non ha. Perché alle volte s'incontra e vedesi l'opere di tale che mai non si sarebbe creduto essere sì belle e sì bene condotte, che lo ingannato dalla folle credenza sua ne rimane tinto di gran vergogna e tutto confuso. E quanti si sono trovati, che nel vedere l'opere d'altri per il dolore del rimanere adietro hanno fatto la mala fine? come è opinione di molti che intervenisse al Francia bolognese, pittore ne' tempi suoi tenuto tanto famoso che e' non pensò che altri non solo lo pareggiasse, ma si acostasse a gran pezzo a la gloria sua; ma vedendo poi l'opere di Raffaello da Urbino, sgannatosi finalmente di quello errore, ne abbandonò e l'arte e la vita.¹³⁵

¹³¹ D. BENATI, *Alle origini della "vita" di Francesco Francia...*, ed. cit., pp. 102.

¹³² Vedi nota n. 4

¹³³ Filippo Beroaldo, nel commento all'*Asino d'oro* di Apuleio, elogerà il Francia paragonandolo ad Apelle e Protogene. A tal proposito si veda: BENATI, *Alle origini della "vita" di Francesco Francia...*, ed. cit., pp. 95-107; P.L. RUBIN, *Giorgio Vasari...*, ed. cit., pp. 126-127; M. FAIETTI, *Protoclassicismo e cultura umanistica nei disegni di Francesco Francia*, atti del colloquio "Cesare Gnudi", a cura di E. De Luca, Bologna 1992, p. 171-192.

¹³⁴ G. VASARI, *Le vite*, vol. IV, ed. cit., pp. 7-8.

¹³⁵ *Ivi*, vol. III, ed. cit., p. 581.

Tale passo sembra quasi fare eco a quello anteposto alla biografia del Bagnacavallo e degli altri «Romagnuoli pittori», in cui, però, la critica non viene mossa alla superbia dell'artista, bensì alla sua invidia. Le parole appena citate, tuttavia, saranno successivamente eliminate dal Vasari nella Giuntina, sebbene la critica rivolta al «presumere di sé» del Francia non venga affatto cancellata, quanto semplicemente relegata alla fine della biografia; l'aretino, infatti, scrive che il Raibolini, in seguito alla visione dell'*Estasi di Santa Cecilia* (fig. 24) di Raffaello, opera tanto straordinaria per il pittore di Arezzo da sembrare «non dipinta ma viva», «parendoli esser rimasto quasi nulla nell'arte appetto a quello che egli credeva e che egli era tenuto, di dolore e malinconia si morì»¹³⁶.

Il quadro che sta emergendo da questi primi ragguagli sulle biografie riguardanti gli artisti bolognesi, dunque, è caratterizzato da un giudizio da parte dell'aretino di carattere più strettamente etico-morale che artistico. Giorgio, di fatto, esprime pareri piuttosto positivi in merito all'operato degli artefici felsinei, mentre per quanto concerne il loro comportamento esprime sempre giudizi negativi; l'invidia reciproca e la superbia 'artistica' sono i motivi per il quale egli condanna tutti i «Romagnuoli pittori» e il Francia. Tali osservazioni ricorrono anche nella biografia dedicata alla celebre scultrice bolognese Properzia de' Rossi¹³⁷. La sua figura è elogiata dall'aretino sotto tutti gli aspetti: «giovane virtuosa, non solamente nelle cose di casa [...] ma in infinite scienze che non che le donne, ma tutti gli uomini l'ebbero *invidia*», nel «corpo bellissima, e sonò e cantò ne' suoi tempi meglio che femmina della sua città»¹³⁸. Un'artista perfetta, insomma, capace sia nell'amministrazione domestica, come al tempo era consono per una donna, sia nelle cose d'arte e in particolar modo nei comportamenti che ben si confanno ad un artista, bello, intelligente, nonché versato nella musica¹³⁹. Sebbene il lavorare la pietra non sia rispondente all'immagine di dama descritta dal Castiglione, onesta e onestamente colta, Vasari qui supera e rompe «l'anello tra le complementari parti tra uomo e donna» delineate nel *Cortigiano*, per tracciare, in virtù delle eccellenti doti artistiche di Properzia, una nuova immagine dell'artista, sulla scia di quel rinnovato modello femminile che aveva trovato avvio nella personalità di Vittoria Colonna¹⁴⁰. Anche qui, però, torna nuovamente il tema dell'invidia e non solo nel passo pocanzi citato, ma anche oltre, quando ricompare nuovamente sulla scena Amico Aspertini, il quale «per l'invidia sempre la sconsortò e sempre ne disse male agli Operai [della

¹³⁶ Occorre ricordare che tale passo è presente anche nell'edizione del 1550. *Ivi*, pp. 590-591.

¹³⁷ Cfr. *Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*, a cura di V. Fortunati e I. Graziani, Bologna 2008.

¹³⁸ G. VASARI, *Le vite*, vol. III, ed. cit., pp. 399-400

¹³⁹ Sul ruolo della musica nelle *Vite* cfr. K.A. MCIVER, *Maniera, Music, and Vasari*, «The Sixteenth Century Journal» 28, 1, 1997, pp. 45-55.

¹⁴⁰ V. FORTUNATI, «Capriccioso e destrissimo ingegno» (*Vasari*): Properzia De' Rossi dalla leggenda alla storia, in *Properzia de' Rossi...*, ed. cit., p. 10; M.A. OCH, *Vittoria Colonna in Giorgio Vasari's "Life of Properzia de' Rossi"*, in *Wives, widows, mistresses, and nuns in early modern Italy*, ed. by K.A. McIver, Farnham 2012, pp. 119-137.

fabbrica di San Petronio], e fece tanto il maligno che il suo lavoro le fu pagato un vilissimo prezzo» (fig. 25)¹⁴¹. Le ingiurie dell'Aspertini di cui parla Vasari sono probabilmente legate a dei fatti realmente accaduti: Properzia, in base ad alcune evidenze documentarie, pare non abbia condotto una vita così casta e onorevole come vuole l'aretino, tanto che nel 1520 e nel 1525 l'artista, insieme ad altri individui, fu più volte portata dinanzi al tribunale per quelli che oggi definiremmo atti vandalici e aggressione di persona e nell'ultima causa a testimoniare troviamo proprio Amico Aspertini. Senza altre evidenze documentarie non è possibile fare ipotesi certe su tali avvenimenti, ma il fatto che Vasari ignori la condotta della de' Rossi¹⁴² – probabilmente non ne era a conoscenza, altrimenti possiamo ben credere che non si sarebbe lasciato sfuggire un 'pettegolezzo' del genere – e condanni nuovamente l'Aspertini, delle cui ingiurie su Properzia aveva dovuto sentir parlare, porta a pensare, addentrandoci nell'impervio campo dell'illazione, che la notizia che Giorgio riporta nelle *Vite* sia nient'altro che una voce probabilmente trasmessagli da un altro artista o informatore che serbava, come Vasari, un risentimento nei confronti di Amico. Tale informazione dovette subito stimolare l'aretino il quale, ignorando tutto il resto della storia di Properzia che mal si accordava all'eleganza e leggiadria delle sue sculture, la registrò immediatamente come ulteriore conferma della cattiveria e dell'invidia che caratterizzavano l'Aspertini.

Una volta aggiunte a tale discorso le biografie degli artisti ferraresi attivi a Bologna nella prima metà del Quattrocento¹⁴³, nelle quali Vasari non menziona affatto rivalità e invidie – sottolinea, anzi, che la stessa cattiva accoglienza che gli fu riservata fu a suo tempo accordata anche ad Ercole de' Roberti –, si noterà che le critiche di carattere morale mosse da Giorgio sono rivolte prevalentemente agli artisti di Bologna suoi contemporanei. Ciò, come giustamente argomentato da Patricia Rubin¹⁴⁴, è con ogni probabilità dovuto al grande risentimento dei bolognesi nei confronti dell'allogamento all'aretino dell'importante commissione a San Michele in Bosco, roccaforte da sempre degli artefici felsinei. L'autore stesso accenna a tale questione nella sua autobiografia: «[...] il Trevisi, maestro Biagio et altri pittori bolognesi, pensando che io mi volessi acasare in Bologna e tòrre loro di mano l'opere et i lavori, non cessavano d'inquietarmi: ma più noiavano loro stessi che me, il quale di certe lor passioni e modi mi rideva»¹⁴⁵.

¹⁴¹ G. VASARI, *Le vite*, vol. III, ed. cit., p. 400.

¹⁴² Fredrika H. Jacobs sostiene, invece, che Vasari abbia volutamente ignorato la vicenda giudiziaria al fine di consegnare una precisa immagine di Properzia, volta a sottolineare la debolezza sentimentale tipica delle donne. cfr. F.H. JACOBS, *The construction of a life: Madonna Properzia De' Rossi 'Schultrice' Bolognese*, «Word & Image», 9, 2, 1993, pp. 122-132.

¹⁴³ Cfr. R. ROLI, *Pittori emiliani e romagnoli nelle Vite*, ed. cit., pp. 655-661; D. BENATI, *Alle origini della "vita" di Francesco Francia...*, ed. cit., pp. 100-106.

¹⁴⁴ P.L. RUBIN, *Giorgio Vasari...*, ed. cit., p. 128.

¹⁴⁵ *Ivi*, vol. VI, ed. cit., p. 422.

Queste amare parole, in ultima analisi, potrebbero illuminare il contrastante giudizio espresso dall'aretino nei confronti dei suoi colleghi bolognesi: egli, lo abbiamo visto, non nega – seppur con molte riserve – le qualità artistiche dei «Romagnuoli pittori», ma enfatizza, forse in maniera caricaturale, le loro attitudini negative che egli, a quanto pare, sperimentò in prima persona nel soggiorno del 1539-1540 e forse pure nella prima giovanile esperienza del 1530. Attitudini, tuttavia, che non vengono evidenziate in Girolamo da Treviso, che pure lavorò ampiamente a Bologna e il quale, come leggiamo nella citazione precedente, fu tra gli artisti che osteggiarono Vasari¹⁴⁶. Il giudizio etico-morale nei confronti degli artefici bolognesi, comunque, è con ogni probabilità fortemente influenzato da un'esperienza personale tutt'altro che positiva e forse non corrispondente alla realtà; un'esperienza che portò l'aretino a scrivere sotto l'influsso dell'odio e del rancore e ad utilizzare, secondo quanto sostenuto da Jonietz, l'espedito letterario dell'invidia «per calarsi nella parte del nobile artista avversato»¹⁴⁷.

Quel che è certo è che la situazione fotografata nelle *Vite*, come giustamente evidenziato da Benati, può essere quasi interpretata come un nostalgico richiamo alla Bologna del passato, ove intellettuali e artisti erano strettamente legati tra loro e dove a dominare vi era una signoria, quella dei Bentivoglio, la quale, seppur 'mascherata', fu colta e illustre. Popolata da un'ampia serie di umanisti e letterati gravitanti attorno al celebre *Studium* cittadino, la corte bentivolesca dovette attirare il giovane Vasari, il quale, probabilmente, intendeva legarsi a coloro che interpretavano al meglio quel modello, come Andrea Alciato, giurista in stretto rapporto con Paolo Giovio. Proprio il legame col medio comasco poté facilmente fornire all'aretino il tramite attraverso il quale entrare in contatto con l'autore degli *Emblemata* e stringere con lui quel rapporto di amicizia che li porterà in seguito a diventare «amicissimi», come Vasari stesso ebbe modo di ricordare¹⁴⁸.

I.3 Intellettuali «amicissimi»: Paolo Giovio e Andrea Alciato

◆ Vasari, «quella cicala del Iovio» e Andrea Alciato

La stretta amicizia che legava Giorgio Vasari a Paolo Giovio e il ruolo fondamentale che quest'ultimo ebbe nella nascita e nella stesura delle *Vite* sono temi ormai ampiamente battuti dalla ricerca storico-artistica. Barbara Agosti, nel suo articolato volume dedicato allo storico comasco, ha ben sottolineato il ruolo cruciale che gli scritti gioviani, *in primis* gli *Elogia*, ma anche le *Vitae*, ebbero

¹⁴⁶ G. VASARI, *Le vite*, vol. V, ed. cit., p. 422.

¹⁴⁷ F. JONIETZ, *Fuori e dentro Bologna...*, ed. cit., p. 18.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 22; D. BENATI, *Alle origini della "vita" di Francesco Francia...*, ed. cit., pp. 106-107.

nella creazione dell'impalcatura e, in generale, nella tessitura della Torrentiniana¹⁴⁹. Il contributo del Giovio, inoltre, come abbiamo visto precedentemente, non si esaurì solo da un punto di vista contenutistico, bensì investì anche la materiale redazione del testo vasariano, con ripetuti passaggi di revisioni, consigli e aiuti editoriali. Tuttavia, il legame tra Paolo e Giorgio, a ben vedere, affonda le radici molto più indietro nel tempo rispetto ai momenti di scrittura delle *Vite*. Ripercorriamo brevemente la vicenda biografica dello storico comasco.

In seguito all'imperversare della peste a Como e forse anche a causa delle pressioni del fratello Benedetto, Giovio si trasferì a Roma nel 1512. Qui, prima di riuscire ad entrare nella corte di Leone X, trovò protezione, in qualità di medico, presso la dimora del cardinale genovese Bandinello Sauli (fig. 26)¹⁵⁰. L'ampia formazione umanistica di Paolo, ricevuta tra le università di Padova, Pavia e Milano, gli garantì, inoltre, un largo successo sia nella Roma di Leone X, la cui politica di rinnovamento dello *Studium* romano gli assicurò l'impegno di lettore di filosofia presso la stessa università, e sia in quella di Clemente VII, la cui figura, a cui Paolo era legato fin dal 1517 quando Clemente era ancora il cardinale Giulio de' Medici, gli conferì una posizione di grandissima influenza nella Roma clementina. Tale rilevanza alla corte pontificia lo portò ad avvicinarsi, forse assecondando le richieste del pontefice, al novello cardinale Ippolito de' Medici, presso il cui *entourage* lo storico comasco entrò in contatto col Vasari¹⁵¹.

La prima attestazione certa di questo rapporto ci è fornita dall'aretino stesso, il quale, in una missiva ad Ottaviano de' Medici dell'estate del 1532, scrive che «se non fussi stato la diligentia et medicina di monsignor Jovio, facevo scura la luca mia innanzi al chiuder gl'occhi dal sonno della morte»¹⁵². Tale primo incontro, però, non dovette essere assai rilevante: Vasari, infatti, in un momento non troppo distante rispetto a quello indicato nella lettera, lasciò Roma alla volta di Firenze per andare a servire il dispotico signore di quella città, nonché cugino di Ippolito, Alessandro de' Medici¹⁵³. Il medico comasco, invece, risiedette ancora a lungo nell'Urbe, anche in seguito alla morte sia di Clemente VII nel 1532, sia del suo giovane nipote Ippolito de' Medici nel 1535. Tuttavia, i due avrebbero potuto avere un'altra possibilità di incontro nel 1530: Giorgio e Paolo, infatti, furono contemporaneamente a Bologna in occasione dell'incoronazione di Carlo V¹⁵⁴, ma a ben vedere risulta assai improbabile che in questa occasione siano entrati in contatto, in quanto il primo si trovava

¹⁴⁹ B. AGOSTI, *Paolo Giovio: Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008.

¹⁵⁰ *Ivi*, pp. 7 e 12.

¹⁵¹ Per un'ampia e capillare trattazione sulle vicende biografiche del Giovio, il suo rapporto con la scienza medica e sul contesto storico entro cui il comasco visse ed operò vedere T.C.P. ZIMMERMANN, *Paolo Giovio: the Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton 1995, in particolare pp. 14-19 e 107-135.

¹⁵² K. FREY, *Der literarische...*, ed. cit., p. 7.

¹⁵³ B. AGOSTI, *Paolo Giovio...*, ed. cit., pp. 18-19.

¹⁵⁴ Sul Giovio cfr. *Ivi*, p. 86; T.C.P. ZIMMERMANN, *Paolo Giovio...*, pp. 107-108; sul Vasari vedi paragrafo 1.1.

li come giovane artista collaboratore, mentre il secondo era al seguito dell'influente e ambizioso cardinale Ippolito.

Per il Giovio, chiaramente, la perdita dei suoi due grandi mecenati rappresentò un momento molto duro che lo proiettò in una complessa fase di transizione culminata col rientro nel 1535 nella sua terra natia, Como, probabilmente anche grazie alla protezione accordatagli dal marchese del Vasto, Alfonso d'Avalos, e da sua moglie Maria d'Aragona, che il comasco curò anche durante il travagliato parto¹⁵⁵.

Il soggiorno in Lombardia del Giovio, conclusosi nel 1537, fu importante non solo per la costruzione della sua celebre villa sul lago di Como, il noto *Museum*, i cui lavori furono avviati nel 1537 e conclusi nel 1543¹⁵⁶, ma anche per le numerose frequentazioni e amicizie che ebbe qui modo di stringere; frequentò, con molta probabilità, Andrea Alciato e la cerchia letteraria milanese¹⁵⁷ e partecipò anche alle riunioni della Fabbrica del Duomo di Milano per l'erezione della porta verso Compedo¹⁵⁸. L'amicizia col d'Avalos, in particolar modo, fu lo snodo centrale intorno al quale si concretizzò questo periodo di transizione. Paolo, infatti, anche in seguito al suo rientro, seppur temporaneo, a Roma, viaggiò molto in compagnia di Alfonso; celebre, ad esempio, è la loro visita veneziana a Tiziano, occasione durante la quale l'artista cadorino realizzò per il condottiero il celebre quadro con l'*Allocuzione*, conservato oggi al Prado (fig. 27)¹⁵⁹. Il Giovio però in questo periodo sondò più volte l'opportunità di garantirsi, al suo rientro nella città pontificia, la protezione del cardinal Farnese. Tale desiderio si concretizzò solo a partire dal 1542¹⁶⁰, anche se in più di un'occasione si dichiarò pronto a lasciare «li papeschi favori di tafetà» di Paolo III per entrare al servizio di Cosimo I de' Medici¹⁶¹.

Ma torniamo ai rapporti del Giovio col Vasari. L'artista aretino, in seguito alle cure ricevute nel 1532, pare non sia riuscito più ad incontrare di persona il Giovio, almeno stando ad un confronto

¹⁵⁵ *Ivi*, pp. 97-98;

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 7; T.C.P. ZIMMERMANN, *Paolo Giovio...*, pp. 161-162.

¹⁵⁷ P. GIOVIO, *Lettere*, a cura di G.G. Ferrero, vol. I, pp. 195-196.

¹⁵⁸ Il coinvolgimento del Giovio nella vicenda costruttiva del Duomo di Milano ben evidenzia come il comasco anche qui sia ben inserito nel panorama artistico. Vividi ricordi di questa esperienza e, in generale, di tutto il lungo soggiorno lombardo sono rintracciabili nelle *Vitae Duodecim Vicecomitum Mediolani Principum*, all'interno delle quali il Giovio menziona più volte opere lombarde e nel cui corredo di immagini si dipana «un capitolo precoce e tutto lombardo di 'fortuna dei primitivi'. B. AGOSTI, *Paolo Giovio...*, ed. cit., pp. 98-101.

¹⁵⁹ Come osservato da Agosti, anche in questa occasione il Giovio avrà modo di dimostrare le sue grandi doti critiche, quando, ad esempio, loda la pittura del Tiziano non semplicemente per la sua naturalezza, come faceva Pietro Aretino, ma anche per la sua «eccezionale capacità di interpretazione storica». *Ivi*, pp. 103-104.

¹⁶⁰ Risale al 1542, con il coinvolgimento di Paolo nel nuovo piano urbanistico di Piacenza, il primo legame ufficiale tra i Farnese e il Giovio. Quest'ultimo, però, meditava fin dal 1538 un eventuale riparo farnesiano, come si evince da una lettera inviata a Rodolfo Pio da Carpi in cui Paolo scrive che «Or, signor mio [Rodolfo Pio], degnatevi di farmi una spianata al futurissimo mio Mecenate, el signor Cardinale Farnese». *Ivi*, pp. 111-112; P. GIOVIO, *Lettere*, ed. cit., p. 209.

¹⁶¹ B. AGOSTI, *Paolo Giovio...*, ed. cit., p. 97.

tra le rispettive vicende biografiche¹⁶². Anche sul fronte epistolare le testimonianze sono assai scarse, dal momento che la prima notizia di un diretto rapporto tra i due *post* 1532 è una lettera che Vasari da Arezzo spedì al «Reverendissimo Vescovo Jovio» il 4 settembre di quello stesso anno¹⁶³. Tale epistola è sì caratterizzata da un tono alquanto colloquiale, ma a ben leggere, piuttosto che una sincera lettera al vescovo di Nocera, sembra una *captatio* nei confronti del suo protettore medico; l'*incipit* della missiva, infatti, è abbastanza eloquente: «dopo la partita vostra, Monsignor mio, rimasi smarrito per l'assentia del signor cardinale et di tanti signori et patroni miei, che la virtù mia, che si pasceva della lor vista [...] s'indeboli» poiché non vi era più nessuno «che mi innalzassi, mi inanimissi et tirassi innanzi»¹⁶⁴. Inoltre la lettera era corredata da un disegno (che ci interesserà anche successivamente) raffigurante l'albero della Fortuna, che Giorgio chiese al Giovio di donare a «Sua Signoria Reverendissima per fargli reverenzia più che per altro»¹⁶⁵. Notiamo, quindi, che il rapporto tra Paolo e l'artista aretino, a queste date, è forse ancora di 'convenienza' piuttosto che di vera amicizia, un mezzo attraverso il quale saldarsi alla corte di Ippolito ed essere protetto al suo interno da uno dei suoi principali componenti.

Un secondo personale incontro tra il medico e l'artista avvenne solo col soggiorno romano del Vasari del 1538, momento in cui egli ebbe modo di entrare in contatto, oltre che con lo storico comasco appena rientrato nell'Urbe, anche con gli intellettuali dell'Accademia delle Virtù quali Annibal Caro e Claudio Tolomei, amico di Michelangelo¹⁶⁶. È questo il momento in cui, con ogni probabilità, Paolo e Giorgio strinsero un rapporto più forte, come è possibile notare nelle lettere vasariane secessive, in cui l'aretino tradisce una certa familiarità col Giovio che prima, invece, non trapelava affatto. Ad esempio, nella missiva indirizzata nel 1541 a Pietro Aretino, il comasco è ironicamente chiamato «cicala» dal Vasari¹⁶⁷; un tale epiteto, evidentemente, Giorgio poté permetterselo solo dopo essere entrato in una certa confidenza con Paolo, visto che prima del 1538 i due non ebbero modo né di approfondire la loro conoscenza né di poter instaurare un frequente rapporto epistolare.

In tale occasione, inoltre, Vasari ebbe la possibilità di confrontarsi anche con la produzione letteraria del Giovio, il quale potrebbe avergli parlato direttamente della propria esperienza in ambito artistico, giacché, a tale data, egli aveva già composto opere che esercitarono una notevole influenza

¹⁶² Sullo straordinario uso delle lettere che fece il Giovio si rimanda alle illuminanti parole dello Zimmermann. Cfr. T.C.P. ZIMMERMANN, *Paolo Giovio...*, pp. 136-139.

¹⁶³ K. FREY, *Der literarische...*, vol. I, ed. cit., p. 10-13.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.* Vedi anche G. REBECCHINI, «Un altro Lorenzo»: *Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511-1535)*, Venezia 2010, pp. 232-235.

¹⁶⁶ B. AGOSTI, *Giorgio Vasari...*, ed. cit., p. 27. Sul Tolomei, Michelangelo e Vasari si veda S. GINZBURG, *Filologia e storia dell'arte...*, ed. cit., pp. 154-155;

¹⁶⁷ K. FREY, *Der literarische...*, ed. cit., p. 110.

sull'aretino. Le *Vitae*¹⁶⁸, ad esempio, scritte secondo il parere di Agosti tra il 1525 e il 1526¹⁶⁹, poterono destare non poco l'interesse del Vasari; in esse il Giovio narrava le vicende artistiche riguardanti i primi decenni del Cinquecento, ovvero la straordinaria stagione artistica di Leonardo, Michelangelo e Raffaello e che Giorgio, per mere ragioni cronologiche, non poté vivere ed osservare con i propri occhi, ma che ritenne comunque il momento fondativo alla base della terza età nelle *Vite*¹⁷⁰. In questo torno di anni, inoltre, non risulta inverosimile collocare anche un possibile confronto tra l'aretino e il Giovio sul progetto delle *Vite*. Infatti, se si confrontano le rispettive vicende biografiche, si nota che prima del 1543, anno in cui, come già ricordato, andrebbe posticipata la cena in casa Farnese, i due non riuscirono in alcun modo ad incontrarsi. Viene da domandarsi, dunque, spontaneo domandarsi in quale occasione Vasari abbia potuto discorrere del suo progetto con Paolo prima non solo dell'incontro dai Farnese del '43, ma anche, se non principalmente, prima del soggiorno bolognese del 1539-1540 in cui, come già ampiamente trattato, l'aretino pare impegnarsi per la prima volta in una organica raccolta di informazioni per le *Vite*. Come abbiamo visto, in occasione del convito in casa del cardinale Alessandro, Vasari aveva già ben chiara la metodologia da attuare per portare a compimento la sua fatica storiografica; le sue posizioni erano allora ben mature e, con ogni probabilità, frutto di riflessioni e ragionamenti non solo personali, ma anche condivisi, scaturiti da un confronto diretto con molteplici figure, tra le quali inevitabilmente non poteva mancare quella del Giovio, così come non poteva mancare nemmeno quella del già menzionato Vincenzo Borghini, la cui amicizia con Giorgio, forse, era a queste date già avviata¹⁷¹. Al 1538, dunque, possiamo far risalire le prime considerazioni del Vasari sul metodo storiografico da adottare nelle *Vite*, mentre, seguendo la capillare indagine della Ginzburg, al terzo soggiorno romano dell'aretino, datato al 1542-1544, sarebbero da far rimontare le questioni più strettamente legate ai contenuti dell'opera, come l'impianto critico e la periodizzazione¹⁷². Tale ipotesi non ci sembra affatto inficiata dai primi ragguagli bolognesi di Giorgio, poiché questi non presupponevano una struttura dell'opera già prefissata, un'idea chiara di suddivisione dei fatti artistici, quanto, invece, un definito metodo di indagine storica, basato sull'osservazione diretta delle opere e sulla raccolta di informazioni, anche documentarie, sul campo¹⁷³.

¹⁶⁸ Pubblicate per la prima volta nel 1781 dal Tiraboschi, questo componimento fu ripubblicato in edizione moderna e in traduzione con testo a fronte a cura di Paola Barocchi, solo nel 1971. Successivamente una nuova e più completa edizione fu redatta da Sonia Maffei nel 1999. Cfr. *Scritti d'arte del Cinquecento*, tomo I, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli 1971, pp. 7-23; P. GIOVIO, *Scritti d'arte: lessico ed efrasi*, a cura di S. Maffei, Pisa 1999, pp. 183-281.

¹⁶⁹ B. AGOSTI, *Paolo Giovio...*, ed. cit., p. 51.

¹⁷⁰ Per una trattazione più articolata su tale argomento vedere *Ivi*, pp. 49-74.

¹⁷¹ S. GINZBURG, *Filologia e storia dell'arte...*, ed. cit., pp. 156-162.

¹⁷² B. AGOSTI, *Giorgio Vasari...*, ed. cit., pp. 56-59.

¹⁷³ Vedi paragrafo precedente.

In base a quanto appena osservato rileviamo che Bologna ha nuovamente un ruolo centrale anche nella definizione dei rapporti di Giorgio col Giovio. Quest'ultimo, infatti, sappiamo essere stato in contatto diretto anche con alcune figure che l'artista aretino incontrò poi durante il secondo soggiorno felsineo. *In primis* occorre ricordare l'abate Serragli. Questi, come si evince da una lettera del Giovio al cardinal Farnese del 21 gennaio 1543, pare essere stato noto allo storico comasco, sebbene dall'epistola non si comprenda chiaramente se tra i due intercorresse un legame di amicizia¹⁷⁴. Ben più rilevante, invece, deve esser stato il legame tra il Giovio e Andrea Alciato, il quale, come ricorda Giorgio nella sua autobiografia, compose l'iscrizione latina ancor oggi leggibile nel refettorio del monastero bolognese in cui è celebrata l'impresa decorativa di San Michele in Bosco.

I rapporti tra i due lombardi – a cui bisogna aggiungere anche la figura del fratello di Paolo, Benedetto, noto giurista¹⁷⁵ – rimontavano, in base ad una lettera inviata dall'Alciato a Francesco Calvo, almeno al 1520, quando Andrea era impegnato all'università di Avignone in qualità di lettore¹⁷⁶. Certamente, come ricordava Vittorio Cian più di un secolo or sono, i tre non dovettero tardare molto a conoscersi, visti sia i comuni interessi giuridici ed umanistici, sia la stessa provenienza da terra lombarda e sia la medesima formazione ricevuta all'università di Pavia¹⁷⁷. Ciononostante, però, sono assai poche le testimonianze scritte relative ai loro rapporti, certamente molto stretti¹⁷⁸. Fra queste occorre annoverare la celebre lettera inserita dal Giovio nelle sue *Historiae sui temporis*¹⁷⁹. Questa missiva, contenente parole critiche nei confronti di Paolo III, reo di non aver concesso al Giovio il vescovado di Como, fu da molti, sin dai tempi della sua diffusione, ritenuta un falso del comasco¹⁸⁰. L'Alciato, defunto nel gennaio del 1550, al momento della pubblicazione per i tipi del

¹⁷⁴ Secondo Barbara Agosti il Giovio e l'abate Serragli erano in rapporti diretti. Tuttavia, nella lettera del comasco l'olivetano è menzionato appena di sfuggita in merito ad una questione edilizia: «[...] e il punto sta che Sua Santità, secundo la promessa fatta a l'abate Serraglio, faccia pagare il getto della casa sopra la piazza Farnese da Madona la Camera Apostolica». B. AGOSTI, *Giorgio Vasari...*, ed. cit., p. 38; P. GIOVIO, *Lettere...*, ed. cit., p. 304. Si cercherà di approfondire la figura di Filippo Serragli nel capitolo successivo.

¹⁷⁵ V. CIAN, *Lettere inedite di Andrea Alciato a Pietro Bembo. L'Alciato e Paolo Giovio*, «Archivio Storico Lombardo», 2, 1890, pp. 828-829. Su Benedetto Giovio vedere S. FOÀ, s.v., *Giovio, Benedetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LVI, Roma 2001, pp. 420-422.

¹⁷⁶ V. CIAN, *Lettere inedite...*, ed. cit., pp. 829-829. In questa lettera l'Alciato si raccomanda al Calvo di salutargli il Giovio: «Paulum Jovium, Jo. Mariam Catanaeum, meo nomine salutabis». Cfr. G.L. BARNI, *Le lettere di Andrea Alciato giureconsulto*, Firenze 1953, p. 16.

¹⁷⁷ Cfr. V. CIAN, *Lettere inedite...*, ed. cit., pp. 829-829; F. MINONZIO, *Emblemetistica 'pavese'? Qualche ipotesi su Giovio, Alciato e d'Arco (con breve appendice scaligerina)*, in *Studi gioviani: scienza, filosofia e letteratura nell'opera di Paolo Giovio*, vol. I, a cura di F. Minonzio, Como 2002, pp. 151-157.

¹⁷⁸ L'Alciato, ad esempio, era solito spedire i suoi scritti a Benedetto Giovio prima di mandarli alle stampe, ma anche il rapporto con Paolo doveva essere molto stretto. V. CIAN, *Lettere inedite...*, ed. cit., pp. 829-829.

¹⁷⁹ La vicenda è abbastanza nota e compiutamente analizzata dal Cian, al cui testo si rimanda per una trattazione più ampia e articolata. *Ivi*, pp. 828-844.

¹⁸⁰ Il più vivo e accanito sostenitore di questa posizione fu un discendente dell'Alciato, Francesco, il quale soleva farsi chiamare l'Alciatino. Il Cian, invece, ritenne tale lettera autografa del giurista milanese, sebbene in alcune parti

Torrentino delle *Historie*, non poteva smentire o meno tale inserimento e a ben vedere, infatti, per il Giovio far parlare a suo favore un illustre defunto, nonché suo amico, quale era il giurista milanese, dovette evidentemente risultare un ottimo mezzo per ottenere ciò che desiderava. Certo, tale comportamento ai nostri occhi appare oggi quantomeno irrispettoso, tuttavia quel che più importa qui è che tale evento tradisce inevitabilmente un saldo rapporto di fiducia e amicizia tra i due, forse all'ultimo tradito dal Giovio, ma certamente solido a tal punto che il consiglio – posto che vi sia stato – del comasco di conoscere e forse anche di aiutare il Vasari quando questi soggiornava a Bologna dovette essere seguito dall'Alciato con una certa sollecitudine. Come vedremo, però, la fascinazione dell'aretino verso l'autore degli *Emblemata* è forse da far risalire ad anni precedenti rispetto al 1539-1540.

◆ Andrea Alciato e Giorgio Vasari

Rintracciare e cercare di delineare la relazione che poté intercorrere tra Giorgio Vasari e Andrea Alciato è compito che presenta non poche difficoltà, data la scarsità di testimonianze riguardanti un loro ipotetico legame. Eppure è lo stesso Giorgio che nella sua autobiografia, nel 1568, definisce il giurista milanese «mio amicissimo»¹⁸¹. L'Alciato, infatti, come precedentemente accennato, compose l'iscrizione posta al di sopra della porta di accesso al refettorio di San Michele in Bosco: OCTONIS MENSIBUS OPUS AB ARETINO GEORGIO PICTUM NON TAM/PRAECIO QUAM AMICORUM OBSEQUIO ET HONORIS VOTO. ANNO/MDXXXIX. PHILIPPUS SERRALIUS PON. CURAVIT¹⁸². Questo elogio – vero e proprio precedente rispetto all'iscrizione che il Giovio, con gli stessi toni, comporrà nel 1542 per elogiare la conclusione della decorazione, per mano del Vasari, dalla sala Cento Giorni nel Palazzo della Cancelleria (fig. 28)¹⁸³ – è l'unica traccia nell'autobiografia dell'aretino relativa all'«amicissimo» Alciato.

Dagli studiosi contemporanei solo alcuni brevi e sporadici accenni sono stati avanzati in merito a tale rapporto. La posizione del Benati, secondo il quale l'Alciato poté fungere da tramite per Giorgio tra la Bologna degli anni '30-'40 e la Bologna bentivolesca del Francia, è già stata menzionata¹⁸⁴. Un'altra supposizione è avanzata da Barbara Agosti, secondo cui nella tavola raffigurante *Gesù nella casa di Marta e Maria* (fig. 29), realizzata da Giorgio per il refettorio olivetano e oggi conservata

opportunamente modificata dal Giovio al fine di rincarare le critiche verso il pontefice ed enfatizzare gli elogi verso il suo Duca. *Ivi*, pp. 830-834.

¹⁸¹ G. VASARI, *Le Vite*, vol. VI, ed. cit., pp. 379.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ B. AGOSTI, *Giorgio Vasari...*, ed. cit., p. 38.

¹⁸⁴ Vedi nota n. 145 del paragrafo precedente.

nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, la firma dell'artista, visibile sulla sedia su cui è seduto Cristo e curiosamente scritta in greco, potrebbe essere frutto di un dotto consiglio dell'Alciato e implicherebbe, quindi, un diretto rapporto tra i due¹⁸⁵. Sempre Agosti, inoltre, con un ragionamento molto simile, richiama l'attenzione su un particolare presente nel *Ritratto di Alessandro de' Medici*, oggi alla Galleria degli Uffizi (fig. 30). A parere della studiosa «l'elmo posato a terra da cui fuoriescono delle fiamme è una ripresa, variata, da uno degli *Emblemata* (Augusta 1531) di Andrea Alciato»; la raffigurazione a cui si riferisce Agosti è quella della pace che nasce dalla guerra, in cui una «galea», ossia un elmo, dopo aver cessato di essere usata per scopi bellici, diviene dimora di uno sciame di api (fig. 31)¹⁸⁶. Tale richiamo alla più celebre opera dell'Alciato, il *Libro degli Emblemi*¹⁸⁷, è probabilmente la strada migliore per cercare di comprendere adeguatamente il genere di rapporto che poteva intercorrere tra il giurista milanese e Vasari.

L'artista aretino, nell'introduzione moralistica alla biografia dell'artista Pietro Torrigiano «scultore fiorentino» inserita all'interno dell'edizione del 1568 delle *Vite*, menziona un passo ricavato proprio dal *Libro degli Emblemi* del «dottissimo Alciato», nel quale l'autore discorre «dei belli ingegni nati poveramente»¹⁸⁸. Si tratta dell'emblema *Paupertatem summis ingeniis obesse ne provehantur* (fig. 32), la cui *pictura* (o *res picta*) raffigura un uomo con la mano destra alzata verso il cielo e la sinistra tirata a terra dal peso del grande masso di pietra a cui è legata¹⁸⁹. Vasari, dall'epigramma dell'emblema, estrapola il verso *Ut me pluma levat, sic grave mergit onus* riferendolo

¹⁸⁵ B. AGOSTI, *Giorgio Vasari...*, ed. cit., p. 38.

¹⁸⁶ B. AGOSTI, *Giorgio Vasari...*, p. 20. La descrizione dell'emblema recita:

*En galea, intrepidus quam miles gesserat, et qua
Saepius hostili sparsa cruore fuit;
Parta pace apibus tenuis concessit in usum
Alveoli, atque favos, grataque mella gerit.
Arma procul iaceant: fas sit tunc sumere bellum
Quando aliter pacis non potes arte frui.*

Tuttavia è di gran lunga più credibile riferirsi all'incisione presente nell'edizione parigina del 1534 che a quella augustana del 1531, come sembra indicare Agosti. A. ALCIATO, *Il libro degli Emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, a cura M. Gabriele, Milano 2015 [2008], pp. 659-662.

¹⁸⁷ Sull'origine, la fortuna e la diffusione dell'*Emblematum liber* vedi Ivi, pp. XV-XXXVII.

¹⁸⁸ Pietro Torrigiani (1472-1528), scultore fiorentino distintosi, come sottolinea il Vasari, nella lavorazione della terracotta «molto pulitamente e con assai bella e buona maniera», fu un protetto di Lorenzo il Magnifico, il quale favorì la sua formazione aprendogli il celebre Giardino di San Marco. Trascorse gran parte della sua carriera al di fuori dell'Italia, in particolar modo in Inghilterra, ove realizzò l'effigie di Enrico VII e la di lui tomba a Westminster, e in Spagna, morendo a Siviglia. Il ritratto biografico che ne fornisce Vasari è assai caratterizzante; celebre per la sua ira, superbia e invidia, fu proprio a causa di quest'ultima, provata specialmente nei confronti di Michelangelo, che, venuti un giorno i due alle mani, «diede il Torrigiano a Michelagnolo sì fattamente un pugno sul naso, che glielo infranse di maniera che lo portò poi sempre così stacciato mentre che visse». Sulle parole del Vasari cfr. G. VASARI, *Le vite*, vol. IV, ed. cit., pp. 387-388, mentre sull'opera del Torrigiani e sul suo contributo alla diffusione del linguaggio rinascimentale al di fuori dell'Europa vedere A.P. DARR, *Verrocchio's Legacy: Observations regarding his influence on Pietro Torrigiani and other Florentine Sculptors*, in *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*, ed. by S. Bule, A.P. Darr, F.S. Gioffredi, Florence. 1992, pp. 125-139.

¹⁸⁹ A. ALCIATO, *Il libro degli Emblemi...*, ed. cit., pp. 103-110.

non solo alla condizione del Torrigiano – artista di umili origini e di grandi capacità – ma utilizzandolo anche come espediente per elogiare Lorenzo il Magnifico, il quale, grazie alla sua munificenza e al suo grande interesse per le arti, «favorì sempre i belli ingegni»¹⁹⁰. L’inserito alciato, a ben vedere, non compare nella biografia del Torrigiano presente nella *Torrentiniana*, in cui la figura dell’artista è tratteggiata con parole meno sferzanti, ma che è anche un succinto referto criticamente e storicamente meno informato. Questa assenza, allora, dimostra come l’inserimento di tale passo dagli *Emblemata* sia, con tutta probabilità, frutto di un suggerimento di uno dei tanti amici intellettuali del Vasari; verrebbe da pensare al Giovio, il cui saldo rapporto con l’Alciato è ben noto, se non fosse che questi, al momento della pubblicazione della *Giuntina*, era morto da ormai sedici anni – in un periodo quindi appena successivo alla pubblicazione della *Torrentiniana*, quando Giorgio ancora non cominciava a rimettere le mani sulle *Vite* per l’edizione del 1568. Si potrebbe, perciò, avanzare l’ipotesi più plausibile del Borghini, alla cui vasta cultura certamente non dovette mancare l’opera alciatoa. Tuttavia, ragionando anche in base alle parole dell’autobiografia vasariana, viene da supporre che i versi dell’Alciato in merito agli stenti dei «belli ingegni» nati in povertà possano in qualche modo essere venuti in mente allo stesso Vasari in occasione della stesura della sua autobiografia. Le origini dell’aretino, infatti, non erano affatto illustri come, attraverso comportamenti lambiccati e artificiosi, egli intendeva mostrare. Suo padre, Antonio, era un semplice vasaio e gli altri suoi parenti sembra non provenissero da strati molto alti della società; il più noto tra essi era Luca Signorelli, celeberrimo artista, ma di certo non di nobile estrazione¹⁹¹. Dunque, il fatto di esser nato da una famiglia di umili origini dovette probabilmente rammentare al nostro le parole dell’Alciato le quali, però, trovavano in lui, artista di grande successo nonostante la travagliata giovinezza, l’eccezione che conferma la regola.

A parte questo breve inciso sulla presenza di tracce alciatee nel testo delle *Vite*, quello che dovette maggiormente attirare l’attenzione dell’aretino sulla figura del giurista milanese fu sicuramente il suo complesso ed erudito approccio alle immagini. In particolar modo è assai probabile che ad attirare Vasari fu la capacità descrittiva dell’Alciato, dimostrata attraverso le numerose *ekphrasis* contenute negli *Emblemata* che Andrea, sulle orme di celebri scrittori latini quali Plinio, Pausania, Luciano e i Filostrati, inserì nei suoi epigrammi¹⁹². Tali descrizioni, riferite ad una

¹⁹⁰ G. VASARI, *Le Vite*, vol. IV, ed. cit., pp. 384-388.

¹⁹¹ Cfr. G. VASARI, *Le Vite*, vol. VI, ed. cit., p. 369; B. AGOSTI, *Giorgio Vasari...*, ed. cit., p. 11.

¹⁹² Le parole di Mino Gabriele sono a tal proposito assai illuminanti. Lo studioso, nel trattare questo aspetto, ricorda che negli emblemi dell’Alciato «il meccanismo efrastico procede attraverso la trama dialogata dei versi, in cui la celebre opera d’arte ‘spiega’ se stessa e il senso del suo aspetto dinanzi all’ammirato osservatore che la interroga». A. ALCIATO, *Il libro degli Emblemi...*, ed. cit., pp. XXXIII-XXXIV.

«immagine mentale, nata come condensazione iconica di un concetto etico»¹⁹³, furono inizialmente concepite dal giurista milanese prive di immagini, che solo in un secondo momento e su iniziativa dell'editore di Augusta Heinrich Steyner, furono aggiunte a complemento del testo¹⁹⁴. Se questa impresa editoriale augustana nel suo complesso sembrerebbe non essere affatto autorizzata dall'Alciato – il quale, in numerose lettere, si lamentò delle moltissime mancanze ed errori nel testo – l'inserimento delle immagini nell'opera, invece, fu prontamente ripreso nell'edizione parigina degli *Emblemata*, questa sì curata direttamente dall'Alciato, del 1534. La versione di Augusta, infatti, proprio grazie all'apparato iconografico «con qualche figura un po' troppo rozza»¹⁹⁵, ottenne un successo tale che nel giro di soli quattro anni conobbe ben cinque ristampe¹⁹⁶.

La fascinazione del Vasari verso l'Alciato, dunque, deve risiedere proprio nella grande dote ecfrafica di quest'ultimo, il quale riusciva immediatamente a richiamare nelle menti dei «dotti» una precisa immagine e ad illustrare con le sue parole celebri opere dell'antichità, a lui note attraverso i grandi autori, «coniandole, così, in una nuova forma»¹⁹⁷. Tale abilità, a nostro parere (si badi, però, che tali considerazioni meriterebbero un approfondimento che in questa sede, per ragioni tematiche, non ci è permesso), fu quella che il giovane Vasari dovette cercare il più possibile di emulare nella sua opera storiografica. Uno dei tanti aspetti che caratterizzano le *Vite*, infatti, è proprio la grande capacità ecfrafica del loro autore¹⁹⁸. Questa dote è relazionata non solo ai fini più eminentemente storiografici del Vasari e alle sue ambizioni letterarie, ma è anche legata a un problema più strettamente editoriale, ossia all'impossibilità di inserire le immagini delle opere di cui l'aretino parla all'interno del proprio libro. Esattamente come Alciato – il quale, lo ricordiamo, non aveva minimamente considerato l'idea di corredare il suo testo di immagini, inserite poi dall'editore augustano – Giorgio

¹⁹³ G. ARBIZZONI, *Ecfrafi, emblemi, imprese*, in *Ecfrafi: modelli ed esempi tra Medioevo e Rinascimento*, vol. II, a cura di G. Venturi, M. Farnetti Roma 2004, p. 523.

¹⁹⁴ Se questo testo fu concepito dall'Alciato privo di immagini, l'*Antiqua Inscriptiones Veteraque Munumentoa Patriae*, invece, composto nel 1508 e rimasto sostanzialmente inedito, prevedeva proprio la presenza di numerose incisioni di cui sono sopravvissuti dei disegni preparatori di altissima qualità attribuibili alla cerchia di Bernardino Zenale, artista di cui l'Alciato era amico. Cfr. M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Il collezionismo di antichità a Milano tra XV e XVI secolo nella silloge epigrafica di Andrea Alciato: prime considerazioni*, in *Archeologia classica e post-classica tra Italia e Mediterraneo: scritti in ricordo di Maria Pia Rossignani*, a cura di S. Lusuardi Siena, C. Perassi, F. Sacchi, M. Sannazaro, Milano 2016, pp.675-680.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. XXXII.

¹⁹⁶ L'edizione Steyner del 1531 pare fosse tutt'altro che lecita; l'editore augustano, infatti, secondo varie ricostruzioni, venne probabilmente in possesso del manoscritto degli *Emblemata* attraverso l'antiquario e consigliere imperiale Chonrad Peutinger. L'Alciato, però, non ebbe alcun controllo sulla stampa dell'opera, la quale, così com'era, non faceva altro che rovinare la sua reputazione. *Ivi*, pp. XXI-XXII.

¹⁹⁷ *Ibid.* Riportiamo, per completezza, anche le parole di Guido Arbizzone, il quale, molto chiaramente, scrive che «di un'opera plastica o pittorica dell'antichità sopravvive un'ecfrafasi che permette di ricrearla mentalmente. Il moderno emblematista ricostruisce l'immagine mentale e la esplicita attraverso un epigramma (che può essere del tutto identico a quello antico), che la descrive e insieme la chiosa, ma che anche permette a un artefice di tornare a realizzarla». Cfr. G. ARBIZZONI, *Ecfrafi, emblemi, imprese*, ed cit., p. 519.

¹⁹⁸ La prima a riconoscere il significato delle *ekphrasis* vasariane fu Svetlana Alpers. Cfr. S. ALPERS, *Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 23, 1960, pp. 190-215.

dovette far fronte a questa difficoltà ricorrendo all'antica formula retorica dell'*ekphrasis*. Tale ricorso, come giustamente sottolineato da Alpers, non è da considerarsi semplicemente in funzione della teoria dell'arte vasariana – e aggiungiamo noi, all'assenza di immagini nel testo – ma è volto anche a far muovere gli affetti degli osservatori, proprio come Filostrato nelle sue *Imagines* si proponeva di fare nei confronti del giovane fanciullo a cui illustrava i dipinti di una villa campana. L'*ekphrasis* vasariana, continua Alpers, intendeva rendere l'immagine «live for the viewer» e favorire «the viewer's education, not the artist's»¹⁹⁹. Ma vi è una differenza cruciale nel modo di descrivere le immagini di Vasari rispetto a quello dell'Alciato: il primo descriveva un'immagine vera, un dipinto realmente esistente e osservabile, con tutte le implicazioni tecniche del caso – dal Vasari sempre considerate separatamente e mai inserite all'interno delle *ekphrasis*, volte invece a descrivere ciò che accade nella raffigurazione, con particolare attenzione agli affetti; il secondo, invece, come già sottolineato, creava immagini con le parole che solo in seguito trovarono una formulazione grafica, benché a volte direttamente derivate da una fonte scritta antica. Gli epigrammi ecfraistici dell'Alciato, inoltre, procedevano nella descrizione delle opere d'arte antiche in parallelo con la loro illustrazione iconologica, analogamente a ciò che Vasari, come vedremo, farà in alcune sue lettere²⁰⁰. Tale differenza nelle descrizioni ecfraistiche, comunque, sebbene cruciale dal punto di vista letterario, a ben vedere nasconde un'intrinseca affinità.

Le illustrazioni agli epigrammi ecfraistici dell'Alciato, sia nell'edizione del 1531 e sia in tutte successive, vediamo che a volte mettono in scena solo una parte delle parole contenute nella *subscriptio*, ossia della descrizione in versi del soggetto²⁰¹. In sostanza isolano un particolare preciso dell'epigramma per metterlo in figura. Tale procedimento, sebbene in forma inversa, è adottato anche dal Vasari il quale, nel momento in cui tratta un preciso quadro, isola alcuni particolari che egli ritiene significativi e significanti dell'opera e che meglio di altri trasmettono quell'emozione in grado di far commuovere l'osservatore, come egli più volte scrive. Questo ribaltamento dall'immagine alla parola

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 201. Su tale argomento, in una nota a piè di pagina, si è soffermato anche Vincenzo Caputo, il quale, però, ignora totalmente l'aspetto didattico che queste descrizioni potevano avere e le considera solamente come una presa di posizione soggettiva «dal momento che essa indugia non semplicemente su ciò che si vede, ma più generalmente su ciò che potrebbe suscitare quella visione». Come ebbe a sottolineare Alpers, però, le descrizioni vasariane risultano, almeno per alcuni argomenti, in particolar modo sacri, piuttosto simili tra loro, anche quando le opere di analogo soggetto sono realizzate da artisti differenti. Tale ripetizione, quasi fosse un *topos*, tradisce un sentire comune, un suscitare emozioni dell'opera diffuso e non soggettivo del solo Vasari. cfr. V. CAPUTO, «Dar spirito a' marmi, a i color fiato e vita»: *Giorgio Vasari scrittore*, Milano 2015, pp. 26-27.

²⁰⁰ Molti possono essere gli emblemi da citare, come ad esempio il numero LIX, *In senatum boni principis*, in cui Alciato prima descrive l'opera e poi retoricamente ne illumina il significato di alcuni particolari, oppure il LXXVIII, *In simulacrum spei*, in cui tale procedimento è ancor più evidente. Cfr. A. ALCIATO, *Il libro degli Emblemi...*, ed. cit., pp. XXXI, 321-323 e 413-418.

²⁰¹ Cfr. A. ALCIATO, *Il libro degli Emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, a cura M. Gabriele, Milano 2015 [2008], pp. XXXIV-XXXV; M. GABRIELE, *Visualizzazione mnemonica negli Emblemi di Andrea Alciato*, in *André Alciat (1492-1550): un humaniste au confluent des savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, ed. par. A. Rolet, S. Rolet, Turnhout 2013, pp. 401-410.

e dalla parola all'immagine è chiaramente dovuto alla natura stessa dei due scritti, ma forse anche a coloro che avrebbero dovuto esserne in fruitori; il *Libro degli Emblemi* dell'Alciato, infatti, come riportato anche nell'«epistola al lettore», è un componimento assai erudito e proprio per questo rivolto ad un pubblico di dotti intellettuali piuttosto ristretto il quale riusciva a trarre da sé, anche senza l'ausilio dell'apparato illustrativo, le immagini delle invenzioni «del valentissimo autore»²⁰². Un volume d'*élite*, se vogliamo, ma tale solo se si emendano da esso le illustrazioni, ossia se si considera la prima redazione dell'opera, priva di immagini, totalmente manoscritta e circolante in ambienti socialmente e culturalmente elevati²⁰³. Le *Vite* del Vasari, invece, erano rivolte ad un pubblico assai più ampio, comprendente non solo esperti, o meglio, intellettuali, ma anche persone appartenenti ad un ceto che potremmo definire borghese, non particolarmente avvezzo alle *humanae litterae*, ed artisti. Le parole dell'aretino nel *Proemio* sono, a tal proposito, illuminanti: «e così mi persuado che queste fatiche mie diletteranno coloro che non sono di questi esercizi, e diletteranno e gioveranno a chi ne ha fatto professione»²⁰⁴. Sintomo di questa differenza basilare è anche la lingua di componimento dei due testi, il primo in latino, mentre il secondo in volgare fiorentino.

Ma l'isolamento di un particolare, insito nel modo di Vasari di leggere le opere d'arte²⁰⁵, porta anche ad un altro fattore, quello mnemotecnico. L'autore delle *Vite*, infatti, attraverso l'emarginazione di un preciso brano pittorico, avrebbe potuto anche cercare, didatticamente, di fissare nella memoria dell'osservatore un dato aspetto dell'opera, portando la conoscenza di essa ad un livello più alto, cioè spostando l'osservazione dal piano generale a quello analitico. Tale spostamento è infatti funzionale a quel «conoscere agevolmente la perfezione o imperfezione di quelle e discernere tra maniera e maniera»²⁰⁶ nelle arti, agendo, dunque, proprio come un moderno conoscitore. Tale distinzione, inoltre, potrebbe, per analogia (e per suggestione), essere anche comparata a quella che lo stesso Vasari dice di attuare nel *Proemio alla seconda parte delle vite*, ove scrive, in un passo ormai celebre, che «mi sono ingegnato non solo di dire che hanno fatto [gli artefici], ma di scegliere ancora discorrendo il meglio da 'l buono, e l'ottimo da 'l migliore, e notare un poco diligentemente *i modi, le arie, le maniere, i tratti e le fantasie* de' pittori e degli scultori»²⁰⁷. Ma tali suggestioni portano il discorso lontano rispetto a quello che ci eravamo qui prefissati e comporterebbero un'analisi del testo vasariano anche in rapporto alla letteratura contemporanea in

²⁰² A. ALCIATO, *Il libro degli Emblemi...*, ed. cit., p. XXXII.

²⁰³ *Ivi*, pp. XXV-XXXV.

²⁰⁴ G. VASARI, *Le Vite*, vol. I, ed. cit., p. 35.

²⁰⁵ L. RICCÒ, *Vasari scrittore. La prima edizione del libro delle «Vite»*, Roma 1979, pp. 20-21.

²⁰⁶ Vasari come n. 56.

²⁰⁷ *Ibid.*

cui le *Vite* videro la luce e in cui era insito un gusto manierista volto, appunto, ad «enfaticizzare il frammento», come ha giustamente sottolineato Giorgio Patrizi²⁰⁸.

Nel considerare le *ekphrasis* vasariane come, in un qualche modo, ispirate, almeno nelle intenzioni, a quelle alciatee (giacché, come sapientemente dimostrato dal Patrizi, il modello retorico vasariano per quanto concerne tale ambito è Pietro Aretino²⁰⁹), non possiamo però ignorare le comuni amicizie che i due intrattenevano. Il Giovio, come abbiamo avuto modo di ricordare più volte, poté fungere da tramite tra Giorgio e l'Alciato, ma potrebbe essere anche stato colui che per primo introdusse Vasari alle descrizioni efrastiche²¹⁰. Il medico comasco, infatti, fu autore di opere letterarie di argomento molto affine all'emblematica, come il *Discorso sulle imprese* (fig. 33), testo che ha molto in comune con gli *Emblemata* dell'Alciato, sebbene, in verità, prescindendo dalle descrizioni efrastiche, poiché la parola nelle imprese non descrive l'immagine, piuttosto la arricchisce di significato, portando ad una «originalissima forma di integrazione significativa tra immagini e parole»²¹¹. È semmai nel Museo e negli *Elogia* gioviani, in particolar modo negli *Elogia vivorum bellica virtute illustrim veris imaginibus supposita quae apud Musaeum spectantur* del 1551²¹², che è possibile rintracciare un richiamo più pertinente al ruolo dell'ecfrasi e al mondo degli emblemi alciatei: nella costruzione dei ritratti gioviani, infatti, la parte figurata e la parte scritta erano legate da un nesso di carattere più strettamente illustrativo. Tale nesso, però, era volto ad enfaticizzare l'aspetto più eminentemente storico e documentario delle effigi di Paolo, il quale scrivendone tralascia sempre considerazioni di carattere artistico, non necessarie a quel «vivificare le pitture» che si prefiggeva; il ritratto era considerato dal comasco non come un'opera d'arte, bensì come un fondamentale documento la cui visione e comprensione, in virtù della potenza espressiva delle immagini, era in grado di svelare efficacemente l'animo, il carattere e le passioni della persona che vi era raffigurata ed aiutare quindi la comprensione della storia²¹³. Si potrebbero citare ancora una

²⁰⁸ G. PATRIZI, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma 2000, pp. 59 e 66-72.

