

## ABSTRACTS

ENRICO MATTIODA

Dopo aver stabilito il corpus e la datazione delle poesie di Vasari (G. Vasari, *Poesie*, edizione critica a cura di Enrico Mattioda, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012) è stato possibile individuare un primo periodo della sua produzione legato alla frequentazione delle accademie romane. Le poesie di questo primo periodo (1545-1554) mostrano una grande varietà di metri poetici (ottave comiche, sonettesse, versi sciolti, capitoli in terza rima) e di argomenti: dalla polemica con Pietro Aretino tra il 1545 e il 1546, al sonetto di addio per l'amata Maddalena Bacci, alle lamentele per la sua condizione a Roma. Spiccano, però, due sonetti scritti per Vittoria Colonna: uno di questi è una dedica delle *Vite* degli artisti. La morte di Vittoria Colonna nel febbraio 1547 costrinse Vasari a cercare altri personaggi cui dedicare le *Vite*: un episodio che Vasari tacque dopo aver deciso di dedicare l'opera al duca Cosimo I.

Now that the corpus and dating of Vasari's poems have been established (*Poesie*, edited by E. Mattioda, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012), it is possible to identify an early period in his literary production related to his association with the academies in Rome. The poems from this period (1545-1554) are extremely varied, both in terms of metre (e.g. comic pieces in *ottava rima*, *sonettesse*, blank verse and chapters in *terza rima*) and subject matter, including his disputes with Pietro Aretino in 1545-6 and his grievances about his experience in Rome. Of these, two sonnets written for Vittoria Colonna stand out in particular, one of which is a dedication of his *Lives of the Artists* to her. Vittoria Colonna's death in February 1547 compelled Vasari to seek out others to whom he could dedicate his *Lives*, an episode which Vasari refused to speak of once he made the decision to dedicate his work to Duke Cosimo I.

ANTONIO SORELLA

*Horti Hesperidum*, VI, 2016, I

Il presente saggio si articola in quattro capitoli. Il primo riguarda la prima edizione delle *Vite* di Vasari, la sua lunga composizione, stampa e correzione delle bozze. Il secondo si occupa della seconda edizione giuntina, con la presentazione dei primi dati di uno studio tipofilologico.

Il terzo capitolo è sui privilegi di stampa veneziani e cerca di dare risposte a un interrogativo che nessuno sembra mai essersi posto: come mai le due famose edizioni cinquecentesche delle *Vite* non furono stampate altrove, e in particolare a Venezia, secondo le cui leggi un libro stampato altrove senza privilegi veneziani si poteva ristampare a Venezia, senza chiedere alcun permesso? L'ultimo capitolo tocca la questione della lingua e il rapporto di Vasari, da questo punto di vista, con Gelli e Varchi.

This article is presented in four chapters. The first one is about the first edition of Vasari's *Vite*, the long process of the composition, printing and proofs correction. The second chapter is about the second edition, published by Giunti, with some notes about the typological analysis of the text. The third chapter is about the Venetian copyright and about the question: why none of the two famous editions printed in Florence was reprinted in Venice, even if according to the Venetian laws an edition printed abroad could be reprinted in Venice without any permission? The last chapter

ALESSANDRO NOVA

Anche se Giorgio Vasari iniziò la sua straordinaria carriera dipingendo due ambiziosi ritratti allegorici per la famiglia Medici, ha espresso serie riserve su questo genere nelle sue celebri *Vite*. Come possiamo spiegare questo paradosso? Perché Vasari sviluppa un rapporto conflittuale con il ritratto come genere artistico? Inoltre, perché ha cambiato la sua strategia tra la prima (1550) e la seconda (1568) edizione delle *Vite*? Infatti, se il ritratto gioca un ruolo relativamente marginale nella prima versione della sua opera letteraria, diventa un tema importante nel secondo.

Questo saggio cerca di rispondere a queste domande, incorporandole nel contesto della teoria artistica del 16° secolo, della politica culturale di Cosimo I e della rivalità artistica con Venezia (Tiziano). Una sostenuta analisi letteraria e visiva di alcuni ritratti discussi a lungo nelle *Vite*, come la *Gioconda* di Leonardo e il celebrato *Autoritratto* di Parmigianino a Vienna, è necessaria per rendere omaggio al talento superiore di Vasari nella descrizione delle opere d'arte.

Although Giorgio Vasari began his extraordinary career by painting two ambitious allegorical portraits for the Medici family, he expressed serious reservations about this genre in his acclaimed *Lives of the Artists*. How can we explain this paradox? Why did Vasari develop a conflictual relationship with the portrait as an artistic genre? Furthermore, why did he change his strategy between the first (1550) and the second (1568) edition of the *Lives*? Indeed, if the portrait plays a relatively marginal role in the first version of his literary masterpiece, it becomes an important theme in the second.

