

GIORGIO VASARI E ‘L’ORNAMENTO DELL’ALTARE’  
L’ARCHITETTURA NEGLI OGGETTI  
PER LA DECORAZIONE E IL CULTO:  
IL CASO DI AREZZO

MARIA BELTRAMINI

Il coinvolgimento di Giorgio Vasari, a partire dal 1565, nella trasformazione ‘controriformata’ delle chiese degli ordini mendicanti fiorentini, Santa Maria Novella e Santa Croce, è ben conosciuto nelle motivazioni, nella cronologia e fin nei minuti dettagli operativi.<sup>1</sup> Meno indagata è viceversa l’attività di Vasari che quegli interventi precede e prepara, svolta all’indomani del suo approdo alla corte ducale di Cosimo I nel 1554, in particolare ad Arezzo, per articolarsi poi in molti altri simili episodi, pressoché contemporanei a quelli fiorentini o di poco successivi, che si dipanano tra Pistoia, Ascoli Piceno, Bosco Marengo e Pi-

Questo testo costituisce il primo capitolo di una più ampia ricerca dedicata a Giorgio Vasari architetto di arredi sacri e deve molto al costante incoraggiamento e all’aiuto concreto di Barbara Agosti. Desidero dedicare queste pagine, con grande nostalgia, alla memoria di Paola Barocchi.

<sup>1</sup> Su questi temi si veda almeno D’ADDARIO 1972, ISEMEYER 1952 e ISEMEYER 1977, pp. 281-295; HALL, 1979; più recenti indicazioni bibliografiche anche in DONETTI 2013, pp. 331-339, in particolare alle note 26-29.

sa, tutti nati – a parte quest’ultimo, anch’esso di diretta competenza granducale – per rispondere alle richieste di una classe di ecclesiastici di alto o altissimo rango a vario titolo determinati alla diffusione e al consolidamento delle nuove pratiche liturgiche introdotte dal Concilio di Trento; cosa che, in territorio toscano, necessariamente coincide con la promozione del potere cosimiano sul fronte religioso<sup>2</sup>.

Giorgio Vasari vive questi incarichi da *designer* del sacro – sempre citati ma di rado studiati analiticamente e mai nel loro insieme, pur rappresentando una parte cospicua del suo catalogo di progettista<sup>3</sup> – con sorprendente partecipazione, allestendo tabernacoli eucaristici e stalli da coro, altari e pulpiti, gabbie d’organo e acquasantiere. Sostenevano tanto impegno molteplici ragioni, *in primis* appunto la volontà di sdebitarsi coi numerosi uomini di chiesa che avevano favorito – con un lavoro di anni – la sua penetrazione nella corte del giovane Duca: un approdo che permetteva a Giorgio di mettere in atto la sua virata professionale verso l’architettura, necessaria ad un nuovo ruolo di regista di spazi e funzioni, molto concretamente spendibile sul piano politico nella costruzione del consenso allo stato del «cristianissimo Principe». Tale mutazione si alimentava del contatto con la storia e la natura degli edifici cui la redazione delle *Vite* lo aveva costretto e continuamente lo costringeva, dandogli modo di conoscere in maniera sempre più accurata le strutture, e le opere che contenevano, nelle loro secolari stratificazioni di significato, e di progettare efficaci modifiche, integrazioni o sostituzioni degli arredi, in alcuni casi assolutamente innovative e che diverranno, a loro volta, paradigmatiche.

<sup>2</sup> Il bilancio più accurato dell’architettura sacra vasariana, che prende in considerazione gli edifici e i loro programmi, è ancora quello reso disponibile in SATKOWSKI 1993, cap. VI, pp. 81-97 e note.

<sup>3</sup> Un primo censimento in questo senso, tralasciando i riferimenti specifici alle singole opere sparsi nella amplissima letteratura vasariana, in TORRITI, 2004, pp. 77-87, con bibliografia.

Non stupisce che la serie di questa classe d'interventi si apra ben per tempo ad Arezzo. Se infatti nella cattedrale della propria città d'origine Vasari si concentrò soprattutto, attorno alla metà degli anni Cinquanta, sulla risistemazione dell'intera area presbiteriale – e lo vedremo nel dettaglio –, un suo primo coinvolgimento risale già a circa un ventennio prima, quando, per sua stessa testimonianza, nel 1535 disfece il corredo marmoreo trecentesco della cappella degli Ubertini<sup>4</sup> e lo sostituì (per iniziativa dell'Opera e con l'approvazione di Francesco Minerbetti, presule aretino dal 1525), con un diverso allestimento all'ombra del monumentale organo nuovo, del quale la cappella veniva ora ingegnosamente a costituire la struttura di sostegno<sup>5</sup> (fig. 1).

<sup>4</sup> VASARI 1966-1987, I, pp. 66-67 (quando non altrimenti specificato, la citazione è ripresa dalla redazione Giuntina del 1568): «Fece Giovanni [Pisano] [...] la cappella degli Ubertini, nobilissima famiglia [...], con molti ornamenti di marmo, che oggi sono ricoperti da altri molti e grandi ornamenti di macigno, che in quel luogo, col disegno di Giorgio Vasari, l'anno 1535 furono posti per sostenimento d'un organo che vi è sopra di straordinaria bontà e bellezza». L'intervento non è menzionato nelle *Ricordanze*. Sulla generosa attribuzione vasariana a Giovanni Pisano e sui frammenti del corredo scultoreo della cappella Ubertini nell'Ottocento ancora presenti in Arezzo e oggi da considerarsi dispersi, si veda GALLI 2005, pp. 113-137 soprattutto la p. 113 e la nota 1. La realizzazione della cappella, intrapresa da Farinata degli Ubertini entro il 1332 e in origine dedicata alla Natività di Maria (cfr. FRENI, pp. 209-228, soprattutto pp. 217-218; gli stemmi Ubertini sono visibili ai lati della campata centrale occupata dalla mensa dell'altare), comprendeva una decorazione ad affresco attribuita a Gregorio e Donato d'Arezzo con *Storie di Sant'Anna* ancor oggi apprezzabili malgrado siano, per la parte superiore, occultate dalla balconata della cantoria e, per quella centrale, danneggiate dallo scavo di una nicchia (anch'essa risalente all'intervento vasariano? per le possibili ipotesi vedi oltre alla nota 6); per l'analisi degli affreschi si rimanda a *Arte nell'Arezzo* 1974, pp. 44-48 e soprattutto a BARTALINI 2005, pp. 11-40, specie le pp. 16-18.

<sup>5</sup> Per un riepilogo completo dei fatti ad oggi noti si rimanda alla scheda in CONFORTI 1993, pp. 125-126, con bibliografia precedente. L'organo, realizzato da Luca da Cortona tra il 1534 e il 1536, è uno strumento notevole per antichità, dimensioni e caratteristiche costruttive, a cui lo stesso Vasari rico-

Completata entro il 1537, l'opera è tutta in «macigno» locale e consta di quattro grandi mensole disposte verticalmente su basamenti a definire tre campate: una più ampia al centro, in cui è collocato l'altare, e due più strette ai lati, scavate da nicchie centinate<sup>6</sup>. Su tali mensoloni, che mimano un ordine dorico, poggiano modiglioni in forte aggetto, anch'essi a terminazione sinuosa, che definiscono la base della balconata soprastante – sorta di monumentale trabeazione – sulla quale campeggiano, tra pannelli ornati da ghirlande vegetali, gli stemmi dell'Opera, del Comune, del Popolo e della città di Arezzo<sup>7</sup>. La plasticità

nosceva «straordinaria bontà e bellezza». Secondo Pier Paolo Donati, Luca da Cortona, già impegnato come organaio a Roma presso San Lorenzo in Damaso, avrebbe addirittura inteso replicare ad Arezzo alcuni particolari strutturali presenti nel grandioso strumento, andato poi perduto, commissionato da papa Alessandro VI a Domenico di Lorenzo nel 1496 per la Basilica di San Pietro, e di cui non si hanno a quelle date altri riscontri in Toscana (cfr. DONATI, GIORGETTI 1990, pp. 3-9). La cornice lignea è composta da alte colonne composite libere, riccamente ornate, ribattute a parete da pilastri, con trabeazione aggettante e timpano semicircolare di coronamento.

<sup>6</sup> Le nicchie laterali sono oggi occupate da statue secentesche di mediocre fattura, che rappresentano S. Lorentino e S. Pergentino (così in ANDANTI 2004, p. 82). Non è chiaro invece se la nicchia sopra l'altare, che ospita ora una Vergine col bambino lignea del tardo Duecento, risalga all'intervento vasariano: nel suo rilievo Carla Tavanti non la registra, mentre Leon Satkowski pare considerarla parte integrante del progetto cinquecentesco, anche in virtù delle somiglianze con un progetto di Rosso Fiorentino per un altare, su cui vedi la nota 8 (intanto cfr. TAVANTI 1976, pp. 83-86 e SATKOWSKI 1993, pp. 7-8 e note pp. 125-126); per parte mia sono incline a considerarla un'aggiunta spuria, (manca di cornice e rivestimento, e le dimensioni rispetto all'insieme paiono inadeguate), data anche la scarsa profondità disponibile; è probabile che, prima dello scavo, sopra l'altare fosse stata collocata una pala dipinta con la quale semplicemente occultare, senza necessariamente distruggere, gli affreschi trecenteschi tuttora in parte visibili (vedi più sopra alla nota 4).

<sup>7</sup> È verosimile che l'esecuzione delle parti ad intaglio ricada sotto la responsabilità di «Pietro di Subisso, maestro di scalpello aretino» e della sua bottega (cfr. VASARI 1966-1987, V, pp. 338-339 e CONFORTI 1993, p. 125); indub-

dell'insieme, originale e perfettamente integrato alla potente struttura lignea sovrastante, rimanda a modelli michelangioleschi<sup>8</sup>, sebbene non sia da escludere la volontà di Giorgio

biamente il pannello marmoreo sul fronte dell'altare, con aquile che reggono una ghirlanda, è di qualità più alta rispetto alle lastre della balconata, e potrebbe aver credito la recente attribuzione di almeno quella parte a Simone Mosca, abilissimo secondo Giorgio a lavorare il «macigno» tanto da farlo parere marmo (ANDANTI 2004, p. 82). Sul gusto vasariano per gl'intagli vegetali alla Mosca negli anni Trenta, cfr. MORROGH 1985, n. 10, pp. 31-33.

<sup>8</sup> La critica (per tutti da ultimo CONFORTI 1993) ha generalmente additato come modello il monumento a Giulio II, nella versione in esecuzione a San Pietro in Vincoli dal 1533 (sulla notissima e complessa vicenda è utile l'agile riepilogo ora in ECHINGER-MAURACH 2009, pp.100-113). SATKOWSKI 1993 (p. 8 e nota 7 alle pp. 125-126), richiamando un disegno di Rosso Fiorentino del 1529 per un altare (British Museum no. 1948-4-10-5) mai eseguito all'Annunziata di Arezzo e molto probabilmente noto a Giorgio (per il quale vedi CARROLL 1988, pp. 162-169), indirettamente conferma la derivazione dai progetti rovereschi, considerando che quello strepitoso foglio guarda molto da vicino ai disegni elaborati da Michelangelo attorno al 1516, come d'altronde si era già accorto DE TOLNAY (cfr. 1970, II ed., p. 107, n. 6). Resistendo tuttavia all'abitudine di proiettare troppo all'indietro quella consuetudine tra Vasari e Michelangelo che si consolida a Roma dopo il 1550, è nella Firenze dei papi Medici che si possono reperire modelli michelangiuleschi più calzanti per il Vasari che si cimenta con l'architettura negli anni Trenta, dato che le grandi mensole che scandiscono il basamento dell'organo aretino, orientate in senso opposto rispetto a quelle del monumento di Giulio II dove ricordano i montanti delle nicchie come stalli di un coro, appaiono piuttosto simili a quelle del ricetto della Laurenziana, anche lì gonfie nel loro ruolo di sostegno, reale o presunto. Resta da dire che il progetto di Rosso è davvero impressionante: il suggerimento di Satkowski può quindi essere senz'altro accolto, purché lo si metta in relazione soprattutto coi progetti di Giorgio per altari similmente intesi come strutture tridimensionali libere nello spazio, come avverrà, oltre ad Arezzo, a Pistoia, Firenze e Bosco Marengo (si noti come anche nel più tradizionale progetto per una cappella domenicana, sempre conservato a Londra (British Museum no. P.P.2-119), Rosso, rifacendosi certo non a caso all'altare di Santa Maria Novella a Firenze, dia volume alla struttura inserendo una sorta di tempietto cupolato –a pianta esagonale? – nel profondo intradosso dell'arcata di coronamento).