²⁰⁹ ID., *Le ragioni dell'ecfrasi. Origini e significato nelle narrazioni vasariane*, in *Ecfrasi...*, ed. cit., pp. 421-431.

²¹⁰ Giovio e Alciato, inoltre, condividevano anche lo stesso maestro del Vasari, Pieiro Valeriano, l'autore degli *Hieroglyphica*, testo che, sebbene non influenzò in alcun modo la redazione delle *Vite* dell'aretino, certamente dovette esercitare un notevole influsso sui due umanisti lombardi. F. MINONZIO, *Emblemetistica 'pavese'?*..., ed. cit., pp. 154-157; S. GINZBURG, *Filologia e storia dell'arte...*, ed. cit., pp. 154-155.

²¹¹ G. ARBIZZONI, *Ecfrasi, emblemi, imprese*, ed. cit., p. 535.

²¹² Come riferisce lo stesso Giovio in una lettera al Doni del 1548, il testo di questo secondo volume degli *Elogia*, secondo il progetto iniziale, doveva essere corredato da incisioni raffiguranti gli uomini illustri trattati nell'opera. Tali effigi dovevano evidentemente essere desunte dai ritratti conservati dal Giovio nel proprio museo comasco. Di questo progetto illustrativo mai realizzato, tra l'altro sostenuto anche dal Duca Cosimo I, è ancora possibile intuirne la volontà nel testo scritto, visti i molteplici rimandi ad opere d'arte e alle sembianze fisiche dei soggetti trattati che evidentemente presupponevano una precisa e dettagliata immagine di riferimento. Cfr. S. MAFFEI, «*Spiritanti fattezze dei volti*». *Paolo Giovio e la descrizione degli uomini illustri dal Museo agli Elogia*, in *Ecfrasi...*, ed. cit., pp. 227-258; P. GIOVIO, *Scritti d'arte...*, ed. cit., pp. 161-170.

²¹³ È noto, infatti, che Giovio non prestasse particolare attenzione alla scelta dell'opera in quanto manufatto artistico. La qualità pittorica del quadro non era cosa che lo interessava, mentre particolare attenzione riservava alla

volta e sempre in riferimento all'*ekphrasis*, le *Vitae* giovanili, il cui tema principale sono proprio i fatti artistici. Tuttavia, anche qui, come negli scritti poc'anzi ricordati, il Giovio non descrive mai opere d'arte; le menziona, ne parla giusto quel che serve per farne comprendere il soggetto e le principali caratteristiche formali, ma mai le illustra minuziosamente²¹⁴. Ancora una volta, dunque, il frutto del genio artistico – in questo caso di Leonardo, Michelangelo e Raffaello, gli artisti a cui l'opera è dedicata – è preso in esame solo per il suo essere testimonianza di fatti biografici e non di accadimenti di carattere artistico²¹⁵. Vediamo allora che il Giovio, nonostante la sua fondamentale importanza nella nascita e nella stesura dell'opera vasariana, non può essere considerato come un diretto riferimento letterario per quanto concerne le *ekphrasis* nelle *Vite*.

La dote ecfraistica del Vasari, però, emerge già in un momento ben precedente rispetto al soggiorno bolognese del 1539-1540. Sin dalla prima lettera nota dell'aretino²¹⁶, datata al 1532 ed indirizzata a Niccolò Vespucci Cavaliere di Rodi, l'artista si dilunga nel descrivere un quadro, realizzato per il cardinale Ippolito, raffigurante «le Gratie, che fan bella Venere»²¹⁷. La lunga e dettagliata trattazione dell'opera denota evidentemente una padronanza della lingua derivata non solo dalla formazione giovanile sotto la guida del Valeriano ed in compagnia dei due rampolli di casa Medici, ma anche dal fatto che alla corte di Ippolito Vasari ebbe come protettori Claudio Tolomei e Paolo Giovio; i due, come lo stesso artista ricorda, «per esser nobili et virtuosi, mi favoriscano, mi amano et mi ammaestrano da figliuolo»²¹⁸. Non occorre tralasciare, però, come ricorda Giorgio Patrizi, anche il ruolo che Pietro Aretino rivestì in tal senso²¹⁹. A quanto argomentato dallo studioso è possibile aggiungere anche la lettera, con la rispettiva risposta, del Vasari al flagello dei principi, nel quale è contenuta la capillare e vivacissima descrizione degli apparati e delle feste approntate per l'entrata di Carlo V a Firenze nel 1536²²⁰. Questa missiva mostra ancor una volta la straordinaria

verosimiglianza dei ritratti con l'immagine reale della persona, la quale doveva necessariamente essere tratta da sicure fonti genealogiche o storiche. S. MAFFEI, «*Spiritanti fattezze dei volti*»..., ed. cit., pp. 227-258. Inoltre, sul museo gioviano e sui suoi significati cfr. P. GIOVIO, *Scritti d'arte*..., ed. cit., pp. 129-138 e 154-170; N. CANNATA, *Vasari, Paolo Giovio, le collezioni di ritratti e la retorica delle immagini*, in *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, atti del convegno (Firenze, 14-15 ottobre 2011), a cura di M. Wellington Gahtan, Firenze 2012, pp. 63-65.

²¹⁴ Sonia Maffei ha ampiamente studiato tale argomento. Il Giovio, secondo la studiosa, tralascia di descrivere più minuziosamente le opere d'arte in adesione ai suoi modelli classici, quali Cicerone e Quintiliano, i quali non includono mai nelle loro opere dettagliate letture di dipinti. Tale scelta, però, è ben lungi «dall'indicare una insensibilità figurativa» e «va letta alla luce della molteplicità degli interessi che legano Giovio all'arte». Cfr. S. MAFFEI, *L'ecfrasi gioviana tra generi e "imitatio"*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», 4, 6, 1998 (2001), p. 22.

²¹⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 15-30.

²¹⁶ Nell'epistolario del Vasari, come notato da vari studiosi, ben si delineano i passaggi dell'apprendistato letterario dell'artista di Arezzo che portarono poi al formarsi dello stile vasariano. Cfr. G. PATRIZI, *Le ragioni dell'ecfrasi*..., ed. cit., p. 422.

²¹⁷ K. FREY, *Der literarische*..., ed. cit., pp. 1-6.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ G. PATRIZI, *Le ragioni dell'ecfrasi*..., ed. cit., p. 422.

²²⁰ K. FREY, *Der literarische*..., ed. cit., pp. 52-62 e 65.

capacità descrittiva di Giorgio esemplata in gran parte sui modelli letterari dell’Aretino. Tuttavia, tornando alla lettera inviata al Vespucci, in tale epistola l’autore non si dilunga, vuoi anche il soggetto profano dell’opera, a redigerne un’illustrazione iconologica, come invece non lesinerà di compiere in altre lettere di poco successive. Al medesimo 1532, ad esempio, è datata – lo abbiamo già visto – la missiva indirizzata al Giovio a cui era allegato anche un disegno raffigurante l’albero della Fortuna²²¹. La descrizione del foglio procede di pari passo con l’esegesi del suo significato; è un’invenzione, frutto dell’ingegno di un ignoto amico del Vasari, nel quale è condensata la grande problematica della corruzione della Chiesa, dell’Impero e in generale di tutti i governi del tempo, ai cui vertici sedevano il più delle volte persone non meritevoli della loro posizione, a cui erano giunti per caso, o meglio, grazie alla fortuna. L’identità del caustico creatore di tale capriccio è, come detto, ignota, ma il fatto che il giovane Giorgio ne rimanga affascinato tanto da realizzarla e spedirla ai suoi mecenati, corredandola di una accurata descrizione «perché la Signoria Vostra et il cardinale l’intendiate meglio», dimostra come l’artista sia già a queste date piuttosto attratto dalle figurazioni complesse e concettose e dalle loro descrizioni. A questa altezza cronologica, inoltre, Vasari poteva già conoscere il *Libro degli Emblemi* dell’Alciato, a cui l’amico dell’artista potrebbe essersi ispirato per la creazione della sua invenzione, ma che, vista l’amicizia del giurista milanese col Giovio, Giorgio poteva già conoscere direttamente tanto da poterne usufruire per l’invenzione di qualche anno successiva dell’elmo ai piedi del Duca Alessandro de’ Medici nel già ricordato ritratto degli Uffizi, e tanto da poterne anche riprendere i modelli retorici con cui descrivere il disegno nella lettera al medico comasco pocanzi menzionata²²².

L’amicizia del Vasari con l’Alciato, coltivata nel momento fondativo del processo di messa appunto del grande cantiere delle *Vite*, dovette necessariamente lasciare un segno nell’opera dell’artista aretino. L’*ekphrasis* alciatea, tutta mentale e volta a ricreare nell’intelletto del lettore un’immagine, spesso forgiata sulla conoscenza scritta di opere antiche, fu probabilmente l’elemento di maggior attrattiva per Vasari il quale, lo abbiamo visto, descrisse dipinti e sculture con la volontà non solo di rispolverarne la conoscenza per consegnarla all’eternità, ma anche per fornire al lettore-artista un valido mezzo di formazione, un repertorio di opere a cui attingere per poter indirizzare il proprio lavoro verso quella grazia e quella maniera che per l’aretino erano gli elementi indispensabili per il progresso della buona arte.

²²¹ *Ivi*, pp. 10-15.

²²² B. AGOSTI, *Giorgio Vasari...*, ed. cit., p. 38.

II. Vasari e la decorazione del refettorio del monastero di San Michele in Bosco

II.1 La fortuna critica del ciclo pittorico

- ◆ Dall'autobiografia di Vasari (1568) ad Alfonso Rubbiani (1896)

Le prime parole note intorno al ciclo pittorico vasariano in San Michele in Bosco ci sono fornite dallo stesso suo autore nella più volte ricordata autobiografia, pubblicata nell'edizione Giuntina del 1568. A questa fondamentale testimonianza hanno attinto tutti i principali cronisti e compilatori antichi, e le parole dell'aretino rappresentano ancor oggi il punto di partenza per qualsiasi indagine inerente al ciclo di affreschi e dipinti del monastero bolognese. Conviene dunque analizzare più attentamente le numerose informazioni che Giorgio ha tramandato ai posteri – senza dimenticare il monito della Barocchi circa la rigidità delle scelte e delle posizioni vasariane¹ – e metterle in relazione a ciò che scrissero, spesso ricalcando la narrazione delle *Vite*, tutti gli intellettuali e studiosi successivi.

L'opera dunque della testata di quel refettorio fu divisa in tre quadri. In uno aveva ad essere quando Abramo nella valle Mambre apparecchiò da mangiare agl'Angeli. Nel secondo Cristo che, essendo in casa di Maria Madalena e Marta, parla con essa Marta, dicendogli che Maria ha eletto l'ottima parte. E nella terza aveva da essere dipinto S. Gregorio a mensa co' dodici poveri, fra i quali conobbe essere Cristo².

In questo breve passo Vasari elenca i soggetti delle tre grandi pale che gli furono commissionate per adornare il refettorio. Di tali dipinti solo due sono giunti fino ai giorni nostri, *Cristo in casa di Marta e Maria* e *Cena di San Gregorio Magno* (fig. 29 e 34), entrambi conservati nella Pinacoteca Nazionale di Bologna³, mentre la prima tavola menzionata, *Abramo nella valle di Mambre*, fu spedita

¹ P. BAROCCHI, *Vasari Pittore*, Milano 1964, p. 9.

² G. VASARI, *Le Vite*, vol. VI, ed. cit., p. 378.

³ A. CECCHI, *schede di catalogo nn. 281b-281a*, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kalescian, A. Stanzani, Venezia 2006, pp. 413-416.

a Milano in seguito alle soppressioni napoleoniche e successivamente dispersa. La struttura compositiva di questo dipinto, tuttavia, ci è comunque nota grazie all'esistenza del suo disegno preparatorio nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (inv. 1192 E, fig. 35)⁴.

Vasari continua la narrazione soffermandosi sui tratti salienti delle tre tavole; la *Cena di San Gregorio* è caratterizzata dalla presenza di monaci olivetani ed altri soggetti, le cui fattezze sono quelle di personaggi coevi e con i quali l'aretino era in rapporti diretti, come Clemente VII, effigiato in primo piano nelle vesti di Gregorio Magno, il Generale dell'ordine olivetano Cipriano da Verona e l'abate Serragli, committente di tutta l'impresa, oltre ad «alcuni frati miei domestici di quel convento; come di forestieri che mi servivano, dispensatore, canovaio et altri così fatti»⁵. Nella tavola con *Cristo nella casa di Marta e Maria*, invece, l'attenzione dell'aretino sembra concentrarsi maggiormente nella resa degli affetti e dei sentimenti dei personaggi: «Nella seconda storia cercai fare di maniera [...] che facessino più che si può apparire l'affetto di Cristo nell'instituire Madalena, e l'affezione e prontezza di Marta nell'ordinare il convito e dolersi d'essere lasciata sola dalla sorella in tante fatiche e ministero; per non dir nulla dell'attenzione degl'Apostoli»⁶. L'ultima scena, infine, doveva essere quella in cui l'artista mostrava al meglio la sua straordinaria capacità pittorica, giacché l'intera composizione era dominata dal forte contrasto di luci e di ombre che «danno più forza alle pitture, fecero a questa aver più rilievo che l'altre due non hanno, e, variando di colore, fecero effetto molto diverso»⁷. Nodo focale della scena dovevano essere i tre angeli in alto a destra, illuminati da una luce celeste e circondati da una nuvola di raggi di sole, con un effetto che, come testimonia quasi stupito lo stesso Vasari, «venendomi ciò fatto non so come»⁸.

La narrazione si conclude sbrigativamente con la menzione degli altri lavori eseguiti per il refettorio, tra cui compare anche «un fregio a fresco»⁹ sulla cui descrizione Giorgio non si dilunga. Tuttavia, è possibile rintracciare maggiori informazioni riguardanti tale impresa nelle *Ricordanze*: qui, in una memoria datata al 1539, l'artista scrive che, come indicato nello «scritto dal Reverendo Padre Fra' Miniato Pitti fatto e per tutte due le parti», «io debba fare di più un fregio di grottesche e sotto ogni lunetta una storia della Apocalisse e paesi contraffatto i munisteri loro tutto in fresco a loro spese, calcine at altre cose da magisterio di pittura in fuori il quale debbe girare intorno a detto

⁴ È noto anche un altro disegno preparatorio, molto meno dettagliato e deciso, conservato nel Musée Wicar di Lille (n. 547). Cfr. M. GRASSO, *Bologna 1539-1540...*, in *D'odio e d'amore...*, ed. cit., p. 82; F. HARB, *The drawing of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma 2015, pp. 125, 176-177 n. 38.

⁵ G. VASARI, *Ricordanze*, ed. cit., p. 31.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

refettorio sopra le spalliere di legno»¹⁰. Purtroppo, lo scritto redatto dal Pitti e menzionato dall'aretino allo stato odierno della ricerca non ci è noto, ma ad esso suppliscono le certose indicazioni del Vasari, il quale non manca di indicare il compenso per l'opera e gli oneri accessori a carico del monastero¹¹.

Ulteriori informazioni, spesso di carattere aneddótico, ci vengono fornite anche nella biografia di Cristoforo Gherardi detto il Doceno, uno dei più stretti collaboratori del Vasari sia nel cantiere bolognese sia in altre imprese decorative. Nella vita di quest'artista, l'aretino si dilunga molto sulla sua attività nel refettorio olivetano di Bologna, ove si distinse particolarmente sia nell'abbozzo delle tre tavole poi completate dal Vasari, sia nella realizzazione del grande fregio a fresco sulle pareti che, come ricordato dall'artista, fu eseguito dal Doceno in collaborazione con il cugino di Giorgio, Stefano Veltroni (fig. 36). Tale collaborazione portò l'impresa ad essere condotta «tanto bene che riuscì meravigliosa». Sul modo di lavorare dei due artisti il Vasari, con la sua solita vena aneddótica, ci racconta come:

Lavorava Cristofano le grottesche tanto bene, che non si poteva veder meglio, ma non dava loro una certa fine che avesse perfezione; e per contrario Stefano mancava d'una certa finezza e grazia, perciò che le pennellate non facevano a un tratto restare le cose ai luoghi loro; onde, perché era molto paziente, se ben durava più fatica, conduceva finalmente le sue grottesche con più diligenza e finezza. Lavorando dunque costoro a concorrenza l'opera di questo fregio, tanto faticarono l'uno e l'altro, che Cristofano imparò a finire da Stefano, e Stefano imparò da lui a essere più fiero e lavorare da maestro¹².

L'immagine dell'impresa decorativa che viene qui tramandata è quella di un cantiere formativo, nel quale Cristoforo e Stefano, sebbene ormai formati sotto tutti i punti di vista, potevano crescere e migliorarsi vicendevolmente sotto l'autorevole guida di un grande artista, quale Vasari si apprestava a diventare¹³. Ma veniamo al fregio con l'Apocalisse sui cui qui Vasari spende qualche parola in più. Egli narra che «si affaticò molto perché Cristofano facesse da sé parte d'i disegni delle storie che andarono nel fregio: ma egli non volle mai» e Giorgio fu costretto a farli da sé. Deduciamo, dunque, che anche le venti storie dell'Apocalisse furono eseguite dal maestro stesso, mentre le grottesche

¹⁰ G. VASARI, *Ricordanze*, ed. cit., p. 31.

¹¹ *Ibid.*

¹² G. VASARI, *Le Vite*, vol. V, ed. cit., p. 289.

¹³ Guida autorevole, è vero, ma anche amorevole. Vasari, infatti, ricorda la triste vicenda che coinvolse Gherardi, il quale, «come uomo a caso che egli era», precipitò giù da una impalcatura «e si pestò in modo che bisognò trargli sangue e curarlo davvero, altrimenti si sarebbe morto». Tuttavia, Giorgio «presone particolare cura come se gli fusse stato fratello, lo fece curare con estrema diligenza, e nel vero non bisognava meno», fuggendo così la triste sorte del collega. Cfr. *Ibid.*

tutt'intorno furono dipinte, seguendo la narrazione vasariana, dal Doceno e dal Veltroni in un momento appena precedente. Ma anche in questo caso, e di conseguenza in tutta la letteratura artistica successiva che proprio dalle *Vite* trarrà la maggior parte delle informazioni su questa e su molte altre opere, Vasari non spende alcuna parola sulla descrizione delle scene apocalittiche.

Gli intellettuali e cronisti successivi che si soffermeranno sul cantiere decorativo del refettorio olivetano, infatti, non scrissero mai approfonditamente del fregio a fresco. Pietro Lamo, il primo a menzionare l'impresa bolognese anche prima del Vasari stesso, visto che il suo manoscritto è datato al 1560, scrive semplicemente «E sopra ali arcibanchj indito refetorio sono le instorie dela pochalipsi E tra luna E l'altra E dipinto un Conuento de dita relegione ornate di grotisce»¹⁴.

Di parole altrettanto vaghe è la *Felsina Pittrice* di Carlo Cesare Malvasia che, lettore attento delle *Vite* quale egli era, non menziona minimamente il fregio dell'Apocalisse, realizzato solo in parte dal Vasari, e tratta, o meglio, bistratta, solamente «quelle tre tavole, che così insulse, e lontane da quella buona strada e vero modo, passò egli a dipingere in Bologna nel Refettorio di S. Michele in Bosco» che «egli per tante vie, e col mezzo di quegl'Abbatì Olivetani del suo paese, e amici estorto il lavoro di detto Refettorio»¹⁵. Le astiose parole del Malvasia forse non rendono abbastanza giustizia alle tre tavole vasariane, tuttavia pongono in luce un aspetto fondamentale della vicenda: il ruolo dell'ordine olivetano e dell'abate Serragli nella scelta proprio del giovane artista aretino.

Altrettanto vago è il referto contenuto nelle *Pitture di Bologna*, pubblicate postume nel 1689, in cui Malvasia menziona semplicemente «nel Refettorio, le trè tavole in testa, del Vasari»¹⁶. Questa informazione, però, viene ampliata in un'edizione successiva dell'opera, datata al 1782, in cui, oltre ad una descrizione delle tre tavole sulla parete di fondo e sulla scorta delle informazioni contenute nelle *Vite*, il curatore della nuova edizione, forse padre Giovanni Battista Melloni, scrive che

Cristofaro Gherardi, il quale in compagnia di Stefano Veltroni (e non Beltani) dipinse le tante Storie Sacre in mezzo alli piccoli quadretti di vedute de' più insigni Monasteri della

¹⁴ P. LAMO, *Graticola di Bologna*, a cura di M. Pigozzi, Bologna 1996, p. 57

¹⁵ C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, ed. a cura di M. Brascaglia Bologna 1971, pp. 175-176; Il Malvasia è autore anche di una "monografia" su un altro tesoro artistico, oggi per le ingiurie del tempo quasi perduto, conservato nel monastero di San Michele in Bosco, il chiostro ottagonale decorato con affreschi di Ludovico Carracci e degli allievi dell'Accademia degli Incamminati. In tale scritto la figura di Vasari è più volte citata, ma solo in qualità di autore delle *Vite*, mentre il suo operato all'interno del refettorio non è mai menzionato. Cfr. ID., *Il claustro di S. Michele in Bosco di Bologna dipinto dal famoso Lodovico Carracci, e da altri eccellenti maestri usciti dalla sua scola descritto dal sig. co. Carlo Cesare Malvasia e ravnivato all'originale con l'esatto disegno, ed intaglio del sig. Giacompo Giovannini pittore bolognese*, Bologna, eredi di A. Pisarri, 1694. Questo scritto fu riedito ed ampliato nel 1776 da Gianpietro Cavazzoni Zanotti il quale, similmente al Malvasia, non menziona l'opera bolognese del Vasari ma lo cita solo in funzione alla sua fatica storiografica. Cfr. G. CAVAZZONI ZANOTTI, *Il claustro di San Michele in Bosco di Bologna de' monaci Olivetani dipinto dal famoso Lodovico Carracci e da altri eccellenti maestri usciti dalla sua scuola....*, Bologna, Stampe dalla Volpe, 1776.

¹⁶ C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, Bologna, Giacomo Monti, 1689, p. 336.

Religione a foglia di altrettanti Paesini, il tutto corredato di ornamenti fu lo stile di Raffaello, con Animalì, Vasi e Rabeschi dipinti diligentissimamente da Gio: Battista Gugni, ajutato da precitati tre Professori. Questi dipinti sono belli, e ben conservati, e lasciano desiderio de' Festoni di frutti, che dice il Vasari essersi dipinti da' medesimi attorno alle finestre, ed ora periti¹⁷.

Questa, a ben vedere, è possibile considerarla come la prima descrizione completa del fregio del refettorio dopo le informazioni vasariane. Tuttavia, anche in questo caso la fonte a cui si riferisce il Melloni è nuovamente lo scritto di Giorgio, più precisamente nelle edizioni di Roma e Livorno rispettivamente del 1759 e del 1773¹⁸. Vengono infatti riportate le attribuzioni e suddivisioni dei lavori per l'esecuzione degli affreschi e parimenti l'informazione circa l'esistenza di festoni con frutti presenti intorno alle finestre, già nel tardo Settecento non più esistenti. Una notizia, però, appare molto interessante, ossia la nota riguardante lo stato conservativo del ciclo che, a detta dello storico, al tempo era ancora ben conservato.

Nulla di nuovo viene aggiunto da Antonio Masini nella sua grande *Bologna Perlustrata* del 1650, nella quale sono solo menzionate telegraficamente le tre tavole dipinte¹⁹.

Informatissima, ma anch'essa senza particolari aggiunte, è la notizia manoscritta di Marcello Oretti, instancabile storico delle vicende pittoriche petroniane. Nei copiosissimi manoscritti del nobile bolognese, conservati presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, pare non comparire mai alcuna notizia inerente alle opere presenti nel monastero di San Michele in Bosco. Tuttavia, un succinto scritto riguardante i fatti artistici circa il cenobio olivetano bolognese è presente nel poderoso volume manoscritto n. 51 del fondo archivistico Malvezzi de' Medici. In tale importante fonte sono posti a chiusura delle carte alcuni fogli autografi dell'Oretti, nei quali vengono descritte le opere conservate nella sagrestia della chiesa e nel refettorio del monastero (fig. 36). Come poc'anzi affermato, nulla di innovativo viene riferito dall'Oretti, il quale semplicemente parafrasa le informazioni vasariane:

Refettorio, le tre grandi Pitture furono dipinte da Giorgio Vasari Aretino, ad istanza del P. Rev.do D. Filippo Serra[gli] Fiorentino abbate di S. Michele in Bosco, ed a' preighi D. Miniato Pitti che allora era Visitatore della congregazione di Monte Oliveto. Il Vasari vi ritrasse in una (?) Pittura il Papa Clemente VIII ed il Duca Alessandro de' Medici suo nipote, ed ancora l'Abbate Serraglij, Don Cipriano da Verona, il Bentivoglio, ed altri. Le iscrizioni sono composta da'

¹⁷ *Pitture, sculture ed architetture delle chiese luoghi pubblici, palazzi, e case della città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna, Longhi, 1782, pp. 337-338.

¹⁸ *Ivi*, p. VI.

¹⁹ A. DI PAOLO MASINI, *Bologna Perlustrata*, Bologna, Carlo Zenero, 1650, p. 356.

Andrea Alciati che allora leggeva in Bologna. Li ornamenti attorno sono la[vo]ri di Christoforo Gherardi, e Battista Cungij dalla sco[la] di Fiorenza.

Il freggio del Refettorio con venti storiette dell'Apocalisse furono dipinte da Giorgio Vasari e da Stefano Veltroni, e vi dipinse ancora Christoforo Gherardi²⁰.

A questo breve referto artistico l'Oretti aggiunge poi una lunga trattazione di carattere più storico, evidentemente tratta dalla lettura delle copiose carte settecentesche che precedono il suo scritto e nelle quali è diffusamente toccato anche il tema delle origini e delle vicende storiche della comunità monastica di San Michele in Bosco²¹.

Null'altro fu scritto successivamente ai manoscritti orettiani. Solo nel 1850 apparve sul mercato librario l'importante studio di Luigi Arze e Gaetano Giordani *Indicazione storico-artistica delle cose spettanti alla villa Legatizia di San Michele in Bosco già monastero de' RR. PP. Olivetani monumento fra i più celebri suburbani di Bologna*. Tale volume rappresentò la più ampia indagine mai eseguita sui tesori conservati nel monastero bolognese prima del Novecento. Il Giordani, già menzionato nello scorso capitolo in funzione delle entrate in Bologna del 1530, redasse questo tomo avvalendosi, come confessa nella prefazione, degli scritti di coloro che lo avevano preceduto nello studio del monastero²². Se per ampiezza ed attendibilità il lavoro del Giordani è assai importante, ai nostri fini, cioè lo studio del freggio ad affresco del refettorio, anche questo contributo non fornisce alcuna indicazione ulteriore. Viene, infatti, menzionato nuovamente un «freggio orizzontale» ove

sono colorite le vedute de' monasteri, della congregazione di Monte Oliveto, spesi per tutta Italia e noverati dal Lancellotti sino a settantasei, dal Morroni sino a ottanta, ove ricorda tra' più magnifici quelli di Napoli e di Bologna: nell'indicato freggio sono ritratti que' monasteri principali a foggia di piccoli dipinti paese, aventi in mezzo diverse composizioni che rappresentano la storia dell'Apocalisse a figura piccole, che furono colorite da Cristoforo Gherardi e da Stefano Veltroni, scolari di Giorgio Vasari, i quali aiutarono il maestro a dipingere tre grandi tavole o storio ch' adornavano la facciata di prospetto al refettorio²³.

²⁰ Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, fondo Malvezzi de' Medici, vol. 51, *Notizie antiche spettanti al monastero di San Michele in Bosco*, c. 151r.

²¹ Cfr. *Ivi*, cc. 152-154.

²² L. ARZE, G. GIORDANI, *Indicazione storico-artistica delle cose spettanti alla villa Legatizia di San Michele in Bosco già monastero de' RR. PP. Olivetani monumento fra i più celebri suburbani di Bologna*, Bologna, alla Volpe, 1850, p. 9.

²³ *Ivi*, pp. 60-61.

Tuttavia in questa occasione lo studioso ha prestato qualche attenzione in più al fregio rispetto ai suoi predecessori, antepoendo non solo la sua descrizione a quella delle più celebri tavole del Vasari (fattore dopotutto ben comprensibile dato che al 1850 nel refettorio non restava nessuno dei tre dipinti dell'aretino, poiché due si trovavano già in Pinacoteca, diretta dallo stesso Giordani, e una era ormai perduta) ma soffermandosi particolarmente sui piccoli paesaggi raffiguranti i monasteri olivetani, fino ad allora ignorati dai cronisti.

Sulla scia del volume Arze-Giordani si pone la prima vera e propria monografia scientifica sulla storia di San Michele in Bosco e le opere d'arte ivi contenute. Si tratta dell'agile libro di Francesco Malaguzzi Valeri *La chiesa e il convento di S. Michele in Bosco*, pubblicato nel 1895 in occasione dell'inaugurazione dell'Istituto Ortopedico Rizzoli che ancor oggi ha sede negli antichi ambienti del monastero²⁴. La principale caratteristica di questo volume è il suo forte approccio archivistico. Malaguzzi Valeri infatti, nei suoi anni giovanili e di formazione, fu assiduo frequentatore dell'Archivio di Stato di Bologna, per il quale redasse il catalogo delle miniature²⁵. Lo studioso quindi, in base alla sua quotidiana esperienza con le fonti antiche, effettuò un accurato spoglio di tutta la documentazione relativa a San Michele in Bosco conservata nell'Archivio bolognese, tracciando compiutamente una storia della comunità monastica e della costruzione del monastero ancor oggi di fondamentale importanza per gli studi storico artistici. Anche il Malaguzzi Valeri, però, si trovò dinanzi al problema principale di tutti gli studi archivistici contemporanei: la mancanza di documentazione. Infatti, il fondo demaniale afferente al cenobio olivetano è giunto in Archivio di Stato menomato di molte sue parti, tra cui quelle relative agli anni dell'operato vasariano.

Ma torniamo al volume del 1895. Il suo autore, data la mancanza di informazioni archivistiche, trae tutti i dati artistici dalle *Vite* e scrive:

Gli scolari del Vasari, Cristoforo Gherardi e Stefano Veltroni, sopra un largo fregio che corre lungo tre pareti della sala, lasciando vuota quella ornata dei tre quadri, dipinsero in tanti compartimenti i monasteri principali degli Olivetani, chiusi da ornati alla raffaellesca e alternati da diverse composizioni esprimenti la storia dell'Apocalisse, di cui lo stesso Vasari diede il disegno²⁶.

²⁴ F. MALAGUZZI VALERI, *La chiesa e il convento di S. Michele in Bosco*, Bologna, Fava e Garagnani, 1895.

²⁵ Fin dai suoi primi studi Malaguzzi Valeri mostrò una certa propensione verso le indagini archivistiche, prima nell'Archivio di Stato di Reggio Emilia, sua città natale, e poi in quelli di Modena e Milano, entrambi diretti da suo cugino e cognato Ippolito Malaguzzi Valeri. L'interesse archivistico non passerà in secondo piano né in età matura, né dopo essere entrato in contatto con Adolfo Venturi e Corrado Ricci, con cui collaborò alla redazione del catalogo della Pinacoteca di Brera. Cfr. S. SICOLI, s.v. *Malaguzzi Valeri, Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXVII, Roma 2006, pp. 731-733.

²⁶ F. MALAGUZZI VALERI, *La chiesa e il convento di S. Michele in Bosco*, ed. cit., p. 54.

Nulla di nuovo, come si legge, è apportato dal Malaguzzi Valeri sulla conoscenza del fregio del refettorio. Ciononostante, il suo studio risulta fondamentale non solo per l'approccio storico-documentario ivi adottato, ma anche perché apre la strada a tutti i successivi contributi che, in seguito alla donazione del professor Rizzoli per la fondazione dell'Istituto Ortopedico, fiorirono circa il complesso monastico olivetano.

I restaurati ambienti del grande monastero, infatti, in seguito agli scempi susseguitesesi dopo la soppressione francese, ritrovarono nuova luce, «non senza qualche grata sorpresa», che per Alfonso Rubbiani era proprio la riscoperta del ciclo decorativo vasariano²⁷. Il maggior merito di quest'ultimo studioso, invero, fu quello di aver trattato diffusamente dello stato conservativo del ciclo pittorico e dei suoi restauri. Leggiamo che, con rinnovato spirito critico, «si comprese che era anche possibile ripristinare l'ambiente, quale appare nella descrizione del Vasari; e sembrò miglior consiglio riguadagnare pazientemente alla storia dell'arte un insieme decorativo quale fu immaginato verso la metà del secolo XVI, piuttosto che invadere colla moderna decorazione un'architettura antica»²⁸. Si procedette dunque a «completare tutto il partito architettonico e la decorazione a grottesche, rifacendo le parti perdute per la caduta dell'intonaco o per le squarciature nei muri. Siccome le invenzioni si ripetono nei compartimenti che si prospettano, nulla rimase da immaginare. I rappezzi vengono dipinti a fresco, come è tutto il fregio. L'antico viene solo lavato e il nuovo con successive velature armonizzato all'antico»²⁹. Ma poi il Rubbiani, per la prima volta, tenta di comprendere i modelli che il Vasari poté guardare per la raffigurazione dei piccoli scoparti con vedute di monasteri olivetani.

Vasari e i suoi colleghi dovettero, per le vedute dei Conventi Olivetani [16 superstiti delle 20 inizialmente dipinte], giovare di quelle dipinte fra 1505 e 1507 da Antonio Bazzi nel gran chiostro di Monte Oliveto Maggiore (Siena) di fronte alle celebri sue storie di San Benedetto. Il Bazzi aveva osservato la cronologia nel ritrarre i monasteri fondati dal 1319 in poi. Ma colà non rimane che la veduta del convento di Bitonto; le altre tutte scomparvero infaustamente durante la soppressione francese. Infruttuosa fu pertanto la nostra ricerca colà. Non raccolsi che i sospiri, i racconti e le cortesie di quel dottissimo custode, l'abate Di Negro³⁰.

²⁷ Lo studio del Rubbiani appare informato anche sulle recentissime indagini archivistiche del Malaguzzi Valeri, il quale pare gli abbia fornito le numerose informazioni emerse dal suo spoglio delle carte dell'Archivio di Stato di Bologna. A. RUBBIANI, *Il convento olivetano di San Michele in Bosco sopra Bologna*, «Archivio storico dell'arte», 1, 1895, p. 194.

²⁸ *Ivi*, p. 196.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ivi*, p. 197. Il contributo del Rubbiani è fondamentale anche perché è il primo che tenta di tracciare la storia della sparizione dell'*Abramo nella valle di Mambre*,

Su tale questione torna anche Angelo Gatti in un breve opuscolo datato al 1896, in cui, nell'ultimo capitolo dedicato alle opere d'arte conservate nel monastero, dopo aver brevemente menzionato gli affreschi e le tre tavole del Vasari, si sofferma sul «particolare interessante del fregio», ove sono raffigurati gli «scompartimenti in cui altrettanti quadretti ebbero a soggetto la rappresentazione dei monasteri principali dell'Ordine Olivetano»³¹. Sebbene il Gatti non si dilunghi ulteriormente in una dissertazione più ampia, basti qui sottolineare come l'importanza dell'ipotesi del Rubbiani, con ogni probabilità, corrispondeva al vero, poiché Vasari prima del cantiere bolognese soggiornò e lavorò lungamente presso l'abbazia di Monte Oliveto Maggiore³².

◆ Gli studi novecenteschi

L'apertura del nuovo secolo è caratterizzata dai grandi lavori di ristrutturazione in vista dell'inaugurazione dell'Istituto Ortopedico Rizzoli (fig. 37). Principale sostenitore della causa del nuovo ospedale fu Giuseppe Bacchelli, il quale in una lunga relazione alla Deputazione del Consiglio Provinciale di Bologna, pubblicata parzialmente modificata in un libretto del 1910, non solo espose il piano di ristrutturazione dei vecchi edifici e di edificazione dei nuovi, ma anche le condizioni conservative degli spazi monumentali del monastero, inclusi i lavori di restauro che furono completati o che erano in corso d'opera³³. Il senatore, dopo un'accurata esposizione delle distruzioni e delle depredazioni di cui fu oggetto il cenobio nel corso dei secoli, approda alla descrizione degli importanti interventi di restauro che presero ad oggetto il refettorio. Come già sottolineato dal Rubbiani, questo ambiente non godeva di un ottimo stato conservativo. Tuttavia, il fatto che, come scrive Bacchelli, la sala «era stata, più che abbandonata, dimenticata»³⁴, ne favorì complessivamente la salvezza e dunque la rese idonea ad un intervento conservativo e integrativo. Sebbene ai nostri fini questa relazione non apporti nuove importanti informazioni, è interessante notare come anche in tale occasione sia stato posto notevole interesse nei confronti delle piccole vedute di monasteri. Secondo il Bacchelli – o chi lo coadiuvava nel suo compito – «forse la rappresentazione di questi conventi era presa dalle pitture o miniature che fregiavano i registri di amministrazione di ciascun convento, come avemmo

³¹ Volumetto di carattere preminentemente storico è questo di Angelo Gatti, il quale relega i fatti artistici afferenti al cenobio olivetano in un brevissimo capitoletto finale, poiché, come ricorda nelle pagine introduttive, proprio in quegli anni Malaguzzi Valeri aveva iniziato la stesura di un'ampia dissertazione in merito alle opere d'arte del monastero bolognese, di cui si è già parlato. A. GATTI, *San Michele in Bosco di Bologna*, Bologna, Premiata Tipografia Editrice di L. Andreoli, 1896, pp. 93-100

³² B. AGOSTI, *Giorgio Vasari...*, ed. cit., p. 25.

³³ *Centenario dell'Istituto Ortopedico Rizzoli 1896-1996, ristampa della Relazione della Deputazione al Consiglio Provinciale di Bologna di Giuseppe Bacchelli*, prefazione di V. Prodi, introduzione di M. Macciantelli, Bologna 1996; *L'Istituto Ortopedico Rizzoli a San Michele in Bosco in Bologna*, Bergamo 1910.

³⁴ *L'Istituto Ortopedico Rizzoli...* ed. cit., p.18.

occasione di vedere in un libro che ancora è rimasto presso al custode di San Bartolomeo sopra Firenze. Ed è ogni modo certo che i conventi dipinti nel Refettorio del nostro San Michele, sono la riproduzione storicamente fedele dei conventi stessi, nello stato in cui erano al principio del cinquecento». L'attenzione verso questi piccoli quadretti era tale che, come riferisce ancora Bacchelli, «Il signor ing. A. Tommasina, per gentilezza sua, fece le fotografie di codesti conventi, e noi le mandammo alle Deputazioni delle varie Provincie italiane. Alcuni conventi sono già stati riconosciuti, e speriamo siano riconosciuti tutti»³⁵.

In seguito al contributo del Bacchelli apparve nel 1956 il fondamentale *Vasari Pittore* di Paola Barocchi. La celebre studiosa fiorentina esegue per la prima volta una completa e capillare indagine stilistica sul fregio vasariano, condotta attraverso un serrato confronto tra numerose opere e disegni dell'aretino e non solo, i cui esiti finali l'hanno portata a riconsegnare al pennello del Gherardi l'esecuzione materiale di gran parte del fregio del refettorio. A contrastare con tale attribuzione concorre la principale fonte sull'opera, l'*Autobiografia* del 1568, ma anche la biografia del Doceno contenuta nelle *Vite*, in cui l'autore, lo ricordiamo, narra di come «si affaticò molto perché Cristofano facesse da sé parte di disegni delle storie che andarono nel fregio, ma egli non volle mai»³⁶. L'intervento del Gherardi, infatti, dovette andare, sempre secondo Barocchi, ben oltre il semplice «condurre casamenti» e dipingere «l'apparecchio del mangiare» nella *Cena di San Gregorio*; «una certa eleganza ritmica, di origine perinesca e salviatesca [...] riesce spesso a rallegrare l'invenzione vasariana» del fregio. Tale allegrezza, propria del Doceno, è caratterizzata, per usare le parole di forte ispirazione longhiana della studiosa fiorentina, da «angeli sgonnellanti in aperti paesaggi [...] incastonati nell'ovale con una umorosa preziosità che punta su cesure arboree, su riccioli cascanti, su ali aperte, su luci e fiamme sfavillanti, mentre la stessa simbologia biblica inclina al grottesco»³⁷. A rafforzare tale ipotesi Barocchi porta un disegno da lei attribuito al Gherardi, conservato nel Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 953 E, fig. 38) e raffigurante un progetto di ornamentazione – forse proprio per il refettorio bolognese – nel quale ben si nota questo atteggiamento 'rallegrante', fatto di putti leggiadramente adagiati su festoni e drappi che incorniciano architetture dipinte fortemente debitorie nei confronti di Perino. Ma il progetto evidentemente non dovette aggradare l'intraprendente Vasari, il quale preferì «soluzioni più accreditate e conservatrici» che «ricordano infatti la Sala dei Pontefici in Vaticano»³⁸.

³⁵ *Ivi*, p. 20. Nella relazione del 1896 il Bacchelli indica in nota tutti i monasteri riconosciuti sia sulla base visiva, sia su la lettura dei cartigli con i nomi dei cenobi al tempo ancora leggibili. Cfr. *Centenario dell'Istituto...*, ed. cit., p. 31.

³⁶ G. VASARI, *Le Vite*, vol. V, ed. cit., p. 290.

³⁷ P. BAROCCHI, *Vasari Pittore*, ed. cit., p. 17.

³⁸ *Ivi*, p. 16. Per una trattazione più capillare sul rapporto tra Vasari e Gherardi cfr. EAD., *Complementi al Vasari Pittore*, «Atti dell'Accademia Toscana di Scienze, Lettere ed Arti *La Colombaria*», 28, 1963-1964, pp. 255 e 277-269.

Sebbene l'attribuzione avanzata da Barocchi riguardo al disegno degli Uffizi oggi non sia più accettata³⁹, la validità dell'attribuzione dell'esecuzione gherardiana del fregio, invece, è condivisa da Kristina Herrmann Fiore nel suo contributo *Sui rapporti tra l'opera artistica del Vasari e del Dürer*⁴⁰. La studiosa, come si evince dal titolo del suo intervento, non tocca la questione attributiva del fregio, bensì focalizza l'attenzione sulle possibili derivazione da Dürer negli ovali con l'Apocalisse. Tramite un attento confronto tra il fregio bolognese e l'opera incisoria del maestro di Norimberga, in particolare la serie dell'Apocalisse concepita tra il 1496 e il 1498⁴¹, Hermann Fiore giunge a delineare l'influenza che le stampe düreriane esercitarono su un giovane e ricettivo Vasari, alle prese, al tempo, con uno dei suoi più importanti cantieri decorativi. L'intento della ricerca, condotta tenendo a mente anche gli studi del Wölfflin⁴², è quello di rintracciare non solo le possibili matrici düreriane, ma anche le differenze «che si stimano caratterizzanti l'arte del Dürer e del Vasari come esponenti dell'arte nordica e di quella italiana»⁴³ e che emergono solo dopo un'attenta descrizione delle varie scene. A partire dall'esame comparativo dell'ovale con la *Visione di San Giovanni*, la studiosa mette in luce le differenze fondamentali tra la rappresentazione vasariana e quella düreriana; nell'italiano, ad esempio, prevale un certo isolamento delle figure e degli oggetti, mentre in Dürer, in luogo di una netta separazione tra le parti, emerge una partecipazione di tutti gli elementi alla scena, attraverso direttrici che collegano tra loro tutti gli elementi della raffigurazione⁴⁴. Inoltre, attraverso l'osservazione comparativa delle nuvole su cui è collocato il San Giovanni sempre nella scena della *Visione*, è possibile notare che nel Vasari le figure sono assai stabile, contrariamente a quelle dell'artista di Norimberga, posizionate su superfici instabili, quasi sembrassero in perenne evoluzione⁴⁵. A ciò, poi, bisogna aggiungere che «le figure del Vasari si possono muovere in campi più liberi, in confronto ai quali la versione del Dürer è densa fino ai margini, mezzo quest'ultimo per aumentare la drammatica tensione della scena»⁴⁶.

³⁹ Si tende a collocare tale disegno sempre in abito toscano, ma alla seconda metà del secolo. Cfr. M. GRASSO, *Repertorio delle opere esposte: I. Bologna 1539-1540*, in *D'odio e d'amore...*, ed. cit., p. 82 con bibliografia precedente.

⁴⁰ K. HERRMANN FIORE, *Sui rapporti tra l'opera artistica del Vasari e del Dürer*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del Congresso internazionale (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze 1976, pp. 701-716. L'attribuzione di Barocchi è pienamente condivisa anche da Eraldo Gaudio, il quale se ne avvale per confermare la sua ipotesi di partecipazione del Doceno al grande cantiere decorativo di Castel Sant'Angelo nel 1543 e poi tra il 1545 e il 1546, quando era a Roma con Vasari. Anche Vera Fortunati, sul cui contributo ci soffermeremo nelle pagine seguenti, concorda col giudizio di Barocchi. Cfr. E. GAUDIO, *I lavori farnesiani a Castel Sant'Angelo, precisazioni e ipotesi*, «Bollettino d'Arte», s. v, 61, 1-2, 1976, p. 31.

⁴¹ Cfr. G.M. FARA, *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni*, Firenze 2007, p. 253.

⁴² «le ricerche fondamentali di Heinrich Wölfflin nel suo libro «Italien und das deutsche Formgefühl» offrono la base di partenza anche nel seguente paragone fra la pittura del Vasari e la grafica del Dürer». ⁴² K. HERRMANN FIORE, *Sui rapporti...*, ed. cit., p. 702.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ivi*, p. 703.

⁴⁶ *Ibid.*

Il quadro che Hermann Fiore delinea a partire da questi suoi confronti certosini fotografa efficacemente la maniera in cui Giorgio guarda ed immagazzina le opere di Albrecht – sebbene non sempre sia possibile condividere le posizioni della studiosa, almeno per quanto riguarda i commenti pertinenti gli affreschi bolognesi, in cui forse non è tenuta in debita considerazione l'esecuzione materiale del ciclo da parte del Gherardi, il quale inevitabilmente influenzò la resa finale dell'opera. Vasari, lo vediamo, studia i fogli düreriani, almeno per quanto attiene la composizione generale, l'«invenzione del momento drammatico» e i «singoli atteggiamenti e persino dettagli del paesaggio», riutilizzandoli poi, ma adattandoli a scopi artistici ben diversi, come accade proprio nel cantiere bolognese, ove l'artista, secondo quanto evidenziato da Barocchi, intendeva riferirsi a modelli più canonici o, se vogliamo, più sicuri. Attenersi pedissequamente al modello düreriano, inoltre, oltre che a non coincidere pienamente ai suoi canoni stilistici, sarebbe potuto risultare negativo anche in funzione di successive committenze. Tuttavia, come sottolinea ancora Hermann Fiore, Vasari non dimenticò mai i modelli nordici del norimberghese, anzi, ne fece uso in più occasioni, come nella cappella di San Michele in Vaticano, o nell'affresco raffigurante *La discesa di Cristo nel Limbo* (fig. 39), già nel monastero della Compagnia del Gesù a Cortona e ora nel locale Museo Diocesano. Tale adozione di modelli nordici, però, non ebbe mai grosse conseguenze per il suo stile, contrariamente, invece, a ciò che accadde ad altri artisti, quali Andrea del Sarto nel chiostro dello Scalzo a Firenze o Pontormo⁴⁷. Il prezioso contributo della studiosa tedesca, inoltre, sottolinea non solo la dualità del giudizio di Vasari sull'opera di Dürer⁴⁸, ma anche come l'artista aretino fosse fin da giovanissimo perfettamente a conoscenza dell'opera incisoria di Albrecht e come l'avesse compiutamente recepita nelle sue linee formali.

Sulla scia del contributo di Hermann Fiore si pone l'articolo di Avraham Ronen del 1977 dal titolo *Il Vasari e gli incisori del suo tempo*⁴⁹. L'autore completa la descrizione degli ovali superstiti, non commentati né da Barocchi né da Hermann Fiore, e li mette nuovamente a confronto con il ciclo dell'Apocalisse düreriana. Nonostante la trattazione delle scene non sia affatto capillare e dettagliata come nello studio di Hermann Fiore (e tale mancanza è anche giustificabile, giacché gli ultimi ovali descritti da Ronen sono ormai molto rovinati e poco leggibili), la tesi di quest'ultima studiosa viene da questa indagine ulteriormente confermata⁵⁰. Tuttavia, possiamo affermare che il maggior merito

⁴⁷ *Ivi*, pp. 706-714.

⁴⁸ Il giudizio vasariano sui cicli di Dürer è collocato nella seconda edizione delle *Vite*, precisamente e come noto nella biografia di Marcantonio Raimondi, seppure accenni vari all'opera del norimberghese siano contenuti anche in altre biografie. Tale apparizione tarda della figura di Albrecht nello scritto vasariano denota un mutamento di giudizio da parte di Giorgio nei suoi confronti, dovuto anche ad un rinnovato avvicinamento ai modi dell'artista tedesco da parte degli artisti italiani del tempo. Cfr. *Ivi*, pp. 714-715; E. BOREA, *Vasari e le stampe*, in *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, «Prospettiva», 57/60, 2, 1989-1990, pp. 22-24

⁴⁹ A. RONEN, *Il Vasari e gli incisori del suo tempo*, «Commentari», 28, 1977, pp. 92-104.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 95-96

dello studioso israeliano non risieda solo nell'aver completato il lavoro iniziato già in precedenza da altri studiosi, quanto, invece, nell'aver introdotto nella questione l'argomento delle Bibbie luterane che hanno una suddivisione delle scene assai simile a quella del ciclo vasariano. Il rapporto è posto dallo studioso più come una suggestione che come un'ipotesi da perseguire e suggellare⁵¹, motivando l'esigenza del Vasari di suddividere le scene dell'Apocalisse in venti ovali con la necessità di adeguare il ciclo alle pareti del refettorio, il cui soffitto era suddiviso in venti lunette⁵². Ma, come vedremo, tale ipotesi – su cui si basa anche il presente studio – è stata successivamente ripresa ed ampliata da altri studiosi.

Quindici anni dopo lo studio di Ronen fu pubblicato da Liana de Girolami Cheney, forse la maggiore studiosa americana del Vasari, lo studio dal titolo *Vasari and Naples: the Monteolivetan Order*⁵³. La ricerca della Cheney, a ben vedere, sembra defilarsi dalla scia dei contributi 'europei' ed affrontare in maniera più organica il rapporto che legava Vasari all'ordine Olivetano. Su tale studio, però, torneremo anche successivamente. Basti qui accennare che la studiosa – non è ben chiaro su quali fonti – data, contrariamente a tutti gli studi precedenti, l'esecuzione del ciclo vasariano a Bologna al 1541 e rimane su tale posizione anche in occasione della ripubblicazione del suo studio nel 2012⁵⁴.

Per avere una nuova ed organica trattazione riguardante il ciclo bisogna dunque attendere il 1996, quando, in occasione del centenario dell'Istituto Ortopedico Rizzoli, fu pubblicato un ponderoso volume circa il patrimonio artistico del monastero e le sue vicende storiche⁵⁵. Tra i numerosi contributi⁵⁶, ai nostri fini risulta particolarmente interessante il saggio di Vera Fortunati *Vasari e il Doceno nel refettorio di San Michele in Bosco*, in cui l'autrice intraprende un'ampia e dotta dissertazione riguardante la scelta del tema dell'Apocalisse, piuttosto inusuale nella decorazione

⁵¹ Lo studio di Ronen, infatti, è completato da una trattazione che prende in esame altre stampe di altri artisti a cui Vasari può essersi ispirato in altre occasioni e da cui può aver tratto informazioni per la compilazione delle *Vite*. Cfr. *Ivi*, pp. 96-102.

⁵² *Ivi*, p. 94.

⁵³ L. DE GIROLAMI CHENEY, *Vasari and Naples: the Monteolivetan Order*, in *Parthenope's splendor: art of the Golden Age in Naples*, ed. by J. Chenault Porter, S. Scott Munshower, Pennsylvania 1993, pp. 51-97.

⁵⁴ *Ivi*, p. 52. Occorre sottolineare come la Cheney ripubblichi integralmente tal testo senza apportarvi alcuna modifica o aggiornamento, ignorando, dunque, il successivo contributo di Fortunati (che d'altro canto, ignora a sua volta quello della studiosa americana). Cfr. L. De Girolami Cheney, *Giorgio Vasari: artistic and emblematic manifestations*, Washington 2012, pp. 135-195.

⁵⁵ *L'Istituto Rizzoli in San Michele in Bosco: il patrimonio artistico del monastero e vicende storiche di cento anni di chirurgia ortopedica*, a cura di A. Cioni, A. M. Bertoli Barsotti, Bologna 1996.

⁵⁶ Nell'opera è presente anche un ampio contributo di Renato Roli – riedito qui dalla monografia sul monastero olivetano curata da Renzo Renzi nel 1986 – nel quale è tracciata la storia delle opere pittoriche presenti nel convento. Naturalmente è toccato anche il tema del soggiorno vasariano, in merito al quale però non viene avanzata alcuna osservazione degna di nota, se non dei superflui commenti di stile, che peraltro infarciscono tutto il testo (trattando il ciclo dell'Apocalisse, ad esempio, l'autore sottolinea come benché non sia sempre della stessa qualità, «nell'insieme è assai gradevole»). Cfr. R. ROLI, *Quattro secoli di pittura*, in *Ivi*, pp. 71-105, già ID., *Quattro secoli di pittura*, in *San Michele in Bosco: otto secoli sul colle di Bologna*, a cura di R. Renzi, Bologna 1971, pp. 199-261.

dei refettori, in contrasto con le tre tavole che invece rappresentavano scene canonicamente scelte nella decorazione di questi ambienti monastici⁵⁷. Fortunati, in particolar modo, pone giustamente l'accento sul ruolo fondamentale che probabilmente dovette giocare nella vicenda don Miniato Pitti, il procacciatore della grande commissione vasariana, il quale, come abbiamo precedentemente ricordato, dovette fornire uno scritto al Vasari in cui indicava le tematiche e i soggetti prescelti per le pitture. La scelta dell'Apocalisse quale oggetto della raffigurazione dovette quindi essere stata proposta dal Pitti, il quale, secondo Fortunati, potrebbe essere rimasto colpito ed affascinato dall'affresco di analogo soggetto che nel 1514 Amico Aspertini dipinse sulla parete di controfacciata della sala della Biblioteca del monastero ed oggi noto solo attraverso l'appassionata descrizione del Malvasia⁵⁸.

Ma la vera intuizione di Fortunati è – come in realtà dovrebbe sempre essere – quella di collocare storicamente l'esecuzione dell'intero cantiere decorativo. Se infatti nelle prime pagine del suo saggio l'autrice accenna al fatto che «nel 1539, quando le speranze di una conciliazione fra cattolici e protestanti sono sul punto di svanire, la scelta dell'Apocalisse sembra segnalare desideri e propositi riformistici quanto mai vivi all'interno dell'ordine benedettino olivetano»⁵⁹, nelle righe seguenti poi aggiunge, elaborando la suggestione di Ronen, che le assonanze degli ovali vasariani con le illustrazioni al libro dell'Apocalisse presenti nelle Bibbie riformate «sono spie importanti che suffragano l'ipotesi avanzata di attese riformistiche presenti nell'ordine olivetano benedettino»⁶⁰. La studiosa, però, pone tale ipotesi, similmente a quanto fatto da Ronen, come una semplice suggestione, poiché non porta altri studi ed altra documentazione a sostenerla.

Fortunati conclude il suo contributo con la ripresa e la discussione dell'attribuzione del fregio al Doceno avanzata da Barocchi nel 1964, schierandosi apertamente con la studiosa fiorentina e collocando la parentesi bolognese del Gherardi entro una prospettiva più ampia, ossia tra l'esecuzione dei lavori di Palazzo Vitelli a Città di Castello e gli affreschi del Castello Bufalini a San Giustino (fig. 40)⁶¹. La tappa petroniana nella carriera del giovane aiutante del Vasari rappresenta un momento fondamentale nella formazione del suo linguaggio pittorico; egli a Bologna ha modo di mostrare «quell'eleganza ritmica e quella bizzarria capricciosa fra Perino e Salviati» che gli permette di maturare all'interno dell'*équipe* vasariana una sua specifica identità, sviluppata anche grazie ai numerosi contatti che ebbe nella città felsinea con artisti a lui contemporanei, primo fra tutti il giovane

⁵⁷ L'autrice nel saggio riprende e commenta le parole di Burckhardt e dell'Armenini relative proprio a ciò che era consono e solito rappresentare all'interno dei refettori monastici. V. FORTUNATI, *Vasari e il Doceno nel refettorio di San Michele in Bosco*, in *L'Istituto Rizzoli in San Michele in Bosco...*, ed. cit., pp. 167-168.

⁵⁸ *Ivi*, p. 168.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ivi*, p. 171.

⁶¹ *Ivi*, pp. 171-172.

Prospero Fontana, appena tornato da Genova, ove collaborò con Perin del Vaga, e che al tempo meditava sulla maniera cortigiana di Parmigianino e Girolamo da Carpi⁶².