This essay tries to answer these questions, embedding them in the context of the artistic theory of the 16<sup>th</sup> century, of Cosimo I's cultural politics and of the artistic rivalry with Venice (Titian). A sustained literary and visual analysis of some portraits discussed at length in the *Lives*, such as Leonardo's *Gioconda* and Parmigianino's celebrated *Self-portrait* in Vienna, is necessary to pay tribute to Vasari's superior talent in the description of works of art.

GUIDO REBECCHINI

Tra il giugno 1532 e il gennaio 1537, reduce da una breve esperienza romana alla corte del cardinale Ippolito de' Medici, Giorgio Vasari risiede a Firenze, dove entra a far parte della cerchia di artisti al servizio del neo-duca Alessandro. In questo giro d'anni, sotto la protezione del potente Ottaviano de' Medici e guidato da infallibile opportunismo, Vasari si cala nel competitivo clima artistico fiorentino, cercando di costruirsi uno spazio tra la predilezione del duca per Pontormo e le intemperanze di Bandinelli. La *Deposizione* oggi ad Arezzo e il ritratto di Alessandro del 1534 ne sono i frutti più evidenti. Sulla base delle *Vite*, delle lettere e dei ricordi di Vasari, e della corrispondenza diplomatica dell'epoca, questo contributo indaga in profondità gli anni fiorentini di Vasari, prima del rientro a Roma alla corte farne-siana, cercando di intrecciare vicende politiche, contese dinastiche e manifestazioni artistiche.

Between June 1532 and January 1537, Giorgio Vasari resided in Florence after a short sojourn at the court of Cardinal Ippolito de' Medici in Rome. Protected by the powerful Ottaviano de' Medici and led by his infallible opportunism, in Florence Vasari began to work for the recently appointed duke Alessandro, engaging with numerous other artists gravitating around the Medici court. Then, he entered the competitive artistic world of Florence, balancing his position between the duke's predilection for Pontormo and the bad temper of Bandinelli. The *Deposition* now at Arezzo and his portrait of duke Alessandro of 1534, in this respect, are important proofs of his adoption of typically Florentine motifs. Drawing on the *Lives*, on Vasari's letters and *ricordi*, as well as on diplomatic correspondence, this essay examines in detail the Florentine years of the young Vasari, pulling together political events, dynastic conflicts and artistic production.

CARMELO OCCHIPINTI

Anni di pontificato di Giulio III. Pirro Ligorio, a Roma, iniziava a nutrire suoi forti risentimenti nei confronti di Michelangelo Buonarroti e Giorgio Vasari, che gli impedivano di lavorare nei cantieri papali; rispondendo all'appello che il duca di Ferrara rivolgeva a diversi letterati contemporanei, Ligorio elaborava allora alcune tra le sue più interessanti pagine di argomento iconologico, che oggi leggiamo nella manoscritta enciclopedia delle *Antiquità romane*, a testimonianza di primi rapporti già da lui intrecciati, appena entrato al servizio di Ippolito II d'Este, con la corte ducale di Ferrara. Però al duca Ercole II non piacque l'invenzione della "Pazienza" presentatagli da Ligorio, il quale all'occasione si era pure vantato – contro Michelangelo e i suoi estimatori – di essere il vero erede di tutta una tradizione di erudizione antiquaria che faceva capo a Raffaello. Gli fu invece preferito il progetto che Vasari, a Firenze, aveva sviluppato proprio sopra un'idea di Michelangelo.

Le pagine di Ligorio, per quanto motivatamente astiose, ci permettono di guardare ad uno scenario culturale che da Ferrara si allarga a Roma, a Firenze fino anche alla corte di Parigi, mentre tra il 1553 e il 1554 venivano portati a compimento gli ornamenti della Stanza della Pazienza presso la torre Marchesana del castello di Ferrara.

Under the pontificate of Giulio III, Pirro Ligorio started to feel resentment towards Michelangelo Buonarroti and Giorgio Vasari: they were preventing him from working in the papal buildings. Ligorio looked, therefore, for the support of the duke of Ferrara; in his manuscript of *Antiquità romane* he elaborated an iconological idea for the "Patientia", a personal virtue of the prince. Although Pirro was boasted to be the heir of Raphael (against Michelangelo and his estimators), Ercole II d'Este refused Ligorian project and preferred Vasari's design that was inspired by Michelangelo.

Ligorio's pages allow us to reconstruct a panorama of Italian culture in which Ferrara appeared strictly connected to Florence and Rome, but also to the French court. At the same time, between 1553 and 1554, the decorations of the new apartments in the Castello Estense were completed under the direction of Girolamo da Carpi.