d'evocare modi d'assemblaggio tardomedievali, in decorosa conformità con le caratteristiche del luogo<sup>9</sup>. Ma al di là delle scelte di linguaggio, l'importanza di quest'opera d'esordio risiede in effetti altrove: tanto più necessaria in una cattedrale priva di transetto e affollata di antichi sepolcri e cappelle private, la monumentalizzazione dell'insieme composto dal basamento/altare e dall'organo sovrapposto – un abbinamento reso possibile, qui come altrove nel Cinquecento, dal progressivo allontanarsi dei moderni, grandi strumenti dagli angusti recinti dei cori che fino a quel momento li avevano ospitati<sup>10</sup> – offriva un nuovo punto di riferimento funzionale e estetico al clero e ai fedeli<sup>11</sup>, precludendo alle trasformazioni dell'area dell'altar maggiore che non a caso presero il via, sebbene dopo un intervallo di quasi vent'anni, proprio dallo smantellamento degli stalli trecenteschi postivi di fronte<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Ancora SATKOWSKI 1993 ( p. 8), che considera il basamento dell'organo a «work of sculpture», evidenzia le somiglianze col monumento trecentesco a Guido Tarlati, che oggi occupa la campata adiacente e che mostra grandi mensole in aggetto su pilastri a sostegno del sarcofago; si tenga presente però che, fino alla metà del XVIII secolo, il sepolcro si trovava in una posizione meno favorevole al confronto, cioè ancora murato nella cappella del Sacramento, a destra dell'altar maggiore, da dove venne rimosso solo durante il vescovado di Niccolò Marcoccio nel 1783, cfr. CONTICELLI 2005, pp. 179-189, soprattutto nota 9 alle pp. 182-183.

<sup>10</sup> Su questi temi vedi MORELLI 1997, pp. 279-303 (espliciti riferimenti alle scelte vasariane in merito alla collocazione degli organi e alla funzionalità musicale a Firenze, Pisa ed Arezzo alle pp. 293-296). Utile anche MORELLI 2006, pp. 209-226.

<sup>11</sup> Come nota ASCANI 2010 (pp. 67-82, specie pp. 74-75), nel duomo di Arezzo «la funzione del transetto, non presente, è mimata dalla prima campata fuori dal coro, magnificata dalla grande bifora sul lato meridionale». L'insieme di organo e basamento/altare vasariano viene a svolgere quindi, sul lato settentrionale del tempio, lo stesso ruolo della grande bifora, sebbene slittato verso occidente.

<sup>12</sup> Il coro trecentesco della cattedrale di Arezzo occupava certamente la prima campata della navata centrale, quella cioè adiacente all'abside, e forse si estendeva verso occidente fino alla seconda (FRENI 2005, pp. 209-228, so-

A quel punto però il testimone della conduzione della diocesi aretina era passato nelle mani del colto e intraprendente Bernardetto Minerbetti, nipote di Francesco, che fu pronto a riscuotere a vantaggio del proprio vescovado il credito accumulato con Giorgio, approvato alla corte fiorentina di Cosimo I anche per tramite suo<sup>13</sup>. Fu dunque su sua insistenza che l'aggiornamento cinquecentesco del Duomo di Arezzo subì, dalla metà degli anni Cinquanta, una decisa accelerazione, articolandosi in vari episodi che – appunto anticipando i più noti interventi vasariani sulle chiese medievali di Firenze – tesero a ricompattare l'azione liturgica lungo l'asse che conduceva all'altar maggiore e a imperniare la centralità culturale così riconquistata sull'adorazione dell'Eucarestia, come d'altronde ormai le disposizioni tridentine rendevano necessario<sup>14</sup>.

Le opere cominciarono dunque, nella primavera del 1554, con il disegno di nuovi stalli di noce da disporsi lungo le pareti dell'abside poligonale, a sostituzione dell'antico coro che sino a quel momento aveva ostruito, o per lo meno ostacolato, la visione dell'altare principale dalla navata: i particolari dell'intervento, non menzionato da Giorgio nella sua autobio-

prattutto pp. 210-212); esso venne smantellato nel 1554 e «Giorgio di Antonio Vasari pittore» risulta contemporaneamente impegnato nella decorazione e indoratura della nuova cassa dell'organetto mobile che vi era stato a lungo collocato, come da prassi, e poi trasferito sopra la porta della sacrestia (si trattava forse dello strumento con canne di legno, nel 1556 ricostruite in stagno, che Vasari ricorda «perfettissimo di dolcezza e soavità» e attribuisce a Geri Aretino nella biografia di Benedetto da Maiano (VASARI 1966-1987, III, p. 531 e cfr. GIORGETTI 1990, pp. 47-108, soprattutto pp. 57-58). Diversamente che nella Pieve aretina (vedi *infra* nel testo), gli stalli antichi del duomo non vennero quindi modificati e riadattati, bensì interamente sostituiti.

<sup>13</sup> Su Minerbetti e la corte ducale fiorentina, oltre a quanto contenuto alla voce Minerbetti, Bernardo detto Bernardetto di Paola Volpini in *DBI*, vol. LXXIV, 2010, pp. 590-594, vedi ora AGOSTI 2013, pp. 27-33.

<sup>14</sup> Nell'ampia bibliografia su questi temi si veda il recente volume *Lo spazio e il culto* 2006, in particolare il saggio di JOBST 2006, pp. 91-126.

grafia<sup>15</sup>, ci sono dettagliati dal contratto d'allogazione, datato al 25 maggio del 1554, che vede impegnato nell'intaglio il fiorentino Giuliano di Baccio d'Agnolo<sup>16</sup>; morto Giuliano nell'autunno del 1555, la responsabilità dell'esecuzione passò a Simone Colombini, che condusse in porto il lavoro nell'estate del 1556 rispettando i tempi stabiliti<sup>17</sup> (fig. 2). Le lettere scambiate tra il 1555 e il 1556 tra Giorgio Vasari e i deputati dell'Opera del duomo aretino dimostrano come l'artista svolgesse il delicato ruolo d'intermediario tra quelli e Minerbetti, spesso impegnato lontano in missioni diplomatiche: poiché appariva chiaro che la realizzazione del nuovo retrocoro preludeva al riallestimento di tutto l'arredo del presbiterio, i fabbricieri vigilavano con comprensibile attenzione sulle ipotesi di modernizzazione del nucleo liturgico e approfittavano dell'assenza del presule per esercitare una pressione costante sull'architetto, ed eventualmente frenare le sue iniziative più radicali.

Gli stalli cinquecenteschi vennero organizzati su due livelli, rispettivamente per canonici e chierici; percorrevano tutto il perimetro dell'abside sino ad innestarsi sui primi due pilastri rivolti alla navata (fig. 3). Il loro disegno era sobrio, vivacizzato solo da divisori a volute, queste poggiate su elementi sporgenti a forma

<sup>15</sup> La notizia compare però in calce alla vita di Baccio d'Agnolo, dove Vasari inserisce notizie in merito a due dei suoi figli, Giuliano e Domenico, VASARI 1966-1987, IV, p. 616: «nel vescovado della medesima città, dietro all'altar maggiore, fece [Giuliano di Baccio d'Agnolo Baglioni] un coro di noce bellissimo, col disegno del detto [Giorgio aretino], dove si aveva a tirare innanzi l'altare [...]».

<sup>16</sup> «Anno 1554 a dì 25 maggio gli operai del vescovado allogano a m<sup>o</sup> Giuliano di Baccio d'Agnolo Baglioni architetto fiorentino il coro della cattedrale, di legname di noce, secondo il disegno fatto da messer Giorgio Vasari, da compirsi infra due anni»: il documento è riportato da Gaetano Milanese, V, p. 359 e nota 1 e anche da KALLAB 1908, p. 94. Si veda ora anche CHIELI 2013, specie le pp. 123-134, con la riproduzione del documento alle pp. 142-143.

<sup>17</sup> Come ricaviamo da FREY I-II, n. CCXXIV, pp. 420-423 e n. CCXXVII, p. 432, vedi anche PASQUI 1880, n. 63, pp. 211-12 e n. 64, pp. 212-13.



di pelta e balaustrini torniti; serie di mensole, lisce o 'triglifate', provvedevano al sostegno delle diverse parti della cornice terminale in aggetto. La sequenza dei sedili si concludeva alle estremità con due seggi monumentali a edicola con semicolonne doriche scanalate e timpano triangolare di coronamento, riservati al vescovo<sup>18</sup> (fig. 4).

Malgrado la sobrietà del disegno complessivo, l'intervento vasariano in quell'area comportava conseguenze decisive non solo per il destino degli arredi già presenti, ma per la più generale fruizione dello spazio sacro dell'area presbiteriale così come era andata organizzandosi dalla sua fondazione: la fabbrica aretina mostrava infatti alcune rilevanti innovazioni rispetto ai modelli cistercensi da cui derivava. In particolare, la cappella maggiore e quelle ad essa immediatamente adiacenti erano tra loro comunicanti tramite grandi arcate, determinando all'estremità orientale del tempio un ambiente articolato ma unitario, principalmente dedicato all'adorazione delle venerate reliquie di San Donato, collocate presso l'altare maggiore<sup>19</sup>. Il prezioso *Kastenaltar*, di tipologia tardoduecentesca, risultava dunque visivamente connesso alla cappella posta alla sua sinistra, verso la sacrestia, che dai primi anni del Trecento ospitava il sepolcro del beato Gregorio X, il pontefice che, morto nel 1276, col suo vasto lascito aveva di fatto consentito l'avvio della fabbrica. Altare maggiore e tomba papale diventarono presto, insieme, il fulcro di ogni funzione

<sup>18</sup> In occasione del restauro novecentesco dell'organo vasariano, il coro ligneo stesso venne smontato e restaurato tra il 1957 e il 1988, quando si decise finalmente di ricollocarlo nella sua posizione originaria; nuovamente rimosso nel 2012 per motivi conservativi, è oggi ricoverato in un ambiente della canonica, a seguito del nuovo allestimento del presbiterio affidato nel frattempo dalla diocesi allo scultore Giuliano Vangi; la cattedra vasariana si può vedere invece in sacrestia. Ringrazio la dott.ssa Serena Nocentini, dell'Ufficio Diocesano d'Arte Sacra di Arezzo, per avermi facilitato l'accesso e consentito la visione dell'opera.

<sup>19</sup> Sulla complessa storia costruttiva della cattedrale di Arezzo, si veda ora l'utile sintesi di ASCANI 2010 e FRENI 2005, pp. 210-212, cui si rimanda anche per l'abbondante bibliografia precedente.

religiosa e civile condotta all'interno della cattedrale; non stupisce quindi che per il grandioso cenotafio del vescovo Guido Tarlati, attorno al 1330, si scegliesse una collocazione lungo lo stesso percorso liturgico e cerimoniale culminante nel presbitero, cioè nella cappella a sud della zona absidale, quella del Sacramento<sup>20</sup>. Il definitivo suggello al prestigio dell'area venne impresso quando, sciolto con un arbitrato solenne nel 1361 ogni dubbio circa l'autenticità delle reliquie del patrono di Arezzo di pertinenza della cattedrale in competizione con la Pieve, si realizzò, tra il sesto e il settimo decennio del secolo, la monumentale pala marmorea di San Donato (a doppia faccia e con arca sepolcrale inframmezzata) integrata alla più antica mensa, sotto la quale vennero definitivamente riposte le spoglie del santo<sup>21</sup>.

Gli stalli voluti da Minerbetti e progettati da Vasari venivano dunque a recidere quasi con spietatezza quella secolare articolazione di spazi e di monumenti diversi, per convogliare la venerazione solo al centro del nuovo coro<sup>22</sup>: l'isolamento dell'apparato medievale – più evidente nel suo candore contro il colore bronzeeo degli stalli in noce – era appunto funzionale al miglioramento delle condizioni di visibilità del rito eucaristico di cui diveniva ora mero fondale, tanto che Giorgio aveva suggerito il distacco della mensa dall'arca e lo spostamento della prima in avanti, verso la navata. In effetti quest'ulteriore proposta,

<sup>20</sup> Sui monumenti trecenteschi del duomo aretino si vedano ora i saggi di COLUCCI 2005, rispettivamente pp. 139-160 e pp. 179-189.