Se Vera Fortunati menziona solamente la questione circa l'influenza del Dürer nel fregio del refettorio bolognese, Sharon Gregory riaffronta nuovamente il tema – in verità senza apportare particolari novità – attraverso la pubblicazione di un breve catalogo delle incisioni del maestro di Norimberga e delle loro derivazioni nell'opera dell'aretino⁶³. I *case studies*, per utilizzare le parole di Gregory, si aprono giustamente con la questione delle derivazioni dall'Apocalisse düreriana nel fregio vasariano e prendono in esame singolarmente tutte le scene del ciclo bolognese mettendole a confronto con le stampe di Dürer. Tuttavia, in base allo *status quaestionis* fin qui tracciato, l'unico merito di tale lavoro è quello di aver messo insieme le informazioni contenute negli studi di Hermann Fiore e di Ronen, apportando qualche nuova osservazione scaturita da un'analisi comparata più attenta⁶⁴. Occorre osservare, però, che Gregory ignora totalmente le posizioni di Fortunati e trascura di conseguenza l'ipotesi sulle Bibbie luterane, poiché lo stesso Ronen – il primo a porle in relazione con l'opera vasariana – la suggeriva soltanto⁶⁵.

La questione delle derivazioni ha destato l'attenzione, in tempi molto recenti, anche di Giovanni Maria Fara, il quale, puntualizzando sulle posizioni di Gregory, segnala le assonanze che intercorrono tra le incisioni di Matteo Pagan da Treviso (e anonimo collaboratore) nella Bibbia del Brucioli, stampata a Venezia per i tipi di Lucantonio Giunti nel 1532, e i superstiti ovali vasariani⁶⁶.

Proprio da tale ultima posizione muoveranno le pagine seguenti, ma prima, riprendendo anche i suggerimenti di Vera Fortunati, occorre focalizzare la nostra attenzione sul contesto storico entro cui si colloca il cantiere decorativo del Vasari, accennando anche al possibile ruolo svolto dal suo committente, l'abate don Filippo Serragli.

⁶² *Ivi*, p. 173.

⁶³ S. GREGORY, *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham 2012, pp. 334-337.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Cfr. *Ibid.*; A. RONEN, *Il Vasari e gli incisori...*, ed. cit., pp. 92-104.

⁶⁶ Cfr. G.M FARA, *Intorno a Dürer. Gli antichi maestri tedeschi nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi*, Firenze 2019, pp. 24-26; ID., *Una nota sulla Bibbia del Brucioli*, in *Lorenzo Lotto: contesti, significati, conservazione*, atti del convegno (Loreto, 1-3 febbraio 2019), a cura di F. Coltrinari, E.M. Dal Pozzolo, Treviso 2019, pp. 335-361.

II.2 Gli olivetani e don Filippo Serragli committenti di Vasari

- ◆ L'ordine olivetano e le correnti riformistiche a Bologna nella prima metà del '500

La carriera artistica di Giorgio Vasari, come già abbiamo avuto modo di rilevare, è caratterizzata, almeno nella sua fase giovanile e in particolar modo tra il 1537 e il 1546, dall'ampia presenza di committenti ecclesiastici. Ad accostarsi a committenze di carattere sacro il giovane artista fu in un certo modo costretto, poiché in un breve lasso di tempo vide morire i suoi due principali mecenati, il cardinal Ippolito e il Duca Alessandro de' Medici. Testimonianza dei drammatici momenti di scoramento e frustrazione dell'artista in seguito all'assassinio del duca nel 1537 è la lettera a don Antonio Vasari, zio di Giorgio, datata al 7 gennaio 1537:

Ecco, zio honorando, le speranze del mondo, i fautori della fortuna et l'appoggio del confidare ne principi et i premij delle mie tante fatiche finiti in uno spirar di fiato! Ecco il duca Alessandro, mio signore in terra, morto, scannato come una fiera dalla crudeltà et invidia di Lorenzo di Pier Francesco, suo cugino! [...] Non piango già, come molti, l'infelicità loro, si perché la corte pascendo di continuo l'adulatione, i seduttori, i barattieri et i fuggiani, di che, lor mercede, nasce non solo la morte di questo principe, ma di tutti coloro, che stimano il mondo et facendosi beffe d'Iddio, restano in quelle miserie che s'è trovato stanotte passata Sua Eccellenza, et ora tutti e servitori suoi⁶⁷.

La scarsa fiducia e il gelo che lo accolsero nella corte del nuovo duca Cosimo dovettero contribuire certamente a quell'allontanamento da Firenze di cui la lettera allo zio Antonio è nuovamente testimone: «Ora, poi che la morte ha rotto le catene della servitù mia, presa già con questa illustrissima casa, risolvo di separami per un' tempo da tutte le corti, così di principi ecclesiastici come secolari»⁶⁸. È così che Giorgio decide di ritirarsi a lavorare, grazie ai buoni uffici del Pollastra, nell'«alpestre et eterna solitudine e quiete» dell'eremo di Camaldoli, ove, secondo Agosti, iniziò «ad affiorare l'istanza di trovare un rifugio più certo nell'impegno letterario»⁶⁹ e ove realizzò alcune delle

⁶⁷ K. FREY, *Der literarische...*, ed. cit., pp. 75-76.

⁶⁸ *Ibid.* Secondo Barbara Agosti l'atteggiamento di repulsione nei confronti degli ambienti cortigiani – più volte sottolineato da Giorgio anche in altre missive – è strettamente correlato alle invettive che in quegli anni propalava Pietro Aretino nel primo libro delle *Lettere* e nel testo del *Ragionamento delle corti*, entrambi stampati nel 1538. B. AGOSTI, *Giorgio Vasari...*, ed. cit., p. 24.

⁶⁹ *Ivi*, p. 25.

prime opere di grande formato giunte fino a noi, quali la *Madonna con il Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Girolamo* e la *Natività a lume di notte* (figg. 42-43)⁷⁰.

È dunque a partire da questi anni che Vasari salda le proprie relazioni con gli ordini religiosi ed in particolar modo con i benedettini camaldolesi e olivetani. Ricordiamo, infatti, che uno dei suoi primi protettori fu proprio l'olivetano don Miniato Pitti, il quale gli procaccerà l'incarico bolognese e lo metterà in contatto col Faetani, correttore a Rimini del manoscritto delle *Vite*.

Se i primi lavori per un ordine monastico sono quelli per l'Archicenobio di Camaldoli, centro di riferimento dei benedettini camaldolesi ma pur sempre luogo isolato dalle grandi città toscane, la chiamata degli olivetani a Bologna, invece, dovette necessariamente essere un momento molto importante per Vasari, il quale entrava così ufficialmente in contatto non solo con la realtà artistica bolognese, ma anche con uno dei principali monasteri dell'ordine di Olivetano: San Michele in Bosco all'epoca rappresentava una delle più grandi abbazie dell'ordine, fondato nel 1319 da San Bernardo Tolomei, e ospitava, secondo l'abate cronista Secondo Lancellotti, un illustre *Gymnasium*⁷¹ che probabilmente era in contatto con l'altrettanto celebre *Studium* cittadino, in cui le idee riformate circolavano anche grazie ai numerosi studenti oltremontani che lo frequentavano⁷². Gli studi umanistici, però, dovevano essere ampiamente coltivati non solo nel cenobio bolognese, ma anche negli altri monasteri olivetani, poiché alla realizzazione di tale scopo si applicò concretamente una delle personalità di spicco della Congregazione, Cipriano Cipriani⁷³. Egli, originario di Verona, fu certamente il più illustre monaco dell'ordine di Monte Oliveto del Cinquecento; abate di ben tre monasteri, per due volte – di cui la prima per diretta decisione di Clemente VII – Abate Generale dell'ordine e designato come rappresentante degli olivetani al Concilio di Trento, il Cipriani è oggi noto non solo per la sua importante opera riformatrice della Congregazione, ma anche per la grande rilevanza che ebbe quale committente di opere d'arte⁷⁴.

Gli olivetani, quando Cipriano fu nominato dal papa Generale dell'Ordine, attraversavano un periodo piuttosto turbolento. Infatti, sebbene nel Cinquecento e proprio negli anni del primo

⁷⁰ *Ivi*, pp. 25-26.

⁷¹ S. LANCELOTTI, *Istoria olivetana. Libro primo (1300-1593)*, a cura di G.F. Fiori, Ferrara 1989, p. 43.

⁷² M. FIRPO, F. BIFERALI, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Bari-Roma 2016, pp. 290-295. Un esempio illustre di studente tedesco a Bologna è quello di Christoph Scheurl, dotto giurista che per sette anni soggiornò e studiò presso lo *studium* felsieno e noto agli storici dell'arte prevalentemente come testimone del soggiorno italiano di Dürer nel 1506. A. DE BENEDICTIS, *Un umanista tedesco tra Bologna e Norimberga, tra le due guerre d'Italia e la Riforma in Germania: Christoph Scheurl (1481 - 1542)*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV - XVI)*, atti del convegno (Bologna, 11-13 maggio 2009) a cura di S. Formmel, Bologna 2010, pp. 81-90.

⁷³ E. MARIANI, *Da Verona a Monte Oliveto: l'abate Cipriano Cipriani e il rinnovamento della Congregazione olivetana nella prima metà Cinquecento*, in *Cipriano Cipriani: abate olivetano veronese del Rinascimento*, a cura di M. Agostini, G. Baldissin Molli, Saonara 2017, p. 41.

⁷⁴ Su tale aspetto vedere non solo il saggio di Mariani, ma anche il densissimo contributo di Giovanna Baldissin Molli. Cfr. *Ibid*; G. BALDISSIN MOLLI, *Giorgio Vasari e Cipriano Cipriani*, in *Cipriano Cipriani...*, ed. cit., pp. 87-106

generalato di Cipriano, tra il 1534 e il 1536, la Congregazione conoscesse la sua età aurea – che durò poi per gran parte del secolo⁷⁵ – essa era anche attraversata da gravi dissidi interni. In particolar modo a destare preoccupazione erano le ambizioni dei monaci, i quali coltivavano spesso la volontà di scalare i ranghi dell’Ordine e della gerarchia ecclesiastica attraverso l’aiuto di potenti protettori⁷⁶. Un’altra questione spinosa era la divisione interna della Congregazione in due differenti fazioni, quella milanese⁷⁷ e quella fiorentino-bolognese, che, in seguito a confronti e soluzioni fallite, proprio la chiamata pontificia di Cipriano doveva cercare di risolvere. Sebbene tale imposizione romana, che secondo il parere dei milanesi minava la *libertas* olivetana, creasse rilevanti tensioni all’interno dell’ordine, Cipriano divenne Abate Generale e avviò una lunga ed articolata serie di riforme che mutarono notevolmente l’assetto della Congregazione⁷⁸.

Questi venti riformistici⁷⁹ – in un’ottica più ampia – possono essere interpretati come un’evidente risposta, seppur non sul piano generale della curia romana, alla Riforma protestante, che fra le sue principali tematiche di dissenso additava proprio la corruzione e la dissolutezza del clero regolare⁸⁰. A tale scopo si applicò accanitamente fin dai suoi primi anni di pontificato lo stesso

⁷⁵ L’indagine statistica di Mauro Tagliabue ribalta la convinzione sovente ripetuta secondo la quale l’età d’oro della Congregazione sarebbe da individuare nel secolo decimo settimo. A parere delle storico, infatti, questo periodo corrispose certo ad un momento in cui l’ordine fu fregiato dalla presenza di illustri nomi, come il cronista Lancellotti o il celebre musicista Adriano Banchieri – sepolto a San Michele in Bosco –, ma a ben vedere fu caratterizzato anche da una curva numerica sempre decrescente di monaci. Il Cinquecento, invece, fu caratterizzato dal fenomeno contrario, ossia da una continua crescita che, nonostante flessioni contingenti ai periodi di crisi politica e bellica che investirono la penisola, portò la congregazione al suo picco massimo di quasi 1200 monaci nel 1591. M. TAGLIABUE, *La Congregazione olivetana nel Cinquecento: dati statistici e ordinamento interno*, in *Cinquecento monastico italiano*, atti del convegno (San Benedetto Po, 18-21 settembre 2008), a cura di G. Spinelli, Cesena 2013, pp. 235-245.

⁷⁶ E. MARIANI, *Da Verona a Monte Oliveto...*, ed. cit., pp. 38-40. Su tale argomento vedere anche il succinto riassunto, in cui si pone l’accento sull’importanza per la sopravvivenza della Congregazione della protezione dei cardinali, contenuto in M. FABER, *Meglio la tirannide o l’indifferenza? I cardinali protettori degli olivetani (1591-1633)*, «Quaderni storici», n.s. 40, 119(2), 2005, pp. 391-393.

⁷⁷ A capeggiare questa fazione vi era il predecessore di Cipriani, Ippolito Trezzi, il quale sappiamo essere stato in contatto col Vasari, arricchendo così notevolmente l’ampia schiera di olivetani col quale Giorgio ebbe modo di entrare in contatto durante la sua gioventù. Cfr. E. CARRARA, *Itinerari e corrispondenti vasariani (1537-1550)*, in *Architettura e identità locali*, a cura di L. Corrain, F.P. Di Teodoro, Firenze 2013, pp. 132-133.

⁷⁸ Fonte primaria per la conoscenza dell’entità delle modifiche apportate dal monaco veronese e la loro ricezione da parte dei monaci è il *Chronicon Cancellariae*, conservato presso l’Archivio di Monte Oliveto e, per le sezioni dedicate all’operato del Cipriani, edito nel già citato studio di Mariani. Cfr. E. MARIANI, *Da Verona a Monte Oliveto...*, ed. cit., pp. 37-62. Uno studio che in sostanza ha pubblicato, parafrasandolo in italiano, il testo del *Chronicon* è M. SCARPINI, *I monaci benedettini di Monte Oliveto*, S. Salvatore Monferrato 1952.

⁷⁹ Di fatto, una riforma del clero regolare era stata già paventata da Paolo Giustiniani e Lorenzo Querini, eremiti camaldolesi, i quali redassero gran parte del celebre *Libellus ad Leonem X*, in cui erano duramente denunciate la corruzione e l’allontanamento degli Ordini dalla pietà evangelica e dalla corretta pratica religiosa. Tuttavia, come sottolinea Prosperi, la riforma cattolica era un’idea insita nella Chiesa almeno a partire dal Concilio di Costanza del 1414. Cfr. G. FRAGNITO, *Gli ordini religiosi tra Riforma e Controriforma*, in *Clero e società nell’Italia moderna*, a cura di M. di Rosa, Roma-Bari 1992, pp. 115-205; A. PROSPERI, *Riforma cattolica, Controriforma, disciplinamento sociale*, in *Storia dell’Italia religiosa. 2. L’età moderna*, a cura di G. De Rosa, T. Gregory, A. Vauchez, Bari-Roma 1994, pp. 16-18.

⁸⁰ L. FELICI, *La Riforma protestante nell’Europa del Cinquecento*, Bologna 2016, p. 16. Ma la denuncia della corruzione e licenziosità del clero regolare era assai nota anche in Italia, come testimoniano gli scritti polemici di umanisti e letterati quali Lorenzo Valla, Machiavelli e Guicciardini, il quale, se non fosse stato per il suo «particolare» verso la Chiesa di Roma, si sarebbe volentieri avvicinato alle posizioni luterane «per vedere ridurre questa caterva di scelerati [clero] a’ termini debiti, cioè a restare o senza vizi o senza autorità». Fra i principali critici della Curia naturalmente non

Clemente VII, il quale, nonostante le numerose questioni che assalivano il soglio di Pietro prima e dopo il Sacco del 1527, continuò anche durante gli ultimi anni del suo governo l'opera di restaurazione morale della vita del clero⁸¹. Di fatto, dunque, il rinnovamento di un ordine monastico attraverso una figura incorruttibile come quella di Cipriano, tutta dedicata a «quel *solì Dei gloria* che avvolge la vita degli uomini col velo dell'umiltà e della riservatezza»⁸², può essere visto come un esempio del buon governo pontificio, in totale opposizione alle accuse luterane e, se vogliamo, anche un espediente attraverso il quale evitare il pressante peso di un concilio, da Carlo V tanto agognato e arrivato solo alla metà del secolo. Inoltre, tutte le decisioni prese da papa Medici sulla designazione del Cipriani e le sue iniziative riformatrici furono poi reiterate dal nuovo pontefice Paolo III Farnese.

Ma concentrando la nostra attenzione sul monastero bolognese vedremo come esso potrebbe inserirsi in una serie piuttosto ampia di relazioni con i circoli riformati e luterani che nacquerò proprio nella città petroniana, ove però non prosperarono floridamente come in altri centri urbani della penisola a causa della sempre più pressante presenza pontificia, ben comprensibile quando si rammenta che la seconda città per grandezza dello Stato della Chiesa era proprio Bologna. Qui, infatti, le repressioni nei confronti di gruppi eterodossi iniziarono assai presto rispetto al resto d'Italia, ove invece la macchina inquisitoriale tardò ad attivarsi almeno fino ai primi anni '50 e ancor di più a partire dal pontificato dell'intransigente Paolo IV, al secolo il teatino Gian Pietro Carafa⁸³.

Bologna, dunque, dal quarto decennio del Cinquecento divenne un centro in cui cominciarono a comparire gruppi eterodossi nei quali le idee di Lutero trovarono ampio spazio di condivisione e risonanza. In gran parte ad alimentare questi movimenti era proprio la celebre università cittadina, affollata di studenti oltremontani e a cui si affiancavano anche il commercio e la circolazione di libri sospetti e la presenza di itineranti frati predicatori in odore di eresia⁸⁴. È il caso, ad esempio, delle prediche dell'agostiniano Giulio Della Rovere da Milano, tanto infervorate e quasi militanti da giungere addirittura alle orecchie dello stesso Lutero, il quale fu informato nel luglio del 1538 che a Bologna due frati, tra cui il nostro Giulio, predicarono «come se si fossero trovati a Wittemberg»⁸⁵. Altrettanto ferventi dovevano essere le parole – e in questo caso anche le lezioni nel monastero di San Francesco – di Giovanni Buzio da Montalcino, frate minore conventuale, il quale, processato tra

possiamo dimenticare Erasmo da Rotterdam, il quale in più scritti lanciò taglienti accuse alla Chiesa di Roma. Cfr. G. GRECO, *La Chiesa in Italia in età moderna*, Bari-Roma 1999, p. 95; M. FIRPO, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Bari-Roma 1993, p. 3-4; S. SEIDEL MENCHI, *Erasmo in Italia (1520-1580)*, Torino 1987.

⁸¹ A. PROSPERI, s.v. *Clemente VII*, in *Enciclopedia dei Papi*, vol. III, Roma 2000, pp. 70-91.

⁸² M. AGOSTINI, *Introduzione*, in *Cipriano Cipriani...*, ed. cit., p. 11.

⁸³ M. FIRPO, F. BIFERALI, *Immagine ed eresie...*, ed. cit., pp. 151-155.

⁸⁴ *Ivi*, p. 290. Per un succinto ma esaustivo riassunto dello *status quaestionis* vedere G. ZARRI, *Chiesa, religione, società (secoli XV-XVIII)*, in *Storia di Bologna: 3. Bologna nell'età moderna (XVI-XVIII), II. Cultura, istituzioni culturali, Chiesa e città religiosa*, a cura di A. Prosperi, Bologna 2008, pp. 949-952.

⁸⁵ G. DALL'OLIO, *Eretici e inquisitori nella Bologna del Cinquecento*, Bologna 1999, p. 99.

il 1538 e il 1539, fu per diretta intercessione del pontefice chiamato ad abiurare pubblicamente⁸⁶. Caso ancor più emblematico per comprendere quanto la città petroniana, proprio all'inizio del quinto decennio, fosse ricettacolo di idee luterane, è quello di Lisia Fileno, *alias* Camillo Renato, *alias* Paolo Ricci⁸⁷. Costui, frate 'apostata', ossia che ha lasciato l'abito monacale senza la licenza ufficiale delle autorità ecclesiastiche, giunse a Bologna da Venezia nel 1538 per motivi di studio (secondo quanto egli stesso dichiarò) e riuscì a introdursi nei circoli nobiliari e intellettuali più esclusivi della città. Durante questo soggiorno il Fileno si dedicò a diffondere soprattutto in circoli privati il suo insegnamento, fondato sul dialogo e sulla libera discussione, tanto che fu in seguito ad una pubblica critica alla predica di un agostiniano napoletano – il quale poi lo apostrofò come «propheta Martini Lutheri missus in Italiam» –, che iniziarono i suoi problemi con l'Inquisizione, a cui era affatto nuovo poiché vi ebbe a che fare precedentemente anche a Venezia. Fuggito nella campagna emiliana, ove continuò la sua opera di insegnamento, fu successivamente catturato ed imprigionato a Ferrara per essere processato⁸⁸. Condannato alla galera perpetua dopo pubblica abiura, riuscì ad evadere durante il suo spostamento nelle carceri bolognesi e a fuggire nei Grigioni, ove morì sotto il suo ultimo nome di Camillo Renato⁸⁹.

A contribuire ancor più tenacemente – ma forse sarebbe più ragionevole dire silenziosamente – alla diffusione della piaga luterana nelle terre petroniane fu l'ampia diffusione di libri tedeschi. Le documentazioni del tempo, accuratamente raccolte da Guido Dell'Olio, brulicano di notizie di tal sorta: già nel 1538 gli inquisitori cittadini proibirono l'apertura ai librai di casse provenienti da fuori

⁸⁶ Curiosa è la pubblica dichiarazione di ortodossia del Buzio, pronunciata a Roma nel 1539 e di cui abbiamo testimonianza in una lettera di quasi dieci anni dopo di Bernardino Castellari, vescovo di Casale e vicelegato a Bologna: «Fatto insolente per l'absolutione havuta, stete una matina scherzando et burlando in pulpito. Et disse, volendo nominare don Calisto e frate Cornelio, che un certo don Canestro et frate Corniola, quali non sapevano s'erano vivi etc., et in summa non face cosa che gli fosse ordinata, quanto a giustificarsi in pulpito». In sostanza il Castellari ci racconta come, nonostante l'abiura, fra' Giovanni si sia successivamente burlato dei due frati che lo avevano gettato tra le reti degli inquisitori bolognesi. Cfr. *Ivi.*, p. 95-96.

⁸⁷ La bibliografia su questo eretico è in continua evoluzione. Imprescindibile per qualsiasi indagine è l'edizione critica dei suoi scritti C. RENATO, *Opere, documenti, testimonianze*, a cura di A. Rotondò, Firenze-Chicago 1968. Studi sulla sua figura: A. ROTONDÒ, *Per la storia dell'eresia a Bologna nel secolo XVI*, in *Studi di storia ereticale del Cinquecento*, vol. I, Firenze 2008, pp. 249-277;

⁸⁸ Figura illustre del dissenso religioso italiano fu la duchessa di Ferrara Renata di Francia, moglie del Duca di Ercole II d'Este, la quale trasformò la corte ferrarese in un vero ricettacolo di eresie transalpine, tanto che lei stessa si convertì al calvinismo e protesse numerosissimi perseguitati dal Sant'Ufficio. Lo scandalo che si creò intronò alla sua figura portò il duca in persona a promuovere un processo contro la moglie, al fine di scacciare i «lutherani ribaldi che tenevano infestata tutta la città». Cfr. M. FIRPO, *Riforma protestante ed eresie ...*, ed. cit., pp. 35-38.

⁸⁹ La figura del Renato è assai emblematica per comprendere la grande importanza che, secondo il cardinale e futuro papa Paolo IV Gian Pietro Carafa, ebbero questi frati "apostati" nel diffondere per l'Italia le idee luterane. Tra l'altro, come sottolineato dallo stesso Dall'Olio, il metodo di insegnamento del Fileno e i temi da lui trattati durante le sue lezioni sono assimilabili a quelli che, in anni appena precedenti, andava propalando a Napoli un altro eretico eccellente, Juan de Valdés per la cui conoscenza si rimanda ai fondamentali studi di Massimo Firpo, in particolar modo ID., *Juan de Valdés e la Riforma nell'Italia del Cinquecento*, Bari-Roma 2016 e ID., *Valdesiani e spirituali: studi sul Cinquecento religioso italiano*, Roma 2013, in part. pp. 19-37. Cfr. G. DALL'OLIO, *Eretici e inquisitori...*, ed. cit., pp. 101-108.

città se non sotto il loro esplicito permesso o, addirittura, sotto la loro personale supervisione. Tali misure di controllo, però, furono abbastanza vane poiché, solo pochi anni dopo, nel 1540, giunsero, nascoste in un carico di frumento, «doi botti de libri lutherani»⁹⁰. E la diffusione di questi testi eretici fu ancor più vasta negli anni successivi. Nel 1541 al mercante Giovanni Battista Scotti⁹¹ fu imputato di ingegnarsi per «riempire questa città de libri prohibiti lutherani et pieni de mille heresie, come di Martin Bucero, Filippo Mellantone, dil Zoinclio et Martin Luthero et de milli altri diavoli infernali, quali poi distribuiva a quisti et a gran parte della setta», mentre un illustre studente, Benedetto Accolti, nipote dell'omonimo vescovo di Ravenna, teneva in casa una moltitudine di libri eretici «perché in Bologna, in casa del Magio, ce ne venevano le cataste, essendo li molti tedeschi»⁹². I librai e tipografi bolognesi, specialmente quelli di origine tedesca, erano estremamente rapidi nel conoscere e far giungere in città libri luterani, come Lorenzo Torrentino, l'editore che nel 1550 darà alle stampe a Firenze le *Vite*. Questi, insieme all'altro editore brabantino Arnolfo Arlenio, oltre ad essere stato il punto di riferimento per molti mercanti di libri oltremontani, intrattene rapporti diretti con editori riformati, come il basiliense Giovanni Oporino. Testimonianze ancor più dirette in merito a questi traffici illeciti di volumi luterani riguardarono Francesco Linguardo, il quale fu più volte posto sotto processo inquisitoriale per aver venduto le prediche dell'Ochino e del già menzionato frate Della Rovere, oltre che per essere stato «immerso in errori lutherani e zuingliani» ed essersi dedicato alla loro propaganda⁹³.

Abbiamo citato *en passant* molti nomi illustri di esponenti delle cerchie riformate e dunque, sebbene al di fuori dell'arco cronologico entro cui Vasari soggiornò e operò a Bologna, non possiamo esimerci dal trattare brevemente anche delle infiltrazioni valdesiane che durante tutto il quinto decennio del secolo giunsero nella seconda città dello Stato Pontificio. Principale figura a perorare le idee di Valdés a Bologna fu Marcantonio Flaminio, il quale, discepolo dell'esule spagnolo e revisore nel ritiro viterbese del cardinale Reginald Pole del celebre trattatello sul *Beneficio di Cristo*, scritto dal benedettino Benedetto Fontanini da Mantova⁹⁴, si adoperò alacremente per diffondere la causa

⁹⁰ *Ivi*, p. 121.

⁹¹ Lo Scotti al tempo rappresentava uno dei principali esponenti dell'ambiente riformato bolognese, tanto da essere in contatto con tutte le più illustri figure eterodosse d'Italia, dal Carnasecchi al Soranzo, i quali gli scrissero per rallegrarsi della nomina al governo secolare della città del cardinale Giovanni Morone, fino a Vittoria Colonna, tra le principali sostenitrici delle dottrine spirituali insegnate dal cardinale d'Inghilterra Reginald Pole. Per tutte queste questioni (su cui ormai la bibliografia è sterminata) si rimanda a M. FIRPO, D. MARCATO, *Il processo inquisitoriale del Cardinal Giovanni Morone: edizione critica*, Roma 1981-1995, vol. IV; M. FIRPO, *Riforma protestante...*, ed. cit., pp. 71-142; M. FIRPO, F. BIFERALI, *Immagini ed eresie...*, ed. cit., pp. 262 e 290-293 con bibliografia.

⁹² «ho letto li *Commentari* de Martin Lutherao [...] ho letto l'*Institutione* de Giovan Calvino [...] le opere di Antonio Brucciolo, ho letto le prediche di fra Bernardo Lucchino, alcune opere de Philippo Melantone...». G. DALL'OLIO, *Eretici e inquisitori...*, ed. cit., p. 125.

⁹³ *Ivi.*, pp. 127-129.

⁹⁴ Su questo noto trattatello e sul suo autore si rimanda al mirabile seminario universitario tenuto a Bologna nel 1975 a cura di Carlo Ginzburg e Adriano Prosperi, C. GINZBURG, A. PROSPERI, *Giochi di pazienza: un seminario sul*

valdesiana nella sua vecchia cerchia di amici bolognesi, tra cui figurava don Nicola Bargilesi, inquisitore e stretto collaboratore di Leandro Alberti, le cui deposizioni nel processo Morone rappresentano, allo stato odierno degli studi, una delle principali testimonianze per comprendere la diffusione delle dottrine di Valdés in Italia⁹⁵. Le infiltrazioni ereticali, inoltre, andarono man mano ampliandosi col passare degli anni, fino a giungere alla ricordata nomina a legato di Bologna di Giovanni Morone, accolta vivacemente dallo Scotti, le cui posizioni, tuttavia, avevano preso vie sacramentarie piuttosto distanti da quelle valdesiane⁹⁶. I circoli “luterani”, come venivano definiti nei documenti inquisitoriali senza operare alcuna distinzione di sorta tra le varie dottrine⁹⁷, trovarono nuovo ossigeno in questo periodo di legazione moroniana, tanto che molti nobili bolognesi aprirono le porte delle proprie abitazioni per ospitare lezioni e sedute di carattere tutt’altro che ortodosso, in cui i temi più ricorrenti erano, chiaramente, di orientamento sovversivo⁹⁸. È il caso questo di quell’ampia conventicola ereticale attiva a Bologna per tutto il quinto decennio, che annoverava tra i propri esponenti illustri membri di storiche casate bolognesi, come i giovanissimi Ulisse Aldrovandi e Lelio Sozzini, ma anche componenti di estrazione sociale più umile, quali calzolai, librai e maestri di scuola, oltre che un nutrito manipolo di religiosi, come il priore del monastero di San Salvatore – luogo ricordato nei documenti come una vera «scuola di heresia» – e canonici regolari, tra cui il fratello di Ulisse, Teseo Aldrovandi. Tutta questa nutrita schiera di eterodossi, riuniti insieme sotto il lume delle medesime idee dottrinali, è sintomatica di quanto nel corso degli anni ‘40 del Cinquecento – ma già dalla metà del decennio precedente, come abbiamo accennato – il contesto culturale bolognese cavalcasse le correnti riformistiche e luterane giunte dal nord Europa e dalla Napoli

Beneficio di Cristo, Macerata 2020 [Torino 1975], e a T. BOZZA, *Nuovi studi sulla Riforma in Italia. I. Il Beneficio di Cristo*, Roma 1976.

⁹⁵ Cfr. M. FIRPO, D. MARCATTO, *Il processo inquisitoriale...*, ed. cit.

⁹⁶ Gli anni in cui il cardinale Giovanni Morone fu legato a Bologna rappresentarono un periodo di quiete per quanto riguarda le attività dell’Inquisizione, tanto che molti gruppi eterodossi, o loro singoli esponenti, ne approfittarono per far ritorno in città e per continuare a propalare la loro causa, forti delle promesse del cardinale di «non essequire commissioni di Roma contra lutherani di Bologna, senza che prima non le facesse avvertiti». Cfr. G. DALL’OLIO, *Eretici e inquisitori...*, ed. cit., p. 145-158.

⁹⁷ Non possiamo esimerci dal riportare le limpide parole di Silvana Seidel Menchi, la quale sostiene che il termine luterano si riferiva ad un «movimento d’opinione dottrinale polifono, dogmaticamente flessibile e confessionalmente piuttosto inarticolato» e che il suo non era «un prodotto di ignoranza o scarsa informazione» quanto «l’espressione di un giudizio che riconosceva in Lutero la paternità storica e l’egemonia dottrinale sulla Riforma considerata nel suo insieme». S. SEIDEL MENCHI, *Erasmus in Italia*, ed. cit., pp. 18 e 42.

⁹⁸ Dall’Olio nota come in questo periodo, però, non si annoverassero a Bologna né gli “spirituali” né tracce del *Beneficio di Cristo*. A parere dello studioso tali mancanze non sono proprio da annoverare a un’effettiva assenza di questioni di tal genere, quanto «al fatto che l’identificazione piena tra valdesianesimo ed eresia avrebbe prevalso soltanto più tardi, col pontificato di Paolo IV Carafa e la conseguente rilettura del passato recente della Chiesa in termini di schematica contrapposizione tra ortodossia ed eterodossia». C’è però da sottolineare come già dal 1542 gli “spirituali” attraversassero un periodo complicato, sia a causa della morte proprio a Bologna di Gasparo Contarini – il quale già si era discostato dalle posizioni valdesiane di Pole e del suo circolo –, sia per la fuga oltralpe dell’Ochino. Chiare in tal senso sono le parole di Gian Matteo Giberti: «poiché questi nostri spirituali ne dan sì poca consolatione parte col morire, parte con andar profughi, credo che farà bene lassare la loro compagnia». Cfr. *Ivi.*, p. 152; G. FRAGNITO, *Gasparo Contarini: un magistrato veneziano al servizio della cristianità*, Firenze 1988, p. 251.

valdesiana, rompendo anche le rigide barriere economico-sociali, al fine di favorire quell'osmosi socio-culturale che fu il perno intorno al quale tali ambienti riuscirono a sopravvivere. Questa vivacità eterodossa, che faceva proprio il paradosso erasmiano del «nulli non licet esse theologum»⁹⁹, scandalizzò anche alcuni prelati e teologi giunti a Bologna tra il 1547 e 1549 in occasione dello spostamento delle sedute del Concilio; proprio nel '47 un vescovo denunciava la presenza in città di «un numero infinito» di eretici, chiosando che «ogni dì va di male in peggio»¹⁰⁰. Tuttavia, la vita di questi movimenti fu assai breve: le rigide definizioni conciliari, sulla scorta della rapida avanzata delle idee luterane in tutta Europa – ma anche a Bologna, ove ancora nei primi anni del sesto decennio fu scovato il serpeggiare di dottrine anabattiste tra gli allievi del Collegio di Spagna¹⁰¹ –, iniziarono già dal 1543 a flagellare i conventicoli eterodossi felsinei, senza però giungere mai alla condanna capitale¹⁰². Il colpo più duro giunse poi con la prima sistematica repressione del Sant'Ufficio del 1549. Gli indecisi, ora, furono presto ricondotti nell'ovile dell'ortodossia, mentre tutti gli altri entrarono nell'oscuro ed incerto mondo della clandestinità, devastato poi dalle intransigenze pontificie della seconda metà del secolo¹⁰³.

Dopo questo breve e parziale ragguaglio sull'eresia a Bologna nella prima metà del Cinquecento, occorre ora cercare di comprendere se questi venti eterodossi possano in qualche modo essersi infiltrati anche tra le mura dell'arroccato convento di San Michele in Bosco. Il fatto che gli olivetani non abbiano mai avuto fino al quarto decennio del secolo dei monaci predicatori rende la ricerca non poco complessa, poiché, come abbiamo visto, è solitamente dai sermoni pronunciati dai pulpiti delle chiese di tutta la penisola che spesso scaturivano dei sospetti di eresia o di idee vagamente eterodosse¹⁰⁴. È invece innegabile che alcuni esponenti della congregazione olivetana, in seno all'ordine benedettino, fossero ben a conoscenza delle eresie circolanti in quel periodo e, a volte, ne fossero anche dei promotori. Infatti, sebbene gli ordini che maggiormente furono sospettati fossero prevalentemente quelli più inseriti nel tessuto urbano delle città e dai quali solitamente uscivano i predicatori, come francescani, agostiniani e cappuccini¹⁰⁵, anche i più ritirati benedettini ben presto

⁹⁹ S. SEIDEL MENCHI, *Erasmus e l'Italia...*, ed. cit., p. 92.

¹⁰⁰ M. FIRPO, *Riforma protestante ed eresie...*, ed. cit., pp. 38-39.

¹⁰¹ ID., F. BIFERALI, *Immagine ed eresie...*, ed. cit., p. 291.

¹⁰² G. DALL'OLIO, s.v. *Bologna*, in *Dizionario storico dell'Inquisizione*, vol. I, Pisa 2010, p. 212.

¹⁰³ Cfr. ID., *Eretici e inquisitori...*, ed. cit., pp. 145 e sgg.; M. FIRPO, F. BIFERALI, *Immagine ed eresie...*, ed. cit., pp. 290-293.

¹⁰⁴ Lo Scarpini, sulla scorta del *Chronicom Cancellariae*, riferisce che almeno fino al 1536 l'unico oratore dell'ordine sia stata un certo Angelo della Croce di Bologna, monaco passato dall'ordine dei Servi di Maria agli olivetani durante il primo generalato del Cipriani, il quale contro le regole richieste di mantenere il suo ruolo di predicatore anche nella Congregazione di Monte Oliveto, «così che fu egli appunto il primo oratore dell'Ordine, perché gli Olivetani non solevano ancora predicare in pubblico». M. SCARPINI, *I monaci benedettini di Monte Oliveto*, ed. cit., p. 172.

¹⁰⁵ Gli agostiniani, chiaramente, furono tra i primi ad attirare sospetti, poiché lo stesso Lutero apparteneva a quest'ordine. I primi però ad essere effettivamente incarcerati per eresia furono dei francescani, tra cui spiccano nomi

caddero sotto la lente del Sant'Ufficio. Epicentro del dissenso religioso interno all'ordine furono i tre monasteri federati alla Congregazione benedettina di Santa Giustina (Santa Giustina a Padova, San Giorgio Maggiore a Venezia e San Benedetto Po nei pressi di Mantova)¹⁰⁶. Da questi conventi uscirono alcuni dei più famosi benedettini riformati, come Francesco Negri, esule poi in Svizzera, il già menzionato Benedetto Fontanini da Mantova, autore col Flaminio del più celebre testo della Riforma in Italia, il *Beneficio di Cristo*, e l'altrettanto noto Giorgio Siculo, autore del *Libro Grande*, contenente una dottrina segreta trasmessagli direttamente da Cristo¹⁰⁷.

Ma tracce di olivetani compromessi continuano ancora ad essere assai scarse. Gli unici casi accertati di eterodossia tra i monaci dell'ordine sono concentrati per lo più in ambiente napoletano. Qui, infatti, emergono le figure di alcuni monaci il cui dissenso religioso è ampiamente documentato dai processi inquisitoriali: si tratta di Giovanni Laureto e Lorenzo Tizzano, due frati di origine partenopea successivamente emigrati in terra veneta¹⁰⁸. Costoro, che presto dagli insegnamenti valdesiani virarono verso le posizioni estremiste degli anabattisti¹⁰⁹, attivissimi in Veneto, si rivelarono fondamentali anche nella conversione di Matteo d'Aversa, abate del monastero di Sant'Anna di Monteoliveto a Napoli e tra il 1544 e il 1546 abate Generale della Congregazione per volere diretto di Cipriano Cipriani, suo predecessore¹¹⁰. Il d'Aversa fu processato dal sant'Ufficio nel 1553 e nei suoi costituti egli, sotto chiara pressione degli inquisitori (e anche in seguito a tortura), elenca dettagliatamente tutte le eresie in cui aveva creduto¹¹¹, con l'aggiunta anche di coloro che lo introdussero a tali dottrine, tra cui è annoverato non solo il Tizzano, ma anche Juan de Villafranca che, come puntualmente ricostruito da Addante, risulta essere stato il principale collaboratore napoletano del Valdés¹¹². Addante, però, nel suo commento alle vicende inquisitoriali del d'Aversa,

come fra Gerolamo Galateo e Bartolomeo Fozio, quest'ultimo costretto poi a fuggire in Germania. Forse il caso più celebre di persecuzione è quello di Bernardino Ochino, generale dell'ordine dei cappuccini, che divenne ben presto uno dei più famosi e richiesti predicatori italiani. Anche lui, però, fu costretto alla fuga in Svizzera nel 1542 per sfuggire alle reti dell'Inquisizione. Cfr. A. BORROMEO, *Il dissenso religioso tra il clero italiano e la prima attività del Sant'Ufficio romano*, in *Per il Cinquecento religioso italiano; clero, cultura e società*, atti del convegno (Siena, 27-30 giugno 2001), a cura di M. Sangalli, vol. II, Roma 2004, pp. 461-462.

¹⁰⁶ Lo stesso Gian Pietro Carafa, nel suo memoriale inviato nel 1532 da Venezia al pontefice, additava come principali divulgatori dell'eresia sia i frati apostati e sia i frati degli ordine regolari, in particolar modo francescani. A parere del Carafa, «la peste dell'eresia si sol introdurre o per le prediche o per i libri hereticali». *Ivi.*, pp. 462-464. Questa confederazione monastica divenne poi nota, in seguito all'aggiunta dell'abbazia di Montecassino, come Cassinese.

¹⁰⁷ *Ibid* con bibliografia.

¹⁰⁸ La ricostruzione delle vicende processuali e biografiche di questi due personaggi, rese possibili attraverso lo spoglio degli interrogatori inquisitoriali del 1552-1553 tenuti a seguito della denuncia di Pietro Manelfi, è in L. ADDANTE, *Eretici e libertini nel Cinquecento italiano*, Roma-Bari 2010, pp. 7-25, da cui si deve dedurre che i due dissidenti siano entrati in contatto diretto col Valdés circa durante la seconda metà degli anni '30, se non addirittura nei primi anni '40.

¹⁰⁹ Cfr. *Ibid*; S. SEIDEL MENCHI, *Erasmus in Italia...*, ed. cit., pp. 206-208.

¹¹⁰ M. SCARPINI, *I monaci benedettini...*, ed. cit., p. 169.

¹¹¹ D. BERTI, *Di Giovanni Valdés e di taluni suoi discepoli secondo nuovi documenti tolti dall'Archivio veneto*, «Atti della R. Acc. dei Lincei: classe di scienze morali, storiche e filosofiche», s. 3, vol. II, 1877-1878, pp. 61-81.

¹¹² L. ADDANTE, *Eretici e libertini...*, ed. cit., in particolare pp. 41-61.

non accenna al fatto che questi ricoprì – tra l’altro con grande successo – la più alta carica del suo Ordine, né tantomeno avanza un’ipotesi cronologica circa il possibile incontro tra l’abate olivetano e il pensiero dell’esule spagnolo. Tale questione sembra trovare risposta nel più volte citato volume di Firpo-Biferali, nel quale l’attività napoletana di Vasari è correlata proprio con i venti sovversivi che soffiavano tra le mura del monastero di Monteoliveto¹¹³, popolato proprio in quegli anni da numerosi frati eterodossi. L’ipotesi avanzata dai due studiosi è quantomai suggestiva, poiché se è vero che a indurre l’abate generale a richiedere i servigi del Vasari non sia stato il suo orientamento religioso quanto la sua fama di pittore ormai affermato, è anche vero che Giorgio era l’artista migliore a cui affidare un tale progetto, in quanto eccellente nel padroneggiare «con raffinata maestria» tutte le «implicazioni nicodemitiche» e le «cautele pedagogiche» che il d’Aversa, forse anche col contributo di Miniato Pitti, elaborò per l’intero ciclo decorativo (fig. 44)¹¹⁴. Tuttavia, queste parole sembrano contrastare apparentemente con quanto i due autori affermano nelle pagine precedenti, ove si legge che «così lo descrisse lo stesso l’artista [il ciclo pittorico *ndr.*], senza dubbio inconsapevole di piegare a un’ermeneutica ancorata all’ortodossia cattolica immagini per le quali il committente aveva forse pensato tutt’altro significato»¹¹⁵. Questa piccola contraddizione tradisce evidentemente come gli stessi due studiosi in qualche modo dubitino della loro ipotesi, giacché risulta alquanto difficile credere che Vasari, perfetto uomo di corte e al tempo tutto impegnato nel forgiarsi una brillante carriera tra la Roma pontificia e la Firenze medicea, potesse mai acconsentire ad una commissione il cui programma iconografico fosse più o meno esplicitamente infarcito di messaggi eterodossi. Certo, come già sottolineato da Dall’Olio, le posizioni valdesiane in quel torno di anni ancora non erano considerate delle vere e proprie eresie, ma è pur vero che potevano essere ritenute fortemente sospette, ancorché, lo abbiamo visto, esse avevano ormai preso alla metà degli anni ’40 una deriva piuttosto radicale e vedevano man mano venire a mancare i loro principali e più illustri esponenti. Lo stesso Firpo, inoltre, in un altro studio di poco precedente questo lavoro a quattro mani, sottolineò come Vasari durante l’arco di tutta la sua carriera – dunque anche in gioventù – si tenne «lontano dalle tensioni religiose di quei decenni tumultuosi, che pure senza dubbio percepì, ed egli preferì occuparsi con la penna e con il pennello dell’arte che *solum* era sua»¹¹⁶.

¹¹³ Per l’attività artistica di Vasari a Napoli cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, «Bollettino d’Arte», ser. 6, 66, 12, 1981, pp. 59-88.

¹¹⁴ M. FIRPO, F. BIFERALI, *Immagini ed eresie...*, ed. cit., pp. 129-138.

¹¹⁵ *Ivi.*, p. 134.

¹¹⁶ M. FIRPO, *Giorgio Vasari e la crisi religiosa del Cinquecento*, in *I mondi di Vasari: accademia, lingua, religione, storia, teatro*, atti delle conferenze (Firenze, 13 settembre-13 dicembre 2011), a cura di A. Nova e L. Zangheri, Venezia 2013, pp. 43-65, in part. 44 e 64.

Il monastero di San Michele in Bosco, quindi, allo stato odierno degli studi, appare piuttosto distante dai sommovimenti religiosi di quegli anni¹¹⁷. Forse l'unico evento che scosse la tranquilla pace del ritiro olivetano felsineo fu l'arrivo di un certo Angelo della Croce di Bologna, il quale, proveniente dall'ordine dei Servi di Maria, fu il primo frate oratore della Congregazione¹¹⁸. Il suo nome è per la prima volta riportato nel *Chronicom Cancellariae* quando, nel periodo di generalato del d'Aversa, quest'ultimo ne segnalò le ambizioni di ascesa al pontefice stesso¹¹⁹. La sua figura torna poi in occasione dell'elezione del nuovo Generale nel 1546 ove, turbato l'ordine dei Comizi elettivi, il frate bolognese pare che fu eletto abate della Congregazione per provvedimento diretto di Paolo III. Ma il breve da Roma con questa decisione non arrivò mai, poiché bloccato dalle truppe di Siena, e i monaci, dunque, procedettero con la consueta elezione che per la seconda volta e per volontà dello stesso d'Aversa nominò il Trezzi da Milano¹²⁰. Tuttavia, la vicenda di questo Comizio è interessante non solo perché mostra lo scompiglio che questo ex-servita portò nell'ordine di Monte Oliveto, ma anche perché emerge tra le righe il rapporto di stima e forse d'amicizia che intercorreva tra lui e Filippo Serragli, il quale, ritardando il suo arrivo al Comizio e senza poi prendere parte alle sedute dei confratelli, fu la causa dello sconquasso durante l'elezione e forse anche il fautore del breve pontificio con l'elezione di don Angelo. Lo Scarpini, ma anche il Lancellotti, attento lettore del *Chronicom*¹²¹, non tralasciano infatti di raccontare gli avvenimenti che seguirono questa turbolenta elezione: il d'Aversa fu trattenuto per un periodo a Roma, mentre al della Croce, che nell'Urbe soggiornava col Serragli nel monastero di S. Marcello, fu offerto, «per la reputazione e quiete di ambo due le parti», il vescovado di Alife. Il monaco, però, tentò una contrattazione, rifiutata dal pontefice, che prevedeva, secondo il Lancellotti, che «il Serragli risiedesse a Roma in luogo del Generale», oltre ad una pensione annua da parte dell'ordine di 200 scudi d'oro e un rimpasto nella designazione dei Visitatori generali; fu così, però, che «mastro Agnolo, senza vescovado e senza pensione, si ritirò a Bologna [...] dove un anno dopo morì»¹²² e che «il Papa pronunziò poi il Serraglio Vescovo di Madrusio»¹²³.

Ma ora abbiamo menzionato il committente del Vasari, l'abate Serragli, e dunque conviene concentrarsi maggiormente sulla sua figura, poiché è forse proprio per suo tramite che possiamo

¹¹⁷ Purtroppo, a causa delle vigenti misure restrittive, non è stato possibile condurre una sistematica ricerca nel pur cospicuo fondo archivistico di San Michele in Bosco, conservato presso l'Archivio di Stato di Bologna.

¹¹⁸ Cfr. nota 35.

¹¹⁹ M. SCARPINI, *I monaci benedettini...*, ed. cit., p. 172-173.

¹²⁰ *Ivi.*, pp. 173-175.

¹²¹ Il racconto della seconda elezione turbolenta del Trezzi e delle conseguenze su don Angelo e sul Serragli sono riportati, in veste più succosa, nella *Historiae Olivetanae* di Secondo Lancellotti. Cfr. S. LACELLOTTI, *Istoria olivetana. Libro primo (1300-1593)*, a cura di G.F. Fiori, Ferrara 1989, pp. 187-191.

¹²² M. SCARPINI, *I monaci benedettini...*, ed. cit., p. 175.

¹²³ S. LACELLOTTI, *Istoria olivetana...*, ed. cit., p. 191.

penetrare le mura del convento olivetano bolognese e cercare di ricostruire il contesto che portò alla realizzazione del ciclo decorativo vasariano.

◆ Filippo Serragli: prime approssimazioni su un illustre olivetano

Cercare di delineare con esattezza l'immagine di questo padre olivetano è quanto mai arduo e complesso. Egli, lo vedremo, nonostante sia stato una fra le personalità più importanti ed influenti del suo ordine, risulta a tutt'oggi una figura sfuggente, su cui tutti i documenti d'archivio sembrano tacere. Proviamo quindi a ripercorrere brevemente la sua vicenda biografica, alla luce della documentazione d'archivio pervenutaci.

Le fonti appaiono concordi nel ritenerlo di nobile estrazione: eloquente, in tal senso, è il cartiglio che correda il suo ritratto – dipinto da Antonio Moller nel 1631 (fig. 45) – nell'atrio della biblioteca dell'abbazia di Monte Oliveto Maggiore, ove è scritto che PHILIPPVS SERRALIVS, GENERE ANTIQVITATE IN VRBE FLORENTINA NOBILIS¹²⁴. Questa informazione ricorre anche in alcuni documenti ottocenteschi conservati nell'Archivio Storico della Diocesi di Alife, dove nelle carte relative a Filippo Serragli è menzionato sempre come proveniente da «illustre Famiglia Fiorentina»¹²⁵, o «Dall'illustre famiglia Serragli di Firenze»¹²⁶.

Dal *Liber Professorum et Mortuorum A*, conservato presso l'Archivio del monastero di Monte Oliveto Maggiore, riusciamo a ricavare l'anno della professione monastica del Serragli: 1518 *fr. Philippus de Florentia 13 Maii Florentia in monasterio S.to Bartholomeo* [aggiunta di altra mano: *fuit Episcopus*]¹²⁷. Dalle *Familiarm Tabulae*, invece, è possibile ricostruire tutta la carriera monastica del giovane frate, che qui, per ragioni di spazio, riassumeremo in ordine cronologico:

1518 a S. Bartolomeo a Monte Oliveto di Firenze – *Novitius*

1519 a S. Miniato a Firenze

1520 – 1523 a S. Michele in Bosco a Bologna (nel 1522 *Sacrista*)

1524 – 1525 a Monte Oliveto Maggiore

1526 – 1527 a S. Michele in Bosco a Bologna

1528 a S. Michele in Bosco a Bologna – *Vicarius*

¹²⁴ Cfr. vedi immagine.

¹²⁵ ARCHIVIO STORICO DIOCESI DI ALIFE (d'ora in poi ASDA), Fondo ex Diocesi Alife, *Notizie Miscellanea S.M.M (XIX-XIX)*, c. 574v.

¹²⁶ ASDA, Fondo ex Diocesi Alife, *Catalogo dei Vescovi di Alife, dalle origini fino a Mons. Ottavio Puoti (sec. XIX)*

¹²⁷ ARCHIVIO DI MONTE OLIVETO MAGGIORE (d'ora in poi AMOM), *Liber Professorum et Mortuorum*, A, c. 94v.

1529 a S. Miniato a Firenze – *Vicarius*
 1530 a Monte Oliveto Maggiore – *Magister novitiorum*
 1531 a S. Bartolomeo a Monte Oliveto di Firenze – *Abbas*
 1532 – 1533 a S. Bernardo d'Arezzo – *Abbas*
 1534 a S. Miniato a Firenze – *Abbas*
 1535 a Monte Oliveto Maggiore – *Vicarius Generalis*
 1536-1537 a S. Sepolcro a Piacenza – *Abbas*
 1538 – 1539 a S. Michele in Bosco – *Abbas*
 1540 a S. Benedetto a Pistoia – *Abbas*
 1541 – 1542 a S. Maria Nova a Roma – *Abbas*
 1543 a S. Miniato a Firenze – *Abbas*
 1544 a S. Benedetto a Pistoia – *Abbas*
 1545 a S. Bartolomeo di Monte Oliveto a Firenze – *Abbas*¹²⁸

Come abbiamo accennato, dal 1546 il Serragli fu nominato da Paolo III vescovo di Modruš, nell'odierna Croazia, per poi essere trasferito nella diocesi di Alife nel 1548 e lì morire nel 1555¹²⁹, come riportato nel *Necrologium*, ove leggiamo:

Anno Domini 1555.

R. mus D. Philippus Serralius de Florentia fuit Abbas, Vicarius Generalis et Episcopus Mandrusinus a Paulo III creatus anno 1546 in qua dignitate solum monachalem mutavit amictum, habitus vero virtutum retinuit. Vir sane egregius, cuius zelus, prudentitia, vigilantia posteris emicat ad publicum honestarum actionum incrementum, ad particulare nostrae Congregationis ornamentum¹³⁰.

¹²⁸ Purtroppo, a causa delle vigenti misure di contenimento sanitario, non è stato possibile consultare *de visu* il manoscritto conservato a Monte Oliveto Maggiore. Le informazioni qui riportate si devono al gentile aiuto che da remoto è stato fornito dal responsabile dell'Archivio monastico, il Vicario dom Roberto Donghi, a cui va un sentito ringraziamento per il fondamentale aiuto e l'interesse mostrato verso questa ricerca. AMOM, *Familiarum Tabulae*, III (1517-1557). L'attività del Serraglio presso San Miniato a Monte a Firenze è riportata anche in P. LUGANO, *L'ordine di Monteoliveto in San Miniato al Monte sopra Firenze*, «Rivista storica benedettina», 13, 57, 1922, pp. 231-257.

¹²⁹ Cfr. F. UGHELLI, *talia sacra sive De episcopis Italiae et insularum adiacentium, rebusque ab iis praeclare gestis, deducta serie ad nostram usque aetatem*, vol. VIII, Roma 1662, col. 210, n. 24 in cui l'autore si dimostra informato sulla più volte paventata elezione del Serragli ad Abate Generale, ma sostiene che fu da quest'ultimo «modestissime abnuerit»; P.B. GAMS, *Series episcoporum Ecclesiae catholicae quotquot innotuerunt a beato Petro apostolo*, Ratisbonae 1873, pp. 388 e 128, che data il vescovado del Serragli a Modruš dal 1540 al 1548; C. EUBEL, *Hierarchia catholica Medii aevi sive summorum pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series*, III, Monasterii 1923, pp. 104 e 247 in cui si rigetta, in base agli *Acta Apostolica*, la data indicata dal Gams, ma non si computa comunque il Serragli tra i vescovi di Modruš poiché la diocesi al tempo non era completamente vacante; M. SCARPINI, *I monaci benedettini...*, ed. cit., p. 157; G. SPINELLI, *Gli olivetani nella gerarchia ecclesiastica*, «Benedictina», 60, 1, 2013, pp. 139-140;

¹³⁰ AMOM, *Necrologium*. Questo epitaffio ricorre identico anche in M. BELFORTI, *Cronologia brevis caenobiorum, virorumque illustrium, vel commendabilium congregationis Montis Oliveti ordinis S. Benedicti...*, Milano 1720, pp. 23-24.

Tuttavia, è forse possibile avanzare delle riserve sull'anno di morte del Serragli, poiché all'aprile del 1556 è datata una lettera indirizzata al Duca Cosimo de' Medici da un non meglio definito "Serragli Vescovo"¹³¹ che, come si evince sempre da un'altra missiva, doveva essere fratello di Paolo Serragli, podestà di Ripafratta¹³². In base a quanto ci è noto, a quest'altezza cronologica non dovrebbero esservi stati altri vescovi fiorentini provenienti dalla famiglia dei Serragli ed è pertanto da ritenere che il Serragli in questione coincida proprio con il committente di Vasari. Inoltre, sebbene non sia chiaro su quali basi, anche Eliana Carrara suppone che la morte di Filippo debba essere avvenuta entro il 1557¹³³. A prescindere dalla questione cronologica, maggiori informazioni circa la carriera del Serragli entro la gerarchia della Congregazione olivetana è possibile ricavarle dalla lettura del *Chronicom Cancellariae*. In questo fondamentale documento, riguardante l'attività dell'ordine e dei suoi Generali, è più volte menzionato il vescovo olivetano, il cui nome per la prima volta compare nel momento in cui fu chiamato dal Cipriani a ricoprire il ruolo di Visitatore nel 1534 e, in seguito, quando divenne Vicario Generale di Monte Oliveto Maggiore¹³⁴. Nel 1540, esattamente l'anno dopo il suo periodo di abbaziato presso il monastero bolognese, lo troviamo tra i favoriti all'elezione ad Abate Generale. Tuttavia – e qui la questione diviene piuttosto interessante – il *Chronicom* ci informa che, sebbene il Serragli, forte della maggioranza dei voti al Comizio, potesse ritenersi già eletto, il suo nome fu presto depresso in quanto sgradito, almeno secondo le parole riferite da fra' Baccio, al pontefice Paolo III. Ad avviso del papa, infatti, la designazione dell'abate fiorentino, seppur meritevole della carica, avrebbe riaperto le discordie da poco sopite con la fazione lombarda dell'ordine, capeggiata dal Trezzi, poiché a questi ultimi invisibile. Il Serragli, allora, «rimase un attimo come interdetto a quell'annuncio: poi, ripresosi subito, con fronte serena e voce chiara ringraziò i suoi amici e rinunziò alla candidatura»¹³⁵. In merito a questa vicenda il *Chronicom* non dimentica di puntualizzare che «il papa gli si era opposto, non perché avesse del malanimo contro di lui», ma per timore delle possibili discordie che, come detto, potevano levarsi intorno alla sua elezione¹³⁶. Intanto, tra i nomi proposti dai monaci quali possibili nuovi candidati spunta quello a noi assai noto di fra'

¹³¹ ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE, *Principato Mediceo*, Carteggio Universale, filza 453, c. 93r-v.