CHIARA LAQUINTANA

Nella collezione di disegni del Fogg Museum dell'Università di Harvard è conservato un foglio in cui è possibile riconoscere uno studio di mano di Giorgio Vasari per la decorazione della Sala del Trionfo della Virtù nella sua casa di Arezzo. Seppur incluso come autografo del Vasari da Lynda Fairbairn, il disegno è ad oggi poco conosciuto e citato nella letteratura critica. Il foglio mostra nello stile una forte affinità con i disegni realizzati per la scenografia della *Talanta* di Pietro Aretino, durante il soggiorno veneziano e con quello conservato presso lo Szépművészeti Múzeum di Budapest (inv. no. 1873), il quale mostra il prospetto per la decorazione di una stanza con al centro una nicchia entro cui è posta una figura di Venere molto simile alla scultura effettivamente presente nella sala di casa Vasari. Lo studio della partizione architettonica nella sua regolarità si vivacizza attraverso l'esaltazione pittorica dei diversi elementi plastici, denotando una disinvolture e un eclettismo nel fare architettura, che gli è propria sin da questa prima importante prove come architetto e che lo contraddistinguerà negli anni a seguire.

In the collection of drawings of the Fogg Museum at Harvard University it is preserved a sheet where you can possibly recognize one of Giorgio Vasari's studies for the decoration of the Triumph of Virtue room at his home in Arezzo. Although included as autograph of Vasari by Lynda Fairbairn, this folio is still little known today or cited in the critical literature. The sheet due to the style, shows a strong affinity with the drawings for the stage set of *Talanta* of Pietro Aretino, during his stay in Venice, and also with the drawing stored at the Szépművészeti Múzeum in Budapest (inv. No. 1873), which shows the prospectus for the decoration of a room with a niche at the center where appears a figure of Venus very similar to one actually present in Vasari's home. The study of the architectural partition in its regularity comes alive through the pictorial exaltation of different plastic items, denoting an ease and an eclecticism in the work of architecture, which appear peculiar since this first major test as an architect and that will characterize the years to follow.

FEDERICA KAPPLER

I parati marmorei della cappella Cesi in Santa Maria della Pace costituiscono uno dei principali problemi nella ricostruzione della prima fase di allestimento del sacello acquisito da Angelo Cesi (1450-1528) ai tempi di Leone X, nel 1515. Se a partire da Vasari non è mai stata messa in dubbio l'attribuzione di questi a Simone Mosca, le differenti proposte di datazione, soprattutto inoltrate, hanno reso più difficile la comprensione. La corretta lettura in tutte le sue implicazioni di un'indicazione proveniente dal Carteggio di Michelangelo ci consente ora di ricondurre l'inizio dell'opera del Mosca al 1524, data che ben si incastra anche con la commissione a Rosso Fiorentino dei lavori degli affreschi per le lunette della facciata della medesima cappella.

The marble walls in Cesi chapel in Santa Maria della Pace are one of the main problems in the process of establishing the author of the chapel acquired by Angelo Cesi (1450-1528) at the time of Leo X, in 1515. Even though nobody has questioned it was Simone Mosca's work since Vasari times, different dating proposals have made this theory uncertain. Indications from Carteggio di Michelangelo enable us now to date back the beginning of Mosca's work to 1524, the very same year Rosso Fiorentino was committed to do paint frescoes on the lunettes in the facade of the same chapel.

CRISTINA CONTI

Nell'estate del 1524 Rosso Fiorentino soggiornò a Cerveteri presso il conte dell'Anguillara per il quale realizzò un disegno conservato al Louvre: San Rocco distribuisce l'elemosina ai mendicanti. Partendo da una ricognizione sul materiale documentario e storiografico disponibile, questo saggio tenta di chiarire l'identità di uno dei pochi committenti che ebbe l'artista fiorentino durante la sua breve ma importantissima stagione romana e per il quale negli anni sono stati avanzati diversi nomi tra i membri del ramo degli Orsini degli Anguillara, famiglia alla quale appartiene lo stemma presente sul foglio autografo del Louvre.

In the summer of 1524 Rosso Fiorentino stayed in Cerveteri at the count of Anguillara, for whom he made a drawing currently located in the Louvre: Saint Roch distributing his inheritance. Starting from a careful analysis of the documentary and historiographic material available, the aim of this essay is therefore to shed light on the identity of one of the few characters who commissioned a work to the Florentine artist during his short but extremely important roman season; several names have been suggested over the years, all from the Anguillara's branch of the Orsini family, to which the coat of arms on the Louvre's sheet belongs.



MARIA BELTRAMINI

L'articolo indaga l'attività di Giorgio Vasari progettista di arredi sacri ad Arezzo tra il 1535 e il 1565, analizzando in particolare la storia, le soluzioni tecniche e le fonti che ispirarono la realizzazione dell'altare maggiore della Pieve e l'intrecciarsi di tale vicenda con la risistemazione liturgica dell'area presbiteriale della cattedrale.

The article investigates Giorgio Vasari as designer of church interiors and of original liturgical settings in Arezzo between 1565 and 1565; in particular it analyses the history, technical solutions and architectural sources of the Pieve main altar and its relationships with the new arrangement proposed –and partly executed –for the cathedral.