<sup>21</sup> Come nota GALLI 2010 (soprattutto pp. 130-136) la letteratura secondaria su quest'opera è piuttosto scarsa, cfr. comunque gli studi di AGNOLUCCI 1988, pp. 32-38 e di PFISTERER 2002, pp. 219-232.

<sup>22</sup> Un effetto di cesura e di «opprimente cornice» esercitato dal coro vasariano sullo spazio dell'abside venne denunciato da Francesco Corradini, che fu probabilmente tra i primi a proporre apertamente la rimozione, vedi CORRADINI 1923, pp. 12-13. L'opinione fu condivisa, tra gli altri, da Ugo Procacci, che si augurava che il coro venisse «degnamente sistemato, nella sua integrità, in altro luogo» (in PROCACCI 1969, pp. 123-151, specie p. 134); questo spiega la lunghissima durata del primo restauro e il recente epilogo della vicenda ricordato alla nota 18.

caldeggiata nel 1556, rimase a lungo sospesa, mentre negli incarichi dell'artista s'inseriva una nuova esperienza aretina dello stesso segno, che avrebbe poi finito per imprimere la spinta finale anche alle opere in cattedrale.

Alla fine degli anni cinquanta prese corpo infatti l'intervento di Vasari sulla propria chiesa parrocchiale, cioè la Pieve, dedicata a Santa Maria Assunta: il fulcro dell'azione venne rappresentato dal nuovo altar maggiore<sup>23</sup>, la cui realizzazione integrale portò con sé, anche in questo caso, una completa riorganizzazione interna. La Pieve era tempio battesimale di grande prestigio, che sin dal XII secolo aveva accresciuto la propria autonomia amministrativa e istituzionale proprio in competizione con il duomo<sup>24</sup> (fig. 5). I rispettivi capitoli si erano a lungo disputati le reliquie del corpo del patrono di Arezzo, Donato, e la Pieve non aveva atteso l'arbitrato del 1361 – per altro ad essa sfavorevole – per onorare quella più preziosa in suo possesso, la testa del Santo, sin dal 1346 conservata in un busto reliquiario firmato dagli orafi Pietro Vanni e Paolo Ghiselli.<sup>25</sup> L'immagine di San Donato d'altronde già compariva in posizione di rilievo sul grandioso polittico che tra il 1320 e il 1324 Pietro Lorenzetti aveva dipinto per l'altar maggiore su commissione dei canonici e del vescovo Guido Tarlati (arciprete della Pieve fino al 1312):

<sup>23</sup> Su di esso si veda l'impeccabile studio di ISERMEYER 1950, pp. 137-153, che riepiloga (alle pp. 144-145) i numerosi riferimenti all'altare distribuiti nel carteggio e nelle *Vite* vasariani utili alla ricostruzione dettagliata della vicenda.

<sup>24</sup> Sulla storia della Pieve, dalla fondazione nell'XI secolo ai pesanti interventi del XIX secolo, si veda soprattutto MERCANTINI 1982 CORSI MIRAGLIA 1985pp. 50-63. Utile infine la lettura delle pagine dell'arciprete Giovan Battista Ristori, principale promotore della 'ricostruzione' purista della Pieve, intitolate *Diario dei restauri del tempio di Santa Maria della Pieve eseguiti dall'anno 1864 all'anno 1878*, Arezzo, 1928.

<sup>25</sup> Sui rapporti tra cattedrale aretina e Pieve cfr. FRENI 2005 pp. 218-224; sul reliquiario vedi PICHI 2005, pp. 229-246, specie pp. 237-239.

<sup>26</sup> la struttura autoportante a pilastri, sontuosa e squillante di colori e dorature, poggiata su una mensa fondata sopra i resti della sepoltura di altri due martiri locali, Marcellino e Agostino, dovette anzi costituire il termine di paragone per gli scultori che quarant'anni dopo realizzarono l'arca marmorea di San Donato in cattedrale, anch'essa in origine ravvivata da un'accesa policromia. Studi recenti hanno dimostrato, pur nell'impossibilità di ricostruire in maniera dettagliata l'impianto trecentesco della Pieve, che l'incarico al grande pittore senese era stato concepito nel contesto di un più generale rinnovamento dell'area orientale dell'edificio romanico (dove poi si sarebbe concentrato l'intervento vasariano): nel corso del terzo decennio del XIV secolo, infatti, quattro volte venivano completate sulle terminazioni delle navate laterali, mentre il corpo occidentale della chiesa restava apparentemente ancora coperto da capriate lignee.<sup>27</sup> In quel periodo i documenti attestano inoltre la realizzazione, nella navata centrale, di un coro addossato al tradizionale tramezzo di divisione tra piedicroce e tribuna, sulla cui esatta collocazione e struttura non è possibile però aggiungere molto<sup>28</sup>. La zona absidale veniva poi decorata, probabilmente verso la

<sup>26</sup> La tappa segnata da questo polittico nell'evoluzione trecentesca del genere è chiarita da DE MARCHI 2004, specie pp. 25-28. Sull'iconografia del polittico e la sua storia vedi FRENI 2000, pp. 59-110, FRENI 2006, pp. 27-54 e anche DROANDI 2005, pp. 41-56, soprattutto 41-44.

<sup>27</sup> FRENI 2005, p. 219; circa il sistema di copertura adottato nella Pieve e le sue trasformazioni vedi anche le osservazioni di PINCELLI 2005, pp. 255-288, specie pp. 261-262 e le note 49-51 alle pp. 263-265.

<sup>28</sup> Sappiamo solo che gli stalli lignei vennero rifatti dal legnaiolo Angelo di Lazzaro e suo figlio Giovanni nel 1454, come documenta MERCANTINI 1985, pp. 11-12, pp. 64-67 e pp. 68-69. Vasari li spostò nell'abside, evidentemente con adattamenti; generalmente attribuito a lui è il trono ancor oggi posto *in cornu evangelii*: CHIELI 2013, pp. 129-133. In maniera simile Giorgio si comportò di lì a pochissimo a Santa Maria Novella, quando progettò entro il 1566 il rimaneggiamento degli stalli realizzati da Baccio d'Agnolo tra il 1491 e il 1495, affidandone l'esecuzione a Giovanni Gargioli: vedi CECCHI 1985, pp. 124-127, specie p. 126 nota 2.

fine degli anni Quaranta del Trecento, con un ciclo di affreschi mariani: diversamente da quanto ne scriveva Vasari nel 1568, tali affreschi non risalgono a Pietro Lorenzetti, ma probabilmente ad una bottega aretina segnata dal suo magistero<sup>29</sup>; tuttavia qualsiasi accertamento della loro paternità è reso oggi impossibile dalla totale scomparsa a seguito della furia iconoclasta che a partire da metà Ottocento ha spellato le pareti del tempio portando con sé anche gli ultimi lacerti di pittura parietale sopravvissuti alle precedenti campagne di ammodernamento decorativo.

Nel corso del XIV e del XV secolo le navate si arricchirono di edicole e cappelle, progressivamente acquisendo quell'aspetto venerando e affollato, che in un primo momento, nel 1559, Giorgio Vasari non sembrò troppo intenzionato a turbare se, il 27 ottobre, chiedeva agli Operai di poter «murar, ornare e abbellire» a sue spese, in corrispondenza del sepolcro terragno in cui erano inumati i defunti della sua famiglia, la cappella di San Giorgio e Mustiola che sorgeva presso la «porta dei Chiostrini» lungo il muro della navata sinistra della chiesa, e di aprire finestre «tanto d'acanto quanto dirimpetto» per meglio illuminare l'opera: il permesso gli venne prontamente accordato<sup>30</sup>.

Secondo gli studi, a questa prima fase, tra il 1559 e il 1560, deve risalire un disegno oggi al Louvre che illustra un altare ornato dalla *Resurrezione di Lazzaro*, evidentemente concepito per onorare la memoria del capostipite della propria dinastia artistica, il

<sup>29</sup> VASARI 1966-1987, II, pp. 144-145. Vasari data gli affreschi al 1355 e li attribuisce a Pietro Lorenzetti chiamato ad Arezzo «da messer Guglielmo arciprete e dagli operai della Pieve d'Arezzo che allora erano Margarito Boschi et altri», immaginando che dal successo di quest'opera «perché piacque e meritatamente» sia discesa la commissione del polittico; secondo Isabella Droandi l'autore potrebbe essere «un aretino della generazione di mezzo, [...] uno come Andrea di Nerio o come il Maestro del Vescovado»: vedi DROANDI 2005, p. 47.

<sup>30</sup> Per la ricostruzione di questa parte della vicenda possiamo contare sulla documentazione resa nota in FREY III, n. 20, pp. 185-186.

pittore Lazzaro Vasari<sup>31</sup> (fig. 6), Il foglio mostra in effetti una sistemazione parietale la cui bidimensionalità è appena contraddetta da mensole in forma di triglifo a sostenere un timpano curvo spezzato da un medaglione circolare (forse una finestra), e raccordato tramite volute a due strette ali occupate da santi, Giorgio e Mustiola appunto; nello scomparto centrale l'ambientazione illusionistica dell'evento neotestamentario all'interno di un vano coperto da una volta botte avrebbe provveduto a sfondare in profondità la parete, allo stesso modo in cui, nella cappella di Giulio III a San Pietro in Montorio, l'emiciclo di colonne dietro il *Battesimo di Saulo* aveva con finezza integrato il perimetro semicircolare della nicchia che lo accoglie ancor oggi.

Questo primo progetto per il monumento di famiglia, testimoniato dal bel foglio parigino, riprendeva una fortunata tipologia di cappella a prevalente carattere pittorico già messa a punto da Vasari nei primi anni Quaranta per Biagio Mei a San Pietro Cigoli di Lucca e composta da un grande quadro rettangolare al centro in corrispondenza della mensa, variamente fastigiato, affiancato da altri due scomparti molto allungati, con stemmi di famiglia applicati ai basamenti<sup>32</sup>; Vasari aveva poi, tra il 1549 e

<sup>31</sup> Su questo foglio ben noto si veda da ultimo HÄRB 2015, n. 319, pp. 490-494, con la bibliografia precedente. Härb, che discute il disegno assieme a tutti gli altri pertinenti allo stesso progetto (catt. 318 e 320-321), accoglie un suggerimento di Alessandro Cecchi relativamente al foglio U 236 A (che reca sul *verso* dettagli per la fabbrica degli Uffizi, ed è quindi databile agli anni 1559-1560): il soggetto centrale rappresentato sul *recto* non pare tuttavia l'episodio di Lazzaro, quanto, come suggeriva già FAIRBAIRN 1998 (II, p. 517), una scena di resurrezione o ascensione non precisabile (poiché tagliata e incollata sul supporto). L'U 236 A *recto* è inoltre diverso dagli altri della serie perché ha un più spiccato carattere architettonico: la cappella vi compare infatti in alzato e sezione.

<sup>32</sup> Il progetto dell'altare Mei è anch'esso documentato da un noto disegno oggi al Louvre (HÄRB 2015, cat. 69, p. 217). Questo modello di altare parietale a tre scomparti è ancora vitale per Vasari ad Arezzo alla fine degli anni Sessanta, dato che lo impiegava nuovamente alla Pieve per l'altare di Onofrio

il1550, adattato questo schema tripartito anche al caso in cui lo scomparto centrale – corrispondendo al profilo della campata a volta in cui s'inseriva – fosse centinato, come per la «cappella della casa de' Martelli in San Lorenzo», dove gli elementi architettonici tridimensionali del progetto si riducevano ormai ai modiglioni della cornice verosimilmente lignea, e per il resto si trasferivano sulla superficie dipinta, dove brunelleschiani archi su colonne incorniciavano il *Martirio di San Sigismondo*, andato poi perduto.<sup>33</sup>

Camaiani, visitato dal vescovo Minerbetti il 13 giugno 1569, che ne criticava con tatto l'eccessiva somiglianza con quello maggiore (FREY II, p. 434; smontato anch'esso nell'Ottocento, le parti architettoniche sono disperse mentre quelle pittoriche sono ricoverate al Museo Civico di Arezzo). In generale sullo stile degli altari fiorentini e toscani nei primi anni della Controriforma, vedi FORLANI TEMPESTI 1999, pp. 7- 21.