¹³² *Ivi*, c. 222r-v.

¹³³ E. CARRARA, *Itinerari e corrispondenti vasariani (1537-1550)*, ed. cit., p. 132, n. 32.

¹³⁴ Durante i primi mesi del generalato di Cipriano furono aggiunti altri due Visitatori ai consueti sei, in quanto con l'aumentare del numero dei monasteri affiliati a Monte Oliveto e col conseguente incremento dei monaci, si comprese che doveva essere aumentato anche il numero di coloro che dovevano sorvegliare le attività di tutti i cenobi, appunto i Visitatori. Cfr. M. SCARPINI, *I monaci benedettini...*, ed. cit., pp. 155-158.

¹³⁵ *Ivi*, p. 163.

¹³⁶ *Ibid.*

Miniato Pitti¹³⁷, il quale condividerà la stessa sorte del suo concittadino Filippo, ossia essere sempre a un passo dall'elezione a Generale senza però mai raggiungerla. Il Serragli, infatti, fu nuovamente in lizza per il generalato nel 1544 e questa volta, oltre al sostegno di gran parte dei monaci, godeva anche del favore del cardinale Giovanni Ciocchi del Monte, protettore dell'ordine e futuro papa Giulio III. Cionondimeno, fu nuovamente l'opposizione del pontefice a impedirne l'elezione – che invece andò al già menzionato Matteo Cristiani d'Aversa –, nonostante, come riporta il *Chronicom*, il Farnese lo avesse chiamato a Roma come Procuratore¹³⁸. Anche nel Convito elettivo successivo del 1546, il Serragli, come abbiamo visto, non giunse alla carica, ma questa volta il papa, probabilmente per ricompensarlo o forse per allontanarlo dall'ordine – il suo nome non compare più nei libri delle *Familiarum Tabulae* – lo elevò alla dignità episcopale.

Da questo breve panorama sulle vicende del Serragli nella vita dell'ordine desumiamo che certamente egli dovette essere una figura assai importante, tanto da rappresentare un vero e proprio punto di riferimento per i suoi confratelli. Non a caso lo troviamo abate in tutti i più grandi monasteri della Congregazione del centro Italia, da quello romano di Santa Maria Nova a tutti quelli toscani. Ma ciò che più attira la nostra attenzione è senz'altro l'avversione di Paolo III alla sua elezione ad abate Generale dell'ordine. Il *Chronicom*, lo abbiamo letto, adduce come scusa a tale opposizione i possibili sommovimenti interni che questa nomina avrebbe scatenato, ma è probabile che vi fossero anche altre motivazioni a noi ignote dietro questa dura scelta pontificia. Purtroppo, fonti d'archivio che riescano ad illuminare meglio tali vicende ancora non sono emerse e forse, viste le ingenti perdite documentarie subite dall'Archivio di Monte Oliveto Maggiore durante gli eventi bellici del secolo scorso, non emergeranno mai. Ma se allarghiamo la lente della ricerca con l'intento di prendere in considerazione i possibili legami che il Serragli intrattenne con gli altri suoi confratelli e in particolar modo con Cipriano Cipriani, colui che lo portò, forse, alla ribalta dell'ordine – sebbene già prima del generalato del veronese il Serragli avesse ricoperto la carica di Vicario in molti monasteri –, allora potremmo comprendere meglio alcuni passaggi della sua carriera e illuminare più adeguatamente le scelte iconografiche che egli, di concerto col Pitti, prese per il ciclo decorativo vasariano. Come sottolineato da Fortunati, infatti, la scelta dell'Apocalisse quale tema del fregio ad affresco per il refettorio era al tempo piuttosto inusuale, e per poterla giustificare adeguatamente deve essere

¹³⁷ Per la ricostruzione dell'attività di don Miniato Pitti e in particolare per i suoi interessi scientifici e cosmografici cfr. M. ROSEN, *Don Miniato Pitti and the second life of a scientist's tools in Cinquecento Florence*, «Nuncius. Annali di storia della scienza», 18, 1, 2003, pp. 3-24.

¹³⁸ M. SCARPINI, *I monaci benedettini...*, ed. cit., p. 169

ricondata a precise motivazioni dottrinali, comprensibili solo alla luce degli eventi storico-religiosi di quel periodo¹³⁹.

Come accennato precedentemente, Cipriano Cipriani fu incaricato da Clemente VII di riformare dal profondo la Congregazione di Monte Oliveto. Per coadiuvarlo ad assolvere tale compito, l'abate veronese dovette avvalersi dell'aiuto di altri monaci dell'ordine, tra cui probabilmente c'era anche il nostro Serragli. Questi fu direttamente chiamato dal Cipriani a divenire nel 1534 Visitatore dell'ordine oltre ai sei canonicamente eletti e fu sempre per volere del Cipriani che l'abate fiorentino divenne poi il primo Vicario Generale di Monte Oliveto. Il Serragli, quindi, deve aver senz'altro condiviso le idee riformiste del suo superiore e in un certo senso deve aver anche rappresentato per il riformatore un punto di riferimento, poiché egli, come ricorda il *Chronicom*, era uno dei «tre fiorentini più dotti dell'Ordine»¹⁴⁰ e poteva dunque ben assurgere a modello per quei giovani novizi per la cui formazione umanistica e teologica il Cipriani tanto si adoperava¹⁴¹. La riforma dell'ordine, inoltre, col suo voler tornare alle origini della regola benedettina e, in generale, alla frugalità della Chiesa dei primi secoli, si inserisce, come abbiamo accennato, in quel complesso e articolato panorama riformistico che aveva mostrato il suo primo profilo nel 1513, con il *Libellus* dei due camaldolesi Querini e Giustiniani e l'indizione poi del Concilio Lateranense V, iniziato da Giulio II e completato da Leone X, le cui decisioni, però, non giunsero all'auspicato rinnovamento¹⁴². Queste iniziative riformistiche percorsero, senza mai arrivare ad una concretizzazione, tutti i primi decenni del secolo, infuocati frattanto dalle apocalittiche predicazioni di frati ed eremiti «vestiti di sacco», i quali paventavano «tempum prefixum futurorum malorum» con la conversione di tutta l'umanità, l'imminente riforma della Chiesa, l'arrivo del Giudizio finale e la conseguente venuta dell'Anticristo¹⁴³. Lutero, intanto, in concomitanza con tali nefaste profezie, 'affiggeva' le sue tesi a Wittenberg nel 1517. La portata di questo evento fu tardivamente recepita dalla Curia romana che, solo in seguito al trauma del Sacco del 1527, iniziò a comprendere la necessità di una riforma della Chiesa *in capite*, per la cui realizzazione Paolo III nominò nel 1536 una commissione presieduta dal cardinale Gasparo Contarini e composta da tutti i più illustri rappresentanti dei circoli di riformatori italiani. Dai lavori di questo collegio l'anno successivo uscì il memoriale *Consilium de emendamenda*

¹³⁹ V. FORTUNATI, *Vasari e il Doceno...*, ed. cit., pp. 167-173.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 164.

¹⁴¹ Il bisogno di avere monaci dotti ed eruditi fu sentito come preminente anche dal successore di Cipriano, fra Giovanni Battista Cenni, il quale proseguì l'opera del suo predecessore sia attraverso l'apertura degli studentati previsti dall'abate veronese e sia favorendo lo studio monastico con l'emendamento dai lavori manuali, come quelli in cucina, dei frati giovani come dei frati anziani. Sintomo della riuscita di queste iniziative è, secondo Mariani, la stessa compilazione del *Chronicom*, redatto in un latino complesso ed articolato di non immediata lettura. Cfr. *Ivi*, p. 159; E. MARIANI, *Da Verona a Monte Oliveto...*, ed. cit., pp. 38-40.

¹⁴² A. PROSPERI, *Riforma cattolica...*, ed. cit., pp. 23-26.

¹⁴³ D. CANTIMORI, *Eretici italiani del Cinquecento*, a cura di A. Prosperi, Torino 2009 [Firenze 1939], pp. 23-30. Per il riverbero di queste predicazioni nelle arti A. NATALI, *Firenze 1517: l'Apocalisse e i pittori*, Firenze 2017.

Ecclesia, nel quale venivano toccate alcune delle più spinose questioni del tempo, come il problema dei benefici ecclesiastici, la prassi curiale e la disciplina dei regolari. Le discussioni continuarono poi su temi di carattere dottrinale, in particolar modo sulla giustificazione per sola fede e sulla predestinazione, ma l'accordo su questi argomenti non fu mai trovato. Nel 1541, infatti, la spedizione riconciliatrice del Contarini a Ratisbona fallì e l'anno seguente, sotto le pressanti richieste del Carafa, fu istituita, a chiudere definitivamente alle speranze di riappacificazione con la Germania protestante, la congregazione del Sant'Uffizio¹⁴⁴.

Ben si comprende, dunque, come al 1540 la riforma della Chiesa fosse un'urgenza assai scottante, piena di incertezze e insidie al quale il pontificato farnesiano si accostò con un fare che potremmo quasi definire ambiguo, senza dubbio recalcitrante, tanto era dedito a questioni di carattere tutt'altro che religioso¹⁴⁵. Il paventato avvento dell'Apocalisse all'inizio del secolo, non a caso, coincideva proprio con l'esigenza di una radicale riforma della Chiesa, ritenuta ancor più improrogabile con l'insorgere delle proteste luterane oltremontane, ma che solo nell'ordine olivetano aveva visto una prima timida forma di attuazione. È su tale strada che Vera Fortunati sottolinea come «la scelta dell'Apocalisse sembra segnalare desideri e propositi riformistici quanto mai vivi all'interno dell'ordine benedettino olivetano»¹⁴⁶. Tale idea iconografica, come sottolinea ancora la studiosa e come riporta Vasari stesso nelle sue *Ricordanze*, fu suggerita all'artista da don Miniato Pitti, il quale, proprio come il Serragli, si formò nella Firenze infuocata dalle terribili predicazioni apocalittiche di sapore fortemente savonaroliano del secondo decennio del Cinquecento. Queste profezie, risalenti a più di venticinque anni prima e che già al tempo vennero pesantemente condannate¹⁴⁷, potrebbero aver trovato un ultimo, timido riverbero tra le pareti del monastero di San Michele in Bosco. Il discorso può fondarsi su più solide basi se si introduce nel discorso la figura del

¹⁴⁴ Su tali complesse questioni, di cui qui si è dato solo un brevissimo resoconto, cfr. A. PROSPERI, *Riforma cattolica...*, ed. cit., 26-35; E. BONORA, *La Controriforma*, Bari-Roma 2001, pp. 3-35.

¹⁴⁵ È pur vero che all'inizio del suo pontificato Paolo III nominò molti cardinali riformisti come Pole, Contarini, Carafa e Morone, tanto da far sperare nella tanto agognata riforma ecclesiastica cfr. M. Firpo, *Riforma protestante...*, ed. cit., pp. 129-141. Esempio della politica farnesiana in merito ai concistori è l'elevazione alla porpora di Pietro Bembo, il quale in una celebre missiva al figlio Torquato lo ammonì della scarsa dedizione allo studio, unico mezzo attraverso il quale raggiungere la fama e il potere, proprio come accadde a lui, nominato cardinale proprio per i suoi alti meriti letterari: «Non vedi, sciocco, quanta riputazione diano agli uomini le lettere e la dottrina delle buone e belle arti? E quanto coloro che le posseggono siano e amati e onorati e guiderdonati da quelli che possono ciò fare? E come un ignorante né guiderdone né onore né amore s'acquisti con persona? E come essi tutti vivono poco meno che morti e sepolti tuttavia, se a comparazione degli dotti e scienziati risguardiamo? Svegliati, svegliati, e non dormire in così importante diliberazione della tua vita». D. GASPAROTTO, *Pietro Bembo, gli amici, la collezione, gli artisti*, in *I cardinali della Serenissima: arte e committenza tra Venezia e Roma (1523 - 1605)*, a cura di C. Furlan e P. Tosini, Cinisello Balsamo-Milano 2014, p. 130.

¹⁴⁶ V. FORTUNATI, *Vasari e il Doceno...*, ed. cit., p. 168.

¹⁴⁷ D. CANTIMORI, *Eretici italiani...*, ed. cit., p. 25. Elena Bonora, ricalcando le considerazioni di Ottavia Niccoli, sottolinea come «con la stabilizzazione del dominio imperiale sulla penisola [...] i toni apocalittici si spensero poco a poco, privi ormai degli spazi politici su cui proiettare le proprie ansie di rigenerazione. [...] A partire dagli anni Trenta profetesse e predicatori di terribili flagelli cessarono di dominare la vita dei fedeli». Cfr. E. BONORA, *La Controriforma*, ed. cit., p. 9; O. NICCOLI, *Profeti e popolo nell'Italia del Rinascimento*, Bari-Roma 1987, pp. 241-249.

vescovo veronese, già potente datario di Clemente VII, Gian Matteo Giberti, il quale potrebbe essere stato colui che suggerì al pontefice il nome di Cipriano Cipriani per rinnovare la Congregazione olivetana¹⁴⁸.

Il Giberti fu uno dei principali attori della riforma cattolica, i cui precetti applicò indefessamente nella restaurazione della diocesi veronese che fu chiamato a condurre a partire dal 1523¹⁴⁹. La sua figura, delineata dal Prospero in uno studio ritenuto ancor oggi validissimo per metodo e conclusioni¹⁵⁰, è quanto mai interessante: in contatto con tutti i grandi riformatori del periodo, egli fu uno dei primi vescovi a risiedere stabilmente, almeno dagli anni seguenti il Sacco di Roma, nella diocesi che gli era stata assegnata e ad impegnarsi in una sua seria ed efficiente opera di riforma¹⁵¹. Tuttavia, è difficile comprendere le sue tendenze dottrinali, poiché legato a doppio filo sia con i riformisti riconciliatori, capeggiati dal cardinale Pole, sia con quelli più intransigenti di matrice carafiana¹⁵². Se infatti la solerzia con cui condusse a rinnovamento la diocesi veronese, tutta ammonimenti, sospensioni di chierici impreparati e visite pastorali, è stata messa in stretto rapporto con le rigide ideologie proprie del futuro papa Paolo IV, gli anni in cui Giberti ricoprì il ruolo di datario a Roma, invece, furono segnati dalla frequentazione di un ampio circolo di personalità di carattere assai differente. Fra queste, oltre al Pole, spicca la figura del Flaminio, ammirato per la sua ampia conoscenza delle Scritture e giunto a Verona al seguito del vescovo tra il 1528 e il 1538¹⁵³. A questo periodo, inoltre, risale anche il suo rapporto epistolare con Erasmo da Rotterdam, col quale Giberti condivideva le idee riformiste, senza però poter essere considerato un vero erasmiano, poiché il pensiero dell'umanista olandese fu considerato dal vescovo solo come un «antidoto antiluterano»¹⁵⁴. La dottrina di questo gruppo di riformatori 'spirituali' influenzò notevolmente l'opera di restaurazione della diocesi veronese almeno dal punto di vista dottrinale, con tendenze

¹⁴⁸ Cfr. M. AGOSTINI, *Introduzione*, in *Cipriano Cipriani...*, ed. cit., pp. 11-16; E. MARIANI, *Da Verona a Monte Oliveto...*, in *ibid.*, pp. 37-44.

¹⁴⁹ Per un quadro generale sul contesto politico e religioso veronese nella prima metà del Cinquecento cfr. D. CERVATO, *La chiesa veronese al tempo dell'abate Cipriano Cipriani (1482-1548)*, in *Cipriano Cipriani...*, ed. cit., pp. 67-68.

¹⁵⁰ A. PROSPERI, *Tra Evangelismo e Controriforma: Gian Matteo Giberti (1495-1543)*, Roma 2011 [Roma 1969]. Di recente è apparso il volume *Gian Matteo Giberti (1495-1543)*, atti del convegno (Verona, 2-3 dicembre 2009), a cura di M. Agostini, G. Baldissin Molli, Cittadella 2012 nel quale però sono raccolti contributi di carattere prettamente storico artistico non particolarmente pertinenti al nostro caso.

¹⁵¹ Per i rapporti con Reginald Pole, gli altri "spirituali" e il fondamentale incontro col Carafa *Ivi*, pp. 93-138; per l'opera di riforma della diocesi di Verona *Ivi*, pp. 149-288.

¹⁵² Un commento di Gregorio Cortese in merito al rapporto del Giberti col Carafa e col Pole è forse molto più eloquente di tante nostre parole; l'autore, nel riportare il viaggio che i tre, insieme al Flaminio e ad Adamo Fumano, avevano intrapreso alla volta di Roma nel 1536, scrive ironicamente che «Parmi siano congiunti Saturno e Marte, perché uno sollecita e l'altro tarda, e il signor Ranaldo come Mercurio si accomoda all'uno e all'altro». *Ivi*, p. 301.

¹⁵³ A. PASTORE, s.v. *Flaminio, Marcantonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVIII, Roma 1997, pp. 282-288.

¹⁵⁴ A. PROSPERI, *Tra Evangelismo...*, ed. cit., p. 109.

fortemente evangeliche¹⁵⁵. Senza ripercorrere pedissequamente tutte le iniziative riformistiche del Giberti, quel che qui interessa sottolineare è l'impulso che egli diede alla stampa di opere di carattere evangelico che saranno poi considerate eretiche, come il *Summario de la Santa Scrittura*, ritenuta «molto utile per que poverelli, che non intendono latino»¹⁵⁶, o, sulle orme di Erasmo, opere di Patristica, come quelle di Giovanni Crisostomo e di Basilio di Cesarea, tutto nel tentativo «di immettere nelle restaurate strutture ecclesiastiche temi e motivi religiosi nei quali si riconoscevano, tra gli altri, figure come Pole, Seripando e Contarini»¹⁵⁷. Tra i vari collaboratori dell'ex datario pontificio – prevalentemente intellettuali dediti alla filologia cattolica – si annoverava anche Tullio Crispoldi, autore del *Sommario* delle predicazioni del Giberti del 1530 e del 1541 e del dialogo *Alcune interrogazioni delle cose della fede et del stato overo de Christiani*, i cui anonimi protagonisti sono forse da individuare con lo stesso Crispoldi e Bernardino Ochino¹⁵⁸. In questi volumi l'autore accenna più volte ad un generale declino dei tempi e all'approssimarsi dell'Anticristo, poiché «noi horamai piutosto havemo da temere tempi scandalosi et pericolosi che sperare alcuna bona riforma per appressarsi il tempo di Antichristo et delli pericoli predetti dal salvator nostro, et dalli Apostoli soi»¹⁵⁹. Parole quantomai eloquenti poiché, oltre a testimoniare la longevità delle profezie apocalittiche durante tutta la prima metà del Cinquecento, ben testimoniano come ancora all'inizio del quinto decennio del secolo l'urgenza di una Riforma della Chiesa fosse sentita tanto impellente da poter addirittura sventare la fine dei tempi, a cui era associata la corruzione della Curia romana e dei suoi principi¹⁶⁰. Anche un altro personaggio vicinissimo al Giberti in quel periodo lavorava sul testo dell'Apocalisse. Si tratta di Girolamo Fracastoro, uomo dai vastissimi interessi che spaziavano dalla medicina alla cosmologia, il quale stava componendo un commento, rimastoci sotto forma di frammento, all'Apocalisse di Giovanni¹⁶¹. In tale scritto, come sottolinea Prospero, non mancano tirate critiche nei confronti della decadenza della Chiesa che «debebat igitur abundare bonis

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 215.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 277. Su questo famosissimo testo, composto nelle Fiandre e poi tradotto e diffuso all'inizio degli anni trenta con grandissimo successo in Italia, si rimanda a S. PEYTRONEL RAMBALDI, *Dai Paesi Bassi all'Italia. «Il sommario della Sacra Scrittura»: un libro proibito nella società italiana del Cinquecento*, Firenze 1997, in particolare sul Giberti e sulla diffusione del «pernitiosissimo» libretto nella diocesi veronese pp. 143-162.

¹⁵⁷ Cfr. A. PROSPERI, *Tra Evangelismo...*, ed. cit., pp. 215-234.

¹⁵⁸ *Ivi*, pp. 279-280. Sul periodo veronese del Crispoldi, sul suo fondamentale contributo alle riforme del Giberti – per il quale redasse moltissimi libretti, come il *Breve ricordo di quello hanno da fare i chierici, massimamente curati e molti altri libelli destinati al popolo* – e sul *Sommario delle prediche* vedere P. SALVETTO, *Tullio Crispoldi nella crisi religiosa del Cinquecento: le difficili "pratiche del viver christiano"*, Brescia 2009, pp. 15-62 e 192-205.

¹⁵⁹ A. PROSPERI, *Tra Evangelismo...*, ed. cit., p. 284.

¹⁶⁰ Su tale aspetto vedere anche P. SALVETTO, *Tullio Crispoldi...*, ed. cit., pp. 201-202.

¹⁶¹ E. PERUZZI, s.v. *Fracastoro, Girolamo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XLXI, Roma 1997, pp. 543-548.

temporalibus, carere autem spiritualibus»¹⁶². Anche qui, dunque, la profezia apocalittica è interpretata parallelamente con la corruzione dei costumi della Chiesa romana, che solo una vasta opera di riforma avrebbe potuto salvare dalla totale perdizione.

Alla luce del quadro che abbiamo qui tentato di comporre, un *fil rouge* che potrebbe concatenare questi scritti venati di previsioni apocalittiche del Crispoldi e del Fracastoro, l'opera riformatrice del Giberti, quella del Cipriani e gli affreschi vasariani nel refettorio di San Michele in Bosco sembra esistere ed è, naturalmente, la riforma della Chiesa in senso evangelico. Il legame del Giberti con i circoli riformati 'spirituali' è ormai attestato, così come deve essere certo che egli condivideva le idee circa un decadimento dei tempi e l'arrivo del Giudizio del suo collaboratore Crispoldi, di cui non a caso fece stampare gli scritti dalla tipografia che aveva fatto installare nel palazzo vescovile, gestita dai fratelli veneziani Nicolini da Sabio. L'ambiente veronese degli anni '30 e '40, quindi, rappresentava, grazie al suo solerte vescovo e alla sua favorevole posizione geo-politica, un crocevia di novità e idee dottrinali sempre nuove, continuamente alimentate da un florido mercato tipografico e librario che favoriva la nascita di dotte riflessioni umanistiche sulle Sacre Scritture e sui Vangeli. Proprio la lettura della Parola di Dio era considerata dal Giberti imprescindibile per la formazione di un clero efficiente e adeguato ad assolvere il suo ruolo che aveva il compito di mediare il messaggio biblico al popolo attraverso la conoscenza della Patristica, senza però infarcire le orazioni e i sermoni di inutili questioni dottrinali di stampo scolastico che avrebbero solo sortito il risultato di confondere i fedeli e magari condurli lontani dalla strada della Chiesa cattolica.

I cardini della *Gibertalis disciplina* li ritroviamo pressoché immutati nell'opera riformistica del Cipriani, intenzionato a debellare l'ambizione dei suoi confratelli e a garantirne sia una adeguata formazione teologica, sia una rigida condotta morale. Le evidenti assonanze tra i rispettivi progetti di riforma, dunque, contribuiscono notevolmente a sostenere l'ipotesi di un'eventuale intercessione del Giberti presso il papa riguardo alla nomina di colui che avrebbe dovuto riformare una delle più importanti congregazioni del tempo, quale appunto quella olivetana. Occorre non dimenticare, inoltre, che il Giberti nel 1536, durante i lavori della commissione nominata da Paolo III, contribuì alla redazione anche di un altro memoriale relativo al problema specifico degli ordini religiosi, la cui stesura si deve in gran parte al Carafa¹⁶³. Un tale interessamento da parte dell'ex datario pontificio riguardo alla questione del clero regolare avvalorava ulteriormente l'ipotesi di un legame del vescovo col Cipriani, che proprio in quel di Verona si distinse particolarmente per l'oculata e lungimirante amministrazione del monastero di Santa Maria in Organo, in perfetta armonia e ottemperanza con le

¹⁶² A. PROSPERI, *Un processo di eresia a Verona verso la metà del Cinquecento*, «Quaderni storici» 5, 15 (3), 1970, p. 790.

¹⁶³ *Ivi*, p. 302.

iniziative gibertiane¹⁶⁴. Il vescovo di Verona, infatti, era particolarmente sensibile alla nomina ad alte cariche ecclesiastiche di persone meritevoli e competenti sia da un punto di vista dottrinale che ‘amministrativo’. Cipriano, lo abbiamo visto, dotto e riservato quale era, dovette dunque apparire agli occhi del Giberti come la figura migliore a cui affidare un importante e complesso incarico come quello di riformatore della Congregazione olivetana¹⁶⁵.

Ma torniamo al Serragli. Questi del rinnovato modello monastico ciprianeo doveva rappresentare un esempio: «vir sane egregius», dotto e «Pauli III amicorum», egli incarnava tutte le qualità ritenute fondanti di un buon monaco. Sebbene della sua collaborazione all’opera di restaurazione della Congregazione non ci sia giunta notizia, l’alta considerazione in cui era tenuto dai suoi confratelli e le numerose menzioni che ricorrono del suo nome nel *Chronicom* durante i generalati di Cipriano lo identificano certamente come uno dei suoi più stretti collaboratori e ne fanno, dunque, un personaggio sensibilissimo alle istanze di rinnovamento del clero. Se tali istanze, onde evitare l’incombere della venuta dell’Anticristo, erano ancora nel 1540 sentite tanto urgenti da un personaggio vicino al Cipriani come il Giberti, allora si può dedurre che anche il vicinissimo collaboratore fiorentino del generale veronese potesse dividerle, proprio come avrebbe potuto dividerle anche don Miniato Pitti, altro olivetano illustre, e decidere quindi di inserirle entro quel complesso programma figurativo che Vasari fu chiamato a dipingere durante il suo secondo soggiorno bolognese.

Come sottolineato da Bonora¹⁶⁶, a quest’altezza cronologica la diffusione di profezie apocalittiche collegabili all’esigenza di una riforma della Chiesa risulta praticamente nulla. Tuttavia, un ultimo riverbero di previsioni profetiche in terra veronese, al tempo amministrata da un celebre vescovo riformatore e luogo di provenienza del monaco più illustre dell’ordine olivetano, deve dunque accendere i nostri sospetti, che qui, seppur in maniera parziale, abbiamo cercato di confermare attraverso una quanto più ampia contestualizzazione storico-religiosa del cantiere decorativo vasariano, pur senza affermare che il ciclo bolognese possa essere in qualche modo definito ‘in odore di eresia’. Il Giberti, infatti, nonostante i suoi legami con gruppi poi etichettati dai tribunali inquisitoriali come “luterani”, non è mai stato definito tale¹⁶⁷. Piuttosto, le sue istanze sono da

¹⁶⁴ M. TAGLIABUE, *Cipriano Cirpiani e l’abbazia di Santa Maria in Organo nel quadro della presenza olivetana in area veneta*, in *Cipriano Cipriani...*, ed. cit., pp. 17-36.

¹⁶⁵ Per un’idea circa l’importanza riservata dal Giberti alle nomine ecclesiastiche vedere la lettera indirizzata a Romolo Amaseo del 13 agosto 1528 in A. PROSPERI, *Tra Evangelismo...*, ed. cit., p. 93.

¹⁶⁶ E. BONORA, *La Controriforma*, ed. cit., p. 9.

¹⁶⁷ Il Giberti, nel 1542, fu accusato di spionaggio a favore della Francia. Oltre a questa pesante imputazione sul capo del vescovo di Verona pendevano anche dei forti sospetti di eresia, alimentati dal suo rapporto con Bernardino Ochino, da poco fuggito dall’Italia alla volta di Ginevra, e con il cardinale Contarini, morto in quello stesso anno. Convocato a Venezia dinanzi al Consiglio dei Dieci, il Giberti redasse un importante memoriale difensivo che lo prosciolsse da tutte le accuse, permettendogli di far ritorno indenne nella sua diocesi. Cfr. A. PROSPERI, *Tra Evangelismo...*, ed. cit., p. 316; A. TURCHINI, s.v. *Giberti, Gian Matteo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LIV,

ricondere a quell'evangelismo che trovava, come ha magistralmente dimostrato Seidel Menchi in pagine illuminanti, il principale ispiratore nella figura di Erasmo. Pertanto, non si può parlare di tendenze eretiche in tale contesto, quanto semmai di propensioni riformatrici che, come abbiamo visto, fin dagli inizi del secolo serpeggiavano tra le alte sfere della Chiesa e tra gli intellettuali e che finirono col trovare nell'umanista di Rotterdam – bollato, almeno a partire dal terzo decennio del secolo, come luterano – ossigeno vivificante¹⁶⁸.

Se ora, però, abbiamo compreso i motivi per i quali un tema in questo contesto inusuale come quello dell'Apocalisse può essere stato scelto in questo contesto, occorre anche cercare di comprendere il motivo che spinse l'artista aretino e il suo committente a scegliere le incisioni düreriane e loro derivazioni nelle Bibbie riformate come principale fonte figurativa degli affreschi. Probabilmente anche in questo caso occorre nuovamente rivolgersi alle istanze riformistiche italiane di quel periodo. Già dal ricordato *Libellus* si era sentita la necessità di rendere il testo biblico accessibile ad una più ampia porzione di fedeli attraverso la sua traduzione¹⁶⁹. Il Giustiniani, nobile veneziano ritiratosi eremita a Camaldoli e in stretto contatto con i principali umanisti del tempo, come Pietro Bembo, propose tale incombenza al savonaroliano Girolamo Benivieni, il quale però non condusse mai in porto l'impresa, tanto che lo stesso eremita veneziano pare intendesse accingervisi¹⁷⁰. Pesava sulle spalle dei candidati traduttori l'eredità umanistica, che col suo zelo filologico imponeva una completa revisione della *Vulgata* di San Girolamo, basata sui testi ebraici e greci, la cui conoscenza però al tempo non era ancora sufficientemente ampia e approfondita¹⁷¹.

La necessità di una traduzione del Testo Sacro, poi, divenne sempre maggiore con l'avvento della Riforma d'oltralpe. Alla Parola divina ormai, lo abbiamo visto, si avvicinavano tutti gli strati della società, quasi mai avvezzi al latino, e dunque l'esigenza di un mezzo, come appunto la Bibbia tradotta in volgare, che potesse arginare questo problema, era sentita sempre più impellente, non solo da coloro che poi virarono verso posizioni sovversive, di cui abbiamo ampia testimonianza documentaria, ma anche da coloro che rimasero in seno alla Chiesa di Roma¹⁷². A tale urgenza si

Roma 2000, pp. 623-630. Sul rapporto del Giberti con Ochino vedere M. CAMAIONI, *Il Vangelo e l'Anticristo: Bernardino Ochino tra francescanesimo ed eresia (1487-1547)*, Bologna 2018, *ad indicem*.

¹⁶⁸ Per tutti questi argomenti si rimanda al fondamentale S. SEIDEL MENCHI, *Erasmo in Italia...*, ed. cit.

¹⁶⁹ A. PROSPERI, *Riforma cattolica...*, ed. cit., p. 25.

¹⁷⁰ G. FRAGNITO, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna 1997, pp. 27-28.

¹⁷¹ *Ibid.* La bibliografia sulla Bibbia, le sue traduzioni in volgare e la sua ricezione presso i fedeli, è ormai per il caso italiano assai nutrita. Oltre al testo di Fragnito – il più recente contributo monografico in materia – occorre citare il monumentale E. BARBIERI, *Le bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento: storia e bibliografia ragionata delle edizioni in lingua italiana dal 1471 al 1600*, Milano 1992, nel quale sono sistematicamente indagate tutte le edizioni del Libro apparse in Italia tra Quattrocento e fine Cinquecento.

¹⁷² G. FRAGNITO, *La Bibbia al rogo...*, ed. cit., pp. 65-74.

collegava non solo la possibilità di leggere il testo nella propria lingua comune, ma anche quella di corredare tale esperienza diretta con dei libelli e dei commenti che aiutassero il lettore nell'interpretazione della Scrittura¹⁷³. Questi volumetti si inseriscono in quelle correnti dottrinali che vedevano la fede e la pietà come esperienza interiore e che quindi intendevano la lettura della Bibbia come passo fondamentale per una completa esperienza religiosa.

Se un libricino di questo genere come il *Summario della Santa Scrittura* era ritenuto dal Giberti utilissimo ai fedeli della diocesi; se lo stesso vescovo raccomandava prediche semplici e lineari, ancorate al testo biblico letto al popolo in volgare; se, ancora, egli era vicino a quei gruppi riformati che facevano vessillo della loro dottrina proprio la diretta esperienza biblica (*vedi supra*), allora bisogna ritenere che il vescovo guardasse di buon grado alle traduzioni della Scrittura, poiché appunto veicolavano la Parola del Signore a tutti i fedeli senza barriera alcuna. Attuando lo stesso procedimento transitivo che abbiamo adottato precedentemente per il tema dell'Apocalisse, è possibile suggerire – poiché la mancanza di testimonianze dirette o di rimandi più stretti non ci permette di proporre un'analisi più approfondita – che anche in questo caso il Cipriani e il suo fidato collaboratore Filippo Serragli condividessero le medesime idee del Giberti circa il valore della conoscenza diretta della Bibbia. Tale supposizione spiegherebbe il motivo per il quale, oltre a esigenze di carattere più strettamente iconografico, fu operata la scelta di rifarsi alle illustrazioni presenti nella Bibbia del Brucioli¹⁷⁴ – e a tutta la tradizione iconografica che serbavano – per la

¹⁷³ È il caso questo, ad esempio, di tutta quella vasta serie di manoscritti che circolavano tra i valdesiani sia a Napoli, sia a Roma tra i componenti dell'*entourage* del cardinale d'Inghilterra. L'opera letteraria di Marcantonio Flaminio è in tal senso eloquente, con la redazione di opere inedite quali le *Meditazioni* sulle lettera paoline, sul Vangelo di Matteo e su quello di Giovanni. M. FLAMINIO, *Apologia del Beneficio di Cristo e altri scritti inediti*, a cura di D. Marcatto, Firenze 1994, pp. 7-48.

¹⁷⁴ A. BRUCIOLI, *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento, tradotti nuouamente de la hebraica verita in lingua toscana per Antonio Brucioli. Co diuini libri del nuouo testamento di Christo Giesu signore & saluatore nostro. Tradotti di greco in lingua toscana pel medesimo*, Venezia, Lucantonio Giunti, 1532. La bibliografia riguardante questa importante opera e il suo autore è piuttosto ampia. Circa Antonio Brucioli fondamentale, seppur datata, rimane la monografia di G. SPINI, *Tra Rinascimento e Riforma. Antonio Brucioli*, Firenze 1940, nel quale è tratteggiata per la prima volta in maniera compiuta la personalità del Brucioli, mentre il saggio ID. *Bibliografia delle opere di Antonio Brucioli*, «Bibliofilia», 42, 1940, pp. 129-180 risulta essere ancora una delle migliori compilazioni sulla produzione letteraria brucioliana. Gli studi dello Spini, poi, furono ampiamente proseguiti da Andrea Del Col con due importanti saggi: A. DEL COL, *Il secondo processo veneziano di Antonio Brucioli*, «Bollettino della Società di Studi Storici Valdesi», 146, 1979, pp. 85-100 e ID., *Il controllo della stampa a Venezia e i processi di Antonio Brucioli (1548-1559)*, «Critica Storica», 17, 1980, pp. 457-486. Occorre poi menzionare gli studi di Silvana Seidel Menchi la quale, oltre a sporadiche trattazioni nel più volte citato *Erasmus in Italia*, dedica all'umanista fiorentino un saggio più corposo teso sempre a individuare le tangenze tra il pensiero brucioliano e quello erasmiano (cfr. S. SEIDEL MENCHI, *La circolazione clandestina di Erasmo in Italia. I casi di Antonio Brucioli e di Marsilio Andreasi*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», ser. 3, 9, 1979, pp. 576-583). In tempi più recenti, inoltre, sono apparsi E. BARBIERI, *Giovanni della Casa e il primo processo veneziano contro Antonio Brucioli*, in *Giovanni della Casa ecclesiastico e scrittore*, a cura di S. Carrai, Roma 2007, pp. 31-59 e A. CARAMAGNO, *Il percorso dottrinale di Antonio Brucioli, dal commento ai Salmi alle Pie et cristiane epistole*, in *La fede degli italiani: per Adriano Prosperi*, a cura di G. Dall'Olio, A. Malena, P. Scaramella, Pisa 2012, pp. 53-65. In merito alla Bibbia del Brucioli ed in particolar modo al suo apparato iconografico fondamentale per aver riportato alla ribalta degli studi questo testo è il saggio G. ROMANO, *La Bibbia di Lotto*, in «Paragone. Arte», 27, 317-319, 1976, pp. 82-91. L'attribuzione lottesca del frontespizio di questo testo ha dato adito a moltissimi studi successivi circa l'eterodossia del Lotto – non condivisa ad esempio da F. CORTESI BOSCO, *A proposito del frontespizio di Lorenzo*

realizzazione del ciclo decorativo vasariano¹⁷⁵. In altre parole, sono nuovamente le istanze riformistiche a dettare le regole del gioco, con l'intenzione di velare attraverso una complessa serie di rimandi – che abbiamo qui tentato di penetrare – il messaggio più urgente ed ardito di quegli anni: la riforma *in capite* della Chiesa e del clero secolare e regolare.

Lotto per la Bibbia di Antonio Brucioli, «Bergomum», 70, 1976, 1-2, pp. 27-42 – e ben riassunti in M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma-Bari 2001, pp. 3-36 e 100-116.

¹⁷⁵ E non è da escludere anche una diretta conoscenza tra il Serragli e il Brucioli vista la comune terra di provenienza e la possibile attrattiva verso i savonaroliani Cfr. A. LANDI, *A proposito di Antonio Brucioli*, «Archivio Storico Italiano», 146, 2, 536, 1988, pp. 331-339.

III. Il ciclo dell'Apocalisse del Vasari tra Dürer e le Bibbie riformate: un confronto

Giungiamo ora a confrontare i singoli ovali del Vasari nel refettorio di San Michele in Bosco con le incisioni di Dürer, di Matteo Pagan nella Bibbia del Brucioli e di Cranach e Holbein nelle bibbie luterane, rispettivamente del 1522 e del 1523. Partiremo sempre con la descrizione del singolo ovale, laddove ancora leggibile, per poi passare ad esaminare consonanze e dissonanze con le varie serie xilografiche. Porremo attenzione anche sulle vedute di monasteri che affiancano le raffigurazioni apocalittiche, tentando di comprenderne le fonti visive e l'attendibilità, mentre tralascieremo la trattazione sulle grottesche, fortemente manomesse nei secoli.

III.1 Gli ovali dell'Apocalisse

1. *La visione dei sette candelabri* (fig. 48a)

La composizione è chiaramente strutturata su due piani e l'ovale, dunque, risulta diviso orizzontalmente in due parti. Nella porzione alta della raffigurazione troneggia l'elegante figura del Dio Padre seduto su quello che sembra un fascio di luce e che poggia i piedi sulla raffigurazione del globo terrestre. La sua posa è quanto mai plastica: la gamba destra è raffigurata piegata sotto l'ampio manto, mentre la sinistra è distesa verso il lato opposto a creare un armonico chiasmo. Il busto è volto verso sinistra, in leggera torsione, a seguire l'ampio gesto del braccio destro, aperto verso l'esterno e la cui mano è trapunta dalle sette stelle simboleggianti gli angeli delle sette Chiese. A controbilanciare la figura concorre la spada che, puntata orizzontalmente a destra, equilibra sapientemente il peso dell'opposto braccio disteso. Come narrato nel testo biblico, il volto del Padre è caratterizzato da una folta capigliatura, candida come la neve, e i suoi occhi sono rappresentati con scintillanti lingue di fuoco. La rappresentazione vasariana segue fedelmente il Testo Sacro anche negli attributi di Dio, dalla fascia d'oro a cingergli la vita, alla chiave dell'inferno e della morte stretta in mano, così come sono giustamente dipinte nel libro (non presente nel testo sacro, ma utilizzato qui come semplice espediente figurativo) le lettere alfa e omega. Tuttavia, come già notato da Hermann Fiore, il giovane Vasari introduce alcuni particolari non menzionati nell'Apocalisse, quali il globo terrestre – che potrebbe essere anche un riferimento al passo «e tutte le nazioni della terra si batteranno per lui il

petto» (*Ap.* 1, 7) – e la spada a doppio taglio che non fuoriesce dalla bocca dell’Eterno, bensì sembra semplicemente accostarsi a Lui, come fosse un suo attributo¹.

Passando alla porzione inferiore dell’ovale, si nota chiaramente l’immagine di San Giovanni inginocchiato. La figura, caratterizzata da un’elegante postura di sapore assai manierista, volge le spalle all’osservatore ed è rappresentata intenta nella preghiera e nell’adorazione di Dio. Vasari ci mostra appena il suo delicato, quasi femminile profilo, dalla cui capigliatura scomposta una ciocca di capelli ricade proprio sulla fronte, dettaglio questo per mezzo del quale l’artista, forse, intende raffigurare lo stupore con cui Giovanni, udita la voce di Dio, si volta e vede la sua radiosa figura con i sette candelabri. Sebbene il volto sfuggente dell’Evangelista abbia una parvenza muliebre, il suo corpo, invece, è massiccio e virile, abbigliato con una sdrucita camicia bianca che gli scopre la spalla sinistra. Le ginocchia del santo, posizionate in maniera sfalsata – quella di sinistra avanzata e poggiante sopra una sorta di cuscino, quella di destra posta più indietro, quasi Giovanni stesse avanzando ginocchioni – contribuiscono a rendere la sua figura più dinamica, senza tuttavia rompere l’aura di raccoglimento che suscitano il profilo basso e le mani giunte in preghiera

Dinanzi a questa garbata figura di fedele servitore del Signore, si ergono i sette candelabri. Posizionati in maniera simmetrica, essi è come se trasponessero la scena nella quotidianità terrena; le nubi che si levano in secondo piano e da cui fuoriesce, simile a una macchina scenica, Dio Padre che siede sulla terra, riecheggiano gli incensi della liturgia e quasi invitano, come in un qualsiasi edificio sacro, alla preghiera e al raccoglimento dinanzi alla Parola del Signore.

Il confronto con la medesima incisione di Dürer (fig. 48b), operato già da Hermann Fiore, certifica chiaramente la derivazione dal maestro norimberghese. La composizione è analogamente strutturata su due piani, sebbene nella xilografia düreriana tale costruzione appaia meno marcata, dal momento che i fantasiosi candelabri non costruiscono una quinta dietro alla quale appare la figura di Dio, bensì sembrano quasi accompagnarne la visione; nell’incisione, inoltre, le nubi circondano tutta la scena e non la suddividono orizzontalmente in due sezioni. L’intento del Vasari, come si vede e come è stato ben esposto da Hermann Fiore, è quello di costruire un’ambientazione scenica più verosimile, un luogo in cui ogni oggetto ed ogni figura occupano uno spazio chiaro e ben definito ed entro il quale idealmente potrebbero muoversi senza impacci². Tale spazialità è insita nelle figure stesse del giovane Vasari, le cui pose plastiche ed ampie ben evidenziano la volontà dell’artista di rendere non solo la scena verosimile, ma anche ben leggibile dagli osservatori, poiché gesti ampi e

¹ K. HERMANN FIORE, *Sui rapporti...*, ed. cit., p. 702.

² K. HERMANN FIORE, *Sui rapporti...*, ed. cit., p. 702.

limpidi sono maggiormente comprensibili da lontano rispetto a gesti più contenuti – seppur carichi di *pathos* – e solenni come quelli di Dürer.

La tensione düreriana lascia nell'affresco bolognese il posto ad una maggiore limpidezza e teatralità della scena. Ogni movimento delle figure in Vasari è ben calibrato e volto a trasmettere un'immagine semplice e libera da tensioni centrifughe, nel tentativo, riuscitissimo, di affrescare composizioni movimentate secondo un gusto classico e prive di truci sconquassi.

Il confronto con l'analoga scena incisa nelle bibbie luterane e in quella del Brucioli (fig. 48c-d-e) non mostra pressoché alcuna assonanza con l'ovale bolognese. Le illustrazioni bibliche, infatti, sono caratterizzate da un maggior patetismo, con un San Giovanni steso a terra e quasi pietrificato dall'apparizione divina, imperiosamente eretta e dal volto formato di pura luce. La composizione è assai semplificata, con le due figure poste frontalmente all'osservatore, una perpendicolare all'altra a creare una composizione a croce rovesciata. Il giovane Vasari, dunque, deve aver preferito la figurazione più ardita e anche più malleabile del Dürer, trasponendola però – come accadrà anche nelle scene successive – in un linguaggio tutto italiano.

2. *San Giovanni davanti a Dio e agli Anziani* (fig. 49a)

L'ovale in questione risulta sicuramente uno dei più affollati di tutto il ciclo. Anche in questo caso la scena è suddivisa, forse un po' macchinosamente, in due sezioni in senso orizzontale. Circa due terzi della scena sono occupati in alto dalla figura di Dio attorniato dagli anziani, come indicato nel testo biblico che recita «c'era un trono nel cielo, e sul trono uno stava seduto [...] Attorno al trono, poi, c'erano ventiquattro seggi e sui seggi stavano seduti ventiquattro vegliardi avvolti in candide vesti con corone d'oro sul capo» (*Ap.* 4, 4-5), i quali le porgono al Signore insieme a coppe d'oro ricolme di profumi. I seggi di cui parla il libro di Giovanni, però, sono intesi da Vasari quasi come dei veri e propri scranni dorati, decorati con volute, mascheroni e arpie. I ventiquattro anziani sono tutti ammantati con ampie vesti bianche di sapore fortemente classico, tanto che alcuni mostrano le spalle nude e muscolose, come il primo in basso a destra che volge le terga all'osservatore, esibendo la schiena nuda, mentre dinanzi a lui si staglia la figura più nobile e dimessa di un altro saggio, questo però interamente coperto dalla veste bianca. La scena, a ben vedere, sembra lungi dall'aver il tono austero che il testo sacro trasmette. Vasari immortalava gli astanti quasi in una disputa e non durante una vera e propria dimostrazione di fede e sottomissione; tutto è più pacato, etereo. Non si vedono lampi, né tantomeno si ha l'impressione di udire dei tuoni, ma anzi, la presenza delle numerose arpe suonate dai vegliardi dona alla scena un carattere molto più lieve. Al di sopra della figura divina si librano ordinatamente le sette lampade simboleggianti le sette chiese, mentre a incorniciare idealmente l'immagine del Signore si pongono i quattro animali alati del tetramorfo, i quali, secondo

il testo sacro e come qui fedelmente raffigurati, sono «pieni d'occhi davanti e di dietro» (Ap. 4, 6). A movimentare con gesto leggero la severa figura del Padreterno – la cui misura ridotta, in rapporto alle altre, la rende quasi di importanza minore – è l'angelo in basso, che slanciandosi verso destra volge lo sguardo dal lato opposto.

Nella porzione inferiore dell'ovale la scena è molto più rarefatta. A dominare è la figura del vegliardo, il quale, attraverso gesti enfatici e ampi, informa Giovanni che «ha vinto il leone della tribù di Giuda, il Germoglio di Davide, e aprirà il libro e i suoi sette sigilli» (Ap. 5,5). L'anziano personaggio spunta dalle nuvole spumose e mostra all'osservatore solamente il busto. Come gli altri personaggi, anch'egli è vestito di un ampio abito bianco un cui lembo, gonfiato dal vento, lo iscrive in un cerchio perfetto da cui sfugge solo il braccio sinistro, nudo, che indica la figura di Dio, mentre con l'altro indica la figura dell'Evangelista che gli si pone dinanzi. Questi è raffigurato giovinetto, proprio come nell'ovale precedente, ma con una capigliatura bionda più composta e vestito dei medesimi abiti della *Visione dei sette candelabri*, qui capricciosamente panneggiati, come nel lembo di tessuto azzurrino impigliato sulla cintura dorata. Egli è ritratto come un giovane scolaro intento ad ascoltare gli insegnamenti del vegliardo, con le mani giunte spostate verso destra e il busto e la testa protesi verso il suo anziano interlocutore.

Dal confronto con l'incisione di analogo soggetto del Dürer (fig. 49b) rileviamo nuovamente come la fonte visiva per Vasari sia ancora il ciclo dell'Apocalisse dell'artista di Norimberga. La composizione generale, come sottolineato da Hermann Fiore, è rispettata anche in questo caso³. Ritroviamo la medesima suddivisione in due piani che, come nel dipinto precedente, è più marcata nell'idea vasariana, così come notiamo anche una disposizione delle figure molto simile. Nel foglio del norimberghese Dio Padre è al centro, assiso sul suo trono e circondato dalle sette lampade, dal tetramorfo e dall'angelo; la sua posa è ieratica e caratterizzata da un tipico pannello düreriano, secco e duro – ancor più evidente, ad esempio, nell'angelo in basso – e il libro che stringe fra le mani ha i sette sigilli già aperti, come nell'ovale vasariano. Tuttavia, nonostante queste evidenti assonanze, il giovane artista aretino aggiorna la figurazione düreriana su stilemi a lui più congeniali. L'immagine del Signore, ad esempio, ha sì una posa frontale come in Dürer, ma il pannello che la avvolge è più elaborato, le gambe sono leggermente rivolte a sinistra e il manto che le copre non cade più piatto per poi aggrovigliarsi cavillosamente alla fine, ma segue l'andamento delle ginocchia, evidenziandone la posizione. Il suo trono, lungi dall'essere saettante, appare avvolto in un tessuto verde che riecheggia le parole del testo giovanneo secondo le quali «un arcobaleno simile a smeraldo avvolgeva il trono» (Ap. 4, 3).

³ K. HERMANN FIORE, *Sui rapporti...*, ed. cit., p. 704.

È nel gruppo degli anziani, però, che meglio si evidenzia lo scarto stilistico tra Dürer e Giorgio; la loro massa appare nel tondo vasariano una «chiara disposizione di figure all'antica» ammantate, come già accennato, in abiti antichizzanti e sedute su scranni non semplici e lignei come in Dürer – e come forse vorrebbe anche il Testo Sacro – ma ricchi ed elaborati, proprio come nei rilievi antichi, o meglio, come in dipinti ed affreschi che a quei rilievi si rifacevano. Nell'elaborazione di tali sedute Vasari sembra quasi ispirarsi, almeno per l'invenzione, ai candelabri düreriani nella *Visione dei sette candelabri*, in cui ogni elemento è ben differenziato dall'altro. I vegliardi occupano un posto ben preciso nella scena, hanno una loro chiara spazialità che in Dürer, invece, è assente e sostituita da un affollamento eccessivo della composizione che, come sottolinea Fara, contribuisce a datare il legno in una fase di elaborazione del ciclo molto precoce⁴. Anche le pose e i gesti degli antenati sono ben differenti rispetto all'esempio düreriano: se infatti nell'incisione tedesca l'attenzione della massa di figure è rivolta, in completa adorazione, tutta verso il centro ove si trova il trono, nell'esempio vasariano, invece, gli anziani sembrano quasi discutere tra di loro in merito a Dio e non pregarlo con timore ed esitazione. Elemento che invece ricorre piuttosto fedele sia nell'esempio düreriano che nell'immagine di Vasari è la figura dell'angelo che si libra al di sotto del trono divino. La sua funzione naturalmente è la stessa, chiedere a gran voce: «Chi è degno di aprire il libro e scioglierne i sigilli?» (Ap. 5, 2). Ma l'alata figura dell'artista di Norimberga è calata dal Vasari in una foggia più classica, quasi fosse appena scesa da un pennacchio di un arco di trionfo e vestita d'oro.

Anche la porzione bassa dell'ovale è derivata dall'idea düreriana, ma il vegliardo vasariano, rispetto all'incisione del maestro di Norimberga, risulta completamente distaccato dagli altri che circondano il trono. Vediamo quindi che il giovane artista, a seguire il modello di Dürer, cade ingenuamente in errore, creando due scene l'una distinta dall'altra e in tal senso fraintendendo la composizione di Albrecht. Gli altri scarti tra le due composizioni, inoltre, sono abbastanza evidenti: in luogo dell'anziano che sembra quasi sussurrare al giovane Giovanni il secondo avvento di Cristo presente nell'incisione tedesca, Giorgio ritrae un uomo forte e potente, dallo sguardo duro, severo, che sembra incutere nell'Evangelista rispetto e deferenza.

Tutta la scena, come giustamente osservato da Hermann Fiore, è collocata in uno «sfondo immobile»⁵, in cui ogni particolare naturalistico è tralasciato e in cui l'unico elemento coloristico è dato dalla luce gialla sprigionata dal trono di Dio. La scena, infatti, nella narrazione biblica è ancora ambientata nei cieli e lecitamente Vasari colloca gli avvenimenti in uno spazio latteo indefinito.

Come nel caso dell'ovale precedente, anche in questa occorrenza il confronto con le xilografie delle bibbie riformate (figg. 49c-d-e) non sembra apportare particolari novità. In esse ritroviamo la

⁴ G.M. FARA, *Originali, copie, derivazioni...*, ed. cit., p. 261.

⁵ K. HERMANN FIORE, *Sui rapporti...*, ed. cit., p. 704.

stessa idea compositiva derivata da Dürer, ma con alcune differenze che ben dimostrano come per Vasari la fonte precipua rimanga sempre l'artista tedesco. Confrontiamo con attenzione alcuni particolari; l'ordine degli animali del tetramorfo, ad esempio, è diverso: nelle bibbie, in basso a destra e poi in senso antiorario, troviamo l'angelo, il leone, l'aquila e il bue, mentre nell'episodio düreriano e poi in quello del Vasari vediamo che nel medesimo ordine vi sono l'aquila, il bue, il leone e infine l'angelo. Anche la scena del vegliardo che parla con l'Evangelista è omessa dalle xilografie delle bibbie, ma recuperata dal Vasari attraverso l'originale tedesco. Se però l'occhio dell'aretino rimane sempre ancorato ai fogli di Albrecht, alcuni piccoli particolari tradiscono comunque la conoscenza di Giorgio dei cicli riformati. È il caso questo dell'inserimento nella scena delle coppe d'oro colme di profumi, simbolo, secondo il testo giovanneo, delle preghiere dei santi. Nell'incisione del maestro di Norimberga tali oggetti non sono presenti: i ventiquattro vegliardi, infatti, indossano e porgono all'Agnello le loro corone e recano in mano delle arpe, ma non compaiono mai raffigurati con delle coppe auree. Questo attributo, invece, è presente nelle incisioni delle bibbie riformate, in cui il testo della rivelazione di Giovanni è sempre fedelmente seguito; vediamo che gli anziani hanno già gettato le corone davanti al trono del Signore, verso il quale porgono arpe e, appunto, recipienti da cui fuoriescono dei fumi profumati. Vasari, quindi, potrebbe aver notato la mancanza di questo particolare nella figurazione di Albrecht e, forse attraverso un confronto con uno dei cicli riformati, oppure grazie ad una lettura più attenta del Testo Sacro, avervi rimediato inserendo nel suo affresco proprio due vegliardi con in mano un recipiente dorato fumante. Tale piccolo particolare, a ben vedere, può essere considerato come una prima spia di quella complessa crasi che Vasari, lo vedremo, compirà in questo ciclo pittorico tra le figurazioni direttamente realizzate da Dürer e quelle da queste ultime derivate⁶.