<sup>33</sup> FREY II, pp. 868-869: «e pigliai con la tavola tutto il vano della cappella, et empié di figure grandi ogni cosa». Sul progetto della cappella Martelli oggi a Lille vedi HÄRB 2015, cat. 146, p.299. Lo schema torna nuovamente nel disegno Uffizi 1191 E con l'*Adorazione del bambino* (HÄRB 2015), probabilmente concepita su commissione di papa Pio V nel 1566 per la chiesa di Santa Croce a Boscomarengo prima della «grande macchina» dell'altar maggiore: in questo caso la cornice dello scomparto centinato è tangente al cervello dell'arco della campata, ed è tutta risolta in chiave decorativa (forse modellata in stucco): l'unico motivo architettonico tridimensionale (in marmo o legno) è rappresentato dai mensoloni ai fianchi della mensa, su cui tutta la struttura soprastante s'inginocchia; purtroppo ogni traccia della sistemazione originaria è scomparsa con i rinnovamenti settecenteschi, anche se una recente campagna di restauro sta rimettendo in luce, almeno sulle pareti di fondo delle prime tre cappelle del lato destro della navata, cioè quelle più antiche, uno schema decorativo tripartito con pala centrale incorniciata e affiancata da Santi che rimanda ai modelli vasariani, cfr. GIOVANNETTI 1996, pp. 88-105, soprattutto pp. 89-93, e GIOVANNETTI 2011, pp. 31-46. Un altro progetto per altare tripartito con campitura centrale centinata, sempre di mano di Vasari, è stato riconosciuto nel cosiddetto *Vasari Album* del John Soane Museum di Londra, cfr. FAIRBAIRN 1998, I, cat. n. 661, pp. 464-465. Ben poco sappiamo –poche parole generiche –, infine, della struttura dell'altare per Nerozzo Albergotti che nella Pieve d'Arezzo, a *cornu Evangelii*,

Ad ogni modo, nel corso dei mesi successivi le primitive intenzioni di Giorgio nei confronti della Pieve si svilupparono diversamente: egli stesso raccontava infatti a Vincenzo Borghini già il 25 settembre 1560 che gli Operai gli «volevon dare la capella dell'altar maggiore, perché ci facessi questa spesa»<sup>34</sup>. Malgrado nella lettera sembri riluttante a spostare «l'ossa de' [su]a morti» lontano dal luogo originario, l'idea della migrazione della sepoltura familiare in una posizione d'eccezionale prestigio al centro della tribuna doveva essergli ben grata (se non era stata addirittura suggerita da lui stesso) e solo tre giorni più tardi, il 28 settembre, i fabbricieri davano all'artista «*facultatem et auctoritatem omnia et singula suprascripta faciendi, construendi, destruendi et admovendi et insignia ponendi eo modo, forma et expensis, prout supra per eum petitum fuit et promissum*»<sup>35</sup>. Il contratto d'allogazione rende chiaro che si doveva trattare di un grande altare eucaristico isolato nello spazio da innalzare tra gli ultimi due pilastri della navata centrale, «*cum tabula eius manibus picta et fabricata*» e provvisto di un «*vas lapideum seu ligneum pro Sacramento, pulcrum et honorabile*»; pare anche di capire che il progetto prevedesse ancora un'unica mensa, come d'altronde l'altare trecentesco che andava definitivamente a sostituire.

Ma quando, nel corso del 1561, venne restituita all'artista dal pontefice Pio IV la *Vocazione di San Pietro* dipinta dieci anni prima per Giulio III, l'improvvisa disponibilità dell'opera provocò un ripensamento non solo dell'iconografia, ma anche della struttura, dell'ingombro e della funzionalità dell'opera. Già Christian-Adolf Isermeyer aveva finemente notato, infatti, che le dimensioni della tavola giunta ad Arezzo da Roma in quell'occasione coincidono ancor oggi perfettamente con quelle

dal 1570 accoglieva la pala vasariana già eseguita per Filippo Salviati, prima dello spostamento ottocentesco nella Badia (su tutta la vicenda cfr. DROANDI 2009, pp. 19-32).

<sup>34</sup> FREY I, p. 585.

<sup>35</sup> FREY III, p. 186-187.



indicate nel *Ricordo* del 1551:<sup>36</sup> la *Vocazione* dunque non venne in alcun modo adattata alla nuova sede, ma anzi l'altar maggiore le venne costruito attorno, dilatando e articolando il collaudato schema del primo progetto vasariano in risposta alle accresciute ambizioni dell'artista.

Un noto foglio autografo conservato ad Amburgo<sup>37</sup> (fig. 7) potrebbe documentare la prima tappa di tale cambiamento: il momento in cui esigenze di decoro e la moltiplicazione degli inserti pittorici attorno al dipinto centrale tacitarono definitivamente ogni dettaglio architettonico classicista, mentre l'aggiunta sul fastigio di figure scolpite (un Cristo crocefisso, una Madonna e un San Cosimo affiancati da candelabri) intensificava l'effetto di autonomia tridimensionale della struttura, come appare evidente malgrado la ripresa strettamente ortogonale adottata sulla carta. Poiché, come s'è visto, sin dal 1560 il contratto prevedeva, insieme alla *tabula picta*, la presenza del tabernacolo eucaristico, un tempietto a più facce e cupolina appare inserito al centro di «un predellone» suddiviso in scomparti da mensole: si tratterebbe del primo dei cibori progettati e realizzati da Vasari negli anni Sessanta<sup>38</sup>.

Il disegno di Amburgo mostra però una mensa d'altare su base piena, probabilmente in marmo, sagomata da una profonda ansa carnosa, in aggetto da un blocco squadrato ornato agli angoli da stemmi, una soluzione che non ammetteva quei trafori in marmo previsti per consentire la visione della camera sotterranea in cui conservare le reliquie dei santi Donato, Jacopo Inter-

<sup>36</sup> Cfr. FREY II, p. 870, e ISERMAYER 1950, in particolare la nota 34 a p. 145. Oltre ai resti dei santi già citati, trovarono posto nella cripta anche le spoglie dei martiri locali Ermenio, Giusto, Asterio e del Beato Ranieri, ricordati anche da un'iscrizione ancor oggi visibile alla base dell'altare.

<sup>37</sup> Vedi ora HÄRB 2015, cat. 321, p. 494.

<sup>38</sup> Occorre ricordare che, secondo la sua stessa testimonianza, Giorgio Vasari era già stato implicato nella realizzazione di un tabernacolo del Sacramento, quello nel 1536 inserito in una tavola dell'Annunciazione dipinta da lui stesso per la chiesa del monastero delle Murate aretine, dentro il coro delle monache, Vasari 1966-1987, VI, p. 375.

ciso e Apollonia nei rispettivi reliquiari trecenteschi, e al contempo illuminarla, che Giorgio stesso descrive in una famosa lettera a Cosimo I informandolo della riuscita dell'opera a tre settimane dalla sua consacrazione<sup>39</sup>. Nonostante l'alto grado di finitura del foglio e la generale rispondenza dell'impaginato delle sezioni dipinte a quanto ancor oggi si vede, è possibile quindi che al momento del suo tracciamento non fosse stata ancora presa la decisione di scavare la cripta, come indicherebbe anche la mancata registrazione del basamento a scaglioni in travertino su cui l'altare venne infine innalzato; inoltre l'assenza di ogni riferimento agli antenati dell'artista, che riaffiorerà nel programma iconografico definitivo, fa ritenere che la struttura non prevedesse ancora il raddoppio sul lato posteriore. Purtroppo nessun tipo di documentazione superstita testimonia l'ulteriore passaggio che condusse alla realizzazione dell'altare bifronte, dotato quindi anche di una mensa verso l'abside, dove fu infatti appositamente riallestito il coro ligneo quattrocentesco e presso il quale trovò sede la sepoltura terragna dei Vasari già scomparsi così come, a tempo debito, di Giorgio e di sua moglie<sup>40</sup>. Aumentando le superfici utili ecco che al santo eponimo dell'artista, oltre che lo scomparto a destra della pala centrale, si poteva ora dedicare l'intera faccia posteriore per mostrarlo nel vivo della lotta col drago, e nel contempo far spazio –con orgo-

<sup>39</sup> FREY II, pp. 71-76: la lettera è datata 18 aprile 1564.

<sup>40</sup> Con lo spostamento del coro nell'abside Vasari ne migliorava, come già nel duomo, le prestazioni acustiche, come egli stesso affermava: «Ma quello che ha fatto meglio che cosa nessuna et ha dato spatio alla chiesa et comodità a preti et veduta et gratia a quest'opera è stato l'aver levato io dinanzi il coro di legname et messolo drieto nella cappella maggiore, nel quale fanno le voci miglior tuono», *ivi*. La tipologia dell'altare a doppia mensa verrà replicata da Vasari a Boscomarengo pochi anni più tardi, facendo tesoro dell'esperienza aretina (ma traducendola in un linguaggio classicista adeguato allo spazio che l'accoglieva), come ben illustrato da IENI 1985, pp. 49-62.

glio e insieme decorosa discrezione –alla celebrazione della propria stirpe<sup>41</sup> (fig. 8).

La costruzione dell'altare e la realizzazione del suo corredo iconografico procedette, grazie ad aiuti<sup>42</sup>, con una certa celerità: le parti murarie furono completate entro i primi di gennaio del 1563, se il 9 di quel mese si consegnavano le chiavi della porticina che, aperta su uno dei lati, conduceva al vano reliquiario sottostante; il montaggio dei pannelli dipinti sulle intercapedini lignee si concludeva in aprile; poco meno di un anno dopo, il 25 marzo 1564, il nuovo altar maggiore «alto braccia XII, tutto messo d'oro e finto di marmi e pietre mischie, che paion vere» veniva solennemente consacrato dal vescovo Minerbetti, dopo che, come a seguito di una reazione a catena, l'aspetto interno dell'intero edificio era mutato grazie, oltre alla liberazione della navata centrale da ogni ingombro, al rifacimento del pavimento e all'apertura di nuove finestre sul lato meridionale sempre per cura di Giorgio, che se ne era assunto ogni spesa e aveva «dato spatio alla chiesa et comodità a preti et veduta et gratia a quest'opera». <sup>43</sup>

<sup>41</sup> San Giorgio compare oggi con certezza in almeno uno scomparto di predella del lato frontale: a differenza che nel disegno di Amburgo, la scena posta sotto il Santo stante lo ritrae dopo il combattimento, a fianco della principessa: per un riepilogo dei soggetti delle 26 tavole incluse nell'altare vedi CORTI 1989, pp. 109-110.

<sup>42</sup> Sui collaboratori di Vasari e sull'irradiamento della sua maniera ad Arezzo, vedi BARONI 2004, pp. 175-192 e anche CECCHI 2011, p. 206.

<sup>43</sup> La lettera a Cosimo I, da cui traggio le citazioni del paragrafo, riassume tutti gli interventi, così come li elenca la lapide, datata appunto 25 marzo 1564, che si trovava in origine nella cripta sotto l'altare ed ora è murata nell'atrio di fronte alla sacrestia della pieve (per il testo completo di quest'ultima vedi ISERMEYER 1950, p. 141, nota 19); circa l'adattamento del coro quattrocentesco, vedi supra nota. Nel 1567 Vasari otteneva infine da Papa Pio V, dopo lunghe trattative condotte personalmente a Roma, la concessione di un decanato per la cura permanente dell'altare e delle sue ricche dotazioni. Nelle *Ricordanze* è citato anche un grande baldacchino sospeso sopra l'altare, visibile in incisioni settecentesche, vedi FREY II, p. 878.

Sorprendentemente l'artista non trovò ostacoli nella sua azione riformatrice da parte del clero pievano, che anzi gli attribuì un potere d'intervento quasi illimitato e una parallela libertà nella scelta dell'iconografia<sup>44</sup>: forse nell'arrendevolezza dei canonici e degli operai giocò un ruolo non secondario l'antica competizione con la chiesa cattedrale (dove le opere di rinnovamento vasariane frattanto languivano), perché non c'è dubbio che l'operazione faceva della Pieve, in quei primissimi anni Sessanta, il manifesto della politica architettonico-religiosa di Cosimo I, la cui portata ed esemplarietà l'artista si premurava di evidenziare scrivendo al Granduca «che quella città, que popoli ne restano sì amirati et satisfatti, poiché inaspettatamente e sì presto è venuta loro una opera sì grande e con tante commodità, la quale resterà a posterì sempre in onore di quel luogo e in memoria di V.E. et del Suo Giorgio [...]».<sup>45</sup> Non stupisce perciò che l'opera diventasse subito un modello anche ad Arezzo e che Bernardo Buontalenti, attorno al 1600, ne desse sofisticata rielaborazione nell'altar maggiore dell'Annunziata locale<sup>46</sup>.

Il segreto di questo successo risiede indubbiamente nel fatto che l'opera è per più versi innovativa: un piccolo edificio a più piani, più facce e più funzioni, per la progettazione del quale Giorgio aveva intelligentemente ripensato vari modelli. L'analisi deve procedere oggi con cautela, poiché l'insieme ha subito pesanti manomissioni dopo lo smontaggio del 1865 e il suo trasferimento all'interno della Badia delle Sante Flora e Lucilla, dove lo si ammira ora un po' costretto dall'arcone d'accesso al coro, chiaramente non predisposto ad accogliere una simile mole<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Nell'altare vasariano solo l'ovato del fastigio, dipinto con l'Assunzione della Vergine, si riferisce all'intitolazione della Pieve; circa la libertà di Giorgio nella definizione dei programmi iconografici delle sue imprese sacre, si rimanda alle osservazioni di RUBIN 1994, pp. 201-229, soprattutto pp. 201-211.

<sup>45</sup> FREY, II, p. 71.

<sup>46</sup> Si avrà modo di tornare sull'argomento più avanti nel testo e alla nota 61.

<sup>47</sup> Non pare che nessuno si sia posto il problema di quale altar maggiore si trovasse alla Badia prima dell'arrivo di quello della Pieve, e se – come pare

Rispetto alla struttura consacrata nel 1564, la parte maggiormente interessata dai cambiamenti ottocenteschi pare essere stata quella inferiore: sebbene anche alla Badia venisse ricreata la stanza sotterranea per la conservazione delle reliquie con la sua scala d'accesso, la mensa secondaria, che Vasari ci descrive semplicemente appoggiata a due balaustri come poi negli altari delle chiese fiorentine<sup>48</sup>, appare oggi retta da una lastra in marmo traforato che potrebbe essere stata approntata per desiderio d'uniformità col lato principale. Corrisponde tuttavia all'assetto antico il fatto che l'altare posteriore sporga meno verso l'esterno, dato che si inserisce nello spessore dell'altare, sfruttando abilmente il vano lasciato libero dal formato della tavola col *San Giorgio e il drago*, più bassa e larga rispetto alla *Vocazione di San Pietro*: la planimetria della Pieve redatta a fine Settecento da Cristofano Conti lo conferma molto chiaramente (fig. 5).

Dev'essere stato sempre in occasione dello smontaggio ottocentesco che il tabernacolo in legno dorato, di cui il disegno di Amburgo ci aveva fornito una prima idea, venne espunto dal «predellone»: come Vasari tiene a sottolineare ripetutamente in

logico – la precedente sistemazione risalisse al primitivo progetto vasariano, considerando che nel 1578, a quattro anni dalla morte di Giorgio, i lavori all'area del coro erano già notevolmente avanzati. Satkowski suggerisce che una pianta della Badia tracciata da Giorgio Vasari il Giovane (U 4877 A), sebbene probabilmente regolarizzata, discenda da un originale perduto dell'illustre zio (SATKOWSKI 1979, p. 180): nel disegno si vede indicato in pianta l'ingombro dell'altar maggiore originario, un semplice rettangolo lungo circa un terzo dell'ampiezza del vano d'accesso al presbiterio, e largo tanto quanto le paraste d'imposta dell'arcone: insomma un oggetto di dimensioni appropriate che non avrebbe ostacolato lo sguardo né impedito alle voci di espandersi nella navata. Una simile soluzione viene ad esempio adottata, almeno a livello di progetto, all'interno della chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri (cfr. U 4515 A: qui l'altare è lungo 5 braccia e gli spazi ai lati misurano 3 braccia e 1/3). Gli stalli del coro della Badia aretina vennero eseguiti da «maestro Battista fiorentino» solo nel 1581, forse anche loro ispirati a modelli vasariani (CHIELI 2013, pp. 133-134).

<sup>48</sup> DONETTI 2013.

vari punti delle *Vite* e nella famosa lettera indirizzata a Cosimo I nell'aprile del 1564, egli aveva escogitato una soluzione funzionale innovativa, facendo in modo che fosse accessibile al sacerdote da entrambi i lati dell'altare<sup>49</sup>. Forse una diversa consuetudine circa la conservazione delle Sacre Specie in Badia, un danneggiamento nel passaggio dalla Pieve o, più semplicemente, le minori dimensioni dello spazio sacro devono aver suggerito la sostituzione del ciborio primitivo con la grata metallica ancor oggi visibile, che permetteva ai canonici seduti nel piccolo coro di assistere alla messa celebrata sulla mensa anteriore (fig. 9). Si deve quindi concludere che il modesto tempietto classicheggiante – in legno stuccato e dipinto – attualmente sull'altare non ha nulla a che fare con l'allestimento originale, apparendo in effetti nelle immagini dell'interno della chiesa solo dalla metà del Novecento in poi, quando presumibilmente vi venne montato in facciata, a guisa di sportello, il *Cristo risorto* concordemente attribuito a Giovanni Stradano. Tre ulteriori tavolette con soggetti eucaristici, che dal 2011 sono entrate a far parte delle collezioni di Casa Vasari, potrebbero anch'esse provenire, con quello, dal primitivo tabernacolo della Pieve<sup>50</sup>, e fanno pensare che questo avesse davvero avuto la forma poligonale (esagonale o ottagonale) che già appariva nel disegno di Amburgo: nell'ipotesi più economica, con almeno tre facce rivolte alla navata e altrettante al coro, saldate ad uno scomparto passante andato perduto.

<sup>49</sup> VASARI 1966-1987, II, p. 146 e IV, p. 404; FREY II, p. 71: «È posto sopra questo basamento un predellone, alto dua braccia, il quale ha un ciborio ricco, tutto d'oro, che risponde di dreto et dinanzi ai dua altari: Dov'è dreto il santissimo corpo di CRISTO, che serve a comunicare il popolo di dreto et dinanzi, separando le donne da gli uomini.»

<sup>50</sup> Si tratta di un «Elia nel deserto», un «Sacrificio di Abele» e di un'«Ultima Cena», forse le stesse tavolette che nel 1938 Alessandro del Vita testimoniava conservate nella sagrestia della Pieve di Arezzo (vedi VASARI DEL VITA 1938, p. 250, n. 1) e poi passate nel locale Museo Civico, da dove sono giunte all'attuale collocazione.

Quanto ai modelli dell'opera nel suo insieme, se l'intreccio tra altar maggiore e camera-reliquiario ha permesso a molti d'istituire generici legami con la Santa Casa di Loreto, e comunque di riconoscere nell'idea di struttura a funzione funeraria isolata nello spazio l'influenza dei progetti michelangioleschi per la tomba di Giulio II, una lettura mirata delle *Vite* rende possibile rintracciare riferimenti più vicini e stringenti: dai grandi altari fiorentini usciti dalla bottega di Baccio d'Agnolo tra fine Quattrocento ed inizio Cinquecento<sup>51</sup>, con diverse opzioni per l'integrazione tra parti dipinte e tabernacoli sacramentali, alle operazioni più complesse e articolate avviate nei decenni successivi in alcune grandi chiese, non solo toscane, con l'ambizione di riconfigurare il culto eucaristico tramite soluzioni particolarmente creative di trasformazione di tutto il presbiterio: a Verona<sup>52</sup> come a Orvieto<sup>53</sup>, a Bologna<sup>54</sup> come a Siena<sup>55</sup>. L'idea

<sup>51</sup> VASARI 1966-1987, III, p. 483 e VON HOLST 1969, pp. 36-41; sull'altare dell'Annunziata fiorentina vedi da ultimo la ricostruzione grafica di Silvia Catitti inclusa nella scheda di NELSON 2005, pp. 150-163 (tale ricostruzione sostituisce quella proposta dallo stesso NELSON. 1997, pp. 84-94).

<sup>52</sup> Circa gli interventi promossi dal vescovo Giberti nel duomo veronese, più volte menzionati da Vasari (vedi ad esempio VASARI 1966-1987, V, p. 575), si veda JOBST 2006, pp. 95-103.

<sup>53</sup> Sul caso di Orvieto, avviatosi nel 1554 e conclusosi nel 1564, proprio quando l'altare vasariano della Pieve veniva consacrato, si veda CAMBARERI 1990-1992 e CAMBARERI 2002, pp. 10-80.

<sup>54</sup> Sull'altar maggiore progettato da Giovan Angelo Montorsoli per la chiesa dell'ordine dei Servi a Bologna, che comprendeva anche il luogo di sepoltura del prestigioso priore Giulio Bovio vedi VASARI 1966-1987, V, p. 505 e LASCHKE 1992, pp. 201-225.

<sup>55</sup> Chiamato nei primi anni Trenta a realizzare un adeguato basamento al tabernacolo bronzeo del Vecchietta, Baldassarre Peruzzi aveva ideato una geniale struttura di blocchi marmorei sovrapposti (ad essa fa un rapido riferimento VASARI 1966-1987, III, p. 386) con un'apertura al centro, giusto sopra la mensa dell'altare, in modo tale che, al momento dell'elevazione, l'ostia consacrata vi risultasse inquadrata e potesse venir adorata anche da chi partecipava alla messa dal retrocoro, come mette in luce VERDON 2003, I, pp. 191-204, soprattutto le pp. 194-195; l'effetto di trasparenza ricercato da Pe-

vasariana di un monumento che, pur imponente per catalizzare gli sguardi dei fedeli, non costituisse una barriera insuperabile tra le diverse parti della chiesa ma, anzi, si mantenesse ‘permeabile’ nell’uso grazie anche al ciborio a doppio accesso, deve dunque discendere da una riflessione attenta sui più creativi modelli moderni a disposizione, sebbene in termini di multifunzionalità e d’impatto spaziale l’arca di San Donato della vicina cattedrale fosse probabilmente il vero archetipo che Giorgio si era ripromesso d’aggiornare e potenziare.

Pochi mesi dopo la cerimonia di consacrazione dell’altare pievano, e a ben otto anni dall’avvio delle prime operazioni di ammodernamento, nel dicembre del 1564 il vescovo Minerbetti rilanciò le opere nel duomo aretino: evidentemente determinato – all’indomani della chiusura del Concilio – a lasciarvi il proprio segno, scriveva a Vasari di progettare un repositorio eucaristico: serviva ingegno perché era in quel momento «impossibile far toccar o muover un pelo quella tavola [*sicil.* l’arca marmorea trecentesca]», sebbene ci si potesse augurare «che un giorno troveremo disposizione di poter muover lo altar et tirarlo innanzi a più comodo luogo»<sup>56</sup>.

La tempra di Bernardetto committente, e quasi padrone di un edificio sotto il controllo della sua famiglia da quarant’anni, è ben dimostrata da un’altra lettera di pochi giorni più tardi, nella quale egli entrava nel dettaglio, suggerendo all’architetto d’incorniciare il nuovo tabernacolo – «alto, bello e condecante» – in una struttura lignea costituita da un arco su colonne «che pigliasse una parte di quella tavola di marmor [cioè l’arca] et parte dello altar»; il vescovo indicava addirittura a Giorgio due

ruzzi è perfettamente illustrato da un suo spettacolare disegno che ambienta il progetto dell’altare nel presbiterio e su cui da ultimo vedi FATTORINI 2010, pp. 5-22.

<sup>56</sup> FREY, II, p. 134-135.



precisi modelli per un simile allestimento: «quello appunto della Anuntiata *costi*, ovvero di Santo Spirito di Roma»<sup>57</sup>.