3. *I quattro cavalieri* (fig. 50a)

La scena raffigura i quattro cavalieri che appaiono uno dopo l'altro in seguito all'apertura dei primi quattro sigilli. Vediamo, dall'alto verso il basso, la Vittoria con in mano un arco e in groppa a un cavallo bianco, poi il cavallo «rosso fuoco» su cui monta, brandendo una spada, la Guerra, detentrica del potere di «togliere la pace», seguita dalla Carestia, la quale impugna una bilancia ed è in groppa ad un cavallo nero, e infine, sul dorso di un cavallo verdastro, il cavaliere della Morte. L'incedere rampante di questi quattro terribili esseri è forse la scena più evocativa di tutto il ciclo. La raffigurazione è per la prima volta ambientata sulla Terra, come si può dedurre non solo dalla

⁶ Altro piccolo particolare che è possibile notare è la grande somiglianza fisionomica che intercorre tra la prima figura in basso del gruppo degli anziani di sinistra del Vasari e la stessa nell'analogica incisione nella Bibbia del Brucioli, realizzata da un anonimo collaboratore di Matteo Pagan.

rappresentazione del terreno, ma anche dall'esile cittadina invasa dalle fiamme che appare sullo sfondo a destra. I cavalieri sembrano fuoriusciti da una tremenda esplosione, i cui fumi e il cui fragore hanno ingrigito il cielo soprastante – e non possiamo esimerci dal sottolineare la maestria con la quale il Gherardi riesce a dipingere le diverse ambientazioni fin qui analizzate, dalla leggerezza dei fumi dell'incenso del primo ovale, all'aere soffice della seconda scena, fino all'atmosfera fosca di quest'ultima – e hanno scaraventato via la massa di persone stese a terra, inermi dinanzi all'avanzare terribile delle quattro figure. Abbigliati all'antica, con corazze argentee bordate d'oro ed elmi piumati, queste ultime si presentano allo spettatore in tutta la loro travolgente tensione, quasi pronte a fuoriuscire dall'affresco, ed anzi, il cavaliere mortifero, scheletrico, in primo piano, pare quasi essere entrato nell'affresco dall'esterno, dallo spazio reale dell'osservatore. Parimenti ai cavalieri stanno gli inermi umani, stesi a terra dal piombare della cavalleria e raffigurati mentre tentano di fuggire la loro furia distruttrice, come la figura vestita di giallo i cui piedi stanno per essere avvinghiati dalla lingua della bestia satanica che sguscia degli inferi, proprio sotto la Morte. In secondo piano, sotto gli altri tre cavalli impennati, un altro gruppo di uomini, tra cui un alto ecclesiastico, tenta ugualmente di fuggire i dardi e le spade dei soldati apocalittici, se non fosse per l'anziano uomo abbigliato di bianco che, remissivo, volge lo sguardo a terra in attesa della fine.

La scena, questa volta, è unitaria, senza interruzioni né suddivisioni di piano. L'ambientazione terrena, forse, porta la mente dell'artista all'abolizione sia del piano divino, ove era sempre collocato Dio, sia di quello terreno, posto in basso e in cui campeggiava solitamente l'adorante figura di San Giovanni.

Indubbiamente è questa la scena che più delle altre richiama alla mente il vibrante foglio con «lo sterminio che vola sulle ali del vento al di sopra della terra» di Albrecht Dürer (fig. 50b), per utilizzare le felici parole del Wölfflin⁷. La composizione complessiva, tranne che per la presenza dell'angelo in alto – assente nell'affresco bolognese – è perfettamente ricalcata dal Vasari, il quale, però, inserisce la scena in un'ambientazione più ampia, riducendo l'irruenza e la tensione della struttura figurativa düreriana, al fine così di rendere l'avvenimento più verosimile e meno patetico. Tale effetto è mitigato anche dall'assenza di nubi accagliate sullo sfondo, in luogo delle quali Vasari preferisce una quinta neutra – certo meno piatta di quella che vediamo noi oggi, provata dai secoli – e più uniforme, tesa ad enfatizzare il rosso delle lingue di fuoco, che fuoriescono dal suolo e che

⁷ G.M. FARA, *Originali, copie, derivazioni...*, ed. cit., p. 261. È interessante notare come questa scena, nonostante l'evidente somiglianza con l'analoga incisione düreriana, non sia stata oggetto di un serrato confronto né da parte di Hermann Fiore, che motivava la sua scelta col fatto che il confronto non avrebbe portato ulteriori chiarimenti al problema, né da Ronen. La prima ad operare una visione comparativa è stata Sharon Gregory, la quale si è semplicemente limitata ad elencare in poche righe le discrepanze tra una versione e l'altra. Cfr. K. HERMANN FIORE, *Sui rapporti...*, ed. cit., p. 704; S. GREGORY, *Vasari and the Renaissance Print*, ed. cit., p. 335.

investono le costruzioni in lontananza, e le smaglianti armature dei cavalieri. La disposizione di questi ultimi è la medesima, benché Vasari preferisca aprirla a ventaglio, impennando il primo cavallo, quello bianco, di più rispetto agli altri che lo seguono, come a tracciare un semicerchio che dalla punta della freccia del primo cavaliere in alto giunge fino al volto impassibile dell'alto prelato in basso. La scena, quindi, è nuovamente rivista e aggiustata dal Vasari secondo le proprie inclinazioni; colloca i cavalieri e i loro animali in un'ambientazione bellica più verosimile, ne attualizza le vesti – in Dürer chiaramente tedesche ed in Giorgio finemente classiche, con corazze ben aderenti e braccia scoperte a mostrarne il fisico nerboruto – e ne rivede il gruppo di uomini in basso, remissivi al giungere della fine dei tempi nel foglio tedesco e ancora timidamente, ma tardivamente, vivi nell'affresco bolognese.

In base al confronto appena compiuto, il raffronto dell'ovale vasariano con le incisioni delle bibbie luterane (figg. 50c-d) e del Brucioli (fig. 50e) appare ora quanto mai utile. Questa volta, infatti, l'assonanza tra le varie versioni della scena sembra andare leggermente oltre il semplice ricordo düreriano. Le incisioni di Cranach, Holbein e della bibbia del Brucioli, per ragioni di spazio, sintetizzano l'idea di Albrecht ponendo di volta in volta l'accento su un preciso aspetto della composizione. Ad esempio, nella versione di Lucas Cranach a risaltare è l'arcigna ed emaciatissima figura del cavaliere della Morte, distaccato dagli altri tre cavalieri, che con la sua bestia demoniaca pare essere l'unico a terrorizzare gli uomini. L'incisione di Holbein – il quale, lo ricordiamo, fornì solo i disegni per i legni, incisi poi da Hans Lützberger e Hans Herman – pare invece focalizzata sulla resa elegante e leggera della scena, con il gruppo dei tre cavalieri ridotto quasi ad un manipolo di pupi vagamente bellicosi. Ben più inquietante però è la figura del cavaliere scheletrico in basso, che ghignante trafigge col suo forcone gli impauriti omini ammassati a destra. Infine, di carattere più truce è l'incisione nella bibbia del Brucioli, realizzata dalla mano esperta di un anonimo collaboratore del Pagan⁸. In essa, nonostante la stretta vicinanza al modello di Holbein, i quattro cavalieri riacquistano vitalità, tornano ad essere dei veri soldati alla carica. Tuttavia, è nuovamente la figura della morte a destare la nostra attenzione, poiché qui essa è definitivamente trasformata in un inquietante scheletro col busto ben eretto volto di tre quarti e la testa girata verso lo spettatore. È possibile cogliere la maestria e l'inventiva dell'anonimo incisore attraverso dei piccoli, raccapriccianti, particolari, come i rinsecchiti ciuffi di capelli che dal cranio della figura mortale svolazzano, sospinti dall'avanzata veloce del cavallo, all'indietro, quasi fossero delle viscide alghe.

Nell'ovale del Vasari è proprio quest'ultima versione del cavaliere della Morte ad essere riportata⁹. Nell'originale düreriano tale raffigurazione non era presente e, come abbiamo avuto modo

⁸ M. GIRO, *Le illustrazioni xilografiche per l'Apocalisse del Brucioli, un Visibile Teologia: il libro sacro figurato in Italia tra Cinquecento e Seicento*, a cura di E. Ardissino, E. Selmi, Roma 2012, p. 55.

⁹ Cfr. S. GREGORY, *Vasari and the Renaissance Print*, ed. cit., p. 335

di constatare, Giorgio riprende sempre la composizione complessiva di Albrecht aggiustandola ove eccessivamente cruda e ‘nordica’, ma senza mai effettuare un cambiamento così radicale, ossia trasformare vistosamente una figura in un’altra. Tale modifica, come giustamente osservato da Fara¹⁰, è comprensibile solo attraverso la mediazione delle incisioni presenti nella Bibbia del Brucioli che, se fino a questo momento – lo abbiamo visto – hanno manifestato la loro presenza solo marginalmente, in questo ovale, invece, lasciano udire chiaramente la loro eco. Vasari, infatti, dall’anonima incisione del 1532 non deriva solamente l’idea della figura scheletrica, ma anche la sua postura; in ambedue i casi la Morte è ritratta di tre quarti, ben distaccata – contrariamente all’incisione del Dürer – dagli altri tre cavalieri, e con il cavallo raffigurato nella stessa identica posa. L’artista aretino, rispetto al legno veneziano, muta la posizione del cranio del cavaliere, nell’affresco bolognese rivolto verso l’interno della scena, noncurante degli uomini accalcati dinanzi al suo destriero, mentre nell’anonima incisione veneziana, fedele al legno di Holbein, girato verso l’esterno. A ulteriore riprova delle mediazioni delle incisioni della Bibbia del 1532 possiamo sottolineare come anche il gruppo dei tre cavalieri, rispetto a quello düreriano, in Vasari risulti di gran lunga più compatto, proprio come nell’incisione veneziana.

Interessante, per completezza, è notare anche gli attributi dei tre cavalieri. Il primo, la Vittoria, appare nuovamente debitore nei confronti dell’anonimo artista collaboratore del Pagan, poiché la sua posa è più slanciata in avanti rispetto all’incisione del Dürer, ove l’arciere pare non avere tutta la carica dinamica che invece è ben colta dal Vasari. Il secondo, la Guerra, è una perfetta italianizzazione, fortemente debitrice di Raffaello nella *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* (fig. 47), dell’esemplare düreriano, al quale Giorgio rimane fedele solo per la spada alzata puntata in avanti e non all’indietro, come nelle incisioni di Cranach, Holbein e dell’aiutante del Pagan. Analogo è il discorso in merito al terzo cavaliere, la Carestia, la cui posa ardita ben si accorda al gusto italiano del tempo e il quale, a differenza di tutti gli esemplari stampati presi fin ora in analisi, non sostiene una bilancia, come vorrebbe anche il testo biblico, ma un attributo piuttosto strano che a primo impatto sembrerebbe una specie di lancia con due pesi all’estremità superiore. Purtroppo, però, la caduta della pellicola pittorica non ci permette di identificare chiaramente questo oggetto, forse una differente tipologia di bilancia rispetto a quelle raffigurate nelle xilografie precedenti.

4. *L’apertura del quinto sigillo* (fig. 51a)

Sebbene nel suo complesso l’ovale risulti ben leggibile, la caduta di parte della pellicola pittorica, in special modo nella zona centrale dell’affresco, impedisce di apprezzarne appieno alcuni

¹⁰ Cfr. G.M FARA, *Intorno a Dürer...*, ed. cit., pp. 24-26; ID., *Una nota sulla Bibbia del Brucioli*, ed. cit., pp. 335-361.

particolari. La costruzione figurativa è semplice e fluida, senza interruzioni di piano e di narrazione. Vediamo al centro un gruppo di uomini inginocchiati dinanzi a due angeli che porgono loro delle vesti bianche. Queste figure sono «le anime di coloro che furono immolati a causa della parola di Dio e della testimonianza che gli avevano resa» (*Ap.* 6, 9) e chiedono al Sovrano per quanto tempo ancora devono attendere il Giudizio Universale. «Allora venne data a ciascuno di essi una veste candida e fu detto loro di pazientare ancora un poco, finché fosse completo il numero dei loro compagni di servizio e dei loro fratelli che dovevano essere uccisi come loro» (*Ap.* 6, 11). Proprio quest'ultima azione è quella raffigurata nell'ovale bolognese. Vediamo che al centro, sull'estrema sinistra, compare un altare coperto da una tovaglia bianca. Dietro questo, due giovani angeli, uno dalle ali violacee e l'altro dalle ali scarlatte, guardano verso il centro del dipinto, ove altri due angeli in piedi donano alle anime dei martiri degli abiti bianchi. Di notevole qualità doveva essere la raffigurazione di questa azione, di cui purtroppo solo piccoli, altissimi, brani pittorici ci sono pervenuti, come il dolce profilo del primo angelo vestito di rosa. In primo piano, proprio dinanzi all'azione principale, appaiono distese alcune anime addormentate completamente nude. Le prime due, di cui una distesa di spalle dinanzi ai nostri occhi, nascondono il volto sopra una massa di tessuto verdastro, mentre una terza è plasticamente assopita ai piedi degli angeli, con il capo reclinato e incassato tra le spalle, in evidente richiamo al Cristo «morto che più simile al morto di quello paia»¹¹ della *Pietà* vaticana. Dietro il gruppo di anime che invece sono ben deste e prendono le vesti bianche donate loro dagli angeli, notiamo varie figure, abbigliate tutte con colori differenti, che pregano inginocchiate dinanzi a quello che potremmo identificare come un altare.

Tutta la scena è immersa in un'ambientazione neutra in cui sono i colori che, questa volta, distinguono il piano divino da quello umano. La luce aurea, infatti, invade solo lo spazio ove si trovano gli angeli, mentre tutto il resto della scena è avvolto da un caliginoso grigio, un tempo sicuramente molto più plastico rispetto a quello che è possibile osservare oggi, come si nota proprio nei leggeri trapassi cromatici sopra il gruppo di anime inginocchiate in secondo piano.

Vasari in questo ovale, pur seguendo il solco düreriano (fig. 51b), opera quella che secondo Hermann Fiore potrebbe essere interpretata come un'indiretta critica dell'artista manierista al Dürer, il quale sovrappone in un'unica immagine due avvenimenti diversi¹². Giorgio, infatti, dall'incisione tedesca raffigurante l'apertura del quinto e del sesto sigillo ricava due scene, sostanzialmente isolando in due ovali singoli i due avvenimenti sovrapposti nell'incisione düreriana. La parte alta del foglio tedesco, raffigurante l'apertura del quinto sigillo, diviene oggetto nel refettorio bolognese di una

¹¹ G. VASARI, *Le Vite*, vol. VI, ed. cit., p. 294.

¹² K. HERMANN FIORE, *Sui rapporti...*, ed. cit., p. 705.

rappresentazione a sé che, seppur derivata con molte licenze compositive (le quali hanno forse fatto desistere gli studiosi dall'attuare una visione comparativa¹³), è chiaramente calcata sul modello di Albrecht. L'idea generale è dal Vasari nuovamente rispettata, ma le modifiche e gli aggiustamenti sono in questo caso assai numerosi. Cardine comune delle due raffigurazioni è l'altare, posto al centro della scena da Dürer e, come abbiamo visto, spostato a sinistra da Vasari. Nonostante questa differenza, però, in ambedue i casi la mensa è coperta da un tessuto bianco terminante con delle frange, molto elaborate nel foglio tedesco e assai semplificate nell'affresco bolognese. Anche nel gruppo di quattro angeli Vasari effettua notevoli cambiamenti rispetto al prototipo oltremontano, tanto che l'unico di essi che chiaramente può ricondurci al foglio tedesco è il secondo da sinistra dietro l'altare, il quale, raffigurato con le ali scarlatte spiegate e ambedue le braccia distese verso l'esterno, ben ricalca l'analoga figura düreriana. Il gruppo di angeli che donano le vesti alle imploranti anime dei martiri, invece, è completamente stravolto dall'artista aretino. Non si vedono più corpi nudi ed emaciati, né tantomeno tessuti cavillosamente arricciati; la scena vasariana è molto più solenne, una vera e propria raffigurazione di carità cristiana nei confronti di coloro che necessitano di assistenza e sostegno. Vasari, rispetto al Dürer, ribalta anche l'ordine delle anime; in primo piano quelle nude che ancora sono assopite, in secondo quelle intente a ricevere il dono degli angeli ed in terzo coloro che invece hanno già ricevuto il nuovo vestimento e che attendono preganti. In Dürer tale distinzione in piani, che per Vasari ha anche una funzione prospettica, è totalmente assente e sostituita da una composizione circolare, ove tutti gli attori della scena sono distribuiti, certo non ordinatamente, intorno all'altare degli angeli.

Il confronto con le incisioni nelle Bibbie riformate (51c-d-e), in realtà, non porta alcuna novità. La semplicità di queste illustrazioni, infatti, non deve aver particolarmente attratto – almeno per questa raffigurazione – il giovane artista, il quale evidentemente risale direttamente all'originale düreriano senza utilizzare alcuna mediazione. La costruzione delle diverse illustrazioni bibliche è piuttosto elementare; in alto al centro campeggia l'altare dal quale gli angeli si sporgono per donare le vesti bianche alle anime martirizzate. Alcuni particolari, come la figura che viene vestita direttamente da un angelo, o il nudo disteso sorretto da un'altra figura alata, sono derivati direttamente dagli originali düreriani, ma emendati dalla composizione vasariana in quanto non rispondenti né al decoro, né al gusto del tempo. In merito a questo ovale bolognese dunque, senza dilungarci ulteriormente, è possibile affermare senza dubbio che la derivazione diretta è dagli originali di Dürer

¹³ Il riferimento qui non è tanto a Hermann Fiore e a Ronen, i quali hanno utilizzato tali confronti come validi mezzi attraverso il quale mostrare il diverso atteggiamento di Vasari nei confronti di Dürer e della grafica in generale, quanto a Sharon Gregory che, invece, intendeva raffrontare sistematicamente le incisioni düreriane con l'opera pittorica del Vasari per comprenderne le influenze oltremontane. Di fatto la studiosa canadese, nonostante abbia come fulcro del discorso gli ovali vasariani, ne dimentica due, il quarto e il quinto, non menzionando, di conseguenza, neanche l'incisione düreriana da cui essi sono derivati. Cfr. S. GREGORY, *Vasari and the Renaissance Print*, ed. cit., p. 335.

e non dalle sue derivazioni nelle Bibbie luterane, come abbiamo visto più semplici ed elementari. Anche nella prossima scena, l'apertura del sesto sigillo, assisteremo ad un processo analogo su cui, però, converrà soffermarsi, poiché anche in questa occorrenza gli studiosi non hanno mai effettuato un raffronto comparativo tra la versione di Dürer e quella del ventottenne Vasari.

5. *L'apertura del sesto sigillo (fig. 52a)*

La scena raffigura gli eventi che seguono l'apertura del sesto sigillo. Il testo sacro recita che «Quando l'Agnello aprì il sesto sigillo, vidi che vi fu un violento terremoto. Il sole divenne nero come sacco di crine, la luna diventò tutta simile al sangue, le stelle del cielo si abatterono sopra la terra [...] Il cielo si ritirò come un volume che si arrotola e tutti i monti e le isole furono smossi dal loro posto» (*Ap. 6, 12-13*). Naturalmente ad attirare immediatamente l'occhio dell'osservatore è la cascata di stelle che, come vere e proprie sfere infuocate, precipitano sulla terra distruggendo tutto ciò che incontrano. Ancora una volta il Doceno dà prova della sua grande capacità tecnica dipingendo un cielo fosco e denso di nubi, in cui possiamo ammirare ancora, grazie al buono stato di conservazione dell'affresco, quei trapassi cromatici, tutti sviluppati intorno ai toni del grigio scuro, che contribuiscono a rendere la scena tesa, movimentata e, appunto, apocalittica. Su questo sfondo scuro ben risaltano le stelle fiammeggianti che letteralmente inseguono gli uomini terrorizzati dall'ira del cielo, come per la salviatesca figura dalla barba rossiccia, una delle poche di cui possiamo scorgere il viso, che fugge una stella. L'immagine di quest'uomo, inoltre, è l'unica che movimenta tutto il gruppo di persone che occupano la zona bassa dell'ovale. Essi, infatti, sono rappresentati remissivi e disperati dinanzi al potere divino, proprio come nel testo sacro, in cui è scritto che

i re della terra e i grandi, i capitani, i ricchi e i potenti, e infine ogni uomo, schiavo o libero, si nascosero tutti nelle caverne e fra le rupi dei monti; e dicevano ai monti e alle rupi: Cadete sopra di noi e nascondeteci dalla faccia di Colui che siede sul trono e dall'ira dell'Agnello, perché è venuto il gran giorno della loro ira, e chi vi può resistere? (*Ap. 6, 15-17*)

Tutti nascondono il proprio volto tra le mani, tranne una donna che invece lo copre sotto il lembo di un tessuto bianco. Dietro questa pia figura scorgiamo l'immagine di un ecclesiastico di alto rango che, contrariamente a tutti gli altri uomini, pare osservare impassibile la furia divina, come se il proprio *status* potesse in qualche modo proteggerlo dal Giudizio di Dio. Proprio in merito a questa figura è interessante notare come le sue fattezze, così come la sua posizione nella costruzione generale della scena, siano le medesime anche nell'ovale con i *Quattro cavalieri*. Tale ricorrente presenza, raffigurata sempre impassibile e con il medesimo aspetto, è possibile comprenderla solo alla luce del

periodo storico in cui il ciclo fu realizzato, ossia in un momento di guerre politiche e incertezze religiose che, come abbiamo visto nel precedente capitolo, non lasciarono affatto estranei i monaci dell'Ordine Olivetano e il committente dell'opera, l'abate Filippo Serragli¹⁴.

Sullo sfondo si notano due grandi speroni rocciosi, dipinti con una tavolozza dominata dai toni del grigio, tra i quali si apre un paesaggio collinare. Sullo sperone di sinistra si spalanca un ampio varco, l'entrata di una grotta, in cui è possibile scorgere due piccole figure, una ammantata di giallo che indica l'esterno dell'antro e l'altra di rosso acceso. Fortunatamente, la pellicola pittorica è in questa porzione dell'affresco ben conservata e ci permette di decifrare meglio le fattezze delle due piccole figure. La prima, quella vestita di giallo, pare essere uno scheletro, come si nota dal suo volto emaciato e scavato; la seconda, invece, è ben differente e caratterizzata da due lunghe orecchie che spuntano proprio dietro la nuca della figura e il suo volto è nero con due grossi occhi bianchi scintillanti. Questa raffigurazione è davvero unica nel suo genere ed è difficile comprenderne la ragione all'interno di un ciclo apocalittico. L'abito rosso di cui l'animale è vestito potrebbe ben richiamare la «bestia scarlatta» menzionata in Apocalisse 17, 3 e, secondo studi sull'iconologia dell'asino, rimandare alla mitologia egizia, ove l'asino fulvo era una bestia infernale e malvagia, simbolo della morte e del mondo sotterraneo¹⁵. La sua presenza all'entrata di una caverna e il fatto che sembra ricevere ordini da uno scheletro, personificazione della morte nell'ovale con i *Quattro cavalieri*, potrebbe sottolineare proprio questa accezione negativa dell'asino, giunta nel cristianesimo occidentale dall'Egitto e forse nota al Vasari grazie all'Alciato, sulla cui preparazione su tali questioni si è già discusso precedentemente¹⁶. Ma tale questione richiederebbe un notevole ampliamento che esula dallo scopo di questa ricerca.

Dal confronto con l'incisione düreriana raffigurante l'apertura del quinto e del sesto sigillo (fig. 52b) possiamo affermare che anche in questo caso la fonte vasariana è direttamente l'idea figurativa di Dürer. La composizione complessiva della scena vasariana, con la cascata di stelle perfettamente centrale, gli uomini impauriti ammassati in basso e la quinta scenica naturalistica con due speroni rocciosi a incorniciare un paesaggio collinare, è la medesima di Dürer. Alla saturazione figurativa del tedesco, però, il giovane Giorgio preferisce una composizione più semplice e leggibile, meno carica di *pathos* e più ordinatamente drammatica. A tale scopo risale probabilmente la scelta dell'artista aretino di nascondere all'osservatore i volti dell'umanità terrorizzata, mostrandone solo alcuni, enfatici; sono le pose meste delle donne disperate, remissive al volere divino, a narrare la tragicità

¹⁴ Cfr. Capitolo 2.2.

¹⁵ Cfr. M. SCHNEIDER, *La simbologia dell'asino*, «Conoscenza religiosa», 2, 1980, pp. 129-148.

¹⁶ Cfr. par. 3, cap. 1.

dell'avvenimento, contrariamente ai volti caricaturali e patetici düreriani, accompagnati da un gesticolare ampio e funesto, tutto oltremontano. Vasari però è ben cosciente della straordinaria carica drammatica della xilografia düreriana e, infatti, ne riprende alcuni particolari peculiari, come la giovane donna con in braccio il suo figlioletto in basso a sinistra, terrorizzata nel legno di Dürer – col bambino che «fa udire il proprio acuto grido attraverso lo spazio: il disperato grido di soccorso che non ha a chi rivolgersi»¹⁷ –, più dignitosa e parca nell'affresco bolognese; e ancora la figura dell'uomo calvo che si copre gli occhi con le mani, questa volta derivata da Dürer senza mutamenti, se non nella sua resa più elegante e dinamica.

Le evidenti assonanze tra la figurazione di Albrecht e quella di Giorgio conducono ad escludere una possibile influenza nella figurazione bolognese delle Bibbie riformate (figg. 52c-d-e). I legni di queste ultime, infatti, sono caratterizzati da una composizione del tutto differente, sebbene comunque debitrice, rispetto a Dürer; la scena non è più simmetrica, ma sempre spostata su un lato (tranne che nell'illustrazione di Cranach) e la presenza umana è notevolmente diminuita, fino a giungere quasi alla sua totale assenza nell'incisione di Holbein, ripresa poi in controparte dall'anonimo collaboratore di Matteo Pagan¹⁸. Tuttavia, è nuovamente un piccolo particolare a tradire la conoscenza del Vasari delle xilografie veneziane del 1532: si tratta dalla raffigurazione di un piccolo albero sullo sperone roccioso di sinistra. Nell'ovale vasariano questo elemento naturalistico vediamo che è dipinto come battuto dal vento, protendendosi tutto verso sinistra. Tale particolare è assente nell'incisione düreriana, o meglio, è sempre presente un albero, ma raffigurato stante poiché tutta la scena sembra non invasa dall'infuriare dei venti. Anche nelle incisioni riformate di questo episodio apocalittico manca tale particolare, ma se guardiamo alle xilografie successive raffiguranti *I quattro angeli trattengono i venti*, notiamo che questo elemento arboreo è raffigurato proprio come lo concepisce Vasari, piegato dalle correnti d'aria. Anche nella medesima incisione di Dürer sono presenti degli alberi, ma anche questa volta l'artista di Norimberga li raffigura fermi e non picchiati dall'aria. L'aretino, dunque, prende un elemento figurativo appartenente ad un altro episodio dell'Apocalisse e lo traspone in una scena differente, testimoniando dunque come la conoscenza delle incisioni delle Bibbie riformate, seppur poco evidente, sia comunque ben salda nella mente del giovane Vasari.

6. *I quattro angeli trattengono i quattro venti* (fig. 53a)

«Dopo ciò, vidi quattro angeli che stavano ai quattro angoli della terra, e trattenevano i quattro venti, perché non soffiassero sulla terra, né sul mare, né su alcuna pianta» (*Ap.* 7, 1). Le parole di Giovanni sono dal Vasari seguite alla lettera in questo sesto ovale bolognese. La scena è tutta occupata

¹⁷ H. WÖLFFLIN, *Albrecht Dürer*, Roma 1984 [München 1905], p. 74.

¹⁸ M. GIRO, *Le illustrazioni xilografiche per l'Apocalisse del Brucioli*, ed. cit., p. 55.

dalle grandi figure di quattro angeli elegantemente vestiti all'antica e «sgonnellati», come li ebbe a definire Paola Barocchi¹⁹. Il primo a sinistra appare vestito di un lungo abito giallognolo, i cui lembi in ombra sono resi attraverso le cromie dell'ocra. Egli, come il resto dei suoi compagni, brandisce una spada e sembra intento a colloquiare con l'angelo che gli si pone dinanzi, quello più plastico di tutto il gruppo. La figura serpentinata di quest'ultimo è abbigliata con ampio vestito roseo che segue leggiadramente lo slancio in avanti del corpo, il quale infatti è raffigurato mentre avanza nello spazio. La sua figura è tutta in torsione, con le gambe che incedono verso sinistra, seguite dal busto che, però, all'altezza del petto si volge dalla parte opposta, come il volto, coronato da una chioma bionda, che guarda l'angelo che lo accompagna. Il braccio destro alzato a fermare i venti è bilanciato dall'altro che è invece abbassato e che sorregge una spada la cui punta è poggiata a terra. Dietro queste due figure si pongono gli altri due angeli; il primo a destra è forse il più pacato. Egli, ammantato da un vestimento celestino, sembra intimare con un cenno semplice ma inequivocabile il cessare del soffio dei venti, in totale opposizione con la quarta ed ultima figura che lo affianca, quella dell'angelo vestito di rosso, che invece è tutta impegnata in un frenetico sbracciarsi che lo porta ad alzare minacciosamente non solo la spada che sorregge con la mano destra, ma anche lo scudo che, unico a indossarlo, alza verso la nuvoletta dei venti.

La scena è ambientata in un paesaggio campestre, ove spuntano dalla terra piccoli ciuffi d'erba dipinti con semplici e veloci pennellate, mentre l'orizzonte è frastagliato dalla presenza di montagne rocciose davanti alle quali si levano degli esili alberelli. In alto, in un cielo albeggiante, si stagliano tra le nuvole piatte quelle più paffute e capricciose dei venti che, con corte capigliature arruffate, soffiano sulla terra.

La raffigurazione è, fra quelle fino ad ora analizzate, la più semplice ed essenziale, ove, come ricordava Ronen, la «'grazia e dolcezza' [...] concordano perfettamente con quella 'maniera italiana', abbandonata, secondo Vasari, negli affreschi del Pontormo, perché ispirati appunto alle incisioni del Dürer»²⁰.

Il confronto di quest'ovale bolognese ci porta nuovamente a considerare le incisioni di Albrecht (fig. 53b) come la fonte principale dell'artista aretino. Già Ronen ebbe modo di evidenziare le assonanze tra la costruzione figurativa düreriana e quella vasariana; Giorgio sostituisce le «poderose ed espressive figure in primo piano dell'incisione düreriana» con due angeli analogamente poderosi ed espressivi, ma di gran lunga più dinamici. Se nell'originale tedesco le due immagini angeliche vengono rappresentate, quasi come statue, intente nel volgere lo sguardo in alto in posa orante, gli

¹⁹ P. BAROCCHI, *Vasari Pittore*, ed. cit., p. 17.

²⁰ A. RONEN, *Il Vasari e gli incisori...*, ed. cit., p. 95.

angeli vasariani, invece, sono effigiati impegnati nel loro compito di frenare i venti sulla terra. Essi dialogano l'uno con l'altro e si muovono in uno spazio libero, privo di assembramenti umani. Vasari, infatti, contrariamente alla xilografia di Dürer, raffigura solo una parte dell'evento apocalittico, eliminando dalla scena l'«angelo che saliva dall'oriente e aveva il sigillo del Dio vivente» che doveva essere impresso sulla fronte dei suoi centoquarantaquattromila servi (*Ap.* 7, 2-4) e dedicandogli l'ovale successivo. Tale scelta è dovuta probabilmente a esigenze di carattere stilistico, poiché la raffigurazione di quest'ultima parte del racconto avrebbe creato un eccessivo congestionamento della scena a scapito della leggibilità ed eleganza della raffigurazione. Ma torniamo al foglio düreriano. Dietro ai primi due angeli statuari troviamo gli altri due intenti nell'assolvere il comandamento divino. Sono proprio queste due figure, come sottolineato da Ronen²¹, quelle che Vasari preferì trasportare in maniera più fedele nell'affresco, vista probabilmente la loro complessa e dinamica elaborazione figurativa. L'opposto visivo tra la pacatezza dell'angelo di sinistra e l'irruenza di quello di destra dovettero attirare il giovane artista per l'armonia con le quali esse sono concepite quale gruppo inscindibile. Naturalmente, però, anche in questo caso la loro resa è molto diversa nella versione vasariana, ove in luogo della posa devota dell'angelo di destra düreriano troviamo in Vasari una figura dalla postura più severa, e laddove in Dürer l'espressione del volto dell'angelo di sinistra è iraconda e caricaturale, quasi si stesse svolgendo un vero e proprio scontro tra essa e la disobbediente nuvoletta del vento, nell'affresco bolognese troviamo l'angelo veramente intento a frenare il soffio della grigiastra nube dal volto paffuto. Abbastanza fedele al foglio tedesco appare anche l'ambientazione della scena che, come già detto, in Vasari è più libera e aerea – anche se la raffigurazione düreriana si svolge a ridosso del margine inferiore del foglio, mentre quella di Giorgio è ben posizionata al centro – e nella quale troviamo nuovamente una montagna rocciosa a destra sull'orizzonte.

Il confronto tra l'affresco vasariano e le incisioni delle Bibbie riformate (figg. 53c-d-e) conferma come Giorgio abbia nuovamente quale principale fonte iconografica l'originale xilografia dell'artista di Norimberga. L'incisione di Matteo Pagan nella Bibbia del Brucioli – quella che certamente dovette essere nota al Vasari – infatti presenta una composizione figurativa molto diversa dall'affresco bolognese. Innanzi tutto, essa appare rappresentata in controparte rispetto all'idea vasariana. Inoltre, gli angeli raffigurati dal Pagan non sono quattro, bensì tre, se si esclude dal computo l'angelo che aveva il compito di imprimere il sigillo di Dio sulla fronte dei suoi servi. Tali evidenti discrepanze ben evidenziano come la composizione di Giorgio sia in questo caso debitrice unicamente nei confronti di quella düreriana – e a ben vedere anche quella del Pagan sembra rifarsi

²¹ *Ibid.*

non solo all'incisione di Holbein del 1523, ma anche a quella del norimberghese, poiché l'incisore trevigiano recupera dal foglio di Albrecht il particolare dell'angelo che brandisce uno scudo contro la nuvola del vento, assente invece dal legno di Hans. Tuttavia, nonostante in questa occasione non sia possibile rintracciare delle derivazioni, abbiamo già osservato nel caso dell'ovale precedente che questa incisione fu comunque vista dal Vasari, poiché ne trae il particolare dell'albero piegato dal vento, giustamente eliminato da Giorgio nell'ovale con i *Quattro angeli*, giacché non solo assente nell'analogo foglio düreriano, ma nemmeno menzionato nel testo apocalittico, in cui è esplicitamente scritto che i venti «non soffiassero sulla terra, né sul mare, né su alcuna *pianta*» (*Ap.* 7, 1). Questo approccio del ventottenne Vasari all'incisione (ma non solo) del suo tempo ben ci fa comprendere l'acume del suo grande occhio critico, pronto a prelevare elementi differenti in altre figurazioni e a trasportarli, interiorizzandoli criticamente e figurativamente, in altre e più confacenti occasioni.

7. *L'angelo col sigillo di Dio vivo* (fig. 54a)

Questo ovale, a causa della quasi totale caduta della pellicola pittorica, è scarsamente leggibile. Nel complesso è appena possibile individuare in alto un angelo con la croce sulle spalle e nella porzione destra della scena la massa dei centoquarantaquattromila servi, tra cui distinguiamo giusto una figura in primo piano dal volto barbuto, inginocchiata e vestita di una camicia bianca. Il resto della scena è praticamente indecifrabile.

Tuttavia, qualche lume sulla composizione generale di questo ovale è possibile averlo osservando l'analogha incisione di Dürer (54b) che, come abbiamo visto, è la medesima a cui Vasari guarda anche per l'affresco precedente. La composizione generale, infatti, come sottolineato da Ronen, è la medesima düreriana²²; in alto troviamo un angelo con la croce di Cristo, dal Vasari riprodotto in controparte, e sebbene questo possa farci pensare ad una derivazione da qualche altra incisione, a ben vedere non pare essere così, visto che le illustrazioni delle Bibbie luterane (figg. 54c-d) e quelle del Pagan per la traduzione del Bruccioli (fig. 54e) presentano la figura alata nella stessa posizione in cui è raffigurata anche da Dürer. Tutta la fascia centrale della raffigurazione doveva essere occupata dall'angelo d'Oriente e dalla massa dei servi di Dio. Tale suddivisione, come in Albrecht, doveva probabilmente lasciar spazio nella zona mediana – ossia tra l'angelo in alto e i servi in basso – alla raffigurazione di un paesaggio. Questa ipotesi è suffragata non solo dalla sua presenza nell'incisione tedesca, ma anche dall'attenzione che, come abbiamo avuto modo di osservare finora, il giovane artista di Arezzo poneva ai dettagli paesistici.

²² *Ibid.*

Nulla ci permette di notare delle affinità con le illustrazioni delle varie edizioni della Bibbia che abbiamo già molte volte menzionato. Se prendiamo il caso Brucioli, ad esempio, noteremo anzi che la sua costruzione figurativa è piuttosto differente rispetto a quella del Vasari, che infatti raffigura la scena secondo la direzione düreriana, ossia in controparte rispetto al legno del Pagan. Tuttavia, abbiamo visto che se l'aretino riprende sempre l'impostazione generale da Dürer, molte volte trae dei dettagli figurativi dalle incisioni veneziane del 1532. Questa volta, però, non possiamo addentrarci in un confronto più dettagliato vista l'assenza di materiale visivo. Nulla, però, ci porta ad escludere che anche in questa occasione l'aretino abbia prelevato alcuni particolari dai legni del Pagan per arricchire di note dinamiche la costruzione düreriana, visto che fino ad ora Giorgio ha estrapolato prevalentemente quelle porzioni di figurazione caratterizzate da una rappresentazione più movimentata e, appunto, dinamica.

8-9. *Le sette trombe*

I due ovali in questione, contrariamente a quelli fino ad ora analizzati e come alcuni altri che esamineremo, sono andati completamente perduti. Essi, a seguire il testo dell'Apocalisse (8, 1-13) e le incisioni di Dürer, Cranach, Holbein e Pagan (figg. 55a-b-c-d), dovevano illustrare l'apertura del settimo sigillo e gli orribili flagelli che si abatterono sulla terra al suono delle prime cinque trombe.

La perdita di questi affreschi ci priva purtroppo di due testimonianze visive molto importanti, poiché è qui, forse, che il giovane Vasari avrebbe potuto riprendere chiaramente – e non solo attraverso dei piccoli particolari – le illustrazioni delle Bibbie riformate. In esse, infatti, contrariamente a quanto accade in Dürer, la riproduzione dell'apertura del settimo sigillo è divisa in due scene, la prima raffigurante lo squillo delle prime quattro trombe e la seconda il risuonare della quinta. Questi avvenimenti, come vediamo, sono dal Dürer raffigurati in un'unica grande e complessa scena, ove a dominare sono le catastrofi seguite al suono delle prime quattro trombe, mentre gli eventi seguiti al risuonare della quinta sono appena accennati. La raffigurazione di questo evento è invece dal Vasari suddivisa in due ovali, proprio come accade nelle Bibbie riformate. In queste ultime la ripartizione delle scene è dovuta alla stessa suddivisione in capitoli del testo apocalittico; la prima illustrazione xilografica narra gli eventi del capitolo ottavo, mentre la seconda quelli del capitolo nono.

Vasari, dunque, con molta probabilità deve aver ripreso la struttura delle scene dai cicli riformati, ma potrebbe essersi spinto anche un poco oltre. Se infatti per il primo ovale poteva ben calcare il foglio düreriano, completo di tutti gli elementi narrativi, nel secondo, invece, potrebbe essersi rivolto più compiutamente ai legni delle bibbie riformate. Questa seconda scena, infatti, doveva rappresentare l'«astro caduto dal cielo sulla terra» che aprì il pozzo dell'Abisso e da cui

fuoriuscì «un fumo come il fumo di una grande fornace, che oscurò il sole e l'atmosfera», accompagnato dall'apparizione di cavallette col compito di tormentare per cinque mesi gli uomini privi del sigillo di Dio (*Ap.* 9, 1-6). Tale scena è, come accennato, dal Dürer appena tratteggiata, mentre nelle Bibbie riformate ampiamente sviluppata; in tutte e tre le versioni xilografiche dell'avvenimento al centro si erge una grossa colonna di fumo che oscura il sole e che è accompagnata dalla fuoriuscita di mostruose cavallette, le quali, con sguardi crudeli, seviziano gli uomini privi del sigillo.

Così, probabilmente, dovevano apparire questi due distrutti ovali, il primo ricalcato più o meno fedelmente sull'idea figurativa del Dürer, il secondo, invece, ispirato – certamente in maniera più elegante – alle illustrazioni delle Bibbie riformate e, con molta probabilità, a quella del Brucioli, poiché l'accento figurativo presente in Dürer, mancante di moltissimi elementi peculiari dell'avvenimento, come le cavallette e la colonna di fumo, non poté certamente essere sufficiente a stimolare la già non molto ampia creatività del giovane Vasari.

10. *I quattro angeli vendicatori* (fig. 56a)

Questo ovale ci è giunto fortunatamente in condizioni conservative eccellenti grazie ai restauri novecenteschi di Ottorino Nonfarmale. La scena, collocata sulla parete corta di accesso al refettorio, è fra le più concitate di tutto il ciclo e narra la strage di un terzo dell'umanità che per ordine divino fu perpetuata dai «quattro angeli incatenati sul gran fiume Eufrate» (*Ap.* 9, 14). In alto, librato su un cielo plumbeo, vola l'angelo che suona la sesta tromba dell'Apocalisse mentre in basso si consuma l'atroce omicidio, tutto uno sventolare minaccioso di spade alzate pronte a piombare sugli uomini e sulle donne inermi. Gli angeli che le brandiscono trattengono spesso per la testa le loro vittime, come quello in primo piano abbigliato di giallo, pronto a sgozzare la figura che, in una contorta posa, trattiene per i capelli. Fa eco al suo gesto assassino l'angelo proprio dietro di lui, pronto a battere la nuda schiena muscolosa di un altro uomo. Ai lati dell'ovale vediamo le altre due figure alate che, come le compagne, sono tutte protese in avanti a uccidere chi il gemente uomo nudo in primo piano a sinistra e chi il barbuto anziano a destra che tenta di fuggire, quasi a voler uscire dall'ovale. Tutto è un ammasso di corpi nudi e contratti in pose arditissime; torna nuovamente la figura col capo incassato tra le spalle e il volto rivolto verso l'alto che già avevamo incontrato nell'ovale raffigurante l'*Apertura del quinto sigillo*. Proprio alle sue spalle una donna, di cui scorgiamo solo il volto cinto da un velo, urla disperata volgendo gli occhi al di fuori della scena, ma senza guardare l'osservatore, cosciente evidentemente della sua impotenza sul volere divino. All'estrema destra, distorto come se riflesso in uno specchio convesso (forse un restauro mal riuscito), troviamo un'inturbantata figura rossa, i cui abiti aderenti ne mostrano le spalle muscolose.

Al di sopra di questa sanguinosa carnicina si scorge, quasi insignificante, un nugolo di teste mostruose, dalle cui fauci fuoriescono getti mortiferi di «fuoco, fumo e zolfo» (*Ap.* 9, 17). Si tratta di una piccolissima rappresentanza di quei duecento milioni di cavalieri, di cui Vasari non tralascia di raffigurare le code «simili a serpenti» che «hanno teste e con esse nuociono» (*Ap.* 9, 19) e che uccisero un altro terzo dell'umanità.

Già Kristina Hermann Fiore affiancò questo ovale all'incisione dal medesimo soggetto di Dürer (fig. 56b). La studiosa tedesca notò, a ragione, particolare affinità tra l'angelo vendicatore di destra che «alza la spada che appare dietro la sua testa e punta verso il vecchio barbuto» nel foglio di Albrecht e la stessa figura angelica nell'affresco vasariano²³. Oltre a ciò, però, è possibile osservare anche la somiglianza che intercorre tra l'angelo in secondo piano a sinistra di Dürer e il medesimo raffigurato da Vasari; in ambedue i casi essi sono rappresentati nella stessa posa, col braccio con cui impugnano la spada alzato e l'altro intento a trattenere per i capelli il loro povero malcapitato. Ma nonostante queste due evidenti derivazioni, nel complesso gli scarti tra le due figurazioni sono molti e di diverso genere; infatti, oltre alle due figure alate di cui abbiamo appena trattato, l'unica altra assonanza con il foglio tedesco è rappresentata dal volto urlante sotto il braccio dell'angelo a man manca in secondo piano, simile a quello incastrato dal Vasari tra le due figure all'estrema sinistra. Per il resto l'ovale bolognese, seppur nella composizione generale molto vicino al prototipo düreriano, rispetto ad esso presenta una disposizione interna delle figure piuttosto differente. Dürer, ad esempio, raffigura i quattro angeli rivolti ognuno verso un angolo diverso della scena, come a voler espandere lo spazio interno della raffigurazione. Vasari, invece, dispone le quattro figure alate a coppie sfalsate rivolte a destra e a sinistra, con l'intento così di rendere la scena ordinatamente concitata.

Alcuni di questi scarti – o aggiornamenti figurativi – è possibile comprenderli attraverso l'osservazione dell'incisione raffigurante la medesima scena incisa dal Pagan per la Bibbia del Brucioli (fig. 56e). Giorgio estrapola, come nei casi precedenti, solo alcuni precisi particolari dalla xilografia veneziana per 'italianizzare' la scena düreriana. In questa precisa occasione ad essergli d'ispirazione è la figura dell'angelo di sinistra, attraverso la quale l'artista aretino realizza l'immagine della figura alata in primo piano vestita di giallo. La posa delle due figure notiamo essere la stessa; la gamba sinistra è avanzata, il braccio destro è teso a trattenere la testa dell'uomo che stanno per uccidere e il sinistro è alzato pronto ad abbattersi sul collo della sventurata vittima. Naturalmente,

²³ Hermann Fiore, inoltre, nota come questa derivazione torni nuovamente anche in altri dipinti di Giorgio, ad esempio nell'affresco della *Strage degli Ugonotti* eseguito nel 1572 nella Sala Regia del Vaticano. K. HERMANN FIORE, *Sui rapporti...*, ed. cit., pp. 706-707.

però, anche in questa occasione Vasari non si esime dall'aggiornare su stilemi più manieristi la figura del Pagan; essa – al fine di donarle più respiro visivo – viene liberata dall'intralcio dei cadaveri che gli si pongono dinanzi, è vestita con un più succinto e fluente abito giallastro e il gesto impacciato del braccio destro viene sciolto in una posa più ampia e scorciata.

Il Pagan nel realizzare la sua raffigurazione rimane molto fedele al legno di Holbein del 1523 (fig. 56d) in cui, con uno slancio di gran lunga più riuscito, l'artista tedesco riesce a rappresentare questo brutale gruppo – peraltro di sua invenzione – con una rinnovata dinamicità, assente, o perlomeno assai confusa, nella affollatissima scena di Lucas Cranach (fig. 56c) da cui deriva. Il giovane Giorgio, quindi, si inserisce in questa complessa sequenza di derivazioni, apportando a sua volta alcuni aggiustamenti, specialmente, come abbiamo rilevato nel caso dell'angelo in primo piano, nella resa dei corpi più aggraziata e naturalistica. I gesti delle varie figure, lungi dal possedere l'efferatezza düreriana, sono più fluidi e complessivamente più armonici, grazie anche alla minore concentrazione di personaggi nella scena, congestionata dal Pagan a causa della presenza dei cavalieri, raffigurati invece dal Vasari solo attraverso le teste e le code dei loro animali che spuntano tra le nubi. In tal senso l'artista italiano riprende la composizione düreriana, in cui il piano divino in alto – che, come ricorda Fara, è per Wölfflin «deludente un po'» e impacciato per Panofsky²⁴ – e quello terreno in basso sono ben distinti dall'inserimento di un piccolo scorcio di paesaggio. L'aretino, però, risolve la composizione oltremontana attraverso la collocazione, in luogo dell'altare con Dio, del sesto angelo apocalittico con la tromba che vola in picchiata sulla scena, proprio come in un rilievo antico.

11. *San Giovanni che divora il libro* (fig. 57a)

Anche questo ovale, affrescato sulla parete corta di accesso al refettorio, è in buonissimo stato conservativo. In esso è raffigurato San Giovanni che, per ordine divino, divora il libro che gli porge l'angelo «avvolto in una nube» che «aveva la faccia come il sole e le gambe come colonne di fuoco» (*Ap.* 10, 1). Le ottime condizioni in cui ci è giunto il dipinto ci permettono di apprezzarne molti particolari figurativi. La posizione di Giovanni, come ha giustamente sottolineato Hermann Fiore, è un perfetto esempio di figura serpentinata: essa, a partire dal piede sinistro, si torce con le gambe a destra per poi volgersi col busto dal lato opposto, verso la mano dell'angelo che gli protende il libro. Seduta su di una asperità rocciosa, la figura del santo è rappresentata, come indicato nel Testo Sacro, pronta a scrivere l'Apocalisse, se non fosse per il giungere tuonante della voce dell'angelo che gli intima di interrompere la stesura (*Ap.* 10, 2-4). La figura di quest'ultimo essere divino, come abbiamo

²⁴ G.M FARA, *Originali, copie, derivazioni...*, ed. cit., pp. 268.

accennato, è ben descritta nel Libro giovanneo, e Vasari la raffigura esattamente così: le gambe sono come due colonne lisce di pietra rossa culminanti con dei fumi, in evidente richiamo al fatto che esse dovrebbero essere di fuoco; il suo corpo è formato da una nube grigiastra che lo avvolge completamente e da cui spuntano, quasi librandosi nel vuoto, due mani, la destra puntata in alto verso il cielo e la sinistra a porgere il libro a Giovanni; il volto etereo e biondo di questa figura ultraterrena è irradiato di luce e cinto da un nimbo di duplice colore, proprio come scritto nel Testo Sacro, ove leggiamo che egli aveva «la fronte cinta di un arcobaleno» (Ap. 10, 1). Hermann Fiore evidenzia che «appare quasi una interruzione nel corpo dell'Angelo [...] laddove egli è vestito di nuvole»²⁵, con l'intenzione di sottolineare la scarsa capacità pittorica del Gherardi nel distinguere due differenti tipologie di nubi rappresentate sovrapposte. L'inconsistenza di questa osservazione, tuttavia, appare evidente quando si considerano le raffigurazioni di nubi negli altri ovali del refettorio che, come abbiamo avuto modo di sottolineare, sono solitamente assai convincenti e che ben denotano le ottime capacità pittoriche del Doceno. Se in questa occasione sembra il contrario, è da imputare all'abrasione della pellicola pittorica del cielo la colpa di tale leggerezza cromatica, poiché anche dai pochi dettagli sopravvissuti al tempo – in particolar modo dai contorni delle nuvole ancora distinguibili – si intende ancora piuttosto bene come originariamente la nube del corpo dell'angelo dovesse apparire tutt'altro che piatta e confusa, bensì tornita e plastica. Ma torniamo alla raffigurazione in sé. Lo sfondo della scena è occupato sulla sinistra dal profilo piuttosto dettagliato di una cittadina che, sempre secondo Hermann Fiore, ha lo scopo di stabilizzare tutta la composizione. A giusto contrappeso a questo piccolo paesaggio sono posti sul lato destro dell'ovale alcuni frondosi alberi sotto i quali compare il 'piano di lavoro' del giovane santo, su cui sono disposti il libro e l'armamentario necessario alla sua scrittura.

Anche per questo confronto occorre partire dalle puntuali osservazioni di Kristina Hermann Fiore. La studiosa sottolinea la perfetta aderenza della composizione vasariana all'analogo foglio düreriano (fig. 57b), anche «nel ciuffo di canne a sinistra»²⁶. Tuttavia, viene anche evidenziato uno scarto importante tra le due figurazioni, poiché nell'ovale bolognese le figure, contrariamente alla xilografia di Dürer, «non sono immerse negli elementi della natura, ma distaccate»²⁷. Nell'originale tedesco, infatti, San Giovanni non appare semplicemente circondato dagli elementi naturali, ma da essi quasi sommerso, come per l'albero e la roccia alla destra dell'Evangelista che sembrano quasi

²⁵ K. HERMANN FIORE, *Sui rapporti...*, ed. cit., p. 704.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ La studiosa rileva come anche nell'espressività dei volti Vasari tenda verso un addolcimento; «i visi dell'angelo e S. Giovanni, nel quadro vasariano hanno perso la loro terribilità in favore di un aspetto più dolce. Il S. Giovanni del Dürer divora il libro, mentre quello di Vasari lo sfiora con le labbra» *Ibid.*

far massa unica con la sua veste tagliente. Contrariamente, nell'affresco di Giorgio gli elementi naturali divengono semplici supporti all'operare umano: così il masso roccioso su cui Giovanni poggia il libro per scrivere l'Apocalisse diviene in Vasari ampio, perfettamente omogeneo e liscio, diversamente da quanto accade nel legno di Albrecht, ove sullo stesso elemento gli utensili del santo sembrano trovare a malapena posto. Anche in questo caso, però, l'artista aretino preferisce eliminare alcuni elementi per favorire una maggiore leggibilità e una migliore concordanza tra i singoli oggetti della composizione. Scompare dunque l'angelo vicino alle fronde dell'albero in alto a sinistra, così come anche l'altare di Dio viene emendato in favore di un semplice barlume dorato in alto, verso il quale punta il dito l'angelo di nuvole.

A differenza dell'ovale precedente, questa volta il confronto con le incisioni delle Bibbie luterane (figg. 57c-d-e) non porta alla luce pressoché alcuna derivazione. L'illustrazione del Pagan, fedelissima a quella di Holbein da cui è costretta a differenziarsi, oltre che per una maggiore grossolanità, solo a causa del formato più ristretto del legno, presenta la figura di Giovanni inginocchiata frontalmente dinanzi all'angelo. Quest'ultimo è raffigurato in una posizione diversa rispetto alle incisioni da cui è derivata, poiché le gambe-colonne sono avanzate in maniera opposta, con la sinistra indietreggiata rispetto alla destra. L'arcobaleno, che per il testo apocalittico dovrebbe cingere solo il capo dell'angelo di nubi, nella versione del Pagan, così come in Holbein e anche in Cranach, copre tutto il cielo. L'unico punto di incontro tra la raffigurazione veneziana e quella bolognese è nell'eliminazione dell'altare nel cielo, sebbene a tale soluzione è possibile che il giovane Vasari sia giunto anche autonomamente senza l'intermediazione delle incisioni del Pagan, al fine di rendere la scena meno tesa e più limpida.

12. *La donna apocalittica* (fig. 58a)

Procedendo con l'analisi sulla parete destra del refettorio troviamo l'ovale raffigurante *La donna apocalittica*. Vasari nell'ideazione di questo dipinto segue fedelmente il testo giovanneo, ove leggiamo che nel cielo apparve «una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle», seguita poi dalla comparsa di «un enorme drago rosso, con sette teste e dieci corna e sulle teste sette diademi; la sua coda trascinava giù un terzo delle stelle del cielo e le precipitava sulla terra» (*Ap.* 12, 1-4). Le due figure dall'artista di Arezzo sono rappresentate affrontate, poiché il secondo doveva iniziare a divorare il bambino – «destinato a governare tutte le nazioni con scettro di ferro» – appena nato dalla prima, se non fosse che «il figlio fu subito rapito verso Dio» (*Ap.* 12, 5), dal Vasari posto nella porzione alta dell'ovale, col braccio sinistro poggiato sopra il globo e la mano destra benedicente, pronto ad accogliere il neonato divino che un gruppo di due solerti angeli gli porge. Purtroppo, anche questo affresco, come tutti quelli presenti su questa

parete, ci è giunto in pessime condizioni conservative. L'unico brano pittorico che ancor mostra la vividezza pittorica del Gherardi è quello corrispondente alla figura del drago, il quale, fuoriuscito dalle fiamme degli inferi (e dunque non apparso dal cielo come vorrebbe il Testo Sacro), sporge le sue innumerevoli teste coronate in tutte le direzioni, movimentando notevolmente la scena, e mostra il fianco del suo corpo, tornito nei muscoli tesi dal pennello del Doceno, chiaro e cangiante, modulato sui toni del verde e ombreggiato – a riflettere le fiamme dell'Inferno sulla destra – attraverso rapide pennellate rosee nella zona bassa del ventre. La coda si estende lungo tutto il perimetro destro dell'ovale per andare idealmente a raccogliere le stelle da trascinare sulla terra. A controbilanciare questo slancio verso l'alto sta la prima testa del drago verso l'osservatore, che con una linea retta verso il basso si protende ghignante proprio sotto i piedi della Donna Apocalittica. Quest'ultima figura è ormai slavatissima e leggibile solo nei suoi contorni formali, i quali, tuttavia, ci permettono di raffrontarla con l'immagine della Vergine nell'*Allegoria della Concezione* (fig. 46) nella chiesa dei Santi Apostoli a Firenze, commissionata proprio l'anno seguente la conclusione del cantiere bolognese, il 1541, dal ricco banchiere Bindo Altoviti; in questa pala, però, Vasari riprende la figura del refettorio olivetano in controparte, volgendo pertanto il suo sguardo e il suo corpo da destra a sinistra. Poco al di sopra del suo capo si staglia, tra nubi auree, la figura di Dio Padre, proteso verso i due angeli dalle ali scarlatte e avvolti in bianchi tessuti rigonfi dal vento quasi a tal punto da sembrare nuvole che, porgendolo su un tessuto, gli presentano il bambino salvato dalla furia famelica del mostro a sette teste. Anche questa area del dipinto è assai provata dal tempo e dall'incuria, attraversata da una lunga crepa e scolorita dalla caduta del colore e dall'umidità. Nonostante tutto, però, è possibile nuovamente sottolineare – o immaginare – quelli che dovevano essere i sottili trapassi cromatici attraverso i quali il giovane Gherardi ebbe modo di modellare le nuvole, che da scure e corvine virano poi verso i raggi solari che circondano, come sempre, la figura del Padre.

Nel raffronto con l'analogica scena incisa dal Dürer (fig. 58b) questa volta siamo costretti a procedere senza il sostegno delle parole di nessuno studioso precedente, poiché Hermann Fiore non menziona minimamente questo ovale vasariano, mentre Ronen si limita succintamente a richiamare l'attenzione sull'evidente assonanza che lega il mostro bolognese a quello di Albrecht²⁸. È infatti evidente la dipendenza di questa figura del Vasari da quella dell'artista di Norimberga in ogni singolo particolare: le sette teste sono rappresentate nelle stesse identiche posizioni, da quella che si allunga verso il basso con un'espressione malefica, a quella dalle cui fauci fuoriesce un getto di liquido presumibilmente mortifero, immortalata, tra l'altro, con la medesima contrazione del muso sofferente

²⁸ A. RONEN, *Vasari e gli incisori...*, ed. cit., p. 95.

e forse un po' stordita, fino alle due litigiose nel mezzo e alle restanti tre in secondo piano. Anche la coda dell'essere infernale si allunga verso le stelle nel medesimo modo, ossia seguendo lo stesso curvarsi verso l'alto. In generale anche la posa e la contestualizzazione della figura vasariana sono pienamente derivate dal Dürer, in cui l'essere fuoriesce parimenti dagli inferi fumanti e infuocati. Ma se volgiamo lo sguardo verso altri singoli particolari della scena, si nota come in realtà la dipendenza dal modello tedesco sia circoscrivibile quasi unicamente al particolare del mostro. La Donna Apocalittica, ad esempio, è posta in maniera totalmente differente: in Dürer statica e ieratica, frontalmente rivolta verso l'osservatore con un volto di beata santità, in Vasari, invece, annodata in una complessa posa serpentinata, con gli arti inferiori e superiori rivolti verso destra, il busto leggermente torto verso sinistra e seguito dal volto dai tratti ormai perduti, questo sì tutto girato verso il drago. Una dipendenza forse più pertinente con il legno düreriano è possibile ravvisarla nel gruppo in alto, formato da Dio benedicente e i due angeli col bambino. Questi, che possiedono nel foglio oltremontano le fattezze di piccoli putti che a loro volta porgono su un tessuto teso un altro piccolo putto – il figlio della Donna Apocalittica appunto – sono dal Vasari raffigurati come due giovani esseri alati che non sostengono più il bambino su di un panno bianco, ma lo abbracciano, seppure egli sia ormai già rivolto verso gli occhi del Padre. Quest'ultimo abbandona la posa e l'espressione severa e solenne düreriana, per divenire una figura dinamica, manierista, ammantata in un panno bianco i cui lembi azzurri svolazzano proprio dietro le sue spalle.

La dipendenza dall'incisione di Dürer, come abbiamo rilevato, è identificabile, similmente ai casi precedenti, nella composizione generale e poi, nel dettaglio, nella realizzazione della figura del mostro infernale. Dall'illustrazione xilografica presente nella Bibbia del Brucioli (fig. 58e), invece, Vasari sembra non derivare alcuna porzione di figurazione. L'essere a sette teste, infatti, è nella postura completamente differente: già nell'incisione del Cranach (fig. 58c) si notano notevoli mutamenti, come la scomparsa della testa allungata in primo piano, che nel legno del 1522 sembra quasi ritrarsi inorridita dal rigetto del muso al suo fianco, questo sì ben dipendente dalla xilografia di Albrecht. La raffigurazione dell'essere mostruoso realizzata dall'artista di Kronach viene poi fedelmente ripresa da Holbein (fig. 58d), il quale però, visto il minor spazio a sua disposizione e attraverso una riduzione dell'ampiezza del corpo, la comprime nella porzione destra del riquadro, col risultato di congestionare la scena. Analogamente al pittore di Augusta, Matteo Pagan realizza una figura dura e allungata verso l'alto, che ha ormai perso tutti i connotati düreriani, ricordati indirettamente solo dalla presenza del getto di vomiticcio ai piedi della Donna Apocalittica. Anche nelle altre figure della scena è possibile osservare un'analogia libertà interpretativa, specialmente in quelle collocate nella zona alta, giacché la Donna, da Dürer rappresentata frontalmente, viene dal Cranach e dagli altri incisori successivi semplicemente ruotata di tre quarti verso il drago, e dal Vasari,

come abbiamo visto, completamente modificata. Dio Padre, invece, è l'unico su cui intervengono maggiormente – pur senza stravolgerlo – i tre illustratori; ancora posto al centro nel *Septembertestament*, ma ritratto in una posa meno composta, spostato poi verso destra da Holbein e Pagan, egli diviene nell'intenzione man mano meno ieratico, fino ad assumere, in tutta questa catena di derivazioni, la postura ideata dal Vasari, di tre quarti, con una mano benedicente e l'altra poggiata sul globo terrestre. A differenza dei modelli xilografici poc'anzi ricordati, però, l'artista di Arezzo dinamizza fortemente la figura divina, protesa verso il bambino che gli mostrano i due angeli e come colpita da una folata di vento che gli scompone la veste sulle spalle. Se però la sua collocazione centrale nella scena è derivata da Dürer, l'influenza delle illustrazioni bibliche è possibile rintracciarla nella raffigurazione di tre quarti e nel gesto del braccio sinistro leggermente alzato, sospeso nel vuoto nelle xilografie delle Bibbie, e adagiato sulla raffigurazione della Terra nell'ovale bolognese. Anche il gruppo dei due angeli col bambino viene fortemente ridisegnato da Vasari in maniera piuttosto autonoma, poiché se nelle incisioni delle Bibbie il modello düreriano viene fedelmente seguito fino al legno del Pagan, Vasari, invece, lo interpreta in senso più classico, eliminando il drappo teso a sorreggere il figlio della Donna Apocalittica, il quale è semplicemente e classicamente mostrato al Signore tra le braccia dei due esseri alati.

13. *San Michele uccide il drago*

La raffigurazione che doveva ornare questo ovale purtroppo è andata totalmente perduta. Al suo interno, seguendo il Testo Sacro, doveva esservi riprodotta la lotta in cielo tra San Michele e il drago con i suoi angeli, i quali, secondo l'Apocalisse «non prevalsero e non ci fu più posto per essi in cielo. Il grande drago, il serpente antico, colui che chiamiamo il diavolo e satana e che seduce tutta la terra, fu precipitato sulla terra e con lui furono precipitati anche i suoi angeli» (*Ap.* 12, 8-9).

Qui evidentemente Vasari dovette seguire il modello fornito da Dürer (fig. 59a) con la sua celebre incisione raffigurante proprio la lotta di San Michele, probabilmente una fra le più tarde di tutta la serie, vista la «monumentalità della figura centrale e il dosato trapasso dei toni»²⁹. Al fine di sostenere questa ipotesi, oltre alla narrazione apocalittica, è possibile sottolineare come all'interno delle Bibbie riformate (fig. 59b-c-d) tale scena sia totalmente assente, o meglio, sia semplicemente accennata nella xilografia relativa all'episodio precedente, ove compaiono, proprio al di sotto di Dio, due angeli che piombano dal cielo e intenzionati proprio ad attaccare il drago. Questa assenza è dettata dall'economia delle illustrazioni alla Parola, in cui fu data maggiore importanza ad un altro

²⁹ G.M FARA, *Originali, copie, derivazioni...*, ed. cit., pp. 273.

avvenimento, quello narrato nel capitolo 11, versetti 1-10, in cui è riportato l'episodio dei due testimoni. Tale preferenza, come ben dimostrano le xilografie, è motivata dal fatto che questo accadimento ben poteva prestarsi ad una figurazione di carattere antipapale e riformato; infatti, la bestia che campeggia in primo piano in tutte le illustrazioni dell'avvenimento è la personificazione dei pagani che stavano nell'atrio del santuario di Dio e appare coronata proprio dalla tiara papale mentre è intenta ad attaccare, seppur solo con le parole, i due Testimoni «vestiti di sacco» mandati dal Signore. Sebbene, come abbiamo evidenziato nel capitolo precedente, tutto il ciclo pittorico sia nato in un contesto in cui le idee su una riforma della Chiesa dovevano circolare ampiamente, una figurazione tanto schierata, in cui si giunge palesemente ad assimilare la figura della bestia diabolica col potere papale di Roma, fu naturalmente emendata, in favore di una più ortodossa rappresentazione della lotta tra il Bene e il Male.

14. *La vendemmia delle nazioni* (fig. 60a)

La collocazione di questa scena in questa precisa posizione solleva non pochi dubbi. Il testo apocalittico, infatti, narra che in seguito alla lotta tra l'arcangelo Michele e il drago (scena perduta nel ciclo) salì dal mare «una bestia che aveva dieci corna e sette teste, sulle corna dieci diademi e su ciascuna testa un titolo blasfemo», seguita, dopo aver ricevuto la forza, il trono e la potestà grande dal drago, dalla salita dalla terra di una seconda bestia «che aveva due corna, simili a quelle di un agnello, che però parlava come un drago» (*Ap.* 13, 1-11). Solo successivamente a questi due avvenimenti viene narrata, nel quattordicesimo capitolo, la comparsa degli angeli annunciatori del Giudizio, di Dio Padre e degli angeli mietitori. Tale scarto tra il ciclo vasariano e il racconto giovanneo è spiegabile, come vedremo, solo attraverso il confronto con l'incisione düreriana del medesimo soggetto. Ma ora conviene soffermarsi sulla scena dipinta, sebbene anche in questo caso le condizioni conservative dell'affresco non ci permettano di addentrarci più dettagliatamente in considerazioni di carattere stilistico.

L'ovale appare chiaramente ripartito in senso orizzontale in due sezioni: quella alta raffigurante i tre angeli annunciatori e Dio Padre; quella bassa, invece, ambientata sulla terra. La figura del Signore è fedelmente calcata sul Testo Sacro, poiché Egli, seduto tra le nubi dorate dalla luce divina, è «simile a un Figlio d'uomo; aveva sul capo una corona d'oro» (*Ap.* 14, 14), ma privo della falce affilata, che invece appare già imbracciata da uno dei tre angeli che gli volano dinanzi. Il racconto apocalittico, infatti, continua con la menzione di un angelo che gridava «a gran voce a colui che era seduto sulla nube: "Getta la tua falce e mieti; è giunta l'ora di mietere, perché la messe della terra è matura"» (*Ap.* 14, 15), individuabile, forse in quello di spalle, con le mani giunte e direttamente rivolto verso il Signore. Colui che tiene la falce in braccio, avvolto in un abito di un giallo saturo estraneo alla

tavolozza del Gherardi e dunque evidente frutto di un tardo restauro, è probabilmente il secondo angelo che uscì dal tempio, mentre il terzo di verde vestito all'estrema destra – posizionato lì proprio per rompere idealmente i confini della scena – è forse quello «che ha il potere sul fuoco» e che «gridò a gran voce a quello che aveva la falce affilata: "Getta la tua falce affilata e vendemmia i grappoli della vigna della terra, perché le sue uve sono mature"» (*Ap.* 14, 17-18). Nella zona bassa della raffigurazione, invece, sembra illustrata la vicenda narrata nei versetti 15-16, ove leggiamo che, in seguito all'invito alla mietitura del primo angelo, «colui che era seduto sulla nuvola gettò la sua falce sulla terra e la terra fu mietuta» (*Ap.* 14, 16). Infatti, nonostante la pellicola pittorica fortemente abrasa, ancora sono distinguibili le sagome di alcuni angeli, i quali, mentre si volgono dalla città che si innalza dietro alle loro spalle, sembrano intenti proprio nella mietitura di alti campi di cereali. L'avvenimento affrescato da Vasari, pertanto, è individuabile con quello narrato da Giovanni nei versetti 14-20 del quattordicesimo capitolo.

Come rapidamente accennato in apertura, il posizionamento narrativo di questa scena appare piuttosto insolito. Tuttavia, se confrontiamo questo ovale con l'analoga scena incisa dal Dürer (fig. 60b) noteremo che in realtà il giovane artista aretino questa volta potrebbe essersi ispirato al foglio tedesco non tanto per la composizione generale, invero completamente differente, quanto proprio nella narrazione del Testo Sacro. Dürer, infatti, nella parte alta della sua xilografia inserisce la figura di Dio Padre, cinto da una corona di nubi e attorniato dai tre angeli annunciatori del giudizio, due dei quali recano in mano la falce per la mietitura e la croce su cui saranno torturati coloro che portavano il marchio del demonio. La scena di Albrecht, tuttavia, non pecca nella narrazione del testo, poiché proprio al di sotto di questa raffigurazione spuntano le due mostruose figure della bestia salita dal mare e di quella salita dalla terra seguite dai loro adoratori, come scritto da Giovanni nel tredicesimo capitolo del suo Libro. Nella figurazione dell'artista di Norimberga, dunque, sono condensati – come in molti altri fogli che abbiamo già avuto modo di analizzare – due momenti distinti del Testo Sacro, in questo caso quello relativo all'apparizione delle due bestie infernali e quello dell'annuncio dell'imminente Giudizio Finale. Vasari, però, come già operato in altri casi, suddivide la gremita figurazione düreriana in più scene, ricavandone dunque, proprio come fecero gli illustratori delle Bibbie riformate, più raffigurazioni. In questo caso, però, decide per motivazioni a noi oscure, di collocare le scene ricavate dalla xilografia tedesca in un ordine differente rispetto a quello dettato dal Testo Sacro. I due ovali seguenti, infatti, illustrano proprio gli avvenimenti riguardanti la salita della bestia dalle acque e dalla terra.

Ma a parte questa considerazione di carattere narrativo, il fattore che maggiormente attira la nostra attenzione – e che fino ad ora è stato completamente ignorato da tutti gli studiosi³⁰ – è la grande indipendenza che Vasari giunge a possedere in questa e solo in questa scena dell'intero ciclo rispetto ai suoi modelli figurativi. La composizione, infatti, appare pienamente autonoma in confronto all'incisione di Dürer: Dio Padre non è più rappresentato al centro e in posizione frontale, bensì è spostato a sinistra e posizionato di tre quarti, in una posa tipicamente manierista, avvolto da un manto grigiastro che gli scopre il busto e con la mano sinistra fermata in un gesto benediciente. Il piccolo turbine di angeli che gli si pongono dinanzi appare in netto scarto con la figurazione düreriana, ove troviamo delle figure bellicose che nulla hanno in comune con l'elegante grazia di quelle vasariane, leggiadramente librate nel cielo. La zona inferiore dell'ovale, poi, è completamente differente rispetto al prototipo tedesco; in luogo della salita delle due bestie e dell'affollamento dato dalla presenza dei loro numerosi adoratori, Vasari pensa un semplice paesaggio coronato, forse, da montagne e in cui le uniche presenze fisiche sono le due piccole figure angeliche intente a mietere i campi dorati.

Anche il confronto con le incisioni presenti nelle Bibbie riformate (fig. 60c-d-e) non fa altro che aumentare lo scarto tra le idee del giovane Giorgio e quelle degli incisori che lo hanno preceduto. La xilografia di Matteo Pagan, ad esempio, oltre ad essere intervallata rispetto alla scena raffigurante *La donna apocalittica* da altre due incisioni che seguono la narrazione giovannea, appare completamente differente da un punto di vista compositivo: il Padre Eterno è rappresentato assiso sulle nuvole di profilo, con la falce ben in vista ed intento a consegnarla all'angelo adorante che gli si inginocchia davanti, quest'ultimo, insieme alla posa non più frontale di Dio, l'unico particolare affiancabile alla figurazione dell'ovale bolognese. Tale idea compositiva appare, inoltre, in strettissima relazione con le incisioni di Cranach e Holbein nelle quali, con maggiore sottigliezza e finezza tecnica rispetto a quella del Pagan, la scena è fortemente rivisitata in confronto al prototipo düreriano. Anche – se non specialmente – lo spaccato paesaggistico vasariano si pone in netto contrasto con le illustrazioni bibliche, nelle quali, invece, a occupare la porzione inferiore delle figurazioni sono una serie di angeli tutti intenti in lavori di campagna, quali appunto la mietitura del grano e la raccolta delle uve. Vasari, dunque, interpreta tutti i modelli che lo hanno preceduto in maniera straordinariamente personale, realizzando una composizione in cui la flebile matrice düreriana emerge leggerissimamente nei termini sopra esposti e in cui, invece, è ben chiara la quasi

³⁰ Ciò è probabilmente dovuto al fatto che l'ovale appare fortemente compromesso e in gran parte largamente restaurato. Paola Barocchi, dunque, non ne fa menzione nel suo testo, mentre Hermann Fiore, che, come abbiamo visto, concentra la sua attenzione solo su alcuni selezionati ovali, e Ronen, il quale salta a piè pari questo ovale, lo ignorano totalmente. Sulla scorta di quanto scritto dagli studiosi precedenti anche Fara non menziona il possibile legame tra le due figurazioni, visto inoltre che tale legame non può essere affatto definito come una diretta derivazione da Dürer. Cfr. P. BAROCCHI, *Vasari Pittore*, ed. cit., pp. 21-22; K. HERMANN FIORE, *Sui rapporti...*, ed. cit., p. 705; A. RONEN, *Vasari e gli incisori...*, ed. cit., p. 95; G.M FARA, *Originali, copie, derivazioni...*, ed. cit., pp. 276.

totale assenza di influenze derivate dalle Bibbie riformate, in cui solo le pose del gruppo composto dal Signore e dall'angelo inginocchiato potrebbero rammentare la figurazione vasariana.

15. *La bestia che sale dal mare* (fig. 61a)

Come abbiamo appena osservato, questo ovale non segue l'ordine degli eventi narrati nel testo apocalittico in quanto, insieme al seguente, avrebbe dovuto esser posto prima del quattordicesimo. Esso, dunque, raffigura la visione di San Giovanni, il quale vide «salire dal mare una bestia che aveva dieci corna e sette teste, sulle corna dieci diademi e su ciascuna testa un titolo blasfemo», ed essa aveva le sembianze simili a quelle di «una pantera, con le zampe come quelle di un orso e la bocca come quella di un leone» (*Ap.* 13, 1-2). Sebbene anche in questo caso il tempo e l'incuria abbiano gravemente colpito questa raffigurazione – tra l'altro ampiamente restaurata nella zona centrale –, la composizione generale risulta ancora piuttosto leggibile. Sulla destra si nota la bestia infernale salire dal mare e poggiare le sue zampe sulla spiaggia menzionata in *Ap.* 12, 18; questa imponente figura, il cui brano pittorico delle prime due teste a destra e del resto del corpo risulta essere l'unico riconducibile al pennello del Gherardi, è tratteggiata seguendo fedelmente il Testo Sacro, poiché le zampe, seppur poco leggibili, sembrano comunque simili a quelle di un orso, mentre il manto ocra è chiaramente riconducibile a quello di un felino, anche se propriamente non a quello nero di una pantera. Anche la testa centrale, invero giuntaci per metà, è caratterizzata da forme leonine, quantunque piuttosto caricaturali, mentre le altre, di nuovo in accordo col Testo, sono tutte incoronate e contraddistinte dalla presenza di una o due corna. Dinanzi a tale mostruosa figura si dispongono le figure degli abitanti della terra che «presa d'ammirazione, andò dietro alla bestia e gli uomini adorarono il drago perché aveva dato il potere alla bestia e adorarono la bestia dicendo: "Chi è simile alla bestia e chi può combattere con essa?"» (*Ap.* 13, 3-4). Di questo adorante gruppo di persone sono desumibili solo delle sagome slavate, tra le quali si distinguono quella di un uomo dal braccio destro scoperto, affiancata alle spalle da due volti indistinguibili, e quella, rovinatissima, di un'altra figura in primo piano vestita di bianco. Tutta la scena, su cui incombe un cielo rosseggiante, è ambientata in un ampio paesaggio nel quale si ergono alcuni piccoli edifici probabilmente all'antica, come il tempio sull'estrema sinistra, la costruzione marmorea circolare al centro e l'edificio porticato che si riflette sull'acqua all'estrema destra. Oltre agli elementi che abbiamo fin qui menzionato, null'altro è possibile osservare nell'affresco, che risulta essere insieme a quello raffigurante *L'angelo col sigillo di Dio vivo* fra i più rovinati e meno leggibili dell'intero ciclo pittorico.

Nonostante le precarie condizioni dell'affresco, però, l'assonanza di questo ovale con l'analogha scena incisa dal Dürer (fig. 61b) appare lampante. Giorgio riprende nuovamente il dodicesimo foglio

della serie düreriana, utilizzandone questa volta la porzione in basso a destra, quella raffigurante appunto la salita della bestia dalle acque³¹. Il mostro marino, infatti, vediamo che è dal giovane Vasari ripreso fedelmente, tanto che gli scarti iconografici che intercorrono tra le due raffigurazioni sono individuabili solo in alcuni piccoli particolari, come nella posizione della prima testa a destra, dal Dürer incisa completamente rovesciata all'indietro – o come scritto da Panofsky, «come un serpente che muore»³² – e dal Vasari riportata in forma eretta, senza però rinunciare ad una flessuosa piegatura del collo e alle sembianze vagamente feline del muso. Il resto delle altre teste, invece, appare praticamente identico in tutte e due le scene, sia per posizione che per sembianze. Anche la posa del mostro è la medesima, che lo immortalava mentre avanza dalle acque sulla spiaggia con la zampa sinistra ancora mollemente sollevata e quelle posteriori ancora parzialmente immerse nel lago. Se però il drago è fedelmente ricalcato sul modello tedesco, il gruppo di uomini dinanzi a lui, invece, ne appare una rielaborazione piuttosto personale. Per quel che è dato osservare, il gruppetto vasariano sembra perdere la rigidità delle figure di Albrecht: queste, tutte impettite in drittissime pose erette – se non addirittura leggermente curvate all'indietro, come quella in primo piano – cedono il posto a corpi che, viceversa, sono tutti protesi in avanti, probabilmente in contorte pose manieriste, e abbigliati con vestimenti non più ispirati alla moda contemporanea, ma giunti direttamente dai rilievi antichi, con l'intento – onnipresente in questo ciclo pittorico – di classicizzare le dure e aspre figurazioni dell'artista tedesco.

Ancora una volta, quindi, il giovane Vasari guarda direttamente al ciclo düreriano per la realizzazione della sua opera, questa volta, però, senza tener conto delle derivazioni presenti nelle illustrazioni delle Bibbie riformate (fig. 61c-d-e). In esse, infatti, si assiste ad una sempre maggiore semplificazione della scena: dall'affollato doppio gruppo düreriano si passa in Cranach ad un singolo, ma ben disposto spazialmente, nugolo di adoratori, variamente rivolti o alla bestia dell'acqua o a quella della terra – visto che in questo caso gli incisori delle Bibbie non dividono la scena di Albrecht in più figurazioni distinte, bensì compositivamente la ricalcano in maniera fedele; Holbein e Pagan, poi, semplificano ancor di più la scena, incidendo un unico gruppo di fedeli tutti rivolti verso la stessa parte e sostanzialmente raffigurati unitamente in pose più o meno identiche. Le loro scene, nonostante questa semplificazione, risultano comunque affollate, e se quella di Holbein riesce a sopperire a tale pecca compositiva con la finezza tecnica con cui è eseguita, quella del Pagan, invece, risulta piuttosto rozza, grossolana e priva di espressività. Ma a prescindere da queste considerazioni di carattere stilistico, sia nella composizione generale, sia in piccoli particolari – che, come abbiamo visto, sono quelli in cui solitamente Vasari tradisce la conoscenza dei cicli riformati – il giovane aretino pare

³¹ A. RONEN, *Vasari e gli incisori...*, ed. cit., p. 95

³² E. PANOFSKY, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, Milano 2006 [Princeton 1955], p. 74.

riferirsi esclusivamente all'originario modello düreriano, di gran lunga più ricco di particolari rispetto agli altri che abbiamo fin qui menzionato.

16. *La bestia che sale dalla terra* (fig. 62)

«Vidi poi salire dalla terra un'altra bestia, che aveva due corna, simili a quelle di un agnello, che però parlava come un drago» (*Ap.* 13, 11). Ecco come nel Testo è descritta la bestia che Vasari raffigura in questo ovale. Essa, che sorge trionfante da dietro un'altura, è rappresentata come un felino dal manto oca, un leone diremmo, con due corna ritorte da ariete. La zampa destra è sollevata a mezz'aria mentre quella sinistra è già poggiata sul terreno, pronta ad avanzare. In generale questo ovale, seppur fortemente abraso, è nel suo insieme ancora ben leggibile ed anche da un punto di vista pittorico probabilmente ciò che ancor oggi si vede è il reale frutto del pennello del Doceno (si veda ad esempio il bel manto giallo della donna in primo piano, ben modellato e non piatto e secco come altri simili presenti nel ciclo, oppure il volto, certo provato dal tempo, dell'uomo barbuto in primo piano, delineato velocemente eppur espressivo e vivido). La bestia è sovrastata da nubi grigiastre lampeggianti lingue di fuoco scarlatto; il mostro, infatti, «Operava grandi prodigi, fino a fare scendere fuoco dal cielo sulla terra davanti agli uomini» (*Ap.* 13, 13). È proprio tale prodigio che vediamo in atto nella scena e che stupisce, ammaliandoli, gli uomini infedeli della terra. Questi, disposti in primo piano, sono atteggiati in innumerevoli pose contorte: la donna ammantata di giallo e con le mani giunte, eco muliebri e in controparte del San Giovanni nell'ovale raffigurante *La visione dei sette candelabri*, sembra quasi avanzare ginocchioni volgendosi, però, anche verso il suo vicino che, come si nota dal gesto quasi improvviso del suo braccio destro, richiama la sua attenzione sul prodigio della bestia. Tale figura nerboruta – il cui ricordo potrebbe essere riemerso nella mente del Vasari nel momento in cui si accingeva ad ideare il potente nudo in primo piano dell'*Allegoria della Concezione* (fig. 46) per Bindo Altoviti – è immortalata in una posa fortemente plastica: il braccio destro è alzato e puntato verso la bestia, mentre il sinistro, quasi a cercare un sostegno o a tenersi la veste che sembra scivolargli via, è piegato, in accordo chiastico con la gamba destra, anch'essa piegata sotto il corpo, mentre la sinistra è semplicemente flessa a cercare equilibrio. Dietro a queste due figure quasi scultoree si pone una meno manierata schiera di uomini adoranti, tutti rivolti verso la bestia in pose più o meno dinamiche e concitate. L'ambientazione generale della scena è, in verità, molto simile a quella dell'ovale precedente: l'altura sul quale si erge la bestia infernale è caratterizzata – almeno oggi – da un banale verdino che inevitabilmente rende tutta la composizione piatta e quasi scontata, quantunque le ardite pose dei fedeli in primo piano e l'effetto di imponenza con cui la bestia sembra salire dovrebbero invece contribuire a rendere questa scena molto più valida di quello che il tempo e probabilmente anche infelici restauri hanno inevitabilmente compromesso – ma si osservino

nuovamente le nuvole saettanti, rese sempre con una pennellata plastica e spumosa. Peculiare è poi l'apertura paesaggistica sulla destra, molto rovinata, ma in cui è ancora distinguibile un lungo ponte che attraversa un largo corso d'acqua e una piccola cittadina ai piedi di una montagna.

Il discorso fatto in merito all'ovale precedente vale anche in questo caso. Vasari dal dodicesimo foglio düreriano (fig. 61b) riprende la porzione in basso a sinistra, quella raffigurante la salita della bestia dalla terra³³. La posa dell'animale mostruoso è praticamente la stessa: rivolta verso destra con la testa e verso sinistra col resto del corpo, l'essere infernale tiene la zampa destra alzata, mentre la sinistra è già poggiata sul terreno, pronta ad avanzare sulla terra. Le sembianze dell'animale di Albrecht, però, cedono il passo in Vasari a quelle di un essere più verosimile, con un muso evidentemente leonino coronato da due corna di ariete. Il gruppo degli adoranti, invece, viene completamente rivisitato dall'artista aretino. Come abbiamo rilevato, gli astanti – e in particolar modo i due in primo piano – assumono pose fortemente plastiche; la figura femminile che in Vasari è vestita di giallo diviene una rielaborazione manierista della donna in primo piano del legno di Dürer, col capo coperto e abbigliata con un ampio mantello che ricade capricciosamente a terra in numerose pieghe. Analogamente anche l'uomo di tre quarti all'estrema destra del gruppo col copricapo a forma di uccello e con un drappo di stoffa gonfiato dal vento viene dal Vasari trasformato in una rinascimentale figura di fedele, inginocchiato e con le mani giunte in preghiera. Il gruppo in secondo piano, invece, è più aderente al modello tedesco; è infatti possibile notare delle analogie tra le teste che spuntano all'estrema sinistra nel foglio di Albrecht e quelle che, allo stesso modo, fanno capolino nell'ovale bolognese: ritroviamo, ad esempio, lo stesso uomo barbuto col volto verso l'alto e la medesima figura pingue inginocchiata proprio a ridosso del margine delle due raffigurazioni. In netto scarto con la figurazione oltremontana è il contesto paesaggistico della scena, da Dürer caratterizzato solo con pochi, sporadici accenni vegetali, come gli alberetti a destra della bestia o il piccolo arbusto che si erge stentato dinanzi alla folla adorante, mentre dal Vasari – almeno per quello che è ancora possibile osservare – sviluppato in un vero e proprio paesaggio montano, con un fiume su cui si specchia una piccola cittadina.

Tutta la ricchezza di dettagli che fin qui abbiamo elencato scompare nell'incisione del Pagan per la Bibbia del Brucioli (fig. 61e). Estrema – e incerta – sintesi delle incisioni precedenti di Cranach (fig. 61c) e Holbein (fig. 61d), il legno del maestro trevigiano colpisce solo per l'irruenza con cui le lingue di fuoco che precipitano dal cielo generate dalla bestia della terra irrompono nella scena, ponendo in sordina il resto degli elementi figurativi. Tale dettaglio, forse, è proprio quello che dovette

³³ A. RONEN, *Vasari e gli incisori...*, ed. cit., p. 95

notare anche Vasari, il quale infatti pone l'accento proprio sulla nube saettante, che non a caso occupa tutta la parte superiore dell'affresco. Tuttavia, l'artista deve aver guardato nuovamente al legno di Dürer anche per questo preciso particolare, poiché se nella figurazione del Pagan la bestia viene letteralmente investita dalle lingue incandescenti, in Dürer e Vasari invece queste la affiancano, sfiorandola appena. Oltre a tale dettaglio, inoltre, Vasari preferisce nuovamente la figurazione tedesca anche per la raffigurazione della bestia, che infatti, come abbiamo visto, è rappresentata a Bologna proprio come concepita da Dürer e non in controparte come la incide il Pagan.

17. *Il trionfo su Babilonia* (fig. 63a)

Come nel caso del tredicesimo ovale, anche questa raffigurazione non segue l'ordine degli eventi del Testo Sacro, poiché anticipa la distruzione di Babilonia rispetto alla comparsa della *Meretrice*. Anche in questa circostanza, dunque, risulta difficile comprendere il motivo di tale scarto rispetto alla narrazione giovannea. Come vedremo, però, questo mutamento è da imputare alle derivazioni düreriane. L'ovale in questione, dunque, illustra gli eventi narrati nell'Apocalisse nei capitoli 18 e 19: al centro della scena campeggia un angelo, il quale «prese allora una pietra grande come una mola, e la gettò nel mare» (*Ap.* 18, 21), a significare la potenza con cui la città dei peccatori verrà distrutta «e più non riapparirà» (*Ap.* 18, 21). Poco più sotto, in secondo piano, campeggia la figura di un secondo angelo, colui che «ritto sul sole [...] gridava a gran voce a tutti gli uccelli che volano in mezzo al cielo: “Venite, radunatevi al grande banchetto di Dio”» (*Ap.* 19, 17). Ad affiancare sui lati della composizione queste due figure si trova a destra Babilonia in fiamme che, infatti, come riporta il testo giovanneo «sarà bruciata dal fuoco, poiché potente Signore è Dio che l'ha condannata» (*Ap.* 18, 8), mentre a sinistra un «cavallo bianco; colui che lo cavalcava si chiamava "Fedele" e "Verace": egli giudica e combatte con giustizia», accompagnato da «gli eserciti del cielo [che] lo seguono su cavalli bianchi, vestiti di lino bianco e puro» (*Ap.* 19, 11-14). Tutti questi elementi, però, sono oggi fortemente provati dal tempo; la pellicola pittorica risulta assai slavata e praticamente nulla dei ricchi effetti luministici a cui fin qui il Gherardi ci ha abituato è osservabile. L'ovale, inoltre, risulta ampiamente reintegrato nella zona centrale, tanto che le figure dei due angeli appaiono completamente ridipinte. Le uniche zone che, nonostante lo stato conservativo, conservano ancora le pennellate del Doceno sono quelle laterali, raffiguranti il cavallo bianco e Babilonia in fiamme. Proprio la città del peccato, alta e imponente, appare completamente avvolta dal fuoco, mentre la terra ai suoi piedi – forse il letto di un fiume prosciugato – si spacca, poiché essa «sarà precipitata» (*Ap.* 18, 21). Il gruppo di cavalieri alla sinistra, poi, presenta al centro, ben in evidenza, il primo cavaliere, il “Fedele” e “Verace”. Questi, la cui posa risulta fortemente debitrice nei confronti del cavaliere della *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* di Raffaello (fig. 47), segue abbastanza fedelmente la descrizione

contenuta nell'Apocalisse, ove si legge che egli «È avvolto in un mantello intriso di sangue e il suo nome è Verbo di Dio» ed è seguito dagli eserciti del cielo «su cavalli bianchi, vestiti di lino bianco e puro» (Ap. 19, 13-14). Il mantello sanguigno, dunque, avvolge completamente la figura di questo guerriero divino, accompagnandone, attraverso una moltitudine di pieghe e svolazzi, l'incedere guerrigliero. Tuttavia, alcuni elementi figurativi caratterizzanti vengono emendati dal Vasari: ad esempio, al posto della moltitudine di diademi che dovrebbero cingere il capo del cavaliere l'artista aretino preferisce coronarlo con un normale elmo da soldato, a cui si aggiunge anche una corazza metallica; parimenti, la spada che dovrebbe uscirgli dalla bocca, «affilata per colpire con essa le genti» (Ap. 19, 15), viene invece brandita con la mano destra, nella medesima posa con cui è imbracciata dal cavaliere raffaellesco delle Stanze.

In merito all'ambientazione della scena è possibile evidenziare assai poco. Certamente dovette essere suggestivo il contrasto tra le nubi nere e fulgginose che si levano dalla Babilonia in fiamme e quelle nivee che invece si aprono per far spazio all'incedere dell'armata del cielo. Anche paesaggisticamente dovevano comparire alcuni particolari naturalistici, come i piccoli ciuffi d'erba che spuntano sulla collinetta in primo piano. Tuttavia, questa moltitudine di effetti ed elementi è oggi andata completamente perduta ed è dunque illeggibile la qualità pittorica che sicuramente dovette caratterizzare questo ovale, la cui composizione figurativa risulta leggermente più alta rispetto a quelli sulla parete destra che abbiamo finora analizzato.

Attraverso una visione comparativa dell'ovale vasariano e l'incisione dall'analogo soggetto inciso da Dürer (fig. 63b), notiamo che le affinità tra le due raffigurazioni sono in realtà di carattere compositivo, con pochi e non chiari richiami diretti. Anche Ronen, infatti, si è semplicemente limitato a constatare che oggettivamente è rilevabile una possibile ispirazione del legno tedesco, senza però approfondire con maggiore attenzione la questione³⁴. Dall'incisione düreriana, da cui Giorgio ricava due affreschi distinti, deve derivare certamente la concezione generale della scena; al centro, infatti, troviamo l'angelo con la macina affiancato da una seconda figura alata, che nel foglio oltremontano però non grida a gran voce agli uccelli, bensì annuncia la caduta di Babilonia (Ap. 18, 1-3). Alla destra di queste due figure si nota la città del peccato divorata dalle fiamme, le cui lunghe lingue di fuoco finiscono poi per divenire, in un sincretismo fantasmagorico tipicamente düreriano, le nuvole che si addensano nel cielo. Dalle nubi poste sul lato opposto della scena, invece, fuoriescono gli eserciti divini; privi di quell'irruenza bellicosa che caratterizza i *Quattro cavalieri*, le armate a cavallo di

³⁴ In verità Ronen nel suo contributo si è solamente limitato a rilevare delle possibili ispirazioni o ascendenze dai legni düreriani da un punto di vista generale o, laddove palesi, anche particolare, senza però mai scendere in una trattazione maggiormente dettagliata. A. RONEN, *Vasari e gli incisori...*, ed. cit., p. 95.

questo ovale risultano nell'economia della scena ridotte quasi in sordina, tanto sono piccole e sommerse dagli altri elementi della raffigurazione³⁵. La composizione, dunque, ricalca in linea generale il modello tedesco, aggiornandolo però su stilemi italiani più congeniali al fare artistico di Giorgio. Ecco, dunque, che il cavaliere striminzito e dal tagliente mantello rosso diviene in Vasari la quintessenza del manierismo, con l'arditissima posa contorta del cavaliere raffaellesco. Allo stesso modo – sebbene assai manomessi dai restauri – anche i due angeli al centro si atteggiavano in movenze tutte italiane, abbandonando la terribilità düreriana in luogo di una grazia e leggiadria ben lungi dalle parole apocalittiche di Giovanni. Solo la città arsa dalla furia divina ricorda in modo più stringente il legno di Albrecht, col quale infatti condivide la medesima resa delle fiamme e dei fumi che finiscono in cielo per fondersi – forse – con le nuvole, annerendole.

In questo caso possiamo davvero affermare che nessuna traccia delle xilografie delle Bibbie riformate (figg. 63c-d-e) è presente in quest'ovale. Infatti, nonostante la medesima scelta di ricavare dal foglio düreriano due raffigurazioni distinte, da un punto di vista compositivo l'incisione del Pagan e l'affresco vasariano non condividono alcuna tangenza. Già l'avvenimento raffigurato è molto diverso rispetto a quello vasariano, poiché nel legno del Pagan (e in quelli di Cranach e Holbein) è rappresentato esattamente il momento in cui l'angelo scaglia la macina sulla terra, ed è emendata la raffigurazione dell'arrivo dei cavalieri del Cielo, a cui è riservata un'illustrazione a parte nella quale viene anche inserito lo scontro tra le forze celesti e quelle terrene e l'uccisione della bestia e del falso profeta, i quali «furono gettati vivi nello stagno di fuoco, ardente di zolfo» (*Ap.* 19, 20). La scena in generale, inoltre, appare profondamente differente, poiché la figurazione delle illustrazioni bibliche è di carattere fortemente narrativo (l'angelo scaglia la macina sulla terra e già se ne vede il solco, mentre gli uomini terrorizzati urlano disperati l'avvento della distruzione), mentre l'affresco vasariano risulta più impacciato sotto questo aspetto, vista la condensazione in un'unica raffigurazione di più momenti.

18. *La meretrice di Babilonia* (fig. 64a)

In questo affresco è rappresentata la visione della Grande Meretrice, la prostituta di Babilonia, presso la quale «si sono prostituiti i re della terra e gli abitanti della terra si sono inebriati del vino della sua prostituzione» (*Ap.* 17, 2). Essa è «seduta sopra una bestia scarlatta, coperta di nomi blasfemi, con sette teste e dieci corna. La donna era ammantata di porpora e di scarlatta, adorna d'oro, di pietre preziose e di perle, teneva in mano una coppa d'oro, colma degli abomini e delle immondezze

³⁵ Panofsky, infatti, inserisce questa scena tra quelle di transizione dai primi legni, ancora assai affollati, a quel gruppo di tre incisioni “mantegnesche” che sono il *San Giovanni che divora il libro*, il *Martirio di San Giovanni* e la *Visione dei sette candelabri*. Cfr. E. PANOFSKY, *La vita e l'opera...*, ed. cit., pp. 78-79.

della sua prostituzione» (Ap. 17, 3-4). Come sottolineato nel caso dell'ovale precedente, questo affresco non segue l'ordine degli eventi apocalittici, poiché è posto in seguito alla distruzione e caduta di Babilonia, narrata nel diciottesimo capitolo. Tuttavia, contrariamente a quanto finora rilevato per la maggior parte degli affreschi di questa parete, è possibile considerare l'ovale in oggetto quasi totalmente autografo del Gherardi, sebbene la pellicola pittorica risulti fortemente slavata e dunque abbia perso tutta la vividezza delle cromie originali, solitamente vivaci e brillanti. Al centro della scena campeggiano le sette teste della bestia diabolica, la cui grandezza, però, viene ridotta. Il manto di questo essere mostruoso è tratteggiato attraverso brune pennellate vibranti, che nella zona delle zampe posteriori divengono particolarmente leggere, proprio a descrivere il vello morbido dell'animale, simile a quello di un felino. La sua coda non si arzigogola più nelle flessuose volute che abbiamo avuto modo di osservare nell'ovale raffigurante *La Donna apocalittica*, ma diviene corta e tozza, mentre le teste della bestia conservano ancora l'aspetto mostruoso e caricaturale presente in Dürer, quasi fossero dei mascheroni da grottesca. La meretrice, avvolta in un ampio abito scarlatto dalle maniche dorate, cavalca – come vuole il Testo Sacro – l'essere diabolico all'amazzone, in una elegantissima posa tipicamente serpentinata che di nuovo rammenta la flessuosa posizione della Donna apocalittica del tredicesimo ovale. Con i capelli biondi raccolti in un'acconciatura simile a quella della figura di Giovanni dei primi ovali, reca in mano una coppa d'oro, colma dei più scabrosi peccati umani, che espone al nugolo di persone che le si pone dinanzi. Questi uomini barbuti, tutti vestiti in abiti classicheggianti dalle cromie pastello, sono raffigurati non tanto adoranti nei confronti della donna, quanto stupiti dalla sua visione: il primo a destra le rivolge lo sguardo in una posa tutta vasariana che tante volte ritroveremo in opere successive, come nell'alto prelato sulla sinistra nell'*Allegoria dell'Immacolata Concezione* (fig. 46) di Firenze. Di spalle, in risalto cromatico, emerge una figura completamente avvolta in un manto giallo, colta mentre osserva l'uomo alla sua destra che col braccio destro alzato indica la donna peccaminosa. Questi è poi affiancato da altri due personaggi, pure barbuti, di cui si scorgono solo le teste, a formare una teoria di volti che spesso l'artista di Arezzo soleva dipingere nelle sue opere, basti ad esempio osservare le autografe tavole del refettorio e in particolar modo quella raffigurante la *Cena di San Gregorio*, vasariana pinacoteca di ritratti di uomini illustri. Tutta la scena è immersa in un verde paesaggio pianeggiante da cui spuntano solo piccoli e radi ciuffi erbosi, mentre all'orizzonte si staglia piana una città, Babilonia probabilmente, e sulla sinistra si eleva un cadente ponte o acquedotto romano.

L'assonanza tra questo ovale e l'analogo foglio del Dürer (fig. 64b) è circoscritto prevalentemente alla figura della bestia a sette teste e della Grande Meretrice³⁶. Vasari, infatti, ricalca quasi pedissequamente tutti i particolari di questo gruppo; l'essere mostruoso assume la stessa identica posa del legno tedesco, con le zampe posteriori in tensione e quelle anteriori ritte a sostenere il peso della donna e delle sette teste. Anche la coda in Dürer diviene più corta e perde l'estrosità con cui si fletteva nell'incisione raffigurante la *Donna apocalittica*. A ben vedere, poi, l'artista di Arezzo rimane fedelissimo al modello düreriano anche per dei piccoli particolari, come le singole posizioni delle teste dell'essere, che vengono concepite dal Vasari nello stesso identico modo in cui sono incise da Albrecht, praticamente senza apportare alcun genere di cambiamento. La figura della meretrice, invece, seppur formalmente debitrice nei confronti dell'artista di Norimberga, viene da Giorgio profondamente italianizzata; dalla posa patetica e sciatta che le conferisce Dürer, in cui il recipiente aureo è alzato con fare remissivo e indolente, si passa all'eleganza manierata di Vasari, ove in luogo di una donna attempata e volgare – si veda la spallina caduta, ad esempio – troviamo un'aggraziata figura muliebre che con le gambe chiuse, il petto pudicamente coperto e i capelli ben in ordine, che mostra dignitosamente agli uomini il vaso contenente tutti i peccati. Il gruppo di personaggi sulla sinistra, invece, risulta solo parzialmente ispirato dal Dürer, in quanto l'unica figura affiancabile all'analogo gruppo inciso dall'artista tedesco è quella di spalle in primo piano, anche questa accuratamente italianizzata dal Vasari, sia attraverso un abbigliamento più classico rispetto a quello articolatissimo e chiaramente 'ponentino' del Dürer, sia tramite una posizione più dinamica, conferitagli grazie alla posizione del capo leggermente volto dal lato opposto rispetto al corpo e grazie al moto di avanzo sottolineato dalla raffigurazione dei piedi.

Analogie con le incisioni dalle Bibbie riformate in questo caso sono davvero difficili da rintracciare. Infatti, oltre al fatto che come Vasari anche queste preferiscono isolare la scena in una singola raffigurazione, da un punto di vista iconografico non intercorre praticamente nulla. Il legno del Pagan (fig. 64e) mostra la sua dipendenza dall'incisione düreriana solo nella posa discinta e sciatta della meretrice, mentre per il resto se ne distanzia attraverso quell'epurazione di molti elementi figurativi che abbiamo già avuto modo di notare nelle altre incisioni precedenti. La scena del maestro trevigiano, infatti, è occupata quasi in tutta la sua totalità dalla figura della prostituta e del drago a sette teste, mentre agli uomini suoi adoranti è appena riservato il margine sinistro della scena. Di gran lunga più riuscita, invece, è l'incisione di Holbein (fig. 64d) che infatti, ma con risultati ben differenti, il Pagan ha tentato di ricalcare, senza però riuscire ad infonderle quel senso di leggerezza e ariosità che è invece il carattere distintivo del legno dell'artista di Augusta. Più distesa, anche grazie al

³⁶ A. RONEN, *Vasari e gli incisori...*, ed. cit., p. 95.

maggior formato, è la versione di Cranach (fig. 64c), che mostra la derivazione düreriana giusto nella posa e anche nel volto della meretrice. Nulla, dunque, di tutti questi elementi è presente nell'ovale bolognese, ove è dato molto più spazio agli uomini peccatori e in cui le evidenti derivazioni da Dürer ci portano a considerare i legni di quest'ultimo artista l'unica fonte visiva per il giovane Vasari.

19. *L'angelo con la chiave per il pozzo dell'Abisso* (fig. 65a)

In questo affresco, giuntoci piuttosto slavato, sono raffigurati i primi versetti del ventesimo capitolo dell'Apocalisse: «Vidi poi un angelo che scendeva dal cielo con la chiave dell'Abisso e una gran catena in mano. Afferrò il dragone, il serpente antico - cioè il diavolo, satana - e lo incatenò per mille anni; lo gettò nell'Abisso, ve lo rinchiuso e ne sigillò la porta sopra di lui, perché non seducesse più le nazioni, fino al compimento dei mille anni» (Ap. 20, 1-6). A campeggiare al centro dell'ovale è la figura di un angelo, vestita come di consueto con l'abito roseo e colta proprio nel momento in cui ricaccia il demonio nel pozzo dell'Abisso. Il suo abito, a cui è aggiunto un grosso drappo grigiastro svolazzante, è anche in questo caso mosso dal vento, e il cui ondeggiare ben accompagna lo slancio in avanti del corpo angelico, gonfiandosi e increspandosi in una moltitudine di pieghe. L'angelo sembra non sforzarsi affatto nell'eseguire il suo compito, tanto che l'immagine del demonio, qui rappresentato come un «gracile fauno alato»³⁷, appare tutta piegata al volere della figura angelica che, spingendola per il collo verso il basso, la costringe in una posa fortemente classica che il giovane Vasari non dimenticherà di replicare anche in opere successive, come nella già menzionata *Allegoria della Concezione* (fig. 46) nella chiesa dei Santi Apostoli a Firenze³⁸, ove il diavolo-serpente, proprio come quello bolognese, si piega sotto il piede della maestosa figura dell'Immacolata. L'immagine diabolica, contorta in una dura ma plastica torsione all'antica – memore delle pose sofferenti dei figli del *Laocoonte* – appare per metà intrappolata nella sua prigione, ma il ghigno malefico che le sfigura il volto è presago già del suo ritorno dopo mille anni. Tutta la scena, debitrice forse dell'ambientazione dell'ovale con *San Giovanni divora il libro*, è immersa in una natura verdeggiante in cui sveltano alti e rigogliosi alberi sulla destra, mentre sul lato opposto si apre su un nebbioso paesaggio campestre.

Il confronto tra questo affresco e l'incisione düreriana (fig. 65b) deve nuovamente partire dalle parole di Hermann Fiore. La studiosa ha evidenziato la dipendenza della scena da Dürer, ma solamente sul piano compositivo generale, poiché nella singola resa delle figure Vasari si distanzia dal modello del tedesco attraverso la realizzazione di un'immagine dalle «linee armoniose, più

³⁷ K. HERMANN FIORE, *Sui rapporti...*, ed. cit., p. 705.

³⁸ P. BAROCCHI, *Vasari Pittore*, ed. cit., pp. 21-22; B. AGOSTI, *Giorgio Vasari...*, ed. cit., pp. 46-47.

rotonde»³⁹. La figura del demonio, ad esempio, è ben lungi dalle mostruosità düreriane, assemblamento fantasioso di diversi animali (testa di canide con corna d'ariete, corpo squamoso, zampe da rapace e petto di donna); Giorgio dipinge un'immagine più umana, il cui unico attributo diabolico, oltre al colorito della pelle e al volto evidentemente infernale, sono le ali di pipistrello. Anche l'angelo düreriano, benché in egli ci sia «qualcosa di raffinato e leggero»⁴⁰, perde in Vasari la legnosità del foglio tedesco attraverso una resa più fluida, caratterizzata da una «umorosa preziosità»⁴¹ a cui contribuisce anche l'inserimento dell'avvenimento entro una pacata cornice naturalistica. Tuttavia, ciò che colpisce immediatamente dall'analisi comparata di queste due figurazioni è la concezione di questa scena in controparte rispetto all'incisione di Dürer. Tale evidenza potrebbe portare a supporre che vi sia stata una mediazione tra il foglio tedesco e l'affresco bolognese, forse con le illustrazioni delle Bibbie riformate, ma in realtà, come vedremo, non è così.

Anche nelle illustrazioni di Cranach, Holbein e Pagan (figg. 65c-d-e), infatti, la scena è raffigurata nel medesimo verso di Dürer, ossia tutta rivolta verso destra. Queste xilografie, nonostante, come abbiamo spesso rilevato, siano formalmente debitorie nei confronti di Dürer, se ne distaccano sia nella suddivisione delle scene, ripresa anche da Vasari, sia nella realizzazione di singoli elementi della raffigurazione. Ad esempio, se l'immagine del demonio conserva in tutte le illustrazioni un corpo mostruoso derivato dall'assemblaggio fantasioso di più animali, la figura dell'angelo, invece, appare molto diversa, tanto che, a partire dall'incisione di Cranach, essa sembra farsi sempre più alta ed elegante, alzandosi dalla piegata posa di Dürer all'elegante e diremmo classica posizione eretta del Pagan. Anche l'ambientazione muta notevolmente ad ogni derivazione, da quella boscosa del Cranach fino a giungere a quella fumosa e fiammeggiante di Holbein e Pagan, tutte in evidente contrasto con il foglio di Albrecht. Se poi confrontiamo queste scene xilografiche con l'affresco vasariano, noteremo che le assonanze sono assai scarse e che Vasari ha di nuovo utilizzato come fonte figurativa di riferimento il foglio del maestro di Norimberga, interpretandolo, però, con il suo consueto spirito critico e mutandone probabilmente la direzione per meglio adattarlo a tutto l'andamento del ciclo, da leggersi da destra verso sinistra.

20. *La Gerusalemme celeste* (fig. 66a)

L'ovale – che, come si può notare dalla resa pittorica piatta e pastosa degli abiti, è stato largamente restaurato, tanto che gli unici brani che possiamo ritenere autografi sono quelli naturalistici – raffigura l'ultimo capitolo dell'Apocalisse. In esso è narrata la visione della

³⁹ K. HERMANN FIORE, *Sui rapporti...*, ed. cit., p. 705.

⁴⁰ H. WÖLFFLIN, *Albrecht Dürer*, ed. cit., p. 84.

⁴¹ P. BAROCCHI, *Vasari Pittore*, ed. cit., p. 17.

Gerusalemme celeste, che all'evangelista apparve «scendere dal cielo, da Dio, pronta come una sposa adorna per il suo sposo» (*Ap.* 21, 2). A mostrargli la nuova città del Signore è un angelo, «uno dei sette angeli che hanno le sette coppe piene degli ultimi sette flagelli» (*Ap.* 21, 9), che, portandolo su di un'altura, gli mostra la nuova Città; questa «è cinta da un grande e alto muro con dodici porte [...] Le mura della città poggiano su dodici basamenti, sopra i quali sono i dodici nomi dei dodici apostoli dell'Agnello» (*Ap.* 21, 12-14). La descrizione continua poi con una dettagliata enumerazione di tutti i materiali con cui è costruita, dalle fondamenta delle mura adorne di dodici differenti pietre preziose, alla piazza «di oro puro, come cristallo trasparente» (*Ap.* 21, 18-21). Tutti questi dettagli, naturalmente, non sono raffigurati dal Vasari, il quale dipinge una città con un profilo scandito da innumerevoli torri – proprio come Bologna – e il cui aspetto generale è tutto all'antica, con un grande portale d'accesso fiancheggiato da due massicce torri e sormontato da un timpano. Essa, però, non occupa il primo piano della scena, bensì è relegata sullo sfondo a sinistra, poiché più vicine all'osservatore si trovano le due figure di Giovanni e dell'angelo. Il primo, raffigurato di spalle e drappeggiato in un ampio abito rosso, è colto in una complessa posa serpentinata, con il braccio destro a indicare la città e il sinistro che trattiene, con un gesto profondamente manierista, i lembi del manto di cui è vestito. Egli volge il capo verso l'angelo che lo accompagna, il quale – proprio a guidarlo – non solo gli indica la Gerusalemme celeste, ma gli poggia una mano sulla spalla con fare confidenziale. La sua leggera veste giallognola si solleva a seguire l'incedere della figura, quasi avanzasse veloce, e rende in maniera perfetta quello che Barocchi, come già accennato, ha ben definito con l'aggettivo «sgonnellante»⁴². I due personaggi sono immersi in una natura inusualmente ricca e rigogliosa per le scene finora analizzate, sempre ambientate in un contesto arido e secco. A troneggiare su tutta la rappresentazione è la collinetta sulla destra, evidente allusione al monte menzionato nel Testo Sacro, dalla quale spunta un alberello appena accennato con poche fresche e rapide pennellate tutte gherardiane.

Già Hermann Fiore ha posto in evidenza le assonanze tra questa scena e l'analogha incisione di Dürer (fig. 66b)⁴³. La studiosa ha giustamente sottolineato le affinità compositive che intercorrono tra le due raffigurazioni, sebbene Vasari, come in molti altri casi precedenti, suddivida il foglio tedesco in due scene distinte, ricavandone dunque due ovali⁴⁴. L'affresco vasariano deriva dalla figurazione nella zona alta della xilografia di Dürer, distanziandosene però in molti elementi, anche sotto il profilo compositivo, poiché la scena bolognese non si svolge sull'altura, bensì proprio sotto

⁴² P. BAROCCHI, *Vasari Pittore*, ed. cit., p. 17.

⁴³ K. HERMANN FIORE, *Sui rapporti...*, ed. cit., p. 705.

⁴⁴ Cfr. *Ibid*; A. RONEN, *Vasari e gli incisori...*, ed. cit., p. 94.

di essa. A ben vedere, tale collinetta sulla destra e la Gerusalemme celeste sulla sinistra sono gli unici elementi che Giorgio mutua da Dürer, calandoli però, come di consueto, in linguaggio più classicheggiante, tanto che la stessa città di Dio è rappresentata, come nota Hermann Fiore, qui con architetture all'antica, contrariamente al profilo schiettamente tedesco che invece la contraddistingue in Dürer⁴⁵. Le due figure di Giovanni e dell'angelo, inoltre, sono completamente stravolte; in luogo dell'evangelista di Albrecht, con il «corpo piegato in avanti e un passo goticamente furtivo»⁴⁶, l'artista aretino rappresenta uno scultoreo uomo di spalle, tutto fuorché furtivo. L'aggiornamento manierista di questa figura è ben evidente nel gesto di sollevare il tessuto della sua veste che, invece di ricadere nelle falde piatte e spigolose di Dürer, si increspa in una moltitudine di pieghe. Ciò accade anche nel fruscante abito dell'angelo, il quale, lungi dall'avere l'aspetto colonnare düreriano, con i duri bordi del tessuto che ricadono incesstandosi a terra, diviene morbido e aereo, tutto pennellate fresche e guizzanti. Quest'ultima figura, inoltre, perde nell'affresco vasariano l'imponenza che gli conferivano le ali spiegate e frontalmente mostrate allo spettatore da Dürer; al suo posto Vasari affresca un angelo molto meno imperioso e con un fare più affabile, le cui estremità alate sono dipinte solo in funzione della resa dinamica del suo corpo.