Ma queste volenterose indicazioni fornivano spunti alla progettazione non automaticamente traducibili in un insieme organico e appropriato: il ciborio che custodiva l'altar maggiore della chiesa di Santo Spirito in Sassia a Roma, che ci è noto solo grazie ad una stampa secentesca, era in effetti una vera e propria struttura quadrifronte in travertino con tamburo ottagonale e cupola, cioè un manufatto che per tipologia e dimensioni era improponibile nel presbiterio aretino<sup>58</sup>. L'altro modello, anch'esso oggi perduto, poteva invece servire da riferimento più puntuale e verificabile, trattandosi dell'altar maggiore dell'Annunziata della stessa Arezzo, dove Giuliano di Baccio d'Agnolo «poco anzi che morisse fece [...] il bello e ricchissimo ciborio del Santissimo Sacramento, e li due Angeli di legno di tondo rilievo che lo mettono in mezzo»<sup>59</sup>, come ci testimonia Vasari stesso (che, come s'è ricordato più sopra, l'aveva coinvolto nella realizzazione del coro ligneo).

<sup>57</sup> FREY, II, p. 137: lettera del 7 dicembre 1564: «[...] et mi è venuto in fantasia, che si facessi (se però a voi piacerà) un modo d'arco sopra due colonne, come quello appunto della Anuntiata *costi* ovvero di Santo Spirito di Roma: Perché così facendolo, potria servir benissimo anco quando a Dio Piacessi di disporre questi cervelli, che quel altar venissi innanzi. Et però dico, che mi piacerea, che si facessero due colonne di legno belle, sopra le quali si reggiasse un arco, largo et tanto alto, che pigliasse una parte di quella tavola di marmo et parte dello altar, sopra el quale fosse il ciborio, alto, bello et condecante; et nella cassa da piedi si nascondessi un cassonetto d'argento, che io ho ordinato costi per custodir' sicuramente el Santissimo Sacramento [...]». Il corsivo col quale ho isolato l'avverbio di luogo vuole segnalare l'equivoco in cui sono caduti vari commentatori e ora corretto definitivamente da AGOSTI 2013, p. 33: il riferimento non è infatti all'Annunziata di Firenze (come crede ad esempio il pur accorto SATKOWSKI 1993, p. 86, seguito da NELSON 1997, cit, p. 92) ma a quella di Arezzo.

<sup>58</sup> Su questo ciborio, che rivisita – modernizzandoli – i modelli romani medievali, cfr. BRUSCHI 2000, pp. 61-81.

<sup>59</sup> VASARI 1966-1987, IV, p. 616.

Purtroppo non paiono essere sopravvissute testimonianze ulteriori relative a quest'opera estrema di Giuliano<sup>60</sup>, che aveva evidentemente sostituito o integrato, sotto la cupola dell'Annunziata aretina, la semplice struttura lignea a cui, nel 1518, Lorentino d'Arezzo aveva dipinto il paliotto e che venne a sua volta eliminata nel momento in cui, a fine secolo, si procedette alla realizzazione dell'altar maggiore marmoreo che oggi si vede, su progetto di Bernardo Buontalenti, e che avrebbe accolto nella campata centrale, dopo lungo dibattito, la statua miracolosa della Madonna delle Lacrime.<sup>61</sup> La datazione dell'opera suggerita da Vasari – a ridosso della morte del legnaiuolo fiorentino nel 1555 – è d'altronde coerente con le vicende costruttive dell'edificio sacro, dato che solo entro i primissimi anni Cinquanta vennero sfondati i muri perimetrali e aperte le navate e le cappelle laterali, portando definitivamente a termine il complesso cantiere.<sup>62</sup> È verosimile, come per vie diverse le parole di

<sup>60</sup> Per una cauta proposta d'identificazione vedi *infra* la nota 65 e la fig.10.

<sup>61</sup> Sull'articolata storia della chiesa, fondamentale PACCIANI 1993, pp. 79-117 (per il paliotto di Lorentino vedi p. 98). È stato invece Silvano Pieri a ritrovare i documenti relativi al nuovo altar maggiore, che ha pubblicato in PIERI 1993, pp. 23-58, in particolare alle pp. 46-53. Solo a fine Cinquecento giungeva infatti a conclusione una vicenda che si era avviata svariati decenni prima: a conclusione delle prime fasi del cantiere dell'Annunziata aretina, infatti, cioè dopo il 1524, si era sviluppato in seno alla Confraternita un dibattito circa l'opportunità di spostare la «Madonna delle Lacrime» – la prodigiosa statua in terracotta di Michele da Firenze che col suo pianto nel 1491 aveva dato il via alla fabbrica – dal grandioso atrio (appena terminato) alla tribuna, coinvolgendo a tale scopo tra il 1528 e il 1529 artisti del calibro di Andrea Sansovino e Rosso Fiorentino (per Sansovino cfr. VASARI 1966-1987, IV, p. 281, i documenti riportati in PIERI 1993, p. 48, nota 82 e ora FATTORINI 2013, pp. 111-113; per il progetto di Rosso vedi *supra* nota 8). Era prevalsa tuttavia in quell'occasione la linea di chi riteneva sbagliato separare l'immagine culturale dal luogo del miracolo, per cui la statua rimase nell'atrio e si procedette a dotare la chiesa di un altar maggiore, evidentemente quello eseguito da Giuliano di Baccio d'Agnolo nei primi anni cinquanta del Cinquecento.

<sup>62</sup> Vedi PACCIANI 1993, pp. 105-117.

Minerbetti e di Vasari lasciano intuire e come confermano le note stese nel corso della visita apostolica del 1583<sup>63</sup>, che il tabernacolo aretino di Giuliano s'incastonasse in una cornice lignea non troppo diversa dal punto di vista del profilo da quella che lo stesso nel 1546 aveva riadattato per il tempio dell'Annunziata di Firenze, intervenendo sulla struttura dell'altare maggiore a doppia faccia, messa in opera da suo padre Baccio entro il 1502, e sostituendovi le pale centrali con un repositorio eucaristico al di sotto di un'arcata centrale<sup>64</sup>. Non è chiaro però se i due angeli, che nel progetto di Giuliano per la fraternita aretina affiancavano ai lati il tabernacolo, fossero accolti in nicchie in un complesso che, in tal caso, avrebbe ripreso dal prototipo per i serviti fiorentini il disegno ad arco trionfale<sup>65</sup> (fig. 10), o se non fossero invece solamente accostati al tempietto eucaristico e incorniciati da un diaframma ligneo, magari a comporre un'aerea serliana, soluzione non estranea al linguaggio dell'artista<sup>66</sup> e che avrebbe risposto con eleganza a quella aperta

<sup>63</sup> *Visita Apostolica* 2011, p. 139: «Altare Annuntiationis in capite ipsius ecclesiae est lateritium cum altare portatile inserto cum baldachino supra, et est munitum omnibus suis necessariis, et non habet titulum aliquem beneficium.»

<sup>64</sup> Vedi supra alla nota 51.

<sup>65</sup> Nel codice di Oreste Vannocci Biringucci della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (S.IV.1, f. 71r) è presente il disegno di un altare con struttura 'trionfale' non identificato: pare trattarsi della copia di un progetto, perché offre due alternative d'ornato; esso include inoltre il gruppo dell'Annunciazione ai lati di una grande arcata vuota, che si potrebbe immaginare riempita da un tabernacolo eucaristico. Considerando che nello stesso eterogeneo codice, al f. 144r, è presente anche copia del progetto d'altare di Andrea Sansovino proprio per l'Annunziata aretina (ricordato supra, alla nota 61), non sembra del tutto peregrino proporre la pertinenza del disegno della Fig.10 allo stesso contesto (sul taccuino di Oreste Vannocci si veda CALTAROSSA 1996, pp. 43-60).

<sup>66</sup> Una corona continua di serliane, poggiate su fasci di colonne, era stata realizzata da Giuliano nel corso degli anni Quaranta per il coro ottagonale di Baccio Bandinelli in Santa Maria del Fiore a Firenze, alla cui ricostruzione,

in facciata da Antonio da Sangallo il Vecchio trent'anni prima, e che all'epoca era ancora impreziosita dall'*Annunciazione* di Guillaume de Marcillat<sup>67</sup>.

Ad ogni modo un complesso ligneo «con l'arco et sotto il tabernacolo», imponente ed agile al tempo stesso, doveva aver in mente il Minerbetti per mettere in scena il Sacramento nella sua cattedrale, qualcosa di molto diverso dal tempietto in bronzo e cristallo promesso da Leone Leoni ai Fabbricieri, certo sofisticato e prezioso, ma fatalmente inadeguato ad una visione da lontano<sup>68</sup>. Occorreva invece un oggetto per dimensioni accessibile con lo sguardo da ogni angolo del tempio, anche a scapito della sua effettiva funzionalità (per la conserva dell'ostia consacrata Minerbetti prevedeva infatti un «cassonetto d'argento» posto in basso al livello della mensa d'altare).

Se certo Vasari condivise le idee di Bernardetto nella sostanza tanto da rimeditarle e implementarle in quegli stessi mesi a Pistoia e poi a Firenze, specie a Santa Croce, nutrì tuttavia perplessità circa i modi della loro effettiva realizzazione nel caso aretino della cattedrale, reso complesso appunto dall'ingombrante presenza dell'arca di San Donato: rivelatasi di fatto intoccabile, quella «gran torta zuccherina»<sup>69</sup> poteva trasformarsi in una risorsa solo se sfruttata come sfondo, contro il biancore frastagliato del quale si potevano al massimo scalare su piani avanzati arredi mobili in bronzo o, se in legno, «finti di marmo», senza quindi tentare pericolosi *collages* tra materiali e stili diversi perché «una cosa moderna con una tedesca mai uni-

dopo lo smantellamento ottocentesco, ha provveduto a suo tempo HEIKAMP 1964, pp. 32-42; per un più ricco corredo d'immagini si rimanda a TESI 1994, p. 170.

<sup>67</sup> Sulla vetrata del maestro francese, commissionata proprio nel 1524 e che andò distrutta nell'Ottocento, si veda VIRDE 1993, pp. 167-223, soprattutto pp. 178-179, dove si spiega anche come la serliana che oggi si vede nel coro risalga agli anni del rifacimento dell'altar maggiore, cioè al 1592-1593.

<sup>68</sup> Di questa iniziativa degli Operai del Duomo si parla nella lettera di Minerbetti datata 4 dicembre 1564, in FREY, II, p. 134-135.

<sup>69</sup> Prendo l'azzecata definizione da GALLI 2005, p. 133.

scono insieme»<sup>70</sup>. Un prudente realismo consigliava infatti a Giorgio d'intervenire in quel luogo diversamente da come, dal 1559 in poi, era andato operando nella Pieve: in maniera cioè meno architettonica e 'traumatica'; ad esempio con il semplice rifacimento delle scale attorno all'altare principale e – lo ripeteva ancora una volta – la traslazione della sua mensa in pietra più in avanti verso l'imboccatura del presbiterio, dove il suo stesso coro ligneo non l'avrebbe più stretta in un abbraccio troppo avvolgente. Il Sacramento avrebbe potuto agevolmente e con poca spesa esservi posto sopra in «un ciborio semplice», cioè un tabernacolo autonomo affiancato da angeli reggicero, in attesa nemmeno troppo trepida che maturassero i tempi per soluzioni più ardite<sup>71</sup>.

Sembra che il minimalismo strategico di Giorgio andasse a buon fine, con soddisfazione di Minerbetti, a parte per la posizione dei due angeli –di cui si son perse le tracce, così come del tabernacolo stesso –posti su uno zoccolo applicato all'altare, che «impedis[ono] le due sedie de canonici, che seggono accanto al vescovo. Non veggono l'elevatione dell'Ostia, disordine non piccolo; perché due e dua son quattro che non vegheno»; con tipico senso pratico il presule proponeva semplicemente di abbassare di un palmo il loro basamento, senza imbarcarsi in ulteriori modifiche, così che «vedranno tutti; ovvero un solo harà a scomodarsi un poco, che non vuol dir nulla».<sup>72</sup>

Che la *Realpolitik* adottata in cattedrale fosse la migliore strada da percorrere è indirettamente confermato dal confronto tra le parole della *Torrentiniana* e della *Giuntina* dedicate all'arca di San Donato, vero convitato di pietra di tutta l'impresa: nel 1550 li-

<sup>70</sup> FREY, II, p. 155, lettera probabilmente scritta prima del 14 aprile 1565.

<sup>71</sup> *Ivi*: «facendo un tabernacolo sopra l'altare, di legno dorato, di quella maggior bellezza che si può, virà sempre tanto inferiore al marmo e tavole che harà dietro, che sempre parria posticcio; et accomodandolo con le colonne che nell'ultima disegna la V. S. Rma con l'arco et sotto il tabernacolo, se non fussino di marmo non accompagnerebbe, et una cosa moderna con una todesca mai uniscono insieme.»

<sup>72</sup> FREY, II, p. 157.

quidata di fatto come opera genericamente «todesca»<sup>73</sup>, essa usciva nel 1568 dall'anonimato per vedersi attribuita addirittura allo scalpello di Giovanni Pisano (pur con vari aiuti senesi e ol-tremontani)<sup>74</sup>. Si trattava di una promozione che valeva come apprezzamento per lo stile «spiritoso e vivacissimo»<sup>75</sup> dei rilievi e che soprattutto dimostrava il progressivo rispetto di Giorgio per un'opera che nel suo insieme gli aveva fornito, come s'è detto, il modello strutturale per il sorprendente altare-reliquiario-sepolcro familiare che aveva innalzato nella Pieve. Un rispetto che aveva garantito la sopravvivenza dell'arca e che forse valeva anche, a trent'anni di distanza, come risarcimento per la distruzione della tomba Ubertini grazie alla quale Vasari architetto, con la costruzione della balconata d'organo, aveva esordito in cattedrale.

<sup>73</sup> VASARI, *Vite*, III, p. 24 (versione Torrentiniana)

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>75</sup> Si rimanda a GALLI 2005, p. 133.

## Bibliografia

- AGNOLUCCI 1988 = E. AGNOLUCCI, *L'arca-altare di San Donato nella cultura artistica del Trecento aretino*, in *Antichità viva*, XXVII, 1988, pp. 32-38
- AGOSTI 2013 = B. AGOSTI, *Su Vasari e Minerbetti*, in *Giorgio Vasari e l'allegoria della Pazienza*, a cura di A. Bisceglia, Livorno 2013, pp. 27-33
- ANDANTI 2004 = A. ANDANTI, *Guida illustrata del Duomo di Arezzo*, Arezzo 2004
- Architettura in terra di Arezzo* 1985. *I restauri dei beni architettonici dal 1975 al 1984*, I, Firenze, 1985
- Arte nell'Aretino 1974 = Arte nell'aretino. Recupero e restauri dal 1968 al 1974*, a cura di L. G. Boccia, C. Corsi, A.M. Maetzke, A. Secchi, Firenze 1974.
- ASCANI 2010 = V. ASCANI, *Le cattedrali di Arezzo dal duomo vecchio al duomo nuovo*, in *Arte in terra di Arezzo. Il Medioevo*, a cura di M. Collareta e P. Refice, Firenze, 2010, pp. 67-82
- BARONI 2004 = A. ARONI, *Vasari, Stradano, Naldini, Pioppi e altri "pittori dello studiolo"*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Cinquecento*, a cura di L. Fornasari, N. Baldini, A. Giannotti, Firenze, 2004, pp. 175-192
- BARTALINI 2005 = R. BARTALINI, *Da Gregorio e Donato ad Andrea di Nerio: vicende della pittura aretina del Trecento*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, Firenze, 2005
- BRUSCHI 2000 = A. BRUSCHI, *Palladio architetto a Roma e la sua attività per l'ospedale di Santo Spirito*, in *Studi in onore di Renato Cevese*, a cura di G. Beltramini, A. Ghisetti Giavarina, Vicenza 2000, pp. 61-81.
- CALTAROSSA 1996 = R. CALTAROSSA, *Il codice di Oreste Vannocci Biringucci nel contesto dei codici del Rinascimento*, in *Annali di Architettura*, VIII, 1996, pp. 43-60
- CAMBARERI 1990-1992 = M. CAMBARERI, *A Study in the 16th century Renovation of Orvieto Cathedral: the Sacramental Tabernacle for the High Altar*, in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, n.s. 15/20, 1990-1992, pp. 617-622
- CAMBARERI 2002 = M. CAMBARERI, *Ippolito Scalza nel duomo di Orvieto*, in *Cambareri, Roca De Amicis, Ippolito Scalza*, Perugia 2002, pp. 10-80.
- CARROLL 1988 = E. A. CARROLL, *Rosso Fiorentino: Drawings, Prints, and Decorative Arts*, Washington 1988

- CECCHI 1985 = A. CECCHI, *Vasari e Rossellino. Un progetto per la sistemazione della tomba della Beata Villana in Santa Maria Novella*, in *Antichità viva*, XXIV, 1985, pp. 124-127
- CECCHI 2011 = A. CECCHI, *Jan Van der Straet, detto Giovanni Stradano o Johannes Stradanus e Giorgio Vasari*, in *Giorgio Vasari Disegnatore e Pittore "Istudio, diligenza et amorevole fatica"*, Milano 2011, p. 206.
- CHIELI 2013 = F. CHIELI, *Cori lignei in Arezzo e dintorni: da Piero della Francesca a Giorgio Vasari*, in *Atti e Memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze*, n. s. 74.2012 (2013), pp. 103-146
- COLUCCI 2005 = S. COLUCCI, *Vescovi e santi, papi e condottieri. Tipologie dei monumenti funebri aretini in Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli e P. Refice Firenze 2005, pp. 139-160
- CONFORTI 1993 = C. CONFORTI, *Vasari architetto*, Milano, Electa 1993
- CONTICELLI 2005 = V. CONTICELLI, "Una sepoltura ricchissima e quanto più si potesse onorata": osservazioni sul cenotafio di Guido Tarlati nel Duomo di Arezzo, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli e P. Refice, Firenze 2005, pp. 179-189
- CORRADINI 1923 = F. CORRADINI, *L'organo del Duomo di Arezzo e i suoi possibili restauri*, Arezzo, 1923, pp. 12-13
- CORTI 1989 = L. CORTI, *Vasari. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, 1989
- CORSI MIRAGLIA 1985 = C. CORSI MIRAGLIA, Scheda n.10 - Chiesa di Santa Maria della Pieve, in *Architettura in terra di Arezzo* 1985 pp. 50-63.
- D'ADDARIO = A. D'ADDARIO, *Aspetti della Controriforma a Firenze*, Roma 1972
- DE MARCHI 2004 = A. DE MARCHI, *La tavola d'altare*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di Max Seidel, Firenze, 2004, pp. 15- 44
- DE TOLNAY 1970 = C. DE TOLNAY, *Michelangelo. IV. The Tomb of Julius II*, Princeton 1970
- DONATI, GIORGETTI 1990 = PIER PAOLO DONATI, RENZO GIORGETTI, *L'organo della cattedrale di Arezzo. Luca da Cortona 1534-1536. Note e documenti di arte organaria rinascimentale toscana*, Cortona, 1990
- DONETTI 2013 = D. DONETTI, "Scultore et architetto fiorentino" Francesco da Sangallo a Santa Croce, in *Architettura e identità locali*, I, a cura di L. Corrain, F.P. Di Teodoro, Firenze, 2013, pp. 331-339
- DROANDI 2005 = I. DROANDI, *Pittori "forestieri" ad Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli e P. Refice, Firenze 2005, pp. 41-56



- DROANDI 2009 = I. DROANDI, *Giorgio Vasari, Incoronazione della Vergine. Scheda d'inizio lavori*, in *L'ingegno e la mano. Restaurare il mai restaurato. Il restauro della Pala Albergotti di Giorgio Vasari nella Badia delle Sante Flora e Lucilla di Arezzo*, a cura di Isabella Droandi, Firenze, 2009, pp. 19-32
- ECHINGER-MAURACH 1985 = C. ECHINGER-MAURACH, *La "sepoltura" di Giulio II dai primi progetti alla realizzazione*, in *Michelangelo architetto a Roma*, catalogo della mostra a cura di M. Mussolin con la collaborazione di C. Altavista, Cinisello Balsamo 2009, pp.100-113
- FAIRBAIRN 1998 = L. FAIRBAIRN *Italian Renaissance Drawings from the Collections of the John Soane's Museum*, 2 voll, London, 1998
- FATTORINI 2010 = G. FATTORINI, *Baldassarre Peruzzi e la tribuna del Duomo di Siena: un cartone dimenticato e qualche precisazione su altri disegni*, in *Bollettino d'arte*, LXXXV, s. 7/7, 2010, pp. 5-22.
- FATTORINI 2013 = G. FATTORINI, *Andrea Sansovino*, Trento, 2013
- FORLANI TEMPESTI 1999 = A. FORLANI TEMPESTI, *Altari e immagini, in Altari e immagini nello spazio ecclesiale: progetti e realizzazioni tra Firenze e Bologna nell'età della Controriforma*, Firenze, Pontecorboli 1999
- FRENI = G. FRENI, *Spazio liturgico e luoghi sacri nella Cattedrale e nella Pieve cit.*, specie pp. 218-224
- FRENI 2000 = G. FRENI, *The Aretine Polyptych by Pietro Lorenzetti: Patronage, Iconography and Original Setting*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXIII, 2000, pp. 59-110
- FRENI 2005 = G. FRENI, *Spazio liturgico e luoghi sacri nella cattedrale e nella Pieve*, in *Arte in Terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli e P. Refice, Firenze 2005, pp. 209-228
- FRENI 2006 = G. FRENI, *Images and Relics in Fourteenth Century Arezzo: Pietro Lorenzetti's Polyptych and the Shrine-altarpiece of San Donato*, in S. Cornelison, S. Montgomery eds., *Images, Relics and Devotional Practice in Medieval and Renaissance Italy*, Tempe, 2006, pp. 27-54
- FREY I E II = K. FREY, *Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris*, 2 voll., München, 1923-1930
- FREY III = H-W. FREY, *Neue Briefe von Giorgio Vasari*, Burg bei Magdeburg, 1940
- GALLI 2005 = A. GALLI, *Appunti per la scultura gotica ad Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli e P. Refice, Firenze 2005
- GIORGETTI 1990 = R. GIORGETTI, *Documenti sugli organi della Cattedrale di Arezzo. Biografie dei costruttori cortonesi. Contratti inediti*, in Pier Paolo Donati, Renzo Giorgetti, *L'organo della cattedrale di Arezzo*, Cortona, 1990, pp. 47-108

- GIOVANNETTI 2011 = A. GIOVANNETTI, *Vasari a Bosco Marengo. Studio per il restauro delle tavole vasariane a Santa Croce*, a cura di B. Merlano, Savignone, 2011, pp. 31-46
- GIOVANNETTI 1996 = A. GIOVANNETTI, *L'altare vasariano della chiesa di Santa Croce a Boscomarengo (1567-1569)*, in *Altari e immagini nello spazio ecclesiale: progetti e realizzazioni tra Firenze e Bologna nell'età della Controriforma*, Firenze 1996, pp. 88-105.
- HALL 1979 = M.B. HALL, *Renovation and Counter Reformation: Vasari and Duke Cosimo in Santa Maria Novella and in Santa Croce*, Oxford 1979
- HÄRB 2015 = F. HÄRB, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma, 2015
- HEIKAMP 1964 = D. HEIKAMP, *Baccio Bandinelli nel Duomo di Firenze*, in *Paragone*, XV, 1964, pp. 32-42
- IENI 1985 = G. IENI, "Una machina grandissima quasi a guisa d'arco trionfale": l'altare vasariano, in *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, a cura di C. Spantigati, G. Ieni, Alessandria, 1985, pp. 49-62.
- ISERMEYER 1950 = C.A. ISERMEYER, *Die Cappella Vasari und der Hochaltar in der Pieve von Arezzo. Zu dem letzten Blatt aus Vasaris Libro de' Disegni in der hamburger Kunsthalle*, in *Eine Gabe der Freunde für Karl Georg Heise zum 28.6.1950*, hrsg. E. Meyer, Berlin, 1950, pp. 137-153
- ISEMEYER 1952 = C. A. ISEMEYER, *Il Vasari e il restauro delle chiese medievali*, in *Studi Vasariani*, atti del convegno internazionale di studi, Firenze 1952
- ISEMEYER 1977 = C. A. ISEMEYER, *Le chiese di Vasari e i suoi interventi in edifici sacri medievali*, in *Boll.CISA*, XIX, 1977, pp. 281-295;
- JOBST 2006 = C. JOBST, *Liturgia e culto dell'Eucarestia nel programma spaziale della Chiesa: i tabernacoli eucaristici e la trasformazione dei presbiteri negli scritti ecclesiastici dell'epoca intorno al Concilio di Trento*, in *Lo spazio e il culto* 2006, pp. 91-126.
- KALLAB 1908 = W. KALLAB, *Vasaristudien*, Wien, 1908
- LASCHKE 1992 = B. LASCHKE, *L'altare maggiore nella chiesa dei Servi a Bologna. Considerazioni sulla nuova funzione dell'altar maggiore conventuale nell'ambito della Controriforma*, in *Il luogo e il ruolo di Bologna nell'Europa continentale e mediterranea*, a cura di G. Perini, Bologna, 1992, pp. 201-225.
- Lo spazio e il culto* 2006 = *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, a cura di J. Stabenow, Venezia 2006.