Dal confronto con le incisioni presenti nelle Bibbie riformate (figg. 66c-d-e) sembra non emergere alcuna possibile derivazione puntuale, se non in un piccolo particolare. Le incisioni di Cranach, Holbein e Pagan ricavano dall'incisione düreriana due scene distinte, proprio come Vasari, e tra loro mostrano una notevole coerenza figurativa. Il gruppo composto dai due personaggi appare in tutti e tre i casi raffigurato sull'altura di sinistra, in evidente richiamo a Dürer, e le pose delle due figure, con l'angelo dalle ali spiegate e il «furtivo» San Giovanni, risultano analogamente debitori nei confronti di Albrecht. A mutare sensibilmente rispetto all'incisione düreriana, però, sono le raffigurazioni della Gerusalemme celeste. Nell'incisione di Cranach, infatti, sebbene la città conservi il medesimo stile architettonico, essa è rappresentata come un vero e proprio borgo tedesco arroccato su una collina, mentre nei legni di Holbein e di Pagan l'agglomerato urbano, ancora 'ponentino', è raffigurato più sinteticamente, senza però tralasciare alcuni dettagli fondamentali presenti nel Testo Sacro, come gli angeli sopra le porte di accesso alla città. Tutti questi elementi, in sintesi, appaiono in evidente contrasto con l'ovale vasariano, in cui rileviamo una maggiore libertà interpretativa nei confronti dell'originale düreriano, ma che pure non mostra affatto evidenti segni di mediazione dalle incisioni delle Bibbie, né tantomeno da quella del Brucioli. Unico elemento che potrebbe tradire la conoscenza del Vasari di queste illustrazioni xilografiche, oltre che nell'impianto generale, è rappresentato dalla veste dell'angelo. Egli vediamo che, come accennato, è dal Vasari abbigliato con

⁴⁵ K. HERMANN FIORE, *Sui rapporti...*, ed. cit., p. 705.

⁴⁶ H. WÖLFFLIN, *Albrecht Dürer*, ed. cit., p. 84.

uno svolazzante e leggero abito giallo. Tale elemento, al di fuori del dato cromatico, ricorre anche nell'incisione del Pagan, in cui si nota che l'angelo è vestito di un abito molto simile a quello vasariano; la somiglianza principale – rilevata anche nell'analisi dell'ovale con *Gli angeli trattengono i quattro venti* – risiede nel rigonfiamento del tessuto nella zona lombare della figura. Tale rigonfiamento, ben evidente nell'incisione dell'Holbein, condotta con una tecnica più fine rispetto a quella del Pagan, viene probabilmente ripreso dal Vasari in quanto contribuisce a rendere l'immagine dell'angelo non solo più manieristicamente elegante, ma anche più dinamica e leggera, caratteri questi che, come abbiamo visto, ben si sposano con la pittura preziosa e delicata del Gherardi.

III.2 Le vedute di monasteri olivetani (figg. 67a-83b)

I venti ovali che abbiamo finora analizzato sono inseriti entro una cornice a grottesche nella quale trovano posto anche delle piccole vedute di monasteri olivetani. Vasari stesso, nelle *Ricordanze*, annota che insieme alle storie dell'Apocalisse doveva realizzare una serie di «paesi cotraffatto i munisteri loro [degli olivetani]»⁴⁷. Su questi piccoli paesaggi la critica successiva si è soffermata solo sbrigativamente, menzionandoli appena. È tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento che si desta l'interesse nei confronti di queste vedute, considerate però non per il loro valore artistico, quanto per essere un'importante testimonianza storica⁴⁸. Il Bacchelli, sulla scorta dell'interesse mostrato dal Rubbiani e dal Gatti, tratta con particolare attenzione queste piccole raffigurazioni, fino a giungere al riconoscimento della maggior parte delle vedute superstiti. Per l'esattezza il senatore bolognese individua, grazie all'aiuto fotografico e al consulto delle Deputazioni di Storia Patria delle varie regioni d'Italia⁴⁹, vari monasteri 'anonimi', ossia privi del cartiglio identificativo. Seguendo l'ordine narrativo degli ovali troviamo:

1. Monte Oliveto Maggiore;
2. San Benedetto di Siena;
3. San Bernardo di Arezzo;
4. San Bartolomeo di Firenze;
5. Sant'Anna di Camprena;
6. Sant'Andrea di Volterra;
7. San Pietro di San Geminiano, meglio noto come Monte Oliveto Minore;
8. Santa Maria Nova di Roma;

⁴⁷ G. VASARI, *Le Ricordanze*, ed. cit., p. 31.

⁴⁸ Cfr. cap. 2, par. 1.

⁴⁹ Ibid.

9. Santa Maria della Riviera;
10. San Girolamo d'Agnano presso Pisa;
11. San Michele in Bosco di Bologna;
12. Non riconosciuto;
13. San Miniato a Firenze;
14. Non riconosciuto;
15. 16. 17. 18. Perduti;
19. Non riconosciuto;
20. San Bartolomeo di Prato;
21. Sant'Elena di Venezia;
22. Non riconosciuto;
23. San Giorgio a Ferrara;
24. Santa Maria in Scolcha di Rimini;
25. 26. Perduti;
27. San Benedetto di Padova;
28. Santa Maria in Regola d'Imola;
29. Non riconosciuto;
30. Santa Maria di Gradara;
31. Non riconosciuto;
32. Perduto;
33. San Ponziano di Lucca;
34. Santa Maria del Soccorso di L'Aquila;
35. Non riconosciuto;
36. Perduto;
37. Non riconosciuto;
38. Santa Maria in Castiglione;
39. San Vittore di Milano;
40. Santo Stefano di Genova⁵⁰;

Purtroppo, non è stato possibile reperire le foto d'epoca eseguite dall'Ing. Tommasina, ma grazie al materiale presente in rete è possibile certificare quanto riconosciuto dal Bacchelli, ed è anzi possibile aggiungere alcuni riconoscimenti. È il caso del monastero di San Benedetto di Gubbio, riconoscibile nella diciannovesima veduta grazie alla presenza sulla destra del mausoleo di Pomponio

⁵⁰ *Centenario dell'Istituto...*, ed. cit., p. 31.

Grecino. Analogamente anche la trentacinquesima veduta, nel quale è rappresentato un edificio isolato su di una collina, potrebbe raffigurare il monastero di Montemorcinio di Perugia, all'epoca uno dei più illustri cenobi dell'Ordine.

La cura con cui ogni monastero è descritto – si veda, ad esempio, la raffigurazione dello stesso San Michele in Bosco, oppure di San Bernardo di Arezzo, certamente ben noto al Vasari – ha acceso l'interesse di vari intellettuali, i quali hanno proposto ipotesi disparate circa le possibili fonti figurative utilizzate dal giovane artista. È il caso, lo abbiamo visto, di Angelo Gatti, il quale ha supposto che queste piccole vedute possano essere una copia più o meno fedele di quelle presenti – ma oggi perdute – nel chiostro di Monte Oliveto Maggiore, realizzate dal Sodoma tra il 1505 e il 1507⁵¹, oppure di Giuseppe Bacchelli, che ha supposto, forse in maniera più artificiosa, una possibile derivazione dai disegni e dalle miniature presenti nei libri di amministrazione di ogni singolo monastero. Di gran lunga meno verosimile, invece, è l'ipotesi avanzata da Liana De Girolami Cheney, la quale sostiene che tali vedute possono essere state realizzate anche dal vero, pur sottolineando che Vasari a quest'altezza cronologica non avesse avuto ancora modo di visitare molti dei monasteri raffigurati. Tuttavia, è possibile concordare con la studiosa americana quando asserisce che «In the *vedute* we notice how Vasari developed his twofold concept of landscape painting», ossia l'osservazione dal vero e la rielaborazione mentale di questa in un capriccio, ma non compositivo, come vuole De Girolami Cheney, bensì topografico, in quanto alcuni monasteri, come quello di Gubbio, sono identificabili grazie ad elementi che in realtà non si trovano nelle strette vicinanze del cenobio raffigurato⁵². Le ipotesi più valide, dunque, rimangono quelle di Gatti e Bacchelli, poiché dotate di fondamento oggettivo. Infatti, la rappresentazione di vedute di monasteri, come ha ben evidenziato Barbara Maria Savy, era un elemento caratterizzante di molti cenobi benedettini, da quello di Subiaco al camaldolese di Santa Giustina a Padova⁵³. Se nel secondo, però, tali rappresentazioni avevano valenze prettamente spirituali, ossia aiutare la meditazione dei monaci seguendo le parole di Bernardo da Chiaravalle «Vere claustrum est paradus», nel caso di Subiaco, invece, la raffigurazione dei monasteri dell'ordine era intesa a mostrare tutta la potenza dei benedettini e la loro influenza, con l'intento di «esprimere un chiaro messaggio di affermazione politica e patrimoniale»⁵⁴. Tali considerazioni possono essere adottate anche nel nostro caso, ovvero per la decorazione di un refettorio, luogo di incontro di tutti i monaci durante i pasti, scanditi

⁵¹ A. RUBBIANI, *Il convento olivetano...*, ed. cit., p. 196. Cfr. cap. 2, par. 1.

⁵² L. DE GIROLAMI CHENEY, *Vasari and Naples...*, ed. cit., p. 53 e note.

⁵³ B.M. SAVY, «Vere claustrum est paradus». *Paesaggi dipinti nei chiostri benedettini*, in *Armonie composte. I: Il paesaggio costruito, il paesaggio nell'arte*, a cura di G. Guidarelli, E. Svalduz, Padova 2017, pp. 105-120. Per un inquadramento generale sullo studio della pittura di paesaggio tra Quattrocento e Cinquecento vedere A. PATTANARO, *Il paesaggio dipinto fra Quattrocento e Cinquecento: storia dell'arte e memoria del territorio*, in *ivi*, pp. 91-104.

⁵⁴ B.M. SAVY, «Vere claustrum est paradus...», ed. cit., p. 107.

dall'ascolto delle Sacre Scritture. Il voler enfatizzare la potenza dell'ordine olivetano, inoltre, rientra pienamente nel periodo storico in cui Vasari operò a Bologna, la prima metà del Cinquecento, vale a dire gli anni di maggiore crescita demografica della congregazione di Monte Oliveto⁵⁵. Ancora Savy infatti sottolinea come «I diversi monasteri [...] erano destinati a rievocare le origini e la progressiva diffusione dei nuovi insediamenti quale fenomeno identitario della storia dell'ordine, traducendolo però nella rappresentazione attualizzata dei possedimenti della congregazione»⁵⁶. Se poi consideriamo la valenza eterodossa del ciclo pittorico, con la sua inconsueta scelta del tema apocalittico e gli evidenti legami tra le alte sfere dell'ordine e i circoli riformisti italiani, possiamo anche affermare che la presenza delle raffigurazioni di tutti i principali e più popolati monasteri degli olivetani entro questa cornice può significare che le istanze di rinnovamento delle alte sfere della Chiesa potessero essere condivise non solo dal committente del cantiere vasariano, l'abate Serragli, ma anche da gran parte di tutto l'ordine. La raffigurazione di paesaggi, infatti, era al tempo ben lungi dall'essere un vero e proprio genere artistico: ad esso, quindi, erano spesso affidati messaggi con intenti sottesi più o meno espliciti⁵⁷.

Anche questi piccoli paesaggi, come ci informa sempre Vasari, furono realizzati dal Doceno. Intelligente interprete delle istanze salviatesche, egli in questo ciclo pittorico mostra ampiamente anche tutte le forti ascendenze da Perino, che ancor di più trovarono forma nel grande ciclo pittorico, completamente autografo del Gherardi, per il Castello Bufalini a San Giustino, realizzato proprio negli anni a ridosso del cantiere bolognese⁵⁸. Qui le delicate grottesche, che ben denotano il periodo romano dell'artista, durante il quale ebbe modo di osservare i ricchi apparati decorativi delle Logge Vaticane realizzate da Raffaello e da Giovanni da Udine, incorniciano scene mitologiche che, come rileva Barocchi, mostrano tutta la straordinaria freschezza e l'acuto intuito del Gherardi, capace di «assimilare rapidamente le suggestioni più diverse (salviatesche, venete, pippesche, perinesche, ecc.) e di risolverle in una gamma propria, sia pure prevalentemente ornamentale» che ha ampiamente contribuito non solo a ravvivare le intenzioni del Vasari, ma anche a «romperne il mondo celebrativo e conservatore, agevolando l'indipendenza degli altri aiuti»⁵⁹. Anche nel trattamento dei radi squarci di paesaggio che si aprono dietro le figure mitologiche si nota questa grande capacità assimilativa,

⁵⁵ Cfr. M. TAGLIABUE, *La Congregazione olivetana nel Cinquecento...*, ed. cit., pp. 235-245.

⁵⁶ B.M. SAVY, «*Vere claustrum est paradisus...*», ed. cit., p. 116.

⁵⁷ A. PATTANARO, *Il paesaggio dipinto fra Quattrocento e Cinquecento...*, ed. cit., p. 93.

⁵⁸ Per una trattazione più ampia su questo ciclo si rimanda allo studio di A. RONEN, *Un ciclo inedito di affreschi di Cristofano Gherardi a San Giustino*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 13, 3/4, 1968, pp. 367-380. Purtroppo, come rilevava già lo stesso Ronen nel 1968, allo stato odierno degli studi manca una trattazione monografica sull'opera del Gherardi che sia in grado non solo di far ordine nella sua produzione, ma che sia capace anche di comprendere la poliedrica personalità artistica di questo valente artista, crogiolo di tutte le matrici stilistiche che di lì a poco diventeranno il canone di tutta l'arte italiana manierista.

⁵⁹ P. BAROCCHI, *Complementi al Vasari pittore*, ed. cit., p. 277.

ben distante dalla lambiccata artificiosità vasariana e certamente più vicina ai modelli di Giulio Romano e ancor più a quelli di Perino. Analogo estro si nota nei paesaggi bolognesi, probabilmente di concezione vasariana, ma certamente usciti dalle rapide e guizzanti pennellate del Doceno, pronte a cogliere con rapidi tocchi i punti chiave e descrittivi di ogni edificio, immerso sempre in una lussureggiante natura centro-italiana. Istanze simili sono rintracciabili anche in altri cicli pittorici gherardiani, come in quelli per Palazzo Vitelli a Sant'Egidio e per Palazzo Vitelli alla Cannoniera, entrambi a Città di Castello⁶⁰, dove vibranti paesaggi animano ricche e complesse grottesche in cui ben si fondono tutte le influenze cui accennava Barocchi⁶¹.

◆ Commento ai confronti

Concluse le pagine che abbiamo fin qui dedicato ai confronti tra gli ovali vasariani e le incisioni sia di Dürer, sia delle Bibbie riformate, è necessario ora tentare di comprendere ciò che effettivamente ha guidato Vasari nella scelta delle sue fonti iconografiche. Abbiamo infatti notato – sulla scorta di quanto intuito da Hermann Fiore – che il giovane artista aretino in quasi tutti i casi esaminati prende come principale fonte di riferimento i fogli di Dürer. Nell'impostazione generale, nella struttura della composizione e, a volte, anche nelle singole posture degli astanti, l'artista di Arezzo guarda attentamente ai legni di Albrecht: si pensi ad esempio alla figura di Giovanni nel secondo ovale, ritratta esattamente come concepita da Dürer, ossia intenta in un animato colloquio con uno dei ventiquattro vegliardi, oppure all'angelo vendicatore all'estrema destra del decimo ovale, il quale brandisce minaccioso la spada esattamente come è imbracciata dall'angelo düreriano. E ancora, forse la più evidente tra queste derivazioni, la raffigurazione della bestia infernale dalle sette teste, fedelmente ricalcata dal Vasari nel dodicesimo e nel quindicesimo ovale. Tuttavia, oltre a questi casi specifici, il giovane Giorgio intende le figurazioni düreriane sempre in maniera molto personale. Osserviamo, ad esempio, il primo ovale: qui l'impostazione è tutta derivata dal Dürer, ma i singoli elementi sono poi interpretati con fare diverso. Se infatti l'artista tedesco focalizza la propria attenzione su precisi dettagli, come nel caso dei candelieri, ognuno ben differente dall'altro, Vasari, al contrario, tende ad unificare armonicamente la scena, annullando la scansione in piani (comunque ben evidente compositivamente) e, grazie anche al dato cromatico, accordando tutto l'avvenimento. Notiamo allora che il piano divino in cui è collocato Dio entra, grazie alla discesa delle nubi, quasi

⁶⁰ Circa il raffinatissimo ciclo pittorico presente nel secondo palazzo, oggi sede della Pinacoteca Comunale di Città di Castello, vedere V. GARIBALDI, *Decorazione a graffito della facciata*, in *Pinacoteca Comunale di Città di Castello. I. Dipinti*, a cura di F.F. Mancini, Perugia 1987, pp. 46; L. TEZA, *Decorazioni delle sale del primo piano*, in *Ivi*, pp. 72-83.

⁶¹ *Ivi*, p. 272.

fossero d'incenso, in diretto contatto con quello più basso, terreno, ove è collocata la figura di Giovanni. Analogamente, anche nell'ovale raffigurante *L'apertura del quinto sigillo* si assiste ad un simile annullamento dei piani: gli angeli e gli immolati per Dio sono uniti in un'unica azione, privi di qualsivoglia suddivisione. E ancora, nel quattordicesimo ovale la dimensione divina e quella terrena sono armonicamente messe in relazione tramite un sapiente utilizzo dei piani e delle cromie.

Tuttavia, oltre a questa fluidità narrativa – meglio rilevabile negli ovali sulla parete di sinistra rispetto a quelli più consunti della parete di destra⁶² – un altro elemento emerge preponderante dalla visione comparata degli affreschi vasariani: la progressiva dinamicità di stampo manierista che si avverte in tutte le scene del ciclo. Vasari infatti, ogni qual volta si avvicina al modello düreriano, è in grado di carpirne le peculiarità, interpretandole però in senso molto personale, italiano diremmo. Se, infatti, le scene del tedesco risultano spesso congestionate e affollate, piene di tensione patetica, le raffigurazioni vasariane al contrario sembrano essere più chiare dal punto di vista narrativo, sia grazie alla ripartizione del racconto apocalittico in più scene, sia grazie a quel fare più sintetico di ascendenza tutta peninsulare. È il caso del quinto ovale con la raffigurazione della catastrofica *Apertura del sesto sigillo*: qui, laddove Dürer attraverso un grande affollamento della scena aveva caricato l'avvenimento di una palpabilissima tragicità, Vasari invece predilige una narrazione più pacata, in cui certo il dramma dell'evento funesto è ben evidente, ma le figure sembrano affrontarlo con una maggiore dignità, con un fare che potremmo quasi definire meno remissivo, pronto a trovare nella fede la forza per superare le difficoltà, come probabilmente stanno a significare le figure centrali in secondo piano. Anche l'ovale successivo, il sesto, denota questa tendenza a semplificare la scena al fine di renderla meno patetica e più umana: gli *Angeli che trattengono i quattro venti* non sono più le figure inarrivabili del maestro di Norimberga, alte e intoccabili, bensì divengono terrene, protagoniste sì della scena come in Dürer, ma più simili a dei giovani e spensierati fanciulletti di campagna che a valorosi guerrieri dei cieli. Stesso processo di 'manierizzazione' delle figure düreriane avviene anche nel dodicesimo ovale con *La Donna apocalittica*: qui la figura muliebre non è più stante come nel foglio tedesco, ma si annoda in una articolata posa serpentinata che dalla punta dei piedi si avvolge fino al capo coronato di luce, proprio come accade anche nel Padre Eterno del primo ovale, che da frontale e ieratico diviene chiasticamente plastico sotto il pennello del Doceno.

⁶² C'è da sottolineare che la qualità sembra sensibilmente diminuire negli ovali sulla parete sinistra. Le scene, infatti, non mostrano più l'acume compositivo che caratterizza gli affreschi di destra; risultano molto sintetiche, quasi scontate e tanto da non sembrare eseguite dallo stesso pennello e guidate dalla stessa idea compositiva delle precedenti. Ciò è tra l'altro parzialmente vero, in quanto questi affreschi, come più volte sottolineato, sono stati fortemente manomessi nel corso dei secoli. Tali manomissioni, evidentemente, devono aver intaccato non solo la conservazione della pellicola pittorica, ma in parte anche l'integrità dell'antica idea compositiva, che sotto le mani dei restauratori successivi si è sgretolata, mostrando oggi solo una minima parte di quella che contrariamente doveva essere una narrazione brillante ed omogenea. A tali malcapitati interventi, dunque, è forse da imputare l'alterazione della successione degli eventi che abbiamo evidenziato in ben due casi.

In tal senso e seguendo il ragionamento di Panofsky, Vasari tende più verso la prima delle due istanze apparentemente contraddittorie che la raffigurazione di una visione soprannaturale richiede, ossia il ‘naturalismo’⁶³. Dürer, secondo lo studioso tedesco, riesce a raggiungerlo attraverso la mediazione dell’opera di Mantegna e il suo recupero della tradizione classica; vi arriva, in altre parole, attraverso la conoscenza della pittura italiana di fine Quattro e inizio Cinquecento. Possiamo dunque ben comprendere ora come il giovane Vasari, imbevuto fin dalla nascita di questa tradizione artistica, possa aver facilmente proseguito l’opera di italianizzazione che già Dürer aveva tentato. Ma a tale scopo si erano applicati anche altri artisti, come l’Holbein. Questi abbiamo visto aver realizzato, proprio partendo dal modello düreriano, mediato da Cranach, le illustrazioni apocalittiche per il Nuovo Testamento di Lutero del 1523⁶⁴. In queste incisioni il maestro di Augusta fonde il modello tedesco con quello italiano, col quale era forse entrato in precoce contatto durante gli anni giovanili trascorsi a Lucerna⁶⁵. Le illustrazioni di Hans, infatti, denotano una maggiore capacità descrittiva e narrativa, oltre che tecnica, rispetto a quelle del suo predecessore nel *Septembertestament* del 1522: nonostante il formato dei legni sia ridotto in confronto a quello a piena pagina di Cranach, Holbein riesce a creare delle figurazioni armoniche, prive di intoppi e ruggini, armoniose nella loro leggerezza ed eleganza. Tali incisioni erano forse note anche a Vasari, in quanto, come sottolineato da Urbini, a Bologna le figurazioni di Holbein erano piuttosto diffuse, come dimostra l’esempio degli affreschi in San Petronio di Amico Aspertini. Certo, il possibile soggiorno bolognese dell’artista tedesco, oltre che ad essere ritenuto dalla critica inverosimile, risalirebbe almeno al 1518-1519, ossia molti anni prima rispetto al cantiere vasariano, ma la circolazione delle sue incisioni fu certamente piuttosto ampia, e tra le varie – tra cui spiccano le *Icones* per l’Antico Testamento di Lutero e i disegni per *L’Elogio della Follia* di Erasmo – sono annoverate proprio le storie dell’*Apocalisse* per l’edizione del Nuovo Testamento luterano del 1523⁶⁶.

È altresì noto, però, che le illustrazioni di Holbein furono il materiale sul quale lavorò, esattamente dieci anni dopo, Matteo Pagan da Treviso (e anonimo collaboratore) per la realizzazione delle scene di corredo al testo della rivelazione di Giovanni, pubblicato da Lucantonio Giunti,

⁶³ Il celebre studioso scrive che «Per «realizzare» una visione in un’opera d’arte – cioè per renderla convincente senza ricorrere a segni convenzionali o iscrizioni – l’artista deve soddisfare due esigenze apparentemente contraddittorie. Deve, per un verso, padroneggiare completamente i mezzi del “naturalismo” [...] per un altro, deve essere in grado di trasferire l’evento miracoloso dal livello della realtà a quello di un’esperienza immaginaria». E. PANOFSKY, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, ed. cit., p. 75.

⁶⁴ Sul caso delle incisioni di Holbein per le Bibbie luterane si rimanda al recente D.H. PRINCE, *Hans Holbein the Younger and Reformation Bible Production*, «Church History», 86(4), pp. 998-1040, in particolare 1015-1028, nel quale viene sottolineato proprio l’aggiornamento su stilemi più italiani (in particolar modo per l’accuratezza prospettica e la maggiore naturalezza) operato dall’Holbein a partire dalle incisioni di Cranach.

⁶⁵ Su questa vicenda ancora dibattutissima dagli studiosi si rimanda a S. URBINI, *Arte italiana e arte tedesca fra le pagine dei libri*, «I quaderni della Fondazione», 4, 4/5, 2001/2002, pp. 56-68 con note.

⁶⁶ Si rammenta, infatti, che solo Silvia Urbini, priva di un sicuro fondamento documentario, ha ipotizzato il soggiorno bolognese dell’artista di Augusta, non condiviso però da tutta la critica successiva. Cfr. *Ivi*. p. 60.

nell'edizione del Nuovo Testamento curata da Antonio Brucioli⁶⁷. Queste illustrazioni, come abbiamo più volte rilevato nelle pagine precedenti, peccano spesso in acume e perizia tecnica, tanto che sostanzialmente arrivano sempre a ricalcare fedelmente le illustrazioni del maestro di Augusta, salvo semplificarle⁶⁸. È molto probabile, allora, che Vasari si sia servito dell'Holbein mediato dal Pagan nella Bibbia veneziana, piuttosto che delle sue incisioni originali. E quello che ha tratto dai legni dell'augustano è proprio il dato dinamico, il fattore che rende la narrazione più chiara e vivace o, per utilizzare le parole di Panofsky, più naturalistica. Questo dinamismo lo si nota bene in alcuni piccoli, ma illuminanti particolari. Eloquenti è il caso del cavaliere della morte nell'ovale con i *Quattro cavalieri*: qui, in luogo dell'ossuto guerriero düreriano raffigurato quasi frontalmente, troviamo l'inquietante essere scheletrico che fa la sua prima e compiuta comparsa nell'incisione di Holbein e poi in quella del Pagan. Vasari in questo caso si limita a voltarne di poco la postura verso l'interno, in maniera tale da rendere la scena più tesa e concitata. Allo stesso modo, la composizione raffigurante *Gli angeli vendicatori* diviene più distesa grazie all'elegante slancio in avanti di alcune figure, come quella del primo angelo abbigliato di giallo, debitore nei confronti delle incisioni di Holbein e Pagan, in cui questa figura, seppur spostata sul lato sinistro della scena, è rappresentata esattamente con la spada levata dietro le spalle e il braccio sinistro teso a tener fermo l'uomo che gli si pone dinanzi. Anche nell'ovale successivo, con il *San Giovanni che divora il Libro*, la scena, attraverso l'accorgimento della leggera curvatura dell'angelo di nubi, diviene più distesa e al contempo dinamica, proprio come accade nelle incisioni delle Bibbie riformate. Passiamo, poi, al quattordicesimo ovale, indubbiamente il più originale di tutto il ciclo. Qui Vasari, distaccandosi dal modello düreriano, tradisce definitivamente la conoscenza delle incisioni bibliche, poiché non solo la posa di Dio, di profilo rispetto alla posa frontale di Dürer, ma anche la concezione della scena, seppur sensibilmente differente nella porzione inferiore, è – come abbiamo visto – completamente autonoma rispetto al legno di Albrecht. Non solo la posa del Creatore mostra la derivazione dal Pagan e dall'Holbein, ma anche quella dell'angelo che, con le mani giunte, gli si pone dinanzi; questi, inginocchiato nelle illustrazioni xilografiche, dal Vasari è caratterizzato da un forte slancio in avanti che ben dialoga con la posa ampia di Dio e che ancora una volta mostra come il confronto dell'artista di Arezzo con i suoi modelli non sia tacito, bensì basato sull'osservazione attenta e l'assimilazione personale. Per completezza, infine, non possiamo tralasciare gli ultimi due ovali del ciclo che di nuovo mostrano, almeno da un punto di vista compositivo, una certa dipendenza dalle illustrazioni bibliche. A emergere subito è la stretta relazione figurativa per quanto riguarda la costruzione della

⁶⁷ Cfr. M. GIRO, *Le illustrazioni xilografiche per l'Apocalisse del Brucioli*, ed. cit., pp. 55-57; I. ANDREOLI, *Dürer sotto torchio. Le quattro serie xilografiche e i loro riflessi nella produzione editoriale veneziana del Cinquecento*, «Venezia Cinquecento», XIX, 37, 2009, pp. 81-94.

⁶⁸ M. GIRO, *Le illustrazioni xilografiche per l'Apocalisse del Brucioli*, ed. cit., pp. 55-57.

scena: tutte le illustrazioni, infatti, optano per suddividere il foglio di Dürer in due raffigurazioni distinte, e questa scelta è operata anche da Vasari, che raffigura nel diciannovesimo ovale *L'angelo con la chiave del pozzo dell'abisso* e nel ventesimo *La Gerusalemme celeste*. In verità le incisioni di Holbein e Pagan, nonostante questa differente ripartizione dell'accaduto, rimangono piuttosto fedeli al legno del maestro di Norimberga: la prima scena è riprodotta con molta fedeltà ed è una delle poche in cui il Pagan timidamente reinterpreta il legno di Hans, così come la seconda, in cui viene conservato lo sperone roccioso sul quale si trovano la figura di San Giovanni e dell'angelo che ammirano la nuova Gerusalemme. Vasari, poi, si relaziona a queste due illustrazioni in maniera piuttosto personale: nel primo caso la scena viene ribaltata, e a movimentarla concorre la figura dell'angelo 'sgonnellante' che opprime il piccolo demonio dalle fattezze tutte classiche. Nel secondo caso, invece, la dipendenza dalle xilografie è leggermente più stringente, in quanto l'artista di Arezzo si limita semplicemente ad adattare la scena al formato degli ovali, collocando quindi le due figure in primo piano e conservando lo sperone roccioso come semplice quinta naturalistica. L'aggiornamento manierista, infine, è dato dalle pose delle due figure: San Giovanni prende il posto dell'angelo e viene ritratto di spalle; la figura alata, invece, trova spazio immediatamente dietro di lui, accompagnandolo col gesto e con lo sguardo verso la città di Dio, in uno slancio leggero che gli increspa tutti i lembi della veste.

La fortuna visiva di questa serie di ovali è stata piuttosto scarsa: nulla fu tratto da essi se non un ciclo di affreschi presente all'interno della chiesa del monastero ed emerso in occasione dei restauri condotti negli anni Settanta (fig. 84a-b), che a giudicare da quanto ci è giunto doveva essere piuttosto ampio. Collocato nella zona alta dell'area rialzata prospiciente il presbiterio, queste pitture ad affresco furono con ogni probabilità realizzate in una data poco successiva al completamento del cantiere vasariano, poiché ne riprendono fedelmente le forme. L'unico frammento superstite di queste pitture raffigura *La visione dei sette candelabri* e ricalca pedissequamente l'analoga scena vasariana, se non fosse per il diverso formato, in questo caso rettangolare. Sebbene non ne sia noto l'autore, tale ciclo pittorico evidenzia come gli ovali vasariani dovettero certamente destare l'attenzione degli artefici bolognesi, anche se le fonti storiche, come abbiamo visto, ne parlano sporadicamente.

Per concludere, l'approccio di Vasari alle sue fonti visive è esattamente quello che ci si può aspettare da colui che è passato alla storia come l'autore delle *Vite*: un approccio da grande conoscitore, da artista intelligente, capace di condensare in piccole e, a un primo sguardo, trascurabili raffigurazioni, gran parte della cultura figurativa del suo periodo, fondendo tutti gli elementi con acume. Il suo modo di *vedere* è esattamente quello che abbiamo analizzato nella prima parte di questo studio: egli, dall'attenta osservazione delle opere di altri maestri, riesce a carpire tutte le qualità e gli

elementi a lui più utili e congeniali, rielaborandoli criticamente⁶⁹. Tali considerazioni divengono ancora più pertinenti se si pone l'accento sul fatto che il cantiere di San Michele in Bosco si colloca in una fase assai precoce della sua carriera artistica e letteraria, in un momento, dunque, fondamentale, in cui tenta di affermarsi sia per le sue qualità di artista, sia per le sue indiscusse doti di scrittore. È a Bologna, come abbiamo visto, che il giovane aretino probabilmente si avvicina all'idea di comporre una grande storia della pittura, da Giotto fino al suo tempo, ed è proprio nella città felsinea che egli inizia a riflettere sul modo di studiare le opere d'arte e sulla maniera in cui è più consono scriverne. A questa sua grande perspicacia artistica bisogna poi aggiungere le sue indubbie doti di capo bottega, attraverso le quali è riuscito, a Bologna per la prima volta, a portare a compimento un' importante impresa decorativa; tale dote risiede anche nell'essere stato in grado di selezionare i più abili aiutanti a sua disposizione e dunque di aver approfittato del talento e della perspicacia del suo più valente collaboratore, Cristoforo Gherardi, il quale – lo abbiamo visto – è un artista ancor oggi nebuloso e il cui studio approfondito potrebbe rivelare una personalità estremamente brillante, in cui sono armoniosamente condensate le tendenze artistiche di quella che è ormai oggi definita 'pittura manierista'.

⁶⁹ Per lo specifico caso del Dürer si rimanda nuovamente allo studio di K. HERMANN FIORE, *Sui rapporti...*, ed. cit., pp. 706-715, nel quale la studiosa analizza non solo l'influenza dell'opera del maestro di Norimberga nella produzione vasariana, ma anche il giudizio letterario che ne ha dato l'aretino. In aggiunta a quanto sostenuto da Hermann Fiore citiamo R. G. BABCOCK, D. I. DUCHARME, *A Preliminary Inventory of the Vasari Papers in the Beinecke Library*, «The Art Bulletin», 71, 2, 1989, pp. 300-304, in cui è trascritto parte dell'inventario della collezione di Giorgio e in cui sono menzionati anche alcuni fogli di Dürer. La presenza di questi pezzi denota come la conoscenza dell'aretino dell'artista tedesco fosse diretta, quasi quotidiana e nulla ci porta a escludere che proprio in occasione del secondo soggiorno bolognese Vasari fosse riuscito ad entrare in possesso delle xilografie di Albrecht ove questi, è noto, si recò «per imparare l'arte della segreta prospettiva», come attesta egli stesso in una lettera del 1506. G.M. FARA, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, ed. cit., p. 68.

Conclusioni

L'analisi comparativa tra gli ovali vasariani e le incisioni apocalittiche di Durer e delle tre principali Bibbie riformate ha, in conclusione, portato alla luce alcuni interessanti aspetti del linguaggio giovanile di Giorgio Vasari. Egli, infatti, ha dimostrato fin dai suoi primi grandi incarichi, quale è appunto la decorazione del refettorio di San Michele in Bosco, di essere in grado di elaborare, attraverso l'utilizzo intelligente di molteplici modelli, un linguaggio pittorico personalissimo: dall'opera grafica del maestro di Norimberga Vasari è stato in grado di trarre delle figurazioni brillanti e distese, in cui il racconto apocalittico, nonostante gli scarti narrativi che abbiamo rilevato nella successione di alcuni ovali, è ben chiaro. Il *pathos* oltremontano, infatti, che a volte rendeva la lettura dell'immagine leggermente più complessa se privata del supporto del testo scritto, viene stemperato dall'artista di Arezzo attraverso l'utilizzo di fonti iconografiche a lui più vicine, come appunto le xilografie presenti nella Bibbia del Brucioli. Queste, tuttavia, risultano tanto legate ai legni di Holbein che non risulta propriamente corretto ritenere le derivazioni vasariane dipendenti dalle illustrazioni di Matteo Pagan, bensì ispirate, almeno in alcune occorrenze, direttamente da quelle dell'artista di Augusta. Già l'Holbein, infatti, aveva proseguito quel lavoro di aggiornamento linguistico su modelli più classici – e dunque di derivazione più italiana – che Durer, sulla scorta delle incisioni del Mantegna, aveva iniziato nel 1496-1498: la dinamicità delle figure, i loro panneggi morbidi, la distensione generale di tutte le scene in funzione di una maggiore grazia visiva e leggibilità narrativa sono tutti elementi di chiara ascendenza peninsulare, che se in Durer risultano ancora acerbi, nell'opera di un artista più tardo come l'Holbein, invece, sono di gran lunga più maturi. Vasari, dunque, si inserisce in questa complessa catena di derivazioni per condurla quasi a conclusione: il suo essere naturalmente imbevuto della tradizione artistica italiana – ed in particolar modo toscana – gli consentirà di chiudere l'opera di 'italianizzazione' del materiale tedesco, rendendolo nel linguaggio pittorico manierista al tempo più in voga. Oltre a queste considerazioni di carattere stilistico, preme qui sottolineare come il Vasari sia riuscito ad attuare questa profonda opera di aggiornamento nella fase giovanile della sua carriera. Ciò tradisce immediatamente lo straordinario *modus operandi* dell'artista, basato sull'attenta osservazione e poi sull'assimilazione critica dell'arte dei suoi e dei tempi a lui appena precedenti: un procedere che non darà frutti solo nella sua produzione pittorica, ma anche – se non in forma maggiore – nella sua produzione letteraria. Abbiamo sottolineato come, infatti, attraverso un'accurata distinzione di carattere terminologico, il giovane

artista intenda sempre in due modi differenti l'atto di osservare l'opera d'arte: se la prima istanza, che certamente albergava nel suo animo da molti anni, era quella di *studiare*, ossia di avvicinarsi alle opere con la volontà di apprendere e di arricchire la propria conoscenza e le proprie capacità, la seconda istanza, che proprio nel contesto bolognese dovette emergere per la prima volta, era invece quella di *guardare*, di osservare un'opera d'arte con un fare da «storico» per trarne le necessarie informazioni al fine di tratteggiare un'immagine dell'evoluzione del fare artistico da Cimabue fino ai suoi tempi completa e, seppur di parte, coerente.

Emerge dunque, già da questa breve osservazione terminologica, la centralità che nella brillante carriera del Vasari rivestì la città di Bologna. È qui che per la prima volta egli entrò in contatto col mondo delle grandi celebrazioni, per le quali in seguito fu spesso chiamato ad elaborare progetti e regie. È poi di nuovo sul suolo felsineo che oltre a lavorare entro le mura del monastero olivetano il giovane artista ebbe modo di entrare in contatto con l'*élite* culturale cittadina, in cui il mito di ascendenza classica di Francesco Francia era ancora ben vivo e in cui la cultura antiquaria era lungi dall'essere sopita. In tale frangente si pone la personalità di Andrea Alciato: sul suo rapporto col Vasari ci siamo soffermati appena in questa sede e certamente un ulteriore approfondimento sarà richiesto, vista l'importanza del tema. Eppure, le prime considerazioni emerse circa questo legame non sono affatto trascurabili: è l'Alciato, infatti, che attraverso la sua profonda conoscenza della letteratura classica e dei suoi modelli retorici, sapientemente fusi nel suo *Libro degli Emblemi*, ha fornito al ventottenne Vasari una delle principali chiavi letterarie della sua opera, ovvero l'utilizzo dell'*ekphrasis*. Grazie a questo modello retorico antichissimo Giorgio è riuscito a mettere su carta e ad illustrare sapientemente innumerevoli opere d'arte, la cui testimonianza scritta, a volte, è per noi oggi l'unica fonte di conoscenza.

La Bologna di quegli anni, tra il quarto e il quinto decennio del Cinquecento, era una città in pieno fermento. Le voci tuonanti di illustri frati, come Bernardino Ochino, smuovevano gli animi dei fedeli, i quali spesso interpretavano in modo assai personale le sibilline parole degli oratori. La macchina inquisitoriale già iniziava a muovere i propri ingranaggi e le correnti che caldeggiavano un rinnovamento *in capite* della Chiesa di Roma fendevano le pareti di tutti i più illustri monasteri e dimore della città petroniana. Anche l'Ordine olivetano sembra non essere stato esente da tali venti: Cipriano Cipriani, infatti, procedeva nel restauro e nel rinnovamento della sua congregazione, affiancato e coadiuvato da molti monaci, tra cui anche il committente del Vasari a Bologna, Filippo Serragli. È sull'onda di tali correnti riformistiche che probabilmente l'illustre abate fiorentino chiese al giovane artista di affrescare sulle pareti del refettorio del suo monastero le venti storie dell'Apocalisse. Un tema inusuale per questo periodo e per questo ambiente, dunque certamente sintomatico delle idee che serpeggiavano tra le alte sfere dell'Ordine. Si è cercato di delineare un

quadro organico delle presenze eterodosse nella congregazione attraverso una più attenta ed accurata ricostruzione storica, che ci ha portato a considerare l'opera di rinnovamento della diocesi di Verona di Gian Matteo Giberti come fulcro principale di tutto questo complesso meccanismo. Il vescovo veronese, infatti, sostenuto dalla Curia sia con Clemente VII sia poi con Paolo III, avviò una complessa opera di riassetto del suo vescovado, per il quale si circondò di nomi illustri del riformismo italiano, come Marcantonio Flaminio e Tullio Crispoldi. Questi, nei loro scritti, hanno più volte accennato al fatto che il mancato rinnovamento della Chiesa avrebbe presto portato a eventi catastrofici, se non addirittura alla fine dei tempi – almeno per la Cattedra di Pietro – e all'Apocalisse. Ecco dunque che si è trovato uno spiraglio attraverso il quale sostenere compiutamente l'ipotesi avanzata da Fortunati circa l'ideazione del programma iconografico vasariano: un programma apparentemente privo di allusioni simboliche e schieramenti dottrinali, che invece sottende un messaggio ben preciso e una richiesta chiara che, infatti, trovava proprio nella storia recente dell'Ordine di Monte Oliveto una prima vera forma di concretizzazione.

La ricerca che qui si presenta, in conclusione, è il frutto di un articolato lavoro trasversale che parte dall'analisi testuale delle *Vite*, per giungere poi – non senza dimenticare un'attenta disamina della fortuna critica della questione – alla contestualizzazione storica, e arrivare infine alla visione comparata del ciclo decorativo bolognese. In altre parole, o meglio, per ricalcare quanto già affermato nelle pagine introduttive, l'intento è stato quello di ricostruire nel modo più certosino possibile il complesso mosaico a cui dai venti semplici ovali vasariani si è reso necessario aggiungere molte tessere (storiche, testuali e dottrinali) per l'assemblamento coerente di una figurazione complessa, nel tentativo di illuminare adeguatamente la fase giovanile – sempre ostica da dirimere anche in altri casi di studio – della carriera di un artista oggi famosissimo e al tempo ricercatissimo, quale è ed è stato Giorgio Vasari. Occorre però non dimenticare che egli non condusse il cantiere in michelangiolesca solitaria, bensì si avvale di numerose e valenti maestranze, come Cristoforo Gherardi, la cui conoscenza, ancor oggi poco approfondita, certamente sarebbe in grado di arricchire gli studi della personalità di un artista solo apparentemente di secondo piano, invero interprete intelligente e sottile del fare artistico dei suoi tempi.

Immagini



1. *Entrata di Carlo V a Bruges il 18 aprile 1515*, miniatura dal manoscritto di Remy de Puy, *La tryumphante et solemmelle entree...*, cod. 2591, ff. 7v-8r., Vienna, Österreichische Nationalbibliothek



2. *Entrata di Carlo V a Bruges il 18 aprile 1515*, arco di trionfo degli spagnoli, miniatura dal manoscritto di Remy de Puy, *La tryumphante et solemmelle entree...*, cod. 2591, f. 35v., Vienna, Österreichische Nationalbibliothek



3. *Entrata di Carlo V a Bruges il 18 aprile 1515*, arco di trionfo dei genovesi, miniatura dal manoscritto di Remy de Puy, *La tryumphante et solemmelle entree...*, cod. 2591, f. 42v, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek



4. C. Amberger, *Ritratto di Carlo V*, 1532, Berlino, Gemaldegalerie



5. B. Beham, *Ritratto di Carlo V*, 1531, Washington, National Gallery of Art



6. J. Seisenegger, *Ritratto di Carlo V a figura intera col cane*, 1532 Vienna, Kunsthistorisches Museum



7. G. Bernardi da Castelbolognese, *Medaglia con ritratto di Carlo V*, 1530 Vienna, Kunsthistorisches Museum, recto



8. Girolamo Genga, *Entrata di Carlo V in San Petronio*, 1530-1532, Villa Imperiale, Pesaro



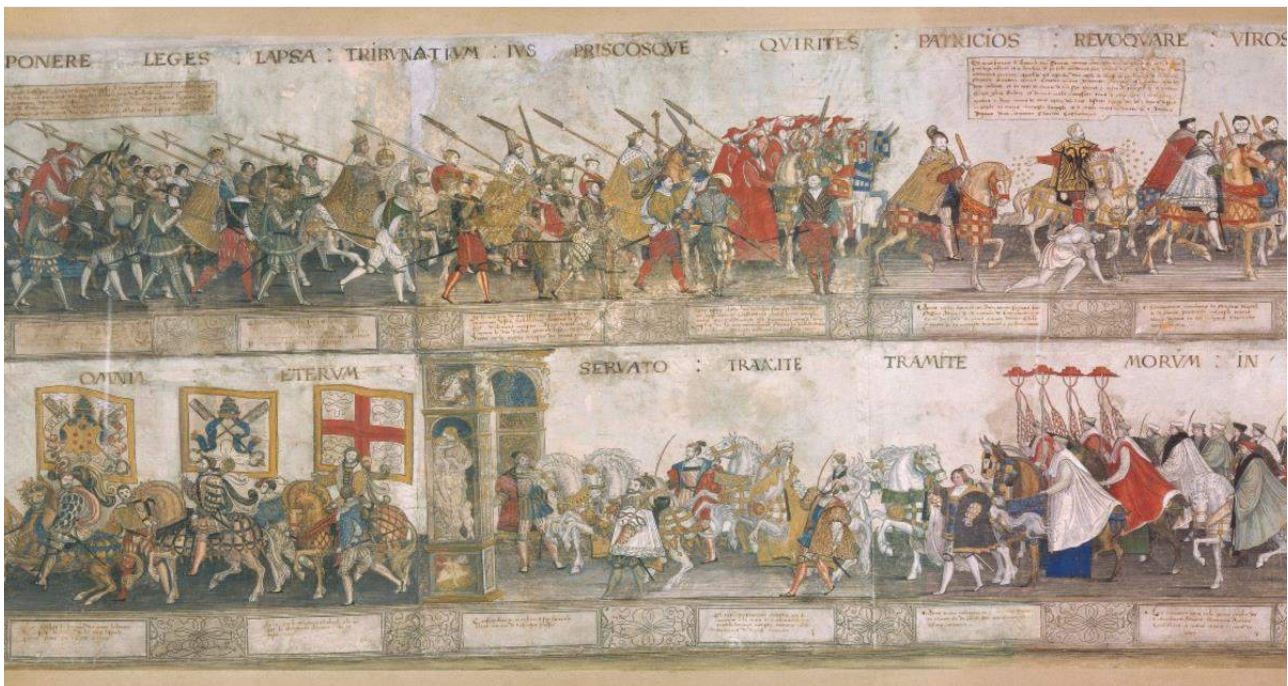
9. M. van Heemskerck, *Veduta del cantiere di San Pietro*, 1536 ca., Berlino, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen



10. Marteen van Heemskerck, *Veduta del cantiere di San Pietro*, 1536 ca., Berlino, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen



11. N. Hogenberg, *Il corteo di Clemente VII e Carlo V (part.)*, 1530, silografia Anversa, Musée Plantin-Moretus



12. Robert Péril, *Il corteo di Clemente VII e Carlo V (part.)*, 1530, silografia, Anversa, Musée Plantin-Moretus



13. Copia da Parmigianino, *Ritratto allegorico di Carlo V*, New York, Stiebel Ltd.



14. G. Britto, *Ritratto di Carlo V in armi* (da Tiziano?), dopo 1533, New York, Metropolitan Museum, n. 17.44



15. S. Luciani, detto del Piombo, *Clemente VII e Carlo V*, 1530 ca., Londra, British Museum, cat. 1955,0212.1



16. B. Bandinelli (attr.), *Progetto per un arco trionfale in onore di Clemente VII*, ca. 1530, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 2257



17. B. Peruzzi, *Cappella Ponzetti*, 1505-1509, Chiesa di S. Maria della Poce, Roma



18. G. Marchesi detto da Cotignola, *Ritratto di San Bruno abate*, 1525 ca., The Walters Art Museum, Baltimore



19. I. da Imola, *Coro notturno*, 1505, San Michele in Bosco, Bologna



20. I. da Imola, *Madonna col Bambino in gloria e i Santi Michele Arcangelo, Pietro e Benedetto*, 1517-1522, Pinacoteca Nazionale, Bologna



21 a-b. A. Aspertini, *Natività e Sant' Ambrogio battezza Sant' Agostino*, 1508-1509, Basilica di San Frediano, Cappella di Sant' Agostino, Lucca



22. E. de' Roberti, *Volto piangente*, 1478-1486, Pinacoteca Nazionale, Bologna.



23. F. Francia, *Due volti maschili*, 1494-1498, Pinacoteca Nazionale, Bologna



24. Raffaello, *Estesi di Santa Cecilia*, 1518, Pinacoteca Nazionale, Bologna



25. P. de' Rossi, *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, 1525-1526, Museo di San Petronio, Bologna



26. S. del Piombo, *Ritratto del cardinale Bandinello Sauli con un consigliere e due geografi*, 1516, National Gallery of Art, Washington



26. Tiziano, *Allocuzione del Marchese del Vasto alle sue truppe*, 1540-1541, Museo Nacional del Prado, Madrid



28. G. Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, Palazzo della Cancelleria, Roma



29. G. Vasari, *Gesù nella casa di Marta e Maria*, 1540, Pinacoteca Nazionale, Bologna



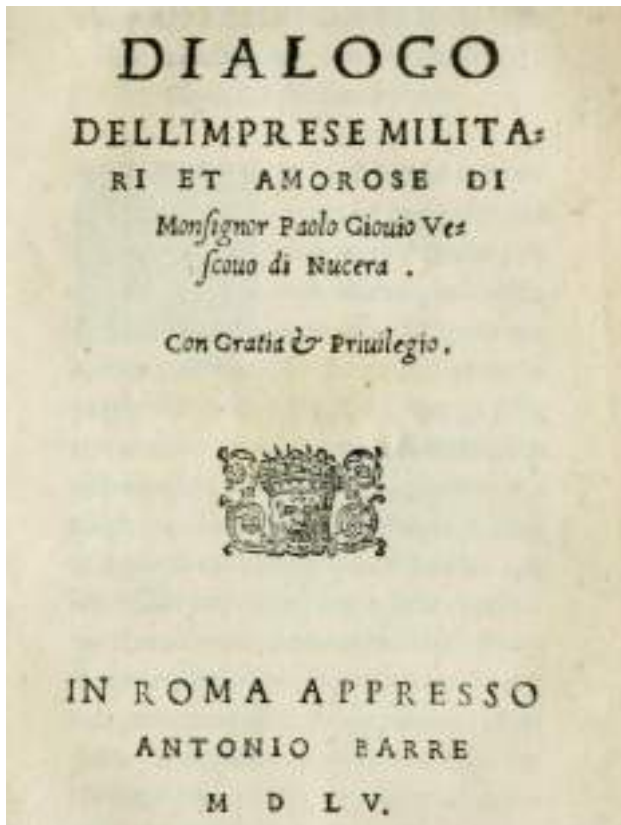
30. G. Vasari, *Ritratto di Alessandro de' Medici*, 1534, Galleria degli Uffizi, Firenze



32. A. Alciato, *Paupertatem summis ingeniis obese ne provehantur*, 1534, *Emblematus libellus* (Chrestien Wechel, Augusta, 1534), B2r, p.19, Glasgow, University Library



31. A. Alciato, *Ex bello pax*, 1534, *Emblematus libellus*, (Chrestien Wechel, Augusta, 1534), D1r, p. 49, Glasgow, University Library



33. P. Gioio, *Dialogo delle Imprese*, 1555, Roma, Antonio Barre



36. G. Vasari, C. Gherardi, S. Veltroni, *Fregio con storie dell'Apocalisse*, 1539-1540, Bologna, ex refettorio del monastero di San Michele in Bosco



34. G. Vasari, *La cena di San Gregorio*, 1540, Pinacoteca Nazionale, Bologna



35. G. Vasari, *disegno preparatorio per la tavola Abramo nella valle di Mambre*, 1539-1540, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Galleria degli Uffizi, Firenze, inv. 1192 E



37. Foto d'epoca dei restaurati ambienti del refettorio del monastero in occasione dell'apertura dell'Istituto Ortopedico Rizzoli



36. M. Oretti, *San Michele in Bosco*, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, fondo Malvezzi de' Medici, vol. 51, Notizie antiche spettanti al monastero di San Michele in Bosco, c. 151r.



38. Artista toscano, *Studio di fregio*, seconda metà del XVI secolo, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Gallerie degli Uffizi, Firenze, inv. 953 E



39. G. Vasari, C. Gherardi, *Discesa di Cristo al Limbo*, 1554-1555, Cortona, Museo Diocesano



40. C. Gherardi, *Sala degli Dei*, 1542-1552, Città di Castello, Castello Bufalini



42. G. Vasari, *Madonna con il Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Girolamo*, 1537, Eremo di Camaldoli



43. G. Vasari, *Natività a lume di notte*, 1538, Eremo di Camaldoli



44. G. Vasari, *Refettorio del monastero di Santa Maria di Monteoliveto*, 1544, Napoli, Chiesa di Sant'Anna dei Lombardi



45. A. Moller, *Ritratto di Filippo Serragli* (a sinistra), Monte Oliveto, atrio della biblioteca di Monte Oliveto Maggiore



47. Raffaello, *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* (part.), 1511-1514, Roma, Musei Vaticani



46. G. Vasari, *Allegoria dell'Immacolata Concezione*, 1541, Firenze, Chiesa dei Santi Apostoli



48a. G. Vasari, C. Gherardi, *La visione dei sette candelabri*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco.



48b. A. Durer, *La visione dei sette candelabri*, 1496-1498, Londra, British Museum, inv. 1895,0122.545



48c. L. Cranach il Vecchio, *La visione dei sette candelabri*, 1522, *Septembertestament, Das Neue Testament Deützsch* (Wittenberg, Melchior Lotter il Giovane, 1522), 191 v., Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek,



48d. H. Holbein il Giovane, *La visione dei sette candelabri*, 1523, *Das neue Testament* (Basilea, Thomas Wolff, 1532), 334r., Heidelberg, Universitätsbibliothek



48e. M. Pagan da Treviso, *La visione dei sette candelabri*, 1532, *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento* (Venezia, Lucantonio Giunti, 1532), 407v, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana,



49a. G. Vasari, C. Gherardi, *San Giovanni davanti a Dio e agli Anziani*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco.