- MERCANTINI 1985 = M. MERCANTINI, *La Pieve di Santa Maria ad Arezzo. Tumultuose vicende di un restauro ottocentesco*, Città di Castello, ~~S.T.E.~~ 1982,
- MORELLI 1997 = A. MORELLI, Per ornamento e servizio. *Organi e sistemazioni architettoniche nelle chiese toscane del Rinascimento*, in "I Tatti Studies", VII, 1997, pp. 279-303
- MORELLI 2006 = A. MORELLI, Sull'organo et in choro. *Spazio architettonico e prassi musicale nelle chiese italiane durante il Rinascimento*, in "Lo spazio e il culto", 2006, pp. 209-226.
- MORROGH 1985 = A. MORROGH, *Alzato della Cappella del Monte in san Pietro in Montorio*, in *Disegni di architetti fiorentini 1540-1640*, Firenze, 1985
- NELSON 1997 = J.K. NELSON, *The High Altar-Piece of SS. Annunziata in Florence*, in *The Burlington Magazine*, CXXXIX, N.1127, ~~London~~, 1997, pp. 84-94
- NELSON 2005 = J.K. NELSON in *Da Allegretto Nuzi a Pietro Perugino*, catalogo a cura di F. Moretti, Firenze 2005, pp. 150-163
- PACCIANI 1993 = R. PACCIANI, *La costruzione della chiesa della SS. Annunziata in Arezzo, 1491-1590*, in *La Chiesa della SS. Annunziata di Arezzo nel 500° della sua costruzione*, Atti del Convegno di Studi, Arezzo, 1993, pp. 79-117
- PASQUI 1880 = A. PASQUI, *La cattedrale aretina e i suoi monumenti*, Arezzo, 1880
- PFISTERER 2002 = U. PFISTERER, *Civic promoters of celestial protectors: the "Arca di San Donato" at Arezzo and the crisis of the saint's tomb around 1400*, in *Decorations fo the holy dead. Visual embellishments on tombs and shrines of saints*, a cura di S. Lamia, E. Valdes de Alamo, Turnhout, 2002, pp. 219-232.
- PICHI 2005 = S. PICHI, *Il Trecento battezza l'arte orafa nell'Aretino*, in *Arte in Terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli e P. Refice, Firenze 2005, pp. 229-246
- PIERI 1993 = S. PIERI, *La Compagnia della SS. Annunziata dal XIV al XVIII secolo*, in *La Chiesa della SS. Annunziata di Arezzo nel 500° della sua costruzione*, Atti del Convegno di Studi, Arezzo, Accademia Petrarca di Scienze, Arti e Lettere, Arezzo 1993, pp. 23-58
- PINCELLI 2005 = A. PINCELLI, *Architettura religiosa: Arezzo e il suo territorio*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli e P. Refice, Firenze 2005, pp. 255-288
- PROCACCI 1969 = L. PROCACCI, *L'architettura nell'aretino: il medio e il tardo Rinascimento*, in *Architettura nell'Aretino. Atti del XII Congresso di Storia dell'architettura*, Roma, 1969, pp. 123-151

- RUBIN 1994 = P. RUBIN, *Commission and Design in Central Italian Altarpieces c. 1450-1550*, in *Italian Altarpieces 1250-1550. Function and Design*, E. Borsook ed., Oxford, 1994, pp. 201-229
- SATKOWSKI 1979 = L. SATKOWSKI, *Studies on Vasari's Architecture*, New York/London, 1979
- SATKOWSKI 1993 = L. SATKOWSKI, *Giorgio Vasari Architect and Courtier*, Princeton 1993
- TAVANTI 1976 = C. TAVANTI, *Il basamento dell'organo del duomo e la casa Vasari in Arezzo*, in *Studi e documenti di architettura*, VI, 1976, pp. 83-86
- TESI 1994 = V. TESI, *Il coro di Baccio Bandinelli e di Giuliano di Baccio d'Agnolo*, in *La cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, a cura di F. Gurrieri et al., Firenze, 1994, p. 170.
- TORRITI = P. TORRITI, *I mobili di Giorgio Vasari tra novità e tradizione classica*, in *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere*, a cura di M. Spagnolo, P. Torriti, Montepulciano, 2004
- VASARI DEL VITA 1938 = G. VASARI, *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, a cura di A. Del Vita, Roma, 1938
- VASARI 1966-1987 = G. VASARI, *Le Vite*, ed. Bettarini – Barocchi, Firenze, 1966-1987
- VERDON 2003 = T. VERDON, *L'altare maggiore del Duomo di Siena nel Cinquecento*, in *Per il Cinquecento religioso italiano: clero, cultura, società*, a cura di M. Sangalli, Roma, 2003, 2 voll., I, pp. 191-204
- VIRDE 1993 = G. VIRDE, *Le vetrate della chiesa della SS. Annunziata in Arezzo*, in *La Chiesa della SS. Annunziata di Arezzo nel 500° della sua costruzione*, atti del convegno a cura R. Pacciani, Città di Castello, 1993, pp. 167-223
- Visita Apostolica* 2011 = *Visita Apostolica alla città e diocesi di Arezzo 1583*, I, a cura di don Silvano Pieri e don Carlo Volti, Arezzo, 2011
- VON HOLST 1969 = C. VON HOLST, *Domenico Ghirlandaio: l'altare maggiore di Santa Maria Novella a Firenze ricostruito*, in *Antichità Viva*, VIII, 1969, pp. 36-41

*Didascalie*

Fig. 1 GIORGIO VASARI, *Basamento d'organo*, 1536-1537. Arezzo, Duomo.

Fig. 2 SIMONE COLOMBINI e aiuti (su disegno di Giorgio Vasari), *Stalli da coro*, 1555-1556. Arezzo, Canonica del Duomo.

Fig. 3 *Pianta del Duomo di Arezzo*, 1760, particolare. Arezzo, Canonica del Duomo.

- Fig. 4 SIMONE COLOMBINI e aiuti (su disegno di Giorgio Vasari), *Seggio vescovile*, 1555-1556. Arezzo, già nel Duomo, oggi nella Sacrestia.
- Fig. 5 CRISTOFANO CONTI, *Pianta della Pieve di Arezzo*, fine XVIII secolo, particolare (da G. Freni, *The Aretine Polyptych by Pietro Lorenzetti: patronage, iconography and original setting*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXIII, 2000 (2001), p. 98).
- Fig. 6 Giorgio Vasari, *Progetto d'altare con Resurrezione di Lazzaro*, 1559 circa. Parigi, Louvre, inv. 2196 r.
- Fig. 7 GIORGIO VASARI, *Progetto d'altare con Vocazione di Pietro*, 1561 circa. Amburgo Kunsthalle, inv. 21512
- Fig. 8 GIORGIO VASARI, *Altare maggiore della Pieve*, 1561-1564, veduta frontale. Arezzo, Badia delle SS. Flora e Lucilla.
- Fig. 9 GIORGIO VASARI, *Altare maggiore della Pieve*, 1561-1564, veduta posteriore. Arezzo, Badia delle SS. Flora e Lucilla.
- Fig. 10 ANONIMO DISEGNATORE DEL XVI SEC., *Progetto d'altare con Annunciazione*. Siena, Biblioteca Comunale degli intronati, S. IV. 1, f. 74r.



1



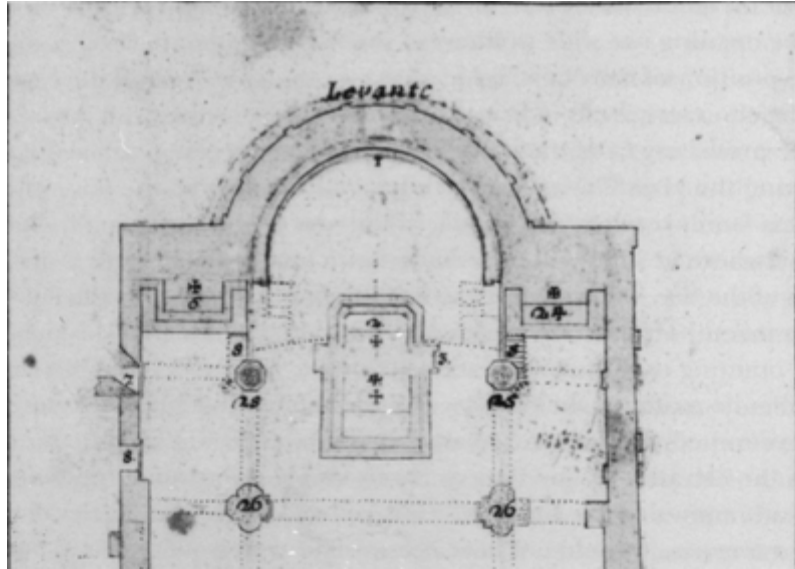
2







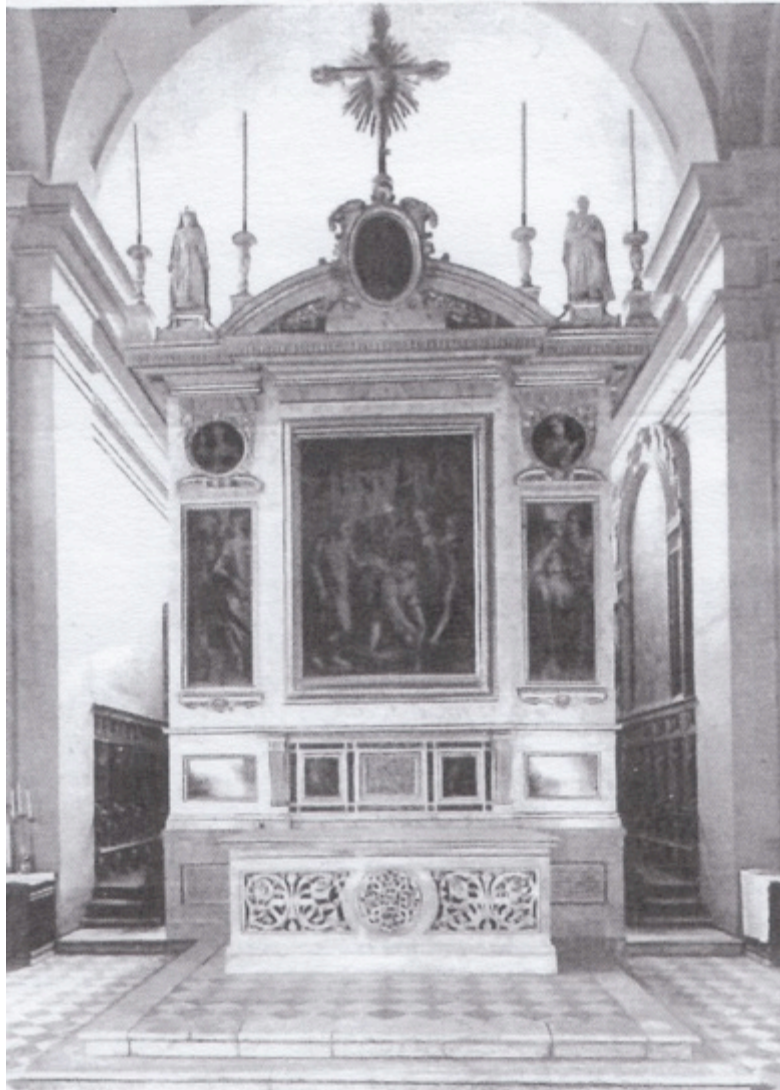
4





6













## 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