49b. A. Durer, *San Giovanni davanti a Dio e agli Anziani*, 1496-1498, Londra, British Museum, inv. 1895.0122.546



49c. L. Cranach il Vecchio, *San Giovanni davanti a Dio e agli Anziani*, 1522, *Septembertestament, Das Neue Testament Deützsch* (Wittenberg, Melchior Lotter il Giovane, 1522), 194 r., Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek



49d. H. Holbein il Giovane, *San Giovanni davanti a Dio e agli Anziani*, 1523. *Das neue Testament* (Basilea, Thomas Wolff, 1532), 337v., Heidelberg, Universitätsbibliothek



49e. M. Pagan da Treviso, *San Giovanni davanti a Dio e agli Anziani*, 1532, *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento* (Venezia, Lucantonio Giunti, 1532), 408v, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



50a. G. Vasari, C. Gherardi, *I quattro cavalieri*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



50b. A. Durer, *I quattro cavalieri*, 1496-1498, Londra, British Museum, inv. 1895.0122.576



50b. L. Cranach il Vecchio, *I quattro cavalieri*, 1522, *Septembertestament, Das Neue Testament Deütsch* (Wittenberg, Melchior Lotter il Giovane, 1522), 195 v., Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek



50d. H. Holbein il Giovane, *I quattro cavalieri*, 1523, *Das neue Testament* (Basilea, Thomas Wolff, 1532), 339r, Heidelberg, Universitätsbibliothek



50e. M. Pagan da Treviso, *I quattro cavalieri*, 1532, *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento* (Venezia, Lucantonio Giunti, 1532), 408r, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



51a. G. Vasari, C. Gherardi, *L'apertura del quinto sigillo*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



51b. A. Durer, *L'apertura del quinto e del sesto sigillo*, 1496-1498, Londra, British Museum, inv. 1895,0122.548



51c. L. Cranach il Vecchio, *L'apertura di quinto sigillo*, 1522, *Septembertestament, Das Neue Testament Deützsch* (Wittenberg, Melchior Lotter il Giovane, 1522), 196 v., Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek



51d. H. Holbein il Giovane, *L'apertura del quinto sigillo*, 1523, *Das neue Testament* (Basilea, Thomas Wolff, 1532), 339v, Heidelberg, Universitätsbibliothek



51e. M. Pagan da Treviso, *L'apertura del quinto sigillo*, 1532, *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento* (Venezia, Lucantonio Giunti, 1532), 408r, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



52a. G. Vasari, C. Gherardi, *L'apertura del sesto sigillo*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



52b. A. Durer, *L'apertura del quinto e del sesto sigillo*, 1496-1498, Londra, British Museum, inv. 1895.0122.548



52c. L. Cranach il Vecchio, *L'apertura del sesto sigillo*, 1522, *Septembertestament, Das Neue Testament Deüttsch* (Wittenberg, Melchior Lotter il Giovane, 1522), 197 v., Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek,



52d. H. Holbein il Giovane, *L'apertura del sesto sigillo*, 1523, *Das neue Testament* (Basilea, Thomas Wolff, 1532), 340v, Heidelberg, Universitätsbibliothek



52e. M. Pagan da Treviso, *L'apertura del sesto sigillo*, 1532, *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento* (Venezia, Lucantonio Giunti, 1532), 408r, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



53a. G. Vasari, C. Gherardi, *I quattro angeli trattengono i quattro venti*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



53b. A. Durer, *I quattro angeli trattengono i quattro venti*, 1496-1498, Londra, British Museum, inv. 1895.0122.549



53c. L. Cranach il Vecchio, *I quattro angeli trattengono i quattro venti*, 1522, *Septembertestament, Das Neue Testament Deütsch* (Wittenberg, Melchior Lotter il Giovane, 1522), 198 v., Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek



53d. H. Holbein il Giovane, *I quattro angeli trattengono i quattro venti*, 1523, *Das neue Testament* (Basilea, Thomas Wolff, 1532), 341r, Heidelberg, Universitätsbibliothek



53e. M. Pagan da Treviso, *I quattro angeli trattengono i quattro venti*, 1532, *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento* (Venezia, Lucantonio Giunti, 1532), 409v., Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



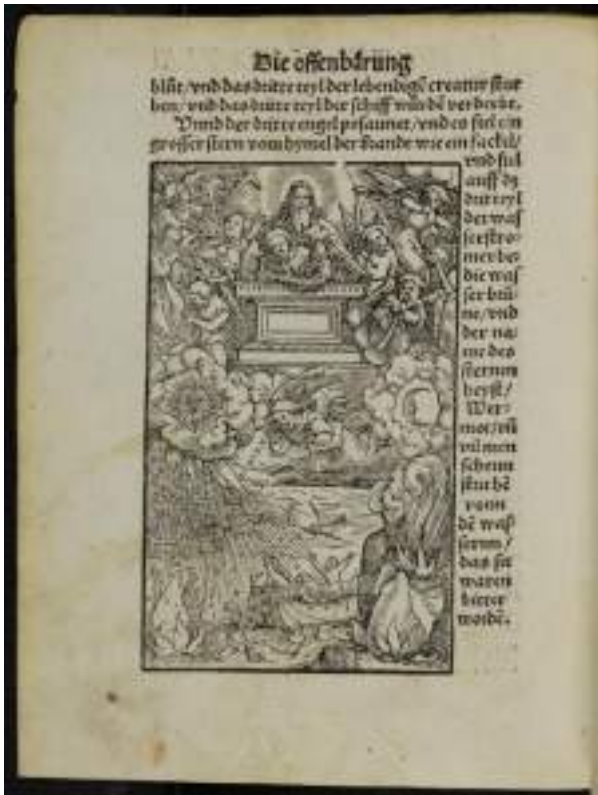
54a. G. Vasari, C. Gherardi, *L'angelo col sigillo di Dio vivo*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



54b. A. Durer, *Le sette trombe*, 1496-1498, Londra, British Museum, inv. 1895,0122.550



54c. L. Cranach il Vecchio, *Lo squillo delle prime quattro trombe* 1522, *Septembertestament, Das Neue Testament Deütisch* (Wittenberg, Melchior Lotter il Giovane, 1522), 199 v., Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek



54d. H. Holbein il Giovane, *Lo squillo delle prime quattro trombe*, 1523, *Das neue Testament* (Basilea, Thomas Wolff, 1532), 342v, Heidelberg, Universitätsbibliothek



54e. M. Pagan da Treviso, *Lo squillo delle prime quattro trombe*, 1532, *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento* (Venezia, Lucantonio Giunti, 1532), 409v, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



55a. A. Durer, *L'angelo col sigillo di Dio vivo*, 1496-1498, Londra, British Museum, inv. 1895,0122.550



55c. L. Cranach il Vecchio, *Lo squi*, 1522, *Septembertestament, Das Neue Testament Deützsch* (Wittenberg, Melchior Lotter il Giovane, 1522), 200v, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek



55d. H. Holbein il Giovane, *Lo squillo delle quinta tromba*, 1523, *Das neue Testament* (Basilea, Thomas Wolff, 1532), 343v, Heidelberg, Universitätsbibliothek



55e. M. Pagan da Treviso, *Lo squillo della quinta tromba*, 1532, *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento* (Venezia, Lucantonio Giunti, 1532), 410r, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



56a. G. Vasari, C. Gherardi, *I quattro angeli vendicatori*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



56b. A. Durer, *I quattro angeli vendicatori*, 1496-1498, Londra, British Museum, inv. 1895,0122.551



56c. L. Cranach il Vecchio, *I quattro angeli vendicatori*, 1522, *Septembertestament, Das Neue Testament Deützsch* (Wittenberg, Melchior Lotter il Giovane, 1522), 201 v., Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek



56d. H. Holbein il Giovane, *I quattro angeli vendicatori*, 1523, *Das neue Testament* (Basilea, Thomas Wolff, 1532), 344r, Heidelberg, Universitätsbibliothek



56e. M. Pagan da Treviso, *I quattro angeli vendicatori*, 1532, *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento* (Venezia, Lucantonio Giunti, 1532), 410r, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



57a. G. Vasari, C. Gherardi, *San Giovanni divora il libro*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



57b. A. Durer, *San Giovanni divora il libro*, 1496-1498, Londra, British Museum, inv. 1895.0122.567



57c. L. Cranach il Vecchio, *San Giovanni divora il libro*, 1522, *Septembertestament, Das Neue Testament Deützsch* (Wittenberg, Melchior Lotter il Giovane, 1522), 202 v., Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek



57d. H. Holbein il Giovane, *San Giovanni divora il libro*, 1523, *Das neue Testament* (Basilea, Thomas Wolff, 1532), 345v., Heidelberg, Universitätsbibliothek



57e. M. Pagan da Treviso, *San Giovanni divora il libro*, 1532, *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento* (Venezia, Lucantonio Giunti, 1532), 410v., Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



58a. G. Vasari, C. Gherardi, *La donna apocalittica*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



58b. A. Durer, *La donna apocalittica*, 1496-1498, Londra, British Museum, inv. 1895,0122.553



58c. L. Cranach il Vecchio, *La donna apocalittica*, 1522, Septembertestament, *Das Neue Testament Deützsch* (Wittenberg, Melchior Lotter il Giovane, 1522), 204 v., Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek



58d. H. Holbein il Giovane, *La donna apocalittica*, 1523, *Das neue Testament* (Basilea, Thomas Wolff, 1532), 347v, Heidelberg, Universitätsbibliothek



58e. M. Pagan da Treviso, *La donna apocalittica*, 1532, *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento* (Venezia, Lucantonio Giunti, 1532), 410v, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



59b. A. Dürer, *San Michele uccide il drago*, 1496-1498, Londra, British Museum, inv. 1895.0122.554



59c. L. Cranach il Vecchio, *I due testimoni*, 1522, *Septembertestament, Das Neue Testament Deützsch* (Wittenberg, Melchior Lotter il Giovane, 1522), 203 v., Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek



59d. H. Holbein il Giovane, *I due testimoni*, 1523, *Das neue Testament* (Basilea, Thomas Wolff, 1532), 346r, Heidelberg, Universitätsbibliothek



59e. M. Pagan da Treviso, *I due testimoni*, 1532, *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento* (Venezia, Lucantonio Giunti, 1532), 410v., Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



60a. G. Vasari, C. Gherardi, *La vendemmia delle nazioni*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



60b. A. Dürer, *L'apparizione delle due bestie*, 1496-1498, Londra, British Museum, inv. 1895,0122.555



60c. L. Cranach il Vecchio, *La vendemmia delle nazioni*, 1522, *Septembertestament, Das Neue Testament Deützsch* (Wittenberg, Melchior Lotter il Giovane, 1522), 208 r., Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek



60d. H. Holbein il Giovane, *La vendemmia delle nazioni*, 1523, *Das neue Testament* (Basilea, Thomas Wolff, 1532), 351v, Heidelberg, Universitätsbibliothek



60e. M. Pagan da Treviso, *La vendemmia delle nazioni*, 1532, *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento* (Venezia, Lucantonio Giunti, 1532), 412r, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



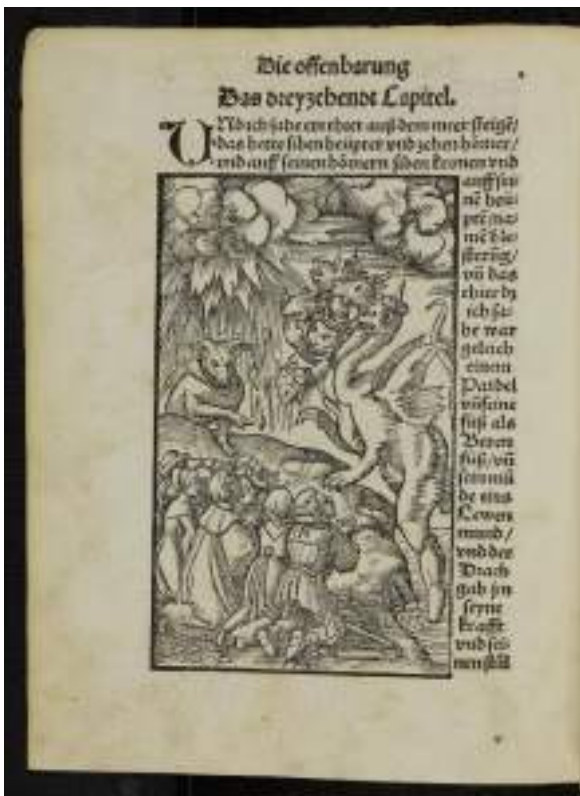
61a. G. Vasari, C. Gherardi, *La bestia che sale dal mare*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



61b. A. Dürer, *L'apparizione delle due bestie*, 1496-1498, Londra, British Museum, inv. 1895,0122.555



61c. L. Cranach il Vecchio, *L'apparizione delle due bestie*, 1522, *Septembertestament, Das Neue Testament Deützsch* (Wittenberg, Melchior Lotter il Giovane, 1522), 206 r, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek,



61d. H. Holbein il Giovane, *L'apparizione delle due bestie*, 1523, *Das neue Testament* (Basilea, Thomas Wolff, 1532), 358v, Heidelberg, Universitätsbibliothek



61e. M. Pagan da Treviso, *L'apparizione delle due bestie*, 1532, *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento* (Venezia, Lucantonio Giunti, 1532), 411v, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



62a. G. Vasari, C. Gherardi, *La bestia che sale dalla terra*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



63a. G. Vasari, C. Gherardi, *Il trionfo su Babilonia*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



63b. A. Dürer, *La meretrice di Babilonia*, 1496-1498, Londra, British Museum, inv. 1895,0122.557



63c. L. Cranach il Vecchio, *Il trionfo su Babilonia*, 1522, *Septembertestament, Das Neue Testament Deüttsch* (Wittenberg, Melchior Lotter il Giovane, 1522), 211 r, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek



63d. H. Holbein il Giovane, *Il trionfo su Babilonia*, 1523, *Das neue Testament* (Basilea, Thomas Wolff, 1532), 354v, Heidelberg, Universitätsbibliothek



63e. M. Pagan da Treviso, *Il trionfo su Babilonia*, 1532, *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento* (Venezia, Lucantonio Giunti, 1532), 413r, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



64a. G. Vasari, C. Gherardi, *La meretice di Babilonia* , 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



64b. A. Dürer, *La meretrice di Babilonia*, 1496-1498, Londra, British Museum, inv. 1895.0122.557



64c. L. Cranach il Vecchio, *La meretrice di Babilonia*, 1522, *Septembertestament, Das Neue Testament Deützsch* (Wittenberg, Melchior Lotter il Giovane, 1522), 210 v, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek



64d. H. Holbein il Giovane, *La meretrice di Babilonia*, 1523, *Das neue Testament* (Basilea, Thomas Wolff, 1532), 353v, Heidelberg, Universitätsbibliothek



64e. M. Pagan da Treviso, *La meretrice di Babilonia*, 1532, *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento* (Venezia, Lucantonio Giunti, 1532), 412v, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



65. G. Vasari, C. Gherardi, *L'angelo con la chiave del pozzo dell'abisso*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



65a. G. Vasari, C. Gherardi, *L'angelo con la chiave del pozzo dell'abisso*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco (foto degli anni '50)



65b. A. Dürer, *L'angelo con la chiave del pozzo dell'abisso*, 1496-1498, Londra, British Museum, inv. 1895.0122.558



65c. L. Cranach il Vecchio, *L'angelo con le chiavi del pozzo dell'abisso*, 1522, *Septembertestament, Das Neue Testament Deüttsch* (Wittenberg, Melchior Lotter il Giovane, 1522), 213 v., Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek



65d. H. Holbein il Giovane, *L'angelo con la chiave del pozzo dell'abisso*, 1523, *Das neue Testament* (Basilea, Thomas Wolff, 1532), 357r., Heidelberg, Universitätsbibliothek



65e. M. Pagan da Treviso, *L'angelo con la chiave del pozzo dell'abisso*, 1532, *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento* (Venezia, Lucantonio Giunti, 1532), 407r., Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



66a. G. Vasari, C. Gherardi, *La Gerusalemme celeste*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



66b. A. Dürer, *La Gerusalemme celeste*, 1496-1498, Londra, British Museum, inv. 1895,0122.558



66c. L. Cranach il Vecchio, *La Gerusalemme celeste*, 1522, *Septembertestament, Das Neue Testament Deütsch* (Wittenberg, Melchior Lotter il Giovane, 1522), 214 v, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek



66d. H. Holbein il Giovane, *La Gerusalemme celeste*, 1523, *Das neue Testament* (Basilea, Thomas Wolff, 1532), 359r, Heidelberg, Universitätsbibliothek



66e. M. Pagan da Treviso, *La Gerusalemme celeste*, 1532, *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento* (Venezia, Lucantonio Giunti, 1532), 414r, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana



67a. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di San Benedetto di Siena*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



67b. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di Monte Oliveto Maggiore*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



68a. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di San Bartolomeo di Firenze*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



69b. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di Sant'Andrea di Volterra*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



69a. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di Sant'Anna in Camprena*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



68b. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di San Bernardo di Arezzo*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



70a. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di Santa Maria Nova di Roma*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



70b. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di San Marco di San Geminiano*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



71a. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di San Girolamo di Pisa*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



71b. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di Santa Maria della Riviera*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



72a. G. Vasari, C. Gherardi, *Non identificato*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



72b. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di San Michele in Bosco di Bologna*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



73a. G. Vasari, C. Gherardi, *Non identificato*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



73b. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di San Miniato di Firenze*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



74a. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di San Bartolomeo di Prato*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



74b. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di San Pietro di Gubbio*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



75a. G. Vasari, C. Gherardi, *Non identificato*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



75b. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di Sant'Elena di Venezia*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



76a. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di Santa Maria in Scolcha*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



76b. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di San Giorgio di Ferrara*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



77a. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di Santa Maria in Regola d'Imola*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



77b. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di San Benedetto di Padova*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



78a. G. Vasari, C. Gherardi, *Non riconosciuto*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



78b. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di Santa Maria di Gradara*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



79a. G. Vasari, C. Gherardi, *Non riconosciuto*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



80a. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di Santa Maria del Soccorso di L'Aquila*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



80b. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di San Ponziano di Lucca*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



81a. G. Vasari, C. Gherardi, *Non riconosciuto*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



82a. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di Santa Maria in Castiglione*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



82b. G. Vasari, C. Gherardi, *Non riconosciuto*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



83a. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di Santo Stefano di Genova*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



83b. G. Vasari, C. Gherardi, *Veduta di San Vittore di Milano*, 1539-1540, Bologna, refettorio dell'ex monastero di San Michele in Bosco



84a. Artista anonimo, *Storie dell'Apocalisse*, metà del XVI secolo, Bologna, chiesa di San Michele in Bosco



84b. Artista anonimo, *Storie dell'Apocalisse*, metà del XVI secolo, Bologna, chiesa di San Michele in Bosco

Bibliografia

◆ Documenti d'Archivio

M. ORETTI, in Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, fondo Malvezzi de' Medici, vol. 51, *Notizie antiche spettanti al monastero di San Michele in Bosco*, c. 151r.

Archivio Storico Diocesi di Alife, Fondo ex Diocesi Alife, *Notizie Miscellanea S.M.M (XIX-XIX)*, c. 574v

Archivio Storico Diocesi di Alife, Fondo ex Diocesi Alife, *Catalogo dei Vescovi di Alife, dalle origini fino a Mons. Ottavio Puoti (sec. XIX)*

Archivio di Monte Oliveto Maggiore, *Liber Professorum et Mortuorum*, A, c. 94v.

Archivio di Stato di Firenze, *Principato Mediceo*, Carteggio Universale, filza 453, c. 93r-v e c. 222r-v.

◆ Fonti

ALCIATO A., *Il libro degli Emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, a cura M. Gabriele, Milano 2015 [2008].

ARZE L., GIORDANI G., *Indicazione storico-artistica delle cose spettanti alla villa Legatizia di San Michele in Bosco già monastero de' RR. PP. Olivetani monumento fra i più celebri suburbani di Bologna*, Bologna, alla Volpe, 1850.

BELFORTI, M., *Cronologia brevis caenobiorum, virorumque illustrium, vel commendabilium congregationis Montis Oliveti ordinis S. Benedicti, monachorum occidentalium patriarchae, complectens divisim quascunque suarum provinciarum nationes, ab anno MCCCXIX. sua institutionis, usque ad currentem*, Milano 1720.

BRUCIOLI, A., *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento, tradotti nuouamente de la hebraica verita in lingua toscana per Antonio Brucioli. Co diuini libri del nuouo testamento di Christo Giesu signore & saluatore nostro. Tradotti di greco in lingua toscana pel medesimo*, Venezia, Lucantonio Giunti, 1532.

CAVAZZONI ZANOTTI G., *Il claustro di San Michele in Bosco di Bologna de' monaci Olivetani dipinto dal famoso Lodovico Carracci e da altri eccellenti maestri usciti dalla sua scuola; con la compiuta serie delle dipinture diligentemente disegnate, ed incise in rame*, Bologna 1776.

Das neue Testament, Basel, Thomas Wolff, 1523.

DI PAOLO MASINI A., *Bologna Perlustrata*, Bologna, Carlo Zenero 1650.

GIORDANI G., *Della dimora e venuta in Bologna del Sommo Pontefice Clemente VII per la coronazione di Carlo V Imperatore celebrata l'anno MDXXX*, Bologna 1842.

GIOVIO P., *Scritti d'arte: lessico ed ecfraasi*, a cura di S. Maffei, Pisa 1999.

GUICCIARDINI F., *Storia d'Italia*, ed. a cura di S. Seidel Menchi, Torino 1971.

LACELLOTTI S., *Istoria olivetana. Libro primo (1300-1593)*, a cura di G.F. Fiori, Ferrara 1989.

LAMO P., *Graticola di Bologna*, a cura di M. Pigozzi, Bologna 1996.

LUTERO M., *Septembertestament, Das Neue Testament Deütsch*, Wittenberg, Melchior Lotter il Giovane, Christian Döring, 1522.

MALAGUZZI VALERI F., *La chiesa e il convento di S. Michele in Bosco*, Bologna, Fava e Garagnani, 1895.

MALVASIA C.C., *Le pitture di Bologna*, Bologna 1689.

MALVASIA, C.C., *Il claustro di S. Michele in Bosco di Bologna dipinto dal famoso Lodovico Carracci, e da altri eccellenti maestri usciti dalla sua scola descritto dal sig. co. Carlo Cesare Malvasia e ravnivato all'originale con l'esatto disegno, ed intaglio del sig. Giacopo Giovannini pittore bolognese*, Bologna 1694.

MALVASIA C.C., *Felsina Pittrice*, ed. a cura di M. Brascaglia Bologna 1971.

Pitture, scolture ed architetture delle chiese luoghi pubblici, palazzi, e case della citta di Bologna e suoi sobborghi, Bologna, Longhi, 1782.

RENATO C., *Opere, documenti, testimonianze*, a cura di A. Rotondò, Firenze-Chicago 1968.

SANUDO M., *Diarii (1455-1536)*, a cura di M. Allegri, N. Barozzi, G. Brecht, R. Fulin e R. Strefani, Venezia 1898.

UGHELLI F., *Italia sacra sive De episcopis Italiae et insularum adiacentium, rebusque ab iis praeclare gestis, deducta serie ad nostram usque aetatem*, Roma 1662

VASARI G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori (1550-1568)*, ed. a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1966-1987.

VASARI G., *Ricordanze*, a cura di A. Del Vita, Roma 1938.

◆ Bibliografia moderna

ADDANTE L., *Eretici e libertini nel Cinquecento italiano*, Roma-Bari 2010.

AGOSTI B., *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle vite*, Milano 2016.

AGOSTI B., *Per una geografia e storia della Torrentiniana*, in *Forme e storia: scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. Angelelli e F. Pomarici, Roma 2012, pp. 525-536.

AGOSTI B., *Paolo Giovio: Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008.

AGOSTINI M., *Introduzione*, in *Cipriano Cipriani: abate olivetano veronese del Rinascimento*, a cura di M. Agostini, G. Baldissin Molli, Saonara 2017, p. 11-16.

ALBERTINI OTTOLENGHI M. G., *Il collezionismo di antichità a Milano tra XV e XVI secolo nella silloge epigrafica di Andrea Alciato: prime considerazioni*, in *Archeologia classica e post-classica tra Italia e Mediterraneo: scritti in ricordo di Maria Pia Rossignani*, a cura di S. Lusuardi Siena, C. Perassi, F. Sacchi, M. Sannazaro, Milano 2016, pp.675-680.

ALPERS S., *Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 23, 1960, pp. 190-215.

ANDREOLI I., *Durer sotto torchio. Le quattro serie xilografiche e i loro riflessi nella produzione editoriale veneziana del Cinquecento*, «Venezia Cinquecento», XIX, 37, 2009, pp. 5-135.

ANSELMINI G.M., *La Storia d'Italia tra soggetto dello storico e dramma della storia*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, atti del convegno (Bologna, 19-21 ottobre 2000), a cura di E. Pasquini e P. Prodi, Bologna 2002, p. 41-52.

ARBIZZONI G., *Ecfrasi, emblemi, imprese*, in *Ecfrasi: modelli ed esempi tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi, M. Farnetti vol. II, Roma 2004, pp. 513-537.

BABCOCK R.G., DUCHARME D.I., *A Preliminary Inventory of the Vasari Papers in the Beinecke Library*, «The Art Bulletin», 71, 2, 1989, pp. 300-304.

BALDISSIN MOLLI G., *Giorgio Vasari e Cipriano Cipriani*, in *Cipriano Cipriani: abate olivetano veronese del Rinascimento*, a cura di M. Agostini, G. Baldissin Molli, Saonara 2017, pp. 87-106.

BARBIERI E., *Le bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento: storia e bibliografia ragionata delle edizioni in lingua italiana dal 1471 al 1600*, Milano 1992.

BARBIERI E., *Giovanni della Casa e il primo processo veneziano contro Antonio Brucioli*, in *Giovanni della Casa ecclesiastico e scrittore*, a cura di S. Carrai, Roma 2007, pp. 31-59.

BARNI G.L., *Le lettere di Andrea Alciato giureconsulto*, Firenze 1953.

BAROCCHI P., *Vasari Pittore*, Milano 1964.

BAROCCHI P., *Complementi al Vasari Pittore*, «Atti dell'Accademia Toscana di Scienze, Lettere ed Arti La Colombaria», 28, 1963-1964, pp. 251-309.

BAROCCHI P., *Studi Vasariani*, Torino 1984.

BENATI D., *Alle origini della "vita" di Francesco Francia: Vasari e gli umanisti bolognesi*, in *Il genio di Francesco Francia: un orafo pittore nella Bologna del Rinascimento*, catalogo della mostra (Bologna, 24 marzo – 24 giugno 2018), a cura di M. Scalini e E. Rossoni, Venezia 2018, pp. 95-107.

BERNARDI T., *Analisi di una cerimonia pubblica: l'incoronazione di Carlo V a Bologna*, «Quaderni Storici», 21, 61, 1986, pp. 171-199.

BERTI D., *Di Giovanni Valdés e di taluni suoi discepoli secondo nuovi documenti tolti dall'Archivio veneto*, «Atti della R. Acc. dei Lincei: classe di scienze morali, storiche e filosofiche», s. 3, vol. II, 1877-1878, pp. 61-81.

BODART D., *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Roma 1998.

Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini, atti del convegno (Bologna, 19-21 ottobre 2000), a cura di E. Pasquini e P. Prodi, Bologna 2002.

BONORA E., *La Controriforma*, Bari-Roma 2001.

BOREA E., *Vasari e le stampe*, in *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, «Prospettiva», 57/60, 2, 1989-1990, pp. 22-24

BORROMEO A., *Il dissenso religioso tra il clero italiano e la prima attività del Sant'Ufficio romano*, in *Per il Cinquecento religioso italiano; clero, cultura e società*, atti del convegno (Siena, 27-30 giugno 2001), a cura di M. Sangalli, vol. II, Roma 2004, pp. 461-462.

BOZZA T., *Nuovi studi sulla Riforma in Italia. I. Il Beneficio di Cristo*, Roma 1976.

BRANDI K., *Carlo V*, Torino 2001 [1937].

BREDEKAMP H., *La fabbrica di San Pietro: il principio della distruzione produttiva*, Torino 2005 [2000].

CAMAIONI M., *Il Vangelo e l'Anticristo: Bernardino Ochino tra francescanesimo ed eresia (1487-1547)*, Bologna 2018.

CANNATA N., *Vasari, Paolo Giovio, le collezioni di ritratti e la retorica delle immagini*, in *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, atti del convegno (Firenze, 14-15 ottobre 2011), a cura di M. Wellington Gahtan, Firenze 2012, pp. 61-69.

CANTIMORI D., *Eretici italiani del Cinquecento*, a cura di A. Prosperi, Torino 2009 [Firenze 1939].

CAPUTO V., «*Dar spirito a' marmi, a i color fiato e vita*»: *Giorgio Vasari scrittore*, Milano 2015.

CARAMAGNO A., *Il percorso dottrinale di Antonio Brucioli, dal commento ai Salmi alle Pie et christiane epistole*, in *La fede degli italiani: per Adriano Prosperi*, a cura di G. Dall'Olio, A. Malena, P. Scaramella, Pisa 2012, pp. 53-65.

CARRARA E., *Reconsidering the Authorship of the 'Lives'. Some Observations and Methodological Questions on Vasari as a Writer*, «Studi di Memofonte», 15, 2015, pp. 53-90.

CARRARA E., *Itinerari e corrispondenti vasariani (1537-1550)*, in *Architettura e identità locali*, a cura di L. Corrain, F.P. Di Teodoro, Firenze 2013, pp. 125-141.

CAZZATO V., *Vasari e Carlo V. L'ingresso trionfale a Firenze del 1536*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno di studi (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 179-204.

CECCHI A., *schede di catalogo nn. 281b-281a*, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kalescian, A. Stanzani, Venezia 2006, pp. 413-416.

Centenario dell'Istituto Ortopedico Rizzoli 1896-1996, ristampa della Relazione della Deputazione al Consiglio Provinciale di Bologna di Giuseppe Bacchelli, prefazione di V. Prodi, introduzione di M. Macciantelli, Bologna 1996.

CERVATO D., *La chiesa veronese al tempo dell'abate Cipriano Cipriani (1482-1548)*, in *Cipriano Cipriani: abate olivetano veronese del Rinascimento*, a cura di M. Agostini, G. Baldissin Molli, Saonara 2017, pp. 67-68.

CHASTEL A., *Les entrées de Charles Quint en Italie*, in *Les fêtes de la Renaissance*, vol. 2: *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, actes du congrès (Bruxelles, Anvers, Gand, Liège, 2-7 septembre 1957), éd. par J. Jacquot, Paris 1960, p. 197-206.

CIAN V., *Lettere inedite di Andrea Alciato a Pietro Bembo. L'Alciato e Paolo Giovio*, «Archivio Storico Lombardo», 2, 1890, pp. 811-865.

Cipriano Cipriani: abate olivetano veronese del Rinascimento, a cura di M. Agostini, G. Baldissin Molli, Saonara 2017.

CLARKE G., *The Emperor's Hat: City, Space, and Identity in Contemporary Accounts of Charles V's Entry into Bologna in 1529*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 16, 1-2, 2013, pp. 197-220.

CONTE F., *Vasari in Italia settentrionale, tra Torrentiniana e Giuntina*, in *Scritti autobiografici di artisti tra Quattro e Cinquecento*, a cura di M.P. Sacchi, M. Vistoli, Pavia 2017, pp. 49-88.

CONTI G., *L'incoronazione di Carlo V a Bologna*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino: la Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1980, pp. 46-39.

CORTESI BOSCO F., *A proposito del frontespizio di Lorenzo Lotto per la Bibbia di Antonio Brucioli*, «Bergomum», 70, 1976, 1-2, pp. 27-42.

CUPPERI W., *La riscoperta delle monete antiche come codice celebrativo: L'iconografia italiana dell'imperatore Carlo V d'Asburgo nelle medaglie di Alfonso Lombardi, Giovanni Bernardi, Giovanni da Cavino, "TP", Leone e Pompeo Leoni (1530-1558), con una nota su altre medaglie*

cesaree di Jacques Jonghelinck e Joachim Deschler, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 26, 2002, pp. 31-58.

CUTINELLI-RÈNDINA E., *Sovrani a convegno nella Storia d'Italia: Carlo V e Clemente VII a Bologna*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, atti del convegno (Bologna, 19-21 ottobre 2000), a cura di E. Pasquini e P. Prodi, Bologna 2002, pp. 85-92.

DALL'OLIO G., s.v. *Bologna*, in *Dizionario storico dell'Inquisizione*, vol. I, Pisa 2010.

DALL'OLIO G., *Eretici e inquisitori nella Bologna del Cinquecento*, Bologna 1999.

DALY DAVIS M., *From drawn images to written words: seeing, defining, ordering, and describing in the 1550 edition of Vasari's Vite*, in *Le Vite del Vasari: genesi, topoi e ricezioni*, atti del convegno (Firenze, 13-17 febbraio 2018), a cura di K. Burzer, C. Davis, S. Feser, A. Nova, Venezia 2010, pp. 103-117.

DARR A.P., *Verrocchio's Legacy: Observations regarding his influence on Pietro Torrigiani and other Florentine Sculptors*, in *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*, ed. by S. Bule, A.P. Darr, F.S. Gioffredi, Florence. 1992, pp. 125-139.

DAVIS CH., in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Lo storiografo dell'arte nella Toscana dei Medici*, catalogo della mostra (Arezzo, 26 settembre – 29 novembre 1981), a cura di Ch. Davis, Firenze 1981, pp. 213-215.

DE BENEDICTIS A., *Un umanista tedesco tra Bologna e Norimberga, tra le due guerre d'Italia e la Riforma in Germania: Christoph Scheurl (1481 - 1542)*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV - XVI)*, atti del convegno (Bologna, 11-13 maggio 2009) a cura di S. Formmel, Bologna 2010, pp. 81-90.

DE GIROLAMI CHENEY L., *Vasari and Naples: the Monteolivetan Order*, in *Parthenope's splendor: art of the Golden Age in Naples*, ed. by J. Chenault Porter, S. Scott Munshower, Pennsylvania 1993, pp. 51-97; poi in DE GIROLAMI CHENEY L., *Giorgio Vasari: artistic and emblematic manifestations*, Washington 2012, pp. 135-195.

DE GIROLAMI CHENEY L., *Giorgio Vasari: artistic and emblematic manifestations*, Washington 2012.

DEL COL A., *Il secondo processo veneziano di Antonio Brucioli*, «Bollettino della Società di Studi Storici Valdesi», 146, 1979, pp. 85-100.

DEL COL A., *Il controllo della stampa a Venezia e i processi di Antonio Brucioli (1548-1559)*, «Critica Storica», 17, 1980, pp. 457-486.

D'odio e d'amore. Giorgio Vasari e gli artisti a Bologna, catalogo della mostra (Firenze, 9 ottobre – 2 dicembre 2018) a cura di M. Faietti, M. Grasso, Firenze-Milano 2018.

EISENBICHLER K., *Charles V in Bologna: the self-fashioning of a man and a city*, «Renaissance Studies», 13, 4, 1999, pp. 430-439.

EUBEL C., *Hierarchia catholica Medii aevi sive summorum pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series*, Monasterii 1923.

FABER M., *Meglio la tirannide o l'indifferenza? I cardinali protettori degli olivetani (1591-1633)*, «Quaderni storici», n.s. 40, 119(2), 2005, pp. 391-393.

FAIETTI M., *Vivere fuor di squadra e morire di malinconia: Vasari su Aspertini e Francia*, in *D'odio e d'amore. Giorgio Vasari e gli artisti a Bologna*, catalogo della mostra (Firenze, 9 ottobre – 2 dicembre 2018) a cura di M. Faietti, M. Grasso, Firenze-Milano 2018, pp. 44-50;

FAIETTI M., *'Raphel redivivus'*, in *Raffaello Parmigianino Barocci. Metafore dello sguardo*, catalogo della mostra (Roma, 2 ottobre 2015-10 gennaio 2016), a cura di M. Faietti, Roma 2015, pp. 20-42.

FAIETTI M., *Piero "astratto" e Amico "fuor di squadra" secondo Vasari*, in *Piero di Cosimo 1462 – 1522: pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera*, catalogo della mostra (Firenze, 23 giugno – 27 ottobre 2015), a cura di E. Capretti, A. Forlani Tempesti, S. Padovani, D. Parenti, Firenze 2015, pp. 148-161.

FAIETTI M., *Vasari, maestro Amico e i pittori con «il capo pieno di superbia e di fumo»*, «Annali aretini», 20, 2012, pp. 51-74.

FAIETTI M., *Protoclassicismo e cultura umanistica nei disegni di Francesco Francia*, atti del colloquio “Cesare Gnudi”, a cura di E. De Luca, Bologna 1992, p. 171-192.

FARA G.M., *Una nota sulla Bibbia del Brucioli*, in *Lorenzo Lotto: contesti, significati, conservazione*, atti del convegno (Loreto, 1-3 febbraio 2019), a cura di F. Coltrinari, E. M. Dal Pozzolo, Treviso 2019, pp. 335-361.

FARA G.M., *Intorno a Dürer. Gli antichi maestri tedeschi nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi*, Firenze 2019, pp. 24-26;

FARA G.M., *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni*, Firenze 2007.

FELICI L., *La Riforma protestante nell'Europa del Cinquecento*, Bologna 2016 [1993].

FIRPO M., *Riforma protestante ed eresia nell'Italia del Cinquecento*, Bari-Roma 1993.

FIRPO M., *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma-Bari 2001

FIRPO M., *Giorgio Vasari e la crisi religiosa del Cinquecento*, in *I mondi di Vasari: accademia, lingua, religione, storia, teatro*, atti delle conferenze (Firenze, 13 settembre-13 dicembre 2011), a cura di A. Nova, L. Zangheri, Venezia 2013, pp. 43-65.

FIRPO M., *Valdesiani e spirituali: studi sul Cinquecento religioso italiano*, Roma 2013.

FIRPO M., *Juan de Valdés e la Riforma nell'Italia del Cinquecento*, Bari-Roma 2016.

FIRPO M., F. BIFERALI, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Bari-Roma 2016.

FIRPO M., D. MARCATTO, *Il processo inquisitoriale del Cardinal Giovanni Morone: edizione critica*, Roma 1981-1995.

FLAMINIO M., *Apologia del Beneficio di Cristo e altri scritti inediti*, a cura di D. Marcatto, Firenze 1994.

FOÀ S., s.v., *Giovio, Benedetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LVI, Roma 2001, pp. 420-422.

FORTUNATI V., *Vasari e il Doceno nel refettorio di San Michele in Bosco*, in *L'Istituto Rizzoli in San Michele in Bosco: il patrimonio artistico del monastero e vicende storiche di cento anni di chirurgia ortopedica*, a cura di A. Cioni, A. M. Bertoli Barsotti, Bologna 1996, pp. 167-174.

FRAGNITO G., *Gasparo Contarini: un magistrato veneziano al servizio della cristianità*, Firenze 1988.

FRAGNITO G., *Gli ordini religiosi tra Riforma e Controriforma*, in *Clero e società nell'Italia moderna*, a cura di M. di Rosa, Roma-Bari 1992, pp. 115-205.

FRAGNITO G., *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna 1997.

FRANGENBERG T., *Bartoli, Giambullari and the Prefaces to Vasari's Lives (1550)*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 65, 2002, pp. 244-258.

FREY K., *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München 1923.

FRIGO D., *Guerra e diplomazia: gli Stati padani nell'età di Carlo V*, in *Carlo V e l'Italia*, atti del seminario (Fiesole, 14-15 dicembre), a cura di M. Fantoni, Roma 2000, pp. 17-46.

GABRIELE M., *Visualizzazione mnemonica negli Emblemi di Andrea Alciato*, in *André Alciat (1492-1550): un humaniste au confluent des savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, ed. par. A. Rolet, S. Rolet, Turnhout 2013, pp. 401-410.

GAMS P.B., *Series episcoporum Ecclesiae catholicae quotquot innotuerunt a beato Petro apostolo*, Ratisbonae 1873.

GARIBALDI V., *Decorazione a graffito della facciata*, in *Pinacoteca Comunale di Città di Castello. I. Dipinti*, a cura di F.F. Mancini, Perugia 1987, pp. 46.

GASPAROTTO D., *Pietro Bembo, gli amici, la collezione, gli artisti*, in *I cardinali della Serenissima: arte e committenza tra Venezia e Roma (1523 - 1605)*, a cura di C. Furlan e P. Tosini, Cinisello Balsamo-Milano 2014, pp. 129-159.

GATTI A., *San Michele in Bosco di Bologna*, Bologna, Premiata Tipografia Editrice di L. Andreoli, 1896.

GAUDIOSO E., *I lavori farnesiani a Castel Sant'Angelo, precisazioni e ipotesi*, «Bollettino d'Arte», s. v, 61, 1-2, 1976, pp. 21-42.

Gian Matteo Giberti (1495-1543), atti del convegno (Verona, 2-3 dicembre 2009), a cura di M. Agostini, G. Baldissin Molli, Cittadella 2012.

GINZBURG C., PROSPERI A., *Giochi di pazienza: un seminario sul Beneficio di Cristo*, Macerata 2020 [Torino 1975].

GINZBURG S., *Vasari e Raffaello*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti di convegno (Firenze, 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013, pp. 29-46.

GINZBURG S., *Intorno al cantiere della Torrentiniana: il modello di Bembo*, in *Le Vite del Vasari: genesi, topoi e ricezioni*, atti del convegno (Firenze, 13-17 febbraio 2018), a cura di K. Burzer, C. Davis, S. Feser, A. Nova, Venezia 2010, pp. 22-25.

GINZBURG S., *Filologia e storia dell'arte. Il ruolo di Vincenzo Borghini nella genesi della Torrentiniana*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, a cura di E. Carrara, S. Ginzburg, Pisa 2007, pp. 147-203.

GIOMBI S., *Bologna 1530: politica, retorica e storia religiosa*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, atti del convegno (Bologna, 19-21 ottobre 2000), a cura di E. Pasquini, P. Prodi, Bologna 2002, pp. 397-413.

Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550, atti di convegno (Firenze, 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013

GRASSO M., *Vasari ammiratore del Parmigianino a Bologna*, in *D'odio e d'amore. Giorgio Vasari e gli artisti a Bologna*, catalogo della mostra (Firenze, 9 ottobre – 2 dicembre 2018) a cura di M. Faietti, M. Grasso, Firenze-Milano 2018, pp. 114-119.

GREGORY S., *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham 2012.

GROSSO M., *Feste e apparati effimeri per gli ingressi di Carlo V nelle Vite di Vasari. Da Genova a Mantova (1529-1530)*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, Atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015), a cura di S. Brunetti, Bari 2016, pp. 91-110.

HÄRB F., *The drawing of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma 2015

HERRMANN FIORE K., *Sui rapporti tra l'opera artistica del Vasari e del Dürer*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del Congresso internazionale (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze 1976, pp. 701-716.

JACOBS F.H., *The construction of a life: Madonna Properzia De'Rossi 'Schultrice' Bolognese*, «Word & Image», 9, 2, 1993, pp. 122-132.

JONIETZ F., *Fuori e dentro Bologna. Vasari e gli artisti emiliani e romagnoli nelle Vite*, in *D'odio e d'amore. Giorgio Vasari e gli artisti a Bologna*, catalogo della mostra (Firenze, 9 ottobre – 2 dicembre 2018) a cura di M. Faietti, M. Grasso, Firenze-Milano 2018, pp. 17-33.

LANDI A., *A proposito di Antonio Brucioli*, «Archivio Storico Italiano», 146, 2, 536, 1988, pp. 331-339.

LEONE DE CASTRIS P., *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, «Bollettino d'Arte», ser. 6, 66, 12, 1981, pp. 59-88.

L'Istituto Ortopedico Rizzoli a San Michele in Bosco in Bologna, Bergamo 1910.

L'Istituto Rizzoli in San Michele in Bosco: il patrimonio artistico del monastero e vicende storiche di cento anni di chirurgia ortopedica, a cura di A. Cioni, A. M. Bertoli Barsotti, Bologna 1996.

LUGANO P., *L'ordine di Monteoliveto in San Miniato al Monte sopra Firenze*, «Rivista storica benedettina», 13, 57, 1922, pp. 231-257.

MAFFEI S., «*Spiritanti fattezze dei volti*». *Paolo Giovio e la descrizione degli uomini illustri dal Museo agli Elogia*, in *Ecfrasi: modelli ed esempi tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi, M. Farnetti, vol. II, Roma 2004, pp. 227-258.

MAFFEI S., *L'ecfrasi gioviana tra generi e "imitatio"*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», 4, 6, 1998 (2001), pp. 15-29.

MARIANI E., *Da Verona a Monte Oliveto: l'abate Cipriano Cipriani e il rinnovamento della Congregazione olivetana nella prima metà Cinquecento*, in *Cipriano Cipriani: abate olivetano veronese del Rinascimento*, a cura di M. Agostini, G. Baldissin Molli, Saonara 2017, pp. 37-62.

MCIVER K.A., *Maniera, Music, and Vasari*, «The Sixteenth Century Journal» 28, 1, 1997, pp. 45-55.

MCTAVISH D., *Vasari and Parmigianino*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 135-143.

MICCOLI O., *La vita religiosa nell'Italia moderna: secoli XV-XVIII*, Roma 1998.

MINONZIO F., *Emblemetistica 'pavese'? Qualche ipotesi su Giovio, Alciato e d'Arco (con breve appendice scaligerina)*, in *Studi gioviani: scienza, filosofia e letteratura nell'opera di Paolo Giovio*, vol. I, a cura di F. Minonzio, Como 2002, pp. 151-160.

MONBEIG GOGUEL C., «*Il disegno che è disegno nostro*». *Vasari e la pratica del disegno nelle Vite, con una proposta per Agnolo di Donnino e il ritratto di Benedetto da Rovezzano* in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti di convegno (Firenze, 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013, pp. 341-358.

NATALI A., *Firenze 1517: l'Apocalisse e i pittori*, Firenze 2017.

NICCOLI O., *Astrologi e profeti a Bologna per Carlo V*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, atti del convegno (Bologna, 19-21 ottobre 2000), a cura di E. Pasquini, P. Prodi, Bologna 2002, pp. 457-476.

NICCOLI O., *Profeti e popolo nell'Italia del Rinascimento*, Bari-Roma 1987.

NOVA A., *'Vasari' versus Vasari: la duplice attualità delle Vite*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 55, 1, 2013, pp. 55-70.

NOVA A., *Giorgio Vasari e i modi della storia dell'arte*, in *Le Vite del Vasari: genesi, topoi e ricezioni*, atti del convegno (Firenze, 13-17 febbraio 2018), a cura di K. Burzer, C. Davis, S. Feser, A. Nova, Venezia 2010, pp. 1-6.

OCH M.A., *Vittoria Colonna in Giorgio Vasari's "Life of Properzia de' Rossi"*, in *Wives, widows, mistresses, and nuns in early modern Italy*, ed. by K.A. McIver, Farnham 2012, pp. 119-137.

PANOFSKY E., *La vita e l'opera di Albrecht Durer*, Milano 2006 [Princeton 1955], p. 74.

PASTORE A., s.v. *Flaminio, Marcantonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVIII, Roma 1997, pp. 282-288.

PATRIZI G., *Le ragioni dell'ecfrasi. Origini e significato nelle narrazioni vasariane*, in *Ecfrasi: modelli ed esempi tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi, M. Farnetti vol. II, Roma 2004, pp. 421-431.

PATRIZI G., *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma 2000.

PATTANARO A., *Il paesaggio dipinto fra Quattrocento e Cinquecento: storia dell'arte e memoria del territorio*, in *Armonie composte. 1: Il paesaggio costruito, il paesaggio nell'arte*, a cura di G. Guidarelli, E. Svalduz, Padova 2017, pp. 91-104.

PERUZZI E., s.v. *Fracastoro, Girolamo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, xli, Roma 1997, pp. 543-548.

PETROLI TOFANI A., *Qualche nota sul disegno vasariano al tempo della Torrentiniana*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti di convegno (Firenze, 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg e A. Nova, Venezia 2013, pp. 371-392.

PEYTRONEL RAMBALDI S., *Dai Paesi Bassi all'Italia. «Il sommario della Sacra Scrittura»: un libro proibito nella società italiana del Cinquecento*, Firenze 1997.

PIERGUIDI S., *Una nota per Vasari e Parmigianino*, «Annali aretini», 24, 2016, pp. 287-290.

PINELLI A., *La Bella Maniera: artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 1993.

PLEBANI P., *Intorno a Vasari: cinque lettere di Marco de' Medici a Timoteo Bottonio*, «Prospettiva», 132, 2008, pp. 78-97.

POZZI M., MATTIODA E., *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze 2006.

PRINCE D.H., *Hans Holbein the Younger and Reformation Bible Production*, «Church History», 86(4), pp. 998-1040

PRODI P., *Carlo V e Clemente VII: l'incontro di Bologna nella storia italiana ed europea*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, atti del convegno (Bologna, 19-21 ottobre 2000), a cura di E. Pasquini e P. Prodi, Bologna 2002, pp. 329-382.

Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V, a cura di V. Fortunati, I. Graziani, Bologna 2008.

PROSPERI A., s.v. *Clemente VII*, in *Enciclopedia dei Papi*, vol. III, Roma 2000, pp. 70-91.

PROSPERI A., *Riforma cattolica, Controriforma, disciplinamento sociale*, in *Storia dell'Italia religiosa. 2. L'età moderna*, a cura di G. De Rosa, T. Gregory, A. Vauchez, Bari-Roma 1994, pp. 4-48.

PROSPERI A., *Un processo di eresia a Verona verso la metà del Cinquecento*, «Quaderni storici» 5, 15 (3), 1970, pp. 773-794.

PROSPERI A., *Tra Evangelismo e Controriforma: Gian Matteo Giberti (1495-1543)*, Roma 2011 [Roma 1969].

QUAZZA R., s.v. *Alfonso I d'Este, duca di Ferrara*, in *Dizionario biografico degli italiani*, II, Roma 1960, pp. 332-337.

REBECCHINI G., *La politica dello stile: il giovane Vasari e la cerchia di Ippolito de' Medici*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti di convegno (Firenze, 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg e A. Nova, Venezia 2013, pp. 13-27.

REBECCHINI G., «Un altro Lorenzo»: *Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511-1535)*, Venezia 2010.

RICCÒ L., *Vasari scrittore. La prima edizione del libro delle «Vite»*, Roma 1979.

RIGHI R., *Carlo V imperatore a Bologna*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, atti del convegno (Bologna, 19-21 ottobre 2000), a cura di E. Pasquini e P. Prodi, Bologna 2002, pp. 487-502.

ROLI R., *Quattro secoli di pittura*, in *L'Istituto Rizzoli in San Michele in Bosco: il patrimonio artistico del monastero e vicende storiche di cento anni di chirurgia ortopedica*, a cura di A. Cioni, A. M. Bertoli Barsotti, Bologna 1996, pp. 71-105.

ROLI R., *Pittori emiliani e romagnoli nelle Vite*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del congresso (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze 1976, pp. 655-665.

ROLI R., *Quattro secoli di pittura*, in *San Michele in Bosco: otto secoli sul colle di Bologna*, a cura di R. Renzi, Bologna 1971, pp. 199-261.

ROMANO G., *La Bibbia di Lotto*, in «Paragone. Arte», 27, 317-319, 1976, pp. 82-91.

RONEN A., *Il Vasari e gli incisori del suo tempo*, «Commentari», 28, 1977, pp. 92-104.

RONEN A., *Un ciclo inedito di affreschi di Cristofano Gherardi a San Giustino*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 13, 3/4, 1968, pp. 367-380.

ROSEN M., *Don Miniato Pitti and the second life of a scientist's tools in Cinquecento Florence*, «Nuncius. Annali di storia della scienza», 18, 1, 2003, pp. 3-24.

ROTONDÒ A., *Studi di storia ereticale del Cinquecento*, Firenze 2008.

RUBBIANI A., *Il convento olivetano di San Michele in Bosco sopra Bologna*, «Archivio storico dell'arte», 1, 1895, pp. 194-198.

RUBIN P.L., *Giorgio Vasari: art and history*, New Haven-London 1995.

SALVETTO P., *Tullio Crispoldi nella crisi religiosa del Cinquecento: le difficili "pratiche del viver cristiano"*, Brescia 2009.

SASSU G., *Progetti per iconografie mai realizzate, in Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, atti del convegno (Bologna, 19-21 ottobre 2000), a cura di E. Pasquini, P. Prodi, Bologna 2002, pp. 505-514.

SASSU G., *Il ferro e l'oro: Carlo V a Bologna (1529-1930)*, Bologna 2007.

SASSU G., *"All'uso degli imperatori romani". L'incoronazione di Carlo V*, «Iconocrazia. Potere delle immagini/Immagini del potere», 0, 2012, <http://www.iconocrazia.it/old/archivio/00/01>, consultato il 6-07-2020.

SAVY B.M., «*Vere claustrum est paradisus*». *Paesaggi dipinti nei chiostrini benedettini*, in *Armonie composte. I: Il paesaggio costruito, il paesaggio nell'arte*, a cura di G. Guidarelli, E. Svalduz, Padova 2017, pp. 105-120.

SCARPINI M., *I monaci benedettini di Monte Oliveto*, S. Salvatore Monferrato 1952.

SCHNEIDER M., *La simbologia dell'asino*, «Conoscenza religiosa», 2, 1980, pp. 129-148.

Scritti d'arte del Cinquecento, tomo I, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli 1971.

SEIDEL MENCHI S., *La circolazione clandestina di Erasmo in Italia. I casi di Antonio Brucioli e di Marsilio Andreasi*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», ser. 3, 9, 1979, pp. 576-583.

SEIDEL MENCHI S., *Erasmus in Italia 1520-1580*, Torino 1987.

SICOLI S., s.v. *Malaguzzi Valeri, Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXVII, Roma 2006, pp. 731-733.

SIMONETTI C.M., *La vita delle «Vite» vasariane: profilo storico di due edizioni*, Firenze 2005.

SORGATO C., *Cinque mesi di feste per Carlo V a Bologna*, «Il Carrobbio», 6, 1980, pp. 336-344.

SPAGNOLETTI A., *Guerra, Stati e Signori in Italia nell'età di Carlo V*, in *Carlo V e l'Italia*, atti del seminario (Fiesole, 14-15 dicembre), a cura di M. Fantoni, Roma 2000, pp. 77-100.

SPINELLI G., *Gli olivetani nella gerarchia ecclesiastica*, «Benedictina», 60, 1, 2013, pp. 137-152.

SPINI G., *Tra Rinascimento e Riforma. Antonio Brucioli*, Firenze 1940.

SPINI G., *Bibliografia delle opere di Antonio Brucioli*, «Bibliofilia», 42, 1940, pp. 129-180.

TAGLIABUE M., *Cipriano Cipriani e l'abbazia di Santa Maria in Organo nel quadro della presenza olivetana in area veneta*, in *Cipriano Cipriani: abate olivetano veronese del Rinascimento*, a cura di M. Agostini, G. Baldissin Molli, Saonara 2017, pp. 17-36.

TAGLIABUE M., *La Congregazione olivetana nel Cinquecento: dati statistici e ordinamento interno*, in *Cinquecento monastico italiano*, atti del convegno (San Benedetto Po, 18-21 settembre 2008), a cura di G. Spinelli, Cesena 2013, pp. 229-287.

TEZA L., *Decorazioni delle sale del primo piano*, in *Pinacoteca Comunale di Città di Castello. 1. Dipinti*, a cura di F.F. Mancini, Perugia 1987, pp. 72-83.

TURCHINI A., s.v. *Giberti, Gian Matteo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LIV, Roma 2000, pp. 623-630.

YATES F.A., *Astrea: L'idea dell'Impero nel Cinquecento*, Torino 1990 [London 1975].

S. URBINI, *Arte italiana e arte tedesca fra le pagine dei libri*, «I quaderni della Fondazione», 4, 4/5, 2001/2002, pp. 39-68

G. ZARRI, *Chiesa, religione, società (secoli XV-XVIII)*, in *Storia di Bologna: 3. Bologna nell'età moderna (XVI-XVIII)*, II. *Cultura, istituzioni culturali, Chiesa e città religiosa*, a cura di A. Prosperi, Bologna 2008, pp. 949-952.

ZIMMERMANN T.C.P., *Paolo Giovio: the Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton 1995.

Ringraziamenti

Mettere il punto finale a questo lavoro, lo confesso, non molto semplice. Significa, infatti, concludere un percorso umano e formativo per me estremamente importante e che ha lasciato un profondo segno nel mio cuore. Quando riflettevo su quale ateneo scegliere per intraprendere i miei studi universitari, inizialmente non pensavo affatto a Venezia. Poi, quasi per caso, mi è sorta l'idea che, ora, posso davvero dire essere stata una delle migliori di tutta la mia vita. Venezia mi ha regalato anni bellissimi, pieni di esperienze preziose vissute al fianco di persone straordinarie che giornalmente continuano a dimostrarsi tali e a donarmi momenti indimenticabili. Anche dal punto di vista accademico Venezia si è dimostrata straordinariamente ricca, poiché in grado di fornirmi continuamente fondamentali e preziosi stimoli di crescita personale. I primi ringraziamenti, dunque, vanno al relatore e al correlatore di questa tesi; il prof. Fara si è dimostrato, fin dal primo momento, disponibilissimo e ben lieto di seguire le mie peregrinazioni tra la collezione Bembo, gli angeli musicanti e le mura di San Michele in Bosco. Senza la sua preparazione, il suo sostegno e al sua gentilezza e umiltà probabilmente non avrei amato tanto il mestiere dello storico dell'arte, che da questo momento in avanti mi appresto ad intraprendere. Il prof. Cupperi, poi, con la sua straordinaria cortesia e disponibilità mi ha ispirato fin dalla prima lezione universitaria che, non a caso, prendeva in esame proprio alcuni passi del Vasari.

Il momento in cui questa tesi è stata scritta, come noto, è stato uno dei più difficili degli ultimi decenni. Condurre una ricerca di questo genere in un periodo così incerto ammetto non essere stato affatto facile. Tuttavia, grazie al sostegno di studiosi e funzionari sono riuscito a concludere con profitto le mie indagini. *In primis*, dunque, ringrazio sentitamente tutto il personale bibliotecario veneziano e bolognese, che tra mille difficoltà ha sempre assicurato agli utenti l'accesso alla conoscenza. Ringrazio, poi, il dott. Massimo Giansante dell'Archivio di Stato di Bologna, il quale mi ha fornito preziosi consigli di ricerca, il dott. Fabio D'Angelo dell'Archivio di Stato di Firenze e la dott.ssa Alessandra Schiavon dell'Archivio di Stato di Venezia, che con straordinaria semplicità mi ha introdotto nel mondo degli archivi. Un sentitissimo ringraziamento devo rivolgerlo al prof. Guido Dall'Olio per la sua cortesia e l'interesse mostrato verso questa ricerca. Parimenti devo ringraziare il prof. Paolo Cova, per il gentile aiuto che mi ha fornito. Ultimi, ma non per importanza, sono i ringraziamenti che rivolgo a tutti quei funzionari che mi hanno gentilmente aiutato nella mia forsennata ricerca delle immagini storiche del refettorio, mai rintracciate, ma certamente riposte da qualche parte e che in tempi migliori mi riservo di trovare.

Giunge ora un momento a me molto caro, poiché seppur solo con poche parole, posso ora finalmente ringraziare coloro che mi sono stati più vicini durante questo lungo e complesso anno. Naturalmente il primo pensiero va a mio padre, col quale ho vissuto momenti difficilissimi, ma che, nonostante tutto, si è sempre dimostrato forte e buono. I ringraziamenti, poi, che rivolgo a mio fratello non saranno mai sufficienti; a lui, infatti, devo l'amore per le due cose che più al mondo sono in grado di rasserenarmi e di trasmettermi emozioni indescrivibili: l'arte e la musica. Un ringraziamento, anche questo insufficiente, lo rivolgo a tutti i miei amici che con sorrisi, parole e abbracci mi hanno avvolto in un caloroso mantello, capace di farmi sentire protetto nei momenti più difficili. Non potendoli ricordare tutti in questa sede – ma mi riservo di farlo in un contesto più conviviale – mi sia concesso e perdonato qui di nominare solo coloro che più mi sono stati vicini e mi hanno sostenuto durante i momenti di studio e redazione di questo lavoro: Anna, per le sue letture attente, i suoi preziosi consigli e le sue amorevoli parole; Benedetta, che con la sua ironia e sottigliezza è sempre stata una confidente leale e sincera; Emanuele, coinquilino fidato, studioso acuto e amico straordinario; Renata, con le cui attente parole declinate nell'ormai proverbiale calderone centro-italico ha implacabilmente e accuratamente revisionato tutto il testo. A tutti loro, ora, non posso far altro che rivolgere un immenso e affettuoso grazie.